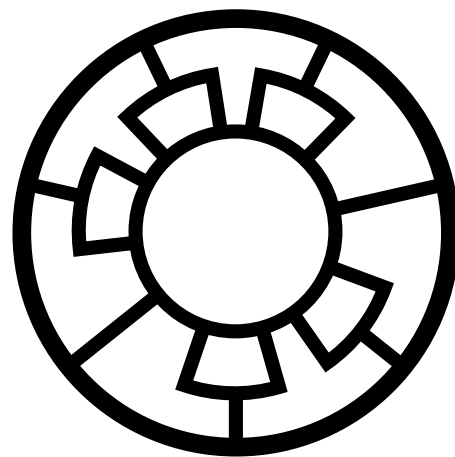




**MŪZIKAS
SAULE**

5 EIRO

Nr. 3 (123) 2025

Akordeons

PIRMOREIZ SKOLU
JAUNATNES SVĒTKOS
**DAUGAVPILĪ, LIEPĀJĀ,
LIMBAŽOS, RĪGĀ, ULBROKĀ**
LATVIEŠU KOMPONISTU MŪZIKĀ
PASAULĒ UN IESKAŅOJUMOS

NEZINĀMS IVARS VĪGNERIS
MŪZIKA, MATEMĀTIKA, PSIHOTERAPIJA
MŪZIKAS PERIODIKAS VĒSTURE
DŽOANAS LA BARBARAS BALSS

ISSN 1407-6969



9 771407 696004

ORGANISMI

Starptautiskais ērģelmūzikas festivāls 2025

10.
OKT



APKALNA. FAUSTS. ZNOTIŅŠ

FESTIVĀLA ATKLĀŠANAS NAKTS KONCERTS

21.00, piektdiena, 1.st. foajē, 10,00 €

11.
OKT



APKALNA. SALONENS. LNSO

LATVIJAS NACIONĀLAIS SIMFONISKAIS ORĶESTRIS,
DIRIĢENTS ANDRIS POGA

18.00, sestdiena, Lielā zāle, 15,00 - 30,00 €

12.
OKT



ĒRĢELES NAKTĪ

DOKUMENTĀLĀ FILMA UN SARUNA
AR IVETU APKALNU UN FILMAS RADOŠO GRUPU

16.00, svētdiena, Mazā zāle, 3,00 €

17.
OKT



ATMIŅU GLABĀTĀJAM PA PĒDĀM

KONCERTIZRĀDE BĒRNIEM

13.00, 18.00, piektdiena, Lielā zāle, 12,00 €

GORS
Latgales Vēstniecība



Biļetes: Latgales vēstniecības GORS un "Biļešu Paradīze" biļešu sistēmās.
GORS Kultūras vēstnieku programmas dalībniekiem 20% atlaide.

← Plašāk par festivālu

f @ latgalesgors

K
VALSTS
KULTŪRKAPITĀLĀ FONDŠ
R Rēzekne

4

akordeons
Orests Silabriedis
IEVADS AKORDEONU PASAULĒ
Artura Maskata un Mārtiņa Viļuma komentārs

8

akordeons
Baiba Santa Vanaga
AKORDEONISTUS AUDZINOT
saruna ar Juri Rižovu

12

akordeons
Liene Jakovļeva
DURVIS VERAS
saruna ar Artūru Noviku

17

akordeons
Artūrs Kupjanskis
**AKORDEONA SPĒLES TRADĪCIJA
LIEPĀJĀ TURPINĀS!**
saruna ar Samantu Čipinsku un Tomu Rolavu

22

akordeons
Ernests Valts Cīrcenis
**PĀRIS DOMU PAR AKORDEONMŪZIKU
LATVIJĀ**

24

akordeons
Anete Ašmane-Vilsone
**RĪGA. LIMBAŽI. DAUGAVPILS.
DZIESMUSVĒTKI**
saruna ar Natāliju Meļņikoviču, Anitu Riekstu,
Tatjanu Saratovu

28

akordeons
Baiba Santa Vanaga
**"LAI ŠODIEN IR LABĀK NEKĀ VAKAR,
UN RĪT IR LABĀK NEKĀ ŠODIEN"**
saruna ar Initu Āboliņu

32

akordeons
KSENIJAS SIDOROVAS CD

33

akordeons
Dāvis Eņģelis
SAKNĒS TAUTASMŪZIKĀ
saruna ar Marku Lepisti

34

akordeons
Gunda Miķelsone
**NEESMU NEIERĀMĒJAMS –
ESMU TIKAI CILVĒKS**
saruna ar Martinu Levicki

38

vēsture
Armands Znotiņš
IVARS VĪGNERS

44

vēsture
Vilis Bendorfs
**ČURĻONIS UN SIBĒLIUSS.
DĀRŽIŅŠ UN LEHĀRS**

47

vēsture
Mimi S. Daica
IGAUNIJAS VĒSTURE UN TORMISS

56

vēsture
Mārtiņš Mārcis Beitiņš
**7 MŪZIKAS DIEVĪBAS UN PATRONI
MŪZIKAS VĒSTURĒ**

61

personība
Aleksandra Line
**KLĪNISKĀS UN HUMĀNISTISKĀS MŪZIKAS
PSIHOLOĢES STARPTAUTISKĀ PIEREDZE
UN PADOMI MŪZIĶIEM**
saruna ar Rosanu Korbačo

64

periodika
Velga Kince
**LATVIEŠU MŪZIKAS PERIODIKA
KOPŠ TĀS SĀKUMA 1890. GADĀ**

70

personība
Aleksandra Line
**DR. LAURA FARRĒ ROSADA:
"ESMU ĀRKĀRTĪGI ZINĀRĪGA PAR PASAULI,
UN TAS IR GALVENAIS VIRZĪTĀJSPĒKS"**

76

personība
Ernests Vilsons
BALSS ĢEOLOĢIJĀ
saruna ar Džoanu La Barbaru

78

personība
Dace Volfa
KIERONS TAILERS: "RAKSTI PAR LIETU!"

82

harisma
Juris Griņevičs
**KIRSTENA FLAGSTADE UN
LAURICS MELHIORS**

84

CD VĒRTĒJUMI

88

ieraksti
Ansis Bētiņš
BĒTIŅŠ KLAUSĀS

Galvenais redaktors / **Orests Silabriedis**
Atbildīgā redaktore / **Gunda Miķelsone**
Populārās mūzikas redaktore / **Dace Volfa**
Mākslinieks / **Oskars Stalidzāns**
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 – akordeonists Artūrs Noviks
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.
VKKF īpašais atbalsts šim "Mūzikas Saules" laidienam no mērķprogrammas
"Kultūras nozares dokumentēšana".



VALSTS
KULTŪRKAPITĀLA FONDS

Atbalsta:



Mīlie lasītāji!



Paldies kolēģei Ilzei Mednei par ierosinājumu beidzot taču reiz piekerties akordeoniem. Nākamajā atvērumā atsaucamies uz 2004. gada MS laidieni, kur izvērstā Ilgas Augustes tekstā diagnosticēta tālaika situācija. Pārlasot redzam, ka šis tas ir stipri plaucis, bet ir problēmas, kas joprojām aktuālas. Piemēram, repertuārs, par kuru bij daudz jādama, skatoties skolu jaunatnes dziesmusvētku akordeonmūzikas koncertu. Milzu prieks, ka arī akordeonistiem dota augsta platforma, kas varbūt motivēs jaunos mūziķus pievērsties šim instrumentam un jau pievērsušos – nenovērsties. Bet no visas mūzikas, atklāti sakot, tā īsteni ausīs iekrita Valda Zilvera “Mazais tvaika bānītis”, un likās – lūk, tieši tādas mūzikas ļoti, ļoti trūkst. Par repertuāru runājot, ieteiksim pievērst uzmanību kādreizējā akordeonista Ernesta Valta Circeņa pārdomām, bet ir arī vēl daudz kas cits.

Kā allaž, nepretendējot uz visaptverošu ieskatu Latvijas jauko akordeonistu *status quo*, tomēr centāties uzzināt, kas notiek Liepājā, kas Daugavpilī, kas Limbažos, kas Rīgā un Rīgas tuvumā. Starptautisku dimensiju piešķir pašreiz slavas vilnī esošā Martina Levicka un Latvijas klausītājiem labi pazīstamā Marku Lepistes klātbūtne.

Bet ne jau tikai par akordeoniem šoreiz runājam.

Armands Znotiņš nosauc virkni Ivara Vignera kompozīciju, par kurām ne jausmas, kā tās skan. Atceros Sergeju Ancupovu, kurš tā pavisam starp citu ieminējās, ka Vigners ir viens no mūsu spožākajiem melodiķiem. Kad tā apdomā, pilnīga taisnība. Un gluži subjektīvi nekad nebeigšu brīnīties, kā padomju laikā līdz klausītājiem tika Vignera dziesmiņas izrādei “Šveiks” ar apburoši bezkaunīgajiem Jāņa Petera tekstiem. Viena lieta – teātra izrāde, bet platītes?!

Aleksandra Line tikusies ar divām spilgtām dāmām, kas daudz domājušas ne tikai par mūziku, bet arī par psihoterapiju un matemātiku, lieku reizi atgādinot, cik greizi ir runāt par kādu mākslas vai dzīves disciplīnu autonomi, neņemot vērā kontekstus un esošos vai potenciālos saskares punktus.

Ernestam Vilsonam bijusi laime sarunāties ar leģendāru balsi – Džoanu La Barbaru, un mēs ļoti ceram, ka viņas vizīte “Skaņu mežā” jau oktobra sākumā nepalik nepamanīta.

Allaž noderīgas pārdomas raisa Jura Griņeviča dotie fakti un vērojumi rubrikā “Harisma”. Šoreiz maestro pievērsās diviem

20. gadsimta vidus vāgneristiem. Skaidrs, ka Kirstenas Flagstades un Laurica Melhiora devums bijis fenomenāls, bet lai velns par stenderi, ja vēlreiz klausīšos Flagstades dziedātās Štrausa “Četras pēdējās dziesmas”, un viņa turklāt bija šī cikla pirmatskaņotāja, laimīgā kārtā gan pēc autora aiziešanas mūžībā. Te mācāties iecietību apjēgt dažādu laikmetu paradigmas un neņemt pirmo iespaidu par beidzamo.

Mārtiņš Mārcis Beitiņš šoreiz piedāvā ieskatīties mūzikas dievību pasaulē. Dace Volfa sarunājas ar Kieronu Taileru, kuram dažs prātīgs padoms attiecībā uz mūzikas aprakstniecību. Vilim Bendorfam pateicība par hipotētisku līdzību atrašanu folklorā un autormūzikā, turpinot atzīmēt Mikaloja Konstantina Čurļoņa 150. dzimšanas dienu.

Visubeidzot – kopš MS pirmā laidiena apritējuši 25 gadi. Pirmā nozīmīgā jubileja. Sūtām milzu sveicienu žurnāla idejas autorei, izveidotājai un pirmajai galvenajai redaktorei Ievai Rozentālei, bez kuras šī skaniskā saule vispār nebūtu uzlēkusi. Kad rakstīsim memuārus, būs interesanti pa visiem atcerēties, kā risinājās strīds par žurnāla nosaukumu. Kā strīds beidzās, tas labi redzams, bet sarunu gaitā bij, protams, arī citas versijas, un man jāatzīstas, ka nebiju saules piekritējs. Tagad gan grūti iztēloties, ka varētu būt citādi.

Šajā kontekstā pateicība Velgai Kincai, kura pavadīja neganti daudz laika, pētot Latvijas mūzikas periodikas pirmsākumus, kuros noteikti ir pulka vairāk interesantu lietu, nekā varam iedomāties, kur nu vēl izmantot mūslaikos. Lai šis būtu rosinājums cerībā uz vietnes periodika.lv augšamcelšanos biežāk iemest aci pagātnē. Kas zina, varbūt klievētos arī dažs labs mīts (te nedomāju neko konkrētu).

Daudz laimes 25. dzimšanas dienā, “Mūzikas Saule”!

Orests Silabriedis,
“Mūzikas Saules” galvenais redaktors



25. Starptautiskais Baha kamermūzikas festivāls svin jubileju un izsludina krāšņu programmu

25. Starptautiskais Baha kamermūzikas festivāls šogad norisināsies no 29. oktobra līdz 2. decembrim, piedāvājot sešus aizraujošus koncertus ar māksliniekiem no Vācijas, Itālijas, Islandes, Polijas un Latvijas.

29. oktobrī Rīgas Vēstures un kuģniecības muzeja Kolonnu zālē festivāla atklāšanas koncertā "Ardievu, saldā mila. Melanholijas māksla" muzicēs Paolo Pandolfo (Itālija; viola da gamba). Programmā iekļauti J. S. Baha, K. F. Ābela u. c. komponistu skaņdarbi.

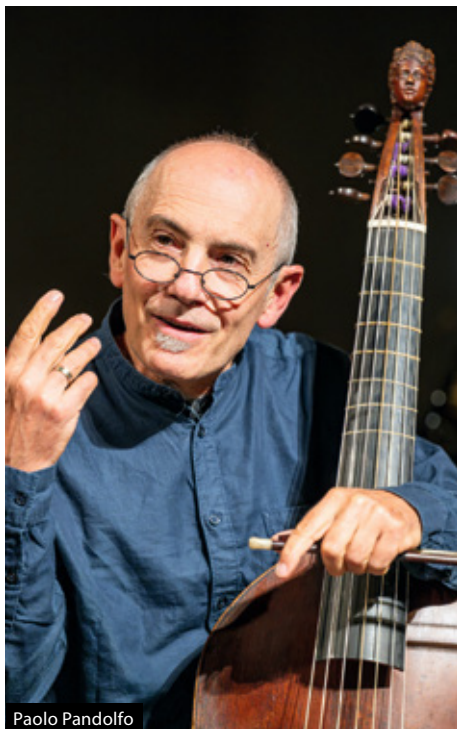
2. novembrī Latvijas Nacionālajā vēstures muzejā (Rīgas pili) saspēlēsies vijolnieks, altists un čellists Sergejs Malovs un klavesīniste Aina Kalnciema. Programmā: Johana Sebastiāna Baha sonātes un Trešā svīta vijolei.

10. novembrī J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Jaunajā kamerzālē uz programmu "Mēbiusa kantāte: Baha iedvesmots audio-vizuālais gobelēns / Sofija Zaiceva" aicina skaņu māksliniece un elektroniskās mūzikas izpildītāja Sofija Zaiceva (Latvija).

16. novembrī Nacionālās mākslu vidusskolas Emīla Dārziņa koncertzālē ar koncertu viesosies izcilais pianists Georgs Kjurdiāns.

23. novembrī Latvijas Nacionālā vēstures muzeja telpās (Rīgas pili) uzstāsies Islandes baroka ansamblis *Brák* un Herdisa Anna Jonasdotira (soprāns). Programmā: Georga Filipa Tēlemaņa un Georga Frīdriha Hendeļa uvertīras, svītas un ārijas no operām.

2. decembrī festivāla noslēguma koncertā Mazajā ģildē dzirdēsim *oh!* Orkiestra (Polija).



Paolo Pandolfo



Aina Kalnciema



Sofija Zaiceva



Sergejs Malovs



Georgs Kjurdiāns



Islandes baroka ansamblis *Brák*

Kas ir akordeons

Orests Silabriedis

Dot ievadu akordeona pasaulē – liels uzdevums cilvēkam, kas varbūt pāris reizi mūžā turējis rokā šo instrumentu. Kad reiz Pedvāles kalna nogāzes vidū kopā ar Ievu Paršu bij jāatskaņo Imanta Kalniņa “Dvēseļu valoda”, darījām to ar akordeonu, respektīvi, Ieva Parša dziedāja, un es ar labo roku uz akordeona klaviatūras mēģināju izspēlēt ko līdzīgu Kalniņa nošurakstam, kamēr kāds vilka plēšas, jo nokoordinēt pirkstu kustību uz taustiņiem un plēšu vilkšanu pilnīgi citā virzienā bija pārlietu sarežģīti. Bet varbūt arī nebija trešais, un pati dziedātāja vilka plēšas, kamēr es ar labo roku... utt. (skat. augstāk). Mākslas maz, toties sanāca hepenings.

Vienmēr esmu drusku brīnījies par tiem, kam akordeons ir viens no mīļākajiem instrumentiem. Bet tad man uzreiz jāatceras režisore Zane Kreicberga, ar kuru saistīja cieša draudzība un kura speciāli palūdza mani mūzikā viņas režisētajai Liepājas teātra izrādei “Peiks” (90. gadu nogale) inkorporēt akordeonu. To arī darīju. Tas bija nevis tas jestrāis un lustīgais (mani mīļākie epitēti) akordeons, kas mūs pirmajā asociāciju vilnī aiznes uz zaļumballi, bet smeldzīgais, drusku vientuļais, draudzīgais, bet atturīgais akordeons, un arī tāds taču viņš var būt. Zanei ļoti patika. Istenībā akordeons var būt bezgala daudzveidīgs, un par to šajā MS laidienā runāts daudz.

Mums katram droši vien būs citas asociācijas. Kāds uzreiz nosauks veco blēdi Eduardu Rozenštrauhu, kurš tautas mīlestības vilnī metās akurāt ar akordeonu pie krūts. Citam nāks prātā Raimonds Pauls ar akordeonu pludmalē, kamēr Viktors Lapčenoks rezignēti uzrunā mīļoto Aīdu Ozoliņu dziesmā “Kad saule aiziet”. Juris Kulakovs mēdza liksmi spēlēt akordeonu, un Juris Vaivods to tikpat liksmi dara joprojām un, cerams, darīs vēl ilgi. Vēl kādam nāks prātā “Hospitāļu ielas” albums “Nav centrs” vai kādas “Gaujarta” faktūras. Un vai gan bez akordeona iedomājams Ēriks Zeps?

Īsi par klasifikāciju.

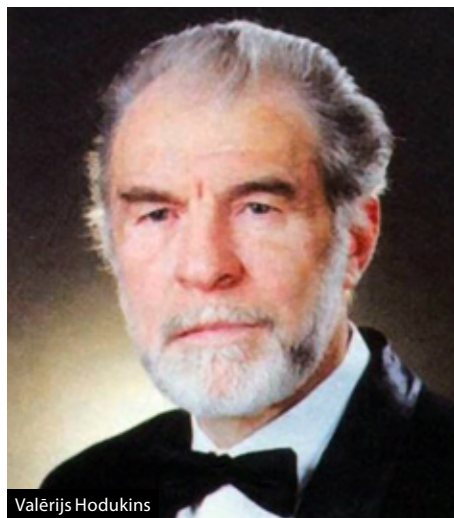
Akordeons ir taustiņinstrumentu, uz to norāda tas, ka akordeonam ir klaviatūra. Pēc t. s. Hornbostela un Zaksa instrumentu kataloga, akordeons pieder pie aerofonu grupas, tāpat kā ērģeles un harmonijs, kur visur tā vai citādi iesaistīts gaiss. Akordeona sencis ir senlaiku mēlišu ērģeles.

Pēc skaņas avota un skaņas veidošanas principa mums te ir darišana ar pneimatisku taustiņinstrumentu – ērģelēm ir sta-

bules, bet akordeonam (arī harmonijām) ir mēlītes. Gaisa pievadei plēšas tiek darbinātas ar roku. Gaiss ievibrē mēlītes, un rodas skaņa.

Tiktāl, cerams, viss uzrakstīts puslīdz pareizi.

Mūsu žurnālā akordeons nav ticis bieži piesaukts. Kaut kad pirmsākumos, precīzāk, 2004. gada 1. laidienā, gan bija izvērstas Ilgas Augustes teksts ar nosaukumu “Variācijas par akordeona tēmu”, un no turienes paņemsim dažas vērtības.



Valērijs Hodukins

Visupirms fragments no Ilgas sarunas ar Daugavpils leģendu Valēriju Hodukinu (1939–2009).

*

Kaut arī akordeona izglītības augstākā kadru kalve jau piecus gadus atrodas Rīgā, par akordeona galvaspilsētu Latvijā joprojām tiek uzskatīta Daugavpils. Kā panācāt šādu statusu pilsētai, kurā jūs pats esat ienācējs no Harkivas?

Viss sākās 1961. gadā, kad ieradās Daugavpilī, lai iegūtu diplomu par vidējo izglītību, jo toreiz ne Ukrainas, ne Krievijas mūzikas vidusskolās nebija akordeona klases. Vienīgā vieta bija Daugavpils – pat Rīgā nebija iespējas iegūt vidējo izglītību akordeona specialitātē!

Palikt Latvijā nemaz nedomāju, jo Harkivā mani gaidīja mākslinieciskais kolektīvs. Taču, kad biju Daugavpils Mūzikas vidusskolu beidzis, toreizējais direktors Staņislavs Broks mani uzaicināja tur palikt strādāt. Pirmais, kam ķēros klāt, bija akordeonistu orķestris, ko izveidoju uz neliela mācību ansambļa bāzes, paplašinot to arī ar citiem instrumentiem – flautām, obo-

jām, klarnetēm. Un tā mēs strādājām vēl joprojām un 27. martā gatavojamies atzīmēt orķestra 45. gadadienu.

Daugavpils akordeonistus pazīst arī ārzemēs – Dānijā, Somijā, Vācijā, par Lietuvu un Krieviju nemaz nerunājot, jo starptautiskajos akordeonistu konkursos jūs regulāri aizvedat sev līdzī kādu no lielajām balvām.

Par starptautiskajiem panākumiem tiešām nevaram sūdzēties. 2002. gadā – *Grand Prix* konkursā *Golden Accordion* Ņujorkā ieguva Daugavpils Mūzikas vidusskolas akordeonistu trio, kas pirms tam uzvarēja arī prestižajā konkursā Kastelfidardo, Itālijā. Bet ārzemēs pazīst arī Starptautisko akordeona mūzikas festivālu, kas kopš 1989. gada notiek Daugavpilī.

Izklausās skaisti. Uzvaras konkursos, festivāli, atsaucība... Nekādu problēmu!

Lielākā problēma akordeonistiem Latvijā – tie ir instrumenti. Savulaik Padomju Savienībā ražotie bija zemas kvalitātes akordeoni, un mēs tos nemaz neiepirkām, iegādājāmies vācu firmas *Weltmeister* instrumentus. Taču to cena tagad ir cēlusies vismaz desmit reizi. Un ja bērnam, kurš sācis apmeklēt mūzikas skolu, šāds instruments ir jānopērk, tas maksā vismaz 500 latu.

Otra problēma ir repertuārs. Latvijā ar to ir pavisam slikti. Nākas izlīdzēties ar ārzemniekiem, tostarp lietuviešiem, kuriem ir brīnišķīgi skaņdarbi akordeonam. Atceros, pirms gadiem divdesmit daži mūsu aktīvisti aizgāja pie Romualda Kalsona un Romualda Jermaka pēc jauniem oriģinālsacerējumiem akordeonam. Rotaprinta tehnikā tika pat izdots nošu krājums. Tas mums vēl joprojām ir repertuārā. Tad vēl Alfrēda Tuča skaņdarbi. Jaunas kompozīcijas akordeonam Latvijā top lēni, un to ir maz. Tāpēc, iepazīstinot audzēkņus ar nacionālo komponistu skolu, vēl joprojām nākas ņemt talkā Emīla Dārziņa, Alfrēda Kalniņa, Jāņa Ivanova, Ādolfā Skultes, Marģera Zariņa u. c. latviešu komponistu skaņdarbus un veidot to pārlikumus akordeonam.

Par spīti visam, es šim instrumentam saredzu ļoti lielu perspektīvu. Jau tas, ka Latvijas Mūzikas akadēmijā iespējams iegūt augstāko izglītību akordeona specialitātē, ir apsveicami!

*

Palasīsiēt Anetes Ašmanes-Vilsones veidoto diskusiju ar trim pedagogiem – Natāliju Meļņikoviču, Anitu Riekstu, Tatjanu

Saratovu –, un manīsiet, ka repertuāra ziņā kopš 2004. gada necik daudz nav mainījies.

Vēl pievērsīsim uzmanību trim (tolaik!) jaunākās paaudzes akordeonistiem: Mārim Balaško, Kasparam Gulbim (1979) un Aldim Jurisonam (1978–2004).

✱

Aldis: Man laikam dzīvē ir paveicies, jo pārsvarā tomēr ir izdevies mainīt cilvēku viedokli par akordeonu uz labo pusi. Vēl joprojām akordeons daudziem (tostarp arī mūziķiem) saistās ar brāļu Laivinieku vai cilvēka–mažorminora spēli Vecrīgas ielās, un to nu nevar nosaukt ne par akadēmisku, ne neakadēmisku! Nievājošu attieksmi drīzāk nācies izjust kā mūziķim. Taču tas jau ir cits, ar cilvēku intelektu un kultūru saistīts jautājums.



Kaspars: Muzicējot retro ansambli *Bellacord* un bieži braucot ar to “tautā” spēlēt, redzu divējādu attieksmi. Daļa cilvēku akordeonu noliedz, citiem tas ļoti patīk. Pat vienkāršās lauku kāzās cilvēki spēj atšķirt, vai tā ir haltūra vai iedvesmots, profesionāls priekšnesums. Tajā brīdī cilvēkus pārņem pilnīgi citas sajūtas. Katrā ziņā mans mērķis ir celt akordeona prestižu Latvijā.

Vai attieksme pret akordeonu Latvijā atšķiras no ārzemēs pieredzētās?

[..]

Aldis: Akordeons savā attīstībā ārzemēs ir vairākus soļus priekšā Latvijai. Šeit galvenokārt jārunā par akadēmiskās izglītības iespējām valstī, jo tas, manuprāt, ir visa notiekošā cēlonis. Akordeona spēlē citās valstīs jau vairākus gadu desmitus ir iespējams apgūt pilnu akadēmisko izglītību, līdz ar to attieksme jau labu laiku ir tāda pati kā pret citiem akadēmiskajiem instrumentiem.

Mēs esam ceļa sākumā, tāpēc prasīt augstus rezultātus vēl ir pārāgri, jo nav noslēdzies pat pilns akadēmiskais cikls: Kaspars Gulbis ir pirmā kursa maģistrants, un kopumā Mūzikas akadēmijā klātienē mācās vēl tikai trīs studenti. Tomēr esmu optimists un domāju, ka drīzā nākotnē

akordeona spēles attīstībā panāksim citas valstis.

[..]

Šobrīd gan Latvijā, gan pasaulē ir vērojama tendence iesaistīt akordeonu kā vēl vienu tembrālu krāsu dažādos jauktos sastāvos, par prioritāti izvirzot mūziku, nevis akordeona tehnisko iespēju demonstrēšanu.

Kā ir ar profesionālās izaugsmes iespējām akordeona specialitātē?

Aldis: Protams, akordeona klases absolventiem nav citu algota darba iespēju kā vien pedagogiskais darbs. Taču, ja salīdzina, piemēram, simfonisko orķestru skaitu un stīginstrumentu nodaļu absolventu skaitu Latvijas mūzikas augstskolās, tad arī šī perspektīva nav diez ko iepriecinoša. Te jāpārādās mūziķa radošākai izdomai – akordeonam ir lielas ansambļa muzicēšanas iespējas.

Kaspars: Lai mūziku iepazītu plašāk un dziļāk, mācos maģistrantūrā, bet darba tirgus nav gluži tas repertuārs, kas jāspēlē eksāmenos... Ansambli *Bellacord* mēs restaurējam 30. gadu mūziku. Man tas patīk, un tieši tur es redzu savu nišu. Bet kā solīstam man tuvāka ir mūzika ar džeza elementiem un franču *musette* žanrs. Domāju savu nākotni saistīt ar šiem mūzikas virzieniem. Tas laikam arī ir mans aicinājums.

Māris: Man daudzkārt jautāts, vai vēl kāds Latvijā dara to pašu, ko es, uz ko man ir gatava atbilde: visaptverošas informācijas man nav, redzējis un dzirdējis neesmu. Tas, protams, nenozīmē, ka nevar rasties sekotāji. Taču, tā kā jau būs pagājis laiks un mainījusies situācija, tas, ko pašlaik daru es ar savu elektronisko akordeonu, var vairs nebūt modē. Tāpēc jābūt augsti profesionālam un elastīgam.

Ar akordeonu ir nācies piedalīties Rīgas zonas koru skatē, kur, atskaņojot Artura Maskata “Vecās Rīgas likteņdziesmu”, spēlēju pavadījumu Stradiņa Medicīnas universitātes jauktajam korim “Rīga”. Esmu spēlējis, jānot zirga mugurā, tāpat arī muzicējis zvaigžņu koncertā Saulkrastu estrādē par godu gadskārtējiem Edgara Liepiņa svētkiem, kur viena kundze lūdza man sniegt autogrāfu viņas pasē! Un tā 1059 reizes Latvijā, Somijā, Japānā un Kanādā...

Nekad neesmu uzskatījis, ka akordeons ir zaļumballišu instruments. Tam ir kolosāls repertuārs! Un akadēmiskā izglītība dod visu nepieciešamo, lai cilvēks ar akordeonu pēc mācību iestādes beigšanas atrastu savu vietu mūzikas pasaulē un darba tirgū. Nav labu vai sliktu, pareizu vai nepareizu virzienu, kā kādreiz domā augsto matēriju piekritēji. Ir labs vai slikts priekšnesums. Un instruments pie tā nav vainīgs!

✱

Un vēl viens teksts, izvērstāks. Tā autors, tolaik Latvijas Mākslas akadēmijas docents Juris Riņķis ar VKKF atbalstu tika apmek-

lējis Jozefam Boisam veltīto simpoziju un pa ceļam iegriezies Trosingenē aplūkot akordeona muzeja (*Deutsches Harmonikamuseum*) unikālo kolekciju.

✱

Juris Riņķis:

“Droši vien Latvijā visi zina, kādas ir ārējās atšķirības starp bajānu un akordeonu, bet, izvēloties vienu no tiem, būtu arī jāzina, kurš no šiem instrumentiem ir ērtāks apgūvei. Esmu novērojis, ka daudziem patīk *musette* skaņojums, bet, pērkot akordeonu, būtu jāņem vērā arī, ka tā ir t. s. dubultvibrācija (trīs vienāda augstuma mēlītes ar mazliet atšķirīgu, resp., netīru skaņojumu), un tā nebūt nav tikai franču prioritāte. Visas akordeona firmas piedāvā šādus instrumentus, un tiem uz *musette* reģistra redzami trīs punktiņi, kas izvietoti vienā augstumā. Astora Pjacollas cienītāji mēdz viņu dēvēt par akordeonistu, kaut gan viņš spēlē koncertīnu [precīzāk, koncertīnas jaunāko radinieku bandoneonu]. Tas ir instruments ar diskanta klaviatūru abām rokām, radies Anglijā. Atliek tikai piebilst, ka šo nezināšanu var viegli saprast, jo angļu instrumenti Latvijā nav bijuši tik populāri.

Interesanti, kādās zemēs bija ražoti instrumenti, kuri skanēja Latvijas sētās tajās reizēs, kad tika dziedāti šlageri? Abos akordeona uzplaukuma periodos 20. gadsimta 30. un 50. gados tie bija vācu firmu *Hohner* un *Weltmeister* ražojumi. Kāpēc tieši šīs firmas? Pirms kara sava loma bija Vācijas ģeogrāfiskajam tuvumam un tam, ka Honera rūpnīca Trosingenē sasniegusi lielražošanas apjomus. Arī reklāma bija augstā līmenī. Rezultātā neviens mūzikas instrumentu veikals nevarēja atļauties ignorēt *Hohner* instrumentus.

Pēc kara otra tradicionālā vācu akordeonu ražotne atradās Klingentālē (bijušās VDR teritorijā), un tad jau nav jābrīnās, ka Klingentāle bija galvenais akordeonu piegādātājs bijušajai Padomju Savienībai. Visi VDR ražojumi gan nesaucās *Weltmeister*, tomēr *Weltmeister* (varbūt sava nosaukuma dēļ) bija vispopulārākā firma pēckara Latvijā. Taisnības labad gan jāpiezīmē, ka 60. gadu sākumā Rīgā pēkšņi parādījās itāļu akordeoni *Manfrini*, kuri kvalitātes ziņā bija ārpus konkurences, bet tie nepaspēja izmainīt priekšstatus, jo tos ātri izpirka un tie nekļuva par “tautas instrumentu”. (Starp citu, manis pirktais *Manfrini* (120 basu, trīsbalsīgs ar 5+2 reģistriem) toreiz maksāja 450 rubļus.)

Tā nu iznāk, ka Latvijā visvairāk spēlēto akordeonu vēstures pirmsākumi meklējami Trosingenē un Klingentālē. Klingentāles akordeonu muzejs (*Musikinstrumenten-Museum Markneukirchen*) atrodas netālu no Drēzdenes, tā ka interesenti to var pavisam viegli iekļaut savā Vācijas tūrisma maršrutā. Savukārt Trosingenes muzeju varat

apmeklēt pa ceļam no Štutgartes vai Ulmes.

Visisākais akordeonu vēstures apraksts atrodamas Marknoikirhenes muzeja ceļvedī.

Klavierskaņotājs no Tīringenes Kristiāns Frīdrihs Bušmanis (*Buschmann*) 1821. gadā uzmeistarāja palīgierīci klavieru skaņošanai, to veidoja 15 mēlītes, un no tās jau 1829. gadā radās mutes ermoņikas. Tās aprikojot ar plēšu un taustiņiem, izveidojās koncertīna, kuru 1846. gadā Heinrihs Bands uzlaboja un nosauca par bandoneonu. Savukārt vīnietis Francis Valters tikai 1850. gadā radīja instrumentu, kur katram tonim bija divas mēlītes, resp., nospiežot taustiņu, plēšas virziena maiņa neizmainīja skaņas augstumu. Vēl pēc četriem gadiem šim instrumentam pievienoja klaviatūru un nosauca to par piano-akordeonu.

Protams, ka akordeona attīstības vēsture ir daudz raibāka, un tai raksturīgi daudzi starpposmi un atšķirīgi nacionālie varianti. Tā, piemēram, angļi par koncertīnas izgudrotāju (1844. gadā) uzskata Čārlzu Vetstounu, bet krievi par hromatiskās harmonikas tēvu sauc Nikolaju Beloborodovu (kopš 1870. gada). Mūsdienā skatījumā tas tikai liecina par šo instrumentu lielo popularitāti un vienlaicīgo izplatību visā pasaulē. Jāatzīst, ka izplatības mērogus noteica ražotāji, un te galvenā nozīme bija instrumenta cenai. Tieši ar cenu un mazajiem izmēriem mutes ermoņiku panākumus skaidro arī mūzikas instrumentu vēsturnieks Kurts Zakss (*Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 1919). Ne velti Trosingenes harmoniku muzeja direktors Martīns Hefners savam rakstu krājuma vākam izvēlējies attēlu, kurā redzams, kā firmas dibinātājs Matias Honers Amerikā tirgo mutes ermoņikas "Ērika" par 10 centiem gabalā.

Akordeonus Trosingenē sāka ražot tikai 1903. gadā. Par akordeonu zelta laikiem tiek uzskatīti 20. gadsimta 30. un 50. gadi, kad t. s. mājas muzicēšana daudzviet pasaulē bija ļoti izplatīta. Par mājas muzicēšanas ienaidniekiem jau pieminētais Honera muzeja direktors uzskata visupirms Otro pasaules karu un vēlāk televīziju. Televīzijas kults neveicina arī koncertu apmeklēšanu. Sava loma ir arī mūziķu aizspriedumiem pret akordeonu kā "nepareizu" mūzikas instrumentu. Entonija Beinsa krājumā *Musical Instruments Through The Ages* viens no krājuma autoriem Džeimss Hovarts (*Howarth*) domā, ka sakarā ar akordeona vēlo piedzimšanu, tas nav varējis ieņemt pienācīgu vietu mūzikas instrumentu vidū.

Pēckara apstākļos daudzi cilvēki nebija spējīgi nopirkt "pareizo" instrumentu – klavieres. Tieši pēckara nabadzība bija viens no iemesliem, kāpēc 50. gados akordeons kļuva par visizplatītāko instrumentu pasaulē. Un, tā kā to spēlēja plašas tautas masas – kā nu kurš prata (lielākoties pēc dzirdes) –, muzikāli izglītotāko laikabiedru vidū tas ieguva antipātijas. Starp citu, interesanti,

ka Latvijā šīs mūzikas sapratēju antipātijas sakrita ar "vienīgās pareizi domājošās partijas" cīņu pret diviem "izvirtušiem" instrumentiem: saksofonu un akordeonu. Saksofona spēli parasti salīdzināja ar vilka gaudošanu, bet galvenais grēks bija tā loma džeza mūzikā, kas toreiz tika uzskatīta par imperialistu sabojātu afroamerikāņu tautas mūziku, "no kuras sāk sāpēt vēders" (Ņikitas Hruščova izteikums). Dabiski, ka partija attiecīgi reaģēja un Ļeņingradas mūzikas instrumentu rūpnīca pārtrauca saksofonu ražošanu. Mūzikas vidusskolās saksofonu klases tika likvidētas. Arī Mediņos akordeona klase 50. gados tika slēgta. Dārziņos nebija ko likvidēt, jo tur akordeona klase nekad nav bijusi. Tādējādi iegūt vidējo mūzikas izglītību akordeona spēlē Latvijā nebija iespējams, nemaz nerunājot par to, ka akordeonisti kādreiz varētu nonākt līdz konservatorijai. Jāatzīst, ka bērnu mūzikas skolās akordeona spēli tomēr varēja apgūt. Secinājumi?

Galvenais kaitējums bija ne tikai akordeonistu perspektīvas iznīcināšana, bet arī mājas muzicēšanas tradīciju graušana. Kāpēc tā notika? Kā zināms, visi partijas funkcionāri bija lasījuši [Fridriha] Engelsa darbu "Darba loma pērtiķa tapšanā par cilvēku", "bet nebija to izlasījuši pietiekami rūpīgi" (J. V. Staļina teiciens). Vislabākais veids smadzeņu attīstībai ir mūzikas instrumenta spēle un optimālajā variantā – ar visiem desmit pirkstiem. Akordeons ir tāds instruments. Galvenais secinājums? Toreizējie funkcionāri nebija mācījušies spēlēt akordeonu...

*

Ilgas Augustes intervējamo skaitā bija Aldis Jurisons. Viņš nodzīvoja 25 gadus un gāja bojā autoavārijā 2004. gada Jāņudienas rītā. "Mūzikas Saule" liktas šādas rindas:

"Sāpīgais, neko neatrisinošais jautājums – kāpēc? – paliek bez atbildes. Kāpēc Aldis – cilvēks, kas vienmēr bija enerģijas, gaišuma pilns, mērķtiecīgs un atsaucīgs; kā mūziķis – neparasti talantīgs un daudzpusīgs... Viņa ceļš bija tikai pašā sākumā.

[..]

Šķiet, viņa mākslinieka ceļš bija kā augšupejoša šautra, kas ietiecas debesīs... Nekad nezūdošs ceļš, kas vienmēr paliks dzīvi skanošs mūsu sirdīs.

Paldies Tev, Aldi, par lielo gaišumu un mūziku, ko Tu mums devi!"

*

Mums patīk arī ieviņas. 2021. gada 1. laidienā Laura Līcīte raksta: "Satiekamies ar Ieviņa ermoņiku būves entuziastiem – trim kungiem, kurus dzīve savedusi kopā, lai viņi īstenotu svarīgu misiju. Pateicoties viņu azartam, zināšanām un neatlaidībai, ir pamatotas cerības tautasmūzikas aprītē atgriezt gandrīz izmirušās Ieviņa ermoņikas jeb ieviņas. Instrumenta dzimtā puse ir

Vidzeme, un par ieviņām tās sauc, jo slave-nākais meistars bija Augusts Ieviņš (1881–1959). Patlaban Latvijā ir neapskaužama situācija: spēlētgrībētāji ir, bet instrumentu – nav." Šie trīs kungi ir Valdis Andersons, Valters Reiznieks un Arnis Ābelīte.

Šajā laidienā skatāties uz akordeonu filharmoniskajā pasaulē, tāpēc tautasmūzikas joma netiek skarta, un harmonikas jeb tautas mēlē ermoņikas (ieviņas pēc būtības ir harmonikas) tiks aplūkotas citureiz.

Pietiek jau ar to, ka galva maķenīt griežas, kad gribi saprast, kas ir akordeons un kas ir bajāns, kas ir melodions un kas ir bandoneons, un vai bandoneons (vai melodions) ir tas pats akordeons, tikai citāds, un kur nu vēl koncertīna, un tad vienam ir klaviatūra un podziņas, un citam ir tikai podziņas, un katrā zemē būs vēl arī maķenīt atšķirīgas tradīcijas, kā ko sauc un kā kas izskatās, tāpēc turēsimies pie vispārīgā, bet samērā drošā ieskata, ka visos šajos gadījumos mēs varam runāt par akordeonu.

*

Daudz akordeona ir **Artura Maskata** (1957) mūzikā. Te Artura komentārs.

"Kurā brīdī man sākās tas radošais, muzikālais, noteikti kaislīgais romāns ar akordeonu, es pat īsti neatceros. Katrā ziņā tās ir mīlestības pilnas attiecības. Visticamāk, 1996. gadā, kad režisors Mihails Gruzdovs aicināja mani rakstīt mūziku Dailes teātra izrādei "Terēza Rakēna" pēc Emila Zolā romāna motīviem. Akordeons vislabāk iekļāvās izrādes muzikālajā struktūrā, radot franču šansoniem pie Parīzes bulvāru noskaņām līdzīgu juteklisko šarmu, kurš pēkšņi var sevi slēpt arī dziļu traģiskumu un vientulību.

Tad – 2002. gada simfoniskais "Tango", kurā ļoti nelielo, bet būtisko akordeona partiju rakstīju izcilajam Aldim Jurisonam, istam profesionālās akordeonmūzikas celmlauzim Latvijas mūzikā, arī teicamam pedagogam, sava instrumenta patriotam.

Tad 2003. gadā nu jau leģendārā Latvijas Radio kora izrādes Dailes teātrī "Vācietis. Novembris. Klavierkoncerts", kur akordeona partiju rakstīju tieši Aldim Jurisonam.

Un tad vistrāģiskākā akordeona nots un akords – 2004. gadā. Alda Jurisona mūžs pēkšņi apraujas 25 gadu vecumā.

2005.–2006. gadā rakstu mūziku bale-tam "Bīstamie sakari", un, lai gan sākumā šķiet neiederīgi, taču jau un atkal nevaru iztikt bez akordeona – šo partiju rakstu brīnišķīgai mūziķei Initai Āboliņai. 2014. gadā rodas "Pusnakts Rīgā" vijolei, čellam un stīgu orķestrim, kuru pirmatskaņo Gidons Krēmers un viņa *Kremerata Baltica* mūziķi. Pēc daudziem atskaņojumiem Gidons pēkšņi ierosina izveidot vēl vienu šī darba versiju – akordeonam ar stīgu orķestri, un tā manā radošajā dzīvē ienāk Ksenija Sidorova.



Ksenija Sidorova un Arturs Maskats



Mārtiņš Viļums

Pēc kāda laika, 2021. gadā, rodas Koncerts akordeonam ar orķestri "Ko stāstīja vējš pār jūru...". Nosaukums nav nejaušs – bija skarbā kovidpandēmijas diena, bijām ar Kseniju burtiskā nozīmē ieslodzīti katrs savā dzīvoklī: Ksenija Madridē, es Rīgā. Radoši sazināties varējām tikai ar *zoom* palīdzību, tā nu radās šis skaņdarbs, pandēmijas liecinieks (arī pirmatskaņots bez publikas zālē). Ksenija ir izcila, viņas cilvēciskā atvērtība, drosme, siltums un tiekšanās pēc perfekcionisma mākslā iedvesmo, liek vienmēr saņemties un atkal, un atkal radīt. Domāju, ka par to viņai ir pateicīgi daudzi komponisti.

Manas attiecības ar akordeonu turpinās. Tas ir instruments, kurš mani radoši uzlādē un droši vien lielā mērā izsaka manu radošo būtību."

*

Kā akordeonists karjeru mūzikā savulaik sāka komponists **Mārtiņš Viļums** (1974).

"Par akordeona īpašībām un specifiku jau arī plašākam mūzikas pazinēju lokam šodien ir labi zināms. Kādreiz vienkāršots, vairāk izklaidei domāts instruments nu ir ieticis mūsdienu mūzikas praksē kā viens no universālākajiem izteiksmes līdzekļiem. Ar daudzkrāsainiem ērģelēm vai kokpūšamajiem instrumentiem pielīdzināmiem tembriem un plēšām ir iespējams iegūt dinamiski bagātu un elpojoši dzīvu muzikālo frāzējumu.

Instrumenta niansētība man pašam ir ļāvusi iepazīt skaņu izpausmi tā, it kā izauģot no skaņdarba iekšpuses, ar iespēju pilnībā veidot fakturālā rituma dinamiskās un artikulārās gradācijas. Šajā ziņā akordeons ir pielīdzināms kokpūšamo vai pat stiginstrumentu ansambļu elastībai ar iespējām izaust vismalkākos tiklus, uzturēt skaņu dzīvību visā to plūduma laikā.

Savā mūzikā gan akordeonam neesmu pievērsies pārāk bieži. Kā viens no iemesliem droši vien jāmin tas, ka, meklējot pašam savus muzikālos veidolus, vēl vijīgāki un muzikālai ekspresijai pakļautāki šķita stiginstrumenti, kuros ar locīņa un pirkstu palīdzību var izpaust visvisādas skaņas un neskaņas, virsskaņas un mikroskaņas. Lai gan akordeona būves praksē ir sastopami arī mikrochromatiski instrumenti, tomēr

ierasta profesionālā konstrukcija ir ierobežota temperētā sistēmā. Tamdēļ, kompozicionāli domājot mikrotonālas vai spektrālas harmonijas mērogos, ir vai nu jāatsakās no akordeona izmantošanas, vai jādoma par citādiem tā integrācijas veidiem (piem., iekļaujot tikai to daļu no harmonijas, kura ir temperētās skaņas).

Jāteic, pati akordeona spēles uzsākšana notika kā pārpratoms. Tolaik mācījos 2. klasē. Skolotāja ieaicināja klasē kādu onkuli, kurš bija atnācis apjautāties, vai no klātesošajiem bērniem kāds nevēlētos spēlēt klavieres vai akordeonu. Man ļoti vilinošas likās klavieres (redzot, kā dziedāšanas skolotāja tās klimperēja), un es pacēlu roku. Tomēr, kad tika veikts gala saraksts, onkulis, kurš turpmāk kļuva mans akordeona skolotājs, pierakstīja mani uz akordeona apmācībām. Tā nu sāku apmeklēt akordeona privātsiņķus.

Pabeidzu piecu gadu kursu un jau vēlāk, absolvējot pamatskolu, sāku apdomāt – ja jau esmu mācījies kaut ko spēlēt, varbūt varu stāties mūzikas vidusskolā. Par to apjautājos bijušajam akordeona skolotājam Albertam Kauperam, kurš izbrīnīti izteicās, ka es taču neko nezinot no mūzikas (vēstures, teorijas utt.). Tomēr ar viņa palīdzību tiku pie labiem skolotājiem: Ingas Kalnas mamma Tamāra Kalna, tolaik Dadaševa, līdzēja tikt galā ar teoriju, bet akordeona stundas ņēmu pie Jurija Peškova. Viņi palīdzēja divu gadu laikā sagatavoties iestāšanās eksāmeniem Jāzepa Mediņa Mūzikas vidusskolā.

Savas studijas divus gadus turpināju pie Jurija Peškova, pēc tam pārgāju Jurija Rižova klasē. Atceros, kā Peškova cītīgi mēģināja man iedzīt pirkstu stakato tehniku, kuru pats meistarīgi pārvaldīja, kā *musette* stila muzikants spēlējot polkas. Jāatzīst, ka šī tehnika man ļoti noderēja vēlāk, izpildot mūsdienu akadēmisko mūziku.

Savukārt Rižovs mani ļoti atbalstīja, kad izrādīju interesi par sarežģītāku mūziku un meklēju dziļākus, savdabīgākus muzikālās izteiksmes līdzekļus. Trešais līdz piektais kurss Mediņos bija ārkārtīgi intensīvs eksistenciāli filozofiskos un muzikālās izteiksmes meklējumos. Tas bija laiks, kad iepazinot ar Andri Dzenīti Starptautiskajos jauno mūziķuursos Jaungulbenē. Toreiz

iesākās mūsu ilggadīgā draudzība un sadarbība, kura ātri vainagojās ar Andra uzrakstītu liela apjoma skaņdarbu akordeonam. Tas man bija izaicinājums, kuru ar traku dedzību metos pieveikt.

Klasē, kurā mācījos šo skaņdarbu, tobrīd visi vairījās ienākt, jo nācās dārdināt briesmīgus, griezīgus klasterveida akordus, kuri mijās ar samērā neparocīgām pasāžām, akordeonam netipiskiem oktāvu dublējumiem baritona basos. Toreiz man likās – jo grūtāk, jo labāk... Šķita, ka tā vēl akordeons nav skanējis. Un arī šobrīd, atskatoties un paklausoties, man šķiet, ka ir saklausāms kas īpašs – ārkārtīga muzikālā ekspresivitāte, dziļums un muzikālā rituma nepastarpināta plūduma sajūta. Latviešu akordeona mūzikas repertuārā tas tolaik tiešām bija kas jauns.

Tāpat ar šo skaņdarbu man saistās lielākie pārdzīvojumi kā izpildītājam, kurš tobrīd nebija pratis iziet uz koncertskatuves. Kā lielāko notikumu atceros Andra Dzenīša, Jāņa Petraškeviča (un Santas Ratnieces?) Dārziņskolas beigšanas eksāmenkoncertu JVLMA Ērģelzālē. Tā bija mana pirmā pieredze spēlēt nevis eksāmenā, bet īstai publikai. Un vēl kādai – zālē sēdēja vairums tālaika zināmāko mūziķu, komponistu un akadēmijas profesoru! Sanākušajiem šķitis, ka es, aizslēpjoties aiz ērģelēm, tā arī neizlīdīšu uz skatuves... Taču, jādoma, tā izvērtās par akordeona slavas un atdzimšanas dienu Latvijā, jo pēkšņi izrādījās, ka ar šo instrumentu var spēlēt ne tik ziņģes, bet arī sarežģītu, profesionālu un augstvērtīgu mūziku.

Ap šo laiku (neilgi pirms Andra skaņdarba) es uzrakstīju Oļegam Klimovičam (vienu kursu jaunākam gleznotājam, akordeonistam, draugam) veltītu skaņdarbu akordeonam "Linijas uz savādo pasauli", kas divainā kārtā arī ir mans vienīgais skaņdarbs akordeonam solo. Toreiz šķita svarīgi pieskarties dvēseliskām ilgām, veidojot akvareliskas tāles, ar skaņām mēģinot ietvert bezsvara brīvību un mistiski mirdzošas pastēļu ainavas.

Vēlāk, kad jau studēju akordeona klasē Viļņā, man pārmeta pārāk radošu pieeju skaņdarbu interpretācijai. Sajūta, ka akordeona katedrā dzīvoju kā žurku bedrē, mani pamudināja pāriet uz kompozīciju. Kopš tā laika mana akordeonista karjera pamazām sāka izplēnēt. Vēlāk gan bija jauka pieredze, īpašos pasākumos spēlējot Astora Pjaccollas mūziku kopā ar Mārtiņu Zilbertu, Jāni Medni, Gvido...

Akordeonu savulaik esmu spēlējis arī neierastākos kontekstos, piem., aktieru kursa diplomeksāmenā; kādu brīdi spēlēju arī neofolkloras jeb rituālā ambienta grupā *Spanxti*."

*

Dodamies tālāk iekšā akordeonu pasaulē! ●

Baiba Santa Vanaga

Akordeonistus audzinot

SARUNA AR JURIJU RIŽOVU



Augusta nogale, un Mediņu trešajā stāvā flauta un akordeons saspēlē Pjaccollas Pirmo tango etīdi. Ikreiz caur sarunu gribu radīt precīzu un nepārprotamu sarunbiedra portretu, diezgan bravūrīgi sevi pielīdzinot trakam māksliniekam (mums krāsu un otu vietā ir vārdi). Bet te – pretī skolotājs. Tāds skolotājs, kur teju jebkura atbilde uz jautājumu aizved pie sarunas par viņa audzēkņiem. Sākumā šķiet, ka runājam par citiem vien, bet beigās iznāk krāšņa bilde.

Aiz kupla skaita Latvijas akordeonistu, akordeona spēles pedagogu un viņu panākumiem stāv skolotājs Jurijs Rižovs.

Sākāt strādāt Mediņos 1971. gadā, tātad pedagogijā esat jau vairāk nekā 50 gadus.

Piecdesmit jau noteikti bija, jo pirms tam strādāju arī mazajos Mediņos. Divus gadus pēc tam atnācu uz šejieni.

Kur jūs pats pirms tam mācījāties?

Augstskolā mācījos Lietuvā. Pirms tam – Daugavpilī. Tur gāju armijā un vienlaicīgi mācījos.

Kā lēmāt par labu mūzikai un akordeonam?

Kā jau teicu pirms intervijas, vispār esmu ar visu apmierināts. Uzskatu, ka man dzīvē ir paveicies. Akordeons ir jauns instruments, savā laikā mēs tikai sākām. Šodien akordeons starp visiem instrumentiem ir līdzvērtīgs, bet bija arī citi laiki. Varam runāt par koncertiem. Savā laikā praktiski katru pusgadu atbrauca kāds akordeonists vai bajānists no Krievijas. Publikā bija mūzikas skolu audzēkņi un skolotāji, viņu vecāki un tamlīdzīgi. Tā nebija plaša publika. Šodien – ja skan akordeons, publika ir plašāka, un mēs zinām par gaidāmajiem koncertiem, bet agrāk cilvēkiem bija tāda doma: “Nu, kas tas ir – akordeons? Divi akordi kreisajā rokā, un viss.”

Pirmā, piektā...

Jā, tonika, dominante, subdominante, un laikam viss. Šodien zinām, ka akordeons ir ļoti sarežģīts instruments. Ar jauno akordeona sistēmu praktiski visu varam spēlēt kā klavieru vai ērģeļu oriģinālu. Nevaru pateikt, ka mēs droši varam nospēlēt Šopēnu, bet, teiksim, Skarlati, Bahu praktiski vienmēr atskaņosim kā oriģinālu.

Protams, citreiz vajag kādu pārlikumu. Ne visu ērģelmūziku varam atskaņot bez pārlikuma, bet, piemēram, vispazīstamāko – Baha Tokātu un fūgu remīnorā – spēlēsīm gandrīz tieši tā, kā rakstīts. Protams, šodien prasības profesionālā līmenī ir citādas, un pastāvīgi skatāties arī apkārt, piemēram, uz kaimiņiem – Lietuvu, Igauniju. Igaunijā ir līdzīgi kā pie mums, akordeonistu nav daudz, bet Lietuvā ir vairāk. Pagājušajā gadā pasniedzējs no Lietuvas teica, ka akordeona klasē patlaban studē 15 vai 16 cilvēki.

Cik mums ir studentu akordeonistu?

Četri, paldies Dievam! (*smejas*) Divi pirmajā kursā. Otrais kurss, ceturtais kurss... Kopā četri vai pieci cilvēki. Vidusskolā vispār ir ļoti švaki.

Un cik tad ir vidusskolā?

Man ir viens audzēknis, un skolotājai Natālijai Meļņikovičai – arī viens. Cerēsim, ka situācija uzlabosies. Pēc pandēmijas viss stipri pamainījās. Domāšana arī izmainās. Agrāk cilvēks atnāca uz mūzikas skolu, jo gribēja spēlēt – viņam patika mūzika tik ļoti, ka pat negribēja domāt par ko citu. Šodien ir citādāk. Citreiz ir labs audzēknis, bet, ja viņam iet labi vispārīgglītojošajā skolā, viņš domā: “Bet kā būs pēc tam? Vai akordeonists vispār ir profesija?” Sievas draudzene, kas dzīvo Izraēlā, reiz jautāja: “Ko dara tavs vīrs?” Sieva atbild, ka spēlē akordeonu. Seko jautājums: “Bet kādā profesijā viņš strādā?”

Eiropā un citviet agrāk bija viedoklis, ka akordeonists – tā nav profesija. Tie audzēkņi, kas pie mums mācījās un pēc tam aizbrauca, praktiski nevarēja sev sarunāt koncertus. Tagad Eiropā ir citādi,

un pēdējā laikā, kā zināms, akordeona klase ir gandrīz katrā mūzikas augstskolā. Arī mūsu studenti reizēm brauc *Erasmus* [studentu] apmaiņas programmās. Natālija Meļņikoviča bija Romā, Jūlija Skipore – Milānā, Antons Gračkovs – Polijā, un tur viņš arī palika, neatbrauca atpakaļ. Man liekas, ka atrada tur meiteni. (*smejas*)

Tas varētu būt izšķirošs faktors!

Varbūt kļūdos, bet tā man šķiet. Kāds audzēknis palika Dānijā.

Vēl viens svarīgs moments – visi spēlēt nevar. Zināms, ka pianistu nav tik maz kā akordeonistu, bet cik mēs varam nosaukt koncertējošus pianistus? Viens, otrs, trešais, bet, ja salīdzina ar studentu skaitu – cik mās un cik spēlē...

Mums ir pavisam maz: Artūrs Noviks, Natālija Meļņikoviča, Māris Rozenfelds, Kaspars Gulbis – viņš gan vairāk spēlē dažādos pasākumos. Ja par piemēru ņemsim Artūru – viņš spēlē augstā līmenī, sarežģītas programmas. Tāpat arī Natālija. (*domā*)

Piemēram, Artūrs Noviks pirmatskaņoja Gundegas Šmites Koncertu akordeonam un simfoniskajam orķestrim. Natālija Meļņikoviča bija pirmā, kas atskaņoja Romualda Jermaka Koncertu akordeonam un kamerorķestrim.

Domāju, ka tam ir liela nozīme Latvijas mūzikā – lai kāds mūzikas instruments būtu vienā pakāpē ar citiem, tam jābūt ar augstām tehniskajām iespējām. Otrkārt – vajag cilvēku, kas to var profesionāli spēlēt. Treškārt – vajadzīgi komponisti, kas raksta tieši šim instrumentam, nepieciešams oriģinālrepertuārs. Un šodien mums ir.

Beidzot!

Jā. Faktiski viens no pirmajiem latviešu skaņdarbiem akordeonam bija “Blakus...”, ko uzrakstīja Andris Dzenītis. Mans draugs no Somijas teica, ka Dzenītis uzrakstījis tādu skaņdarbu, kas pacēla akordeona repertuāru Latvijā pakāpi augstāk. Sarežģīts skaņdarbs.

Šeit arī ir tas moments – kā jau teicu, bija laiks, kad varēja iemācīties trīs funkcijas un spēlēt pie galda... tāda tipa mūziku. Dejas, dziesmas, tautasdziesmas savulaik bija populāras. Tagad esmu aizmirsis, kad pēdējo reizi spēlēju kādu tautasdziesmu.

Pirmkārt, nav labas apdares. Alfrēdam Tučam bija ļoti daudz apdaru, bet teju tās visas – mūzikas skolas līmenī. Starp citu, jāpieņem, ka Mārtiņš Viļums arī uzrakstījis nelielu skaņdarbu akordeonam. Viņš tagad dzīvo un strādā Lietuvā, bet skaitām, ka ir mūsējais. Mārtiņš vidusskolā pie manis mācījās akordeonu. Tajā laikā mūsu akadēmijā akordeona klases vēl nebija, tāpēc viņš iestājās Viļņā. Pēc gada pārdomāja un nolēma, ka viņam labāk studēt kompozīciju.

Visus vārdus grūti nosaukt, bet daudziem ir interese komponēt darbus akordeonam. Domāju, ka komponisti visā pasaulē pēdējā laikā visvairāk raksta mūziku ansambļiem, kur akordeons atrodas starp citiem instrumentiem. Repertuārs šeit ir paplašinājies; raksta arī jaunie komponisti. Te atkal jāskatās konkrēti vārdi. Pēc vasaras, kā jau skolā, vārdi no galvas izkrit! Sirma galva. (*smejas*)

Dažus tomēr pieminēšu: Anitra Tumševica, Andris Dzenītis, Mārtiņš Viļums, Arturs Maskats – droši vien zināt viņa “Tango” simfoniskajam orķestrim, kurā ir arī akordeona partija. Cik zinu, viņam patika, kā to spēlēja Aldis Jurisons. Diemžēl viņš gāja bojā jauns, bija ļoti talantīgs cilvēks. Aldis pirmais iestājās Latvijas Mūzikas akadēmijas akordeona klasē. Nodaļu atvēra 1998. gadā. Iniciators bija Arvīds Platpers. Viņš bija mūzikas pedagogijas katedras vadītājs. Atnāca pie mums uz diplomeksāmenu Mediņos, un tur tieši spēlēja Aldis Jurisons un arī Oļegs Klimovičs. Abi bija ļoti stipri puikas, parādīja labu rezultātu. Arvīds bija komisijas priekšsēdētājs. Prasīja, ko puiši darīs tālāk. Teicu: “Kā parasti – Lietuva. Mums tikai viens variants.”

Vai arī lgaunijā toreiz nebija akordeona klases?

Nē. Viņiem bija agrāk, bet pēc kādiem pieciem sešiem gadiem aizvēra, jo nebija pietiekami daudz audzēkņu.

Visi uz Lietuvu.

Jā. Atbildēju, ka visi mūsējie brauc uz Viļņu. Platpers: “Kāpēc uz Viļņu? Viņš tik labs puika! Kāpēc mēs nevaram atklāt klasi šeit,

Rīgā?” Protams – mums nav nekas pretī! Teica, lai piezvanu viņam vakarā. Zvanīju, un viņš saka: “Viss kārtībā! Paņem dokumentus un rīt nāc uz akadēmiju kopā ar Aldi.” Iznāk, ka Aldis mani tur iedabūja. (*smejas*) Viņš pabeidza bakalauru.

Pie mums tajā laikā vēl nebija maģistra studiju, tās viņš apguva Maskavā. Manam draugam no Lietuvas, Ričardam Sviackevičam (*Sviackevičius*) tur mācījās dēls. Zvanīju un prasīju, kā to dabūt gatavu. Izrādās, ka tajā laikā Frīdriham Ļipsam – visā pasaulē ļoti pazīstamam akordeonistam – Maskavā beidzās līgums, un viņš tur vairs nestrādāja. Ko darīt? Zvanīju pašam Ļipsam, stāstīju, ka ir tāds labs audzēknis. Viņš teica: “Labi, paņemšu.” Un Aldi tiešām paņēma mācīties Maskavā. Akordeona nodarbības viņam bija Dānijā. Viņš brauca, tur mācījās nedēļu, tad atpakaļ. Kultūras ministrija atbalstīja studijas. Tie jau bija brīvvalsts laiki. Divos gadus pabeidza maģistru. Vajadzēja tikai aizbraukt un paņemt dokumentus, ka pabeidzis augstskolu. Bija domāts, ka nāks uz akadēmiju, bet Aldis gāja bojā. Tāds liktenis – šausmīgs. Viņš bija pirmais, kas spēlēja Maskatā “Tango”. Cik saprotu, Maskatam ļoti patika, un nākamajos viņa darbos akordeons parādījās arvien biežāk. Solo gan faktiski nerakstīja, vairāk ansambļiem.

Par solo skaņdarbiem komponistiem esmu daudz prasījis. Piemēram, man patik, kā raksta Vecumnieks. Klausījos viņa skaņdarbus ansambļiem un ar orķestri, un man patik, kā viņš precīzi paņem un parāda katra instrumenta specifisko krāsu. Es viņam prasīju un prasīju, un vienreiz viņš beidzot atbildēja, ka uzrakstīs. Uzrakstīja *ACCORDEON* akordeonam solo. Pārējais ir dažādiem ansambļiem. Publikai arī tomēr interesantāk paklausīties, kā akordeons skan ansambli. Solo – labi, piemēram, kāda ļoti sarežģīta programma, ja spēlē mūsdienu mūziku. Man tā ļoti patik, bet citreiz paklausos vienu, otru, trešo skaņdarbu – pēc tam pietiek.

Pāris laikmetīgās mūzikas koncerti pusgadā varētu būt gana, vai ne? Protams, gaumes jautājums.

Jā. Ja spēlē ļoti sarežģītu soloprogrammu, klausītājiem arī nav tik interesanti. Ansambļi – vienalga, vai tā ir mūsdienu mūzika vai kāda cita – ir tuvāki. Dažādi instrumenti, dažādas krāsas. Tā faktiski ir ne tikai Latvijā, bet visā pasaulē. Ja paskatāmies pēdējo laiku repertuāru, ļoti daudz raksta kameransambļiem. Akordeonam tur ir sava vieta, tas ansambli dod savu krāsu.

Savulaik strādāju mūzikas skolā, un kolēģe, kas pasniedza akordeona spēli, bija jūsu audzēkne Samanta Čipinska.

Jā. (*apskata pierakstus*) Kas man te ir par Samantu pierakstīts – viņa atnāca no citas skolas. Ļoti interesants cilvēks, lielas darbspējas. Viņai bija tik daudz enerģijas! Reizēm netiku līdzī. (*smejas*) Katru reizi viņai bija kāda jauna ideja. Strādā viņa perfekti.

Esmu uztaisījis audzēkņu sarakstu...

Vai visi jūsu audzēkņi ir pedagogi?

Jā, starp viņiem Artūrs Noviks ir ne tikai pedagogs, bet arī aktīvs atskaņotājmākslinieks, Natālija Meļņikoviča arī. Māris Rozenbergs akadēmiju pabeidza pie Artūra, ne pie manis, un arī viņš ir koncertējošs mūziķis. Vairums, protams, strādā tikai kā pedagogi. Bet tā dara liela daļa mūziķu visā pasaulē.

Sākām runāt par atskaņotājmāksliniekiem. Droši vien likumsakarīgi, ka galvā ieskanējās Ksenijas Sidorovas vārds.

Ksenija! Viņa nemācījās pie manis, bet pabeidza Rīgas 1. mūzikas skolu, pēc tam brauca studēt uz Londonu. Viņa ir ļoti talantīga, ļoti aktīva un jau mūzikas skolā faktiski spēlēja kā vidusskolā. Šodien viņai ir plašs repertuārs, daudz spēlē ar orķestri un solo.

Runājot par jūsu pedagogiem – Lietuvā mācījāties pie profesora Alberta Vitauta Baikas. Ko vērtīgu guvāt no viņa?

Grūti pateikt, jo pie viņa mācījies vien pēdējo gadu. Pirms tam man bija cits pedagogs, bet viņš aizgāja prom no akadēmijas. Baika bija ļoti inteliģents cilvēks. Mūzikā viņš sevišķi nemainīja to, ko jau biju izdomājis. Viņš teica: “Jurij, nu, es nezinu! Man ir doma, ka šeit varbūt varam kaut ko pamainīt. Tu vari pamēģināt. Bet nē, nē, vari arī atstāt tā, kā tev ir!”

Saprotu, ka stingrs viņš nebija?

Viņš netraucēja tam, kā es gribēju. Deva brīvu izvēli arī programmu ziņā. Tikai kādu mēnesi vai divus pirms eksāmena teica, ka programma ir par garu, vajagot īsināt. Pirmais bija Jurija Šamo koncerts. Baika teica, ka pietikšot ar vienu daļu, pārējo – ņemam nost! Pēc tam bija Vladislava Zolotarjova "Četri akvareļi". Profesors paklausījās un teica: "Ziniet, to arī vajag ņemt nost" (*smejas*). Bet viņš bija ļoti inteligents cilvēks, ļoti akurāts. Viens kolēģis mācījās pie cita pedagoga, tur gan bija pastāvīgs spiediens – jādara tikai tā un nekā citādi. Pedagogiem ir trīs dažādi raksturojumi: vieni grib, lai tu spēlē tā, kā viņi domā; otrie dod izvēli; un trešie ir pavisam brīvi – dari, ko gribi.

Kāds skolotājs esat jūs?

Arī es uzskatu, ka nedrīkst audzēknim kaut ko uzspiest. Ļoti daudz laika aizņem programmas izvēle, lai audzēknim tā patiktu. Zināms, ja cilvēkam patīk, darbs iet ātrāk. Ja tomēr kādreiz gribu dot iemācīties kādu konkrētu skaņdarbu, kaut iepazīstināt ar tā fragmentu – tad runāju, runāju, runāju; saku, lai paklausās. Jūs jau zināt, kā ir šodien. Agrāk, ja gribējām paklausīties variantus, dabūt ierakstus bija problēma. Šodien – paņem telefonu un paklausies, kā viens, kā otrs spēlē. Stāstu pakāpeniski un mēģinu iepazīstināt. Visi darbi arī nevar būt repertuārā. Citi skaņdarbi sākumā ļoti patīk, bet pēc tam apnik. Citreiz stāstu – ja skaņdarbu izdodas viegli nospēlēt jau no paša sākuma, un tas liekas ērts, zini, ka pēc tam uz skatuves parādīsies problēmas. Nav zināms, kāpēc tā – spēlē, visu zini, pēkšņi pirksts kaut kur... Savukārt ja skaņdarbs ir grūts – aplikatūra vai melodiskā līnija –, un kārtīgi pastrādāsi, izdosies darbu atskaņot tīrāk.

Visud skolā pusaudži veidojas par jauniem pieaugušajiem, un specialitātes pedagogs viņiem var palīdzēt atrast virzienu, kurā doties.

Protams, jā. Par to vajag pastāvīgi runāt. Pastāvīgi, protams, nenozīmē katru dienu. Pakāpeniski. Dabiski, mani interesē, lai visi mani audzēkņi ietu mācīties tālāk. Skaidrs, ka augstākā izglītība dod ļoti daudz, neatkarīgi no tā, vai viņš būs izpildītājmākslinieks, vai nebūs.

Bijāt ļoti jauns, kad sākāt strādāt par skolotāju.

Jā, faktiski uzreiz pēc armijas. Armijā aizgāju 19 gadu vecumā, tad apmēram 22 gados sāku strādāt.

Ātri. Vai jutāt, ka gribat būt skolotājs?

Jā, man tas patīk. Neskatoties uz to, ka arī regulāri uzstājos. Protams, tajā laikā nebija tik daudz iespēju kā šodien. Ļoti daudz kas ir mainījies – instrumenti, specifika, dzīve vispār! Ir ļoti grūti salīdzināt ar to, kā bija agrāk.

Protams. Ko no savas koncertdarbības atceraties ar vissiltākajām atmiņām?

Darbu ar Mariju Naumovu ap 2000. gadu. Pēc tam... (*domā*) Koncerti ar Astora Pjaccollas mūziku. Agrāk par Pjaccollu sevišķi neko nezināja. Visiem gan patika koncerti kafejniecās, kādi mums bija. Kādus divus trīs gadus izturējām, bet pastāvīgi mainījās sastāvs. Bija viens pianists, pēc tam cits. Vijole arī mainījās. Bija nestabili.

Tā nevar saspēlēties.

Jā, un sagatavot programmu. Paspēlē, paspēlē, pēc tam kāds kaut kur aiziet...

Kāds bija ansambļa sastāvs?

Akordeons, klavieres, vijole, kontrabass bija pirmais variants, pēc tam nāca klāt saksofons.

Kur ņemāt Pjaccollas skaņdarbu notis? Latvijā tās noteikti vēl nebija tik brīvi pieejamas.

No draugiem Lietuvā dabūjām pirmo krājumu. Pamēģinājām un nodomājām – kā skan, nu sāksim spēlēt! Akordeoniste Svetlana Stavicka no Daugavpils tajā laikā spēlēja trio, viņiem bija vesela Pjaccollas programma. Viņa kaut ko iedeva. Trešais variants – sēdēt pie magnetofona un rakstīt pa naktīm. Bija tādi gabali, kurus ļoti gribēju nospēlēt, bet nekur nevarēja dabūt!



Kad pirmo reizi saskārāties ar Pjaccollu un tango mūziku?

Pjaccollas mūzika Eiropā parādījās apmēram 50. gados. Mēs vēl neko par to nezinājām, pie mums tā parādījās pēc 80. gadiem. Viņu jau zināja visā pasaulē, bet mēs vēl ne.

Akordeoni un to paveidi ir tik dažādi, daudzajos nosaukumos var apmaldīties.

Piemēram, ir interesanta situācija par nosaukumiem 'akordeons' un 'bajāns' – ja paskatāmies nopietnāk, bajāns ir instrumenta nosaukums, ko lieto tikai krievu mūzikā. Bajāna Eiropā nav. Ir akordeons. Kirils Demjans 1829. gadā dabūja patentu un nosauca instrumentu par akordeonu. Vai zināt, ko nozīmē bajāns?

Pastāstiet, lūdzu!

Bajāns ir tas, kurš dzied dziesmas par varoņiem. 1905. gadā norisinājās Krievijas-Japānas karš. Tajā laikā kāds mūziķis pasūtīja meistaram instrumentu ar veselām trim rindām un citiem ievērojamām parametriem. Meistars šim instrumentam deva nosaukumu "bajāns". Tajā laikā šis vārds bija ļoti populārs. Bija restorāni, kuģi, kam dots šāds nosaukums.

Arī Francijā bija kas līdzīgs tā sauktajam bajānam – viņi ar taustiņiem gandrīz nekad nespēlē, instrumentiem abās pusēs ir pogas. Tāpat visa Skandināvija spēlē ar pogu instrumentiem. Vācijā – puse uz pusi, Itālijā tāpat. Arī Nīderlandē un Dānijā visi spēlē ar pogu instrumentiem, tāda tradīcija ir arī šodien. Tomēr mēs nevaram teikt, ka viņi spēlē bajānu.

Ar pogām vai taustiņiem – tas tāpat ir akordeons...

Jā, tas pats akordeons, tikai vai tam ir pogu, vai taustiņu klaviatūra. 1910. gados Eiropā kļuva populārs tango. Tad arvien vairāk sāka izmantot taustiņinstrumentus.

Ko tas dod praksē?

Tos bija vieglāk iemācīt, šādus akordeonus sāka apgūt un spēlēt daudzi pianisti. Ja salīdzina tehniskās iespējas, daudz atkarīgs arī no repertuāra, un repertuāra vairāk ir tieši pogu akordeonam. Pirms Otrā pasaules kara, 30. gados, akordeons pie mums bija plaši izmantots, un vācu firma *Hohner* savu produkciju sūtīja mums. Tieši pie mums visvairāk izmanto akordeonus ar taustiņiem. Ļoti laba grāmata ir Indriķa Veitnera "Latvijas džeza vēsture [1922–1940]". Tur ir arī ļoti daudz fotogrāfiju, tas man īpaši patīk. Te var arī apskatīties, kādi ansambļos bijuši akordeoni. Tikai vienā bildē ir arī pogu instruments.

Lietuvā šobrīd ir audzēkņi, kuri tomēr grib spēlēt pogu instrumentus, jo tas ir nedaudz vienkāršāk. Mēs Latvijā spēlējam ļoti daudz pārlikumu skaņdarbiem, kas oriģināli ir radīti pogu instrumentiem. Mums ļoti daudz jāstrādā pie pasāžām, pogu instrumentam tās nospēlēt ir ērtāk. Taču mums jāizmanto šis repertuārs, jo taustiņu akordeoniem tā trūkst.

Vēl jāpiemin dziesmusvētki, kur šogad izskanēja arī akordeoniem veltīts koncerts. Programmā bija iekļauts arī jūsu aranžēts Raimonda Paula dziesmu popūrijs. Vai to aranžējāt speciāli šim notikumam?

Jā. Šāds koncerts bija pirmo reizi. Cepuri nost Anitai Riekstai – viņa pacēla šo jautājumu, un viss koncerts bija uz viņas pleciem. Akordeoni no visas valsts... Tas bija ļoti labs koncerts, un akordeonisti tiešām sevi šeit parādīja.

Esat sastādījis izglītojošus materiālus akordeonam. Liels darbs.

Bet kopumā tīru metodisko materiālu ļoti daudz ir krievu valodā. Frīdriham Ļipsam bija ne viena vien grāmata veltīta metodikai. Bija tāds krājums “Bajāns un bajānistī” (Баян и баянисты), kurā rakstīja visi pazīstamākie izpildītāji un teorētiķi. Šodien akadēmijā jāraksta diplomdarbi, un arī tie citreiz ir ļoti labi un komplicēti. Piemēram, savulaik Initai Āboliņai.

Ar viņu man būs saruna rītdien.

Brīnišķīgs cilvēks, un daudz ko var spēlēt – vieglu mūziku un sarežģītu. Viņa pie manis pabeidza akadēmiju. Cepuri nost. Tik entuziastiska, tik enerģiska! Viņai gandrīz pirmajai ir akordeona ieraksti, divi diski. Ar Juri Kulakovu, populārā mūzika. Eiropā tolaik bija ļoti iecienīti dažādi akordeona ieraksti. Savukārt viņas trešajam diskam speciāli veidoju vienu aranžiju. Šajā diskā tika iekļautas zināmas latviešu dziesmas, un vienu no tām aranžēju *musette* žanrā.

Kādā grāmatā atradu vārdus, ko saku katram savam audzēknim. Doma aptuveni šāda – ja esi akordeonists, tev jādomā par sevi un par to, ko vari izdarīt, un ar kādiem cilvēkiem kopā uzstāties. Citiem tā nevajag. Vijolnieks – viņš zina, ka šodien viņš var spēlēt tur un tur. Pūšaminstrumenti – varbūt orķestrī, varbūt kādā sastāvā – vienalga, kur, bet vieta būs.

Akordeonam vajag draugus?

Akordeonam vajag pašam meklēt, ko tas var piedāvāt citiem instrumentiem. Tā ir kopš seniem laikiem, jau kopš *musette* – jau tad akordeonisti bija tie, kas sev apkārt pulcēja citus instrumentālistus. Parasti viņi bija ansambļu vadītāji. Nav citas izejas – ja sēdēsi un gaidīsi, kad tev kaut ko piedāvās, vari gaidīt visu dzīvi. Jādara pašam. Akordeonam tas ir svarīgs moments, ka vajag entuziasmu un idejas. Un, piemēram, Initai Āboliņai tādas ir. Pastāvīgi kaut ko izgudro.

Tas nozīmē, ka akordeonistiem svarīgas kādas īpašas personības iezīmes?

Jā, tieši tā. Kā jau teicu – ja gribi būt atskaņotājmākslinieks, skaidrs, ka jābūt ļoti augstam spēles līmenim, bet tev arī jādomā, kur tev būs koncerti, kā tu vari to paveikt, ar ko tev jārunā. Sarežģīti momenti.

Menedžeris.

Menedžeris! Tieši tā! Un, ja esi labs menedžeris, tev viss būs kārtībā. Ja neesi, tad vari spēlēt kā dievs, bet vienalga... “Nu labi, malacis, spēlē vien tālāk!”

Tā tas mūsdienās ir. Mums ir pašiem sevi jāreklamē.

Tieši tā. Runājām par Kseniju – manuprāt, viņa ir labs menedžeris. Jūrmalā viņas koncertu afišas ir redzamas teju visu gadu. Ļoti labs menedžeris.

Jo vairāk dari, jo vairāk redz – jo vairāk uzrunā.

Tieši tā. Rezultāts tomēr ir acīmredzams. Tas nozīmē, ka viņa strādā pie tā, lai cilvēki viņu neaizmirstu un ietu uz koncertiem.

Kā jums šķiet, vai visi jūsu audzēkņi ir tur, kur viņiem jābūt?

Grūti pateikt. Ļoti svarīgi, kā dzīvē zvaigznes iegrozās. Cilvēkam var gadīties tādi apstākļi, ka citādi nemaz nevar. Nekad nevar zināt, kas notiks.

Ko ilgos un pieredzes pilnos gadus skolotāja darbā esat iemācījis pats? Sākot no pirmās dienas līdz šodienai.

Tas notiek pastāvīgi.

Visu laiku mācāties?

Faktiski visu laiku. Mums nebija tik daudz iespēju kā šodien, bet mēs vienalga meklējām, kas jauns. Tajā laikā visvairāk paziņojumus saņēmām no Maskavas. Citreiz atbrauca kāds akordeonists, mēs ar viņu tikāmies, bija meistarklases. Kad nāca neatkarība, protams, bija vairāk iespēju, vairāk uzzinājām par Eiropu, par repertuāru, par mūziķiem. Nevaru teikt, ka savulaik mūsu līmenis bija zemāks nekā Eiropā. Šodien arī meklējam, klausāmies, kas jauns. Tas ir pastāvīgs darbs, dien ar nekas nemainās, tikai, iespējams, šodien ir vairāk informācijas.

Vai pa šiem gadiem kāds audzēknis jums ir ko iemācījis – kā cilvēkam, kā skolotājam?

Praktiski visi. Visi man kaut ko ir devuši. Starp visiem arī tie, kuriem varbūt negāja tik labi, viņi iemācīja ko citu. Viņi dod dzīvību!

Tāpēc jūs esat šeit.

Protams. Laiki mainās, bet vienalga...

Ir tas spārnotais teiciens: “Kad mēs augām, tā nebija...” Reizēm pat man, kad ieraugu, kā pasauli tver jaunākās paaudzes, saprotu, ka viss mainās. Ļoti.

Jā. (gardi smejas)

Ir arī daudz labu lietu. Jaunieši ir gudri.

Jā, protams. Mana mazmeita tagad iet 1. klasē, bet viņa jau pirmskolas vecumā prata rīkoties ar telefonu. Prasu: “Ko tu tur dari?” Viņa: “Ai, tu neko nesaproti!” Šodien vispār vairs neko neprasu. No citas puses – dīvaini, ka bērni mūsdienās tik ātri var pieņemt jaunas sistēmas. Dīvaini. Līdz šodienai zinu, ka 2+2=4.

Bet bērns pajautās: “Tiešām?!” No kuras puses skatās! Bērni ir gudri, skatās plaši.

Jā! (smejas) Bet tiešām – skatās plaši.

Varbūt arī tāpēc viņiem ir grūtāk izvēlēties karjeras ceļu?

Jā.

Labi, ka šobrīd ir vismaz divi audzēkņi. Var kārtīgi izspēlēties, vai ne?

Man ir žurnāls ar visiem akordeona klases audzēkņiem, kas pabeiguši vidusskolu. Bija gadi, kad tādu bija ļoti maz. 90. gados vienubrīd nebija gandrīz neviena. Pēc tam – bums! – un atkal ir! Ja pārskatītu visus sarakstus, varētu redzēt, ka audzēkņu daudzums mainās kā pa vilņiem – no vilņa uz vilni.

Vēsture vienmēr atkārtojas.

Jā, tāpēc, no vienas puses, esmu optimists. Šodien varbūt ir mazāk. Bet gan jau atnāks! 70. gados mums bija kādi 15 audzēkņi. Šajā skolā man bija orķestris, lieli koncerti – katru gadu Lielajā ģildē bija mācību gada atskaite koncerts. Bija arī tādi laiki. Šodien ir citādi.

Tagad ir duets!

Jā, tieši tā! 🎵





Liene Jakovļeva

Durvis veras

SARUNA AR ARTŪRU NOVIKU

Kad pirms pāris žurnāla “Mūzikas Saule” laidieniem intervijai uzrunāju fagotistu Jāni Semjonovu, viņš priecīgi teica – beidzot žurnāls ir veltīts fagotam! Šoreiz centrā ir akordeons. Un pēc Latvijas Skolu jaunatnes dziesmu un deju svētkiem, kad pirmoreiz notika akordeona mūzikas koncerts “Skan akordeons”, nūdien šķiet, ka šis instruments piedzīvo sava veida atdzimšanu. ARTŪRS NOVIKS, kura varēšanas robežas akordeona spēlē šķiet teju neierobežotas un aizrautība pedagoģiskajā darbā neslēpti dzirksteļo, ir būtisks akordeona spēles kustības virzītājspēks. Vēl pirms jaunā mācību gada burzmas ar Artūru tiekamies kādā klusā Mediņskolas klasē.

Vai arī tev šobrīd ir sajūta par akordeona kā instrumenta renesansi?

Tā tiešām varētu teikt. Turklāt visās jomās – gan koncertdzīvē, gan arī pedagoģiskajā darbā. Jā, šis gads ir bijis ļoti piesātināts.

Un minētais koncerts dziesmusvētkos bija šī ceļa varenā kulminācija?

Kā jauna tradīcija, kas, cerams, turpināsies, noteikti. Un es domāju, ka pirmajai reizei tas bija arī ļoti veiksmīgs koncerts. Bet līdzās tam šogad tika aizvadīts arī valsts konkurss bērniem, paralēli notika arī Viktora Ņikandrova Starptautiskais akordeonistu festivāls un konkurss Limbažos. Jā, ar pedagoģiju mēs šogad esam ļoti daudz nodarbojušies. Arī man kā mūziķim ir bijuši visdažādākie muzikālie piedzīvojumi.

Un es ticu, ka nenoliegsi – tu esi svarīga šīs renesanses daļa.

Noteikti. Dziesmusvētkos gan šoreiz pagāju malā.

Tu domā diriģēšanas ziņā?

Arī organizēšanas ziņā. Tāpat arī saistībā ar māksliniecisko pusi un repertuāra izvēli, jo ir cilvēki, kas ikdienā jau gadiem vada akordeonu orķestrus un šajā ziņā ir krietni kompetentāki.

Un es esmu pilnīgi nekompetenta, tāpēc nekautrēšos jautāt – vai visām koncerta diriģentēm (un tās tiešām bija tikai dāmas!) tāpat ir pieredze akordeonu ansambļu un orķestru vadīšanā?

Domāju, ka daudziem šāda akordeonu kospēlēšana līdz šim bijusi pilnīgi nezināma pasaule.

Sāksim ar to, ka ir tādi vēsturiski izveidojušies centri ar pamatīgām tradīcijām, kur akordeons bijis populārāks un akordeonu ansamblī un orķestri jau ir bijuši un ir aizvien.

Pirmkārt, jāmin Daugavpils, savulaik un arī vēl joprojām tie ir Limbaži, arī Rīgas reģions, Jelgava, Liepāja un ne tikai. Ja runājam par padomju laikiem, tad tolaik kolektīvā muzicēšana bija ļoti populāra. Arī lielajos Mediņos bija akordeonistu orķestris. Es pats, mācoties vidusskolā, esmu spēlējis šādā tautasmūzikas orķestrī, uz programmām ņēmām klāt arī pūtējus, stūdzinieki nāca palīgā. Līdz ar to tā bija diezgan populāra lieta. Šobrīd varbūt kaut kādā ziņā mēs šo tradīciju atsevišķās vietās esam pazaudējuši, bet cerams, ka šie dziesmusvētki būs labs iemesls, lai to atdzīvinātu.

Bet, ja tu būtu ļoti slavaskārs, teorētiski arī varētu šajā koncertā būt atskaņojuma vadītāja statusā?

Domāju, ka jā. Jo visi akordeonisti iegūst kvalifikāciju ne tikai kā izpildītāji, bet arī ansambļa vadītāji. Akordeonistiem vidusskolā ir diriģēšana, un ceturrtā kursa beigās viņi kārto kvalifikācijas eksāmenu.

Kas tajos spēlē?

Jā, nu šeit arī sākas atšķirības. Atkarībā no tā, kas skolā pieejams. Es kā Mūzikas akadēmijas pārstāvis katru gadu braucu uz šiem kvalifikācijas eksāmeniem. Situācija ir ļoti dažāda. Daugavpilī var atļauties diriģēt reālu pilnu akordeonistu orķestri, savukārt, piemēram, Jelgavā, Liepājā vai Rīgā diriģēt klavieres.

Atgriežoties pie koncerta dziesmusvētkos – cik šajā lielajā orķestrī bija tavu audzēkņu?

Jāzepa Mediņa Rīgas 1. mūzikas skolu pārstāvēja sešpadsmit audzēkņi, no kuriem deviņi bija manējie, otru pusi skolo Līga Catlaka. Tātad mūsu pārstāvniecība bija visai liela.

Lai mēs neapjuktu – kur tu darbojies kā pedagogs?

Šeit, Mediņos, kur ir gan mūzikas skola, gan arī izglītības programma 30V, kas ir mūzikas vidusskola. Tie ir jaunieši, kuri turpina mācības vispārīgglītojošā vidusskolā citur un paralēli šeit apgūst akordeona spēli. Un pēc trim gadiem viņi jau var stāties akadēmijā. Tā ka šeit

man ir bērni, sākot no sagatavošanas klases līdz pat vidusskolniekiem. Mūzikas akadēmijā patlaban esmu akordeonu klases vadītājs. **Ja runājam par akordeona renesansi, skaidrs, ka tas nav pēkšņs uzliesmojums, bet ilgs, rūpīgs, darba pilns ceļš. Vai tu ar akordeonu profesionālās mūzikas vidē jūties līdzvērtīgs, konkurētspējīgs, atzīts blakus citiem instrumentiem? Novērtēts jau droši vien – par to runā kaut vai nominācija Lielajai mūzikas balvai.**

Ar stīginstrumentiem, klavierēm vai pūšaminstrumentiem mums grūti līdzināties, un tas arī nav vajadzīgs, jo viņiem tomēr akadēmiskā attīstība bijusi nesalīdzināmi ilgāka. Bet tas galvenais – man ir sajūta, ka vairs nekas nav jāpierāda. Ja mēs atgrieztos trīsdesmit gadu senā pagātnē, tad toreiz gan likās, ka akadēmiskajā vidē visu laiku bija jāpierāda ne tikai sevi kā mūziķi, bet arī to, ka akordeons ir cienīgs tajā atrasties. Šobrīd man nav bijusi tāda situācija, kad kāds akordeonu nicīgi liktu pakāpi zemāk. Ir svarīgi, ka ļoti mainās laiki, paaudzes. Un jaunie cilvēki, arī mūziķi un komponisti, ir daudz atvērtāki visam. Akordeons ir jauns instruments, un aizspriedumi vairs nevalda. Mūziķi ir gatavi darīt, interesēties, rakstīt, kopā spēlēt. Es tā uzmanīgi lietoju vārdu ‘konservatīvisms’, bet to nūdien vairs nejūtu.

Un varbūt tieši tāpēc, ka jaunajai paaudzei nav nekādu stereotipu par akordeonu kā tādu savā ziņā padomju laiku simbolizējošu instrumentu un atmiņas par tautas instrumentu orķestriem?

Skaidrs, ka akordeons vēsturiski ir bijis sadzīvē plaši izmantots instruments. Padomju laikos šim instrumentam bija sava raksturīgā mūzika, bet tā jau tas bijis arī citos periodos. Uzskatu, ka nozīmīgākais pavērsiens bija akordeona klases atvēršana akadēmijā 1998. gadā, vispirms gan zem pedagogijas katedras. Tas pavēra ceļu uz akadēmisko repertuāru, auga profesionālisms, un, manuprāt, attieksme pret instrumentu mainījās, jo citi mūziķi līdzās dzirdēja, ko ar akordeonu var panākt.

Kur augstāko izglītību varēja iegūt līdz tam?

Maskavā, Sanktpēterburgā un, protams, Lietuvā. Tur akordeonu klase tika atvērta jau 50. gadu beigās. Un īstenībā, pateicoties lietuviešiem, arī daļa mūsu vecākās paaudzes pedagogu ir ieguvuši augstāko izglītību. Lietuvieši tāpēc ir krietni mums priekšā, mēs vēl iepaliekam.

Vai savā ziņā nevarētu vilkt paralēles starp akordeonu un kokli? Domājot par stereotipu laušanu un instrumenta atzišanu profesionālajā vidē.

Protams, to taču pierāda kaut vai *Altera veritas* [kameransamblis, kurā līdzās divām koklēm un flautai skan Artūra Novika akordeons]. Jo tiešām mums ir bijuši koncerti lauku kultūras namos, kur pilna zāle ar vecāka gadagājuma cilvēkiem, kas atnākuši paklausīties kokles un akordeonu. Tad ir interesanti pavērot cilvēku reakciju. Bet nu nav jau tā, ka viņi bēg prom, – gluži otrādi! Cilvēki pēc koncerta nāk klāt un saka, ka tas ir fantastiski un ko tādu viņi nav gaidījuši.

Cik ilgi tu pats sevi pieskaiti profesionālo atskaņotājmākslinieku pulkam?

2003. gadā iestājos vidusskolā Mediņos. Otrajā vai trešajā kursā, kad nesen mūžībā bija aizgājis Aldis Jurisons, man piezvanīja Jānis Stafeckis. Vajagot akordeonistu, jo Pēteris Butāns uzrakstījis ciklu “Mīlestības dziesmas”, bija tapis arī Valta Pūces cikls, ko Latvijas Radio koris un Sigvards Kļava gribēja iestudēt. Ansambļis *Tango sin quinto* bija izmēģinājuši vairākus akordeonistus. Tiesa, sākumā gan bija zvanīts manam pedagogam Jurijam Rižovam ar jautājumu, vai viņam neesot kāds jauns, talantīgs akordeonists. Tā nu tiku uzaicināts, un viss sākās. Šī tiešām bija kā Dieva dāvana. Šo programmu mēs ierakstījām un tad apbraukājām teju visu Latviju ar vairākiem koriem. Tad tas viss kā sniega bumba sāka velties.

Bet cik jūs tolaik bijāt Mediņos – tādi jaunie, talantīgie, no kuriem tavs pedagogs eventuāli varētu izvēlēties?

Vairāk nekā tagad, tuvu pie desmit.

Un šobrīd?

Ja nemaldos, vidusskolā ir četri akordeonisti.

Un Mūzikas akadēmijā?

Četrarpus. Viens puisis iestājās gan uz akordeonu, gan kompozīciju, ko tomēr izvēlējās kā pamatu.

Līdz desmit netiekat?

Bet desmit arī nekad nav bijis. Parasti ir viens students kursā – tāda ir tā tendence.

Ja skatāmies nevis uz tradīcijām bagāto Lietuvu, bet uz Igaunijas pusi?

Igaunijā visu laiku bija pavisam slikti, tur bija viens, dažbrīd vispār neviens students. Un tad kāds serbu akordeonists apprecējās ar igauņu vijolnieci un pārcēlās dzīvot uz Tallinu. Kad viņš nu jau pirms laba laiciņa pārņēma akordeona klases vadību, sākās pacēlums. Bet klase gan galvenokārt sastāv no ārzemju studentiem, arī divi mūsējie tur mācās. Un parasti viņi pēc studijām atgriežas savās mītnes zemēs, jo, lai strādātu tur, ir perfekti jāzina valoda. Tas, protams, ir lieliski, ka jaunie akordeonisti izmanto iespējas, brauc pie citiem pedagogiem, bet svarīgi, ka mēs tomēr “ražojam” savus speciālistus. Un tā veidojas pēctecība. Ideālā variantā absolvents varēs savienot pedagogiju ar izpildītāja karjeru, iedvesmojot jauno paaudzi arī kā atskaņotājmākslinieks uz skatuves, reklamējot šo instrumentu, lai limenis nemītīgi augtu. Un mēs kopīgi to audzējam, jo pedagogija tiešām nav vienkārša lieta.

Kāpēc tu spēlē tieši akordeonu? Kāds ir tavs sākums mūzikā?

Tradicionāls. Sāku spēlēt pirmajā vai otrajā klasītē un jau septītajā klasē pabeidzu Kokneses mūzikas skolu. Toreiz skola bija izveidojusī filiāli – es nedzīvoju Koknesē, bet Vecbebras, kas ir 10 kilometrus no Kokneses. Pedagogi brauca uz mūsu ciematu un tur pasniedza stundas.

Vai šis ir no diezgan bieži dzirdēto stāstu sērijas, ka bērns sāk spēlēt instrumentu, ko nemaz īsti nepazīst?

Ne gluži, jo mans tētis kaut kad spēlēja akordeonu, pat mācījās mūzikas skolā, un ģimenes sanāksšanās, īpaši pie Latgales vecmāmiņas, viņš spēlēja, un visi dziedāja. Arī vectēvs kaut kad ir spēlējis akordeonu, tā ka varbūt no turienes bija vecāku vēlme mani vest uz akordeona klasi.

Bet vispār tas bija tik interesanti, ka manā ciemā vienubrīd bija pilnīgs akordeona bums – visi gribēja to spēlēt, un skolotājam Aivaram Miķelsonam bija stundas no rīta līdz vakaram. Jāteic gan, ka tikpat ātri, kā šis bums sākās, tas arī beidzās. Bet bijām no visa tā pulka grupiņa, kas beidza mūzikas skolu.

No skolotāja puses tā tiešām bija uzpurēšanās – reizēm nodarbības bija katru dienu. Mēs gatavojāmies festivāliem, braucām uz konkursiem. Skaidrs, ka laukos puikām tādā vecumā ir citas intereses, nevis spēlēt instrumentu. Bet mēs tomēr cēlāmies četros no rīta, braucām uz tiem pašiem Limbažiem, dzīvojām tur vairākas dienas, spēlējām, klausījāmies. Un visu laiku no skolotāja puses bija dzinulis – tev sanāk, tev jāspēlē, tev jāiet tālāk. Turklāt es mūzikas skolu pabeidzu, kad parastajā skolā mācījos tikai septītajā klasē, un mans pedagogs bez atlīdzības turpināja ar mani regulāri strādāt, lai es uzturētu formu un pēc tam varētu iestāties vidusskolā.

Izklausās, ka lēmums par mūzikas vidusskolu un Rīgu tika pieņemts bez šaubīšanās?

Patiesībā gan es darīju daudz ko – man padevās sports, mums bija ļoti labs sporta skolotājs, braucām uz volejbola mačiem. Bet es laikam pats tajā laikā tā droši nezināju, ko īsti vēlos. Tāpēc tieši akordeona skolotājs un vecāki bija tie, kas palīdzēja izšķirties, jo simtprocentīgas pārliecības, ka gribu stāties mūzikas vidusskolā, man nebija.

Bet vidusskolā gan mana domāšana mainījās ļoti strauji. Kļuva varbūt pat savā ziņā tāds pārāk pareizs, jo šķita, ka jāstrādā, jāstrādā, jāstrādā... Par slinkošanu Mediņos vispār nebija runas. Kā no rīta skolas durvis atvēra, tā tur iegāju un astoņos, kad skolu slēdza, iznācu. Kad skola sāka strādāt līdz desmitiem, tad arī spēlējām ilgāk. Un tagad jau to var stāstīt – skola bija vaļā sestdienās,

bet svētdienās slēgta. Tolaik Mediņi bija divās vietās – Antonijas ielā un Skolas ielā, kur telpas dalījām ar kādu biznesa skolu. Un mans pedagogs Jurijs Rižovs bija pievilējis atslēgas visām durvīm, tad mēs ar viņu sarunājām un pa kluso svētdienās lavījāmies spēlēt.

Izklausās pēc tāda ideālā sapņu audzēkņa.

Bet pats interesantākais, ka pietika laika visam – mēs ne tikai mācījāmies un baudījām studentu dzīvi, bet trešajā kursā jau daudz spēlējām un pelnījām naudiņu ar *Tango sin quinto* korporatīvajos pasākumos, kuru tolaik bija samērā daudz. Mediņos bija pilnīgi pašsaprotami, ka ir jāiet, jādara, jāstrādā, parādījās arī pirmie ārzemju braucieni, uz Rīgu sāka braukt citzemju akordeonisti, gājām viņus klausīties. Un tad jau gan bija skaidrs, ka tas ir mans ceļš un es to iešu arī tālāk akadēmijā.

Vai Jurijs Rižovs bija tavs vienīgais skolotājs?

Laiku pa laiku viņam bija palīgi. Kādu brīdi pasniedzēji bija arī Imants Paura un Līga Catlaka, orķestri vadīja un diriģēšanu mācīja Jānis Grigālis. Un akadēmijā pie Rižova arī turpināju.

Dziesmusvētku akordeonistu orķestra priekšā šovasar stāvēja tikai dāmas. Vai esi pamanījis dzimumu līdzsvaru vai, gluži otrādi, nelīdzsvaru akordeonu pasaulē?

Pedagogu vidū viennozīmīgi ir dāmu pārsvars, vīriešu ir samērā maz. Un akadēmijā arī šobrīd studē tikai meitenes. Lai gan pēdējā valsts konkursā vidusskolas grupā beidzot bija vairāk puīšu.

Tev ir izskaidrojums šādam spēku samēram?

Tas ir tāds mans minējums, ka tam tomēr ir kāds sakars ar profesijas prestižu. Varbūt vecāki izvēlas bērniem profesijas, kuras ir perspektīvākas. Tā teikt, vari jau paspēlēt kādu instrumentu, bet tomēr izvēlēties nopietnāku profesiju...

Varbūt šis nav saprātīgs minējums, bet iespējams, ka meitenēm iedvesma ir pasaules slavu ieguvusi Ksenija Sidorova, kura piedevām pierāda, ka var izcili spēlēt, žilbinoši izskatīties un apvienot mākslinieces karjeru ar ģimeni?

Jā, viņa noteikti iedvesmo jaunos, to esmu dzirdējis ne reizi vien, arī no saviem audzēkņiem un studentiem.

Cik liels ir instruments, ko spēlē paši mazākie?

Tas atkarīgs no tā, kad viņi sāk. Pavisam nesen ir tapuši jaunie noteikumi – akordeonisti pārgājuši no sešgadīgām uz astoņgadīgām programmām mūzikas skolā.

Šo gan, lūdzu, no skolas tālu esošajiem paskaidro.

Agrāk akordeonisti, koklētāji, pūtēji un citas specialitātes mācījās sešus gadus, pianisti un stīdzinieki astoņus gadus. Tagad visi pārgāja uz astoņgadīgo apmācību, kas nozīmē, ka viņiem jāpabeidz mūzikas skola reizē ar pamatskolu. Un vēlākais, kad viņš var iestāties mūzikas skolā, ir otrā klase. Pie mums vēl ir gads sagatavošanas klase. Un tad nu pirmklasnieki ir tādi sīki ķipariņi.

Vēl pagājušajā gadā skola iegādājās trīs pavisam maza izmēra instrumentus. Pēdējā laikā tiešām cenšamies pielāgot instrumentu bērna augumam, jo akordeoni ir ļoti dažādi – 120 basu, 96 basu, 80 basu, 60 basu, 46 basu...

Agrāk jau tā nebija – reizēm pašā sākumā bērnam iedeva lielo akordeonu un lika spēlēt, jo vecāki taču nevarēja atļauties skolas laikā, bērnam augot, pirkt vairākus instrumentus. Šobrīd skola iespēju robežās cenšas palīdzēt ar instrumentu iegādi, bet kopumā Latvijā mums ir samērā slikti instrumentu fonds. Liela daļa bērnu spēlē uz veciem *Weltmeister* firmas akordeoniem. Tā ir diena pret nakti, salīdzinot ar to, kādus instrumentus ražo šobrīd – gan kvalitātes, gan mehānikas, gan skaņas ziņā. Bet jau tas ir labi, ka vismaz šobrīd bērns var sākt spēlēt sev atbilstoša izmēra instrumentu.

Priekšstatam – cik maksā akordeons?

Mūzikas instrumenti maksā milzu naudu, un akordeoni jo īpaši. Tie, kas augšējos plauktos jeb profesionālie koncertinstrumenti, var maksāt pat vairāk nekā 20 tūkstošus eiro. Un cenas burtiski lido aizvien augstāk un augstāk.

Ko tieši bērnam neļauj izdarīt ne pārāk labs instruments?

Pamatus ar tādu var ielikt, un visas galvenās lietas jau var izdarīt. Protams, ka sākumposmā ne jau instruments ir noteicošais.



Un mēs jau arī tos uzturam kārtībā. Atšķirība sākas vēlāk, ja gribi sākt braukt uz konkursiem, parādīt sevi ārpusē. Tad jūtama starpība gan skanējumā, gan tembros. Tāda ir specifika, jo akordeonu ražošana ir ļoti darbietilpīgs process, tas ir roku darbs. Un tajā ir iesaistīti desmitiem speciālistu – viens skaņo, cits taīsa korpusu, kāds veido plēšas, nākamais liek mehāniku, vēl cits limē balsis.

Kur top labākie akordeoni?

Itālijā. Ir tāda pilsētiņa Kastelfidardo, kas saistīta tikai ar akordeoniem. Tur ir daudzas rūpnīcas, tas ir vesels akordeonu centrs – ja gribi labu instrumentu, tad tur tu to atradīsi.

Tur arī notiek viens no prestižākajiem akordeonistu konkurssiem. Esmu Kastelfidardo bijis vairākkārt. Reiz mēs tur braucām kopā ar lietuviešiem – divi milzīgi autobusi, kuri tika līdz malām piekrauti ar instrumentiem.

Protams, ir vēl franču instrumenti, bet pie mums tie nav īpaši izplatīti, jo tā ir cita tradīcija – pārsvarā pogu instrumenti. Un agrāk bija Vācijas akordeoni: *Weltmeister* un *Hohner*. *Hohner* bija slavenākie instrumenti 30. gados un pēc kara. Un, protams, Krievija, kur mūsu ceļi tagad slēgti. Tātad viennozīmīgi Itālija ir galvenā akordeonu lielvalsts. Un galvenokārt divas lielās firmas: *Pigini* un *Scandalli*.

Cik tev pašam ir instrumentu?

Daudz! Tagad gan pamazām sāku no tiem atbrīvoties – laikam pienācis tāds vecums. Jo bija laiks, kad es tikai pirku un pirku. Atliku mašīnas iegādi un atkal iegādājos akordeonu. Tas bija gluži kā azarts kolekcionāram – nu, patik tie instrumenti!

Un viņi jau nav visi vienādi. Viens instruments ar skanējumu un noteikumiem ir domāts klasikai, tas ir klusāks, tembrāli maigāks, ar *free-bass* sistēmu, ļoti piemērots tieši akadēmiskajai mūzikai. Ja gribēsi ar to pašu instrumentu paspēlēt kaut ko neakadēmisku, nekas labs nesanāks, būs vajadzīgs kaut kas spilgtāks. Ja gribēsi franču mūziku spēlēt, tur atkal vajadzīgs kaut kas pavisam cits. Tā nu es sapirku kādus septiņus astoņus.

Un tie jau ir tikai akordeoni vien, tava instrumentu kolekcija taču ir vēl plašāka.

Jā, man bija pat digitālais akordeons, ar kuru biju iedomājies paeksperimentēt. Bija arī daži veci vēl no 70.–80. gadiem ar interesantu skanējumu. Bet tad es sapratu, ka lielākā daļa no tiem vienkārši stāv nespēlēti. Daži mājās, daži laukos, citi tepat skolā. Bet instruments ir jāspēlē, jālieto. Tad sapratu, ka labāk, lai tas ir drošās rokās pie cilvēka, kas to spēlē. Šobrīd man ir divi akordeoni, ar ko pilnīgi pietiek: viens klasikai, otrs vairāk neakadēmiskajai mūzikai.

Bet vietā nāk citi, piemēram, bandoneons. Kādā intervijā stāstīji, ka tā iegāde bija kovidā ēras blakne.

Jā, nu, kāds kolēģis, pieradis visu laiku kaut ko darīt, kovidā laikā sāka nodarboties ar krūmmelleņu biznesu, kāds aizgāja vēl citā sfērā. Man doma par bandoneonu bija jau sen, bet nekad īsti nebija laika, un lietas nebija sastājušas vajadzīgā kārtībā. Bet ar *Tango sin quinto* mēs tiešām bijām ļoti daudz spēlējuši Pjacobollas mūziku. Un tad vienā brīdī es nonācu līdz tam limenim, ka tu sāc aizvien labāk izprast šo mūziku, bet apjaut, ka uz sava instrumenta esi sasniedzis kādu robežu. Tas ir līdzīgi kā baroka mūziku spēlēt uz autentiskajiem instrumentiem. Bandoneonam ir pilnīgi cits skanējums, cits tembrs un artikulācija, ko ar akordeonu nekad nepanāksi. Mans bijušais students Savva Zihs pārcēlās uz Vāciju, nopirka bandoneonu, mēs sazinājāmies. Un viņš iedrošināja mani pirkt bandoneonu. Tā es pavisam primitīvi sāku to meklēt internetā. Ceļš bija ilgs, jo bandoneona sistēmas ir ļoti daudz un dažādas.

Vai pēc interneta pamācībām arī sāki to mācīties?

Sistēma jau man bija skaidra, laika daudz, koncerti nenotika, lēnā garā varēju sākt apgūt. Bet tobrīd īsti nebija mērķa, tāpēc tas notika tā diezgan neregulāri.

Kliedē, lūdzu, pieņemumu, ka spēlēt bandoneonu ir gandrīz tas pats kā akordeonu.

Nu, princips jau it kā tas pats vien ir – jāver vaļā un ciet plēšas, bet skaidrs, ka būtībā tas ir kaut kas pilnīgi citāds.

No nulles gluži nav jāmācās, bet apmēram no pusceļa, ja proti spēlēt akordeonu?

Jā! Un tā bija ļoti laba skola, jo, kad sāku mācīties bandoneonu, pilnīgi atgriezās mūzikas skolas sajūta – paņēmu zīmuli, sarakstīju pirkstiņus, un tā tālāk. No lapas sākumā absolūti neko nevarēju nolasīt. Tagad jau ir sajūta, ka esmu daudz brīvāks.

Vai plašākai publikai pirmoreiz ar bandoneonu tu parādījies, kopā ar LNSO mūziķiem un Kasparu Zemīti 2024. gadā, atskatījot Pjacobollas Dubultkoncertu?

Pirms tam kaut ko epizodiski biju paspēlējis – pirmais, ko iemācījos, bija Pjacobollas *Oblivion*, to arī dažos koncertos nospēlēju. Vienā skaņdarbā bandoneonu izmantoju programmā ar Rīgas Saksofonu kvartetu. Bet tāds lielāks izgājiens tiešām bija “LNSO kameramūzikas” koncertu ciklā, un tad, protams, vasarā sekoja Pjacobollas operita *Maria de Buenos Aires*, ko es sirsnīgi gandrīz pusgadu mācījos. Un septembrī Viļņā un Latgales vēstniecībā GORS pirmoreiz uz bandoneona nospēlēju Artura Maskata “Tango”.

Ko patiesībā komponists jau būtu gribējis pašos sākumos...

Atceros, ka ar LNSO pirms vairākiem gadiem bijām tūrē Francijā, kur spēlēju arī Maskata “Tango”. Arturs vienā no koncertiem bija klāt, tikko sajūsmināts atbraucis no Itālijas, jo viņa “Tango” tur bija spēlēts uz bandoneona. Tāpēc man liels prieks, ka beidzot tas arī pie mums izskanēja sākotnējā iecerē.

Tagad jau gatavojam jaunu programmu “LNSO kameramūzikas” ciklā maijā, kur arī kas padomā. Bet tas nav tāpēc, ka tagad man tā speciāli ir nodoms visur mēģināt iespiest bandoneonu. Bet gribas spēlēt, lai aug koncertprakse. Pavasarī bija brīnišķīgs projekts ar koklēm un baroka vijoli Vivaldi mūzikā. Arī tur vienā Vivaldi ārijā spēlēju bandoneonu, kas it kā ir traka ideja, bet skanēja brīnišķīgi.

Bet vēl jau tev instrumentu ģimenē ir māsiņa akordīne? Kā tā tur iekļūva?

Patiesībā vēl pirms bandoneona. Es biju saklausījies franču mūziku, kur tā tiek bieži izmantota, daudzi džeza akordeonisti to spēlē. Vēl pirms tam kāda kolēģa iespaidā intereses pēc biju nopircis mutes harmonikas.

Un tad pašā kovidā sākumā mani uzrunāja Daumants Kalniņš, kurš plānoja ierakstīt dziesmu ciklu ar Knuta Skujenieka dzeju “Drošinājums”. Sākām šo programmu mēģināt, un ienāca prātā, ka vienu tēmiņu varētu iepūst ar harmonikām. Nomocijāmies studijā, bet nekas labs tur nesanāca, sapratu, ka tas tomēr nav priekš manis. Kad šī programma tika likta uz skatuves, iedomājos, ka varētu iegādāties akordīni un izmantot to. Tā nu šis instruments ir manā rīcībā.

Vai akordeona uzturēšana labā formā ir jūsu pašu ziņā? Skaidrs, ka jums nav pūtēju “mēlīšu stāsti”, bet varbūt ir citi? Kas jādara ar akordeonu tīri praktiskā ziņā, lai tas skanētu ilgi un laimīgi?

Pirmkārt un galvenokārt, tas jāspēlē. Instrumentu ieteicams ik pa laikam notīrīt ar lupatiņu. Ja kaut kas saplīst, un tas gadās bieži, tad gan jāved pie meistara un jālabo. Jo uzbūve, it sevišķi kreisajā rokā, ir ļoti sarežģīta, tur viss ļoti saspiests, complicēts, stienītis aiz stienīša, notiek deformēšanās, ķeras taustiņi, rodas balsu problēmas.

Vai nepārklausījos – tu teici ‘balsu’?

Jā, akordeona korpusā ir balsis – metāla mēlītes. Skaņas rašanos izraisa metāla mēlīšu vibrēšana gaisa plūsmas iedarbībā, un nav tā, ka balstiņas vienreiz uzskaņo un tad tās mūžīgi paliek šādā skaņojumā. Tās mēdz atskaņoties, un tas ir atkarīgs no ļoti daudziem faktoriem – instrumenta vecuma un tehniskā stāvokļa, laika apstākļiem, materiāla, kāds izmantots ražošanā. Tas īpaši attiecas tieši uz jaunajiem koncertinstrumentiem, jo tos ražo no ļoti kvalitatīviem metāliem, un tiem ir tendence atskaņoties, sevišķi mūsu mainīgajā klimatā.

Tad ceļš ved pie meistara?

Jā, un remonta process ir ļoti darbietilpīgs, jo, pirmkārt, vienai notij ir divas balsis.

Tev nav kāds lēts ķīniešu ražojuma instruments, ko nebūtu žēl izmantot brīvdabas pasākumos, kad list vai ir traks karstums?

Atceros, ka mans pedagogs Jurijs Rižovs smeļot teica, ka vislabākais instruments viņam bijis *Krasnij partizan* – kā tanks, uz kura varēja spēlēt minus trīsdesmit vai plus četrdesmit grādos, nekas neplīsa, nekas neatskaņojās. Skaidrs, ka skanēja gan tas ne pēc kā...



Jaunajiem koncertinstrumentiem ir ļoti smalka mehānika. Un, kad tu iegādājies jaunu, tas ir jāiespēlē – viņam ir gada garantija, jo var parādīties dažādas novirzes, tāpēc pēc gada tas jāved uz rūpnīcu, kur viss tiek pieregulēts.

Bet ar meistariem ir traki – vecā paaudze pamazām aiziet, un jauno ir ļoti maz. Nav tā, ka, ja man šodien kas saplīst, es varu piezvanīt un tepat Rīgā pie kāda meistara aizvest. Tuvākie man zināmie ir Daugavpili, bet pēdējos gados mēs vedam arī uz Lietuvu – piekraujam pilnu mašīnu ar instrumentiem, atstājam tos un pēc mēneša vai diviem braucam pakāļ. Tāpēc mazliet sāku remontēt pats, jo ir daudzas lietas, ko var atrisināt paša spēkiem. Es pat esmu nopircis dažādus instrumentus, kurus ar speciālu datorprogrammu izmanto skaņošanā, arī instrumentus balsu līmēšanai.



Jā, arī caur *youtube* var daudz ko iemācīties. Tāpat ir pietiekami daudz vecu, vairs nespējamu instrumentu, uz kuriem var lieliski trenēties. Tāpēc arī akadēmijā, kad pārgājām uz jaunajām programmām, ieviesu priekšmetu “Instrumenta uzbūve, apkope un remonts”. Un pats to pasniedzu. Tad topošie skolotāji, kas būs to apguvuši, vēlāk varēs bērniem remonta pamatlietas palīdzēt. Jo bieži vien man zvina students un žēlojas, ka kaut kas atgadījies ar instrumentu, nevarot paspēt. Bet patiesībā ir daudzas lietas, kas ir diezgan elementāri salabojamas, tikai jāzina, kā.

Cik kilogramu tu parasti pārnēsā?

Tas atkarīgs no akordeona izmēra. Concertinstrumenti sver robežās no 14 līdz 15 kilogramiem. Pašiem dārgākajiem augstākās klases instrumentiem ražotāji cenšas svaru samazināt, jo, ja jāspēlē garas soloprogrammas, būtisks ir katrs kilograms.

Lidmašīnā to rokas bagāžā neievietosi. Kā lido akordeons?

Tāpat kā čells – ar savu biļeti kā *Mr. Accordion*. Jo ir jau stāsti, ka pat ļoti rūpīgi sapaķots un bagāžā nodots akordeons pēc lidojuma ir sabojāts un jāved uz remontu.

Mums noteikti, kaut tikai pieskaroties, jāparunā par repertuāru. Daudzkārt jau pieminētais dziesmusvētku koncerts parādīja, ka gandrīz viss bija pārlikumi, aranžējumi. Protams, plašs orķestra repertuārs jau arī nemaz nevarētu būt, jo nav šīs tradīcijas.

Ir daži uz vienas rokas pirkstiem saskaitāmi darbi, tāpēc šis repertuārs ir jāveido. Būtībā līdz akordeona klases atvēršanai latviešu klasiskajā mūzikā koncertakordeonam ar *free-bass* sistēmu jau arī bija tikai divi skaņdarbi: Jāņa Mediņa *Sonāte* un *Rapsodija*.

Un Sonāti tu pirms pāris gadiem pirmoreiz ieskaņoji Latvijas Radio arhīvā.

Bet tad, kad atvēra klasi, arī komponisti sāka aktivizēties. Un tas jau loģiski, jo kāda jēga ko rakstīt, ja nav profesionālu atskaņotāju.

Ja paskatāmies tālāk – Padomju Savienībā izpildītājs, kuram pateicoties strauji attīstījās akordeona oriģinālmūzika, bija Frīdrihs Lips. Rietumeiropā savukārt tāds bija Mogenss Ellegārds (*Ellegaard*) – akordeonists, kuram visi Skandināvijas komponisti rakstīja veltījumus.

Ļoti svarīgi ir iepazīstināt ar akordeonu ne tikai klausītājus, bet arī komponistus. Kad Jānis Petraškevičs Ievai Salietei un man gatavojās rakstīt skaņdarbu “Neparalēles”, viņš atzinās, ka neko nesaņemot no akordeona. Tā nu mēs ilgi runājāmies, klasē rūpīgi rādīju visu, ko vien no instrumenta var izvilināt. Jānis pacietīgi klausījās, pierakstīja. Bet jutu tomēr šaubas... Taču mūsu garās tikšanās beigās komponists atzina, ka viss tapis skaidrs.

Iepazīstināšanu ar akordeonu tiešām uzskatu par savu misiju, vairākkārt esmu braucis arī uz Madonas jauno komponistu meistarklasēm pie jauniešiem, kuriem, piemēram, mācoties Dārziņos, nav bijusi pilnīgi nekāda saistība ar akordeonu. Tad mēs nedēļu strādājam, un pēc tam jaunais komponists saka, ka viņa nākamā kompozīcija būs akordeonam. Tad redzu šim darbam jēgu.

Kas ir trakākais, ko komponists līcis darīt tev kā akordeonistam?

Ir bijušas atsevišķas darbības, kas izskatās nežēlīgi attiecībā pret instrumentu, bet patiesībā tā nav. Jā, Dailes teātri bija izrāde “Kaukāziešu krīta aplis”, kurā spēlēja akordeonu. Un režisors griebēja, ka epizodē, kur uz pusēm tiek rauts bērns, tas fiziķiski tiktu darīts arī ar akordeonu. Jāatzīstas gan, ka es tā līdz galam viņa vēlmi izpildīju tikai tad, kad pats režisors bija klāt, jo drusku žēl kļuva instrumenta.

Nu, darīts ir daudz kas, bet, vai vajag... Flautists Andis Klučnieks *Altera veritas* mēģinājumos reizēm smeļoties mēdz teikt – kā gribas iepūst vienkāršu skaņu...

Vai tu daudz klausies akordeonistus, bandoneonistus? Tev ir kāds elks? Rišārs Galjāno?

Tas bija vidusskolā.

Pats Astors Pjacula?

Savulaik arī viņu ļoti daudz klausījos, lai mācītos. Bet, godīgi sakot, – ikdienā mūzikas ir tik daudz, ka vakaros pārsvarā gribas klusumu. Taču akadēmisko oriģinālrepertuāru man nākas klausīties daudz, un to arī daru saistībā ar pedagoģisko darbu. Jo jāzina, jāorientējas jaunajā, jāklusās, kas tiek spēlēts konkursos.

Baudas līmeni es drīzāk paklausos kaut ko no neakadēmiskā akordeona repertuāra, kas pēdējā laikā strauji attīstās dažādos virzienos. Tāds izcils piemērs akadēmiskajā mūzikā ir Samuele Telari, kurš jau vairākkārt viesojies arī Limbažos, – tas, ko viņš dara ar instrumentu, kā viņš jauc robežas un nemitīgi pārsteidz, ir fantastiski.

Kas ir mūzika, bez kuras nevar izaugt neviens akordeonists?

Viennozīmīgi Bahs. Un baroka mūzika kopumā. Neviens nopietns konkurss nenotiek bez Baha.

Nezināju, ka Bahs, kurš akordeonu nepazīna, ir jūsu pamats.

Jā, “Labi temperētais klavīrs” un ērģeļmūzika. Ja varēsi nospēlēt Bahu, tad spēsi arī visu citu. Gan pirkstos, gan galvā, gan sirdi.

Bet ir jau tā, ka lielai daļai akordeons asociējas ar tango vai Parīzi?

Ir. Kaut gan Pjaccollas tango ar akordeonu vispār nebija saistības. Bet mūzikai jābūt dažāda. Neakadēmiskajā jomā akordeonam nekas vairs nav jāpierāda, bet akadēmiskajā virzienā ir ļoti daudz darāmā. Un durvis veras. Brīnišķīgi, ka uz visām pusēm: ir kamer-mūzika un simfoniskā, ir stīgu kvintets un saksofonu kvartets, ir pūtēju orķestris un teātris, ir mūsdienu mūzika un baroks, neakadēmiskie projekti.

Vai tu dejo tango?

Nē! Kaut arī mēdz jau teikt, ka, lai mūziku izcili atskaņotu un sajus-tu pa īstam, to vispirms vajadzētu prast izdejojot. ●

Vējš pārskrēja pār taustiņiem un pogām: akordeona spēles tradīcija Liepājā turpinās!



SARUNA AR SAMANTU ČIPINSKU UN TOMU ROLAVU

Līdzās Limbažiem un Daugavpilij vēsturiski arī Liepāja bijusi nozīmīga pilsēta akordeona spēles attīstībā. Pēc kara, 1945. gadā, kad Valdis Vikmanis no pelniem uzcēla Liepājas Mūzikas vidusskolu (iepriekš – Liepājas Tautas konservatorija), tika atvērta arī akordeona klase, kuru vadīja Voldemārs Ceriņš. Kopš tā laika šajā skolā par jaunajiem akordeonistiem vairākās paaudzēs rūpi turējuši savējie jeb skolas absolventi.

Ilgi domāju, kā bez zīmētām shēmām skaisti parādīt šo pēctecību. Lai būtu vienkārši tā – skolotāji pa kreisi, viņu audzēkņi – pa labi:

Voldemārs Ceriņš – Genādijs Lukovenko – Vasilijš Jeršovs – Aleksandrs Ļebedevs – Linda Rozentāle. Diemžēl 2021. gadā Linda pārāgri aizgāja mūžībā. Viņa bija akordeona klases dvēsele, skolotāja, kura dega par savu instrumentu un šo mūzikas mīlestību iededza arī audzēkņos. Linda Rozentāle 2018. gadā izdevusi metodisko materiālu par *free-bass* jeb baritonbasu sistēmas akordeoniem. Spilgts viņas lolojums bija 2010. gadā izveidotais salonmūzikas ansamblis “Tikai tā”, kurā īsu laiku arī man bija gods piedalīties. Ar salonmūziku jeb publikas izklaidēšanu “vieglajā” jomā aizsākās akordeona stāsts Liepājā. Voldemārs Ceriņš 30. gados šo instrumentu atveda no Amerikas un aktīvi muzicēja Liepājas restorānos. Taču, uzsākot

pedagoga gaitas, bija jāķeras pie komponēšanas – akordeonistiem repertuāra problēmas tolaik nebija svešas. Par Voldemāru Ceriņu grāmatā “Vējā dzimusi: ar sirdi uz delnas, ar saknēm smiltīs” (Indra Imbovica, Aija Engelmane, LMMDV, 2022) lasāms: “Mūziķis radija un noteica akordeona spēles mācīšanas kritērijus un metodes Latvijā. [...] Mūsdienās var droši teikt, ka neviens latviešu akordeonists nav izaudzis bez viņa etidēm, tautasdziesmu apdarēm un citiem skaņdarbiem.”

Viens no pirmajiem Voldemāra Ceriņa audzēkņiem bija topošais akordeonists, komponists un pedagogs Alfrēds Tučs. 2002. gadā viņš izdeva grāmatu “Akordeona spēles mācīšanas metodika”. Šajā pašā gadā Latvijā beidza pastāvēt mūzikas koledžas (pieci kursi), atjaunojās mūzikas vidusskolas (četri kursi), un akordeons bija mainījis statusu, pārceļoties no Tautas instrumentu nodaļas uz Taustiņinstrumentu spēles nodaļu. Tagad pārcelsimies uz koncertzāles “Liela dzintars” puspagrabstāvu, kur kādā saules pielietā klasē skolotāja strādā ar audzēkņiem. Ārā ir vējaina augusta pēcpusdiens, un dodos uz interesantu sarunu ar MIKC Liepājas Mūzikas, mākslas un dizaina vidusskolas (LMMDV) akordeona spēles nodaļas vadītāju SAMANTU ČIPINSKU un starptautisko konkursu laureātu TOMU ROLAVU.

Samanta Čipinska ir profesionāla mūziķe, akordeoniste. Absolvējusi Limbažu mūzikas skolu, Cēsu Mūzikas vidusskolu, ieguvusi bakalaura un maģistra grādu Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā (JVLMA). Maģistrantūras līmenī *Erasmus* programmā gadu studējusi Romas Sv. Cecīlijas konservatorijā. Strādājusi par katedras vadītāja asistenti Lietuvas Mūzikas un teātra akadēmijā Viļņā. Pamatdarbs Ķekavas mūzikas skolā – akordeona spēles skolotāja. Augstākais sasniegums profesionālajā mūziķes karjerā – solokonzerts Ukrainas Nacionālajā filharmonijā Kijivā. Akordeonu spēlē no sešu gadu vecuma.

Toms Rolavs absolvējis Liepājas Karostas mūzikas skolas akordeona klasi, turpina mācības MIKC LMMDV 3. kursā akordeona specialitātē. Nepilna gada laikā iespaidīgi sasniegumi konkursos: oktobrī zelta diploms 10. Starptautiskajā akordeonistu konkursā Prāgā, novembrī otrā vieta I Starptautiskajā akordeonistu konkursā-festivālā Panevēžā, decembrī pirmā vieta V Starptautiskajā jauno izpildītāju tiešsaistes konkursā *Panonia* (Slovēnija), šā gada janvārī pirmā vieta Valsts konkursā, aprīlī *Grand Prix* III Starptautiskajā Marka Rotko Mūsdienu mūzikas jauno izpildītāju konkursā Daugavpilī. Septembrī dosies uz Starptautisko akordeonistu konkursu *Vallecamonica* (Itālija). Akordeonu spēlē no desmit gadu vecuma.

Kādi bija jūsu pirmie iespaidi par akordeonu?

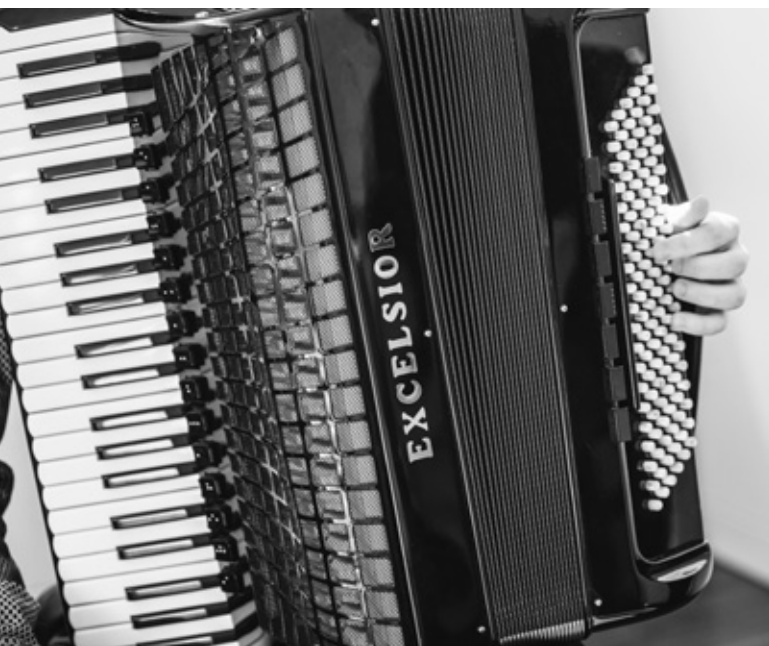
Toms: Tas bija pie vecvectēva Lietuvā, aptuveni septiņu gadu vecumā. Viņš man parādīja šo instrumentu. Tur bija īsta akordeonu kolekcija, pārsvarā tādi veci, bet man ļoti iepatikās, iespīdējās acīs. Teicu mammai, ka vēlos to spēlēt, un tā tas viss aizsākās.

Samanta: Man ir līdzīgi – vectēvs arī bija lietuvietis, dzīvoja Limbažos. Bērībā viņš man spēlēja lietuviešu tautasdziesmas uz pogu instrumenta (labajai rokai ir nevis taustiņi, bet podziņas).

Kad sākt mācīties mūzikas skolā, vai uzreiz bija sajūta, ka šis ir jūsu īstais instruments?

Toms: Mācoties bērnu skolā, akordeons vairs tik ļoti neinteresēja, tomēr citi teica, ka man esot talants. Kad pabeidzu mūzikas skolu, negribēju aizsviest vājā tur pavadīto laiku, tāpēc pirms diviem gadiem iestājos vidusskolā un sāku spēlēt tā nopietni, ar profesionālu instrumentu. Tas man pavēra daudzas iespējas.

Samanta: Gribēju stāties pianistos, bet direktors mani neuzņēma. Limbažu mūzikas skolas direktors tolaik bija Viktors Ņikandrovs – izcils pedagogs un viens no profesionālās akordeona spēles aizsācējiem Latvijā. Viņš teica: “Te vispār nebūs talants klavierēs – jānāk uz akordeonu!”



Tagad saprotu, ka viņš vienkārši kā savas nodaļas profesionālis gribēja mani uzņemt akordeona klasē. Sākumā man ļoti nepatika spēlēt akordeonu, jo ģimenē visiem likās, ka tas ir šlagerinstrumentu. Ja man jautāja, ko spēlēju, vienmēr meloju – izdomāju visādu instrumentu. Man bija kauns teikt, ka spēlēju akordeonu.

Tad notika pirmie konkursi, pirmie koncerti, ārzemju braucieni – dzirdēju, kā spēlē citur pasaulē, iepazīnos ar izciliem akordeonistiem un sapratu, ka tas ir diezgan foršs instruments. Tagad ļoti lepojos un neko nemainītu. Nu akordeons ir šāds: itāļu, profesionāls, skaists, bet tajā laikā mēs visi spēlējām vecos *Weltmeister*. Laiki ir pilnībā mainījušies.

Bet vai ir mainījies sabiedrības priekšstats par akordeonu? Tomēr nepamet sajūta, ka Latvijā tas bieži tiek asociēts ar krievu kultūru.

Samanta: Pilnībā tas nav mainījies. Tomēr situācija ir daudz labāka, jo mums ir daudz augstas klases akordeonistu, koncertējam līdzās akadēmiskajiem instrumentiem. Man liekas, ka vismaz šeit, vidusskolā, neviens nedomā, ka Toms sēž klasē un spēlē, piemēram, “Dažu skaistu ziedu”. Koncertējot lauku kultūras namos, arī vairs nav, kā kādreiz, kad cilvēki pēc koncerta teica: “Akordeons var arī šitā? Ārprāts – jūs spēlējat Bahu?!”

Tagad ir Ksenija Sidorova – viņa ir atslēgas vārds. Daudzi viņu zina un saprot, kas ir tas akadēmiskais akordeons.

Man bija tāds sāpīgs gadījums pagājušajā gadā, kad notika iestājek sāmenis Ķekavas mūzikas skolā. Bija atnācis sešgadīgs puika, kuru ļoti gribēju pierunāt, lai viņš mācās spēlēt akordeonu. Mammai bija cits viedoklis: “Mēs negribam, lai viņš spēlē šlagerus! Viņš negrib stāvēt kājās un spēlēt akordeonu.” Ļoti žēl, ka cilvēki vēl tā domā.

Akordeona spēles stundās mēs bērniem pamatā mācām klasisko mūziku. Kājās stāvēt un dejot ar akordeonu nevienam nelielam. Protams, ja kāds ļoti vēlētos, tad droši vien to neviens nelielgu – bet vismaz man šādas pieredzes pedagogiskajā darbā pagaidām nav.

No kurienes vēsturiski Latvijā ienākusi akordeona spēles tradīcija?

Samanta: Akordeons 19. gadsimta beigās kļuva ļoti populārs Eiropā tieši kā sadzīvīgs instruments. Tas bija mazs, to varēja viegli visur paņemt līdzi, varēja stāvēt kājās, dziedāt un dejot. Salīdzinoši viegli apgūstams. Tāpēc, ka bija standarta basu sistēma, likās, ka jebkurš, kam nav slinkums, to var ņemt un spēlēt. Lai gan Krievijā akordeons arī bija ļoti populārs, es teiktu, ka tradīcija sākotnēji nākusi no Eiropas.

19. gadsimta nogalē arī Latvijā akordeons vietām sāka parādīties tieši t. s. vieglajā jomā – kafējnicās un sadzīvē. Repertuārā bija dažādi populāru skaņdarbu pārlūkumi. Īpaši nopietni, kā līdzvērtīgu citiem mūzikas instrumentiem, to neuztvēra, līdz 20. gadsimta vidū Jānis Mediņš sarakstīja oriģinālskaņdarbu profesionālajam akordeonam (Sonāte akordeonam). Cik tas ir salīdzinoši nesen...

Mūsu instruments ir tikai attīstības pašā sākumā. Šeit, Liepājā, starp citu, ir liela, iespaidīga akordeona klases vēsture. Te akordeons vidusskolā sācies ļoti augstā līmenī: Voldemārs Ceriņš, Alfrēds Tučs, Vasilis Jeršovs, kurš, manuprāt, pirmais Latvijā sāka mācīt baritonbasu sistēmu mūzikas vidusskolā. Te ir ļoti nopietnas saknes akordeona spēlē.

Samanta, tu jau pieminēji profesionālos itāļu instrumentus un senāk populāros *Weltmeister*. Lūdzu, ieskicē to atšķirību.

Samanta: Kādreiz Latvijā topā bija krievu un baltkrievu firmas, savukārt *Weltmeister* bija etalons un katra akordeonista sapnis.

Par atšķirībām. *Weltmeister* instrumentiem ir standarta basu sistēma: kreisajai rokai divās rindās izkārtoti basi hromatiski pa vienai skaņai (no spēlētāja skatu punkta tās ir pirmās rindas no labās). Trešā rinda ir mažora trijskaņi, nākamā rinda – visi minori, tad septakordi un tad pamazinātie. Ļoti vienkārši. Bet profesionālajam akordeonam, piemēram, *Pigini*, *Scandalli*, *Excelsior*, *Bugari*

u. c. firmu instrumentiem ir baritonbasu sistēma. Tas nozīmē, ka kreisajai rokai katra poga ir viena skaņa un ir iespēja spēlēt pilnīgi visu pianistu repertuāru. Nepieciešamības gadījumā, pārslēdzot reģistru, pieejama arī standarta basu sistēma.

Tās ir lielas pārmaiņas!

Samanta: Tās ir milzīgas pārmaiņas. Bet, lūk, problēma – mums bērnu skolās nav šādu profesionālo instrumentu, jo trūkst līdzekļu. Pasaulē bērni no agra vecuma jau spēlē baritonbasu sistēmas instrumentus. Summa par profesionāliem instrumentiem ir sākot no 10 000 eiro. Esmu viena no retajām skolotājām Latvijā, kura jau maziem bērniem māca spēlēt ar šādiem instrumentiem [Ķekavas mūzikas skolā], jo skola tos ir nopirkusi.

JVLMA akordeona klasi atvēra tikai 90. gadu nogalē, salīdzinoši nesen. Tas nozīmē, ka mums Latvijā ir daļa skolotāju, kuri baritonbasu sistēmu nav apguvuši profesionāli. Nav arī nekādu noteikumu, ka, piemēram, no 4. klases būtu jāspēlē šajā sistēmā. Arī Toms, pirms iestājās vidusskolā, spēlēja *Weltmeister*. Šobrīd viņam nav sava instrumenta, bet gan skolas *Excelsior* akordeons.

Tom, tu tikai otro gadu apgūsti baritonbasu sistēmu un jau izcīni vietas konkursos?

Toms: Jā! Man bija visa šī sistēma jāpārmācās, bet tāpēc jau ir tā degsme.

Iespaidīgi! Vai 90. gados akordeonisti varēja konkurēt ārpus Latvijas, spēlējot ar standartbasu sistēmu? Vai, piemēram, Ksenijas Sidorovas fenomens būtu bijis iespējams?

Samanta: Nē, mēs nekādā veidā nevarējām konkurēt. Piemēram, ja brāļi Osokini aizbrauktu uz kādu konkursu, kur visi spēlētu *Steinway*, bet viņi – pianīnu “Rīga”, skaidrs, ka viņi nebūtu konkurētspējīgi. Akordeonistiem ir tieši tas pats – neiespējami. Labs instruments ir puse no panākumiem. Ja nav laba instrumenta, tam klab taustiņi, krakšķi basi, instruments neatbild, un mūzikā nevar veidot nianšes.

Kā nenodarīt pāri akordeonam?

Samanta: Akordeons ir ļoti jutīgs instruments. Tas reaģē uz krāsām temperatūras maiņām, un to nekādā gadījumā nevajadzētu atstāt aukstumā. Tāpat akordeonu negatīvi ietekmē pārāk karsts laiks. Pati esmu saskārusies ar situāciju, kad, piedaloties meistar-klasēs Itālijā, nebija brīvu klašu, kur vingrināties. Man nācās spēlēt

ārā – saulē. Atgriežoties Latvijā, bija ļoti rudenīgs laiks, un akordeons reaģēja uz šiem kontrastiem. Tam bija problēmas ar basu sistēmu. Meistars ilgi nevarēja saprast, kur ir vaina, līdz beidzot nonācām pie secinājuma, ka tas ir temperatūras maiņu ietekmē. Vēl instrumentam var pāri nodarīt, to nespēlējot vai arī spēlējot vienu reizi pāris gados.

Kur akordeonisti ved labot instrumentus?

Samanta: Tuvākā vieta, kur dzīvo meistars ar attiecīgu izglītību, ir Traķi Lietuvā. Pie viņa ir milzīgas rindas. Daugavpilī ir meistars cienījamā vecumā. Cik zinu, viņš apguvis remontēšanu pašmācības ceļā. Profesionālos akordeonus, kuru vērtība pārsniedz pāris desmit tūkstošus, ved uz Lietuvu. Vēl Bulgārijā ir meistars, kurš ir viens no labākajiem pasaulē. Polijā ir milzīga akordeona skola, tur arī jābūt meistariem, bet tā jau saka – skopais maksā divreiz. Tāpēc labākie akordeonisti brauc uz Bulgāriju.

Es vienmēr skolēniem un kolēģiem saku, ka mums šeit ir sapņu skola! Tā kā mums Latvijā nav meistara, uzrunāju Denisu Liekni [LMMDV 4. kursa audzēknis akordeona specialitātē], izstāstīju domu, ka mums vajag pašiem savu meistar, un Itālijā ir tādi kursi. Skola ar direktores Ingas Auziņas atbalstu sakārtoja *Erasmus* projektu. Deniss šogad pirmās divas jūlija nedēļas bija Kastelfidardo Itālijā, kur *Scandalli* akordeonu fabrikā mācījās visu par akordeona uzbūvi un remontu. Tā ir vienkārši pasaka! Deniss pats, protams, priecīgs, un visi ir priecīgi, bet ir jāsaprot – par meistar, kuram nevar kļūt divās nedēļās, tur vajag praksi. Viņš izgāja akordeona uzbūves kursu, bet ir visādas nianšes, piemēram, skaņošana, kas ir vissarežģītākais.

Jūsu sadarbības rezultāts – salīdzinoši īsā laika nogriezni garš panākumu saraksts konkursos. Tom, vai ne reizi neesi šaubījis par savām spējām, kad skolotāja noliek priekšā jaunas, interesantas notis?

Toms: Jā, tā ir visu laiku! (*Smejas*) Bet tad es padomāju – ja skolotāja uzticas, man ir šādas darbaspējas un dots šāds instruments... Gandrīz vienmēr jaunie skaņdarbi ir nenormāli grūti. Man liekas, ka vidusskolā ne visi ko tādu var nospēlēt.

Samanta: Tā ir mana kā skolotājas stratēģija – es vienmēr spējīgākajiem audzēkņiem dodu kaut ko tādu, ko viņi it kā nevar nospēlēt. Toma repertuārs šobrīd ir akadēmijas maģistrantūras līmenī.





Jūlijā nedēļu apmeklējām meistarklases Šveicē, Ādelbodenē. Ar Tomu strādāja Parizes Starptautiskās mūzikas konservatorijas (*Conservatoire international de musique de Paris*) galvenais akordeonu profesors Vinsents Lermē (*Lhermet*) un Bernes Mūzikas konservatorijas pasniedzēja Kristīne Kolere (*Kohler*). Par Tomu viņa teica: “Mīlzīga programma! Cik tev ir gadu – astoņpadsmit? Nevar būt!” Viņš spēlēja tikai astoņus gadus – tas ir laiks, kad parasti pabeidz mūzikas skolu.

Kādā mūzikā, jūsuprāt, akordeons izskan vislabāk?

Toms: Baroks, Baha “Angļu svītas”... Tomēr vairāk modernā, laikmetīgā mūzikā, kur parādās visas tās iespējas, ko ar akordeonu var nospēlēt.

Samanta: Esmu pārliecināta – ja Baha laikā būtu akordeons, viņš rakstītu tikai akordeonam! (*Smejas*) Man ļoti patīk, kā uz akordeona skan baroka mūzikā. Protams, arī laikmetīgā mūzikā, oriģināl-skaņdarbi. Ļoti daudzi komponisti paši ir beiguši gan akordeona klasi, gan kompozīciju. Viņi zina instrumenta tehniskās iespējas. Tie, kuri nav ar akordeonu saistīti – ne visi, bet man tāda pieredze ir bijusi –, raksta ļoti sarežģīti, taču izklausās ļoti vienkārši, it kā ar vienu pirkstu spēlētu. Tā nevajadzētu būt.

Kur ir tā iespēja kļūdīties, komponējot akordeonam?

Samanta: Piemēram, kreisajā rokā lieli lēcieni. Diapazons labajai rokai; mums pietrūkst taustiņu.

Toms: Komponisti jau vairāk raksta pogu instrumentam, kur ar vienu roku var aizsniegt kādas divas oktāvas. Lai to pašu spēlētu ar taustiņiem, ir jāmaina oktāvas, jāpārliet.

Samanta: Jā, to es nepieņemu. Latvijā un Lietuvā ir taustiņu akordeons. Varu nosaukt kādus trīs komponistus, kas raksta šim akordeonam. Pasaulē un Eiropā profesionālajā, akadēmiskajā mūzikā ir tikai pogu akordeons, kam diapazons ir lielāks nekā klavierēm pat labajā rokā.

Zinu vienu akordeonistu no Latvijas, kurš spēlēja uz pogām – viņš studēja Igaunijā. Tehniski uz taustiņiem spēlēt ir daudz grūtāk. Piemēram, Tomam ir ļoti liela roka, viņš var nospēlēt lielus akordus, bet mazāka roka nevar aizsniegt un nospēlēt to repertuāru, ko var spēlēt uz pogām. Konkursos pogu un taustiņu akordeoni tiek vērtēti vienā kategorijā.

Vai nav bijusi doma pāriet uz pogu akordeonu?

Samanta: Lai mēs labāk varētu konkurēt Eiropā, esmu par to domājusi. Latvijā mums, akordeonistiem, par to vēl nav vienprātības. Pogu instruments maksā tikpat, cik taustiņu akordeons; pilnīgi tās pašas firmas, tikai labajā rokā ir pogas. Bet atkal – kurš mācīs bērniem pogu instrumentu? Pati nejūtos tik liela eksperte.

Tāpat vienlaikus gan ir, ko spēlēt, gan arī pastāv izaicinājumi – atkarīgi no instrumenta specifikas.

Samanta: Jāsaka godīgi – akordeonam tiešām raksta daudzi, mums ir ļoti labi skaņdarbi. Piemēram, tādi slaveni izpildītāji kā Ksenija arī speciāli pasūtina sev darbus. Eiropā ir komponisti, kuri raksta ārkārtīgi kvalitatīvi un vienlaikus ļoti sarežģīti ne vien solo-instrumentam, bet arī dažādiem kameramūzikas sastāviem.

Ja runājam par pedagoģisko repertuāru, mācību programmā no bērnu skolas līdz vidusskolai un akadēmijai ir konkrētas prasības – jāspēlē polifonisks skaņdarbs, izvērsta formas darbs un miniatūra. Parasti spēlējam Baha prelūdijas un fūgas, bet var būt arī cits laikmets – tas ir pamats gan mācību programmā, gan arī konkursos.

Izvērstākus skaņdarbus atrast ir visgrūtāk, to mums trūkst. Kādreiz bija problēma, ka akordeonam nebija sava oriģinālrepertuāra, visi veidoja pārlikumus. Tagad ir pagājis kāds laiciņš, mēs atkal ņemam pianistu repertuāru un veidojam pārlikumus; šobrīd tas darbojas. Un vēl – vienmēr, kad dodos uz konkursiem vai koncertiem ārpus Latvijas, iegādājos jaunākos nošu izdevumus. Jāatzīst, ka notis iztērēju ļoti lielu daļu no savas skolotājas algas, bet tas ir tā vērts! Lai teiktu, ka nav, ko spēlēt, – nu, tā šobrīd nav.

Vai jūsu skapīša slepenajā plauktiņā ir kāds pašu komponēts skaņdarbs akordeonam?

Samanta: Nē, man nav. Domas ir, gribētos, bet labāk nē – man liekas, ka nesanāk. Studiju gados man bija kompozīcijas stundas, tad varbūt kaut kas tapa, bet nekas tāds, ko būtu vērts atcerēties.

Toms: Man kaut kādi fragmentiņi ir, bet skapītis vēl nevērsies vaļā. Trūkst ideju – ko es gribu pateikt ar to savu kompozīciju. Bet kaut kad būs!

Šogad pirmo reizi dziesmusvētku vēsturē tika rīkots akordeonu mūzikas koncerts “Skan akordeons”. Kā vērtējat šādu ideju?

Toms: Esmu tikai par! Galvenais, lai vairāk acu paceļas uz instrumentu! Mēs koncertā bijām aptuveni 300 akordeonistu – pat nezināju, ka tik daudzi spējam sasēsties uz vienas skatuves. Ļoti nozīmīgs notikums.

Samanta: Sākotnēji uz to skatījos skeptiski. Galvenais – repertuārs, ko spēlēs. Vai tas būs kaut kas, lai izpatiktu tautai, lai piesaistītu klausītājus? Vai akordeons tiks parādīts tā profesionāli un vai būs forši – tās bija manas bailes.

Tad es koncertu noklausījos pat divas reizes, un tas bija brīnišķīgs, fantastisks! Patiešām ļoti augstvērtīgs koncerts. Skatīsimies, vai pēc tāda koncerta būs tas pieplūdums ar jaunajiem akordeonistiem, bet to var vērtēt kā tiešām izdevušos pasākumu. Pazīstu arī diriģenti, organizatori Anitu Riekstu – tā bija viņas ideja.

Mēs kādreiz daudz kopā spēlējām Baltijas akordeonistu orķestri "Tremolo". Anita jau ilgu laiku par to domāja, un man prieks, ka tagad izdevās.

Koncertu caurvija izglītojošs stāsts par akordeona vēsturi un iespējām – atsevišķi uzsvērts, ko dara labā, ko kreisā roka, no kā izgatavots pats instruments, kāds ir tā darbības princips, faktiski tāda kā detalizēta akordeona pase. Paturpinot par izvēlēto repertuāru – vai tā bija akordeona mūzikas esence, kas raksturo instrumentu plašā muzikālajā spektrā, ņemot vērā, ka galvenie koncerta dalībnieki ir skolēni?

Samanta: Galvenais akcents bija uz latviešu komponistu skaņdarbiem, un latviešu komponisti ir ļoti ierobežoti akordeonam. Profesionāli – es varētu nosaukt piecus skaņdarbus, kurus var akadēmijas līmenī spēlēt, tie ir jaunie komponisti, kas raksta, bet tas nav bērnu skolām, un tajā koncertā spēlēja bērnu skola un vidusskola. Tur tā repertuāra tomēr vēl pietrūkst. Tieši šim koncertam arī tapa oriģinālskaņdarbi, piemēram, Valda Zilvera "Mazais tvaika bānītis" un Marinas Vidmontes "SKūteRIš šEit uN jau tur!". Tā ideja jau ir forša – latviešu mūziku atskaņojam.

Kas ir tās personības, tie izpildītāji, kuros ieklausāties, no kā ņemat piemēru?

Toms: Mans akordeona dievs pilnīgi noteikti ir itālis Samuele Telari (*Telari*). Šogad es apmeklēju viņa meistarklasi akordeonistu festivālā Limbažos (Viktora Ņikandrova Starptautiskais akordeonistu festivāls). Interesanti, ka tieši tie ģeniālie mūziķi īstenībā ir ļoti jauki cilvēki ar humora izjūtu. Viņš man atvēra acis uz akordeonu pilnīgi citādi. Lai gan ir ļoti daudz akordeonistu, no kuriem ietekmējos, tomēr Samuele ir tas pats galvenais.

Samanta: Kā skolotāja ļoti priecājos, ka man izdevās šo meistarklasi sarunāt. Samuele bija mans kursa biedrs, mēs kopā studējām Romā. Zināju, ka viņš ir Toma lielākais elks, un man sirdi bija tāds īpašs prieks, redzot, cik Toms bija laimīgs par iespēju satikt Samuēli un mācīties no viņa. Manuprāt, Samuele šobrīd pasaulē ir *top 1* akordeonists. Mūzikas profesionāli par viņa spēli ir teikuši, ka tiek pārsniegtas akordeona iespēju robežas.

Toms: Jā, tas ir kaut kas ārpasaulīgs.

Samanta: Par saviem elkiem – man ir daudz dažādu izpildītāju, kurus klausos. Es vispār visu laiku klausos akordeonu – mājās, mašīnā vai autobusā. Protams, Samuele, tad ir pāris ukraiņu izpildītāji, piemēram, Oleksandrs Hrustevičs (*Хрустевич*), Hanzi Vans (*Wang*) no Ķīnas, daudzi... Mani ļoti saista laikmetīgā mūzika akordeonam. Klausos kaut ko tādu, kas parasti visiem liekas neklusāms. Man ir svarīgi, lai tā mūzika, ko klausos vai dodu skolēniem, būtu ar stāstu, ar jēgu.

Iztēlosimies – minūte pirms kāpšanas uz skatuves. Kas šajā brīdī notiek galvā?

Toms: Visādas domas: "Oi! Kas notiks, kas tik nebūs?" Trīs rokas. Bet, tā kā vairāk piedalos koncertos un konkursos, esmu sācis pierast pie stresa. Kad saprotu, kas notiek stresa brīdī, tad jau ir arvien labāk un labāk. Pats grūtākais ir sākums, kad jāuzkāpj uz skatuves un jāiesāk skaņdarbs. Pēc tam gan stress nepazūd, bet varu jau laisties pa skatuvi brīvāk.

Samanta: Toms ir viens no retajiem skolēniem, kurš var savākt sevi. Kad pati spēlēju, man ir traki ar uztraukumu. Pienāk tā viena minūte pirms skatuves, un man vienkārši ir fiziski slikti no bailēm. Pārspīlēta centība visu mūžu man bijusi raksturīga iezīme. Vajag, lai visiem patīk. Ja zālē ir simt cilvēku, tad, lai tas, kā spēlēju, patīktu visiem simt, nevis tikai deviņdesmit deviņiem.

Pirms pieciem gadiem mani uzaicināja ar solokonzertu Kijivas filharmonijā. Ukrainā akordeona spēle ir augstā līmenī. Koncertam gatavojos ļoti ilgi, līdz sapratu, ka uztraukuma dēļ nevarēšu nospēlēt. Labi – aizbraukšu, bet nevarēšu uz tās skatuves... Zālē pirmajās rindās sēdēs visi profesori, visi izpildītāji, kurus klausos *youtube* un par kuriem mācu saviem skolēniem metodikā un akordeona spēles vēsturē. Tur būs komponisti, kuru skaņdarbus tūlīt spēlēšu. Gāju pie psihoterapeita, strādāju, mēģināju saprast savas bailes. Pēc tam

aizbraucu un nospēlēju. Viss bija ideāli, viss bija perfekti, lieliski – vienkārši labāk vairs nevar būt.

Bet man bija tāds uztraukums, ka otrreiz tur vairs nebrauktu! Un tas laikam ir mans kā akordeonistes augstākais sasniegums. Ja tur nebūtu aizbraukusi, nekad sev nepiedotu. Šo pieredzi nemainītu ne pret ko.

Piektdiena, 2020. gada 13. marts, Rīgas Mazā ģilde. Nenotika tavš pirmais solokonzerts Latvijā. Katram no mums ir savs kovidā stāsts, bet tu tajā brīdī biji tik tuvu kam lielam – dienu pirms koncerta publiskajā telpā izskanēja oficiāls paziņojums par pasākumu atcelšanu uz nenoteiktu laiku.

Samanta: Tas bija traki. Tieši vienu dienu iepriekš, kad viss bija gatavs – dekorācijas, programmiņas, afišas... Es tam koncertam gatavojos gadu. Toms ar savu talantu spēlēja četras stundas dienā, turpretim es spēlēju astoņas desmit stundas dienā. Tolaik paralēli strādāju – ne tik ļoti pedagoģijā, kā šobrīd, bet mājās parasti biju astoņos vakarā. Naktis spēlēju, mācījos. Man bija sagatavots mākslinieciski ļoti augstvērtīgs koncerts – pirmā daļa solo un otrā daļa ar stīgu orķestri. Ļoti sarežģīts, tiešām.



Cilvēki, kas rīkojuši koncertus, saprot, ko nozīmē noīrēt zāli, izgatavot afišas un domāt par koncerta reklamēšanu, lai pārdotu biļetes. Man nebija sponsoru, es to visu darīju par saviem iekrājumiem – tie bija milzīgi finansiāli zaudējumi. Kad 12. marta septiņos vakarā man zvanīja no Mazās ģildes un teica, ka nāksies atcelt koncertu, es tik šausmīgi raudāju.

Un tad vispār nevarēju paspēlēt akordeonu kādu pusgadu. Tagad esmu par to aizmirsusi – man ir citi plāni un citi darbi, bet tajā brīdī tas bija... Man liekas, ka es vairs nevaru tā paspēlēt, kaut kādā ziņā tas ietekmēja mani. Bail, ka vēlreiz tā varētu gadīties. Tā tas mans sapnis par savu akordeona koncertu kaut kā nesanāca, bet varbūt tā vienkārši bija jānotiek. Ar šo koncertu gribēju atzīmēt 30 gadu jubileju. Tagad domāju – man tuvojas 40, varbūt varēšu ar saviem skolēniem kaut ko kopā sarīkot.

Lai izdodas! Bet tagad, lūdzu, vienu zelta frāzi, kas apliecina, ka akordeons ir foršākais instruments pasaulē.

Samanta: Akordeons ir instruments-orķestris. Tādam patstāvīgam instrumentam nevajag klavieru pavadījumu. Tam ir tik daudz reģistru, ka akordeons var skanēt kā klarnete, kā vijole, kā ērģeles, kā oboja – tu vari spēlēt pilnīgi visu. Vienkārši fantastisks instruments! 🎵

Pāris domu par akordeonmūziku Latvijā

Ernests Valts Cirčenis

Mani un akordeonu saista zināma pagātne un no tās izrietošs sentiments. Tas ir mans pirmais instruments, ko savlaik apguvu desmit gadu garumā, līdz reiz vidusskolas otrajā kursā, mokot Skarlati sonāti kādā no klasītēm, sapratu, ka vairs to nespēju darīt. Tā pārgāju uz mūzikas vēstures un teorijas nodaļu. Nevaru vairs pretendēt uz neitralitāti instrumenta mūzikas apskatē, bet tajā pašā laikā varu piedāvāt gan komponista, gan atskaņotājmākslinieka perspektīvu, turklāt otro no tām – ar vairāku gadu distanci.

Akordeonu varētu uzskatīt gan par emancipētu, gan par joprojām emancipējamu instrumentu. Ēna, ko pār instrumenta iespējām met t. s. vieglā mūzika, nereti traucē to pienācīgi novērtēt, un, lai gan tas ir izcīnījis savu vietu akadēmiskās mūzikas vidē, joprojām tāls ceļš ejams līdz jebkāda veida līdztiesībai.

Instrumenta esamība šķiet cieši saaugusi ar tam asociētu žanriskumu. Akordeona skanējums iemieso franču valšus, Argentīnas tango, džezu un tuvākus vai tālākus šlagerus. Varbūt viens no iemesliem ir instrumenta pieejamība – tas relatīvi pārnēsājamā veidolā spēj nodrošināt gan melodisko liniju, gan pavadījumu, turklāt dažādās tembrālās nokrāsās tas ir instruments-orķestris. Tas padara to ekspluatējamu izklaidējošu funkciju pildīšanai, kas kļūst problemātiski, kad līdz šāda funkcionalitātei tas tiek reducēts. “Man, lūdzu,

ātri nīrbošu pirkstu virtuozi tāti un skaistu mūziku, kaut ko tautai un dvēselei,” kā sacīt jāsaka.

Žanriskuma realizācijai lieti noder visizplatītākā akordeona basu sistēma, t. s. “standarta” jeb “gatavie basi”, kas ar vienas pogas spiedienu nodrošina gan mažora vai minora akordus, gan arī dominantes vai pamazinātos septakordus, kas gluži vai ielūdz homofoni harmoniskās domāšanas pasaulē. Tas daļēji padara instrumentu ērti izmantojamu iesācējiem, jo iespējams vienkāršus skaņdarbus izpildīt salīdzinoši ātri. Šim pretstats ir “brīvie” jeb baritonbasi, kas gatavos akordus aizstāj ar hromatisku sistēmu, kur katra poga rada vienbalsīgu skaņu, būtiski paplašinot repertuāra iespējas.

Tomēr žanriskuma nastu var traktēt arī kā kompozicionālu iespēju avotu, kur iespējams stāties dialogā ar ierasto asociatīvo lauku, tādā veidā vai nu to turpinot, ignorējot vai pārradot no jauna. Līdzīgi, piemēram, rakstot klaviermūziku, komponistam jāstājas neizbēgamā dialogā ar instrumenta idiomātisko rakstību, kas izriet no klasiski romantiskā repertuāra.

Akordeonam iespējams saskatīt vismaz divus atzarus tipveida rakstībā: akordeons kā koncertinstruments un akordeons kā vieglās mūzikas izpildītājs. Katram ir savs izteiksmes līdzekļu kopums, pēc kura to salīdzinoši vienkārši identificēt. Tomēr tie nedzīvo šķirti; koncertrepertuārā nereti iezogas vieglās mūzikas atbalsis, turklāt

atjautīgā un poetizētā veidolā. Liela daļa manas bērnības tika pavadīta, spēlējot dažādas sarežģītības valšus un tango, un arī konkursos daļa no “stilīgajiem”, hipersarežģītajiem skaņdarbiem estētiski neatbilst “nopietnajai koncertmūzikai”, kas vērojama citu instrumentu elitāro skaņdarbu klāstā.

Akordeonam ir apmaldījusies identitāte. Īpaši akordeonam ar klaviatūru labajā rokā, kas ir vispopulārākais variants Latvijā. No vienas puses, tas vizuālās līdzības dēļ tiek salīdzināts ar klavierēm, citkārt to salīdzina ar ērģelēm, bet abi salīdzinājumi piedāvā svešādu akordeona darbības modeli. Citviet Eiropā plaši ir izplatīti instrumenti ar podziņām klaviatūras vietā, kas nozīmē, ka patiesībā pat daudzi akordeonam rakstīti skaņdarbi nav līdz galam piemēroti instrumentiem, kas spēlēti šeit. Piemēram, plašus akordus ir nesalīdzināmi vieglāk izpildīt uz podziņu akordeona, tam arī ir krietni plašāks diapazons un līdz ar to – skaniskās iespējas. Tādēļ biežas ir situācijas, kad skaņdarbi ir jāpārveido: jāmaina oktāvas, jāreducē akordi, jāpārveido faktūra.

Latvijas oriģinālmūzika akordeonam piedāvā salīdzinoši unikālu situāciju, kur darbi tapināti instrumentam ar klaviatūru, turklāt visbiežāk ciešā sadarbībā ar konkrētu atskaņotājmākslinieku. Tas tos padara hipotētiski izpildāmus un veiksmīgākajos gadījumos pat ērtus interpretam.

Tomēr akordeons profesionālajā vidē joprojām ir jaunieviešums, un, lai gan Mūzikas akadēmijā tam vieta ir teju trīsdesmit gadu, profesionālu akordeonistu nav pārāk daudz. Vēl jo vairāk to, kas veido solista karjeru un būtu skaņdarbu pasūtīšanas pozīcijās.

Mūzikas izglītības sistēmas gaitā vērojams savdabīgs instrumentālistu atbīrums. Piemēram, mūzikas skolu limenī akordeonam neklājas tik grūti – ir daudz akordeonistu ansambļu, konkursu un pat orķestru, bet līdz akadēmijai tiek ļoti maz mūziķu. Varētu spekulēt, ka tas saistāms ar strauji pieaugošo instrumenta grūtības pakāpi vēlākajos studijuursos, piemēram, mūzikas skolas pēdējos gados vai mūzikas vidusskolas sākumā jāapgūst baritonbasu sistēma. Citās valstīs to sāk mācīties jau no pirmās klases, kas samazina mūsu akordeonistu konkurētspēju ārēmēs tehnisko spēju atšķirības dēļ. Studiju gaitā daudz skaņdarbu pēkšņi kļūst ievērojami sarežģītāki, jo paralēli mūzikas tekstam jāapgūst arī jauns instruments un, piemēram, jāattīsta pirms tam novārtā atstātā kreisās rokas pirkstu veiklība.

Tāpat, raugoties latviešu mūzikā akordeonam, jāapsver dažādi kontekstuālie apstākļi. Piemēram, mums raksturīgais neoromantisms un īsta modernisma neesamība, tāpat arī salīdzinoši ierobežotais mūzikas ietekmju lauks un priekšstatu kopums, kas diktē labas mūzikas nosacījumus. Latvijā nav plaši izplatītas minimālisma tendences, nav attīstītas elektroniskās mūzikas, nav pārdrošu eksperimentu mūzikas teatralitātē, starpdisciplināritātē un formveidē. Latvijai raksturīga procesualitātē vai mirklīgās impresijās balstīta mūzika; attīstība tiek uzskatīta par tikumu, tāpat kā akadēmiskā mūzikas valoda. Protams, var atrast cilvēkus, kuru darbība ir ārpus iepriekšnosauktajām pazīmēm, bet tie joprojām izņēmumi, nevis krāšņas un daudzveidīgas mūzikas vides liecības.

Jāņa Mediņa Sonāte (1955) ir pirmais skaņdarbs, kas rakstīts baritonbasu akordeonam Latvijā. Neskatoties uz to, ka tas tapis akordeona attīstības agrīnajā periodā pirms, piemēram, 70. gadu popularitātes viļņa, ko vadīja akordeonists Frīdrihs Lipss, te jau sastopama tipiskā akordeona izteiksme, kas arvien biežāk un spēcīgāk izceļas hronoloģiski vēlāk tapušos opusos. Tomēr, klausoties šo sonāti, mani nepamet sajūta, ka instruments nereti traktēts pianistiski. Varētu izvirzīt tēzi, ka tas izriet no Jāņa Mediņa kompozicionālās domāšanas, kas balstīta citā idiomu sistēmā. Mūzikas valodā izmantotās intonācijas un variācijas par tautasdziesmas tēmu pēdējā daļā liek pasmaidīt, skaista ilustrācija tam, ko 20. gadsimts saprata ar īsteni “latvisku” mūziku. Par spīti instrumenta traktējumam, skaņdarbs ir veiksmīgs, ko vēsturē

iecementē ne tikai tā pirmējums un tālejošie paņēmieni, bet arī tas, ka to radījis viens no pagājušā gadsimta vadošajiem latviešu komponistiem.

Savukārt Andris Dzenītis savā “Blakus” solo akordeonam izceļ divas dažādas instrumenta tembrālās kvalitātes – īsus, saraustītus akcentus, ko iespējams īstenot ar plēšu paraušanu, un garas vilktās skaņas, kas skaņas ilgstamības un frekvenču tuīvības dēļ sevišķi izceļ interferenci, pulsācijas efektu, kas rodas, kad skaņu viļņi savstarpēji mijiedarbojas. Komponista intensīvā un disonējošā valoda skan īpaši efektīgi instrumenta realizētajā artikulācijā.

Līdzīgi Dzenītim īsteni akordeonisks man šķiet Indras Rišes opuss “Purva dvēselītes”, kas ievēro instrumenta korpusa un skaņveides radīšanas īpatnības. Proti, labās un kreisās rokas partijas skan no atšķirīgām vietām instrumentā, kas ļauj īstenot telpisku sasaukšanos starp instrumenta pusēm. Sevišķi to paspīlgtina kreisās un labās rokas diapazonu pārklāšanās, kas ļauj simulēt tembrālu trilleri, jo parasti viss instruments nav pilnīgi identiskā skaņojumā. Tāpat arī Riše perkusīvi izmanto instrumenta dažādās detaļas, piemēram, pogas, reģistrus, plēšas un citus korpusa elementus, tos strīķējot, grabinot vai klabinot.

Instrumenta tehnisko iespēju izpratne un izmantošana ir tikai viena no skaņdarba dimensijām, un specifisko efektu parādīšanās skaņdarbā nav neapšaubāmas kvalitātes zīme, kas signalizētu par īpašu instrumenta pārvaldīšanu, tomēr interesanti domāt par instrumenta unikalitāti un iedziļināties tajā, ko tas pats piedāvā. Komponistu rokās ir izvēle iespiest instrumentu savā mūzikas valodas rāmī un to tam pakļaut vai skaņdarbos praktizēt analītisku tieksmi atklāt instrumenta un savas kompozicionālās domas satekpunktus, līdzības un atšķirības, kuru sadursmē tapināt jaundarbu. Tas reizē raisa jautājumus, no kādas materialitātes ceļas autora domāšana, kas ir tās aizmetņi un kā tie var mijiedarboties ar informāciju, ko sniedz izmantotie rīki.

Savdabīgs instrumenta izmantojums vērojams Jāņa Petraškeviča “Neparalēlēs” klavesīnam un akordeonam, kur muzikālās idejas šķietami dominē pār akordeona idiomātisko rakstību. Tomēr tās nenonāk pretrunās ar to; tematiskais materiāls nav neērts vai neakordeonisks, bet tas aktualizē citus muzikālus parametrus, tembralitāti un fragmentētu žestiskumu, kas lielākoties nav tipiskā akordeona repertuāra priekšplānā. Tas organiski spoguļo neparasto instrumentu kombināciju; gan akordeonam, gan klavesīnam piemīt neparasta, kamer-mūzikā neierasta krāsa un kopskanējums.

Vēl lielāks retums latviešu mūzikā ir Anitas Miezes skaņdarbs *Accent* akordeonam un elektronikai. Pēc dzirdes spriežot, elektronika šeit ir fiksēta jeb iepriekš ierak-

stīta, un atskaņojumā akordeons savijas ar skaņas sintēzi, instrumenta skaņas pārradīšanu digitālā veidolā, kas sakausējas ar oriģinālu un citām mākslīgām skaņaināvē. Te gan elektronikai šķietami pievērsta lielāka nozīme, un varētu iedomāties, ka akordeona partiju izpilda arī cits instruments ar līdzīgu efektivitāti.

Interesanti, ka, neskatoties uz specifisko skaņējumu, akordeonu iespējams ļoti veiksmīgi integrēt salikumos ar citiem instrumentiem, iespējams, tādēļ, ka tā tembris ir maināms ar instrumenta reģistru palīdzību. Īpaši veiksmīgi tas īstenojas kopskaņās ar garākiem nošu ilgumiem, piemēram, Rutas Paideres *Fractures* akordeons sakausēts ar stīgu orķestri, kur instrumentam iespēja atdarināt piesātināto stiginstrumentu faktūru, tam piešķirot īpašu tembrālo asumu un mirguļojošu spozmi.

Dažādas atjautīgas kombinācijas vērojamas arī Gundegas Šmites Koncertā akordeonam, kur augšējā reģistra skaņas rod līdziniekus pūšaminstrumentu pedālskaņās un pasāžās.

Nemot vērā instrumenta bagātīgo augšējo virsskaņu klāstu, likumsakarīgi šķiet savienojumi ar skaniski līdzīgiem instrumentiem – pikolo flautu, klarneti, trompetēm un vibrofonu, kas kopīgi komplementē akordeona tembru. Mēdz teikt, ka akordeons ir orķestrāls instruments, un tas šeit izpaužas spilgti – nomainot instrumenta reģistru un tembrālās kvalitātes, iespējams rast atšķirīgas kopības. Citkārt orķestris kļūst par papildinājumu akordeonam, bet citkārt savstarpējā dinamika ir pretēja – akordeons iemieso orķestra instrumentu virsskaņu pasauli, padziļinot un paspīlgtinot tā krāsu pasauli. Šmites koncerta pēdējā daļā vērojamas atsaucē uz grieķu tautasmūziku; šajā gadījumā akordeonam piešķirta loma mūzikas izklāstā īstenot un uzturēt žanrisku atsauci, kamēr orķestris tam sniedz toni disonējošu akadēmiski laikmetīgu ietēpu.

Līdzīgi arī Indras Rišes “Mūzikā priekam”, kuras tematiskais materiāls balstīts dažādu žanru atsaucēs, kas īstenots caur akordeona radītajām asociācijām gan ar tembra, gan ar pazīstamu ritma un faktūras formulu palīdzību. Līdzīgi rīkojas Arturs Maskats, piemēram, “Pusnakts Rīgā”, lai gan rakstīta oriģināli citam sastāvam, pēcāk ieguva aranžiju akordeonam un vijolei, kur īpaši spilgti klausītājos tiek iedarbinātas asociācijas ar tango. Tāpat arī Maskata Akordeona koncertā “Ko stāstīja vējš pār jūru” kompozicionālais izejas punkts ir deja.

Latviešu komponistu mūzika akordeonam ir mazskaitlīga un, šķiet, tikai daļēji izpēta plašo lauku, ko tas spēj piedāvāt. Instruments ir vēl akadēmiskās vides autiņos, un es ceru, ka ar laiku būs arvien aizraujošāk. ●

Anete Ašmane-Vilsone

Rīga. Limbaži. Daugavpils. Dziesmusvētki

SARUNA AR NATĀLIJU MEĻŅIKOVIČU, ANITU RIEKSTU, TATJANU SARATOVU

NATĀLIJA MEĻŅIKOVIČA

Mācības sāku Limbažu mūzikas skolā, turpināju Jāzepa Mediņa Rīgas Mūzikas vidusskolā un Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā. *Erasmus* studentu apmaiņas programmā mācījos Romas Sv. Cecīlijas mūzikas konservatorijā.

Šobrīd strādāju Limbažu Mūzikas un mākslas skolā un Jāzepa Mediņa Rīgas Mūzikas vidusskolā. Pedagogi, kas iedvesmoja gan mūzikā, gan dzīvē, ir Viktors Ņikandrovs un Jurijs Rižovs.

Esmu Viktora Ņikandrova Starptautiskā akordeonistu festivāla mākslinieciskā vadītāja. Pēc Viktora Ņikandrova (1940–2017) nāves pārņēmu vadību, un šogad notika jau XVII festivāls, trešais manā vadībā. Tas ir viens no lielākajiem festivāliem Latvijā, par to pamatīgs gandarījums, un ir liels gods turpināt skolotāja iesākto darbu.

ANITA RIEKSTA

Mana mūža sākumdaļa saistās ar Ventspils Mūzikas vidusskolu. Gan bērnu mūzikas skolas akordeona klase, gan vidusskola pagāja pedagoga Viktora Ņikandrova vadībā. Tieši pateicoties viņam, akordeons ir mans instruments. Esmu pārliecināta – ja būtu jāsāk vēlreiz, nekļūdīgi tikai akordeons!

Pēc četriem mācību gadiem toreizējā Ļeņingradas Valsts Kultūras institūtā atgriezies Ventspils Mūzikas vidusskolā jau kā pedagogs.

Pēc ģimenes pārcelšanās uz Ulbroku nu jau 27 gadus mācu jaunus akordeonistus Ulbrokas Mūzikas un mākslas skolā. Devīto gadu strādāju arī Ikšķiles Mūzikas un mākslas skolā.

Ir izaudzīnāti daudzi valsts un starptautisko konkursu laureāti. Lielākais gandarījums par Ulbrokas akordeonistu absolventu ansambli, kurš darbojas manā vadībā jau piecpadsmito sezonu. Visiem nav jābūt profesionāliem izpildītājiem, bet, ja audzēkņi, kas beiguši tikai mūzikas skolu, vēl 15 gadus vēlas muzicēt kopā, mana darba mērķis ir sasniegts!

Vislielākais prieks par izdevušos akordeonistu koncertu dziesmusvētkos. Pirmoreiz, bet jaudīgi! Lai būtu arī turpinājums nākamajos svētkos!

TATJANA SARATOVA

Mana muzikālā izglītība sākās klavierspēles pulciņā Aizkraukles kultūras centrā. Pēc gada neformālas muzicēšanas man piedāvāja iestāties mūzikas skolā, bet akordeona klasē, jo klavierēm biju par vecu. Par manu pirmo akordeona skolotāju kļuva Natālija Juškeviča. Pēdējā mācību gadā piedalījos valsts konkursā, kur dalībniekus sveica Daugavpils akordeona orķestris – mani tas uzreiz aizrāva, un tālākais izglītības ceļš bija skaidrs.

Neticami paveicās, ka Valērijs Hodukins uzaicināja mani savā klasē Staņislava Broka Daugavpils Mūzikas vidusskolā. Tās ir brīnišķīgākās atmiņas no visas manas izglītības, kaut gan vēlāk mācījos arī Daugavpils Universitātē un Latvijas Mūzikas akadēmijā.

Tagad esmu akordeona nodaļas vadītāja un akordeona skolotāja Staņislava Broka Daugavpils Mūzikas vidusskolā, strādāju arī Jēkaba Graubiņa Līvānu Mūzikas un mākslas skolā.

Par savu lielāko sasniegumu uzskatu savu audzēkņu rezultātus un panākumus. Un, protams, mūsu kopīgais lepnums ir mūsu – vienīgais Latvijā – Daugavpils akordeonistu orķestris, kurā spēlē profesionāli mūziķi un studenti.

Bet pats galvenais prieks un lepnums – šogad bija vēsturisks notikums: pirmais Latvijas apvienotā akordeonistu orķestra koncerts Skolu jaunatnes dziesmu un deju svētkos.

Tikko ir sācies mācību gads. Jūs visas trīs tiekaties ar bērniem un jauniešiem. Kā ir atgriezies skolā un mācīt akordeonu?

Anita Rieksta: Vislabākās sajūtas. Biju noilgojusies. Tas nekas, ka tikai jūlijā beidzās dziesmusvētki, es ļoti labprāt atkal tiekos ar bērniņiem, īpaši ar mazajiem, jo viņi nespēja svētkos, viņi bija tikai klausītāji. Mēs pārrunājam visu to situāciju, ka akordeons tomēr ir visskaistākais instruments no visiem un ka viņi ir pareizi izvēlējušies. Ļoti, ļoti laba atmosfēra stundās.

Natālija Meļņikoviča: Ar mazajiem tiešām ir forši, īpaši tiem, kas nāk 1. klasītē, viņiem ir vēlēšanās visu zināt un izmēģināt. Liels prieks arī par lielajiem, kuri spēlēja dziesmusvētkos un jau pabeidza skolu, bet tāpat turpinās spēlēt orķestrī. Par to liels gandarījums.

Tatjana Saratova: Gribētos, lai viss būtu forši un pozitīvi, bet mums ir tāda problēma, ka nevaram savākt 1. klasi, lai būtu pilns piepildījums. Rīgā varbūt tagad ir labāka situācija. No savas puses cenšamies bērniem piedāvāt dažādas iespējas, atrakcijas. Viņi labprāt nāk uz koncertiem un klausās, viņiem ļoti patīk, bet, kā aicini kaut ko padarīt, paspēlēt, visiem aizņemts, kaut kādas citas darišanas.

Kā citās skolās ar audzēkņu interesi par šo instrumentu? Dziesmusvētku koncerta materiālos varējām lasīt, ka Latvijā aptuveni 600 audzēkņu mājās spēlēt akordeonu.

Anita: Ulbrokā un Ikšķilē mazāk – pa vienam skolnieciņam katrā 1. klasē. Arī sagatavošanas klasēs ir pa vienam katrā, konkrēti man. Biju domājusi, ka jauns instruments parādījies dziesmusvētkos, vecāki reaģēs, bet gaidītais rezultāts pagaidām nenāk, kaut gan atsauksmes par dziesmusvētku koncerta programmu un skanējumu ir ļoti labas, joprojām saņemam komplimentus, bet skolnieku ziņā – m-mm... (*smejas*)

Natālija: Limbažos mums katru gadu parasti nāk pieci seši audzēkņi, esam trīs skolotāji, tā ka nevarētu sūdzēties. Nezinu, vai tas ir mūsu akordeonistu festivāla vai kādu citu iemeslu dēļ, bet pie mums akordeons ir diezgan populārs, dažreiz pat pianisti atnāk mazāk nekā akordeonisti.

Un Rīgā, Mediņskolā?

Natālija: Tā tomēr ir vidusskola, un katru gadu ir ļoti dažādi – vienu gadu var atnākt četri, citu gadu neviens. Šogad arī neviens nav atnācis. Mums patlaban ir trīs audzēkņi.

Kādi varētu būt iemesli? Kas bērnus ieinteresē mācīties akordeonu, un kāpēc interese gājusi mazumā?

Anita: Īsti pat nav, ko pateikt. Man ir sajūta, ka mēs ar katru gadu darām arvien vairāk – aizvien vairāk festivālu, arvien vairāk koncertu, tai skaitā Stopiņos, "Ulbrokas pērlē", katru gadu ir liels koncerts – ap 130 spēlētāju. Ir Pierīgas mūzikas festivāls, 1. mūzikas

skola veido festivālu rīdziniekiem; mēs, Pierīga, arī braucam piedalīties, Limbažos ir festivāls, to jau Natālija pieminēja. Ir valsts konkurss, ir dažādi citi konkursi. Atklāti sakot, nevaru pateikt, kāpēc interese mazinājusies. Zinu, ka mūsu skolā arī vijoles trūkst, daudzi nāk uz kokaģitāru un ģitārām, bet pianistu nav tik daudz kā citus gadus. Varbūt ir citas intereses bērniem – sports, dejošana. Ļoti daudzi aizraujas ar tautiskajām un cita veida dejām.

Mūzikas skola – tas tomēr ir ilglaicīgs darbs, kur tu ne tikai aiziej divreiz nedēļā, bet tev arī mājās ir jāvingrinās, un varbūt ne visi vairs to šodien vēlas.

Anita: Jā, turklāt mēs esam pārgājuši – nu jau pirmais gads – uz astoņgadīgo izglītību pilnīgi visās specialitātēs. Astoņgadīgās programmas jau bija citiem instrumentiem, tagad visi pārgājuši. Varbūt tas liek vecākiem pārdomāt, kā darīt, ko darīt. Tas nav aiziet, paspēlēt un pēc tam mājās neko nedarīt, to mēs visi saprotam, ka instruments ir jāspēlē.

Akordeoniem pirms tam bija seši gadi?

Anita: Kad pati mācījos, bija pieci gadi, tad kādus padsmīt gadus bija seši gadi. Pedagogam labāk – viņš ilgāk ir ar savu audzēkni, vairāk attīsta viņu, vairāk spēj parādīt, aizvest uz konkursiem. Bet arī vecākiem tas nozīmē daudz vairāk.

Tatjana: Viss attīstās pakāpeniski, sevišķi, ja mums ir brīnišķīgā iespēja piedalīties arī dziesmusvētkos. Bet tā ir arī modes lieta. Pirms desmit gadiem bija pilns ar saksofoniem – tagad nav. Patlaban ir pilnas vijoles klases, kaut pirms tam tā nebija.

Sarunājoties un strādājot ar bērniem, kas mācās, un viņu ģimenēm, – kā viņi uztver akordeona lomu mūzikas pasaulē? Tas nav klasisks orķestra instruments kā stīgu vai pušaminsinstrumenti, tās nav arī klavieres, tas ir instruments, kurš var būt ļoti dažāds un daudzveidīgs. Kā viņi redz akordeonu un kāpēc viņi izvēlas to?

Anita: Atnākot uz mūzikas skolu, instrumenta izvēle varbūt nav vienmēr tieši akordeons – ir arī daļa, kas nezina, ko spēlēs, un tad mēs rādām visus instrumentus, kas ir skolā. Vecākiem ļoti patīk, ka viņu bērni uzstājas, tāpēc cenšamies reizi pusgadā nospēlēt koncertu vecākiem, rīkojam izbraukuma koncertus.

Jāteic gan, ka ar izstāstīšanu vien vecākiem nepietiek. Viņiem liekas, ka akordeons ir ļoti smags instruments, un tad mums iznāk pārliecināt, ka mēs sākam ar pavisam maziem, viegliem. Mēs spēlējam sēdus. Lai vecāki nedomā, ka kājās stāvēt, saksofonu, flautu vai vijoli ir viegli spēlēt. Pārnēsāšanas varbūt ir vairāk, bet pārējais mums ir ļoti labi – mēs esam bagāti skanējuma ziņā, reģistriem, paši sevi pavadām, pārnēsājam savu instrumentu visur, kur vajag. Kad tā lēnām izstāsta un nodemonstrē, vecāki sāk klausīties.

Kā ir Limbažos, Natālij? Jums daudzus gadus ir šis festivāls, Limbažos laikiem visi pazīst akordeonu.

Natālija: Jā, mums tiešām nāk tieši uz akordeonu, īpaši gados, kad notiek festivāls. Visi koncerti ir bezmaksas, kultūras namā ir ļoti daudzveidīga programma, un gan vecāki, gan bērni ir publikā. Tad viņi ļoti mērķtiecīgi nāk spēlēt akordeonu, lai pēc tam uzkāptu uz tās lielās skatuves un paspēlētu. Vecāki vienmēr ļoti atbalsta arī braukšanu uz visādiem koncertiem, arī paši brauc līdz. Limbažos viss notiek. Zinu, ka daudzās mazākās skolās Vidzemē ir diezgan maz audzēkņu un gribēšana ir ļoti maza, tā ka kopējais limenis, protams, nav tik augsts, un gribēšana nav tik liela.

Bet Rīgā tu strādā mūzikas vidusskolā. Kā vidusskolēni redz savu ceļu kopā ar akordeonu?

Natālija: Šobrīd pasaulē ir ļoti daudz labo piemēru – gan mūsu Ksenija Sidorova, gan Moldovas Radu Ratojs (*Radu Ratoi*) –, samērā daudz akordeonistu, kurus redzam uz lielām skatuvēm. Skolēniem tā ir motivācija, ka mēs arī varam. Tie trīs audzēkņi, kas mums šobrīd ir, plāno iet uz akadēmiju, un tas ir ļoti labs rādītājs.

Kā jau teicu, Latvijā esot aptuveni 600 audzēkņu akordeona specialitātē. Jūsprāt, tas ir daudz vai maz?

Anita: Nav daudz, bet pietiekami. Ja ir ļoti labs audzēkņis, un ir redzams, ka viņš stabili spēlē, viņam ir domāšana, dzirdēšana, mēs

motivējam uz vidusskolu. Bet noteikti vairāk būs tādu, kas pabeidz tikai mūzikas skolu. Pats labākais ir tad, ja audzēkņis vēl pēc tam nāk un darbojas absolventu ansambli, kā tas ir Natālijai Limbažos. **Šogad dziesmusvētkos pirmo reizi bija akordeonu apvienotā orķestra koncerts, un jūs, Anita, strādājāt pie tā izveides un rādīšanas. Kas bija jā dara, lai tas vispār notiktu?**

Anita: Ideja dzima 2017. gadā. Mums katru gadu notiek Pierīgas mūzikas festivāli. Mūsu bijusī direktore, tagad "Ulbrokas pērles" direktore, klausījās kopīgo skaņdarbu, ko spēlēja visas Pierīgas skolas, un nodomāja – tas jādzird visiem, jo skan tik skaisti!

2018. gadā aicinājām visu Latviju braukt pie mums uz Līgo parku Stopiņos brīvdabā spēlēt kopīgus skaņdarbus. Togad bijām simt akordeoni. Tas mums likās ļoti labi. Runājām, ka tie ir pirmie soļi uz dziesmusvētkiem.

2019. gadā bijām jau 200 akordeoni, piepulcējām Latgali klāt. Parasti atbrauc ciemiņi no Lietuvas, arī no Igaunijas ir bijuši. Ar šiem jūnija koncertiem virzījāmies uz priekšu. Pēc kāda koncerta "Ulbrokas pērlē" mēs ar Natāliju runājām par sava dziesmusvētku sapņa īstenošanu – kā to izdarīt?

Saņēmos, sāku zvanīt un jautāt – pie kā tieši jāvērsas? Valsts izglītības satura aģentūras vadītājs teica, ka jārunā ar [Valsts izglītības attīstības aģentūras Sadarbības projektu departamenta direktori] Agru Bērziņu, un es satiku atbalstošus cilvēkus. Pirmajā sarunā mēs arī bijām vairāk – Taņa bija, Artūrs Noviks. Uzrakstīju koncepciju, žūrija lēma, ka jā, un tad sākās viss pārējais – tika uzrunāti komponisti, likts repertuārs, apzinātas skolas. Katrā reģionā pa diviem asistentiem, regulāri sazinājāmies, notika sapulces. Gandarījums ir liels.

Natālija un Tatjana, kā jums šķiet, cik svarīgi tas, ka pirmoreiz notika šis koncerts akordeoniem? Ko jūs no audzēkņiem esat dzirdējušas?

Tatjana: Tas nenotika pēkšņi, bija liels darbs, gandrīz desmit gadu ilgs, tāpēc ļoti gaidīts rezultāts. Vecāki bija laimīgi redzēt savus bērnus televīzijā un uz profesionālās skatuves kopā ar dejojājiem un koristiem – par to var tikai priecāties.



Natālija: Jā, atsauksmes ir ļoti labas, arī no pašiem bērniem. Ir bērni, kas nedejo un nedzied, un šī bija vēl viena niša, kā iespraukties dziesmusvētkos. Facebook bija ielikts video, un man daudzi kolēģi arī no Lietuvas teica – wow, 250 akordeonistu, un tik labi skan, kurš jums aranžēja, kurš rakstīja apdares? To dzirdēt ir forši, jo no sākuma man pašai nebija ticības, ka skanēs tik labi, bet tiešām bija grandiozi.

Jūs minējāt, ka pēc mūzikas skolas vai vidusskolas, ja bērni neaiziet profesionālo mūzikas ceļu, viņi tomēr palaikam vēlas turpināt spēlēt akordeonu orķestros. Cik mums attīstīta ir šāda amatierkustība?

Natālija: Iespēju ir maz – tikai, ja skolā ir kāds ansamblis vai orķestris. Tatjanai ir orķestris, tur gan ir visas iespējas.

Tatjana: Varu pateikt par Latgali, jo mēs esam vienīgais reģions ar lieliem orķestriem, pārsvarā ir ansambļi, tāpēc bērni nevar turpināt, jo ansamblis ir mācību priekšmets. Orķestris ir kas mazliet cits. Kur ir orķestri, tur visi, kuri vēlas, nāk arī pēc skolas. Mēs

varam prasīt papildu finansējumu no pilsētas, ja organizējam to ne tikai kā mācību procesu, bet kā vienu no kultūras sadaļām pilsētā.

Latgalē orķestri ir piecās pilsētās: Naujienē, Preiļos, Līvānos, Rēzeknē un Daugavpilī. Mums skolā ir divi – laikam esam vienīgie laimīgie, kuri var ar to lepoties un piesaistīt mazus bērnus, kur viņi sāk apgūt orķestra spēlēšanu kopā ar lielajiem.

Latgale tāpat ir labais piemērs ar iniciatīvām un iespējām. Vai tas ir intereses jautājums, vai tomēr jāmēģina darīt tā, lai arī citur mūzikas skolu absolventi, kas grib spēlēt kopā ar kādu, varētu turpināt to darīt? Tad akordeona nozare varbūt piedalītos arī lielajos dziesmusvētkos.

Anita: Par to pagaidām laikam var tikai sapņot. Bet jā – koklētāji sāka ar mazajiem svētkiem, pēc kāda laika viņus ielika arī lielajos.

Domāju, ka tas ir arī vēsturiski izveidojies līderu jautājums: Latgalē akordeons vienmēr skanējis daudz un dikti. Svētkos Latgalei bija lielākais dalībnieku skaits. Turpretim Kurzemē ir maz audzēkņu.

Man pašai ir absolventu ansamblis, kas šogad svinēs 15 gadu jubileju, bet tas ir viens no retajiem. Par orķestri noteikti nevaru sapņot spēlētāju trūkuma dēļ, bet ansamblis – tas arī jau ir labi.

Drusciņ palabošu Natāliju – mums spēlēja 272 akordeonisti, nevis 250, tas tomēr ir drusku vairāk, tā tāda projekta vadītājas statistika. (*smejas*) Spējām aizpildīt Dailes teātra skatuvi. Pēc pieciem gadiem nākamie dziesmusvētki.

Tāpat svarīgs ir mērķis, uz ko gatavoties, īpaši bērniem un jauniešiem – lai viņi redz galapunktu.

Tatjana: Jā. Uzreiz gribu aicināt – mūsu apvienotais Latvijas akordeonistu orķestris ielūdz uz festivālu, kura galā koncerts būs 1. novembrī, un es ceru, ka kolēži no visas Latvijas mūs atbalstīs un atbrauks pie mums.

Jūs daudz pieminat ansambļus un orķestrus – cik svarīgi tas ir akordeona spēles apguvē? Vai atšķirībā no citiem instrumentiem šeit kopā muzicēšanas aspekts ir vēl svarīgāks?

Anita: Ansambļi skolēniem vienmēr ir ļoti patikuši. Spēlēt vienam pašam nekad nav tik interesanti, un ir jābūt lielai motivācijai, lai audzēknis spēlētu stundu, divas un gatavotu savu programmu, bet, kad viņi tiek sasēdināti ansambļi, viņiem patīk muzicēt kopā. No vienas puses, ir vieglāk, ja blakus kāds spēlē, bet, no otras puses, tas ir sarežģītāk, jo, tiklīdz kā tu kaut ko sajauc, sabojāsi visu skaņdarbu.

Tatjana: Ir brīnišķīgi piemēri arī no profesionālajiem mūziķiem. Artūrs Noviks un citi spēlē dažādos kameransambļos. Viena lieta ir, ko mēs darām mūzikas skolā – veidojam repertuāru bērniem, viņiem kaut kas no sadzīves mūzikas tomēr kādreiz vairāk patīk. Bet ir liels prieks, ka varēsim pretendēt uz klasisko skatuvi un kameramūzikas nopietno repertuāru.

Natālija: Lai kāds solists tu būtu, lai uz kādām skatuvēm spēlētu, vienmēr būs programmas, kur spēlē ar kādu citu. Tas ļoti daudzveido gan repertuāru, gan arī skanējumu. Domāju, ka pusotra stunda akordeona mūzikas, īpaši modernās, ne katram ir pa spēkam, bet pavisam cita lieta, ja iesaistās flauta, vijole vai kas cits, jo ar akordeonu var spēlēt jebkuru instrumentu, un skanēs ļoti labi. To iemāca jau mūzikas skolā. Es pati mūzikas skolā esmu spēlējusi brīnišķīgā trio, mēs pat ierakstījām albumu. Akadēmijā mācoties, nekad nav bijušas problēmas ar saspēli kameransambļos.

Kā ar repertuāru? Skatoties gan uz ārvalstu, gan latviešu komponistiem, cik milēts ir akordeons?

Anita: Man liekas, ka meitenes labāk pastāstīs, jo viņas vairāk saistītas ar vidusskolu un varbūt plašāk zina, kas notiek aiz robežām, es vairāk ar maziem bērniem. Pamatā ir diezgan stabils repertuārs, kas jauns maz nāk klāt, bet nāk. Katru gadu braucu uz Lietuvas Akordeonistu asociācijas kursiem, kur kāds prezentē savu grāmatīņu, nošu materiālu tieši iesācējiem. Tā ir bijis katru gadu, tur var pasmelties. Bet pamatā es negribētu teikt, ka ļoti plaši atjaunotu bērnu skolas repertuāru.

Jūsuprāt, varētu vairāk?

Anita: Noteikti varētu.

Arī latviešu pedagogi vai komponisti varētu tam pieslēgties?

Anita: Komponistus es "izbaudīju", kad gatavojāties dziesmusvētkiem. Uzmanāju daudzus, bet ne visi bija gatavi rakstīt akordeonam, tā ka mums vēl ir, kur augt.

Kāpēc nebija gatavi?

Anita: (*smejas*) Tas jāautā viņiem pašiem. Daži nozuda, daži uzreiz pateica, ka nav gatavi, bet citi bija ļoti atsaucīgi un uzrakstīja, mēs arī atskaņojām. Varbūt viņiem vairāk jāpaklausās tā mūzika, vairāk ar viņiem jārūnā. Acīmredzot, katru gadu ir jāuzrunā, lai uz nākamajiem svētkiem būtu vairāk repertuāra. Var būt arī mūsdienīgākas krāsas, ne tikai populāra mūzika, kāds šogad, piemēram, bija Valda Zilvera "Mazais tvaika bānītis", bet arī drusku sarežģītāka mūzika. Bet šis bija ļoti labs, bērniem patika.

Varbūt komponisti nepārzina instrumenta specifiku?

Anita: Visticamāk. Marina Vidmonte, klarnetiste, ļoti gribēja iepazīt un iepazīna šo instrumentu, es viņai ilgi un dikti stāstīju, un viņa arī uzrakstīja. Un tomēr var just, ka apakša ir komponists klarnetists, bet klarnete ir vienbalsīgs instruments. Ar katru nākamo skaņdarbu viņai veiksies arvien labāk.



Anita Rieksta

Alvils Altmanis ļoti labi iepazīnis akordeonu, viņa tautasdziesmu apdares mēs spēlējām svētkos. Arī iepriekš viņš ir rakstījis akordeonam. Alvils strādā Ulbrokā, tāpēc es ar viņu drusku vairāk kontaktējos. Viņš apzinās, kas ir reģistri un kāds ir diapazons, ka zemāk par mazās oktāvas fa tomēr nevajag rakstīt, tad mums ir "jālēkā". (*smejas*)

Tatjana: Cik sastopos ar komponistiem, it kā no sākuma ir ieinteresēti, bet pēc tam viņiem liekas, ka tas ir ļoti grūti, sevišķi tiem, kuri nepārzina instrumentu vai paši nespēlē. Pagaidām sanācis tā, ka labākos skaņdarbus sarakstījuši cilvēki, kuri vismaz prot paņemt instrumentu rokās un kaut ko nospēlēt.

Man šķiet, ka repertuārs ir vēl sāpīgāks jautājums par audzēkņu skaitu, jo varu pateikt godīgi, ka mums nav neviena nopietna latviešu komponistu skaņdarba vidusskolai, ko mēs varētu izmantot un prezentēt starptautiskā līmenī. Spēlējām klavierskaņdarbu pārlikumus vai pielāgojam kameramūzikas repertuāru, bet tas arī ir pārlikums. Visu laiku ir pārlikumi, mēs pēc savas saprašanas kaut ko pielāgojam un spēlējām. Visu laiku gaidām, aicinām, rīkojam pasākumus un kursus, aicinām jaunos komponistus, bet pagaidām iet ļoti grūti. Dažus, kuri grib kaut ko sarakstīt, vajag drusku korigēt.

Strādājām ar Andri Vecumnieku, un viņš teica – nē, es vairs nerakstīšu akordeonam, tas ir ļoti grūti. Kā profesionālis viņš grib, lai būtu kvalitatīvi. Saprātu, ka viņam pašam ne visai patīka tas, ko viņš sarakstīja. Mums viss liekas ļoti viegli – ir labā roka, kreisā roka – kas var būt vieglāk?! (*smejas*) Bet cilvēkam, kurš nespēlē akordeonu, īpaši komponistam, jābūt pavisam citai domāšanai.

Natālija: Bet viens labs rādītājs – komponisti, kas mācās akadēmijā. Artūrs Noviks stāstīja, ka pagājušajā gadā daudzi izvēlējās rakstīt tieši akordeonam. Labi, pagaidām šie skaņdarbi nekur tālāk par akadēmijas zāli netiek... Bet tā interese ir aizvien lielāka, un tas ir labs rādītājs. Šogad viens akordeonists iestājās akadēmijā uz

komponistiem, tā ka mēs gaidām no viņa. (*smejas*) Bet, kā skolotājs Rižovs saka, parasti no tiem akordeonistiem nekas labs akordeonam nesanāk. (*smejas*) Tomēr mēs gaidīsim.

Tatjana: Vismaz mums ir Māris Rozenfelds, kurš brīnišķīgi raksta aranžējumus un pats spēlē – mēs visu laiku gaidām, ka varbūt viņam kas sanāks. Kad Māris sāka strādāt mūzikas skolā, viņam bija doma, ka vajag sarakstīt kādu grāmatīņu sākumposmam ar metodiskajiem norādījumiem instrumenta apgušanai kā palīgliczekli. Gaidām.

Kā, strādājot skolās, kopumā sanāk? Vai mācību repertuārs ir konkrētiem vecumiem un grūtības pakāpei pielāgots, vai tomēr tie lielākoties ir pārlikumi no klavierēm vai kā cita?

Tatjana: Ja runājam par mūzikas skolu, tas pārsvarā ir oriģinālrepertuārs. Protams, mēs spēlējam kaut ko no klasikas, kas ir obligātajā programmā iekļauts. Tie vairāk ir polifoniski skaņdarbi, jo lielās formas mēs arvien retāk un retāk spēlējam.

Vidusskolā ir pavisam cits stāsts. Tur ejam cauri visiem stiliem un izmantojam visu literatūru pārlikumu veidā, gandrīz kā oriģinālā. Ņemam oriģinālskaņdarbus, un tagad mums ir tādas brīnišķīgas iespējas un moderni instrumenti, ka mēs gandrīz vai oriģinālmūziku klavierēm varam nospēlēt; kaut ko no stīgu kvartetiem tagad arī ir moderni spēlēt.

Ja runājam par mūzikas skolu, tagad ir par daudz, jo visu laiku kaut ko met, met, met, bet ne vienmēr tas ir kvalitatīvi. Svarīgi, lai repertuārs būtu metodiski uzbūvēts no sākumposma līdz izaugsmei.

Anita: Taņa pareizi runā. Kas attiecas uz vidusskolu, tur pavisam cita lieta, jo tie ir baritoni un basi, tā ir cita uzbūve kreisajai rokai. Bērnu skolā reti kur izmanto šos instrumentus, mums tomēr ir gatavi basi un akordi, kas nozīmē, ka mēs esam piesaistīti konkrētam repertuāram, ne modernākajam – izmantojam pagājušā gadsimta darbus un grāmatas.

Ko paši bērni vēlas spēlēt, kas viņus interesē? Vai tas arī ir aspekts, ko ņemat vērā?

Anita: Noteikti ņemam vērā. Pirms daudziem gadiem es varēju vienkārši pateikt – ņem, šis skaņdarbs ir programmā paredzēts, un tu viņu spēlēsi! Bet pašreiz notiek tā, ka es spēļu priekšā trīs četrus skaņdarbus, mēs izrunājam, kurš labāk patiks. Bet, protams, pieturamies pie programmas: ir jābūt gan polifonijai, gan tautasmūzikai. Etīdes, gammas – tas ir neizbēgami.

Natālija: Kā jau Tatjana teica, vidusskolā mēs varam izmantot visas iespējas ar pārlikumiem, "Labi temperēto klavīru"... Principā jebko. Varbūt romantismu nē, jo tomēr pedāļa nav un akordeons nerada lielāku spektru. Vidusskolai mūsdienu komponistu oriģinālmūzika ir, es gribētu teikt, pietiekami. Protams, vienmēr var vairāk.

Tu runā par latviešu komponistiem?

Natālija: Nē, vispār. Latviešu komponistu mums tiešām ir ļoti maz, var uz vienas rokas pirkstiem saskaitīt solo skaņdarbus. Beidzot Medīnus, programmā ir viens obligāts latviešu skaņdarbs, un tad mēs izvēlamies no trim skaņdarbiem.

Bet vispār ar jaunajiem komponistiem ir diezgan sarežģīti. Tu parādi visas instrumenta iespējas, un viņiem par visām varītēm visas šīs iespējas ir jāsaliek vienā skaņdarbā. Tad tur vienkārši sanāk tehniska izrādīšanās. Kvalitatīvas mūzikas ir maz, un ne tikai latviešu komponistiem – arī ārzemju komponistiem ir diezgan komplicēta mūsdienu mūzika. Dažreiz gribas kaut ko mūsdienīgu, bet ar jēgu un pamatu.

Latviešu komponisti akordeonu vairāk laikam izmanto orķestrī, kā Arturs Maskats, vai, protams, kameramūzikā. Mums ir *Altera veritas*, kas noteikti devis lielu ieguldījumu, lai akordeons skanētu latviešu kameramūzikā.

Natālija: Tas ir unikāls ansamblis. Domāju, ka komponistiem pašiem ir interesanti tādām sastāvam rakstīt, un viņiem tiešām viss ļoti labi skan, saskaņa starp koklēm, akordeonu un flautu ir ārkārtīgi skaista. Maskatam kaut viena akordeona notiņa vai skaņa ir gan operā "Valentīna", gan baletā, gan viņa slavenajā "Tango".

Vasarā biju konkursā un festivālā Itālijā, un tur viens itāļu bando-neonists sāka stāstīt, ka ir, lūk, mums viens tāds komponists, kurš bieži iesaista akordeonu operās un baletos. Saku – jā, mums arī ir tāds. Un viņš man jautā – vai Arturs Maskats? Biju pilnīgā šokā. Un viņš saka – jā, esmu viņa "Tango" spēlējis Milānas *La Scala*.

Kāda Latvijā ir situācija ar akordeona spēles pedagogiem?

Natālija: Nekad nevar būt par daudz. (*smejas*)

Bet audzēkņu paliek mazāk, izņemot Limbažos, tā tev ir īpaša situācija.

Natālija: Likās, ka ir diezgan maz jauno pedagogu, tomēr ik pa laikam parādās un parādās.

Tatjana: Parādās, bet ļoti lēni, jo mainās paaudzes, tie, kas bija aktīvi, pamazām aiziet pensijā. Pedagogu sastāvs strauji mainās, un man liekas, ka pietrūkst, jo gandrīz katru pusgadu zvana no skolām un prasa, lai atsūtām vismaz kādu studentu, jo nav, kas strādā. No vienas puses, nav pedagogu, no otras – nav audzēkņu.

Un tās vietas nesakrīt – kaut kur nav pedagogu un kaut kur nav audzēkņu.

Tatjana: Anita teica, ka vajag spožākos audzēkņus virzīt uz vidusskolu. Jā, protams, būtu labi, bet man liekas, sevišķi, kad runājam



Tatjana Saratova

par vispārīzglītojošo izglītību, ar mūsdienu bērniem vispār nevar prognozēt, vai viņš aizies tālāk vai nē. Varbūt viņš mūzikas skolā sāka viduvēji, bet pēc tam viņam kaut kas ieslēdzas un viņš sāk spēlēt pa astoņām stundām dienā. Beigās ir labāks par visiem.

Ja runājam par vidējo izglītību – nāciet, jūs saņemsiet vislabāko izglītību. Tagad vidusskolās ir visi mācību priekšmeti, absolventi var stāties jebkurā augstskolā. Bet, ja nav studentu akadēmijā, ir ļoti grūti ieinteresēt un virzīt mazos, jo viņiem nav piemēra.

Virzīt uzreiz uz pedagogisko darbu man vispār liekas mulķīgi, nevajag runāt par to, dzīve pati visu sadalīs. Ir jārunā par to, ka tā ir superprofesija, ka tu būsi uz skatuves un saņemsi atbalstu un cilvēku emocijas, tev būs skaista dzīve. Ja viņi tā domās, viss aizies. Katrs atradis savu ceļu – tautasmūziku, kas tagad ir ļoti populāra, kameramūziku vai pedagogiju. Jārunā par to, ka tā ir forša izglītība.

Kā jums šķiet, Anita?

Anita: Meitenes pareizi runā – viņas strādā vidusskolā, viņām tas ir labāk redzams. Es varu kādu aizvirzīt, bet tālāk tas ir viņu rokās. Un to, ko aizvirzīt, nav tik daudz. Par to ir jādomā, kāpēc tik maz turpina mācības vidusskolā. Jēlgavas vidusskolā arī ir tikai daži. Un arī vidusskolu, kurās būtu akordeons, mums nav nemaz tik daudz. Laikam tikai trīs sanāk.

Daugavpils, Rīga un Jelgava?

Anita: Un Liepāja, atvainojos. Tur, ja nekļūdos, patlaban mācās tikai viens?

Natālija: Man liekas, ka divi puīši.

Tatjana: Kad nav iekšējās konkurences, arī ir ļoti grūti viņus ieinteresēt un virzīt uz kaut kādu mērķi.

Vajag kā Natālijai organizēt savu festivālu – tad, redz, nav problēmu ar jaunajiem akordeonistiem.

Natālija: Jā, bet vidusskolā tas ir nedaudz citādi. Konkurence, absolūti – ja tev blakus kāds spēlē vairāk par tevi, tu arī sāk vairāk spēlēt. Tas ir izbaudīts un redzēts. Kad mācījies Medīnos, mēs bijām kādi desmit akordeonisti. 🎷

“Lai šodien ir labāk nekā vakar, un rīt ir labāk nekā šodien”

Žanriski daudzveidīga saruna Latvijas Nacionālās operas kafejnīcā par akordeonu un sakritībām ar akordeonisti Initu Āboliņu

Baiba Santa Vanaga



Kā ierasts, sāksim no paša sākuma.

Īsi sakot, stāsts ir tāds. Gribēju spēlēt ģitāru, bet Jēkabpils mūzikas skolā nebija ģitāras klases. Tā kā vecākiem nebija laika, pati aizbraucu uz Jēkabpils mūzikas skolu. Tur kaut kas bija jānodzied. Visi bērni kā bērni dzied tautasdziesmas; es nodziedāju kaut kādu dziesmu par mīlestību, ko biju dzirdējusi radio. Garu. Domāju, ka nodziedāju ļoti labi, jo komisija ārkārtīgi smaidīja. Tagad arī saprotu, par ko. Mani uzņēma.

Negribēju spēlēt akordeonu, vēl joprojām prasīju, vai nevar to ģitāru! Kā otru variantu piedāvāja tikai fagotu. Teicu, lai parāda, kā tas fagots izskatās... Izskatījās vēl briesmīgāk. Tad labāk to akordeonu, bet man nepatika ne viens, ne otrs. Sāku mācīties instrumentu, un biju no tiem bērniem, kam viss viegli un ātri padodas. Koncerti, konkursi, tētis sāka mācīties akordeonu, lai palīdzētu man, un jau pēc gada muzicējām ciematā visos svētkos, kādi bija izdomāti un kuros mūs bija gatavi pieņemt.

Mūzikas skolā fakultatīvi apguvu arī kompozīciju, mani mācīja komponists Aigars Godiņš. Rakstīju dziesmas, skolā bija meiteņu ansamblis, un mēs piedalījāmies visādos festivālos, konkursos un koncertos. Man tā vide tik ļoti patika, tā bija tik ļoti mana. Skolā biju drīzāk tāda klusa meitene, kārtīga. Tad nokļuvu mūzikas skolā, un tur bija tik forši, tieši tur pilnībā atrisijos. Tad man piedāvāja stāties Mediņos.

Lai turpinātu apgūt akordeonu?

Protams. Tur jau īsti neko vairs nevarēja nomainīt. Nē, man arī bija doma mācīties kompozīciju mūzikas teorijas nodaļā, bet tad jāatceras, kā mūzikas skolā mācījos klavieres... Mājās klavieru nebija, apgāzu akordeonu un tā arī spēlēju. Kad aizbraucu piedāvāt savu kandidatūru teorētiķiem, viņi teica: “Laba meitene, bet klavieres gan ir otrās klases limenī!” Citādi nemaz nevar būt, jo īstas klavieres redzēju tikai mūzikas skolas stundās, un obligāto klavieru stundas bija tikai 20 minūtes nedēļā. Ko tur var iemācīties? Neko daudz.

Bet patiesībā mans sapnis bija medicīna. Bērības sapnis, par ko vēlējos kļūt, kad izaugšu, bija kļūt par ķirurgi. Man viss bija izdomāts, desmit gadu vecumā mācījos latīņu valodu – labprātīgi.

Kā tas beidzās?

Beidzās tā, ka vēl Mediņos domāju, ka pabeigšu vidusskolu un iešu studēt medicīnu. Tad noliku pēdējo eksāmenu un sapratu, ka tomēr gribu spēlēt, un nebūs nekāda medicīna.

Droši vien pēc mūzikas vidusskolas medicīnā ielēkt nemaz nav tik vienkārši.

Apkārtējā pieredze tomēr rāda, ka var. Piemēram, Agate Plakide ir ārste – ne tikai pēc Mediņiem, bet pēc Mūzikas akadēmijas. Cita kursabiedrene pēc akadēmijas pabeidza Rīgas Tehnisko universitāti. Tur bija augstākās matemātikas eksāmens. Nolika. Man liekas, ka mūziki to var.

Pati uz medicīnu beigās neaizgāju. Bet tas, kā tie kauliņi reizēm saliekas... Piemēram, nezināju, ka latīņu valoda palīdzēs, kad studēšu vācu valodu.

Vai drīkstu jautāt, kādēļ pēc vidusskolas absolvēšanas negribējāt braukt uz Lietuvu? Jurijs Rižovs stāstīja, ka tur brauca visi, kamēr Latvijas Mūzikas akadēmijā nebija atvērta akordeona klase.

Negribēju braukt. Tagad ir tā pieņemts, ka visi klist pa pasauli, studē ārzemēs. Toreiz tas bija drīzāk izņēmums, un es nebūtu tā priecīgākā, ja būtu jābrauc kaut kur prom piecus gadus studēt klātienē. Drīzāk pretojos. Tad bija laiks, kad man steidzami vajadzēja iemācīties vācu valodu. Prātoju, kur Latvijā pieejami lētākie un labākie kursi, un sapratu, ka vislabāk iestāties augstskolā budžeta grupā. Diezgan avantūristiski. Aizgāju un mistiskā kārtā budžetā biju otrā vai trešā pirms strīpas. Gadu pamācījos, un man likās – viss, tagad pietiek, eju prom. Skolā vācu valoda nebija mana stiprā puse. Pēc gada, ejot prom no augstskolas, pasniedzēji teica: “Jūs nedrīkstat pamest studijas, jūs esat tik talantīga!”

Vai drīkstu jums vaicāt, kam vajadzēja to vācu valodu?

Drikst! Toreiz biju iepazinies ar vācu puisi. (*smejas*)

Tas tikai apliecina, ka mīlestība ir labākā motivācija un lielākais dzinējspēks.

Jā, un negribēju runāt primitīvi. Drīzāk gribēju ar viņa glāzi rokās tērzēt par politiku.

Tas bija tas vecums, kad gribējās pierādīt, ko tu visu tikai nevari! Bet vai to visu arī vajag? Jautājums, vai vajag tik daudz mācīties? Šobrīd teiktu, ka nē...

Mūzikas skolā mācījāties pie Alekseja Loginova, vidusskolā – pie Juriņa Peškova, bet Mūzikas akadēmijā – pie Juriņa Rižova. Kādi skolotāju padomi palikuši prātā?

Visus savus skolotājus ļoti, ļoti cīnu. Ļoti mīlu. Ne ar vienu no viņiem neesmu pārgājusi uz “tu”. Nevaru. Uzskatu viņus par kādu pakāpi augstākus. Pie Rižova vēl joprojām kādreiz aizēju pēc padoņa. Viņam esmu pateicīga, ka pabeidzu Mūzikas akadēmiju. Ja šie skolotāji būtu citādi un nebūtu mani tā motivējuši, bijuši tik labi un atbalstoši, tik saprotoši, noteikti nebūtu tādas akordeonistes. Bet atkal tā ir nejaušība un veiksmē – satikt pareizos cilvēkus. Viņi visi bija pareizie, katrs savā vietā.

Loginovs diemžēl jau ir miris. Vairs nav, pie kā braukt ciemos. Es teiktu, ka pirmais skolotājs man lika noticēt, ka visu daru ārkārtīgi labi! Ka esmu tik forša!

Peškovs Mediņos vairāk iedeva disciplīnu, viņš bija stingrs un dzina mūs kā traks. Manā gadījumā tas bija labi, jo mūzikas skolā drīzāk biju no tiem bērniem, kam viss ātri padodas. Iedod pāris dziesmiņas, ko mācīties, izspēlēju divas reizes – un jau viss izdodas. Tāda bija mācīšanās, un mana tehnika bija adekvāta šiem apstākļiem. Varēja būt arī labāk, tomēr, ja mani būtu dresējuši jau no paša sākuma, ātri vien apņiktu.

Starp citu, Rižovs pedagoģiskajā praksē reiz teica: “Skolnieki ir sadalāmi divās grupās: vieni ir tie, kurus vajag kritizēt; otri ir tie, kurus vajag slavēt mazliet pārspīlēti. Bet nedod, Dievs, ja jūs tās grupas sajauciet!” Parasti pati saprotu, kad ir slikti un cik slikti.

Vai nodarbojaties ar sevis šaušīšanu?

Jā! (*nopūšas*) Ja ir kāds koncerts, kas nav izdevies tik labi, cik biju iedomājusies, jūtos slikti. Esmu no viena no tiem pārcaklajiem perfekcionistiem. Tādos brīžos man drīzāk vajag uzmundrinājumu.

Varbūt tagad ir istā vieta un laiks parunāt par kādiem aizraujošiem momentiem no koncertdzīves. Kāda bija jūsu pirmā pieredze, uzstājoties ar simfonisko orķestri?

Kārlis Lācis bija uzrakstījis savu pirmo simfonisko skaņdarbu “Mīrkļa izveles vilinājums”. Tur ir solo akordeons, marimba un klavieres. Atskaņojums notika 2006. gadā kopā ar Latvijas Nacionālo simfonisko orķestri. Līdz tam mana orķestru pieredze bija dalība akordeonistu orķestrī, kur aizmugurē ir bungu komplekts – tur nevar nesaskaitīt pareizās taktis.

Ierados Lielajā gildē, man tagad jāspēlē solo, esmu savu partiju iemācījusies. Tā ir pati pirmā reize, kad spēlēju ar orķestri. Viss forši, tikai vienā brīdī Kārlis māj, ka nu ir jāspēlē! Saprotu, kas ir jāspēlē, bet nesaprotu, kad! Kāds kolēģis no orķestra čukst: “Skaiti taktis!” Nesaprotu, kāpēc tās ir jāskaita! Tad kolēģis no citas puses čukst: “Apskaties partitūru!” Kad apskatījos partitūru, tad arī sapratu, kur jāspēlē un kāpēc jāskaita taktis. Bet pirmais mēģinājums ar simfonisko orķestri bija pilnīgi traks! (*smejas*)

Kā balta lapa, varu tikai iedomāties.

Toreiz bija bail. Bet vēlāk man bijusi lieliska sadarbība arī ar Latvijas Nacionālās operas orķestri un maestro Mārtiņu Ozoliņu. Akordeons šeit ir bijis gan baletos, gan operās, gan koncertos. Mums ir divas programmas ar Ilonu Bageli, no kurām *Cantando y Amando* savulaik saņēma Lielo mūzikas balvu. Pēdējā bija Kurta Veila “Tāda ir dzīve...”

Man izveidojusies brīnišķīga sadarbība arī ar diriģentu Aigaru Meri, kurš ir iemīlējis akordeonu. Liekas, ka pirmo reizi satikāmies 2013. gadā, un kopš tā laika esam Latvijā pirmatskaņojuši daudzus nozīmīgus darbus akordeonam – Pjaccollas Koncertu bandoneonam un orķestrim un viņa Koncertu bandoneonam, ģitārai un

orķestrim, Kančeli *Kápote*, Marino Koncertu bandoneonam un Hovanesa Koncertu akordeonam. Pēc tam Latvijā tos sāka atskaņot arī citi.

Bet tie jau ir tikai Latvijas pirmatskaņojumi! Ir arī daži pasauļes – tas pats Kārļa Lāča darbs; tad – Ilzes Arnes “Atvadas no Parīzes” akordeonam, saksofonam un orķestrim, ko spēlēja kopā ar Arti Šimani. Bija Vecumnieka “*Quasi* skumjas”. Ā, un arī Kārļa Lāča balets “Oskars Stroks. Rīgas tango”!

Kādi vēji atveda jūs uz Latvijas Nacionālās operas nošu bibliotēku?

Koncertējošs mūziķis var būt tikai mūziķis, bet Latvijā tas ir mazliet riskanti. Ja ir tikai mūzika, tad parasti ņem klāt pedagoģiju, ko sākumā arī mazliet pamēģināju. Tad piedāvāja operu, un tas likās interesantāk. Ne jau visu uzreiz mācēju, bet man ļoti patika teātris, patika vide, patika strādāt ar pieaugušiem cilvēkiem. Pirmo laiku pastrādāju arī mūzikas skolā, bet operā man patika labāk. Neizvēlējos pedagoģiju, izvēlējos šo – kaut ko mazliet citādu.

Cik noprotu, sākumā sākāt strādāt par bibliotekāri, un tikai tad visi uzzināja, ka esat arī profesionāla akordeoniste?

Ļoti ilgi neviens vispār neko nezināja. Nav ne jausmas, kā viņi uzzināja, goda vārds! Pat neatceros, kāda vispār bija mana pirmā spēlēšana operā. (*domā*)

Esat ierakstījusi arī veselus trīs akordeona mūzikai veltītus albumus.

Jaunībā ierakstīju disku “Zelta akordeons” ar repertuāru, kas man tajā laikā uzrunāja. Par to ļoti priecājos, jo tā bija sadarbība ar Juri Kulakovu, kurš ierakstam veidoja skaņdarbu aranžijas. Viņš arī bija akordeonists – pabeidza Mediņus pie Peškova, tieši tāpat kā es. Viņš ļoti labi saprata, kas ir jādara un kā ir jādara – tie aranžējumi ir brīnišķīgi! Cik gadu šobrīd pagājuši – divdesmit pieci! –, un man vēl joprojām nav kauns par šiem ierakstiem. Aranžējumi ir lieliski, ierakstīts labi. Klausos reti, bet, kad paklausos, patiek joprojām.

Pēdējais albums savukārt tapa ar *MicRec* un Guntara Rača aicinājumu. Latviešu mūzika, bet instrumentālos pārlikumos. Sākumā nezināju, ko ar to darīt. Prātoju: “Ko vēl jaunu var pateikt latviešu dziesmās, kuras visi jau zina?” Tad sākās kovids. Man bija ļoti daudz brīva laika domāt, un radās ideja, ka visas tās populārās dažādu laiku latviešu dziesmas no “Jumpravas” līdz “Instrumentiem” varētu pielāgot un padarīt draudzīgas akordeonam, un savienot ar akordeonam raksturīgiem žanriem. Ar tango, ar franču *musette*. Tieši par franču mizeti mans aranžētājs Kristaps Krievkalns bija skeptisks. Viņš jautāja, vai tas tiešām būs iespējams – “Lilioma dziesmu” pārveidot šajā žanrā. Tur man palīdzēja Jurijs Rižovs – viņš brīnišķīgi aranžē franču mūziku.

Kublinska “Noktirne” ir tango, un “Jumpravas” dziesma “Tālu aizgāja brālis” ir latīņamerikāņu mūzikas ritmos. Nevēlējos vairs to pašu, ko darīju savos pirmajos albumos. Gribēju citādi. Likās, ir pienācis laiks kam jaunam.

Nezinu, cik no tā ir mans nopelns. Sākot jau no mācīšanās mūzikas skolā daudzi notikumi ir bijuši viena liela nejaušību virkne – tev kaut ko piedāvā, tad istajā brīdī satiec īsto cilvēku. Mūzikas akadēmiju absolvēju tikai tāpēc, ka uz ielas satiku Juriņu Rižovu, un viņš teica: “Klausies, tev taču arī vajadzētu pabeigt to skolu!” Tas jau bija pēc universitātes laikiem. Ir ļoti daudzas lietas, kas nav atkarīgas no tevis. Vai nu esi istajā brīdī, istajā vietā, vai neesi.

Galvenokārt piekritu, bet tikpat un vēl vairāk ir atkarīgs no tā, vai cilvēks dara, vai nedara. Ir tādi, kas palaiž garām savas iespējas.

Arī svarīgi, vai tajā brīdī esi gatavs. Ja nebūsi gatavs, iespējams, tev nemaz nepiedāvās. Viss mūzikas un dzīves ceļš – man reizēm ir lieli jautājumi, cik izvēlu bijušas manas, un cik ir to nejaušību, kas maina pilnīgi visu.

Atvērts prāts un sirds droši vien nejaušībām arī noder. Tad esam gatavi izaicinājumiem. Ticu, ka pirmais albums tāds bija. Jā! Bet man ļoti gribējās! Man šausmīgi gribējās!



Vai bija drusciņ bail?

Nebija vispār! Man no izaicinājumiem nav bail. Esmu sev formulējusi – izaicinājumus vajag pieņemt. Ja tos nepieņem, rezultāts ir nulle. Pareizi? Ja pieņemu un izgāzos, rezultāts arī ir nulle. Bet tomēr ir arī iespēja, ka viss būs labi. Kā tu neriskēsi?

Kur muzikāli jūtaties kā zivs ūdenī?

Tas ir tango. Mans temperaments laikam īsti nav no latviešiem.

Vai arī radu būšanā tas parādās?

Nē. Lai gan – viens vectēvs ir nezināms, kā tas Latvijā laiku lokos daudziem gadījies. Vecmāmiņa tā arī nepateica. Viņa bija politie-slodzītā cietumā. Viņu izlaida ātrāk, jo piedzima mana mamma. Iespējams, man ir radi, kas staigā pa pasauli, bet es viņus nepazīstu.

Jā, tango man ļoti patik, un es to labi saprotu. Viens no skaistākajiem koncertiem, ko nekad neaizmirsīšu, bija 2010. gadā, kad operā viesojās Anna Netrebko un Ervins Šrots. Šrots gribēja dziedāt tango. Šajā programmā nebiju paredzēta kā dalībiece, bet sanāca citādi. Man patika šī mūzika, savukārt Šrotam patika, kā to spēlēju. Viss beidzās ar to, ka nesēdēju orķestrī, bet gan uz skatuves. Koncerts bija maģisks. Varbūt nostrādāja tas, ka esi kopā ar tādu pasaules limeņa zvaigzni un atrodies viņa aurā. Pati brīnijos, kāpēc viss tik labi skan!

Vēl mazliet par tango – uzskata, ka tā ir ļoti temperamentīga mūzika, bet patiesībā Argentīnas tango tematika ir ļoti skumja: tur ir nāve, dzimtenes zaudēšana, nelaimīga mīlestība. Sāku saprast

tango līdz kaulam tad, kad nomira mans tētis. Zaudējums ļoti maina cilvēku. Otrs – esmu mācījusies dejojot gan standartdeju tango, gan Argentīnas tango, un arī šīs zināšanas palīdz šo mūziku labāk saprast. Paskatīties uz to vēl no citas puses.

Jo vairāk zini, jo dziļāk vari rakties.

Jo vairāk tu zini, jo labāk esi spējīgs saskatīt un salikt vissmalkākos puzzle gabaliņus.

Šī mūzika ir pilna emociju. Vai reizēm tajās nesanāk pazust?

Uz skatuves – nē. Mājās varu, bet uz skatuves visam jāseko līdzi. Man gribas lietas turēt kontrolē. Esmu diezgan liela perfekcioniste. Man parasti gribas maksimumu, ko ar šī brīža varēšanu, pieredzi, zināšanām varu izdarīt. Ja to neizdaru, tad īsti apmierināta ar sevi neesmu. Man ir svarīgi, lai šodien ir labāk nekā vakar, un rīt ir labāk nekā šodien. Bet tas cilvēku arī šausmīgi dedzina.

Vēl viens žanrs ir teātra mūzika. Pēdējo gadu pieredze ir dalība izrādēs “Kaukāziešu krita aplis” un “Dumpīgā Rīga”. Šajās izrādēs esmu kopā ar Artūru Noviku – mēs maināmies no izrādes uz izrādi. Man ļoti patik teātris, jo varu spēlēt un skatīties izrādi.

Tādā gadījumā es, visticamāk, palaistu garām savas iespēles.

To nevar palaist garām, ir jāskatās, jāseko noteiktam tekstam. Grūtākais, iespējams, ir tas, ka jāsāk spēlēt līdz ar konkrētiem izteiktiem vārdiem un tāpat arī jāpabeidz.

Pirms tam Dailes teātrī piedalījos izrādē, kas pandēmijas dēļ tomēr nenotika. “Santakrusa”. Mēs tikām līdz ģenerālmēģinājumiem, un tad sākās kovids. Man pat bija loma – Akordeonists uz kuģa. Jāpasaka viens teikums. Jutos tik ārkārtīgi labi! Bet pēc pandēmijas mēs vairs neatjaunojām ieceri iestudējumu izrādīt. Tā būtu bijusi skaista izrāde.

Kā pārdzīvojāt pandēmiju – vai tas ļāva vairāk ģenerēt idejas, vai tomēr jutāties ierobežota?

Tas laiks man ārkārtīgi patika. Pats kovids nepatika, bet tas, ka pēkšņi ir tik daudz brīva laika, gan. Rakstīju savas “Noktirnes”. Man bija laiks skrupulozi izstrādāt katras četras taktis, domāt, klausīties paraugus.

Man tas bija ārkārtīgi radošs un piepildīts laiks. Varēju izlasīt visas grāmatas, kas bija iekrājušās kaudzītē un kurām nekad nebija laika piekerties. Tam visam bija laiks! Man tas bija ļoti radošs gads. Darbs ar sevi. Laiks visam, kas atlikts. Nepatika, ka tā ir piespiedu pauze, bet tagad, atskatoties atpakaļ, bija svētiģi.

Vai piekritīsi, ka labs koncerts ir svētki?

Tie ir svētki, jo reizēm esi pavadījis vairākus mēnešus ar to mūziku, kas izskan vienā koncertā. Starp citu, mūzikā ir līdzīgi kā sportā – arī sportisti trenējas, gatavojas sacensībām. Iedomājos, cik šausmīgi ir, piemēram, četrus gadus trenēties, aizbraukt uz olimpiādi un konstatēt, ka “šodien nebija mana diena”. Koncertā ir līdzīgi – sliktāk jūties, vai šodien vienkārši neveicas. Kā hokejā – ripa mēdz atsisties pret vārtu stabu. Tad ir divas iespējas – dienā, kad veicas, ripa slid vārtos; dienā, kad neveicas, tā slid prom no vārtiem.

Vai varat ieskicēt, kā, gūstot profesionālo un dzīves pieredzi, esat mainījusies kā māksliniece?

Nezinu. Vai varu precīzi atcerēties, kāda biju? Nē, bet man būtu ļoti interesanti satikties ar sevi astoņpadsmitgadnieci un parunāt. Kā toreiz domāju, kas man patika, par ko sapņoju?

Par ko jūs tagad sapņojat?

Vispār – par to, lai būtu miers.

Vai ir kaut kas, ko līdz šim neesat nospēlējusi, bet ļoti, ļoti gribētu?

Jā... (*domā*) Man ar sapņiem ir tā – ja pastāstu, tad nepiepildās. Bet sapņi ir – gan tas, ko varētu nospēlēt, gan, ar ko to varētu nospēlēt. Cilvēki arī ir svarīgi. Daudz kas atkarīgs no tā, kā nostājas zvaigznes.

Stilistiskā daudzveidība akordeona repertuārā, kā nospriedām, jūsu radošajā darbībā parādījās pašā, pašā sākumā.

Tas sākās jau tad, kad ar tēti ciematā spēlējām pilnīgi visu, ko vajadzēja spēlēt. Reizēm nācās spēlēt skaņdarbus, kam nebija pieejamas notis. Nav kā mūsdienās, kad viss ir internetā un visu var izkopēt.

Attiecīgi, ja vajadzēja, piemēram, Paula dziesmu, tad tā bija jāatkaņo pēc dzirdes. Kā lai to izdara?! Vienu vakaru ilgi raudāju. Pēc tam sapratu. Un tajā brīdī, kad sapratu, kā pēc dzirdes var nospēlēt jebko, arī solfedžo diktātus rakstīju izcili. Viss skaidrs, viss gatavs.

Žanriskā un stilistiskā daudzveidība ir arī tāpēc, ka akordeons ir jauns instruments, kas visu laiku attīstās un mainās. Teiksim, par akordeonu kā viesi simfoniskajās partitūrās Latvijā es runātu kopš Artura Maskata "Tango" – tas bija 2002. gads. Akadēmiskā kamer-mūzika arī ir parādījusies tikai ap to laiku. Pirms tam bija citas lietas. Tango, starp citu, Latvijā arī nemaz nav tik sen.

Otrs aspekts – akordeons īsti nav orķestra instruments. Mēs praktiski nekad nespēlēsīm grupā. Ja orķestrī ir akordeons, tam parasti ir dota solo loma. Viss atkarīgs no tā, kas ir uzrakstīts un ko tev piedāvā, un tas visu laiku mainās. Reizēm tas, ko prasa publika, ir vēl kaut kas cits. Ja gribi spēlēt, meklē nišu, kurā gribi un vari būt vajadzīgs.

Kur šobrīd esat jūs?

Esmu kaut kur starpžanrā. Šķiet, esmu spēlējusi ar visiem Latvijas profesionālajiem orķestriem, turklāt ļoti dažādu mūziku. Kamermūzikā – vairāk tango. Un, protams, arī to, ko sauc par populāro mūziku.

Par populāro mūziku un akordeoniem vispār ir atsevišķs stāsts. Nereti ir jāpiedalās ierakstos. Piemēram, klarnetistam neviens neteiktu: "Nu, pats izdomā, ko tu tur spēlēsi!" Kad mani uzaicina uz studiju iespēlēt akordeona partiju kādai dziesmai, reizēm ir dots kāds nošu uzmetums, bet reizēm nav vispār nekā. "Kaut ko izdomāsi!" Labi, ka protu izdomāt! Akordeonistam pašam jāaranžē sava partija. To reti prasa citiem instrumentiem, bet ir pieņemts, ka akordeonistiem tas jāprot. Pārējie var arī nemācēt.

Un vēl – tango vai *musette* skaņdarbos reizēm ir atstāti posmi akordeonista improvizācijām.

No jūsu stāstiem rodas pārlicība, ka akordeons organiski plūst no stila uz stilu, no žanra uz žanru.

Akordeons parādās daudz kur, un to no mums arī prasa. Ja piedāvā projektu, un tu nekad neesi ko tādu spēlējis – vari atteikties. Bet atteikties ir garlaicīgi! Sanāks? Varbūt sanāks. Biežāk jau sanāk. No turienes arī daudzveidība. Domāju, ka situācija, kurā mūziķis izvēlas pārstāvēt tikai vienu stilu, ir veiksmīgāka. Tad to vari izkopt līdz pilnībai. Jā, tas ir garlaicīgāk un rutinētāk, bet profesionalitāte vispār ir rutīna. Latvijas apstākļos, domāju, ka mēs to nemaz nevaram. Pirmkārt, spēlējošu profesionālu akordeonistu ir maz. Varbūt tāpēc, ka šis instruments patiesībā ir ļoti sarežģīts. Otrs – akordeons ir fiziski smags. Tā mēs kaut kā plūstam starp šiem stiliem.



Akordeons ir burtiski ļoti smags instruments. Vai mugura sāp?

Reizēm sāp. Tāpēc jātur sevi formā, un šeit paldies tētim, kurš bija sporta skolotājs, atzīts smagatlētikas treneris, kuram ir arī Eiropas un pasaules čempioni. Viņš bija "Latvijas lepnums". Man ir smagatlēta meitas cienīgs instruments! Sportiskā forma ir no turienes, bērnībā nebija mūzikas skola vien. "Žanriskajai daudzveidībai" bija arī sporta skola. Fiziskā sagatavotība ir svarīga. Visiem un jo īpaši mūziķiem. Tāpēc regulāri trenējos, arī ar treneri. Tā man patīk vislabāk, jo cilvēks pēc dabas tomēr ir slinks.

Kā jūs redzat akordeonistu kopienu Latvijā?

Mums ir labas, draudzīgas attiecības. Viens – šī kopiena ir ļoti maza, un mēs viens otru pazīstam. Otrs – mums nav lielas konkurences ļoti vienkārša iemesla dēļ: katrs no mums ir ļoti atšķirīgs. Maijpuķīte nevar konkurēt ar neaizmirstulīti, jo tās ir pilnīgi dažādas. Mums parasti nav vienam ar otru jāspēlē kopā, atkrit iespēja spēlēt grupā. Tiesa, kā redzējām dziesmusvētkos, – mums bija akordeonu orķestris, bet tas ir izņēmums. Regulāri akordeonu dueti vai trio – tādu nav. Es pat nezinu, vai gribētu.

Kādam jābūt labam akordeonistam?

Viņam vajag solista dotības. Ja viņu liks orķestrī, ir 99 procentu iespējamība, ka tas būs kāds solo. Akordeonu neliks aizmugurē vilkt akordiņus. Jābūt zināmai drosmei, apņēmībai, bezbailībai. Ne visi mūziķi grib spēlēt solo, bet akordeonistam jāreķinās, ka tas būs jādara.

Otrs – jābūt gatavam aranžēt un veidot pārlikumus. Piemēram, Arnim Mednim bija Eirovīzijas dziesma *Too much*, kurā bija akordeona partija, ko iespēlēja. Viņiem bija uzmetums, ko pielāgoju akordeonam. Priekšnesumā uz skatuves stāvēja cits cilvēks – populārajā mūzikā tā gadās, bet akadēmiskajā mūzikā tas ir neiedomājami. Ir dziesmas ar Olgu Rajecku, Laimu Vaikuli – atnāku uz studiju, un man saka, lai izdomāju savu partiju. Savukārt akadēmiskajā mūzikā bija viens koncerts ar kamerkori *Ave Sol*, kur oriģinālā bija astoņas flautas, kas bija jāpārliet vienam akordeonam. Protams, to var palūgt izdarīt kādam komponistam, bet, lai to paveiktu, jāpārzina instruments. Daži zina, daudzi nezina. Gadās, ka raksta ar domu, ka tā ir klavierpartija.

Kas ir akordeonista lielākais izaicinājums? Varbūt tieši šī daudzveidība?

Man tas šķiet visinteresantākais. Tā ir bagāta dzīve. Dažādi kolēģi.

Vai ir kādi mūziķi, kas devuši iedvesmu un motivāciju nekad neapstāties?

Vai nu saraksts būtu ļoti garš, vai tas būtu ikviens, kurš kaut ko izdara ļoti labi. Klausies viņā un esi aizkustināts, kā arī novērtē to milzīgo darbu, kas tur ir ieguldīts. Tie ir labi kolēģi, spēles partneri, diriģenti un komponisti, kuri iedvesmo un aicina augt kopā. Arī mūzika pati – plūst un ved sev līdzi. Kā upe.

Ja runājam plašāk par visu dzīvi, pēdas atstāj ikviens – katrs satiktais vai nesatiktais cilvēks; viss, kas ir noticis un arī nav noticis. Nejaušības, izvēles. Reizēm tas ir garāmgaļēja smaids. Viss ir saistīts, un reizēm vissvarīgākās un lielākās lietas izaug no šķietamiem sīkumiem. Vai šķietami sliktais var arī vērsties par labu. ☺

11 SKAŅDARBI – PIRMĀ TIKŠANĀS AR AKORDEONU

Iesaka Inīta Āboliņa:

- Astors Pjaccolla Koncerts bandoneonam, stīgu orķestrim un sitaminstrumentiem "Akonkagva" (*Aconcagua*);
- Johans Sebastiāns Bahs Tokāta un fūga reminorā (pārlikums akordeonam);
- Andris Dzenītis "Blakus...";
- Rišārs Galjāno "Opāla koncerts" akordeonam un orķestrim (*Opale Concerto*);
- Sofija Gubaidulina *De profundis*;
- Jonike Minue (*Minue*) "Ātrumā" (*La vitezā*);
- Tonijs Murena (*Murēna*) "Vienaldzība" (*Indifférence*);
- Jans Tirsens (*Tiersen*) Mūzika kinofilmai "Amēlija" (*Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*);
- Vinsents Jūmens (*Youmann*) *Tea For Two* Franka Maroko (*Marocco*) aranžējumā;
- Arturs Maskats "Tango";
- Indra Riše "Purva dvēselītes".

Ksenijas Sidorovas tvartu galerija

Savulaik bijām, iespējams, vieni no pirmajiem, kas lika Ksenijas Sidorovas seju uz žurnāla vāka un aicināja uz izvērstāku sarunu. Tas notika 2011. gadā – Dagnija Grīnfelde sarunājās ar Kseniju, kas Londonas Karaliskajā Mūzikas akadēmijā Ouea Marija (*Murray*) klasē nupat grasījās absolvēt maģistrantūru. Ja vēlaties satikt Kseniju ceļa sākumā, meklējiet MS 2011. gada trešo laidieni. Šajā akordeonu laidienā izvēlējamies uzvest kopīgu aci ierakstiem, kas pa šo laiku tapuši. Meklējiet, atrodi, klausieties, baudiet! 🎵



Dāvis Enģelis

Saknes tautasmūzikā

SARUNA AR MARKU LEPISTI



Ar somu akordeonistu MARKU LEPISTI (un ērģelnieku, kas bijis akordeonists, Miko Heleniusu) sazvāņijāmies īsi pirms viņu ciemošanās Ventspils koncertzālē “Latvija”. Izrādās, Latviju Marku jau zināja, bija braucis šurp ar koncertiem. Tikai es par viņu neko nezināju. Par diatoniskajiem akordeoniem – arī neko daudz. Zoom ekrānā Lepiste labsirdīgi sveicināja, viņa sirsnīgais, atbrunojošais smaids izstaroja gatavību atbildēt uz jebkuru jautājumu. Saruna skanēja LR3 “Klasika” ēterā 2024. gada 27. novembrī.

Lūdzu, pastāsti par savām muzikālajām saknēm un to, kas tevi aizveda pie muzicēšanas?

Manas saknes galvenokārt ir tautasmūzikā. Esmu to spēlējis kopš agras bērnības – piecu gadu vecuma. Pēc tam sāku mācīties mūzikas skolā, turpināju izglītoties arī citos mūzikas stilos, piemēram, populārajā akordeona mūzikā. Sākumā spēlēju hromatisko akordeonu, bet vēlāk iepazinu diatonisko instrumentu. Kad studēju Sibēliusa akadēmijā, apguvu arī klasisko mūziku un mūslaiku mūziku.

Vai tu nāc no muzikālas ģimenes?

Mans tēvs spēlēja vijoli. Viņš to bija apguvis pašmācības ceļā, un mēs bieži spēlējām kopā, kad biju jaunāks. Jā, nāku no muzikālas ģimenes.

Vai akordeons bija tavs pirmais instruments?

Jā. Protams, esmu spēlējis arī vairākus citus instrumentus, bet akordeons vienmēr bijis galvenais.

Vai ir tādas ērģeles, kas būtu vairāk piemērotas saspēlei ar diatonisko akordeonu? Piemēram, balansa ziņā?

Kopumā dodu priekšroku mūsdienu modeļiem, īpaši 20. gadsimta ērģelēm. Protams, tās parasti ir labākā stāvoklī. Un, ja runa ir par saskaņu starp akordeonu un ērģelēm, mūsdienu instrumentiem biežāk ir līdzīgs skaņojums kā manam akordeonam. Tas dažreiz ir izaicinājums, īpaši ar 19. gadsimta ērģelēm. Ja tās saglabātas oriģinālajā stāvoklī, skaņojums var būt par 4–8 herciem atšķirīgs no akordeona.

[piebilde no Miko Heleniusa] *Skaņojuma jautājums atkarīgs arī no gadalaika. Vasaras karstumā ērģeļu skaņojums var ļoti paaugstināties. Pamata 442 Hz skaņojums var sasniegt 444 Hz vai vairāk, padarot kopīgu spēlēšanu gandrīz neiespējamu. Bet katras ērģeles ir unikālas, un jāatrod risinājumi. Tas padara spēlēšanu interesantu – katru reizi doties uz jaunu vietu un iepazīt instrumenta dvēseli.*

Marku, vai tu arī dod priekšroku mūsdienu instrumentu skaņām un reģistriem?

Jā, man tās ļoti patiek. Un es patiesi novērtēju, kā Miko izmanto reģistrus saspēlē ar manu akordeonu. Domāju, ka Miko pieredze kā akordeonistam šeit ļoti palīdz. Viņš ir izcils, izvēloties labākos reģistrus un kombinācijas.

[piebilde no Miko Heleniusa] *Marku šajā projektā spēlē itāļu trīsriindu akordeonu. Tas ir visnotaļ skaļš, bet labā nozīmē – tam ir plašas dinamiskās iespējas. Daudzviet tam pat nav nepieciešama*

skaņas pastiprināšana. Veidojas labs balanss starp lielām ērģelēm un akordeonu.

Marku, cik instrumentu tev ir?

Daudz. Man ir vairāki hromatiskie akordeoni, ko izmantoju klasiskās un Balkānu mūzikas spēlēšanai. Divi vai trīs hromatiskie akordeoni un arī seši vai septiņi mazie, diatoniskie akordeoni. Tomēr cenšos izmantot tikai divus vai trīs no tiem.

Kā tu raksturotu diatoniskā akordeona spēlētāju kopienu Somijā? Vai tā ir liela, populāra?

Domāju, ka tā ir diezgan populāra. Mums ir daudz profesionālu spēlētāju, kas uzstājas gan Somijā, gan ārzemēs. Ir arī daudz amatieru. Pēdējo 10–15 gadu laikā daudzi pieaugušie sākuši spēlēt šos divriindu akordeonus kā savu pirmo instrumentu. Tā popularitātes noslēpums ir vienkāršība – tas ir ātri apgūstams. Dažu stundu laikā var iemācīties spēlēt melodiju. Tas ir īpaši pievilcīgi pieaugušajiem iesācējiem. Protams, profesionālajā līmenī ir daudz, ko darīt un apgūt.

Vai ir arī variācijas, piemēram, attiecībā uz basiem kreisajā rokā vai reģistriem labajā?

Jā, ir dažādi instrumenti. Piemēram, visvienkāršākajam instrumentam ir tikai viena rinda labajā rokā un divi basi kreisajā. Bet ir arī divu rindu, divarpus rindu un trīs rindu akordeoni. Ir dažādi veidi, kā pogas tiek izkārtotas. Tās var būt pilnībā diatoniskas vai, kā man, hromatiskās, bet ar diatoniskā akordeona sistēmu – tas ir bisonorais akordeons, skaņaugsstums mainīsies atkarībā no tā, vai plēšas atver vai aizver.

Marku, tev ir daži jauni ieraksti.

Jā, tieši tā. Mūsu jomā nevar runāt par ierakstu industrijas biznesu. Tas vairāk ir tīri kultūras darbs. Kā Miko teica, tas ir veids, kā zaudēt naudu. Bet man tas ir svarīgi – turpināt komponēt jaunu mūziku un to publicēt. Es joprojām ierakstu un izdodu CD, un tas ir mans veids, kā darboties mūzikas jomā.

[piebilde no Miko Heleniusa] *Jā, tas ir jādara. Mēs esam bijuši šajā industrijā tik ilgi, ka zinām, kā tas agrāk bija. Jaunajiem mūziķiem šodien nav tādas pieredzes – doties uz studiju, strādāt kopā un saņemt rokās fizisku produktu. Iespējams, tādi laiki atgriezīsies, bet šobrīd galvenais ir straumēšanas pakalpojumi. Lai nopelnītu vienu eiro, nepieciešamas apmēram 2000 klausīšanās stundas vienai dziesmai.*

Tas nav ļoti ienesīgi.

Nē, nē. Es vēl atceros laikus, kad tika drukāti 2000 vai 3000 CD eksemplāri. Tagad tirāžas svārstās no 100 līdz 200 tvartiem.

Bet, iespējams, CD joprojām ir veids, kā izveidot jaunu saikni ar klausītājiem, uzstājoties festivālos.

Jā, domāju, ka mūzikas industrijā ir ļoti svarīgi saglabāt fiziskos CD.

Esmu dzirdējis spekulācijas, ka CD varētu piedzīvot jaunu ēru, līdzīgi kā vinila plašu popularitātes pieaugums pirms vairākiem gadiem.

Jā, tas ir iespējams. Problēma šobrīd ir – ja vēlies klausīties CD, ir grūti atrast CD atskaņotājus. ●



Neesmu neierāmējams – esmu tikai cilvēks

Gunda Miķelsone

SARUNA AR MARTINU LEVICKI

Lietuviešu akordeonists Martins Levickis (*Martynas Levickis*) patiesi ir superzvaigzne – pēc piedalīšanās Lietuvas talantu šovā *Lithuania's Got Talent* 2010. gadā viņš strauji uzlēcis atpazīstamības saulē ar krietnu sekotāju pulku. Viņa dēļ turpat nonācis arī akordeons, kas Martina rokās vienlīdz labi jūtas gan Baha svītu pārlikumos, gan *Lady Gaga* dziesmu un lietuviešu tautas folkloras aranžijās. Martinam ir savi plāni, kā pārskatīt akordeona mūzikas repertuāru un padarīt to arvien pieejamāku un interesantāku visiem mūzikas mīļotājiem. Mēs trīs – Martins, viņa franču buldogs Žoris un es – satikāties uz attālinātu sarunu.

MARTINS LEVICKIS (1990):

- lietuviešu akordeonists, pedagogs, norišu rīkotājs, diriģents, komponists;
- ierakstījis četrus albumus: *Martynas* (2013), *Vivaldi: The Four Seasons* (2020), *Piazzolla: Aconcagua & Las Cuatro Estaciones Porteñas* (2021) un *Autograph* (2023);
- vairāk nekā 30 starptautisku godalgu laureāts, to vidū *Opus Klassik* balvas "Gada instrumentālists 2023" ieguvējs;
- sadarbojas ar paša izveidoto *Mikroorkēstra* un daudziem pasaules vadošajiem solistiem un orķestriem, piemēram, ērģelnieci Ivetu Apkalnu;
- apguvis akordeona spēli Saula Sondecka Mākslas skolā Šauļos un Londonas Karaliskajā Mūzikas akadēmijā;
- Londonas Karaliskās Mūzikas akadēmijas viesprofesors.

Jūsu vasara bija dažādu festivālu un koncertu pilna, tūlīt arī sāksies rudens un jaunā koncertu sezona. Vai jūs esat nonācis pie atbildes, kura valsts visvairāk mīl akordeonu?

Pārsvārā strādāju Vācijā un tās kaimiņvalstīs – Austrijā, Šveicē, reizēm arī Itālijā. Bet, manuprāt, tas atkarīgs no dažādiem faktoriem. Sāku ar koncertiem Vācijā 2013. gadā. No tā brīža ir pagājis labs laiks, un tagad šis darbs nes auglus atpazīstamības ziņā. Tas arī, manuprāt, ir galvenais iemesls, kāpēc lielākoties strādāju Vācijā un tās apkārtnē, tomēr darbojos arī Lietuvā.

Jau sen, 2010. gadā, kad piedalījies televīzijas šovā *Lithuania's Got Talent*, mans mērķis nebija kļūt slavenam slavas dēļ. Mērķis bija parādīt akordeonu ļoti plašā spektrā un, ja izdotos, aicināt līdzī cilvēkus, kurus tas interesē, lai kopā izpētītu akordeona repertuāru un dažādus žanrus. Un tā arī notika. Man nepatīk vārdu salikums 'fanu bāze' (*fan base*), bet laikam tas ir vietā – Lietuvā tā ir diezgan liela. Mani klausītāji seko līdzī maniem muzikālajiem virzieniem un izvēlēm. Es to ļoti novērtēju – ka viņi nav palikuši pie tā Martina, kas vienā naktī kļuva populārs pēc šova, bet kopā ar mani ir gatavi iet tālāk un atklāt ko jaunu.

Tātad jūs arī izglītojat savus fanus arvien plašākā akordeonmūzikas repertuārā?

Jā, bet mācos arī pats. Ar katru programmu un katru skaņdarbu, ko izvēlos, man jāveic zināma izpēte – meklēju informāciju par

komponistu, pašu darbu, tā vēsturiskajiem apstākļiem. Tas ir interesanti man pašam, bet vienlaikus arī noderīgi un interesanti cilvēkiem, kas nāk uz koncertiem. Man patīk starp skaņdarbiem runāt un iepazīstināt ar programmas saturu.

Kā jūs lūkojaties uz tik atšķirīgu repertuāru? Vai dažādos žanrus redzat kā pavisam nošķirtas jūsu mūziķa karjeras šķautnes, vai tās cita citu labi papildina?

Es uz tām lūkojos kā uz mozaiku. Manā dzīvē bijušas diezgan daudz reizes, kad cilvēki, ar kuriem esmu strādājis, vēlējas mani ielikt kādā rāmī, kas skaidrāk definētu, kas esmu kā mūziķis. Bet, manu prāt, vienīgais rāmis, kurā mani var ielikt, ir 'neidentificējams', jo mani ļoti aizrauj... atvainojos par troksni, man tepat blakus ir draudzīnš. [Paceļ pret kameru savu franču buldogu Žori.]

Sveiks!

Viņš ir mazliet skaļš. Bet jā, es nemēģinu sevi attēlot kā kaut ko īpaši unikālu un neierāmējamu. Esmu vienkārši cilvēks. Bet mani interešu loki ir plaši, un jau pats fakts, ka spēlēju akordeonu, savā ziņā nosaka manas izvēles, jo, praktiski skatoties, šim instrumentam nav ļoti liels oriģinālmūzikas repertuārs. Arī cilvēku interese par akordeonu, ja spēlē tikai oriģinālo mūziku, nav liela. Tāpēc jāmeklē paralēles, jāizvaicā iespēju griesti, kas pašam kā cilvēkam, kā mūziķim var būt interesanti.

Tāpēc, ja man jautā, es domāju – tas nav tikai papildināšanas jautājums, tā tiešām ir mozaika. Lai justos brīvi, man vajag dažādu jomu mūziku. Lai gan arī vārds 'brīvs' nav īsti precīzs, jo, protams, man ļoti patīk spēlēt Bahu, bet ar Bahu nekad nejūtos brīvs. Tā laikam ir mūža misija – panākt brīvību, spēlējot šo mūziku. Tajā ir daudz izaicinājumu, kas man liek saprast, cik ļoti vēl neesmu brīvs mūzikā.

Jūsu debijas albums *Martynas* bija ļoti eklektisks, un tieši tas noteikti piesaistīja akordeona mūzikai jaunu auditoriju.

Jā, tā arī notika. Albums bija ļoti populārs, un klausītājiem tas ļoti patika. Arī joprojām cilvēki nāk pie manis un saka, ka vēlētos iegūt šo albumu fiziskā formātā. Viņi ir teikuši, ka klausās albumu, kamēr mājās gludina veļu vai vienkārši atpūšoties. To ir labi dzirdēt, bet jums taisnība – tas patiešām ir eklektisks. Kad to ierakstījām, man bija kādi 20–22 gadi, kad izdevām – 23 gadi. Tolaik nelikās, ka esmu īpaši jauns, bet tagad, kad man ir 35, saprotu – biju ļoti jauns. Iespējams, vēl daudz ko nesapratu.

Man bija ļoti aktīva producentu kompānija un menedžeris, kurš bija apsēsts ar akordeonu. Viņš gribēja šo projektu padarīt komerciāli veiksmīgu, īpaši neiedziļinoties, kas es esmu kā mākslinieks. 2013. gadā pats vēl ļoti sevi meklēju. Albumā bija Vivaldi, mazliet Bahs, arī *Lady Gaga* dziesmas *Telephone* aranžija. Šos visus darbus ierosināju es. Bet, ja padomā par klasisko mūziku šajā albumā, tā tiešām veidojās kā ziedu pušķis no daudziem īsiem skaņdarbiem. Kādam tas noteikti varētu nepatikt. Bet arī tagad, kad plānoju koncertprogrammas, meklēju visdažādākās mūzikas kombinācijas. Protams, tas ir mans darbs, tāpēc esmu subjektīvs, bet laikam nevēlos kritizēt savu pirmo albumu, kas tomēr bija tik veiksmīgs. Man tas joprojām ir mīļš. Jā, eklektisks, bet kaut kā šīs izvēles nostrādāja.

Jā, es jums pilnīgi piekritu, jo esam pieraduši domāt par eklektiku tikai negatīvā konotācijā. Man šķiet, ka albums parāda jūsu drosmi un domas brīvību – jau 22 gadu vecumā, un par to es varu jūs apsveikt.

Domāju, ka pirmā albuma ideja bija parādīt: lūk, šis ir akordeons, un ar to var spēlēt to un to. Lūk, akordeons kopā ar grupu. Lūk, akordeons ar simfonisko orķestri, ar kamerorķestri. Lūk, akordeons solo. Tā bija instrumenta prezentācija ar visām tā iespējām. Nu, ne ar visām, bet ar tām, kas piemērotas šim albumam.

Savukārt jūsu visjaunākais ieraksts *Autograph* ("Autogrāfs") vismaz man šķiet ļoti personisks. Vai jūs tam piekrītat?

Jā, tā arī ir. *Autograph* zināmā mērā ir pandēmijas produkts. Kad nebija koncertu, man pēkšņi radās laiks, kura man tik ļoti pietrūka, jo biju aizrāvis ar ceļošanu un spēlēšanu, spēlēšanu, spēlēša-

nu... Un nebija pietiekami daudz laika darīt kaut ko tādu, kas man pašam interesē un mani profesionāli paceltu mazliet augstāk. Man pēkšņi bija laiks vingrināties, un man ir studija Viļņā, kur nedaru neko citu, kā tikai strādāju.

Patiesībā pandēmijas laiks man bija brīnišķīgs. Jā, nebija koncertu, bet es priecājos par iespēju trenēties. Gāju uz studiju un vingrinājos, vingrinājos, vingrinājos. Tad arī radās šie skaņdarbi. Dažus aranžēju pats, citi bija oriģināli rakstīti akordeonam. Šie darbi jau ilgi bija mani mērķi, bet nekad nebija laika.

Pēc pandēmijas kļuva skaidrs, ka 2023. gadā man būs rezidence festivālā Vācijā. Pārcēlos uz Berlīni, un mēs ar kolēģiem nolēmām, ka jauns albums jāveido tieši no repertuāra, kas radās pandēmijas laikā. Tas bija ļoti personisks, tas nāca tieši no manas dvēseles. Tāpēc arī nosaukums *Autograph*. Tas ir kaut kas, kas dzimis vienīgā laikā studijā – tikai es un akordeons. Tā tam arī jābūt.

Interesanti, ka albuma prezentācija notika publiskā veļas mazgātavā Berlīnē. Tieši kā filmās. Manā pirmajā dzīvoklī Berlīnē man nebija veļas mašīnas, tāpēc vismaz reizi vai divas nedēļas gāju uz šo veļas mazgātavu. Sēdēju uz palodzes, skatījos, kā ārā lēnām paliek tumšs, un domāju par gaidāmo albuma ierakstu. Un, tā kā ieraksts notika Berlīnē, domāju – es negribētu, lai prezentācija notiek kādā privātā salonā vai koncertzālē. Kaut kā nonācu pie idejas, ka tai jānotiek veļas mazgātavā.

Cik forši!

Viss albums ir ļoti personisks – no repertuāra izvēles un sagatavošanas studijā Viļņā līdz pat albuma prezentācijai Berlīnē.

Šajā albumā arī aranžējāt lietuviešu tautasdziesmas akordeonam un stīgu ansamblim. Kā nonācāt tieši pie šīm piecām tautasdziesmām?

Dažas no tām ir ārkārtīgi personiskas izvēles, kas mani vajājušas jau kopš bērnības. Kopumā manā bērnībā tautasdziesma bija ļoti klātesoša un ļoti augstu vērtēta. Bet kā akordeonists vienā brīdī nolēmu: nē, vairs ne – man taču jāklūst par nopietnu klasisko mūziķi. Tagad man pašam tas šķiet smieklīgi, jo, kā mēs runājam, – mans pirmais starptautiskais albums bija ļoti eklektisks, un nekas tur nebija īsti "nopietni klasisks". Es par to smejos – ka nekad tā arī neesmu kļuvis par "nopietnu klasisko mūziķi". Ja vispār par klasisko mūziķi.

Bet esmu priecīgs, ka, pat ejot prom no tautasmūzikas skanējuma, dzīve ārzemēs mani pie tā atveda atpakaļ. Visi cilvēki, kurus satiku un kas kļuva par maniem draugiem, gribēja uzzināt vairāk par šo mazo Baltijas valsti, par Lietuvas kultūru, valodu, mūziku. Tādējādi biju spiests atgriezties pie lietuviešu folkloras. Draugu saietos nospēlēju dažas lietuviešu tautas melodijas, un tās mani iedvesmoja. Domāju: "Ši varētu būt laba bāze kādai aranžijai." Tā arī sāku. Sākumā veidoju aranžijas vienkārši akordeonam solo, bet pēc tam manas ieceres attīstījās līdz aranžijām stīgu ansamblim. Tagad pamazām strādāju pie vēl piecām lietuviešu tautasdziesmām.

***Autograph* skaņu celiņā ir viens ieraksts, *The Dawn is Breaking* ("Saulei austot"), kura beigās var dzirdēt skaistu putna balss atainojumu. Vai tam arī ir saistība ar bērnību?**

Jā. Priecājos dzirdēt, ka tas ir nolasāms. Vēlējos, lai šis skaņdarbs beigas iedarbotos tieši tā. Tas ir atgriešanās ceļojums. Manā gadījumā – atpakaļ bērnībā, bet tas varētu būt jebkurš cits stāsts par kādu atmiņu. Runājot par atgriešanos – citā albuma dziesmā *Siu namo* ("Mājupceļš") ir stāsts, ko iemācījos no kaimiņienes.

Bērnībā mums bija vasarnīca, kur pavadīju gandrīz visas brīvdienas un vasaras. Tieši tur sāku spēlēt akordeonu. Jūs, būdama baltiete un latviete, noteikti varat iztēloties tās vasarnīcas. Parasti tas nav ciems – tu drīzāk esi nekurienes vidū, kaimiņus neredzi, bet zini, ka viņi ir kaut kur tuvumā. Un bija viena kaimiņiene, kas man bija ļoti svarīga. Zinu – tas izklausās neticami, un reizēm koncertos man pat jātaisojas, ka neizdomāju skaistu pasaku klausītājiem. Bet tā ir patiesība. Es ar akordeonu bieži klīdu pa mežu ap vasarnīcu un reizēm nonācu pie šīs kaimiņienes. Viņai jau bija vairāk nekā 80 gadu. Viņa dzīvoja viena, ļoti askētiski, mazā mājīnā ar klona



grīdu. Esmu ļoti priecīgs, ka piedzīvoju šo vidi, jo toreiz tas bija diezgan neparasti – dzīvot kā 19. gadsimtā.

Un tā mēs sadraudzējāmies. Iedomāieties – es četru vai piecu gadu vecumā sēzu pie šīs sirmās kundzes. Viņa man iemācīja dziesmu *Siu namo*. Tā ir ļoti skumja dziesma par ilgošanos, bet nespēju atgriezties mājās. Toreiz, ja meitene apprecējās, viņa, protams, pārcēlās uz vīra mājām, uz citu novadu. Viņai pietrūka savu māju, vecāku, brāļu un māsu, bet īsti nevarēja pie viņiem atgriezties. Šajā dziesmā ir tieši tā sajūta. Tāpēc aranžējot man bija svarīgi atainot sajūtu par ceļojumu laikā – ka pats atgriežos bērnībā un atkal satieku savu agrāko kaimiņienu. Tāpēc aranžija ir diezgan vienkārša. Klausoties tā šķiet mazliet disonanta, bet es to veidoju tā, ka melodija izskan oriģinālā veidā vienu vai divas reizes un tad parādās vēžveidā. Tas ir ļoti burtisks ceļojums atpakaļ bērnībā. Pēc tam oriģinālā melodija satiekas ar tās vēžveidu, radot tipisku lietuvisu tautasdziesmu daudz balsību – sutartines. Varbūt Latvijā arī ir kas līdzīgs?

Nē, bet tā ir tiešām skaista muzicēšana.

Parasti sutartines dzied, bet ir arī instrumentālās versijas. Manējā ir zināmā mērā instrumentāla sutartine ar milzīgu simbolisku nozīmi – atgriešanās laikā, kad man bija četri pieci gadi.

Tātad saprotu, ka, izvēloties mūziku aranžijām, vispirms pievērsaties mūzikas emocionālajai pusei, saturam, idejai un tad meklējat interesantus veidus, kā tos attēlot tehniski?

Tas var būt dažādi. Aranžējot, protams, tu jau sāc ar noteiktu kontekstu. Ja tā ir dziesma – tai ir vārdi, noteikta noskaņa, skaņkārtā, jau ir saturs, ar ko strādāt. Bet es arī komponēju, turklāt manā kompozicionālajā pieejā pēdējos gados ir noticis pavērsiens. Iepriekš allaž komponēju, improvizējot ar instrumentu – kaut ko noķēru, tad pierakstīju. Bet pirms diviem gadiem uzrakstīju skaņdarbu, vispār nepieskaroties instrumentam. Tas bija izaicinājums un pat savā ziņā sāpīgi, jo, pabeidzot darbu, es pats to nemācēju nospēlēt – man tas sākumā bija jāiemācās. Tā bija ļoti atšķirīga pieredze. Tagad pieejas mainās – reizēm skaņdarbs nāk no improvizācijas, reizēm no kaut kurienes, ko pat grūti aprakstīt. Tātad – ne vien-

mēr tikai no emocijām. Bet, ja runa ir par aranžiju, tad, protams, tas ļoti saistīts ar stāstu, emocijām, ar tavu personīgo saikni ar to, ar ko strādā.

Un kādas ir jūsu attiecības ar Lietuvas profesionālo komponistu mūziku? Jautāju, jo neesmu redzējusi, ka jūs tai īpaši pievērstos.

Teiksim tā – neesmu pārāk aizrāvis. Man ir ļoti laba draudzene Rūta Vitkauskaitė (*Vitkauskaitė*), kura tagad dzīvo Skotijā, mēs kopā studējam Londonā. Viņa man ir uzrakstījusi vairākus darbus – koncertu, dažus solodarbus, kameramūziku –, un es esmu tos spēlējis. Bet, jāsaka, ne pārāk bieži. Būtu jauki tos biežāk iekļaut programmās, bet kaut kā mūsdienu mūzika manā karjerā ir nozudusi – lielākoties tāpēc, ka festivāli, koncertzāles un organizatori saka: “Lūdzu, tikai ne pārāk daudz laikmetīgās mūzikas.”

Un runājot par lietuviešu mūziku – nevēlos nevienam aizskart, bet jāatzīst: Lietuva kaut kā palaida garām iespēju izveidot savu lielo vārdu. Igauniem ir Perts, jums ir Vasks, bet mums – nu, varbūt Barkausks. Protams, ir daži vārdi, bet starptautiski tie nav tik pazīstami. Lai gan mūzika ir lieliska – piemēram, Barkauska Partita vijolei solo, manuprāt, ir brīnišķīga un arī zināma ārpus Lietuvas, bet tomēr tāda “vārda” īsti nav.

Varbūt komponisti nesaprot akordeonu.

Jums taisnība. No lietuviešu puses akordeonam nav daudz mūzikas. Lai gan Viļņas Mūzikas un teātra akadēmijā notiek liels darbs – viņi katru gadu sadarbojas ar komponistiem.

Pats esmu rīkojis starptautisku pasākumu komponistiem un akordeonistiem – *International Composers Plus Summer Academy*. Katru vasaru Lietuvā desmit dienas pulcējamies, un es cerēju, ka notiks brīnums, taps lieliski skaņdarbi. Bet viss vairāk bija vērsts uz procesu – lai cilvēki iemīl akordeona skaņu un instrumentu, un tad attīstās tālāk. Un tas tiešām notika. Esmu ļoti lepns, ka rīkoju akadēmiju sešas vasaras pēc kārtas. Akadēmijas dalībnieki joprojām turpina darboties, raksta jaunus darbus. Dažiem no darbiem izdevies baudīt veiksmīgu koncertrepertuāra dzīvi. Sešu gadu laikā tapa vairāk nekā simt darbu, bet tikai kādi trīs turpina dzīvot. Man tas šķiet par maz, lai gan citi teiktu – daudz. Bet jā, galu galā – vērtība ir procesā, darbā ar komponistu. Un nekad nevar zināt, kad radīsies kaut kas “skandalozs” vispozitīvākajā nozīmē, kas kļūs par nākamo akordeona meistardarbu.

Vai vasaras akadēmija turpina darboties ar citu lideri?

Nē. Būtu lieliski, ja kāds šo pasākumu būtu pārņēmis no manis, jo pats biju mazliet, teiksim tā, neapmierināts ar rezultātiem. Biju sev iestāstījis, ka katru gadu noteikti jārodas brīnišķīgiem skaņdarbiem. Bet patiesībā jau pasākumu biju uzbūvējis kā procesu un beigās apmaldījos pats savās idejās. Neapmierinātība lielākoties bija mana paša vaina.

Tomēr galvenais iemesls, kāpēc to pārtraucu, bija finansiālā puse. Lai arī akadēmiju finansēja Lietuvas Kultūras padome, tas nebija pietiekami, un lielu daļu izmaksu sedzu pats. Tāpēc nodomāju: labi, man ir ap 30 gadiem, vēl esmu gana labā formā, lai uzstātos. Man vajadzētu attīstīt savas prasmes, nevis pusgadu atdot enerģiju šim projektam. Ja kāds to būtu pārņēmis, es būtu bijis tikai priecīgs.

Kas attiecas uz citiem akordeonistiem – ar vietējiem Lietuvā īpaši ciešā kontaktā neesmu. Mazā valstī lietas ātri mainās, tā nu tas apstājās. Tas notika vēl pirms pandēmijas, bet tas nebija iemesls. Kādā brīdī es akadēmiju labprāt atdzīvinātu, varbūt arī pats piedalītos, bet ne tik ļoti, kā iepriekš.

Jūs jau minējāt, ka koncertu organizatori programmās reti pieprasa laikmetīgo mūziku. Ņemot šo vērā, kā jūs redzat akordeona mūzikas nākotni?

Redziet, pašā instrumenta attīstībā jau sākotnēji bija “ieprogrammēta” kļūda, ko gan var labot. Vismaz es cenšos to labot. Un redzu, ka līdzīgu virzienu sāk iet arī citi – ne tikai mana paaudze, bet arī vecāki kolēģi.

Akordeons tika radīts 1829. gadā Vīnē, sākotnēji kā viegli

pārnēsājams, ērts sadzīves instruments. Cilvēki to spēlēja dejās, dziesmās, uz ielām, ballītēs. Tā tas kļuva par tautas instrumentu. Gandrīz simt gadu tas īpaši neattīstījās. Tikai 20. gadsimta 30.–50. gados tas ieguva formu, kas līdzīga tagadējai, un parādījās pirmais repertuārs. Itālijā tas kļuva ļoti populārs, un, kad daudzi itāļi devās uz Ameriku, viņi sāka spēlēt svingu, bugi, diksilendu, džezu. Tā parādījās pirmās akordeona superzvaigznes – Čārlzs Manjante (*Magnante*), Antonijs Galla-Rini (*Galla-Rini*), Pjetro Frozini (*Frosini*) –, kuri rakstīja arī paši savu mūziku. Bet tas viss bija vairāk izklaides žanrs.

Un kas gan cits tas tolaik varēja būt? Kad akordeonu patentēja, Mocarts jau bija miris. Vāgners, Lists un citi komponisti neizrādīja interesi par šo primitīvo kasti. Kad akordeons kļuva sarežģītāks, jau bija par vēlu. Bet 20. gadsimta vidū notika pavērsiens – Sofija Gubaiduļina pievērsa uzmanību akordeonam, uzrakstīja *De profundis* un izjauca šo nopietnā laikmetīgā repertuāra vakuumu.

Mūsdienās jau ir gana daudz laikmetīgās mūzikas piemēru; ne tikai Gubaiduļina, bet arī vesela Skandināvijas skola. Slavenais akordeonists Mogenss Ellegārds (*Ellegaard*) sadarbojās ar komponistiem Arni Nordheimu, Pēru Nergordu (*Nørgård*), Magnusu Lindbergu un Oli Šmitu (*Schmidt*) – viņi sarakstīja ievērojamu daudzumu laikmetīgās mūzikas, kas joprojām balstās harmonijā un ritmā, bet runā citā valodā.

Par to “ieprogrammēto kļūdu” – varbūt izklausās dramatiski, bet akordeona repertuāra problēma ir tajā, kas notiek pa vidu starp tā sākumposmu un mūsdienām. Vairumam klasisko instrumentu ir visi laikmeti – baroks, klasicisms, romantisms, moder-

nisms. Akordeonam tā nav. Lai instruments pilnvērtīgi dzīvotu koncertdzīvē, tam jābūt universālam. Programmas bukletā svarīgi ir arī “lielie vārdi”, bet tikpat svarīgi pārsteigt ar ko citu, ne tikai Baha pārlikumiem. Piemēram, Mālera Piektās simfonijas *Adagietto* akordeonam var radīt milzīgu efektu. Protams, skan citādi, kādam var likties nepietiekami, jo tas nav stīgu orķestris un nav arfa, bet tā ir cita perspektīva, kas pārsteidz.

Tāpēc man ir svarīgi aizpildīt šo repertuāra plaisu – ar pārlikumiem, laikmetīgiem darbiem, arī ar paša oriģinālmūziku. Tam jābūt kopumam, kas spēj pārsteigt klausītājus un koncertorganizatorus. **Labi teikts. Vēlējos arī vaicāt, cik grūti ir spēlēt akordeonu, ja domājam tieši par fizisko pusi? Tas nav mazākais un vieglākais instruments.**

Mēdzu teikt, ka mans akordeons vienmēr vissmagākais ir tieši lidostās. Ko es ar to gribu teikt – uz skatuves to spēlēt nav tik fiziski nogurdinoši. Nu labi, patiesībā ir, bet ceļošana un instrumenta nešana ir patiesi smaga.

No teorētiskā skatpunkta muzicēšanā nekad nevajadzētu būt fiziskai piepūlei – tai jānāk viegli, brīvi un tā tālāk. Bet, kad strādāju ar studentiem, teorija saka, ka skaņai pietiek ar vienas muskuļa daļas kustību (*parāda muskuli tuvāk pie plaukstu locītavas*), kas liek vibrēt plēšām. Jā, teorētiski tā tas darbojas, bet iedomājieties, ka jums aiz muguras ir simt cilvēku orķestris, un skaņai jānāk cauri – tad ar to vienu muskulīti vien nepietiks. Lai arī no fiziskā viedokļa un ķermeņa veselības saglabāšanas tas ir pareizi, reāli jūs sāksiet kustēties no šejienes. (*rāda apakšdelma muskuli tuvāk elkonim*) Tikai tā iegūsiet maksimālu skaņu. Tas var būt sāpīgi, nogurdinoši, pat kaitīgi.

Lielāko daļu savas starptautiskās karjeras esmu spēlējis, stāvot kājās. Jā, man tas labi padāvās, bet nekad citiem to nerekomentētu. Tas nav veselīgi, un domāju, ka man radušās traumas tieši šī iemesla dēļ. Jābūt ļoti uzmanīgam, tas pats attiecas uz jebkuru instrumentu. Arī vijole, kas ir desmitreiz vieglāka, var radīt sāpes atkārtotu kustību dēļ. Un klasiskajam mūzikim šādas kustības ir ikdiena.

Svarīgākais ir jau laikus domāt par veselību: būt fiziski aktīvam, izveidot sportošanas rutīnu, vismaz pastiepties, spēlējot apzināti vērot savas kustības un ķermeņa leņķus. Protams, vieglāk pateikt, nekā izdarīt. Uz skatuves tev jābūt “šeit un tagad”, bieži vien nav greznības par to domāt – tu vienkārši dari. Un reizēm spēlē nepareizi. Bet, ja mērķis ir skaņa un tāpēc tu zaudē pareizo stāju, es saku – lai notiek. Galvenais, ka apzinies un pēc tam centies to ilgtermiņā labot.

Paldies par godīgo atbildi. Te nu nāk mans pēdējais jautājums. Atceros, ka reiz dzirdēju kādu jauni, kura mācījās akordeona spēli, sakām, ka patiesībā jau nav vērts turpināt mācīties, jo mums jau ir viena Ksenija Sidorova, vairāk nevienam nevajag. Visai drīz viņa pameta muzicēšanu. Kā jūs iedrošinātu jaunos mūziķus turpināt iesākt?

Man pašam ir bijuši studenti, kuri atnāk un saka: “Es gribu būt tāds kā tu.” Tad uzreiz atbildu: “Tu nekad nebūsi tāds kā es. Tev pat nevajadzētu vēlēties tādām būt.” Ir jābūt pašam sev – tas ir pats svarīgākais. Tiklīdz sāk sevi salīdzināt ar citiem šādā veidā, kā spēsi kaut ko paveikt? Cīņa jau zaudēta.

Ja ir aizrautība un talants, vienmēr atradīsi savu ceļu. Patlaban Londonas Karaliskajā Mūzikas akadēmijā mācās jauna latviešu akordeoniste Alise Siliņa. Viņa nekad nav teikusi, ka Ksenija būtu šķērslis viņas attīstībai. Protams, ir grūti vienalga – akordeonists vai vijolnieks.

Drāma mūzikā ir visur, vienmēr ir cīņa. Bet, ja tici sev, apzinies savu talantu un tev ir degsme, viss būs kārtībā. Ir arī cilvēki ar talantu, bet viņi ir slinki – neko nedarīs, un tad, protams, nekas nenotiks. Tas, dabiski, nozīmē, ka vajadzīgi arī labi mentori. Vajadzīgs ģimenes atbalsts. Jādomas pasaulē, jāsatiek citi mūziķi, jāskatās, kas notiek apkārt. Varbūt tieši tad radīsies kaut kas jauns – un tu būsi pašā notikuma vidū. ●



Armands Znotiņš

Ivars Vīgners

(1940–2007)

ENCIKLOPĒDIJU ZIŅAS

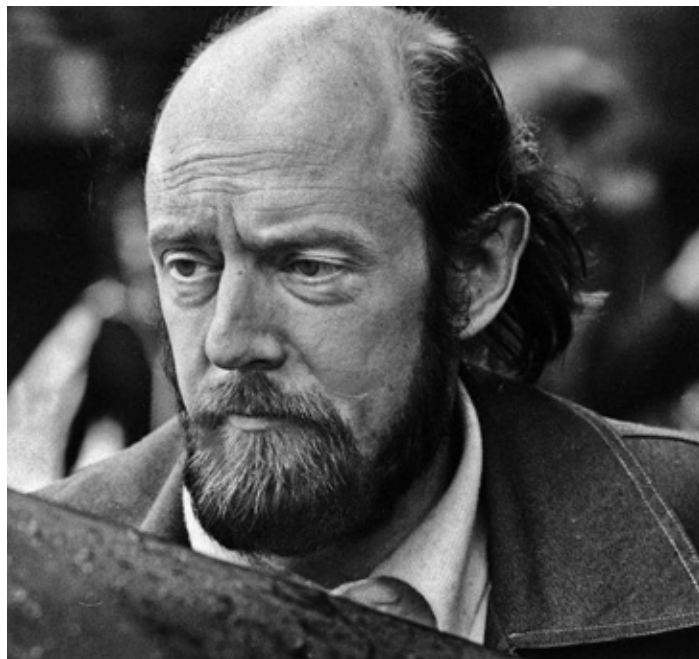
Rakstot par Ivaru Vīgneru, uzreiz pirmais jautājums – kas bija viņa māte? Līdz ar papildu jautājumu – interesanti, cik daudzi cilvēki, tostarp no izglītotu un zinošu profesionāļu vidus, bez skatīšanās internetā spētu nosaukt Marijas Elizabetes Bahas, Marijas Magdalēnas van Bēthovenas vai Sofijas Šostakovičas vārdus? Turpat internetā, Ilonas Breģes sastādītajā “Nacionālās enciklopēdijas” šķirkli par Ivara Vīgnera tēvu aplūkojama fotogrāfija ar parakstu: “Leonīds Vīgners ar sievu Ainu Ķemeru vai Dzintaru brīvdabas estrādē. 1935.–36. gads”. Attēlā redzami divi jauni, smaidoši un nepārprotami iemīlējušies cilvēki. Laulības tobrīd noslēgtas pavisam nesen – 1935. gada 4. maijā.

Par Ainu Vīgnieri rodamās informācijas drumsnslas vēsta, ka viņa dzimusi 1914. gadā un mūžībā devusies 1979. gadā; kā nodarbošanās minētas divas savstarpēji izslēdzošas profesijas – juriste un stomatoloģe, kas liek pieņemt, ka izglītība iegūta ir, bet turpmāk profesionālās gaitas līdz ar jaunības panākumiem volejbola spēlē liktas malā par labu ģimenes dzīvei un daļībai vīra vadītajā korī “Mūza”. 1940. gada 16. maijā Rīgā piedzimst Ainas Vīgneres pirmais bērns – komponists, pianists, diriģents, aranžētājs, skaņu režisors un producents Ivars Vīgners.

1947. gadā ģimenei pievienojas meita. Un Latvijas Mākslinieku savienība parūpējusies, lai par grafiķi Dainu Vīgnieri pieejamā informācija būtu daudz detalizētāka – šeit tikai pieminēšu 1975. gada plakātu ciklu “Mūzika un māksla” kā augstskolas diplomdarbu, medaļu 1979. gada izstādē Viļņā, daļību Tallinas grafikas triennālēs, izstādes kopā ar Ievu Deksnī, Juri Petraškeviču, Māru Linkaiti, Gunāru Krolī, Vilni Zāberu.

Vizuālās mākslas temats bez liekām atkāpēm aicina pievērsties paša Ivara Vīgnera ģimenes dzīves raksturojumam. Burtiski citējot “Nacionālo enciklopēdiju”: “Laulībā ar tekstilmākslinieci Edīti Paulu-Vīgnieri dzimis dēls Pauls; laulībā ar pianisti Ināru Vīgnieri – dēls Ingmārs; laulībā ar Aiju Vīgnieri – meita Adriāna.” Bet gleznotājas Adriānas Vīgneres māte savukārt ir vienīgā meita režisoram Eduardam Smiļģim.

Drūmākās un daudzkārt arī publiskotās lappuses ģimenes vēsturē – Paula Vīgnera traģiskais dzīvesstāsts; gaišākās lappuses, spriežot pēc intervijām, raksturo Ivara Vīgnera pēdējo laulību. Turpat noteikti jāpiebilst, ka līdz 2025. gada 22. oktobrim Valmieras muzeja Izstāžu namā skatāmā Edītes Paulas-Vīgneres personālizstādē lieku reizi apliecināja vispārpieņemto priekšstatu par viņu kā vienu no sava laika izcilākajām latviešu tekstilmāksliniecēm – iespējams, pašu izcilāko; savukārt mākslinieces brālis



Leonīds Vīgners ar sievu Ainu un Ivaru, 1941

ir par četriem gadiem vecākais Ivara Vīgnera muzikālais līdzgaitnieks, komponists un pianists Raimonds Pauls. Tiesa, šādi izveidojusies radniecība prieku neraisīja ne vienam, ne otram.

Kad nu nepieciešamākās ziņas par Ivara Vīgnera māti un citiem radniekiem ir noskaidrotas, jāatkārto vispārzināmais – Ivars Vīgners nāk no slavenas mūziķu dzimtas. Viņa tēvs ir ievērojamais diriģents un komponists Leonīds Vīgners, bet vectēvs – latviešu klasiskās mūzikas pamatu veidotājs, Fonoloģijas institūta dibinātājs, dziesmusvētku virsdiriģents un tautasdziesmu apdaru autors Ernests Vīgners jeb Vīgneru Ernests. Precizitātes labad jāpiemin, ka Leonīds Vīgners dzimis tēva otrajā laulībā ar mūzikas skolotāju Luīzi Vīgnieri, tātad tiešas radniecības ar operdziedātāju Malvīni Vīgnieri-Grinbergu Ivaram Vīgneram nav; tāpat arī nav ziņu, vai viņš jebkad mūžā sastapies ar tēva māsu horeogrāfi Beatrisi Vīgnieri, kura Otrā pasaules kara izskaņā devās trimdā. Ar vectēvu katrā ziņā ne, jo viņa dzīve cienījamā vecumā noslēdzās jau 1933. gadā.

Leonīds Vīgners dodas mūžībā 2001. gada nogalē 95 gadu vecumā. Dēlam pēc tam atvēlēti vien nepilni seši dzīves gadi, un 2007. gadā ziņās lasāms: “Pēc ilgas cīņas ar smagu slimību 27. jūnijā 67 gadu vecumā mūžībā aizgājis komponists Ivars Vīgners.” Tas noticis Rīgas slimnīcā, un atdusas vieta meklējama Meža kapos. Tādi tad arī būtu primārie pieturas punkti komponista biogrāfijā.

JUBILEJA

Ivaram Vīgneram šogad būtu svinama 85 gadu jubileja. Un tā arī tiek svinēta – lūk, koncertafīšas vēsta par programmu “Mūzika, kas manās dzīslās skrien...” 6. jūnijā Liepājas koncertdārzā “Pūt, vējiņi!”, kas pēc tam atkārtota 13. jūnijā Rojā, 11. jūlijā Jelgavā un 8. augustā Saulkrastos. Pianistam un aranžētājam Emīlam Zilbertam te pievienojušies Valdis Zilveris, Jānis Porietis un citi instrumentālisti, bet vokālisti un dziedošie aktieri pārstāv vairākas paaudzes, jo šeit piedalās gan Ingus Pētersons, Varis Vētra un Normunds Rutulis, gan Annija Putniņa, Elīna Bojarkina un Artūrs Gruzdiņš.

Tātad – Ivara Vīgnera mūzika nav aizmirsta. Un grūti iedomāties pretējo variantu, jo arī tiem, kam nav nekādas nopietnas saistības ar kultūru, atmiņā uzplaiksnī vesela virkne Ivara Vīgnera tēmu. Vai nu tā būtu “Ar mīlestības pinekļiem” Ingus Pētersona balsī, vai “Sudraba fokstrots” Olgas Pīrāgs balsī, vai arī “Mēnestiņa kamanās” Ojāra Grīnberga un meitas Endijas Grīnbergas duetā, “Ak, skaistā jaunība” Ivara Kalniņa un Lilītas Bērziņas dejotajā tango, “Dziesmiņa par Parīzi” ar sunīti Pifu galvenajā lomā – piemēru netrūkst.

Un tomēr – turpat arī jautājums: kur ir citas jubilejas koncertprogrammas? Ar džeza opusiem, kordziesmām, simfoniskās mūzikas partitūrām? Vai tad daudzskaitlīgi populārās mūzikas paraugi ir vienīgais, ko vairāku desmitu gadu garumā radijs komponists, kuru viņa laikabiedri vienbalsīgi cildinājuši par izcilu melodiķa talantu, teicamām aranžētāja dotībām un apbrīnojamām darbaspējām? Ielūkošanās Ivara Vīgnera dzīvē un radošajā biogrāfijā diemžēl liek secināt, ka, neraugoties uz kvantitatīvi apjomīgiem sasniegumiem un tos pavadošajām kvalitātēm, viņa radošais talants lielā mērā palicis nerealizēts un nepiepildīts. Tādēļ šeit jāmēģina arī atbildēt uz jautājumu, kādēļ tā noticis, kāda loma tur bijusi vēsturiskajiem apstākļiem un kāda – paša mūziķa personībai.

KUR IR VĪGNERA MŪZIKA?

Ivara Vīgnera personības skarbākie rakursi pārmanoti no vectēva Ernesta Vīgnera un it īpaši tēva Leonīda Vīgnera asā, kategoriskā un izaicinošā rakstura. Visos gadījumos ar likumsakarīgām sekām – tā, piemēram, Latvijas Konservatoriju dibināja Jāzeps Vītols, nevis Ernests Vīgners, savukārt Leonīds Vīgners divreiz zaudēja tagadējā Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra galvenā diriģenta posteni. Atmiņā palicis arī stāsts par to, kā Ivars Vīgners kādu sava kolēģa simfonisko darbu pēc pirmatskaņojuma nosaucis par “vienreizēju mūziku”. Dzēlīgs izteikums ne gluži bez pamata, jo, lai gan konkrētā partitūra, vismaz manā skatījumā, bija patiesi izdevusies, pirmatskaņojums vienlaikus tā arī palika pēdējais.

Tāču – turpat atkal jājautā: un kā tad ir ar paša Ivara Vīgnera simfoniskajiem opusiem? 1987. gadā radīto *In memoriam* četriem sintezatoriem vai metāla pūšaminstrumentu grupai, flautai, zvanam, korim un stīgu orķestrim, 1988. gadā sarakstīto Koncertu elektroklavierēm, diviem sintezatoriem, ritma grupai un kamerorķestrim, 1989. gada audiovizuālo kompozīciju *Perpetuum mobile* datoram, diviem bangu automātiem, perkusionistam, sintezatoru grupai un kamerorķestrim, 1990. gada audiovizuālo miniatūru ciklu “Mirāžas” datoram, sintezatoru grupai, elektroklavierēm un videoprojekcijas iekārtai un 1991. gada kompozīciju “Naktis un dienas” datoram, sintezatoru grupai, flautai, klavierēm un kamerorķestrim?

Uzskaitījums izklausās daudzsološs, turklāt tas raisa asociācijas ar Zigmara Liepiņa džezroka ciklu “Diennakts”, ar Ulda Marhilēviča albumu *Vivo*, ar Jāņa Lūsēna albumu *In memoriam*, Jura Kulakova

viencēliena operu “Debešķīgā nepieciešamība”, Mārtiņa Brauna multimedijālo darbu “Sapnis par Rīgu”. Ticami, ka šeit būtu paralēles ne tikai konceptuālajās iecerēs un dramaturģiskajā uzbūvē, bet arī stilistikā un estētiskajā domāšanā.

Tāču atšķirībā no gados jaunāko kolēģu veikuma par iepriekšminētajiem Ivara Vīgnera skaņdarbiem vairāk nav zināms nekas. Muzikoloģe Daiga Mazvērsīte atzīst: “Diez vai tos kāds būs dzirdējis.” Un pats komponists atklājis: “Man ļoti reti palika laika kaut ko vienkārši darīt. Tāpēc nopietnās mūzikas darbi palikuši lielākoties skicēs, jo tie prasītu lielo simfonisko orķestri, bet vienmēr bija ikdienas uzdevumi. Kā orķestra diriģentam vai pie skaņu pults...”

Te, protams, arī kāds cits motīvs, pirmām kārtām attiecināms uz konkrēto laika nogriezni, kad tapuši iepriekšpiesauktie darbi, bet ne tikai – gluži labi varu iedomāties situāciju, ka tad, kad Ivars Vīgners vērstos pie “lielā simfoniskā orķestra” un to pārstāvošā diriģenta, viņš saņemtu vēsu atbildi: “Ja nu tev tik ļoti to vajag, organizē pats, meklē finansējumu pats, sastādi programmu ar saviem paša spēkiem. Un pasaki tēvam, lai viņš diriģē.” Šādos apstākļos tad arī dienasgaismu ieraudzīja vienīgi Ivara Vīgnera pielietojamā mūzika.

Vēl kāds, iepriekš jau nojaušams iemesls, kas sagādā grūtības Ivara Vīgnera daiļrades apgūvē un iedzīvināšanā – mūzika pamatā eksistē vienīgi skaņulentēs. Partitūrās fiksētas tikai vispārējās vadlīnijas, vai arī nošuraksta nav vispār. Tātad, lai tiktu līdz koncertam, muzikālā informācija jāatsifrē, jāaranžē, no skicēm un uzmetumiem jāizveido vienots un visaptverošs pieraksts. Un tur, bez šaubām, jābūt pavisam konkrētai motivācijai un uzdevumam. Citādi sanāk kā Ingridai Zemzarei, kura Ivara Vīgnera mūža nogalē rakstīja: “Kāpēc viņš nespēja improvizāciju vakarus? Kāpēc nekoncertē? Nav laika. Nav nozīmes. Nav vajadzības, respektīvi, nav pieprasījuma. Bet mājās krājas ierakstu desmiti. Varbūt simti. Pats komponists cer, ka reiz tie kādam interesēs. Klusēju. Sastapt savu mecenātu, kas pēc nāves celtu saulītē tavu mūziku, kā Mendelsons [respektējam Ingridas Zemzares izvēlēto rakstību – red. piez.] to izdrija ar aizmirsto Bahu, – tas izdodas tikai retam izredzētam. Varbūt mūsu gadsimtā tas vairs vispār nav iedomājams.”

Lieki teikt, ka šādā leksikā skan tumšo 90. gadu nolemtība (un vispār – Bahs nekad nav bijis aizmirsts, Mendelsonam tikai pirmajam savā paaudzē bija apņēmība piekerties monumentālajai “Mateja pasijai”). Mūsdienās tomēr priekšstati par komponista darbu un pagātnes mantojuma apzināšanu ir tuvāki civilizētas sabiedrības domāšanai.

Šai ziņā vārdu vērts dot arī aktierim Rūdolfam Plēpim, kurš kopīgo darbu pie slavenā cikla “Par Pifu” atceras šādi: “Vīgners bija no tiem uz vienas rokas pirkstiem saskaitāmiem mūziķiem, kuriem bija absolūtā dzirde un atmiņa, un savus skaņdarbus notis viņš nerakstīja. Tas bija absolūti komiski. Vīgners atnāc pie manis uz mājām, apsēžas pie manām klavierēm un saka – sākam! Ko sākam? Vai tad notis nevajag? Viņš saka: “Kādas notis...” Un tā arī bija – kad Ivars apsēdās pie klavierēm, es sāku dziedāt. Tā es arī šīs dziesmas iemācījos pēc dzirdes.”

Turklāt – šis komponista veikums vis nav kaut kāda haltūra, kas pēc tam iejuktu neskaitāmu citu pasūtījuma darbu vidū. Gluži otrādi – šī partitūra pieder pie augstākajām virsotnēm latviešu teātra mūzikā. Precizitātei – Jaunatnes teātra aktiera Rūdolfa Plēpja un bērnu vokālā ansambļa “Dzeguzīte” ieskaņotais cikls datēts ar 1982. gadu. Pāvila Šēnhofa un Arnolda Skutula veidotā iestudējuma “Un atkal Pifs” pirmizrāde Latvijas Leļļu teātrī pienāk 1983. gada 1. oktobrī. Vēsturiskais ieraksts Jāņa Cimmermaņa režijā datējams ar 1990. gadu, bet Leļļu teātra repertuārā šī izrāde atrodas joprojām, un tas pavisam noteikti ir arī Ivara Vīgnera mūzikas dēļ. Jāpiebilst, ka dziesmu vārdu autors ir Jānis Peters, un ar šo personību komponista daiļradē mēs vēl sastapsimies daudzkārt.

Otrs iemesls, kas līdzās laika trūkuma dēļ izraisītam precīza nošuraksta trūkumam stājies ceļā Ivara Vīgnera darbu plašākai pieejamībai, paradoksālā kārtā šķiet gluži pretējs pirmajam –

uzsvērts perfekcionisms. Arī tas pārmantots no tēva, un tas sarežģījis ne tikai Leonīda Vignera, bet arī Ivara Vignera dzīvi. Šāds perfekcionisms līdz zināmai robežai teicami noderējis gan skaņu režisora darbā, gan estrādes mūzikas jomā, par ko uzskatāmi liecina komponista instrumentālo un vokāli instrumentālo darbu ierakstos dzirdamā interpretācija un aranžējumu meistariība, taču, ja šī robeža tiek pārkāpta, kaut kas aiziet greizi. Tā notika ar 1975. gada opusu “Čīles balāde” diviem solistiem, korim un orķestrim. Laikabiedri atceras, ka Ivars Vigners līcis klāt aizvien jaunus instrumentus, pilnveidojis tembrāli harmoniskās krāsas, mainījis, svītrojis un atkal papildinājis, bet rezultāts galu galā sanācis neparedzēts: “Pavadijuma atkārtoti monotoni akordi, kas izklausījušies kā pneimatiskais veseris, un koris *Ave Sol* savu partiju nekādi nav varējis iedziedāt.” “Čīles balāde” – tas nozīmē stāstu par Augusto Pinočeta diktatūru, kas nomainīja Salvadora Aljendes sociālistisko valdību.

Līdzīgs vēstījums ir 1978. gada diskooratorijai “Ceļavēji karoģā” teicējam, diviem solistiem, korim un orķestrim – vienīgajam izvērstas formas darbam, kas no Ivara Vignera daiļrades pieejams ierakstā. Un atkal – pie darba strādāts nopietni, sākotnēji monumentālās idejas reducētas līdz pieticīgām piecpadsmit minūtēm, atminoties iepriekšējo pieredzi, simfoniskā orķestra skanējums šoreiz patiešām minimizēts līdz diskogrupas mērogam, un tagad ierakstā kamerkorim *Ave Sol* nekādu problēmu nav, taču rezultāts vienalga sanācis nepārliecinošs. Daiga Mazvērsīte visai precīzi vērtē: “Vigneram izdevušās vairākas tīri jaukas, sirsnīgas melodijas, tomēr kopējais pompozais sastatu veidojums, apdziedot kritušos varoņus un piemiņas puķi, rada sadrumstalotu iespaidu.”

Rodas minējums – varbūt traucējošas izrādījušās ne tikai propagandas tēmas un nesakarīgā dzeja, bet arī nepietiekama izglītība kompozīcijā un ar to saistītā pieredze klasiskajā skaņumākslā? Iespējams, ka tā, jo Ivars Vigners nekad nav slēpis, ka viņam nemaz nav komponista diploma un komponista izglītības. Vienīgi nedaudzas konsultācijas pie Ādolfā Skultes un vēl pirms tam fakultatīvas mācības pie Lūcijas Garūtas, par kurām Ivars Vigners atceras šādos vārdos: “Mani ļoti saistīja harmonijas uzdevumu risinājumi, formu analīze. Mazāk patika pierakstīt uz nošu papīra savas sacerētās melodijas, lai gan nepārtraukti uz to mani mudināja docente. Labāk es stundām ilgi improvizēju pie klavierēm, sevišķi, ja gadījās spēlēt ansambli ar citiem mūziķiem.”

KAS PIETRŪKST?

Un tas patiesībā arī definē Ivara Vignera daiļrades iedabu, pirmām kārtām tieši labākās īpašības viņa mūzikā. Domas skaidrība, precizitāte, slīpējums – ir. Trāpīgs harmoniskais izklāsts, kas tikai izceļ melodisko valdzinājumu – ir. Klavieru partija, kas nevis pārmāc, bet gan papildina citu instrumentu skanējumu un vokālās krāsas, improvizācijās gūtā brīvība, kas neļauj iezagties formas sastingumam un noskaņu vienveidībai – arī šīs kvalitātes regulāri ir. Tad kas tomēr pietrūkst?

Klausoties lielākās devās Ivara Vignera estrādes mūziku, dažbrīd rodas sajūta, ka komponistam pietrūcis laika nopietnākai apdomai un dziļākai inspirācijai – skaņuraksts tapis vienā elpas vilcienā, šeit un tagad, bet estētiskie modeļi ik pa laikam atkārtotās, stilizācijas ņemtas no labi pārbaudītu paraugu krātuves, kur vieta negaidītiem fantāzijas uzplaisnījumiem un emociju uzbrāzmojumiem nemaz nav paredzēta. Galu galā pakāpeniski veidojas kopaina, kurā Ivars Vigners rādās klasicisma izteiksmei tuvāks un racionālāks nekā Raimonds Pauls, Uldis Stabulnieks vai Zigmars Liepiņš. Un tas nemaz nav sliksti, jo novērš lieku sentimentalitāti un šķērso ceļu apšaubāmai gaumes izjūtai un lētām asprātībām, turklāt nebūt nav traucējis Ivaram Vigneram radīt daudzas uzrunājošas un aizkustinošas tēmas. Tomēr šādi daiļrades metodei kaut kur ir arī savas ēnas puses.

Jebkurā gadījumā – lai arī kā mēs priecātos par Ivara Vignera dzeja kompozīcijām (īpaši nešķirojot, vai tas tiešām ir dzezs vai arī

tikai jauka izklaides mūzika Ringolda Ores stilā), komponista daiļradē visvairāk pietrūkst klasiskās skaņumākslas paraugu un lielas formas darbu.

Latvijas Radio fondi glabā tikai vienu Ivara Vignera kordziesmu – Edgara Račevska diriģētā Valsts akadēmiskā kora “Latvija” 1980. gadā ieskaņoto opusu “Darba tauta” ar Laimoņa Kamaras dzeju. Ne labāku un ne sliktāku par daudziem citiem šī žanra piemēriem sava laika latviešu mūzikā. Esmu diezgan drošs, ka lielākos panākumus Ivars Vigners būtu guvis nevis *a cappella* kordarbos, bet gan plašākās simfoniskās vai vokālinstrumentālās partitūrās ar klasiskās un populārās mūzikas izteiksmes līdzekļu sapludinājumu. Līdzīgi kā Zigmars Liepiņš, Jānis Lūsēns un Mārtiņš Brauns.

Varbūt Ivaram Vigneram tomēr vajadzēja sekot vēlākajam Mārtiņa Brauna paraugam un iziet kompozīcijas kursu pie Ādolfā Skultes. Varbūt viņam vajadzēja būt uzstājīgākam un konsekventākam tieši kā klasiskās mūzikas autoram, neizkļiedējot sevi vairākās profesijās, kur viņš ticās pēc perfekcijas kā taustiņinstrumentālists, aranžētājs, skaņu režisors, orķestra mūziķis, producers. Taču tādā gadījumā nebūtu tapuši neskaitāmi skaņuceliņi teātra, kino un citās lietišķās mūzikas jomās, tādā gadījumā komponistiem un interpretiem ierakstu studijā būtu jāmeklē kāds cits profesionālis, bet latviešu populārā kultūra paliktu vēl par kādu pakāpi pliekānāka un nabadzīgāka. Un varbūt bez visa iepriekšminētā tad vajadzētu atlikt arī ģimenes dzīvi un bērnu plānošanu līdz četrdesmit vai visu piecdesmit gadu vecumam, kas atšķirībā no mūsdienu pasaules 20. gadsimta cilvēkiem, šķiet, bija absolūti nepieņemami.

Katrā ziņā – ir tas, kas ir. Un daudz kas nemaz vēl nav apziņāts. Laikabiedri vēstījuši, ka Ivara Vignera mantojumu pāršāvē Aija Vignere, “kuras pārziņā ir notis, datoros palikušie skaņdarbi, viss, ko radījis komponists”. Daiga Mazvērsīte rezumē: “Kas notiks ar šīm koferos un skapjos ieslēgtajām domām un skaņām, nav ne jausmas.”

Vēl Ivara Vignera dzīves laikā pie tāda paša rezignēta secinājuma nonāca arī Ingrida Zemzare un Guntars Pupa. Jo ieceres bija vēl daudzus gadus pēc opusiem *In memoriam* un *Perpetuum mobile*. Tēva piemiņai Ivars Vigners rakstīja vijolkoncertu, pēc autora plāniem, orķestra sastāvā būtu 100 vijoles, bet diriģēšanu uzņemtos agrākais klasesbiedrs Mariss Jansons. Protams, nekas no šīm idejām tā arī nepiepildījās. Tagad citā saulē ir arī Edgars Račevskis un Mariss Jansons, Mārtiņš Brauns un Uldis Stabulnieks. Ivara Vignera laikabiedru kļūst aizvien mazāk.

DZĪVESSTĀSTS

Pirms detalizētāka skata uz Ivara Vignera veikumu teātrī un kino, dzežā un estrādē der vēlreiz iziet cauri komponista biogrāfijai.

Pirmā mācību iestāde – Emīla Dārziņa mūzikas vidusskola, kas absolvēta 1958. gadā, pirmais klavierspēles pedagogs ir Valērijs Zosts. Seko studijas pie otra respektabla docētāja – Nikolaja Fedorovska, un Latvijas Valsts konservatorijas klavieru klase pabeigta 1964. gadā.

Iepriekšminētie divi gadskaitļi ielogo arī Ivara Vignera sitam-instrumentālista gaitas tolaik Leonīda Vignera vadītajā LNSO, un vienlaikus, no 1957. gada līdz 1963. gadam, Ivars Vigners kopā ar citiem Mūzikas akadēmijas studentiem ir līdzdalīgs arī tēva diriģētajā Jaunatnes simfoniskajā orķestrī. Šeit spēlēti šķīvji un bungas, un mūsdienu perkusionisti vēlreiz norāda – pamēģiniet šīs partijas atskaņot tā, lai viss orķestris nenojuktu.

Tikpat svarīga funkcija ir arī orķestra pianista darbam, un no 1965. gada līdz 1971. gadam Ivars Vigners strādā par LNSO koncertmeistaru, tātad kaut nedaudz muzicēja kopā arī ar Edgaru Tonu. Tēva vadībā ieskaņota Marģera Zariņa svīta “Grieķu vāzes”, Edmunda Goldšteina Klavierkoncerts, Arama Hačaturjana Klavierkoncerts, pianistu vienbalsīgi slavē ne tikai latvieši, bet arī armēņu mūzikas meistars, taču vienā brīdī profesionālajām gaitām klasiskajā klavierspēlē tiek pielikts punkts, pilnībā pievērsties dzejam un populārajai mūzikai. Tēvs vēl pēc daudziem gadiem



Ivara Vignera kvintets Tallinā, 1964



Ar Aleksandru Grīvu Rīgas Skaņu ierakstu studijā, 1970

par to izsaka nožēlu, taču ir pietiekami gudrs, varbūt – pietiekami mīlošs, lai saprastu, ka ar despotisku uzstājību nekas nav grozāms.

Par Latvijas TV un Radio estrādes orķestra pianistu Ivars Vīgners strādā no 1968. gada līdz 1983. gadam, un šajā muzikālajā vienībā – Latvijas Radio bigbenda priekštecē – ilgaicīgi veikti arī otrā diriģenta pienākumi.

Taču, kā jau to var nojaust, Ivara Vīgnera aizraušanās ar džeza sākusies stipri agrāk, skolas gados. 50. gados un vēlāk okupētajā Latvijā valdošo attieksmi pret džežu nekādi nevar saukt par labvēlīgu – nošu nav, ierakstu nav, pedagogu un meistarklašu nav, nekā nav. Toties ir sankcijas un aizliegumi, brīdinājumi un rājiieni. Starp citu, toreiz līdzās Ringoldam Orem pa kādai instrumentālai džeza miniatūrai uzraksta arī vairāki citi klasiski skoloti komponisti: Ģederts Ramans, Pauls Dambis, Valters Kaminskis un Edmunds Goldšteins, lai parādītu, ka tur taču nekā bīstama nav.

Rezumējot – laika gaitā kultūrpolitikas režīms kļūst mazāk represīvs, bet paša Ivara Vīgnera stils paliek jaunībā iepazītā Erola Ģārnera un Oskara Pīterona estētiskajās robežās. Šķiet, ka Džona Koltreina vai Teloniusa Monka bībopā un hārdbopā ietvertais disonējoši trauksmainais skaņuraksts ar tiekšanos uz atonalitāti un pastāvīgām ritma svārstībām Ivaram Vīgneram ir arī mentāli svešāks. Latvijā laiks šāda tipa džežam tā pa istam pienāk tikai pēc neatkarības atjaunošanas.

70. gados Ivara Vīgnera daiļrades izteiksmes līdzekļu lokā ienāk arī diskomūzika, un tas vēlreiz apstiprina komponista skaņdarbos rodama optimisma, dejiskuma un melodiskuma īpatsvāru. Taču pašā sākumā, iespējams, jau ap 1956. gadu, ir Ivara Vīgnera džeza trio ar kontrabasistu Aleksandru Pasteru un bundzinieku Zigurdu Rezevski. Nosaukums skan lepnī, bet pats komponists vēlāk paškritiski atzinis: “Par džežu to grūti nosaukt. Drīzāk par instrumentālu mūziku ar džeza elementiem.” Un tas arī lielākā vai mazākā mērā raksturo Ivara Vīgnera skaņdarbu ierakstus ar Latvijas TV un Radio estrādes orķestri. Laikam ejot, Aleksandru Pasteru dažkārt nomaina Aivars Zītaris, pievienojas trombonists Aldis Amoliņš un saksofonists Ivars Birkāns, un tas jau ir Ivara Vīgnera džeza kvintets.

Viena no virsotnēm acīmredzot tiek sasniegta 60. gadu vidū ar dalību Tallinas džeza festivālā – kvarteta sastāvā 1965. gadā uzstājās Ivars Vīgners, Aivars Zītaris, saksofonists Raimonds Raubiško un bundzinieks Einārs Raibais, bet kvintetā muzicē arī trompetists Aivars Krūmiņš. Latvijā tajā brīdī galvenokārt – darbs radiostudijā ar pieteikumu “Spēlē Ivara Vīgnera ansamblis”, un ieskaņoti vairāk nekā simt opusi, tostarp Ringolda Ores, Aivara Krūmiņa, Aivara Zītara, Raimonda Raubiško, Jāņa Sildega, protams, arī ansambļa vadītāja kompozīcijas.

Kuri Ivara Vīgnera līdzgaitnieki vēl palikuši nenosaukti? Opusā “Elektroblūzs” blakus Ivaram Birkānam dzirdams ģitārists Jūnijs Vilsons. Skaņdarbā “Skice” iemūžināta Māra Beļicka ģitārspēle.

Džeza miniatūrā “Dzimtajā pilsētā” kopā ar kontrabasistu Aivaru Zītaru uzstājas pianists Juris Kļava un bundzinieks Haralds Brando. “Sambas” ieskaņojumā līdzdalīgs aranžētājs un saksofonists Vītalījs Dolgovs. Kārlis Rūtentāls spēlē elektriskās ērģeles skaņdarbā “Tavā tuvumā”. Opusos “Romantiskā noskaņa” un “Dziesma bez vārdiem” dzirdama Aļņa Zaķa vijole. Bet trompetists Zigurds Linde piedalās “Maija karnevālā” un “Vasaras motīvā”. Tagad tā ir Latvijas džeza vēsture.

Estrādes orķestrim Ivars Vīgners radījis vismaz 200 skaņdarbus, no kuriem komponista laikabiedri vēl izceļ miniatūras “Labrīt”, “Džaivs” un “Rudens ziedi”. Kopumā instrumentālo opusu ir aptuveni 300, jo iznākušas arī trīs skaņuplates ar virsrakstiem “Aicinājums uz deju” (1970., 1972. un 1976. gadā), albumi “Deju ritmā” (1976), “Ivara Vīgnera instrumentālais ansamblis” (1967), “Līksmībai un dancošanai” (1974) un, visbeidzot, autorplate “Mūzika uz jūras” (1983).

Klāt vēl liekami vairāk nekā 400 aranžējumi citu autoru darbiem, bet estrādes dziesmu skaits kopā ar teātra mūzikas paraugiem sasniedz trīs simtus. Un skaņuplates, kurās ietverta Ivara Vīgnera vokālā mūzika, no 1971. gada līdz 1985. gadam iznākušas veselas divpadsmit. Pirmo no tām ieskaņojis Dienvidslāvijas estrādes ansamblis “ABC”, pēdējā albumā dzirdama Olga Pīrāgs, atsevišķa skaņuplate 1978. gadā arī Margaritai Vilcānei. 1982. gada “Zelta dziesma” un 1984. gada “Estrādes dziesmas” ir autorplates, bet “Joku dziesmas” un “Ugunsdzēsēju dziesmas” (divos laidienos) pārstāv komponista daiļrades jautrāko un nepretenciozāko daļu ar atskatu uz 30. gadu un vēl senāku laiku populārās mūzikas stilu. Ne velti arī citos žanros, arī nopietnākos opusos Ivars Vīgners tiek saukts par stilizācijas meistar, kur individuālā manierē skan franču šansons un amerikāņu fokstrots, kvikstepe un tango dejas, blūzi un balādes.

1975. gadā Ivars Vīgners kļūst par jaunizveidotā Latvijas Radio sieviešu vokālā ansambļa vadītāju, bet nedaudz vēlāk sākas sadarbība ar Radio bērnu vokālo ansambli “Dzeguzīte” (un no apjomā plašākiem darbiem te jānosauc 1983. gada muzikālā pasaka “Rūķīši un Mežavecis” ar Viļa Plūdoņa dzeju). Citkārt priekšroka dota dzejniekam Jānim Peteram, un Ingus Pētersona balsi dzirdama “Zelta dziesma”, Aijas Kukules balsi – “Nāc, sēdies manā mākonī”, bet Ojārs Grīnbergs dzied “Lai svinam šo dienu”. Dziesmai “Akas” (Ingus Pētersona solo) izvēlēta Laimoņa Vāc zemnieka dzeja, “Kas ticēt spēj” (Zigfrīda Račiņa un Sarmītes Lorences duets) rakstīta ar Alfrēda Krūkļa vārdiem, bet “Sarkanā roze” komponēta ar Veltas Tomas dzeju, un tur atkal dzirdams Ingus Pētersona tenors.

Un vēlreiz – kuri Ivara Vīgnera līdzgaitnieki vēl palikuši nenosaukti? Dziedošais aktieris Edgars Liepiņš (“Ja es būtu bagāts vīrs” un “Katram savs”). Žoržs Siksna (“Vecāsmātes gulta”, “Kur mana māte iet” un “Romance par rožu krūmu”). Ēriks Kamarūts ar tango “Nepaeļ laimei garām”. Dziesmas “Vasara aiziet” nostalgijā piedalās



Ar Žoržu Siksnu un Latvijas Radio sieviešu vokālo ansambli

arī Zigmunds Lorencs, bet miniatūrā “No skolas aizejot” iemūžināta Žanetes Šlitkes balss. Tagad tā ir Latvijas estrādes mūzikas vēsture.

80. gados Ivars Vīgners no populārās mūzikas pakāpeniski attālinās. Un starp iemesliem šādai notikumam gaitai vismaz viens ir bez kāda psiholoģiska zemteksta, un tā būtu skaņu režija. Profesija, kurai komponists pievēršas aizvien vairāk un vairāk, līdz mūža otrajā pusē tā kļūst par centrālo nodarbošanos.

Padomju Savienības vienīgajā un oficiālajā skaņu ierakstu studijā “Melodija” Ivars Vīgners strādājis jau no 1966. gada līdz 1972. gadam, bet otrais darba posms ir no 1983. gada līdz 1987. gadam. Tad sākas Padomju Savienības sabrukums, un Daiga Mazvērsīte raksta: “Visu mūžu apsēsts ar jaunāko tehniku, Vīgners bija Latvijā pirmais, kurš no Vācijas jau 80. gados atveda mūzikas datoru. Sapnis par pašam savu studiju īstenojās vispirms dzīvokli Merķeļa ielā, kur tika sakopots iespējami pilnīgs tehniskais nodrošinājums.”

1993. gadā kopā ar Borisu Rezniku izveidota *Studio 55*. Ivars Vīgners izvērs ļoti aktīvu darbu kā skaņu režisors, producers, reklāmklipu mūzikas autors, un šo profesiju kopums paliek viņa prioritāte līdz pat mūža beigām.

TEĀTRIS

Ingrīda Zemzare un Guntars Pupa uzskaitījuši 33 Ivara Vīgnera partitūras teātra izrādēm, TV uzvedumiem un raidlūgām, taču septiņi opusi izdalīti atsevišķi, un tas liek pieņemt, ka kopīgais skaits ir veseli 40 darbi. Kas tad ir īpaši izceltais veikums? Piecas dziesmuspēles un divas muzikālas leļļu izrādes (patiesībā trīs, jo iepriekšraksturotais iestudējums “Un atkal Pifs” likts sadaļā “mūzika bērniem”), un tieši no šiem uzvedumiem nāk virkne spilgtāko, asprātīgāko, melodiskāko Ivara Vīgnera tēmu.

Salīdzinājumā ar mūsdienām Padomju Latvijā, īpaši divdesmit gados ilgajā stagnācijas periodā, teātris nozīmēja kaut ko nedaudz citu. Balansējot uz cenzūras aizlieguma robežas, režisori un aktieri zemtekstos runāja par nacionālās kultūras un nacionālās pašapziņas tēmām, un jebkurš iestudējums, kurā varēja saklausīt kādu mājienu uz oficiālās ideoloģijas neatbilstību realitātei, guva lielu publikas atsaucību. Starp citu, arī teātra trupu bija mazāk nekā mūsdienās – nevalstiskie teātri neeksistēja, Daugavpils teātri 1962. gadā slēdza, Valmieras teātris gadiem ilgi darbojās šaurās un nepiemērotās telpās, un arī tādēļ, piemēram, Dailes teātra lielinscenējumi vai Nacionālā teātra brīvdabas izrādes pulcēja tik bagātīgu skatītāju skaitu. Šādos apstākļos tad arī uzplauka muzikālo izrāžu žanrs, kur, lai novērstu cenzoru aizdomas, režisori pievēršās latviešu literatūras klasikai, bet otro dimensiju iestudējumos veidoja dziesmas ar mūsdienu dzejnieku vārdiem un gluži labi nojaušamām nacionālpatriotiskām, sociālkritiskām, satīriskām zemstrāvām.

Protams, ideja pati par sevi nav unikāla – daudz kas no tā eksistēja jau 19. gadsimtā Ādolfā Alunāna kupļējās, un tā nu 1982. gadā Liepājas teātri Pēteris Vīksne iestudē “jautribas lugu ar dziedāšanu un dancošanu 2 cēlienos 5 ainās” “Seši mazi bundzenieki”, kur dejošanu pārrauga Karmena Austruma, bet Alunāna oriģinālmateriālu papildina Ivara Vīgnera un Jāņa Petera dziesmas. Nākamajā gadā tā paša režisora vadībā top laikam gan populārākais komponista un dzejnieka sadarbības paraugs dramatiskajā teātrī – Rūdolfa Blaumaņa “Trīnes grēki”, un šoreiz uz skatuves kāpj Aina Jaunzeme, Zigrīda Rūtiņa, Dace Makovska, Juris Bartkevičs. Nosacītās triloģijas noslēgums pienāk 1985. gadā ar “muzikālu joku spēli” “Dullais barons Bunduls”, kur Zeiboltu Jēkaba satīrisko stāstu iestudējis Kārlis Mārsons.

Valmieras teātri Ivaru Vīgnere Pēteris Lūcis uzrunā jau 1980. gadā. Brīvdabas izrādē “Meldermeitiņa” Voldemāra Sauleskalna prozu papildina Jāņa Petera un Alfrēda Krūkļa dzeja, un aktrise Baiba Valante atceras: “Milzīga auditorija. Vienā vakarā bija septiņi tūkstoši skatītāji. Tajos laikos Valmierai tas bija kaut kas pilnīgi neiedomājams. Cilvēki sēdēja uz akmens paaugstinājumiem. Tie bija pilnīgi tautas svētki.”

1981. gadā seko nākamais Ivara Vīgnera, Jāņa Petera un Pētera Lūča kopdarbs – Jukuma Paleviča “Preilenīte”, un, kā to vēl 2023. gadā Dzintaru koncertzālē atgādināja Elīna Vāne, Dace Eversa, Ieva Estere Barkāne, Ģirts Rāviņš un Aksels Aizkalns, dziesma “Ar mīlestības pinekļiem” oriģinālā nāk tieši no šī iestudējuma.

Savukārt sākums Ivara Vīgnera teātra mūzikai ir sadarbībā ar Leļļu teātri, kad Arvīds Cepurītis 1974. gadā iestudē Jaroslava Hašeka “Šveiku” un nākamajā gadā turpinājumu “Šveiks frontē”. Kopā ar leļļēm uz skatuves redzams aktieris Egons Maisaks, un popularitāti gūst arī dziesmas ar Jāņa Petera vārdiem: “Piparkūku sirsnīņa”, “Šveiks dodas karā”, “Mazliet mīlas un mazliet šūpuldziesma”, “Šveiks cietumā”, “Dziesmiņa par sirds dūzi”, “Draisku songs”. Un, ja “Šveiku” vēl varēja uzdot par pretkara romānu un čehu literatūras klasiku, tad nākamais Arvida Cepuriša iestudējums 1977. gadā “Diega zīmes, Diega darbi” ar Ivara Vīgnera un satīriķa Valda Artava dziesmām un Uldi Slagūnu galvenajā lomā gan nepārprotami izsmēja padomju realitāti, kur Mirdzas Ramanes un Žaņa Eziša radītā dīkdienā un avantūrista Hugo Diega traģikomiskie piedzīvojumi gāja cauri cenzūrai tikai tādēļ, ka jebkurā brīdī varēja pateikt: “Tas taču ir tikai sīks blēdis, ko padomju sabiedrībai nākas pāraudzināt”.

90. gados seko atsitiens. Pēc neatkarības atjaunošanas režisori apjūk absolūtas ideoloģiskas, stilistiskas un estētiskas brīvības priekšā, bet ekonomiskās krīzes nomocītā publika teātri apmeklē nelabprāt. Skatītāju interesi un mākslinieciskas virsotnes kā pirmais gūst 1992. gadā izveidotais Jaunais Rīgas teātris, pakāpeniski tam pievienojas arī citi, bet Ivars Vīgners jau ir noslēdzies skaņu ierakstu studijā un pie teātra mūzikas vairāk neatgriežas.

KINO

Kinomūzikai Latvijā ar sekmēm pievērsušies itin daudzi, taču trīs autori viņu vidū izceļas jo īpaši, iegūstot kinoveidotāju atzinību par kino specifiskas izpratni, profesionālu slīpējumu un augstu attīstītām darbaspējām. Pirmais no viņiem bijis Rīgas kinostudijā strādājušais lietuvietis Ļudgards Gedravičs, kurš kinolentēs “Akmens un šķembas”, “Zemes atmiņa”, “Kuldīgas freskas” pratis atbilstoši montāžai piemērot skaņuceliņu sekundi pa sekundi. Otrais bija Mārtiņš Brauns, kura plašā filmogrāfija ar intonativu trāpīgumu, izkoptu autorstilu un kinematogrāfisku vērīgumu runā pati par sevi (te ir “Spēle” un “Dzīvīte”, “Ziemassvētku jampadracis” un “Aveņu vīns”). Trešais – Ivars Vīgners.

Pats komponists izteicies: “Jāatzīst, ka mūziku teātrim rakstīt ir daudzkārt vieglāk, daudzkārt vienkāršāk. Kinomūzika prasa daudz lielāku konkrētību. Tēlaini izsakoties, tas, ko teātri var izteikt ar pieciem vai desmit vārdiem, kino jāpasaka ar vienu vai diviem.” Un paradoksāli, ka tieši kinomūziku Ivars Vīgners rakstījis sevišķi aktīvi un ar lielu entuziasmu, saprotot montāžas prasības un īstenojot žanra likumības – tās ir nevis kinolentes, kurās aktieri dzied un dejo, bet gan filmas, kur skaņuraksts akcentē uz ekrāna redzamās norises. Un tur, bez šaubām, lieliski noderežja pieredze skaņu režijā.

Ivara Vīgnera kinomūzikas kvantitatīvais apjoms ir neskaidrs. Daiga Mazvērsīte piesauc 19 spēlfilmās, 14 animācijas filmas (galvenokārt leļļu) un 60 dokumentālās, video, reklāmfilmās. Ingrida Zemzare un Guntars Pupa jau saskaitījuši 37 spēlfilmās un 15 animācijas filmas, bet līdzās 36 pilnmetrāžas dokumentālajām lentēm pielikuši klāt vairāk nekā 100 īsmetrāžas dokumentālo videofilmu un reklāmas filmu. Ivars Vīgners uzsveris, ka spēlfilmu ar viņa mūziku ir veselas piecdesmit. Skaidrs, ka arī šeit visu apzināt grūti, jo mūzika radīta ne tikai Rīgas kinostudijā, bet arī Tallinā, Sanktpēterburgā, Kijivā, Odesā un, visbeidzot, arī ASV uzņemtajām lentēm. Un tas jau attiecināms uz komponista dzīves nogali, kad viņš koncentrējās uz dokumentālo kino, un skaidrs arī tas, ka sadarbībā ar ārzemēm tapa teicami izpildīti pasūtījuma darbi, kam sekoja nākamais un nākamais uzdevums.

Tagad varu ar divkārtšu pārliecību atkārtot izsenis pausto atziņu, ka pēc mēmā kino laikmeta par kinomākslas augstāko mērķi un piepildījumu uzskatāms animācijas žanrs. Un Latvijā pirmais to saprata Arnolds Burovs. Kopā ar Ivaru Vīgneru 1968. gadā top “Puķu Ansis”. Vēlāk – “Pat zirgam jāsmējas”, “Brālītis”, “Papiņš”, bet vislielāko sajūsmu izsauc patiesi muzikālā īsmetrāžas komēdija “Si-Si-Dra”. Pēc tam gan jautrība beidzas, jo Arnolda Burova pēdējais darbs – Aleksandra Čaka inspirētā “Spēle ar dzīvību” – ir arī pats traģiskākais.

Neatkarības atjaunošanas brīdī režisors ir vecs un saguris, un vietā stājas Nils Skapāns un Māris Putniņš kopā ar citiem kinokomponistiem. Bet kā Ivara Vīgnera līdzgaitnieki jānosauc arī Arvids Noriņš (“Kāpostu dārza noslēpums”), Ansis Bērziņš (“Ziloni un zaķi”), Roze Stiebra (“Kā vilks neapēda sivēntiņu”), Jānis Cimmermanis (“Rezgalības III – vasara”) un, visbeidzot, 2007. gadā, Kārlis Vītols ar animācijas īsfilmu “Mehānisms”.

Ivara Vīgnera kinokomponista gaitu pats sākums ir 1965. gadā ar Ivara Krauliša dokumentālo lenti “Piektdien, sestdien, svētdien”. Bez kavēšanās seko Birutas Veldres “Baltijas suvenīri”, bet vēlāk – Laimona Gaigala “Briedums”, Herca Franka “Aizliegtā zona”, Vara Krūmiņa “Pirmais virspavēlnieks”, Arņa Akmenlauka “Senie Latvijas pilskalni”, Ulda Brauna “Mūsu dzīves zvaigžņu stundas”, Anša Epnera “Izlūkbrauciens”, Laimas Žurginas “Baltica-88”, Jevgeņija Paškēviča “Infanti”. Īsi sakot, visa dokumentālistu plejāde. Ar Ivaru Selecki priekšgalā, un pieņemu, ka ārzemju kinoveidotāji Ivaru Vīgneru ievēro ne tikai teicami organizētā skaņu studijas darba, bet arī filmas “Šķērsiela” starptautisko panākumu dēļ. Un tieši Ivara Selecka dokumentālā lente “Zem ozola kuplajiem zariem” 2007. gadā arī noslēdz Ivara Vīgnera filmogrāfijas sarakstu.

No mūzikas spēlfilmām divi tango jau pieminēti – “Ak, skaistā jaunība” no Vijas Beinertes (toreiz Ramānes) īsmetrāžas komēdijas “Tās dullās Paulīnes dēļ” un “Nepaej laimei garām” no Gunāra Cilinska psiholoģiskās drāmas “Tarāns”. Taču īpaša domu radniecība Ivaram Vīgneram ir ar Aloizu Brenču: top skaņu celiņi filmām “Mirāža”, “Paradīzes atslēgas”, “Gaisma tuneļa galā” un arī pašam izcilākajam režisora veikumam – 1976. gada krimināldrāmā “Liekam būt”. Ivaru Vīgneru atkal slavē, un 10. Vissavienības festivālā balvas iegūst Aloizs Brenčs, aktieris Vītauts Tomkus un mūzikas autors. Regulāra sadarbība izvērsas arī ar Adu Neretnieci, tostarp četras filmās pēc kārtas: “Pēdējā indulgence”, “Zilēšana uz jēra lāpstīņas”, “Suns, kas mācēja dziedāt” un “De Granšānu ģimenes noslēpums”.

Un izskaņa šeit ir tāda pati kā teātrim. Sabrūkot Padomju Savienībai, sabrūk arī valsts finansētā kinoindustrija. Rīgas kinostudijas darbība apstājas, piesaistīt kino uzņemšanai nepieciešamās miljonos skaitāmās investīcijas nevienam neizdodas, un turpmākos piecpadsmit gadus jaunas spēlfilmas top tikai epizodiski. Šai ziņā vislabāk klājas Aloizam Brenčam, kuram 90. gados vēl izdodas uzņemt četras filmas. Turpretī Ada Neretniece mūžībā dodas 2008. gadā, bet viņas pēdējā filma datēta ar 1992. gadu. Oļģerta Dunkera pēdējā spēlfilma top 1988. gadā, un tad klusums līdz pat dzīves noslēgumam 1997. gadā. Dzidra Ritenberga nodzīvoja līdz 2003. gadam, taču viņas filmogrāfija noslēdzas jau 1990. gadā. Vija Beinerte pārkvalificējas uz žurnālistiku, bet Varim Krūmiņam, Oļegam Rozenbergam, Lūcijai Ločmelei nekādas iespējas vairs netiek dotas gadu desmitiem ilgi.

Kad notiek pagrieziens punkts, viedokļi dalās. Manā personiskajā skatījumā tas būtu Jāņa Kalēja, Gata Šmita, Jāņa Putniņa un Annas Vidulejas 2007. gada kopdarbs *Vogelfrei*, citi togad piesauc Jura Pošku “Monotoniju”, vēl citi gaida 2013. gadu ar Jāņa Norda “Mammu, es tevi milu”, savukārt daļa kāpjas atpakaļ līdz Viestura Kairiša “Pa ceļam aizejot” 2001. gadā vai pat Lailas Pakalniņas “Kurpei” 1998. gadā. Jebkurā gadījumā tā jau ir cita paaudze, un no šī perioda spēlfilmām ar Ivara Vīgnera līdzdalību var nosaukt tikai Aleksandra Hāna 2003. gada sirreālistisko kinolenti “Pēdējā padomju filma”.

NOSLĒGUMS

Par Ivara Vīgnera dzīves pēdējiem piecpadsmit gadiem Daiga Mazvērsīte izsakās lakoniski: “Šajā periodā mūziķis vairs nekoncertēja, nesacerēja popdziesmas, distancējās no publicitātes”.

Komponista mūža pēdējā diena pienāk 2007. gada 27. jūnijā. Todien Kanādā mirst kino un it īpaši teātri augstu novērtētais aktieris Viljams Hats, bet Londonas Dauningstrītā noslēdzas Tonija Blēra desmit gadus ilgā valdīšana, un par jauno premjerministru kļūst Gordons Brauns. Kuri ievērojami latviešu mūziķi dzimuši šajā datumā, par to neviena enciklopēdija vēl nevēsta.

Vai varēja būt arī citādi? Ar Ivara Vīgnera klavierspēles un džeza ansambļa koncertiem, jaunradītu simfonisko partitūru atskaņojumiem un darbības turpinājumu populārāajā mūzikā? Droši vien. Bet tad tā būtu pasaule, kurā novērtētu arī Uldi Stabulnieku un kurā notiktu Alfrēda Tīsa, Longīna Apkalna un Gundara Pones operu un baletu pirmizrādes.

Ko darīt ar Ivara Vīgnera radošo mantojumu līdztekus nepieciešamajai arhīva izpētei, nav grūti iedomāties.

Prātā nāk Jaunās mūzikas festivāla “Arēna” elektroakustiskās mūzikas koncerti, un tad nu iztēlojos, ka šajās programmās klausītāji pirmoreiz dzird arī Ivara Vīgnera darbus – izceltus dienasgaismā, pārlūkotus un atdzīvinātus.

Otrs skats vēršas Latvijas Radio bigbenda virzienā, kur tādi cienījami profesionāļi kā Kārlis Vanags vai Dāvis Jurka darījuši tik daudz latviešu mūzikas apzināšanā, aranžēšanā un interpretāciju izveidē. Spēlēts Raimonds Pauls, spēlēts Gunārs Rozenbergs, spēlēts Uldis Marhilēvičs, Aivars Hermanis, Zigmaris Liepiņš, jaunus lasījumus būtu pelnījis arī Ivars Vīgners. ●

Vilis Bendorfs

Čurļonis un Sibēliuss. Dārziņš un Lehārs

Grūti izskaidrojamas līdzības

Paldies tev, miļā “Mūzikas Saule”, ka šopavasār piedalījies sen iznīcinātas tautiņas glābšanā, atdodot – vismaz hipotēzes līmenī – visdārgāko, kas viņai pieder, divas skaistas tautasdziesmas. Precīzāk, mēģināt kaut cik pierādīt, ka tās varētu būt sens jātvingu, kuršu un zemgaļu kopīpašums.

Hipotēze par jātvingiem palika līdz galam nepierādīta. To var apstrīdēt. Vispirms jātvainojas, ka īpašvārdu Dzūkija aiz nezināšanas biju lietojis ne visai precīzā nozīmē. Gribēju ar to apzīmēt visu to apgabalu, kur runā dienvidu dzūku izloksnēs, protams, arī Nemunas kreisā krasta pusē.

[Lietuviešu valodnieka Kazimira] Būgas (1879–1924) citēto senajos dokumentos apliecināto jātvingu vietvārdu gan Lietuvā, gan Latvijā daudz. Cik man bijis pieejams, tie, šķiet, izkaisīti pa visu Lietuvu, bet tikko jūtamu sablīvējumu var vērot Kelmē apkārtnē, tātad tur, kur, pēc Karuļa domām, jātvingi varēja dzīvot kaimiņos kuršiem un kur, blakus minot, Lūznavas muižas darbiniekiem tik tuvu pazīstamais inženieris Staņislavs Kerbedzs 1831. gadā strādāja pie Ventas-Dubīsas kanāla tapšanas.

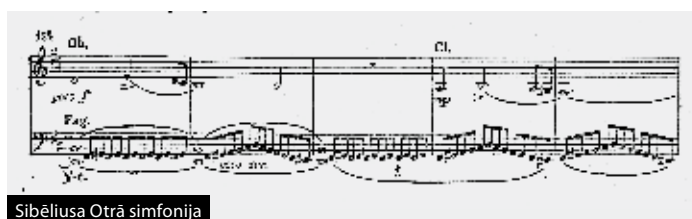
Latvijā jātvingu vietvārdu būs kādi divdesmit, visvairāk ap Kuldīgu un Talsiem, arī Ventspili; ja skaita vārdlietojumus, tad iznāks daži simti. Pirmām kārtām, jau sakne dzir-, ar to pilna visa Kurzeme, arī sakne gail-, vismaz ciktāl to ticamāk būtu saistīt nevis ar mūsu vārdu ‘gailis’, bet ar prūsisko nozīmi ‘balts’. Skaisti vietvārdi ir kaut vai Dzedūnas, Mintauti, Luka, Būriņi, Cīrspene, Vendzava. Te jāpieskaita Dundagas Sūdes muiža, Dundagā ir arī Dainis, kas pēc Būgas domām ir trešais apzīmējums jātvingiem, jo Leipalingā apkārtnes dzūki dziesmas saucot par giesmēm, ne dainām.



Neizskaidrojama pagaidām paliek cita lieta – kā Sibēliuss jau savas Otrās simfonijas rakstīšanas laikā (1901) tika pie Čurļoņa mīlākās tautasdziesmas *Močiu-te mano?* Tā skan ne tikai Čurļoņa “Jūrā”, bet arī – gan katrs no abiem motīviem atsevišķi – Sibēliusa Otrās simfonijas finālā kā piemiņa viņa sievasmātai, kura izdarīja pašnāvību (arī Čurļonis to sauca par raudu, ne dziesmu) un vēlāk “Tapiolā”.

Čurļonim tā skan pirms kulminācijas – vētrā. “Tapiolā” – gan ne jūrā, drīzāk mežā, divreiz, tur kaut kas viesulim līdzīgs, abiem to skaļi spēlē metāla pūtēji. Sibēliuss Čurļoņa “Jūru” nevarēja pazīt, tās partitūra līdz 1936. gadam bija nepieejama, tā labu laiku atradās Parīzē pie Moravskas.

Par otru Čurļoņa mīlāko tautasdziesmu *Bēkit, bareliai* zināms smalki, kur un kādos apstākļos viņš to pierakstījis, bet par *Močiu-te mano* nav zināms nekas. Man pirmā doma bija, ka tā būs bijusi zviedru tautasdziesma, jo Čurļoņa mammas senči bija Bavārijas luterāņi no Rēgensburgas, bet zviedri Trīsdesmitgadu karā



1633. gadā ieņēma Rēgensburgu. Sibēliusa senči arī bija pa pusei zviedri, ar viņu notika tas pats, kas ar Čurļoni, – viņš tikai ar kādu 1889. gadu arvien skaidrāk sāka justies kā somis.

Tomēr šo hipotēzi atmetu, jo nevaru pierādīt.

Ticamāks liekas cits variants. Sibēliuss 1891. gadā brauca uz Porvo, lai klausītos, kā karēļu teicēja Praskovja Larina dzied “Kalevalu”, un 1892. gadā devās kāzu ceļojumā uz Karēliju, kur pierakstīja četrus “Kalevalas” melodijas variantus, divas kāzu dziesmas

57 Allegro 12

Sibēliusa "Tapiola"

58 Allegro moderato 12

Sibēliusa "Tapiola"

un vēl šo to. Nav man ziņu, ka starp šiem pierakstiem būtu arī kas līdzīgs dzūku *Močiute mano* un Sibēliusa Otrās simfonijas finālā izmantotajam motīvam. Bet, no otras puses, nav jāaizmirst, ka viss lielais "Kalevalas" vairums iegūts nevis no somiem, bet no karējiem un arī ižoriem.

1974. gadā izdotajā ižoru dziesmu krājumā ir kāda rauda par mirušu māti; tai sava līdzība ar *Močiute mano* trešās rindas motīvu, kas atskan arī Sibēliusa Otrās simfonijas finālā. Ižoru un karēļu raudām nav "Kalevalas" pantmēra, bet arī *Močiute mano* tāda nav. Tad nu gribas domāt: vai *Močiute mano* nevarētu būt sens dzūku un pārsomoto baltu kopipašums?

Lai atlauts te minēt divus spilgtus notikumus. Tas varēja būt ap kādu 1985. gadu, kad institūtā, kur strādāju, bija ieradies dzejnieks Knuts Skujenieks ar priekšlasījumu par dažādu tautu dzeju. Runāja par šo un to, tad izsaucās: "Kalevala" ir baltu! (Klusāk piebilda: izņemot zvejniecības, medniecības elementus.) Ap to pašu laiku Rīgā ar priekšlasījumu uzstājās arī [valodnieks, indoeiropiešs, semiotiķis] Vjačeslavs Ivanovs (1929–2017). Viņa runas laikā nenocietos un pajautāju: no kurienes nāk "Kalevalas" pantmērs? Ivanovam atbilde bija gatava: tā kā citām somugru tautām tāda nav, tad tas ir baltu. Kā lai netic?

Visās Baltijas somu valodās ļoti daudz baltismu, karēļu valodā būs kādi 107, ižoru valodā 101, šie skaitļi var nebūt pavisam precīzi, bet nav arī pavisam aplami. "Kalevalas" sākumā minētais dižais dziesmu mantotājs bija Veinemeinens. Veine – pirmvalodā, šķiet, Dhveinā – ir Daugavas senais nosaukums. Somu valodās vārda sākumā var būt tikai viens līdzskanis, tāpēc pirmais atmests. Būga želojās, ka šis vārds pie mums nav saglabājies, bet viņš nezināja, ka viņa labākais draugs Endzelīns Dignājā bija pierakstījis mājvārdu Dvieniņieki. Veinemeinens savas mantotās dziesmas tina kamolā, tad ielika vara lādē. Piedevām vēl skaista sagadišanās: "Kalevalas" izcilākais teicējs Arhīps Petrunens, no kura Lennrūts ieguva visvairāk labu "Kalevalas" tekstu, dzīvoja miestnā ar nosaukumu Latvajervi. Bet pie Druskininkiem ir Latežeris!

38

Ižoru rauda

Mums gandrīz visas tautasdziesmas ir "Kalevalai" radniecīgā astoņzilbju pantmērā, Čurļoņa dzimtajā novadā arī daudzas, bet, piemēram, Antana Juškas (1819–1886) krājumā (viņš vāca citur, ap Veļonu) pagaidām neesmu atradis. Mums daudzām dziesmu melodijām to pirmajām pusēm ir "Kalevalas" ritms, kam trīs varianti. Tāds ritms ir, piemēram, manas mammas dziedātajai "Purvu bridu, niedras laužu", kuru jau no Roberta Bērziņa krājuma slave-

Sehr einfach vorgetragen

1-2. Vil - ja, o Vil - ja, du Wald - mäg - de - lein, faß' mich und laß mich dein Traut - lieb - ster
sein. Vil - ja, o Vil - ja, was tust du mir an? Bang fleht ein lieb - kran - ker

Dziesma par Vilju no Lehāra "Jautrās atraitnes"

Dārziņa "Vientulā priede"

nu padarīja Melngailis ar savu apdari. Melngaiļa vākuma pirmajā (Kurzemes) sējumā dziesmu ar "Kalevalas" ritmu ir 38, otrajā (Latgales) arī 38. Čurloņa dzimtajā novadā maz, bet ir, kamēr Juškas krājuma dziesmām tāds ritms šķiet neiespējams; lai man piedod, ja maldos.

Ir jau vēl trešā hipotēze. To labprāt liktu mierā, jo tā šķiet pavisam nezinātniska un tāpēc nepierādāma, ja vien pats Čurlonis nebūtu minējis tādu iespēju; atgādināšu vēlreiz viņa pēdējā vēstulē brālim Povilam rakstīto: domas ir dzīvas būtnes bez miesas un formas. Tad nu nav brīnums, ja vairāki cilvēki neatkarīgi viens no otra tās uzķer.

Arī Dārziņš par šādu iespēju raksta: var sakrist kopā 4 taktis gara melodija veseliem četriem komponistiem. Citādi diez vai var izskaidrot, ka Dārziņa "Vientulās priedes" angļu raga melodijas sākuma zīmējums un arī ritms (pat punktējums!) labi saskan nevis ar Sibēliusu, bet ar dziesmu par Vilju no Lehāra "Jautrās atraitnes". Abas tapa vienā laikā, 1905. gadā, viens par otru nevarēja zināt. Šo opereti Rīgā izrādīja 1909. gada martā. Dārziņš izrādē bija un uzrakstīja recenziju. Tā lietišķa un dziļākajā būtībā labs

novēlējums. Dārziņš no Lehāra mūzikas gaidīja humoru, bet nesagaidīja; viņš raksta: "Kaut kurās 16 taktis no Rosīni "Seviļas bārdzīņa" ir vairāk humora nekā visa Lehāra operetē. Turpretim jāsaka, ka Lehāram labi izdevušies daži nopietni numuri, piem., milestības scenas, no kā var redzēt, ka Lehāram ir diezgan stiprs lirisks talants un viņš gluži labi varētu rakstīt nopietnu operu, ja viņam būtu pietiekoši daudz ideālisma atteikties no operetēm, kuras viņam ienes gandrīz miljonus."

Par kaut kādu līdzību ar "Vientulo priedi", protams, ne vārda; viņam tas jau bija apnicis. Man pašam bija līdzīgs gadījums. Kaut kad 14 gadu vecumā sāku rakstīt tādu kā stīgu kvartetu, no kura kādas 10 taktis daudz, daudz vēlāk atradu Sibēliusam.

Ir jau zināmi vēl divi gadījumi, kuriem ar mūziku gan mazāk sakara. Pasaules pirmais un izcilākais maiju rakstu atšifrētājs Jurijs Knorozovs piecu gadu vecumā zīmēja šo to jocīgu un rakstīja pašizdomātus īpašvārdus, piemēram, Palenke. Kad viņam mūža beigās bija lemts nokļūt Meksikā un apstaigāt, kas nu palicis no maiju kultūras, viņš tur ieraudzīja tos pašus bērnišķīgos izdomātos īpašvārdus.

Arī es 1946. gada beigās, tāpat piecus gadus vecs, veidoju kalendāru ar pašizdomātiem personvārdiem. Daži ļoti gari, piemēram, Oloproslotakarakis. Reiz saņēmu dūšu un parādīju tos Knutam Skujeniekam. Viņš izšķīstīja kalendāru un sacīja skaidri: tie jaungrieķu, izņemot divus, tie turku. Mājās ņēmu grieķu vārdnīcu, tādus vārdus neatradu, bet sastāvdaļas ir. Es taču vēl tagad neprotu grieķiski, zinu labi ja kādu grieķu cilmes svešvārdu.

Lai man piedod, ne jau lielīšanās pēc to visu te rakstu, bet gan tāpēc, ka tas var izrādīties kādam derīgs un ierosināt turpmākiem pētījumiem. Tad nāk prātā kāda skaista tautasdziesma, kuras istumu gan viens otrs apšaubā, bet tai 19 pierakstu no godīgiem vācējiem. Dziesmas otrā puse var atšķirties, bet sākums visām vienāds: kur, Dieviņ, tu paliksi, kad mēs visi nomirsim? Pirmīt minētais Ivanovs to uzskata par vissenāko, jo satura ziņā līdzīga zināma tikai no senajiem hetiem, tāpat pastāvējusi jau, kad notika pirmā indoeiropiešu pirmvalodas šķelšanās un mūsu senči vēl varēja sazināties ar hetiem. Tāpat senie zemnieki bija norūpējušies, lai viņu darbs būtu Dievam vajadzīgs un uzturētu Viņu! Ne otrādi. ☉

2022. gadā Tartu Augstskola laida klajā Mimi S. Daicas | *Mimi S. Daicz* grāmatas "Jaunatklāta senā dziesma. Veljo Tormisa dzīve un mūzika" | *Ancient Song Recovered: The Life and Music of Veljo Tormis* rediģēto versiju. Pirmizdevumu pasaule ieraudzīja 2004. gadā.

Šis ir daudzu gadu darbs – detalizēts un aizraujošs. Mimi S. Daica, muzikoloģe un kordiriģente, 1990. gadā nokļuva Igaunijā II Pasaules kora simpozija laikā, koncertā dziedāja Veljo Tormisa (1930–2017)

leģendāro "Dzelzs apvārdošanu" un gribēja uzzināt ko vairāk. Tapa grāmata par komponistu, kura vārds un veikums nozīmīgs arī Latvijai. Pirmizdevuma priekšvārdā Mimi saka paldies arī vīram un dēlam par iecietību, kamēr ilga viņas "mīlasstāsts" ar Igauniju un igauņiem.

Ar autores atļauju MS jau esam publicējuši divas šīs grāmatas nodaļas, un nu nāk turpinājums.

Paldies Eduardam Liniņam par lielisku latviskojumu!

Igaunijas vēsture un Tormiss

Mimi S. Daica

Arābu ģeogrāfs un kartogrāfs Abu Abdallahs Muhameds al Idrīsi acīmredzot bija pirmais vēsturē, kas iezīmēja kartē Igauniju (Astlandu) un tās galvaspilsētu Tallinu (Kolovanu). Tas notika m. ē. 1054. gadā. Taču cilvēku apmetnes teritorijā, kas vēlāk kļuva par Igauniju, ir konstatētas jau ap 7500. gadu p. m. ē., un ir zināms, ka somugru cilšu senči Baltijas jūras krastos ir dzīvojuši jau ap 3500. gadu p. m. ē.

Arheologi, antropologi un valodnieki nav pilnībā vienprātis par somugru izcelsmi*. Ir skaidrs, ka daudzu mūsdienu igauņu senči jau krietni pirms mūsu ēras ir dzīvojuši vienā un tajā pašā nelielajā Ziemeļeiropas apgabalā. Tormisam patīk citēt rakstnieka Aina Kālepa sacīto: "Mēs esam Eiropas indiāņi, kas nekad nav pametuši savu dzimteni." Protī, igauņu senči ir viena no tautām, kas uzskatāmas par šīs pasaules daļas pirmiedzīvotājiem. [Tormisa Igaunijas vēstures izziņa un izpratne bija daudz kompleksāka. Viņš man iedeva Ilo Kabina detalizētā, ārkārtīgi interesantā raksta *Möttelennul läbi eesti ajaloo* ["Pārdomas par Igaunijas vēsturi", *Looming*, 1994, nr. 4, 528.–535. lpp.] fotokopiju, sakot, ka tas ir būtisks teksts. Tas ievērojami paplašināja manas zināšanas par Igaunijas vēsturi no laika pirms pāvesta Inocenta III krusta kariem līdz pat 19. gadsimtam.]

"Ap mūsu ēras pirmās tūkstošgades vidū, Baltijas somiem sadaloties atsevišķās grupās, igauņu valoda kļuva par patstāvīgu valodu." [Raun, 12. lpp.] Dažas no šo tautu dziesmām mutvārdu formā ir saglabājušās un pārmantotas cauri daudziem gadsimtiem. Tās veido Veljo Tormisa mūzikas stila pamatu, tāpēc [grāmatas] III nodaļa ir veltīta *regilaul*, igauņu senajai tautasdziesmai.

"Igaunija bija viena no pēdējām Eiropas zemēm, kas tika pievērsta kristietībai. Līdz ar svešajiem kungiem nāca dzimtbūšana un feodālā sistēma," [Aarand Roos, comp., *Estonia – A Nation Unconquered*, Baltimore: *Estonian World Council*, 1985, 11. lpp.] kas saglabājās līdz 19. gadsimtam.

[Dokumentāras liecības par atsevišķu dzimtbūšanas elementu parādīšanos Livonijā atrodamas ne agrāk par 15. gs. beigām, tātad tikai Livonijas pastāvēšanas beigu posmā. Dzimtbūšana tās tradicionālajā izpratnē tagadējās Latvijas un Igaunijas teritorijā pakāpeniski ieviesās 17. gs. – tulk. piez.]

Tieši pāvesta Inocenta III 1193. gada proklamācija, aicinot uz krusta karu Ziemeļeiropā (kā arī Svētajā zemē) atveda uz šo apgabalu tādas politiskas/religiiskas figūras kā Alberts fon Bukshēvdens no Brēmenes, Livonijas bīskaps no 1199. līdz 1229. gadam. 1201. gadā bīskaps Alberts nodibināja Rīgas pilsētu un pēc tam kopā ar Zobenbrāļiem (krustnešu Kristus bruņinieku ordeni) virzījās tālāk uz ziemeļiem.

Livonijas Indriķa hronika, kas aptver laika posmu no aptuveni 1180. līdz 1227. gadam, apraksta šos iekarojumus, izmantojot igauņu personvārdus un vietvārdus, kā arī citu igauņu leksiku – tas ir pirmais zināmais šīs valodas rakstiskais lietojums. [Endel Nirk, *Estonian Literature – Historical Survey with Bibliographical Appendix*, 2. izd., Tallinn: *Perioodika*, 1987, 17. lpp. Nirks skaidro, ka pirmā igauņu valodā sarakstītā grāmata parādījās tikai

1535. gadā. Pateicoties reformācijas vajadzībai pēc darbiem tautas valodā, tajā laikā Vitenbergā tika publicēts divu Tallinas garīdznieku sarakstīts luterāņu katehisms viduslejasvācu un igauņu valodā (30. lpp.). Ir gan jāieņem lasīt Nirka izcilo padomju laika uzziņas darbu tā, kā to savulaik darīja igauņi – ignorējot padomisko retoriku, bez kuras to nebūtu iespējams publicēt.]

Indriķis (Heinrihs), priesteris, iespējams, no Saksijas, diezgan objektīvi apraksta, ko viena un otra karojošā puse nodarīja saviem pretiniekiem. 1210. gada Adventes laikā līvi, leti, vācieši un krievi apvienojās pret igauņiem. "Un karaspēks sadalījās pa visiem ceļiem un ciemiem, un viņi visās vietās nogalināja daudz tautas un vajāja tos kaimiņu novados, saņēma gūstā sievietes un bērnus un sapulcējās pie pils. Nākamajā un trešajā dienā viņi sirodami visu nopostīja un nodedzināja, ko vien atrada, un sagrāba zirgus un neskaitāmus lopus. Tur bija četri tūkstoši vēršu un govju, [...]. Daudzi pagāni, kas glābdamies aizbēga uz mežiem un uz jūras ledus, arī gāja bojā nosaldami." ["Indriķa hronika". No latīņu valodas tulkojis Ābrams Feldhūns; Ēvalda Mugurēviča priekšvārds un komentāri. Rīga: Zinātne, 1993, 145. lpp.]

Kādā mūsdienu pētījumā tas formulēts šādi: "Veids, kādā teitoņi pievērsa ticībai, [...] šķita nepieņemami brutāls, gūstekņiem (ja tādi vispār tika ņemti) piedāvājot nepievilcīgu izvēli starp nāvi un krusta pieņemšanu, un, pieņemot krustu, nonākšanu verdzībā. Kur visā šajā bija vieta morālai pārliecināšanai vai žēlsirdībai?" [James Charles Roy, *The Vanished Kingdom – Travels Through the History of Prussia*, Boulder, Colorado: *Westview Press*, 1999, 53. lpp.]

Svētā Marija, debesu valdniece, bija bruņinieku ordeņa aizbildne un Igauniju sāka saukt par *Maarjamaa* – Marijas zemi. [Marijas, resp. Māras zemes (*Terra Mariana*) nosaukums viduslaikos bija oficiālais Livonijas (tātad arī tag. Latvijas teritorijas) apzīmējums Katoļu baznīcas nomenklatūrā. Vēlākajos laikos pārtapis poētiskā nosaukumā, tas vairāk iesakņojies Igaunijā nekā Latvijā, kur to biežāk asociē ar Latgali. – tulk. piez.]

Tā kā igauņiem, kas galvenokārt bija mednieki, zvejnieki un zemnieki, nebija centralizētas varas, viņi tika pakļauti. Lembits, Sakalas (rajons ap tagadējo Vīlandes pilsētu Igaunijas iekšzemē) vecākais un karavadonis, krita 1217. gadā vienā no Igaunijas vēsturē pieminētajām kaujām. Bija arī daudzas citas. Bīskapa Alberta aicināti, dāņi iebruka Igaunijas ziemeļos. "Mūsdienu igauņu nosaukums Tallina (*Taanilinn* jeb "Dāņu pils") cēlies no cietokšņa, kuru dāņi uzbūvēja un paplašināja uz vecās igauņu pils pamatiem." [Raun, 16. lpp.] Livoniju, kā toreiz sauca mūsdienu Igaunijas un Latvijas teritoriju, apdraudēja lietuvieši, tāpēc Zobenbrāļi apvienojās ar Prūsijas Teitoņu ordeni. 1242. gadā viņus Ledus kaujā sakāva Aleksandrs Ņevskis – ko daudzi no mums atceras no Eizenšteina filmas ar Prokofjeva mūziku –, un Peipusa ezers kļuva par austrumu robežu, kāds tas ir arī šodien.

Lai gan daudzi Igaunijas vēstures darbi, aplūkojot viduslaikus, koncentrējas teju vienīgi uz vācu iekarojumiem, Anatols Līvens, kam pieder viens no izcilākajiem pētījumiem par mūsdienu Baltijas

valstīm, raksta, ka nevajadzētu ignorēt arī krievu iebrukumus. “Mežu vidū mītošo ļaužu – igauņu un somu – pakļaušana, pievēršana pareizticībai un asimilācija sākot no 9. gadsimta bija viena no jaunatpušo krievu kņazistu galvenajām aktivitātēm [...]” [Anatol Lieven, *The Baltic Revolution – Estonia, Latvia, Lithuania and the Path to Independence*, New Haven: Yale University Press, 1994, 2. izd., 38. lpp. Livens turpina, sakot, ka “rusifikācijas, krievu kolonizācijas un krieviskā ideoloģijā “pārkristīšanas” centienu kombināciju Igaunijā padomju varas laikā var uzskatīt par šīs ilgtermiņa iedzīvotāju un kultūras transformācijas jaunāko posmu. Tā ir viena no nozīmīgākajām tādām Eiropas vēsturē, lai gan ārpus Krievijas maz zināma.”]

Dažu Baltijas somu tautu pareizticīgā reliģiskā prakse ir saglabājusies līdz mūsdienām karēliešu (tagad Somijā un Krievijā), ingru (Staļina režīma deportēti uz Vidusāziju, tagad Igaunijā un Krievijā) un setu (Igaunijas dienvidos pie Peipusa ezera, teritorijā, kuru Igaunija ieguva ar 1920. gada Tartu miera līgumu, bet Padomju Savienība anektēja 1945. gadā, un kas tagad ir Igaunijas un Krievijas strīdus objekts**) vidū. [Lieven, 38., 305. lpp.] Visu triju šo Baltijas somu tautu muzikālo folkloru Tormiss izmantojis dažādās kompozīcijās.

Šajā īsajā Igaunijas agrīnās vēstures kopsavilkumā es īpaši kavējos pie viduslaiku tēmas, jo tā ir būtiska turpmākās attīstības izpratnei un joprojām nozīmīgi parādās mūsdienu dzīvē. Šodien Tallinas apmeklētājs var priecāties par vienu no vislabāk saglabātajiem viduslaiku pilsētu centriem Eiropā; viduslaiku drupu netrūkst arī citās Igaunijas pilsētās. Tallinas Domā (*Toomkirik*), kas slejas Domkalna (*Toompea* – nosaukums apzīmē ne tikai Tallinas vecpilsētu, bet arī Igaunijas valdības mītni) virsotnē, aplūkojami kapakmeņi un pieminekļi, kas tapuši no 13. līdz 17. gadsimtam. Pie sienām izvietoti te savulaik Dievu lūgušo baltvācu aristokrātijas dzimtu ģerboņi. Gluži kā *Empire State Building* kalpo par Ņujorkas logo, tā viduslaiku simboli ir bagātīgi sastopami Tallinas un citu Igaunijas pilsētu vizuālajos tēlos. Mākslinieks Ārne Vasars savās karikatūrās un gleznās tallinieti mēdza apzīmēt ar spilgtu tēlu viduslaiku galma āksta drānās. [Dažreiz šim vizuālajam veidolam ir sarežģīta nozīme, kā tas ir mākslinieka karikatūrā, kas publicēta krājumā *Homo Novus – A Selection of Hyperboles*, Edgar Spriit, comp., Tallinn: *Periodika*, 1988, 56.–57. lpp. Attēlā redzams velns/jokdaris, kurš nokaitē dzelzs spiedogu plata smaids formā, kas tūlīt tiks uzspiests neesošas mutes vietā cilvēkam, kurš bezpalīdzīgs piesiets pie krēsla. Jokdara apģērba sarkanā krāsa, uguns un dzelzs smaids norāda, ka viņš pārstāv padomju varas iestādes, bet viduslaiku āksta tērps liek viņu asociēt ar igauņisko, nevis krievisko.]

Gaišs punkts citādi drūmajā ainā bija izglītības attīstība Igaunijā un Vidzemē, kas kopā ar tālāk uz dienvidiem esošo Kurzemi (vēlāko Latvijas sastāvdaļu) no 17. līdz 19. gadsimtam veidoja t.s. Baltijas provinces. [17. gs. ar jēdzienu ‘Baltijas provinces’ saprata Zviedrijas karalistes īpašumus Igaunijā un Vidzemē, kurus Krievijas impērija ieguva ar Ništates miera līgumu 1721. gadā. Vēlāk šo apzīmējumu attiecināja arī uz agrākās Kurzemes un Zemgales hercogistes teritoriju, kuru Krievija piesavinājās Trešās Polijas dalīšanas rezultātā 1795. gadā. – tulk. piez.]

17. gadsimta 80. gados šeit tika iedibinātas valsts skolas un skolotāju sagatavošanas skola, un mūzika bija daļa no mācību programmas. Zviedrijas valdības dekrēts noteica, ka līdz gadsimta beigām katrā draudzē jābūt pa skolai. Vēl agrāk parādījās ģimnāzijas Tērbatā (1630. gadā) un Tallinā (1631. gadā), lai mācītu nākamos garīdzniekus un administratorus. Gadu vēlāk Tērbatas ģimnāzija kļuva par universitāti: *Academia Gustaviana*, par godu tās dibinātājam, Zviedrijas karalim Gustavam II Ādolfam. Lai gan izglītības sistēma, kā viss pārējais, cieta Lielā Ziemeļu kara laikā, tās loma Igaunijas sabiedrībā nekad netika iznīdēta, pateicoties galvenokārt, lai gan ne tikai, luterāņu baznīcas ietekmei. “1765. gadā Katrīna II, kura kā apgaismota despote centās veicināt izglītību visā savā

valstī, noteica principu, ka visi Baltijas zemnieki ir mācāmi lasīt.” [Raun, 54. lpp.] Vācu mēle palika augstāko aprindu, līdz ar to arī vidusskolu un universitātes valoda, bet draudžu skolās mācības notika igauņu valodā.

Ievadā savam izcilajam darbam par iemīļotās 19. gadsimta igauņu dzejnieces Līdijas Koidulas biogrāfiju Madli Puhvela piedāvā pārliecinošu skaidrojumu igauņu valodas un līdz ar to arī igauņu kultūras nepārtrauktībai, neskatoties uz gadsimtiem ilgušo svešzemju varu:

“Lielo baronu muižu rentabilitāte bija atkarīga no lēta darbaspēka, un vairāk nekā sešus gadsimtus mazā, ultrakonservatīvā baltvācu elite veiksmīgi pakļāva daudz lielāko pamatiedzīvotāju masu, turot to neziņā ar apzinātas lingvistiskas segregācijas palīdzību. Ironiskā kārtā tas izrādījās ļoti svarīgi igauņu valodas izdzīvošanai. Ja dzimcilvēki tiktu mudināti runāt vāciski, ļoti iespējams, vairāk zemnieku būtu asimilējušies vācu sabiedrībā un igauņu valoda būtu izzudusi, tāpat kā ķeltu valoda kā sarunvaloda izzuda, angļu mēlei kļūstot par dominējošo Īrijā. Galu galā tieši unikālā valoda kļuva par to iezīmi, kas identificēja un vienoja igauņus kā tautu, kas tālākā perspektīvā ieguva nacionālo neatkarību.” [Madli Puhvel, *Symbol of Dawn*, Tartu: Tartu University Press, 1995, 15.–16. lpp.]

Reins Tāgepera pieiet igauņu kultūras nepārtrauktībai no atšķirīgās, lai arī saistītas perspektīvas:

Ar agrīno rusifikācijas versiju 19. gs. 40. gados sadūrās baltvācu administrācija, taču zemniekus tā skāra tikai kampaņas veidā par pievēršanos pareizticībai, kas negribot palīdzēja igauņu kultūras centieniem. Krievijas Pareizticīgajai baznīcai bija jāatsakās no ierastās prakses lietot tikai krievu valodu, jo tai bija jākonkurē ar jau pieejamajiem luterāņu tekstiem un dievkalpojumiem igauņu valodā, un šī konkurence savukārt pamudināja vācu luterāņu garīdzniekus pastiprināt savus pūliņus. Igaņu zemnieks izrādījās ieguvējs no šīs vietējo un attālāko kungu sacensības par viņa dvēseli. [...] Ilgtermiņā [...] rusifikācija palēnināja igauņu ģermanizāciju, tomēr nepārvēršot viņus par krieviem. [Rein Taagepera, *The Finno-Ugric Republics and the Russian State*, New York: Routledge, 1999, 95.–96. lpp.]

Tas, cik īpaša ir igauņu valoda, kļūst saprotams, ja apsveram, ka pasaulē vispār ir tikai trīs valstis, kurās valsts valoda ir somugru: Somija, Igaunija un Ungārija. (Citām somugru tautām ir anklāvi dažādās Krievijas daļās, taču tās nekad nav izveidojušas neatkarīgas valstis.)

Igaņi un somi var saprast viens otru, ungāru valoda gan viņiem bez mācīšanās ir nesaprotama. Izņemot Somiju, kas atrodas 80 kilometru attālumā otrpus Baltijas jūrai, visas Igaunijas tuvākās kaimiņvalstis runā indoeiropiešu valodās: krievu (slāvu atzars), latviešu un lietuviešu (baltu atzars, radniecīgas nu jau izmirušajai prūšu valodai). Protams, igauņu valoda ir integrējusi daudzus aizguvumus, īpaši no vācu, zviedru un krievu valodas – tām, kurās runājošās lielvalstis valdīja pār to visilgāk. 20. gadsimta sākumā ietekmīgais valodnieks Johanness Āviks darināja daudzus jaunus vārdus ar Baltijas somu saknēm, lai aizstātu svešvārdus, kas bija lietoti mūsdienu jēdzienu un priekšmetu apzīmēšanai. Viņa darbos bija daļēji veiksmīga, jo kultūras iznīkšana, valodu pārņemot svešvārdiem, tika uztverta kā reāls drauds. Mūsdienās valodnieki, šķiet, ir tolerantāki pret svešvārdu lietošanu, atzīstot valodas attīstību un pārmaiņas kā universālu fenomenu. Nevaru iedomāties, ka Igaunijas parlaments pieņemtu tādu valodas aizsardzības likumu, kāds savulaik tika pieņemts Francijā.

Baltvācieši, daudzo ārvalstu valdītāju maiņās saglabājuši savās rokās vietējo pārvaldi Igaunijā, uzturēja savu skolu sistēmu. Konflikti starp vācu un igauņu skolēniem spilgti attēloti Oskara Lutsa romānā “Pavasaris” (*Kevade*), kuru jaunos gados lasījuši visi igauņi. Pēc tā 1969. gadā tika uzņemta izcila tāda paša nosaukuma filma ar ārkārtīgi iedarbīgu Tormisa mūziku (tā aplūkota XI nodaļā). Filma man lika saprast, ka zemnieki nebija pēc definīcijas neizglītoti ļautiņi, kā es iepriekš biju uzskatījis. Patiesībā Igaunija bija

visizglītotākā republika bijušajā PSRS, un tai joprojām ir viens no augstākajiem lasītprasmes rādītājiem pasaulē.

Līdz ar 1710. gadu Baltijas provinces bija kļuvušas par Krievijas impērijas sastāvdaļu, bet baltvācu baroni palika šeit virsvarei lojāli administratori. Svarīgie kultūras iestādījumi dabiski atradās vācu rokās, piemēram, *Revaler Liebhaber-Theater* (Rēveles Amatieru teātris; Rēvele bija Tallinas vāciskais nosaukums), ko 1784. gadā nodibināja Augusts fon Kocebū un kurā viestrupas 18. gs. 90. gados izrādīja tādas operas kā Mocarta "Burvju flauta" un "Dons Žuans", bet 19. gadsimta vidū – Vāgnera "Tannheizeru". [Urve Lippus, *Tallinn // The New Grove*, 2. izd., London: Macmillan, 2001, 25. sēj., 34.–36. lpp.] Tāpat Igaunijā koncertēja arī citi Viduseiropas mūzikas kultūras pārstāvji – lai pieminam Klāru Šumani un Franci Listu –, kad pa ceļam no Rīgas uz Sanktpēterburgu iegriezās Tartu. [Urve Lippus, *Estonia // The New Grove*, 2. izd., London: Macmillan, 2001, 8. sēj., 340.–342. lpp.]

Vācu vara Baltijā sāka iet mazumā 1816.–1819. gadā, kad ar cara Aleksandra I pavēli šeit tika oficiāli atcelta dzimtbūšana, taču tieši 1849.–1860. gada agrārās reformas pirmo reizi ļāva zemniekiem iegādāties zemi īpašumā. Līdz ar šīm ekonomiskajām norisēm iestājās laikmets, ko dēvē par nacionālo atmodu. Pirmo laikrakstu igauņu valodā 1857. gadā nodibināja Johans Voldemārs Jansens (dzejnieces un nacionālās darbinieces Lidijas Koidulas tēvs). Gadsimta nozīmīgākais literārais notikums bija igauņu tautas eposa radīšana, iedvesmojoties no Eliasa Lenrūta somu eposa "Kalevala" (1835). 1838. gadā tika nodibināta Igaunu zinātniskā biedrība (*Gelehrte Estnische Gesellschaft*), lai pētītu igauņu folkloru. Balstoties Frīdriha Roberta Fēlmaņa veikumā, ko pabeidza Frīdrihs Reinholds Kreicvalds, 1857.–1861. gadā vācu un igauņu valodā tika publicēts eposs "Kalevipoegs" ("Kaleva dēls"). Izmantojot tradicionālo *regilaul* formu, Kreicvalds kombinēja folkloras tekstus ar savu oriģināldzeju, radot darbu, kas nostiprināja igauņus viņu nacionālajā identitātē. Gan "Kalevipoegu", gan "Kalevalu" Tormiss izmantojis kā tekstus daudziem saviem kora darbiem.

Līdztekus "Kalevipoega" publicēšanai vēl viens nozīmīgs kultūras notikums bija I Vispārējie igauņu dziesmusvētki, kas notika Tartu 1869. gadā. Citas izpildītājmākslas veicināja Vanemuines biedrība (*Vanemuine Selts*) Tartu un Igaunijas biedrība (*Estonia Selts*) Tallinā, abas dibinātas 1865. gadā "mūzikas, teātra, pieaugušo izglītības un atturības veicināšanai". [Raun, 76. lpp.] Katra no tām galu galā uzcēla savu teātri, kas tika nosaukti biedrību vārdā, un tie joprojām ir ievērojamākie igauņu teātri. (Šķiet, atturība ir izrādījusies vismazāk veiksmīgā programatiskās darbības daļa – alkoholisms joprojām ir viena no nopietnākajām sabiedrības veselības problēmām Igaunijā.) Visu veidu kultūras aktivitāšu vairošanas veicināja un daudzināja Jakobs Hurts, viens no nacionālās kustības mērenajiem līderiem. Hurta tēze, ka tāda maza tauta kā igauņi atstās savu zīmi pasaulē nevis ar politisko vai militāro varenību, bet gan ar kultūras sasniegumiem, joprojām ir igauņu nacionālās domas vadmotīvs. [Raun, 64. lpp.]

20. gadsimta sākumā politiskie un kultūras (īpaši literārie) jautājumi kļuva par ļaužu kopas ar nosaukumu "Jaunā Igaunija" (*Noor-Eesti*) rūpi. Starp kopas vadītājiem bija Johanness Āviks, Frīdeberts Tuglass un Gustavs Suitss. "Suitss uzsvēra, ka, tikai aizgūstot labāko no Eiropas kultūras, igauņi var radīt savu moderno kultūru." [Raun, 92. lpp.] Starp daudzajiem "Jaunās Igaunijas" izdevumiem bija arī izcilā un dzīves laikā nepietiekami atzītā dzejnieka Juhana Līva krājums. Daži no Līva dzejoļiem pauda spēcīgu izjūtu pret igauņu dzīves rusifikāciju, kas tika īstenota 19. gadsimta 80. un 90. gados – šos dzejoļus Tormiss izmantoja kā tekstus kora skaņdarbiem 20. gadsimta 70. gadu beigās, kad savu rusifikācijas programmu Igaunijā izvērsa padomju vara.

Igaunu teātra uzplaukumu iezīmēja 1906. gads ar Augusta Kicberga lugu "Viesuli" (*Tuulte pöörikes*), kad ar to savu darbību atklāja jaunais Tartu teātris *Vanemuine*. Kicberga 1912. gadā pabeigtā luga "Vilkacis" (*Libahunt*) tiek uzskatīta par igauņu drāmas klasikas stūrakmeni. Pēc tās 1968. gadā tika uzņemta filma ar izcilu Tormisa mūziku. ["Vilkacis" – studijas *Tallinnfilm* melnbalta spēlfilma; režisore Leida Laiusa. Tāpat kā citas šeit minētās filmas, ārpus Igaunijas tā kino skatītājiem praktiski nav zināma subtitru un Rietumu izplatītāja trūkuma dēļ. 1993.–1994. gadā, kad Tallinā skatījās filmas, igauņi bija pārsteigti par manu viedokli, ka tās varētu interesēt arī ārzemniekus. Līdzīgu savu māksliniecisko sasniegumu nenovērtēšanu esmu ievērojusi daudzās Igaunijas dzīves jomās. Līdz ar 21. gadsimta attīstību tas gan mainās. Tomēr tas varētu izskaidrot, kāpēc tik liela uzmanība Igaunijā tikusi pievērsta faktam, ka vairākus gadus Arvo Perts bijis visvairāk atskaņotais dzīvais komponists pasaulē.]

"1905. gada revolūcija iezīmēja būtisku pagrieziena punktu Igaunijas vēsturē, īpaši vērienīgu kultūras un politisko mērķu kāpinājumu." [Raun, 81. lpp.] Protestējot pret Asiņainās svētdienas slepkavībām Sanktpēterburgā, lielākajās pilsētās notika igauņu strādnieku solidaritātes streiki. "Ziemassvētki Vigalā" (*Joulud Vigalas*) ir ļoti aizkustinoša filma (ar Tormisa mūziku) par ģimeni, kuru revolucionāru akcija – baltvācu barona muižas nodedzināšana – iesviedusi vētrains notikumu epicentrā. [Studijas *Tallinnfilm* krāsu spēlfilma; atzītā kinorežisora Marka Sosāra režijā, 1980. gads. Mūzikas materiāla oriģinālmanskrīpts Igaunijas Teātra un mūzikas muzejā atrodams ar citu nosaukumu – "Nodevēja laime" (*Õpetaja õnnesärk*).]

1905. gada notikumu rezultātā radās prasība pēc Igaunijas politiskās autonomijas, vairākiem šī jautājuma redzējumiem cīnoties savā starpā par dominējošo lomu. "Pirmo reizi plašas iedzīvotāju grupas iesaistījās politisko un sociālo jautājumu apspriešanā, šai procesā paātrināti izglītojoties. [...] Cara reakcija pēc 1905. gada nespēja pagriezt laiku atpakaļ." [Raun, 86. lpp.] Igaunijā šī reakcija "sodīja ar nāvi vairākus tūkstošus un vēl tūkstošus citu ieslodzīja cietumos un izsūtīja uz Sibīriju". [Romuald J. Misiunas and Rein Taagepera, *The Baltic States – Years of Dependence, 1940–1990*, 2. izd., Berkeley: University of California Press, 1993, 8. lpp.]

Pirmais pasaules karš un sekojošās cara varas beigas Krievijā nesa jaunus iedzīvotāju upurus. "Apmēram 100 000 igauņu vīriešu – gandrīz 10 procentu no etnisko igauņu kopskaita – tika mobilizēti cara bruņotajos spēkos." [Raun, 95. lpp.] Taču viņi un miljoniem citu karavīru, kas tika iesaukti no visas Krievijas impērijas, zaudēja karā Vācijas ķeizارvalstij. Šis fakts, kā arī iedzīvotāju dzīves apstākļi un politiskie nemieri rūpniecības strādnieku vidū noveda pie 1917. gada oktobra revolūcijas, kas pēc labi zināmajām cīņām starp dažādām revolucionārām partijām rezultējās Padomju Savienības izveidē. Arī Igaunijā pastāvēja vairākas konfliktējošas grupas, kuras sākotnēji iestājās par dažādiem autonomijas modeļiem Krievijas sastāvā, bet vēlāk visas, izņemot bolševikus, apvienojās ap Igaunijas neatkarības ideju.

"1918. gada 24. februārī Tallinā Igaunijas Zemes padomes jeb *Maapäev* Vecāko padome pasludināja Igauniju par "neatkarīgu un demokrātisku republiku" tās "vēsturiskajās un etnogrāfiskajās robežās". Vienlaikus tika izveidota jauna Igaunijas pagaidu valdība Konstantīna Petsa vadībā. Tomēr praksē tie palika tikai simboliski žesti, jo 25. februārī Tallinu sasniedza vācu karaspēks." [Raun, 105. lpp.] 1918. gada martā Brestļitovskas miera līgumā padomju vara atstāja Baltiju Vācijai. Sekoja stingras vācu diktatūras periods. No trīs locekļu Glābšanas komitejas, kurai Vecāko padome bija deleģējusi lēmumu pieņemšanu, Jiri Vilmss tika sodīts ar nāvi***, bet Petss ieslodzīts cietumā. Pamiers, kas pārtrauca Pirmo pasaules karu, izbeidza šo īso Vācijas impērijas varas periodu, un

igaunī atgriezās pie grūtā uzdevuma izveidot neatkarīgu republiku no bijušās Igaunijas guberņas un Vidzemes guberņas ziemeļdaļas. Vidzemes guberņa tika sadalīta pa etniskajām robežām, dienvidu daļai apvienojoties ar Kurzemes guberņu un izveidojot Latviju. [Saprotami neiedziļinoties ar tematu nesaistītās detaļās, autore nepiemin Latgali kā trešo Latvijas Republiku konstituējošo teritoriju. – tulk. piez.]

Tomēr padomju vara mēģināja atgūt bijušās Krievijas provinces. “1918. gada novembrī padomju karaspēks [..], sekojot uz pēdām aizejošajiem vāciešiem, iegāja Baltijas valstīs un 1919. gada 2. janvārī atradās 35 kilometru attālumā no Tallinas. Pēc tam igauņu karaspēks, ko izcili vadīja bijušais cara armijas pulkvedis Johans Laidoners, mainīja situāciju un dažu nedēļu laikā bija viņus atspiedis atpakaļ uz Krieviju.” [Lieven, 58. lpp. Līvens norāda, ka pārtiku igauņiem piegādāja britu eskadra, “kas arī novērsa jebkādu padomju Baltijas flotes desantu ziemeļu piekrastē”, un ka britu torpēdlaivas uzbruka Kronštates jūras bāzei, nogremdējot divus boļševiku karakuģus.]

Tormiss man ar lielu lepnumu rādīja ozolu, kas stāvēja vietā, kur igauņi savulaik bija apturējuši padomju spēkus. (Tormisam ļoti patika kartes, un viņš ļoti pārzināja Igaunijas vēsturi. Mūsu braucienos no Tallinas uz viņa lauku māju Kullamē viņš man parādīja tādas vietas kā aizvēsturisku kapulauku, diližansu staciju, vācu muižu vai pludmales nogabalu, kur padomju armija bija izvilkusi dzelonstieples, lai neļautu igauņiem ar laivu aizbēgt uz Somiju.)

1920. gada 2. februārī starp Igauniju un Padomju Krieviju tika parakstīts Tartu miera līgums, un nākamās divdesmit gadus Igaunija pirmo reizi 700 gadu laikā bija patstāvīga valsts. Kad tā 1991. gadā atguva neatkarību, uz šo 1920.–1940. gada periodu igauņi raudzījās ar nostalgiju – kā uz zaudētu paradīzi.

Realitāte gan nebija perfekta. Līdz demokrātijas krišanai 1934. gadā Igaunijā nomainījās septiņpadsmit valdības. [Lieven, 65. lpp] Valsts, kuru pārvaldīja nesaskaņu plosīts parlaments, īsti nespēja tikt galā ar pasaules ekonomiskās krīzes sekām. Fašistiska kustība “Neatkarības kara veterānu līga” (pazīstama arī kā “Tēvzemes līga”) strauji guva popularitāti, kad Konstantīns Petss pasludināja kara stāvokli un arestēja tās līderus. Petss aizliedza visas politiskās partijas un grozīja konstitūciju, piešķirot varu prezidentam un pats ieņemot šo amatu. [Politisko partiju aizliegšana notika ne uzreiz pēc apvērsuma, bet 1935. gada martā. Petsa režīms negrozīja agrāko konstitūciju, bet gan apturēja tās darbību un izstrādāja jaunu, kas stājās spēkā 1938. gada sākumā. Saskaņā ar to K. Petss tika ievēlēts par prezidentu 1938. g. aprīlī. – tulk. piez.]

Joprojām nerimst debates par viņa rīcību prezidentūras beigu posmā. Daži apgalvo, ka viņš bijis demokrātiskākas valdības formas atjaunošanas procesā, citi to noliedz. Katrā ziņā viņam nebija atvēlēts daudz laika.

1939. gada 23. augustā tika parakstīts Molotova-Ribentropa pakts, kas ietvēra slepeno protokolu, kas Igauniju un Latviju piešķīra Padomju Savienībai, Lietuvu – Vācijai; vēlāks protokols, parakstīts tūlīt pēc tam, kad Polija tikko bija kritusi Vācijas rokās, arī Lietuvu piešķīra Padomju Savienībai. [Kā zināms, īstenojot Molotova-Ribentropa pakta slepenā protokola nosacījumus, Vācija sagrāba toreizējās Polijas rietumdaļu, savukārt austrumu teritorijas – Padomju Savienība. – tulk. piez.]

Tad kas bija iemesls nostalgijai? Līdz 1939. gadam Igaunija bija sasniegusi dzīves līmeni, kas bija salīdzināms ar Somijas rādītājiem. “Līdz ar 20. gadsimta 30. gadiem uz Rietumu apmeklētājiem Latvijā un Igaunijā lielu iespaidu atstāja vidusmēra cilvēku uzskatāmā labklājība. [..] Pirmajā neatkarības periodā bija vērojama nozīmīga izglītības pieejamības paplašināšanās [..] un vairāki ievērojami sasniegumi kultūras jomā.” [Lieven, 64. lpp.]

1919. gadā tika nodibināta Tallinas Mūzikas augstskola (*Tallinna Kõrgem Muusikakool*), kurā tūdaļ iestājās 452 studenti! [Harry Olt, *Estonian Music*, Tallinn: *Periodika*, 1980, 35. lpp. Šī standarta vēstures grāmata angļu valodā tika aizliegta neilgi pēc publicēšanas, jo tajā bija pieminēts arī Arvo Perts, kurš 1980. gadā emigrēja uz Rietumiem un Padomju Igaunijā kļuva *persona non grata*. Pats Oltš bija divas trimdā uz Zviedriju 1944. gadā.] Četrus gadus vēlāk tā kļuva par Tallinas Konservatoriju (*Tallinna Konservatorium*). Tāpat 1919. gadā tika izveidota Tartu Mūzikas augstskola; tās izcilākais kompozīcijas pasniedzējs bija Heino Ellers, kura studentu vidū bija Eduards Tubins, Arvo Perts un Jāns Rētss. Šīs divas iestādes sagatavoja veselu igauņu komponistu, atskaņotājmākslinieku, muzikologu un mūzikas skolotāju paaudzi, kuriem vairs nebija jādodas mācīties uz ārzemēm. (Igaunijas pirmais pilnīgi profesionālais komponists Rūdolfs Tobias (1873–1918) studēja Sanktpēterburgas konservatorijā, tāpat kā Marts Sārs un Kirils Krēks, divi nozīmīgi igauņu komponisti, kuru mūzika vēlāk būtiski ietekmēja Veljo Tormisa stilu.)

Šajā laikā rakstīja daudzi plaši publicēti un lasīti igauņu prozaīki, dzejnieki, dramaturgi un literatūras kritiķi. Izcilākais starp viņiem – Antons Hansens Tammsāre, kura lielākais darbs bija piecu romānu cikls “Tiesa un taisnība” (*Tõde ja õigus*), kas tulkota franču, vācu un somu valodā. Līdz šim angļiski iznācis cikla pirmais sējums, un pārējie, domājams, sekos.*** Tēlotājmākslā grafika, kas joprojām ir viens no spēcīgākajiem igauņu mākslinieku izpausmes veidiem, pirmo reizi nesa starptautisku slavu kādam igauņu māksliniekam – Eduardam Vīraltam. Uzsācis izglītību Tallinas Industriālo mākslu skolā, viņš to turpināja Pallas mākslas skolā, kas 1919. gadā tika nodibināta Tartu, kur grafikas tradīcijas aizsākās jau 1803. gadā, kad Tartu Universitātē tika izveidots kurss zīmēšanas un grafikas apguvei medicīnas un botānikas studentiem. [Olga Berendsen, *Estonian art under Communism // From Gulag to Glasnost – Non-conformist Art from the Soviet Union, The Norton and Nancy Dodge Collection, The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey*, Alla Rosenfeld Norton T. Dodge, eds. New York: *Thames and Hudson*, 1995, 188. lpp., 1. vēre.]

Vīralta statusu apliecina viņa apbedīšana Perlasēza kapsētā Parīzē – pilsētā, kurā viņš nodzīvoja daudzus gadus. Vīraltš bija ļoti pazīstams ar Kristjana Rauda ogles zīmējumiem; Rauds bija iepriekšējās paaudzes igauņu grafikas meistars, studējis Sanktpēterburgas Mākslas akadēmijā. Visplašāko atpazīstamību viņš guva ar savām nacionālā eposa “Kalevipoegs” 1935. gada izdevuma ilustrācijām. [Daudzi igauņu mākslinieku darbi bija iekļauti Baltijas simbolisma mākslas izstādē, kuru izrādīja vispirms Vašingtonā, pēc tam Orsē muzejā Parīzē. Tas bija viens no daudzajiem pasākumiem 2018. gadā, atzīmējot triju Baltijas valstu dibināšanas 100. gadadienu.]

Šķiet, ka, neskatoties uz nopietnajām politiskajām un ekonomiskajām problēmām, t. s. “pirmās neatkarības laiks” bija tas periods, kad nācijas talanti, kas gadsimtiem ilgi bija gulējuši atmatā (ja neskaita visai nozīmīgo tautas dailradi), sāka nest nacionālās atmodas periodā aizsāktās kultivēšanas augļus. Mums jāpatur prātā, ka mākslinieciskā darbība, no kuras esmu piesaukusi vien dažus piemērus, izvērtās jaunā valstī, kuras kopējais iedzīvotāju skaits 1922. gadā bija 1 107 000, no kuriem 970 000 bija etniski igauņi. [Raun, Pielikums B, 270. lpp.]

Uzlūkojot iedzīvotāju skaita un sastāva rādītājus pirms un pēc šī perioda, tie ir satriecoši: 1897. gadā Igaunijā dzīvoja 958 000 cilvēku, no kuriem 88,8 procenti bija igauņi (aptuveni tāds pats procentuālais sastāvs kā 1922. gadā); 1989. gadā šis skaitlis bija 1 570 000 cilvēku, no kuriem igauņu bija 61,5 procenti. [Lieven, Pielikums 3, 434. lpp.]

Viena no tēmām, kas caurvij visu Igaunijas vēsturi, ir bažas par demogrāfiju – bažas, kas saprotami pastāv arī 21. gadsimtā. Igauni apzinās savas tautas izmiršanas iespējamību – kā tas noticis ar libiešiem, votiem, vepsiem un citiem. Toivo Rauns sniedz mums konkrētu pieeju igauņu situācijas izpratnei: “Ap 1550. gadu igauņu un somu skaits bija aptuveni līdzīgs, savukārt 1980. gadā somu skaits Somijā bija gandrīz piecas reizes lielāks nekā igauņu skaits Igaunijā.” [Raun, xviii lpp.]

Viens no Tormisa galvenajiem darbiem “Aizmirstās tautas” (*Unustatud rahvad*), sešu kordziesmu ciklu sērija, tika komponēts laikā no 1970. līdz 1989. gadam kā veltījums somugru tautām, no kurām dažas tagad ir praktiski izmirušas.

Ka šī tēma viņam joprojām bija svarīga, apliecina 1995. gada darbs “Somugru ainavas” (*Suomalais-ugrilaisia maisemia*) – bērnu kordziesmu kopa ar 15 dažādu somugru tautu tautasdziesmām, kuras publicētajā partitūrā ir ietverta diagramma ar katras tautas skaitlisko sastāvu. (Diagrammā sniegti precīzi skaitļi par tautām agrākajā Padomju Savienībā, bet aptuveni skaitļi par ungāriem, sāmiem un somiem.) Jaunākā statistika, ko šobrīd varu atrast, proti, 2002. gada Krievijas tautas skaitīšanas dati, liecina, ka salīdzinājumā ar 1989. gadu somugru tautu kopējais skaits Krievijā ir sarucis no 3,3 miljoniem līdz 2,7 miljoniem. [Organizācija, kas uztur tīmekļa vietni, no kuras ieguvu šo statistiku, *Fenno-Ugria Asutus*, NVO ar biroju Tallinā, piedāvā plašu aktivitāšu klāstu. Tā turpinā no 1927. līdz 1940. gadam pastāvējušās organizācijas darbu. <https://fennougria.ee/rahvad/>. Skatīts 16.IX.2019.]

Vēlreiz Igaunijas vēsturē tās iedzīvotāju skaits jau atkal tika ievērojami deldēts Vācijas un Krievijas, šoreiz Padomju Krievijas [resp., PSRS – tulk. piez.], rīcības rezultātā. Dažas nedēļas pēc Molotova-Ribentropa pakta parakstīšanas 1939. gadā Padomju Savienība pieprasīja savu militāro bāzu izvietošanu Igaunijā. “Padomju kara lidmašīnām lidojot zemu virs Tallinas un Vācijai ieņemot propadomisku neitralitātes nostāju, Igaunija 28. septembrī bija spiesta pieņemt Savstarpējās palīdzības paktu ar PSRS.” [Misiunas and Taagepera, 15. lpp.]

“Trūkums iestājās jau pirmajos padomju varas mēnešos 1940. gadā. “Tautas parlamentu” sesijās (pēc vēlēšanām, kuras pat pēc staļinisma standartiem bija farss), kas 1940. gada jūlijā “lūdza” anektēt Baltijas valstis Padomju Savienībā, tika apstiprināti arī pasākumi rūpniecības un banku nacionalizācijai. Daudzi vadītāji tika atlaisti un aizstāti ar vietējiem komunistiem, no Krievijas ievestiem ierēdņiem vai pat vienkāršiem strādniekiem. Rezultātā strauji kritās produktivitāte. [...] Jaunā vara izziņoja algu palielināšanu trūcīgākajiem strādniekiem, taču šo pieaugumu drīz vien dzēsa cenu kāpums un prasības strādāt smagāk, un ilgākas stundas, izpildi panākot ar nežēlīgām sankcijām.” [Lieven, 84. lpp.]

Visjūtamākie mazajai valstij bija iedzīvotāju skaita zaudējumi 1940.–1941. gadā. “Padomju režīms sodīja ar nāvi aptuveni 2000 Igaunijas pilsoņu un deportēja aptuveni 19 000.” Nacistu iebrukuma laikā padomju vara iesauca armijā aptuveni 33 000 vīriešu, un 1941. gada vasarā vēl 33 000 “Igaunijas pilsoņu, tostarp Igaunijas Komunistiskās partijas (IKP) biedri un tie, kas vienā vai otrā veidā bija saistīti ar jauno režīmu (un viņu ģimenes), evakuējās uz austrumiem.” Atlikušajiem baltvāciešiem un viņu ģimenēm, skaitā aptuveni 7000, tika atļauts izbraukt uz Vāciju. [Raun, 154. lpp.]

Ugri

Obas ugri: mansi (voguli) – 8474, hanti (ostjaki) – 22 521.

Ungāri – ~15 000 000.

Somu-permiešu tautas

Permiešu tautas: udmurti (votjaki) – 746 793, komieši – 496 579.

Volgas-somu tautas

Volgas tautas: mordvieši – 1 153 987, marieši (čeremisi) – 670 868, sāmi (lapi) – ~60 000.

Baltijas somi: vepsi – 12 501, ižori – 820, voti – 62, karēļi – 131 357, somi – ~5 000 000, libieši (līvi) – 226, igauņi – 1 026 649.

Kad Vācija 1941. gada 22. jūnijā uzbruka Padomju Savienībai, daži igauņi nostājās tās pusē, uzskatot par mazāko no diviem lielajiem ļaunumiem. Līdz oktobra vidum visa Igaunija bija nacistu rokās, un šiem igauņiem nācās noprast, ko nozīmē jaunā okupācija. Igaunju jauniešu pūlīņi izvairsties no iesaukšanas vācu darba dienestā, paš aizsardzības vienībās *Omakaitse*, Igaunju leģionā vai Vērmahta izpaligos (*Hilfswillige*) spīlgti tēloti divās igauņu rakstnieka, Nobela prēmijas kandidāta Jāna Krosa novelēs: “Caurule” (*Toru*) un “Stāla gramatika” (*Stahli grammatika*). [Jaan Kross, *The Conspiracy and Other Stories*, trans. notes by Eric Dickens, London: *The Harvill Press*, 1995. Kross tika atzīts par ievērojamu Eiropas rakstnieku pēc divu viņa romānu “Ķeizara trakais” un “Profesora Martensa aizbraukšana” iznākšanas angļu tulkojumā.]

1944. gadā, nacistiskās Vācijas militārajam stāvoklim pasliktinoties un jaunai Sarkanās armijas invāzijai šķietot neizbēgamai, “70 000 igauņu, bēgot no jaunas padomju okupācijas, devās uz Rietumiem, galvenokārt uz Zviedriju un Vāciju.” [Raun, 166. lpp.]

Pret Igauniju Vācija bija izturējusies nedaudz labāk nekā pret citām iekarotajām zemēm, jo daudzi igauņi tika uzskatīti par ziemeļu rasei piederīgiem, tātad derīgiem pārvācošanai. [Misiunas and Taagepera, 49. lpp.] Un, salīdzinot ar padomju rīcību 1940.–1941. gadā, “vācu okupācijas režīms relatīvi maz jaucās igauņu kultūras dzīvē.” [Raun, 166. lpp.] Igaunji nezināja, ka Heinrihs Himlers ģenerālpāņā *Ost* bija paredzējis divdesmit gadus pēc kara beigām likvidēt Igauniju kā igauņu nācijas dominētu teritoriju. Padomju Savienībai, lai kā tā centās, tas neizdevās arī piecdesmit gadus.

Padomju režīms nekavējoties reorganizēja valsts administratīvās struktūras, sākumā daudzus svarīgus amatus piešķirot igauņu komunistiem. Taču 1950.–1951. gada IKP amatpersonu tīrīšanas laikā viņus aizstāja igauņi, kuri bija dzimuši un/vai ieguvuši izglītību Krievijā, kā arī krievu komunisti. Vietējiem igauņu komunistiem tika izvirzītas apsūdzības par “buržuāziskā nacionālisma” atbalstīšanu, un viņi tika pazemināti amatā vai deportēti uz Sibīriju.

Pretpadomju partizānu kustība, Igaunijā pazīstama kā *metsavennad* [mežabrāļi], bija radusies ar cerību uzturēt zināmu pretestību padomju varai, līdz pienāks palīdzība no Rietumu lielvarām, kā tas notika 1918. gadā. Daudzi pievienojās režīma pretinieku grupām, lai izvairītos no NKVD (VDK priekšteča) terora, citi – no 1949. gada masu deportācijas, kurā tika izvesti 8 līdz 12% lauku iedzīvotāju, tādējādi paātrinot zemnieku saimniecību piespiedu kolektivizāciju. [Raun, 179. lpp.] Divus gadus pēc Staļina nāves tika pasludināta amnestija, un gandrīz visi vēl atlikušie partizāni atteicās no savas nebūt ne idilliskās meža dzīves.

Tika reorganizētas arī izglītības iestādes. “Vismagākais trieciens nāca 1946. gadā, kad, sekojot padomju modelim, tika izveidota jaunā Igaunijas Zinātņu akadēmija kā galvenais pētniecības centrs IPSR.” [Raun, 185. lpp.] Tiem, kas nav pazīstami ar šo sistēmu, jāzina, ka tās jurisdikcijā bija visu veidu pētījumi: dabaszinātnes, sociālās zinātnes un humanitārās zinātnes.

Tādējādi muzikoloģija, etnoloģija, lingvistika un literatūrzinātne visas tika savietotas Igaunijas PSR Zinātņu akadēmijas Valodas un literatūras institūtā [*Eesti NSV (Noukogude Sotsialistliku Vabariigi) Teaduste Akadeemia Keele ja Kirjanduse Instituut*], kam nebija sasaistes ne ar Tallinas Konservatoriju, ne Tartu Universitāti. [No 1939. gada Tartu Universitātes mācībspēkiem 1944. gadā tur bija palikuši tikai 22 procenti. Raun, 167. lpp.]

Tāpat kā lielākajai daļai valsts iestāžu, arī Tallinas Konservatorijas nosaukumam tika pievienots vēl viens vārds – tagad tā bija Tallinas Valsts konservatorija [*Tallinna Riiklik Konservatoorium*]; bet vēl svarīgāk bija tas, ka tās mācību programmā bija iekļauti tādi kursi kā marksisms-ļeņinisms un krievu valoda.

Otra būtiska institūcija Igaunijas mūzikas pasaulē bija Komponistu savienība. Igaunijas akadēmiskā komponistu biedrība [*Eesti Akadeemiline Helikunstnike Selts*] bija dibināta 1924. gadā. Padomju vara tās darbību apturēja 1940. gadā, un 1944. gadā tika izveidota Padomju Igaunijas Komponistu savienība [*Eesti Noorte Heliloojate Liit*], vienota organizācija gan komponistiem, gan muzikologiem. Savienībai bija daudzas funkcijas, no kurām lielākā daļa bija saistīta ar komponistu eksistences praktiskajiem aspektiem, taču tā nodrošināja arī svarīgu forumu radošo ideju apmaiņai. Sākot ar 1924. gadu komponistu organizācija sponzorēja iknedēļas koncertus, veltītos tās biedru jaunākajiem skaņdarbiem. Gluži kā magistrantūras seminārā, tūlīt pēc koncerta notika diskusija par atskaņoto. Šādi padomju laikos daļu mūzikas, ko bija aizliegts atskaņot publiski, varēja dzirdēt vismaz savienības biedri.

Literatūrā un citās mākslās visnomācošākais periods pienāca ap 1948. gadu līdz ar tā saukto Ždanova dekrētu, nodēvētu Padomju Savienības Komunistiskās partijas (PSKP) funkcionāra Andreja Ždanova vārdā, kurš savos "diktātos" no tribīnes slavināja sociālistisko reālismu un lamāja inteliģentus, kuriem varēja pierakstīt "formālismu" un "buržuāzisko nacionālismu". Sociālistisko reālismu kā daiļrades atskaite punktu Ždanovs bija izvirzījis savā 1934. gada runā I Vissavienības padomju rakstnieku kongresā. Igaunijā 20. gs. 40. gados un 50. gadu sākumā "dzejnieki Alvere, Merilāsa, Sangs, Sempers, Pauls Vīdings un citi tika izslēgti no Rakstnieku savienības un publiski nosodīti." [George Kurman, *Estonian Literature // A Case Study of a Soviet Republic – The Estonian SSR*, Tõnu Parmining and Elmar Järvesoo, eds. Boulder, CO: Westview Press, 1978, 250. lpp.]

1948. gadā, pēc tam, kad Staļins nokritizēja komponista Muradeli operu, īpaša Komunistiskās partijas Centrālkomitejas rezolūcija nogānāja Šostakoviču, Prokofjevu, Hačaturjanu, Šebalīnu (vēlāko Tormisa kompozīcijas skolotāju), Mjaskovski un Popovu. Vēstījums no Maskavas ātri izplatījās padomju republikās. Nav nekāds brīnums, ka "pirmajā pēckara padomju varas desmitgadē, no 1944. gada līdz Staļina nāvei 1953. gadā, Igaunijā netapa neviena mākslinieciski vērtīga luga." [Mardi Valgemiie, *Drama and the Theater Arts // A Case Study of a Soviet Republic – The Estonian SSR*, Tõnu Parmining and Elmar Järvesoo, eds., 282. lpp.]

Nēmot vērā to mūziķu skaitu, kuri bija emigrējuši vai nogalināti kara laikā, bija visnotaļ saprotams nozīmīgas radošās darbības iztrūkums mūzikā. "Pārāk viegli jebkas nacionāls varēja tikt nozākāts kā buržuāziskais nacionālisms, jebkas reālistisks – kā buržuāziskais naturālisms, jebkāda simfoniskā attīstība – kā buržuāziskais formālisms. [...] Patiesībā neviena pieeja negarantēja komponista drošību, jo kritizētāju striktās prasības bija vienmēr mainīgas, patvaļīgas un pretrunīgas." [Marina Frolova-Walker, *"National in Form, Socialist in Content": Musical Nation-Building in the Soviet Republics // JAMS*, 51. sēj., 2. daļa, 1998. g. vasara, 363.–64. lpp.]

Zona, kurā sakrita padomju vadlīnijas un igauņu tautas tradīcijas, bija Vispārējie dziesmusvētki. 1950. gadā vairāk nekā 100 000 skatītāju auditorijai uzstājās 31 907 svētku dalībnieki. "Varētu jautāt, kāpēc pēckara dziesmusvētki joprojām piesaistīja tik daudz dalībnieku un skatītāju, lai gan daļēji uzspiestajā repertuārā bieži bija dziesmas, kas igauņu tautai bija visai svešas un pagērēja zināmu viltus patosa limeni. Iespējams, tautas vienotības un jaunu nākotnes cerību izjūta bija tā, kas lika mūsu ļaudīm uzturēt vairāku iepriekšējo paaudžu koptās svētku tradīcijas." [Enn Oja, *A Glimpse into the History of Song Festivals // The 21st Estonian Song and the 14th Folk Dance Festival – A Reference Book*, Tallinn: Eesti Raamat, 1990, 19. lpp.]

Kā norāda Marks Slobins, aplūkojot situāciju visā Centrāleiropā un Austrumeiropā, citās Padomju Savienības republikās līdzīgas masu aktivitātes, piemēram, dziesmusvētki, tika ieviestas "no aug-

šas". Baltijā tā bija autentiska vietējā tradīcija, ko padomju vara pie-savinājās saviem politiskajiem mērķiem." [*Introduction // Retuning Culture – Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Mark Slobin, ed. Durham: Duke University Press, 1996, 2.–3. lpp.]

Trīs no 1947. gada Vispārējo dziesmusvētku virsvadītājiem – Tūdurs Vetiks (1898–1982), Riho Petss (1899–1977) un Alfrēds Karindi (1901–1969) – saņēma Igaunijas Padomju Sociālistiskās Republikas Nopelniem bagātā mākslas darbinieka titulu, bet nākamajā gadā – Igaunijas PSR Valsts prēmiju. Taču 1950. gadā viņi visi tika arestēti par pretpadomju, "buržuāziski nacionālistisku" nostāju un notiesāti ar ieslodzījumu darba nometnēs un mantas konfiskāciju. Šie ļoti cienījamie diriģenti/komponisti/pedagogi tika atbrīvoti pēc, attiecīgi, sešiem, pieciem un četriem gadiem un "reabilitēti" 1968. gadā.

Līdz ar Staļina nāvi 1953. gadā iestājās "Atkusnis", kaut, ja gribam būt precīzi, tā īsti tas pienāca dažus gadus vēlāk. Tikai 1956. gadā Hruščovs slepenā sanāksmē uzrunāja PSKP 20. kongresa delegātus. IKP pirmais sekretārs, krievu-igauņu izcelsmes komunist Ivans (Johanness) Kebins saglabāja savu amatu no 1950. līdz 1978. gadam, bet "laika gaitā Kebins ieguva pragmatiska un racionāla līdera reputāciju, kura bufera loma pret Maskavas pārmērīgajām prasībām tika novērtēta." [Raun, 192. lpp.] Sākās sakari ar valstīm ārpus padomju bloka; pirmie kontakti ar Somiju parādījās 1956. gadā, un līdz 1965. gadam bija izveidota kuģu satiksmes līnija starp Helsinkiem un Tallinu. Protams, tikai dažiem igauņiem tika atļauts ceļot ārpus PSRS un Austrumeiropas, taču arvien vairāk tūristu no Rietumiem ieradās Igaunijā. [Raun, 189. lpp.] Un daudziem deportētajiem, kas bija pārdzīvojuši Sibīrijas skarbumu, tika atļauts atgriezties mājās.

Savus darbus sāka publicēt jauna dzejnieku, dramaturgu un prozaiķu paaudze, kā arī daži no vecākās paaudzes, kuri Staļina laikā bija klusējuši: Ellena Nita, Ains Kāleps, Betija Alvere, Pauls Ēriks Rummo, Enns Vetemā, Jāns Kaplinskis. Igaunijā atkal sāka iznākt pat tādu trimdas autoru kā Marijas Underes un Gustava Suitsa darbi.

Savukārt vizuālajā mākslā "atšķirībā no Krievijas avangarda kustība Igaunijā darbojās ar spēcīgu iedzīvotāju atbalstu un tika pieļauta no vietējo partijas amatpersonu puses. [...] Kamēr krievu avangards turpināja izstādīties privātos dzīvokļos, Igaunijā tas jau 1964. gadā pārcēlās uz Mākslinieku savienības un Tartu Universitātes galerijām. Tas, kas tika aizliegts, kad to sauca par abstrakto mākslu, kļuva pieņemams, kad to nodēvēja par „ģeometrisku mākslu” vai „eksperimentālo mākslu” [Misiunas and Taagepera, 160. lpp.]

Te nu mēs esam sasnieguši to Igaunijas vēstures posmu, kad Tormiss, 1956. gadā pabeidzis studijas Maskavas Konservatorijā, kļuva par aktīvu profesionāli. Tas bija periods, kurā kultūras autonomija guva ievērojamus panākumus un varēja spriest un rakstīt par tēmām, kas iepriekš bija aizliegtas.

"Baltijas republikās valdīja lielāka kultūras brīvība nekā Krievijā, daļēji pasaules preses uzmanības trūkuma dēļ. Maskavā Rietumu korespondenti bija kļuvuši par jebkādu neparastu vai negaidītu norišu citīgiem novērotājiem un komentētājiem, un tas palielināja kultūras birokrātijas piesardzību, baidoties no politiskām sekām. Gan Maskavas birokrātu, gan Rietumu žurnālistu nepietiekamā vietējo valodu prasme un otro retās vizītes izolēja Baltijas kultūras no pārlietas uzmanības un tādējādi mazināja to politizāciju. Ja Igaunijā Kamī tika publicēts [...] bez komentāriem, Maskavā tas diez vai varēja notikt." [Misiunas and Taagepera, 179. lpp.]

Kā piemēru šādai uzmanības koncentrēšanai uz Krieviju var minēt viena no ievērojamākajiem amerikāņu korespondentiem

Harisona Solsberija rediģēto sējumu "Padomju Savienība: piecdesmit gadi". [*The Soviet Union: The Fifty Years*, Harrison E. Salisbury, ed. New York: *Harcourt, Brace World*, 1967.] Igaunija 484 lappušu biežajā grāmatā ir pieminēta divas reizes – vienreiz saistībā ar tās degslānekļa ieguvu un otru reizi to republiku sarakstā, kurām ir proporcionāli vislielākais lauksaimniecības un rūpniecības produkcijas apjoms, bet vismazākie dabas resursi. Rakstā par padomju mūziku Harolds Šonbergs, kā ierasts, koncentrējas uz krievu komponistiem. Kijivā viņš ticis ar četriem komponistiem "modernistiem", no kuriem viens citu avangarda komponistu skaitā pieminējis arī Arvo Pertu un Kuldaru Sinku (tekstā minēts ar kļūdainu priekšvārdu *Culdar*, kur būtu jābūt *Kuldar*). [Harold C. Schonberg, *The World of Music // The Soviet Union...*, 181. lpp.]

Šī koncentrēšanās uz Krieviju radīja iepriekš citātā aprakstīto pozitīvo efektu, taču tās ietekme bija arī tāda, ka zināšanas par igauņu kultūru vai pat ikdienas dzīvi Igaunijā līdz Rietumiem nenonāca.

Ar vienu no piemēriem tiem muļķīgajiem pārspilējumiem, kuriem ticēja Amerikas Savienotajās Valstīs, sadūros 1996. gada pavasarī, Ņujorkas igauņu-amerikāņu kopienas rīkotā ikgadējā Igaunju kultūras festivālā [*Eesti kultuuripäevad*] pasākumā. Starp māksliniekiem, kas togad tika uzaicināti no dzimtenes, bija setu sieviešu kopa, kas dziedāja iestudējumā *La MaMa* teātrī. Kāds gados vecāks igauņu emigrants, ņujorkietis, pagriezās pret mani un, norādot uz dziedātājiem, ar lielu pārliecību teica, padomju laikā šīm sievietēm bijis aizliegts valkāt viņu krāšņos tautastērpus. Šis izdomājums būtu jāuzlūko kā amerikāņu antikomunistiskās histērijas palieka.

Svarīgāks un grūtāk pārliecinoši atbildams jautājums ir, cik lielā mērā Igaunija bija kulturāli izolēta. Jo vairāk uzzinu par dzīves detaļām šajā periodā, jo vairāk pārliecinātos, ka izolācija nebija ne tuvu tik totāla, kā padomju varas iestādes to būtu vēlējušās – un mazāka, nekā tika vedināti domāt ļaudis no ārienes. Dodžs 1958.–1988. gada padomju nonkonformiskās mākslas kolekcija [*Dodge Collection of Non-Conformist Soviet Art, 1958–1988*] satur praktiski visu šī perioda Rietumu mākslas vēstures "-ismu" piemērus. Šīs kolekcijas kataloga ievadesejā teikts, ka "padomju māksliniekiem parasti bija maz vai nebija nekādu zināšanu [...] par pazīstamiem Eiropas vai Amerikas māksliniekiem vai mākslas kustībām". [Norton T. Dodge, *Notes on collecting nonconformist Soviet art // From Gulag to Glasnost – Nonconformist Art from the Soviet Union*, 9. lpp.]

Varbūt tā bija – jo ietekmes kultūras vēsturē var būt grūti droši konstatēt, pat "atvērtā" sabiedrībā –, bet varbūt tomēr nē. Pēc Staļina nāves ceļošana pa sociālisma zemēm intelīgences pārstāvjiem bija lēta un pieejama, ja vien viņi nebija gluži režīma nežēlastībā. Tā Veljo Tormiss 1963. gada festivālā "Varšavas rudens" dzirdēja un redzēja Džonu Keidžu un Rietumu avangarda komponistus. Mans priekšstats ir tāds, ka no Rietumiem iegūto mākslas grāmatu vai žurnālu un neatļauto mūzikas partitūru lappuses tika kā liels dārgums nodotas no rokas rokā. Iespējams, dažās padomju republikās tās tika pētas rūpīgāk nekā to izcelsmes valstīs, kur tas viss tika uzskatīts par kaut ko pašsaprotamu.

Diemžēl relatīvi lielākās vārda brīvības periodam Padomju Igaunijā sekoja laiks no 20. gadsimta 70. gadu nogales līdz 80. gadu vidum, kas ieguva Stagnācijas perioda [*Stagna-aeg*] nosaukumu, ciktāl iezīmēja atkušņa laikā uzsāktu procesu pārrāvumu. Patiesībā tā bija vairāk nekā stagnācija – tā bija nopietna regresija ar pieaugušu patēriņa preču deficītu, lauksaimniecības ražošanas apjomu kritumu (lai gan Igaunijas lauksaimniecības produktivitāte joprojām parasti pārsniedza dažu citu padomju republiku rādītājus), represijām kultūras jomā un aktīvu rusifikācijas programmu.

Lai kāpinātu rūpniecisko ražošanu, Igaunijā papildus tika ieviests liels skaits krievu strādnieku. Tāpat kā iepriekš, viņi saņē-

ma labāk apmaksātos darbus, visus pieejamos dzīvokļus (kuru pilsētās hroniski trūka), un lielākoties nekad neiemācījās runāt igauņiski. Igaunī šo strādnieku un padomju armijas klātbūtni uztvēra kā skaidru apliecinājumu tam, ka viņu valsti ir sagrābusi sveša okupācijas vara. Abpusējs antagonisms bija gluži taustāms, kad 1991. gada jūnijā un jūlijā es pastaigājos pa Tallinas ielām. 1991. gada 20. augustā Igaunijas Augstākā padome pasludināja Igaunijas Republikas pilnīgu neatkarību. Kad atkal atgriezos Tallinā 1993.–1994. gadā un pavadīju tur septiņus mēnešus, spriedze starp igauņiem un krieviem joprojām pastāvēja, taču bija mazinājusies.

Notikumus, kas tuvināja neatkarības atgūšanu, pilnībā apraksta Līvens, Misjūns un Tāgepera, kā arī Teilors. Šeit mums jāpievērš uzmanība tai īpašajai politiskai parādībai, kas pazīstama kā "dziesmotā revolūcija".

1988. gada jūnijā aptuveni 80 000 cilvēku pulcējās Tallinas Dziesmusvētku estrādē, lai dziedātu līdz igauņu komponista Alo Matīsenā rokdziesmām. "Uzlādējošā roka ritmā virs pilsētas tika pacelts agrāk aizliegtais neatkarīgās Igaunijas karogs, kamēr pūlis atkārtoja vienas no jaudīgākajām Matīsenā dziesmām piedziedājumu: "Igaunis esmu, man igauņim būt, jo es par igauņi dzimis." [Ingrida Kalnins, ed., *A Guide to the Baltic States*, Merrifield, VA: *Inroads*, 1990, 269. lpp.]

Trīs mēnešus vēlāk tajā pašā estrādē vairāk nekā 300 000 igauņu dziedāja patriotiskas dziesmas, vicināja karogus un klausījās politiskas runas. Līdz šim lielākā demonstrācija notika 1989. gada 23. augustā, Molotova-Ribentropa pakta piecdesmitajā gadadienā, kad igauņi, latvieši un lietuvieši savienojās cilvēku ķēdē, kas stiepās 430 jūdžu garumā no Tallinas caur Rīgu līdz Viļņai. [Misjūns un Tāgepera norāda dalībnieku skaitu tuvu miljonam (Misiunas, Taagepera, 327. lpp.), savukārt gan Ingrida Kalniņa savā *Guide to the Baltic States*, 260. lpp., gan Reins Rūtso [*Rein Ruutsoo*] savā hronoloģijā izdevumā *Nationalities Papers*, Nr. 231 (1995. g. pava-saris) [numurs veltīts Igaunijai], 246. lpp., min, ka tas pārsniedzis divus miljonus.]

Šāda domu un rīcības vienprātība agrāk ne vienmēr bija vērojama starp trim konkurējošajām Baltijas valstīm. Lai gan daudzi to vēstures elementi ir līdzīgi, tās ir diezgan atšķirīgas valstis. Bez valodas un reliģijas dažādības (Igaunija ir pamatā luterticīga, Lietuva galvenokārt Romas katoļu, Latvija ir abu sajaukums ar krievu pareizticības piedevu) tām ir ievērojamas atšķirības tradīcijās un raksturīgajā domāšanas veidā. [Plašāku šo atšķirību iztirzājumu skatiet Anatola Līvena darbā.]

Baltijas nāciju nepietiekamā sadarbība 1920.–1940. gada neatkarības periodā tiek uzskatīta par vienu no faktoriem, kas noveda pie to aneksijas Padomju Savienībā. Pēc neatkarības atgūšanas 1991. gadā tika veikti daudzi mēģinājumi mazināt šo izolāciju. Vēlme pievienoties Eiropas Savienībai mudināja ciešāk sadarboties ar saviem tiešajiem kaimiņiem.

Šīs pūles tika atalgotas ar visu triju valstu iestāšanos ES 2004. gada maijā.

Veljo Tormisa ieguldījums 20. gadsimta Igaunijas vēsturē tiks atklāts turpmākajās nodaļās. Svarīgs aspekts, ko šeit īsumā aplūkošu, ir viņa tekstu izvēle. Tormisa komponista meistarības brieduma posma darbu teksti bieži bija kā kritiski komentāri – parasti maskēti, ar laiku arvien atklātāki – par dzīvi padomju režīmā. Tāpat viņš izmantoja tekstus, kas atsaucās uz Igaunijas senāko vēsturi. Igaunija, igauņu valodā *Eesti*, kopš krustnešu laikiem tika saukta arī par *Maarjamaa* – Marijas, Māras zemi. Viens no Tormisa nozīmīgākajiem darbiem kompozīcija vīru korim "Māras zemes balāde" (*Maarjamaa ballaad*), kuras nosaukums ticis aplami interpretēts kā kristietības nestās svētības apliecinājums. Patiesībā 1969. gadā komponētais dzejnieka Jāna Kaplinska teksts pauž rūgtumu pret alkatīgajiem krustnešiem un netiešas asociācijas ar padomju iebrucējiem. [Jaan Kaplinski, *Tolmust ja vārvidest*

(“No putekļiem un krāsām”), Tallinn: *Loomingu Raamatukogu*, no. 24, 1967, 12. lpp.]

SPĒKI ZŪD Sakalai Nurmekunda jau dziest
vānu dzires pār galvu zem kājām sodrējos sniegs
Rēvels mūri augsti jūras vizma tev acīs dur
par plašu par svešu pilsētu par svešu tava asins tur
Oandi noeļ un stāties kur tek gar Otepē ceļš
kalnā skan sveša mēle un kalti akmeņus šķeļ
redzi pār jūru pār galotnēm izplēn zeme un vārds
raugi Alutaguzi un Vaigu kamēr vēl var
ērgļa sauciena gaitu viendienīte dienu skries
vai aizmirsis valodu dziesmu pats sevi vēl atminies
gaidi drīz ezeri zudis no ūdens kāps pakrastes
sājš ūdens kož acis no pieres kož sirdi no iekšienes
dusi zem sājš ūdens ledus ducina pāri
aplenkummašinas tur ripo uz spītīgo Sāri

[Sakala, Nurmekunda, Rēvele, Oandi (Ugandi), Otepē, Alutaguze, Vaiga un Sāre ir igauņu vietvārdi. Lielākā daļa no tiem ir no senas Igaunijas vēstures un bez konkrētas nozīmes bagāžas mūsdienu igauņu lasītājam. Drīzāk tie rada izjūtu par gadsimtiem ilgu karošanu Igaunijā.]

Vēl viens darbs, kas atspoguļo viduslaiku Baltijas somu vēsturi, ir “Bīskaps un pagāns” (*Piispa ja pakana*), tapis pēc ansambļa *The King's Singers* pasūtījuma. Teksts no diviem pretējiem viedokļiem pavēsta par kristiešu misionāru un krusta karotāju no Britu salām bīskapu Henriju, kuru nogalina Lalli, Turku (Obu) pilsētas apkāmes somu zemnieks.

Gregoriska sekvence dod Tormisam melodiju un latīņu tekstu, lai pastāstītu kristiešu garīdznieka stāstu, savukārt somu tautasdziesmas ir sižeta pagāniskās versijas pamatā.

No 19. gadsimta vēstures vielu smēlas filma “Rekrūša bēgšana no Tallinas Domkalna pils uz savām mājām Kūsalu” (*Nekruti põgenemine Tallinna Toompealt koju Kuusalu*), kurā teksts atsaucas uz Tompeas pils krievu sargiem un izseko iesauktā bēgšanas maršrutam gar Baltijas jūras piekrasti. Šo pašu četrdesmit kilometru ceļu uz ziemeļaustrumiem no Tallinas Tormiss mēroja ikreiz, kad devās uz savām lolotajām lauku mājām netālu no Kūsalu, kur bija dzimis.

Atsaucoties uz jaunāku vēsturi, četru stundu garā filma “Putna brīvi” (*Lindpriid*) sižetiski it kā vēsta par Viktoru Kingisepu un igauņu bolševikiem, kuru darbība kļuva nelegāla pēc neatkarības iegūšanas 1920. gadā. Faktiski autoru nolūks bija atspoguļot padomju represijas pret opozīcijas aktivistiem. Tormiss šai filmai komponēja neordināru mūziku, tai skaitā neaizmirstamu balādi ar ievērojamā dzejnieka Hando Runnela vārdiem. Komponists arī tēloja vienu no nozīmīgākajām filmas lomām un, lai gan pats to allaž enerģiski noliedza, atklājās kā spilgti talantīgs aktieris.

To, kā Tormiss savā daiļradē izpaudās kā politisks komponists, konkrētāk iztirzāsim [grāmatas] VI, VII un X nodaļā. Šeit, vispārējā Igaunijas vēstures kontekstā, es vēlos izvirzīt sarežģīto jautājumu par Tormisu kā nacionālistu.

Man šo vārdu nākas lietot piesardzīgi, jo 20. gadsimtā tas ticis piesātināts ar arvien jaunām negatīvām konotācijām: vācu nacistu nacionālsociālisms, japāņu ksenofobija, Padomju Savienības rusifikācijas programmas, amerikāņu Kukluksklana un Balto pilsoņu padomju noliegums visiem, kas nav baltādaini protestanti, nacionālismā sakņoti etniskie konflikti bijušajā Dienvidslāvijā. 21. gadsimta otrajā desmitgadē nacionālisms ir kļuvis par kustību, kas daudzās pasaules valstīs izraisa antagonismu pret “citiem”. [Donalds Trampa atrašanās Amerikas Savienoto Valstu prezidenta amatā laikā no 2017. līdz 2021. gadam atkal izcēla šāda veida

nacionālismu atklātībā valstī, kas lepojas ar sevi kā demokrātijas paraugu.]

Svarīgi izprast atšķirību starp nacionālismu, kuru dziļi izjūt apspiesta nācija, kuras lepnums par savu valsti un tās pagātni nepastāv uz citu etnisko grupu rēķina, un nacionālismu, kas barojas no citu tautu pakļaušanas vai iznīcināšanas.*****

Tormisa nacionālisms neapšaubāmi pārstāvēja pirmo variantu. Tas sakņojās savas tautas pašsaglabāšanās tradīcijā, 700 gadus dziļojot svešzemnieku varā. Tomēr ir viegli iedomāties simtiem tūkstošu igauņu, kas, pulcējušies dziesmusvētku estrādē, dzied “*Mu isamaa on minu arm*” (“Tu, tēvija, tu, mīlotā”), pārvēršoties masā, kas ceļ roku žestā *Sieg heil!*. [Interesanti atzīmēt, ka pirmajā neatkarības periodā (1918.–1940. g.) jebkurai Igaunijas minoritātei, kuras skaits pārsniedza 3000, tika piešķirta „kultūras autonomija”, kas ietvēra arī valsts finansētu skolu izveidi. 1927. gadā “Ebreju nacionālais fonds Palestīnā savā “Zelta grāmatā” izteica pateicību Igaunijas valdībai”. Roos, 28. lpp.]

Pat tad, kad es pati ar prieku piedalījos 125. gadadienas Igaunijas Vispārējos dziesmusvētkos kā viena no 20 000 dziedātāju, ik pa brīdim mana iztēle modināja to otro ainu.

Kāds igauņu mūziķis man reiz aprakstīja notikumu koncertzālē *Estonia* (Tallinas galvenajā koncertu norises vietā, kas celta kopā ar operas namu 1913. gadā, iznīcināta padomju gaisa uzlidojumā 1944. gadā un atjaunota pēc Otrā pasaules kara) 1980. gadā, Tormisa piecdesmitās jubilejas koncertpasākumā. Pēc izcilāko solistu un koru uzstāšanās programma noslēdzās, publikai Tormisa vadībā dziedot *regilaulud*. Mare Peldmē, Komponistu savienības Igaunijas Mūzikas informācijas centra izveidotāja, man teica: “Pret šo cilvēku mēs izjutām tādu mīlestību, tādu godbijību par to, ko viņš ir paveicis mūsu tautas kultūras labā, ka tobrīd viņš varēja mūs vest jebkur – pat sākt sacelšanos pret varas iestādēm – un mēs viņam sekotu.” [Intervija ar Mari Peldmē (*Mare Pöldmäe*), ierakstīta 1994. gada maijā teātrī *Estonia*, Tallinā.]

Bet, būdams gudrs šamanis, Tormiss nekad nevestu savu tautu uz slaktiņu. Viņš rīkojās kā stiprs nacionālists, izsakoties dubultnozīmēs, spēlējot spēlītes ar varu un tipiskā igauņu stilā pacietīgi gaidot padomju valdīšanas beigas. Bet atklāts disidents viņš nebija.

Īpašība, kas atrastos jebkura igauņu rakstura iezīmju saraksta augšgalā, ir atturība. Viens mans igauņu draugs reiz tam piekrita, bet piebilda, ka, ja citu tautību ļaudis bieži var jums smaidīt, bet pēc tam sist no mugurpuses, tad igauņi, ja smaida, tad tā patiešām ir viņa vai viņas nopietnība. Viens piemērs plaši izplatītajam igauņu atturības tēlam: Venno Lauls (diriģents, Igaunijas Zēnu kora dibinātājs un manu pirmo divu vizīšu laikā Igaunijā konservatorijas rektors un Igaunijas Koru asociācijas prezidents) aprakstīja man savu jauno izpildītāju mīmikas izmaiņas pēc viņu pirmās koncertturnejas Amerikā. Turp viņi devās kā tipiski igauņi ar akmenscietām sejām; atgriezās ar dažādām viņu vaibstus gaismojošām sejas izteiksmēm. Vēl viens piemērs, kas mani pārsteidza: reiz devos līdzī patālā braucienā draugam, kurš veda savus divus mazos bērnus ciemos pie kādu laiku neredzētiem vecvecākiem. Sagaidīju, ka tiekoties jaunie un vecie apmainīsies ar apskāvieniem un skūpstiem, taču no abām pusēm tas bija vien smaida apstarots “sveiki!”. Vēlāk mans draugs apliecināja, ka Igaunijā tā ir visai normāla uzvedība.

Igauniem raksturīga, iespējams, ar citām ilgi apspiestām tautām kopīga rakstura iezīme – augsti attīstīta humora izjūta, kas viegli pamanāma viņu izsmalcinātajās karikatūrās. To, kā arī lielu pacietību un aktīvu darba tikuma piepildījumu, domājams, ir attīstījis viņu gadsimtiem ilga izdzīvošanas process. Tomēr viņu vēsturiski noteikto īpašību tumšā pusē ir gatavība upura lomai. Kad 1993. gadā, divus gadus pēc Padomju Savienības sabrukuma, dziļoju Tallinā, šo attieksmi jutu neskaitāmas reizes. Viens piemērs:



irniekiem krāšņajā, restaurētajā 15. gadsimta ēkā, kurā biju apmetusies, bieži nebija karstā ūdens, lai gan īri viņi maksāja, kā nākas. Kad jautāju, kāpēc neviens nesūdzas, man atbildēja, ka, ja sūdzēsies, tu piesaistīsi sev uzmanību un vari iekulties nepatīkšanās; un pat ja sūdzētos, par mājokļu jautājumiem atbildīgie sūdzību tāpat neizskatītu. Tā, aiz pieraduma pie upura statusa, neviens pat nemēģināja saņemt to, kas viņam pienākas. Es ar savu Ņujorkas irnieku komitejas pieredzi liku priekšā mūsu saimniecei kopā doties uz attiecīgo iestādi un sūdzību iesniegt. Un kopš tā laika viņiem ir karstais ūdens!

Igaņu raksturs, tāpat kā liela daļa igauņu dzīves, šajā pārejas periodā ir mainījies. Īpašības, kuras šeit aprakstīju, bija izplatītas lielākajā daļā Tormisa dzīves laika, ir piesauktas daiļliteratūras un vēstures darbos un manis pašas vērotas, uzturoties Igaunijā. Ir vispārpieņemts apgalvojums, ka somugru tautās ir visaugstākais pašnāvību līmenis pasaulē; neskatoties uz izvērstiem meklējumiem, man nav izdevies atrast medicīniskus datus, kas to apstiprinātu. Šis apgalvojums man kļuva īpaši interesants, kad Veljo Tormiss man par to pastāstīja kādu dienu, būdams īpaši nomāktā garastāvoklī. Ir grūti piedēvēt igauņu tautai specifiskas fiziskās īpašības.

Ja raudzīsieties uz 20 000 dziedātāju pulku dziesmusvētku skatuvē, jūs noteikti redzēsiet daudz blondu, ziemeļniecisku tipu. Bet neesmu pārliecināta, ka tie ir dominējoši, jo daudzu gadsimtu gaitā tautas genofonds ir saņēmis piedevas no visām iekarotāju tautām.

Toties Igaunijas ainavu ir vieglāk aprakstīt, jo tā ir relatīvi viendabīga. Tās teritorija, ieskaitot aptuveni 1500 piekrastes salu, ir lielāka nekā Dānijai. Baltijas jūras piekrastē ir smilšainas pludmales ar lieliem, viļņu noapaļotiem akmeņiem, kas slejas no ūdens. Pludmale ātri vien pāriet mežos, kas klāj aptuveni 40% no šīs visumā līdzenās zemes, kuras augstākais punkts ir 1040 pēdas virs jūras līmeņa. Katrs pakalniņš ir tik īpašs, ka tam dots nosaukums. Mani speciāli veda rādīt Igaunijas lielākās salas Sāremā kalķakmens klintis, it kā tās būtu kāds iespaidīgs dabas brīnums. Tādas tās arī ir – Igaunijai.

Igaņi šķiet īpaši lepni par savas lauku ainavas skaistumu. Domājams, stādi un ziedi ir vēl jo vērtīgāki to īsā, bet intensīvā ziedēšanas perioda dēļ pēc garajām, tumšajām un aukstajām ziemām. (Lielāko daļu ziemas, kuru tur reiz pavadīju, Baltijas jūra bija aizsalusi.) Vieni no svarīgākajiem gada svētkiem ir Jāņi (23. jūnijs), kad saule tikpat kā nenoriet. Viņu nacionālajā eposā “Kalevipoegs” putni, čūskas, augi, akmeņi, purvi un citas dabas parādības ir tikpat nozīmīgas kā cilvēku raksturi. Saikne ar zemi varētu izskaidrot

parādību, kas man ilgākās uzturēšanās laikā Igaunijā šķita noslēpumaina: septembrī un oktobrī gandrīz katru nedēļas nogali iedzīvotāji masveidā pameta Tallinu. Uzzināju, ka visi, kas vien varēja, devās uz laukiem novākt kartupeļus. 1993. gadā tā joprojām bija nepieciešamība. Nākamā gadsimta sākumā pilsētu lielveikalos pārtikas jau bija gana, tomēr pilsētnieki turpināja doties uz laukiem, kad vien tas bija iespējams. Igaņu lauksaimniekiem, kuri piedzīvojuši grūto pāreju no padomju kolektivizētajiem uzņēmumiem uz individuālām ģimenes saimniecībām, zeme nozīmē nebeidzamas pūles. Pilsētniekiem – jauniem, izglītotiem igauņiem, kas piedalās postpadomju izaugsmes ekonomiskajā “brīnumā”, – lauki ar saviem tīrumiem, mežiem, upēm un ezeriem joprojām ir visai pievilcīgi.

Ironiski, ka 2002. gadā, kad pabeidzu rakstīt šīs grāmatas pirmo izdevumu, mani uztrauca aktuālie notikumi Igaunijā, jo valsts strauji centās panākt Rietumeiropu patēriņa preču, mājokļu, medicīniskās aprūpes un interneta lietošanas jomā. 2018. gadā, kad sāku gatavot atjaunoto izdevumu, Igaunija bija kļuvusi par vienu no digitāli attīstītākajām valstīm pasaulē [Nathan Heller, *The Digital Republic // The New Yorker*, 2017. gada 18./25. dec.], bet, līdz ar Latviju un Lietuvu, arī par iespējamu mērķi jaunai Krievijas agresijai, tagad Vladimira Putina vadībā. ●

* Ja vien nav norādīts citādi, lielākā daļa šīs nodaļas vēsturiskās informācijas ir balstīta uz fundamentālu grāmatu angļu valodā par Igaunijas vēsturi: Toivo U. Rauna (*Toivo U. Raun Estonia and the Estonians. Updated Second Edition* (Stenford: Hoover Institution Press, 2001). Jaunāks vēstures darbs angļu valodā ir Nila Teilora (*Neil Taylor Estonia – A Modern History* (London: C. Hurst, 2018). Sākumā ar aizdomām uzlūkoju vēstures grāmatu, kuru sarakstījis tūristu ceļvežu autors, taču pārliecinājos, ka tā ir īpaši noderīga, aplūkojot tās Igaunijas vēstures detaļas, kas igauņiem, iespējams, ir acīmredzamas, bet citiem nē. Igaunijas vēsturei līdz 1918. gadam grāmatā veltīta tikai viena nodaļa, nākamās sešas aptver laiku līdz 2017. gadam. Bibliogrāfija ir noderīga kā pārskats par avotiem angļu valodā, ar dažiem darbiem franču un vācu valodās.

** Igaunija faktiski ir atteikusies no pretenzijām uz teritoriju, kura 1945. gadā tika atņemta toreizējai Igaunijas PSR un iekļauta toreizējā Krievijas PSFR. Pēc gadiem ilga sarežģīta procesa pasāreizējās robežas fiksējošs līgums starp Igaunijas Republiku un Krievijas Federāciju tika parakstīts 2014. g. februārī, taču ne viena, ne otra puse nav to ratificējusi. – tulk. piez.

*** Jiri Vilmsu nogalināja nevis vācu okupācijas varas iestādes Igaunijā, bet gan kāda no balto spēku pusē karojošajām ārzemnieku vienībām (Vācijas armijas vai zviedru brīvprātīgo) Somijā, kurp Vilmsa Glābšanas komitejas uzdevumā devās pāri Somu līcim 1918. gada martā. – tulk. piez.

**** “Romāns kopumā veido plašu panorāmu par vairāku paaudžu cilvēku likteņiem un centieniem pilsētās un laukos, par zemniekiem un intelektuāļiem, revolucionārajām aprindām un jauntapušu buržuāziju, vesela laikmeta idejām un sociālajām attiecībām visā to sarežģītībā. [...] Čīņa ar purvainu un akmeņainu zemi, sensenā zemnieka čīņa un nebeidzamās pūles, lai izspiestu iztiku no skopās augsnes, romānā “Tiesa un taisnība” tiek interpretēta kā visa progresa un kultūras pirmatnējais pamats.” Nirk, 168.–169. lpp. Tulk. piez.: Latviski ar nosaukumu “Zeme un milestība” Elinas Zālītes tulkojumā, pirmizd. 1936.–1937. g. Šobrīd angļiski izdotas trīs romāna daļas. Saskaņā ar Igaunijas Literatūras informācijas centra Igaunijas Nacionālajai raidorganizācijai sniegto informāciju visu piecu romāna daļu izdošana angļiski paredzēta 2026. gadā.

***** Anna Čekanovska raksta, ka “robežlinijas novilkšana starp nacionālistisku motivāciju un iekšēju nepieciešamību pēc pašidentitātes ir ārkārtīgi svarīgs uzdevums. Īsi sakot, ir svarīgi nošķirt savas patības un vērtību apliecinājuma nepieciešamību no aizspriedumu un diskriminēšanas tieksmju kurināšanas pret citiem.” Anna Czekanowska *Continuity and Change in Eastern and Central European Traditional Music // Retuning Culture – Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Mark Slobin, ed. (Durham: Duke University Press, 1996), 94. lpp.

Būtiska lasāmviela par šo tēmu ir Richard Taruskin *Nationalism // The New Grove*, 2. izd., timekli 2001. g. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50846> (skatīts 2020. gada 19. aprīlī).

7 mūzikas dievības un patroni pasaules vēsturē

Mārtiņš Mārcis Beitiņš / Corey Jack Stone

Ne tikai dabas spēkus dažreiz ir grūti izskaidrot, bet arī mūzikas radīšanas procesus, un, visticamāk, tāpēc kopš cilvēku civilizācijas pirmsākumiem ir bijuši atšķirīgi aizbildņi ne tikai medībām un ražas novākšanai, bet arī svētkiem un mūzikai. Šajā publikācijā pacentos apskatīt spilgtākos un ietekmīgākos no tiem dažādu tautu un valstu mitoloģijā. Nekautrēšos atzīmēt, ka apzināti savā šīsreizes materiālā nepieskāros populāriem mūzikas aizbildņiem, tādiem kā grieķu Apollons vai katolicisma Svētā Cecīlija, par kuriem jau tāpat visi un visu zina, tā ka izbaudiet, lūdzu, nemirstīgo melodisko dažādību!

SARASVATĪ – HINDUISMA MŪZIKAS DIEVIETE

Kā savā grāmatā *Shlokas and Bhajans* (izdevniecība *Sangeet Bharati*, 2021) raksta profesors K. N. Šivakumars, Sarasvatī ir būtiska dieviete svētajā trīsvienībā līdzās bagātības un labklājības dievieteī Lakšmī un kara dievieteī Pārvaī. Sarasvatī ir mūzikas, mākslu, amatniecības un zināšanu dieviete māte. Viņa atspoguļo gudrības un apziņas plūsmu. Vēdu māte. Sarasvatī ir hindu mitoloģijas augstākās dievības un visuma radītāja Brahmas dievišķā dzīvesbiedre.

Tā kā zināšanas ir nepieciešamas radīšanas procesam, Sarasvatī simbolizē Brahmas radošā gara spēku. Tiek atzīmēti svētki, kas iezīmē gatavošanos pavasara atnākšanai jeb *Vasant Panchami*, saukti arī par *Basant Panchami*, *Saraswati Puja* vai *Vasantotsava*, kas veltīti dievieteī Sarasvatī hinduistu *magha* mēnesī (vēlā janvārī vai februārī). Dieviete Sarasvatī tiek atainota ar vīnu [veena jeb vina – lautveidīgs klasiskās mūzikas instruments], lūgšanu krellēm un svētajiem rakstiem, kas palīdz viņu vizualizēt kā zināšanu, visu veidu prasmju, māksliniecisko talantu un “Augstākā es” mākas sniedzēju. Māte Sarasvatī ir mācīšanās dieviete, kura ir uzstādīta un pielūgta izglītības iestādēs un organizācijās, kas apmāca un organizē vizuālo, skatuves un tēlotājmākslu. Daudzi amatnieki sāk savu praksi ar Sarasvatī šloku [senindiešu sanskrita episko dzejoļu pantmērs] skandēšanu. To pielietošana ir ļoti izplatīta pirms dis-

kusijām, konferencēm un garīga rakstura draudžu sanāksmēm. Profesionāli spēkeri, dziedātāji un izpildītāji var gūt ārkārtīgu labumu no šīm šlokām. Mūzikas instruments viņa viņas rokās simbolizē to, ka zinātne attīstās caur kultūras izaugsmi.

Savukārt citā rakstā, kas atrodams tiešsaistes veikalā *originalbuddhas.com*, tā autors un budistu mākslas cienītājs un kolekcionārs Pēteris Vredevels saka – Sarasvatī bieži tiek attēlota, turot rokās vīnu, kas simbolizē visuma harmonisko rezonansi un radošās izpausmes ritmisko plūsmu. Saskaņā ar mitoloģiju Sarasvatī spēlēja vīnu, lai radītu visumu, tās melodiskās skaņas dzemdēja radīšanas elementus. Citā leģendā Sarasvatī dievišķā mūzika valdzina debesu būtnes, tostarp gandarvas (*gandharva*) – debesu sfēru dievišķos mūziķus, kuri, kā mēlo, ir apguvuši mūzikas mākslu no viņas. Gandarvu dziesma iemieso Sarasvatī kā mūzikas un mākslas patronesi, iedvesmojot radošo garu un māksliniecisko izpausmi visās būtnēs.

Visubeidzot, tīmekļa vietnē *ramana-maharshi.org*, kas veltīta cienījamā un gudrā Ramana Maharši dzīvei, mācībai un mantojumam, atrodams visizsmeļošākais materiāls par šo mana stāsta pirmo dievību. Protiet, tajā stāv rakstīts, ka Sarasvatī dažādos reģionos un tekstos ir pazīstama ar dažādiem vārdiem un epitētiem. Rīgvēdā viņu dēvē par Sarasvatī, upes dievieti, kas saistīta ar skaidrību un zināšanām.



Dienvidindijā viņu bieži sauc par Šaradi (*Sharade*, tulkojumā – rudens), savukārt Bengālijā viņa ir pazīstama kā *Veenapani*, kas nozīmē – tā, kas tur vīnu.

Vārds ‘Sarasvatī’ simbolizē zināšanu, gudrības un mākslinieciskās izpausmes būtību. Viņas saistība ar ūdens plūsmu norāda uz zināšanu nepārtraukto un mainīgo raksturu. Dažādu reģionu folkloras avotos Sarasvatī bieži tiek attēlota kā līdzjūtīga un labvēlīga dievība, kura palīdz tiem, kam nepieciešamas zināšanas un mākslinieciska iedvesma.

Kādā populārā stāstā Sarasvatī pārvērš vienkāršu ciema meiteni par talantīgu mūziķi, demonstrējot savu spēju dot mākslinieciskas dāvanas saviem sekotājiem. Sarasvatī pielūgšana parasti ietver baltu ziedu, augļu un saldumu piedāvāšanu, jo baltā ir viņas mīlākā krāsa. Ticīgie arī novieto grāmatas, mūzikas instrumentus un citus ar mācīšanos un mākslu saistītus priekšmetus viņas tēla tuvumā, meklējot viņas svētību panākumiem savos centienos. Sarasvatī mantru un himnu dziedāšana ir ierasta prakse dievienes pielūgšanas laikā.

Lielākie Sarasvatī veltītie tempļi atrodas dažādās Indijas daļās, tostarp Basarā, Telangānas pavalstī, Puškarā (Rādžastāna) un Kutanūrā (Tamilnāda). Šie tempļi ir ne tikai pielūgšanas vietas, bet arī mācību un kultūras aktivitāšu centri. Ticīgie tos apmeklē, lai meklētu Sarasvatī svētību panākumiem savos akadēmiskajos un mākslinieciskajos centienos. Daudzos no šiem tempļiem notiek arī kultūras pasākumi, koncerti un literāras pulcēšanās, kas atspoguļo Sarasvatī ietekmi uz mākslu un izglītību. Ikgadējie svētceļojumi uz Sarasvatī tempļiem ir bieži sastopami, īpaši *Vasant Panchami* laikā. Ticīgie no visas valsts apmeklē šos tempļus, lai piedalītos īpašos rituālos un meklētu svētību nākamajam gadam. Šajos svētceļojumos bieži vien ir iekļauti kultūras priekšnesumi, koncerti un literāri pasākumi, godinot Sarasvatī kā zināšanu un mākslas dievieti.

Sarasvatī ietekme uz Indijas kultūru ir dziļa, un viņai veltīti daudzi literāri darbi, gleznas un priekšnesumi. Viņa ir populāra persona klasiskajā Indijas mūzikā un dejā, un daudzas kompozīcijas un horeogrāfijas ir iedvesmotas no viņas stāstiem un atribūtiem. Sarasvatī ietekme redzama arī Indijas literatūrā.



HATORA – SENĒGIPTIEŠU MŪZIKAS DIEVĪTE

Samuēla Šeperda grāmatā *Egyptian Goddesses: Hathor, Sekhmet, Isis, Nut* (Pastor Publishing Ltd, 2024) autors norāda uz to, ka Hatoras pamatīgā ietekme uz mākslām senās Ēģiptes kultūrā, īpaši mūzikā un maģijā, rāda viņu kā radošā gara, prieka un augstāko spēka dievību. Atzīta kā mūzikas dieviete, Hatora pārvaldīja skaņu mistiskās īpašības, lai ar dievišķām vēstīm atmodinātu emocionālu un garīgu dziedēšanu. Viņa tika uzskatīta gan par mūzu, gan maģisku aizgādni, iedvesmojot un aizsargājot māksliniekus un mūziķus.

Mūzikai Hatoras pielūgšanā nebija tikai izklaides loma, tā bija piesātināta ar maģiskām īpašībām. Cilvēki ticēja, ka viņa atvairā ļaunos garus un ārstē dažādas kaites. Sistrs, ko cieši asociēja ar Hatoru, tika plaši izmantots viņai veltītos rituālos. Ļaudis ticēja, ka Hatorai patīk sistras žvazdzēšana, un sistrs spēj izsaukt Hatoru gan liksmības, gan aizsardzības aspektā. Hatoru uzskatīja par pasaulīgā un dievišķā starpnieci.

Grāmatā *Dancing for Hathor: Women in Ancient Egypt* (Carolyn Graves-Brown, 2010) teikts, ka piektās un sestās dinastijas kapenēs dejotāji dzied un plaukšķina, piesaucot Hatoru pēc vārda vai viņas epiteta – Zeltaīnā.

Sistrs bieži izrotāts ar Hatoras galvu, un tās skanējums, kā tika sacīts, imitēja Hatoras govju skaņu, ejot caur purvu niedrēm. Ēģiptiešu apzīmējums sistrai bija *sesheshet*, un tas ir onomatopoētisms, kas atdarina niedru čaukstēšanu. Hēliopolē priesterienes tika dēvētas par hatorām. Ramzesa laika hieroglifu tekstos Atumas

jeb Ra (saules dievs seno ēģiptiešu mitoloģijā un viens no galvenajiem četriem dieviem-radītājiem) templī hatoras priecājās un sita bungas, kad redzēja ķēniņu. Ptolemaja periodā sievietes mūziķes valkāja ragotas galvassegas gluži kā Hatora.

Tiešsaistes tālmācības mājaslapā *center-of-excellence.com* atrodama plaša publikācija ar virsrakstu *Hathor in Egyptian Mythology: Myths, Symbols, and Powers*, kur teikts, ka mūzika, deja un mielasts bija viņas pielūgšanas neatņemamas sastāvdaļas. Cilvēki bieži pasniedza viņai pienu, alu un medu. Šo rituālu laikā spēlēja sistru. Viena no ievērojamākajām Hatorai veltītajām vietām ir Denderas tempļa komplekss. Šī Ēģiptes svētvietā ir apliecinājums Hatoras nozīmei un cieņai, ko viņa pagērēja. Denderas Hatoras templis rotāts ar sarežģītiem kokgriezumiem un uzrakstiem, kas cildina viņas dievišķās īpašības.

Deli mītošās mitoloģes Natālijas Suri mājaslapā *nataliasuri.com* rakstīts, ka Hatorai veltītie svētki bijuši dinamiski un enerģiski. Vieni no slavenākajiem svētkiem bija skaistie ielejas svētki, kas norisinājās Tēbās. Šī pasākuma laikā cilvēki nesa Hatoras statuju grandiozā procesijā pāri Nīlai. Priesteri, priesterienes un mūziķi rādīja tiem ceļu sistru, bingu un arfu pavadījumā.

HANŠ SJANĢZI (HAN XIANGZI) – DAOISMA MŪZIKAS PATRONS

Pasaulē plaši atzītās folkloristes un mitoloģes Eleonoras S. Makormakas grāmatā *Understanding Chinese Mythology: Explore Enchanting Tales, Divine Beings and Legendary Adventures* (SeaHorse Pub, 2025) rakstīts – mūzikai visvairāk pietuvinātais nemirstīgais Haņs Sjaņdzi reprezentē māksliniecisko ceļu uz transcendenci. It kā būdams slavenā Tanu dinastijas dzejnieka Haņa Ju brāļadēls, viņš atraidīja sava onkuļa Konfūcija ortodoksiju, lai turpinātu daoistu praksi. Haņs Sjaņdzi iemantoja nemirstību pēc tam, kad nokrita no persiku koka debesu dārzos, mēģinot ievākt nemirstības augļus, taču viņš nevis nomira, bet šie persiki padarīja viņu nemirstīgu.

Haņa Sjaņdzi maģiskais instruments – nefrīta flauta –, kuras skanējums acumirkli spēja izplaucēt ziedus, nomierināt savvaļas dzīvniekus un izsaukt pārdabiskas būtnes, simbolizē harmoniju ar dabas spēkiem. Sjaņdzi spēles meistarība atspoguļo daoisma ticību tam, ka kosmiska harmonija var tikt sasniegta caur pareizi uzskatītiem skaņām. Mākslinieciskie atainojumi parāda Haņu Sjaņdzi kā jauneklīgu tēlu, kurš spēlē flautu un kuru ieskauj brīnumaini ziedošas puķes. Kā mūziķu patrons viņš atspoguļo nemirstību, kas sasniedzama caur māksliniecisku izsmalcinātību, nevis askētisku pamācību.

Baolina Vu, Maikla Makbraida un Vincenta Vu grāmatā *The Eight Immortals' Revolving Sword of Pure Yang* (Three Pines Press, 2011) sacīts, ka Haņu Sjaņdzi cildināja gan par viņa raksturu un eleganci, gan par ciešo saikni ar dzīves smalkajām mākslām, kas ir izteikta ziedos un mūzikā. Viņš bieži redzams rotāts ar krāsainām peonijām un vienmēr ar maģisku bambusa flautu rokās. Vēstures liecības apstiprina viņa izcilās muzikālās dotības, un viņš tiek godināts kā mūziķu aizbildnis. Taču nav vienprātības par to, kāda veida bambusa flautu viņš spēlēja – vai tā bija di vai sjao? Di tipa instrumentam pūšanas atvere atrodas malā, un to spēlējot tur horizontāli, turpretim sjao ir speciāli izgriezts iemutnis, un to tur vertikāli. Diskusijas par šo tematu norisinās jau gadsimtiem ilgi, un Baltā mākoņa templis pat noorganizēja konferenci par šo jautājumu, kuras rezultātā minētā dievnama biedri nosvērās par labu sjao versijai.

Grāmatā *The Story of Han Xiangzi: The Alchemical Adventures of a Daoist Immortal* (University of Washington Press, 2007) stāstīts par ķīniešu rakstnieka un publicista Jana Erzena (*Erzeng*, uzpl. 1590–1602) stāstu ciklu par Haņu Sjaņdzi. Aptuveni Cjinu dinastijas perioda vidū (18. gadsimts) mēs esam liecinieki vietējo operas tradīciju rašanās brīdim, un tās ir cieši balstītas uz daokina melodijām un tradīcijām. Šeit daokina mūzika un dziesma tiek apvienota ar aktierspēli, kas ir balstīta stāstā. Haņa Sjaņdzi motīvs ir spilgti redzams agrākajās šāda veida lugās. Ir saglabājusies vēl viena daokina drāmas tradīcija, kas, iespējams, aizsākās jau 13. gadsimtā, proti, *languanxi* (languanxi) drāma – tā uzplauka apgabalā,



kur bija spēcīgas vēsturiskās saites ar abso-lūtas pilnības daoismu. Haņa Sjaņdzi stāstu cikls ir šīs vietējās tradīcijas repertuāra cen-trālais elements.

Pasaules mitoloģiju mājaslapā *mythlok.com* šīs interneta enciklopēdijas izveidotājs, mitoloģijas entuziasts, pētnieks un *TEDx* spikers Nītenš Neirs (*Nair*) raksta šādi – lai gan Sjaņdzi apgērbs var atšķirties, sākot no skolotāja tērpa līdz vienkāršām zemnieka drānām, viena nemainīga lieta paliek, un tā ir viņa flauta, kas parasti ir dziļi jeb vertikāls bambusa pūšaminstruments. Tas kalpo kā taustāms viņa muzikālās meistarības sim-bols, apliecinot ne tikai prasmi radīt har-moniskas melodijas, bet arī rast dziļu saikni ar dabas un kosmosa ritmiem. Tērpts plūstošās drēbēs, kas, šķiet, dejo līdzī vėjam, Haņš Sjaņdzi iemieso dabas izsmalcināto skaistumu, nemanāmi saplūstot ar radiša-nas mūžīgo ritmu.

Apzīmējums *Xiangzi* tulkojumā nozīmē ‘filozofs Haņš’ vai ‘Meistars Haņš’, kas daiļ-runīgi ietver viņa zinātniskos centienus un intelektuālo dziļumu. Viņa flautas radītās melodijas piesātinātas ar mistiskām īpa-sībām, kas spēj izārstēt slimības, nomieri-nāt vētras un ietekmēt klausītāju emocijas. Dažos stāstos Haņš Sjaņdzi izmanto savus muzikālos talantus, lai apstrīdētu sabied-ribas nostāju, tādējādi uzsverot mākslas transformējošo potenciālu. Viņa melo-diskās kompozīcijas kalpo kā iedvesmas avots mūsdienu mūziķiem, ieaužot tradi-cijas pavedienus modernitātes audumā. Patiešām, Haņa Sjaņdzi pievilcība sniedzas tālu aiz Ķīnas robežām, dziļi rezonējot ar globālo šīs tautas diasporu. Flauta, ko viņš spēlē, kalpo kā spēcīgs komunikācijas un kultūras apmaiņas simbols, pārsniedzot robežas un veicinot saiknes, kas aptver visus kontinentus.

BRĀGI – SKANDINĀVU MŪZIKAS DIEVS

Nenorādīta autora grāmatā *Be a little my-thological, will you? Nordic Mythology* (*Hilal Atakan*, 2024) tiek norādīts uz to, ka Brāgi ir dzejnieku un dziedātāju dievs. Viņu uzskata par dzejas un mūzikas patronu, un viņš ir zināms, pateicoties savai balsij, kas iedvesmo cilvēkus. Brāgi balss ir sirsnīga un ekspresīva, tā aizrauj ļaudis un atgādina viņiem par mākslas un radošā gara spēku.

Tomēr Brāgi balss spēks neaprobežojas tikai ar mūziku un dzeju, jo tā tiek tāpat asociēta ar dziļu gudrību. Brāgi balss ir viens no skaistākajiem un iespaidīgākajiem elementiem skandināvu mitoloģijā. Tā reprezentē dzejas un mūzikas daiļumu un iedrošina un motivē cilvēkus.

Reiz trokšņainajā Asgardā (dievu val-stība) dzīvoja Brāgi, mūzikas un dziesmas dievs. Viņa jaudīgā balss un hipnotizējošās melodijas piepildīja dievu un cilvēku sirdis. Brāgi dzīvoja ar savu skaisto sievu Idunu.



Viņa bija jaunības un skaistuma simbols un Brāgi lielākais iedvesmas avots. Kopā viņi uzturēja Asgardā mieru un prieku. Kādu dienu Odina pili notika iespaidīgas svinības, kur sapulcējās dievi un dievietes ar bīķiem, kas pilni ar zeltu un sudrabu. Brāgi priecēja dievu sirdis ar savām skais-tajām dziesmām. Krāpnieciskais dievs Loki jeb Lokijs bija skaudīgs uz Brāgi panāku-miem. Viņš izdomāja plānu, kā nozagt Brāgi balsi. Kādu nakti viņš ielavījās Brāgi istabā un izmantoja burvju ābolu, lai nozagtu Brāgi spēcīgo balsi. Nākamajā dienā Brāgi pamodās pārbijies, jo bija pazaudējis savu balsi. Asgardā iestājās klusums. Dievi un dievietes ilgojās pēc Brāgi melodijām. Iduna redzēja vīra bēdas un izlēma viņam palīdzēt. Viņa atnesa burvju ābolus no die-vu apslēptā dārza un pasniedza tos Brāgi. Šiem brīnumainajiem augļiem bija spēja atjaunot balsi. Kad Brāgi atkal dziedāja, prieks un pacilājums valdīja visā Asgardā. Lokija viltība izgāzās, un kopš tā laika Brāgi balss uz mūžiem palika nomodā par liksmī-bu Asgardā.

Izdevumā *Norse Myths & Tales: Epic Tales (Flame Tree Collections, 2018)* pētnie-cības asistente Kembridžas Universitātes Anglosakšu, skandināvu un ķeltu valodu katedrā Britānija Šorna apgalvo, ka, tā kā Brāgi bija dzejas, daiļrunības un dziesmas dievs, ziemeļu tautas savu dzeju arī dēvēja viņa vārdā, un abu dzimumu skaldi bieži tika izraudzīti kā Brāgi-vīrs vai Brāgi-sieva. Uz Brāgi veselību vienmēr iedzēra svētkos vai svinīgā bridī, īpaši bērnu mielastos un ziemas saulgriežu svinībās. Mākslā Brāgi parasti tiek attēlots kā vecāka gadagājuma vīrietis ar baltiem, gariem matiem un bār-du, turot zelta arfu, no kuras viņa pirksti varēja izvilināt maģiskas melodijas.

Skaldi, kas atdarināja Brāgi, bija augsti cienītas personas, kas saglabāja un nodeva tālāk savas tautas vēsturi un kultūru. Brāgi saikne ar dzeju un mūziku ir redzama arī viņa laulībā ar Idunu, jaunības un nemirs-tības dievieti. Iduna sargā ābolus, kas die-viem piešķir mūžīgu jaunību, un viņas saik-ne ar Brāgi simbolizē mākslas un radošās izpausmes nemirstīgo dabu. Šis saiknes dēļ Brāgi tiek uzskatīts ne tikai par dzejas die-vu, bet arī par atjaunošanās un nepārtrauk-tas radošas darbības simbolu.

Rezumējot, Brāgi loma un nozīme kā dzejas dievam ir dziļi iesakņojusies skan-dināvu mitoloģijā. Viņa dzejas un mūzikas prasmes padarīja viņu par centrālo tēlu, kas iemiesoja skandināvu kultūras vērtības un radošo izpausmi.

Brāgi arī saņēma dievišķo uzdevumu sagaidīt un izklaidēt kritušos karotājus Valhallā. Brāgi vokāls bija tik burvīgs, ka cilvēkiem bieži radās vēlme sagūstīt viņa balsi, lai to paturētu tikai sev. Skandināvu mākslas vēsturē ir dažas ikonogrāfiskas atsaucē uz Brāgi. Viens no reprezentatīvā-kajiem ir attēls, ko 1846. gadā radīja zvied-ru gleznotājs un pedagogs Nils Blomērs (1816–1853). Tajā var redzēt Brāgi spē-lējam arfu, un gaisotni kuplina jaunās un skaistās Idunas mēmā klātbūtne.

KARALIENE MARIMBA – AFRIKĀNU MŪZIKAS DIEVIETE

Saskaņā ar afrikāņu mutvārdu vēsturi stāsts par Marimbu aizsākās ļoti, ļoti sen Āfrikā. Tur zemē tika izraktas bedres, pār kurām izvietoja koka stieņus, pa kuriem ritmis-ki sita, lai radītu baudpilnu skanējumu. Tādējādi radās sava veida ksilofons, kas darbojās, liekot koka stieņu radītajai ska-ņai rezonēt iepriekš izraktajos caurumos. Pēcāk pie koka stieņu apakšpusē tika pie-stiprināti ķirbji, un tie kalpoja par skaņas rezonanses kamerām. Šādi veidojumi jo-projām ir pazīstami kā tradicionāli dažā-du Āfrikas tautu instrumenti. Interesanti, ka Dienvidāfrikas zulu tautai ir leģendas par dievieti vārdā Marimba, kura radīja ksilofonu ar tam piestiprinātiem ķirbjiem. Instruments, kas bija marimbas priekštecis, pēcāk šķērsoja jūru kopā ar afrikāņiem un nonāca Centrālajā un Dienvidamerikā. Tur gan ķirbju vietā tika izgatavotas rezonējo-šas caurules no koka. Galu galā Amerikā piestiprinātās vibrējošās caurules sāka izga-tavot no metāla, kā rezultātā radās mūsdie-nu sitaminstruments marimba.

Amerikāņu ikmēneša žurnāla teātra apmeklētājiem *Playbill* interneta vietnē *playbill.com* ir rakstīts, ka Marimba ir gra-cioza un gudra, un tradicionāli viņu uzskata par skaistāko sievieti, kas jebkad staigājusi pa zemes virsmu. Viņas dziesmas nelidzi-nās nekam, ko cilvēki ir iepriekš dzirdējuši. Dažās no tām ir stāsti par zaudējumiem un nelaimēm, bet citās pulsē mīlestības sāpes.



Tumsas nolādēta, Marimba radīja skaistumu no sāpēm. Kaldama arfas un bungas no ieročiem, ko izmantoja nogalināšanai, viņa radīja harmoniju no haosa. Jo vairāk Marimba cieta, jo ēteriskākas kļuva viņas dziesmas.

Pasadinās teozofiskās biedrības mājaslapā theosociety.org publicētajā materiālā *Marimba: the Mother of Music* tā autors Kredo Mutva (*Mutwa*, zulu dziednieks un praviētis) min, ka no upes krastā augoša jauna mušaragi koka apakšas, meža smaržu ieskausts, gaisā pacēlās svēts flamingo, un tad parādījās viņa – personificēts skaistuma gars, izstarojot daili, kas liecināja par labestību dvēselē. Jūtīgā seja ar skaidrajām acīm pārredzēja pasauli ar brīnuma izteiksmi. Viņas apģērbs bija vienkāršs – miecētas geparda ādas svārki, kas rotāti ar kauri gliemežvākiem, un vara kaklarota un rokassprādzes, uz kurām bija iegravētas slepenas gudrības zīmes. Šī bija sieviete, kura ciltim deva dažas no vecākajām un skaistākajām dziesmām uz zemes un kas izgudroja neskaitāmus instrumentus, katram no kuriem bija lemts nest viņas vārdu vienā vai otrā veidā. Tā bija Marimba, mūzikas Māte.

Taču viņai uzlika lāstu nakts ļaunuma dieviete, dēmonu māte, kas bija vērsusies pie Marimbas, lai tā kļūtu par vienu no viņas kalponēm Tumsas zemē, bet Marimba atteicās. Viņa stingri turējās un atteicās padoties mūžīgās nakts zemes ļaunajiem spēkiem, apzinoties, ka viņa bija pirmās cilts gudrā valdniece, kuru nevadīja vis spēks, bet gan gudrība un milestība. Viņa stingri turējās pie savas pārliecības, ka ir pietiekami stipra, lai izturētu uzbrukumu, būdama svētīta ar spējām mūzikas spēkā pārvarēt tumšu. Un tā, dienām ejot, Marimba rosināja savu tautu būvēt mūzikas instrumentus no ienaidnieku ieročiem un ikdienas darbarīkiem. Bungas tika izgatavotas no nolietotiem lielgabaliem, arfas no medību lokiem un marimbas no dzīvnieku slazdiem.

Emuārā nombalabala.wordpress.com tā uzturētāja Indlela Jenjanga (*yeNyanga*) raksta, ka Marimbas pirmais vīrs bija mednieks vārdā Zumangve. Kad ļaunuma dieviete Vatamaraka pavēlēja Marimbai kļūt par vienu no viņas kalponēm, un viņa atteicās, Vatamarakas lāsts skanēja tā – jebkurš vīrietis, kas precēs Marimbu, tiks nogalināts viņas tiešā klātbūtnē trīs mēnešu laikā pēc abu laulībām. Patiešām, trīs mēnešus vēlāk Zumangvi samīdīja zilonis Marimbas acu priekšā. Tad Marimba apprecējās vēlreiz un turēja vīru ieslēgtu mājā, neļaujot viņam iet ārā kopā ar citiem medniekiem. Pēc diviem mēnešiem Marimba tomēr padevās vīra lūgumiem un piekrita ļaut viņam pastaigāties mežā ar nosacījumu, ka pati ies kopā ar viņu. Pastaigas laikā viņiem uzbruka lauva, un vīrs tika nogalināts. Marimba zvērēja, ka vairs neprecēsies, bet Vatamaraka teica, ka Marimba jau pēc divpadsmit mēnešiem atkal būs sieva.

Marimbas dēls Kahava reiz devās medībās un pieķēra svešinieku, kurš viņu vēroja. Kahava sagūstīja svešinieku un atveda uz ciematu. Svešinieks bija no citas tautas, un viņam bija līdzī jauna veida ierocis – loks un bultas. Viņa tauta, masaji, strauji tuvojās, apņēmis pilni iekarot vakambi, kas bija miermīlīga tauta un kuras ļaudis nekad nebija dzirdējuši par karu. Viņiem nebija arī nekādu ieroču, lai aizsargātos. Viņi nepazina nevienu citu tautu šajā pasaulē. Savu pavalstnieku baiļu un panikas vilnī Marimba paņēma svešinieka loku un piesprauda tā vidū ķirbi, tādējādi viņa bija izgudrojusi pirmo mūzikas instrumentu. Kad lecošā saule sūtīja pirmos starus apspīdēt apmetnes būdas, ciema ļaudis un masaju iekarotāji pārsteigti apbrīvoja Marimbas balss plūstošās skaņas. Nekad agrāk viņi nebija dzirdējuši šādu skaņu – skaņu, kas nebija no šīs pasaules. Tas bija skanējums, kas plūst cauri klusajai krēslai un tumšajiem mežiem kā sudraba upe, līdz iekļūst dvēseles dziļumos. Marimba iedrošināja savu tautu un masaju karotājus, kuri tagad bija nometušies ceļos, tricot no šīs pārbīskās skaņas, mest ieročus nost un priekpilni dejojot.

ŠOČIPILLI (XŌCHIPILLI) – ACTEKU MŪZIKAS DIEVS

Smarthistory, kas ir bezmaksas resurss mākslas vēstures studijām, ko izveidojuši mākslas vēsturnieki Beta Herisa un Stīvens Cukers, mājaslapā smarthistory.org mēs uzzinām, ka Šočipilli bija Meksikas mūzikas un dejas dievs. Viņa vārds navatlū (*nahuatl*) valodā, kurā runā meksikāņu iedzīvotāji, nozīmē 'ziedu princis'. Vēl viņu sauca arī par Makuilšočitlu (*Macuilxochitl*).

Mūzikai un dejai bija svarīga loma Meksikas reliģiskajās un publiskajās

ceremonijās, un dažas no spāņu hronistu aprakstītajām dejām saglabājušās līdz mūsdienām. Mūzikas instrumenti, mūziķi un dejojotāji ir attēloti gan keramikā, gan akmenī, gan sienas gleznojumos un it īpaši *codices* – manuskriptos, kas izgatavoti no garām vīģes mizas papīra vai briežu ādas strēmelēm, kas bija salocītas akordeona stilā, lai izveidotu lapas, kuras varētu apgleznot ar piktogrammām vai attēlu rakstiem. Deju vai dejas priekšnesumu pavadišanai tika izmantoti dažādi instrumenti, piemēram, flautas, bungas, *teponaztli* (spraugbundu veids, ko Meksikas centrālajā daļā izmantoja acteki un viņiem radniecīgās kultūras) un gliemežvāki. Šočipilli, tāpat kā visiem Meksikas dieviem, bija vēl viens aspekts. 16. gadsimta spāņu Bernardīno de Sāaguns (*Sahagún*), stāsta, ka Šočipilli varēja piemēklēt ar briesmīgām slimībām tos, kas neievēroja, piemēram, svētās gavēņa dienas.

Bez iepriekš un augstāk minētā būtiski ir piezīmēt arī to, kas atrodams Hārvarda Universitātes Pasaules reliģiju pētījumu centra mājas vietnē cswr.hds.harvard.edu, proti, tur teikts, ka amerikāņu autors R. Gordons Vasons izceļ skaņas sinestēziju jeb skanīgas halucinācijas, kas saistītas ar ziedu *Heimia salicifolia*.

Lielākā daļa mākslas vēstures un psihedēlisko pētījumu koncentrējas uz Šočipilli skulptūras ikonogrāfiju, īpaši uz ķermeņa izgrebtajiem dažādajiem ziedu un augu veidiem, un tikai daži no zinātajiem pēta saikni starp mūziku un ar dievību saistītajiem augiem.

Šočipilli bija dziedāšanas dievība, jo ar viņu saistītie augi izraisīja dzirdes efektus, piemēram, skaņas sinestēziju, kas atklāj šo psihedēlisko līdzekļu kognitīvo tvērumu un radošo pielietojumu, īpaši attiecībā uz mūziku. Citos pētījumos uzsvērts, ka *Ipomoea corymbosa* jeb jaunavas sēkla, kura aktīvās vielas ergīns un hidroksietilamīds, ir indola alkaloidi un satur psihodisleptiskas īpašības, kas ietekmē dzirdes uztveri. Daži augi, kas attēloti uz dievības Šočipilli, tādi kā *Heimia salicifolia*, vairākgveidīgā ipomeja un Meksikas kailgalve (sēne *Psilocybe mexicana*) satur aktīvas ķīmiskas vielas, kurām ir arī psihodisleptiska iedarbība, kas saistīta ar dziedāšanu. Botānikā nav neviena augs, kas būtu saistīts ar skaņas halucinācijām vai skaņas sinestēziju, tāpēc Šočipilli iesvētīto rituālu skaņu ainavas atklāj, kā augi var tikt piesūcināti ar psihodisleptiskām īpašībām.

Ancestry.com, kas ir amerikāņu uzņēmums un lielākais bezpeļņas ģeoloģijas rūpals pasaulē, skaidro, ka Šočipilli ir vārds, kas ieausts bagātīgās navatlū jeb acteku civilizācijas valodas mantojumā. Šī dievība iemieso dievišķos aspektus, kas saistīti ar mākslu, radošo garu un baudu.

Acteku mitoloģijā Šočipilli tiek cienīts kā mūzikas, dejas un mākslas dievs. Viņa ietekme sniedzas līdz dzīves svinēšanai caur estētiku un maņām, simbolizējot skaistuma nozīmi gan dabas pasaulē, gan cilvēku pieredzē.

Vēsturiski Šočipilli tika godināts dažādos acteku rituālos un ceremonijās, kas cildināja mākslas un dabas vitalitāti. Viņš bieži tika attēlots ziedu, tauriņu un citu skaistuma simbolu ieskausts, uzsverot viņa saikni ar zemes bagātībām. Senie ieraksti liecina, ka acteki vēltija skulptūras, sienas gleznojums un svinīgas izrādes, lai godinātu Šočipilli, nostiprinot viņa pozīciju dievu panteonā. Viņa pielūgšana atspoguļo acteku plašākās kultūras vērtības, kur liels uzsvars tika likts uz mākslinieciskumu un dzīves baudīšanu, galu galā veicinot pirmskolumbia reliģijas un sabiedrības sarežģīto goblēnu.

Gadsimtiem pirms Eiropas iekarošanas acteku galvaspilsētā Tenočtitlanā un kaimiņu karaļvalstu centros Meksikas ielejā un ārpus tās plauka bagātīga mūzikas kultūra. Acteku muzikālā doma bija augstā filozofiskā līmenī. Mūzika un deja tika saprastas kā upuru dāvana dieviem. Interesanti, ka acteku valodā nebija vārda, kas apzīmētu mūziku. Mūzika bija dziesmu māksla jeb *cuicatlamatiliztli*, un mūziķi nespēlēja, bet gan dziedāja uz saviem instrumentiem. Dejojot nozīmēja dziedāt ar kājām.

Muzikālā prakse plauka dažādās acteku sabiedrības grupās. Vienkāršie ļaudis izpildīja mūziku katrā mājāsaimniecībā un vietējo pilsētu svētkos, kā arī noteiktās ceremonijās acteku tempļa centrā. Cilvēkiem bija dažādi grabuļi un mazas svilpes, ko izmantoja mājāsaimniecības dievkalpojumos. Vecu vīru grupa, kas bija vietējo pilsētu vadītāji, spēlēja bungas. Mednieki izmantoja svilpes, lai pievilinātu medījumu. Acteku tempļos mūziku izpildīja priesteri, kas rūpējās par dievu muzikālo pielūgšanu svētajos pagalmos un piramīdu virsotnēs. Viņi pūta trompetes upurēšanas laikā un, lai paziņotu par grēku nožēlošanas laikiem, procesijās nesa grabošus vīraka kausus; nakts rituālos varēja dzirdēt skaņdarbus spraugbungām, tās pavadīja astronomiskus novērojumus tempļu virsotnēs; sēru ceremonijās lietoja bruņurupuču čaulas, ķirbju grabuļus un kaulu skrāpjus.



Bija arī svētas tempļa dziedāšanas, kas vērstas uz dievībām, un tempļa dejas, ko izpildīja priesteri, kuri kā daļu no rituālā apgārba nesa metāla zvaniņus un gliemežvākus. Lielajās ceremonijās, kas notika ik pēc 20 dienām, tika rīkotas teātra izrādes ar mitoloģisku vai vēsturisku saturu un rituālas spēles. Diemžēl nav daudz informācijas par mūzikas lomu rituālajās spēlēs. Saskaņā ar arheoloģiskajiem atradumiem tajās tika izmantotas ērgļu svilpes, mazas flautas, keramikas bungas un spraugbungas.

CANA CLUDHMOR JEB KANOLA (CANOLA) – ĪRU ARFAS IZGUDROTĀJA

Portālā *irishcentral.com*, kura veidotāju galvenā uzmanība pievērsta īru un īru draugu apvienošanai visā pasaulē, kā arī viņu informēšanai un iedvesmošanai, atrodama publikācija ar virsrakstu *Symbol of Ireland: the Irish harp's sweet music and myth*, kas datēta ar 2024. gada 18. oktobri un kurā teikts – valstij ar bagātu muzikālo mantojumu un aizraujošu mitoloģiju šķiet tikai atbilstoši, ka Īrijas nacionālais simbols ir arfa.

Īrija ir vienīgā valsts pasaulē, kuras nacionālais simbols ir mūzikas instruments, un cik gan tas ir atbilstoši tautai, kura visā pasaulē slavena ar savu mūziku, kultūru un dejām. Cieši saistīta ar īru identitātes jēdzieniem, tā ir atrodama oficiālajos dokumentos, Īrijas pasē, nacionālajā valūtā, katrā Guinness alus pintē un Ryanair lidmašīnā, kas ir divi no vispazīstamākajiem īru zīmoliem. Šī instrumenta vēsture un nozīme ir aizraujoša, tā saknes ir meklējamas senos nostāstos, arfas mūzika nodota no paaudzes paaudzē, un nošu materiāli ir ikvienam interesentam plaši pieejami.

Arfu, kā vēsta leģenda, izgudroja dieviete *Cana Cludhmor* – gēlu sapņu, iedvesmas un mūzikas dieviete. Leģenda vēsta, ka kādu nakti, kad dieve pastaigājās pa pludmali, viņu iemidzināja skaista mūzika. Pamošoties viņa saprata, ka mūziku radījis vējš, kas pūš cauri krastā izskalota vaļa skeletam un uz kauliem palikušajām cīpslām, un tas iedvesmoja arfas dizainu. Auglības un lauksaimniecības dievam Dagdai piederēja maģiska arfa, kas bija izgatavota no ozola un inkrustēta ar dārgakmeņiem. Viņš bija vadonis *Tuatha Dé Danann* – mitiskai tautai, kas dzīvoja Īrijā pirms tūkstošiem gadu. Viņš ar arfu noteica gadalaikus, nēsāja to līdzī visur, un tā lidoja viņam rokās, kad viņš to izsauca. Tie, kas dzirdēja Dagdu spēlēt, bija apburti: smejojies no prieka, raudot no bēdām vai iekritot dziļā miegā. Tas joprojām ir pamatā trīs veidu melodijām arfai: *Goiltai* (raudas), *Geantrai* (svinības) un *Suantrai* (šūpuļdziesmas).

Vietnē *onceuponagoddess.net*, kas ir radīta, lai svinētu dievišķo sievišķību caur dieviešu stāstiem, minēts, ka lielā zvēra ribas joprojām stāvējušas kā noapaļots būris. Muskuļi un āda jau sen bija pazuduši, un kā lentes vēl karājās cīpslas. Vējš, kas rotaļājās ar *Cana Cludhmor* matiņiem, tagad darīja to pašu ar šīm mirstīgajām atliekām. *Cana Cludhmor* pielika roku pie sirds, un šī pilnība pārņēma viņu ar skaistumu, kas dzima no tā, ko citkārt uzskatītu par drūmu vai skumju.

Deins Radjārs (*Rudhyar*, 1895–1985, amerikāņu rakstnieks, komponists, gleznotājs un astrologs) 1922. gada lekcijā Ņujorkā apgalvoja, ka sākotnējā arfa bijusi loka jeb pusapļa formā. Viņš uzstāj, ka



tieši aplis attēlo neizpausto garu pasauli, savukārt pusaplis simbolizē izpausto fizisko pasauli. Caur šīm formām ir iespējams saprast mūžīgo dzīves ciklu.

Arfa ir Kanolas dāvana īru tautai, un tā turpina mums visiem atgādināt par dzīves mūžīgo dabu. Kanola ir mūziķu un bardu aizbildne. Viņa mums atgādina, ka izplatījums sastāv no vibrācijām, frekvencēm un ka mēs visi esam kosmiskas būtnes šajā lielajā dzīves, nāves un atdzimšanas cēlojumā.

Visubeidzot, mājaslapā *irishmyths.com* minēts alternatīvs viedoklis. Atbilde uz jautājumu, kurš ir mūzikas dievs īru mitoloģijā, ir īsa – tāda nemaz vispār neesot. Taču tas nenozīmē, ka mūzika īru mitoloģijā nav svarīga vai būtiska. Iemesls, kāpēc senie īri nekad nevienai dievībai neesot piešķīruši apzīmējumu ‘mūzikas dievs’, visticamāk, ir tas, ka visi īru panteona dievi ir muzikāli jeb, citējot muzikoloģi Heteru Belcu (*Beltz*): “Lai gan īru panteonā nav dievu, kuru galvenais atribūts būtu mūzika, mūziku izmanto lielākā daļā no tiem, un tā ir ievērojama visā šīs tautas mitoloģijā. Pastāv cieša saikne starp mūziku un mūziķiem gan mitoloģijā, gan kultūras vērtībās, ko mitoloģija atspoguļo.”

Klīniskās un humānistiskās mūzikas psiholoģes starptautiskā pieredze un padomi mūziķiem

Rosana Korbačo:

“Jūtos aizkustināta, kad varu palīdzēt citiem augt.”

Aleksandra Line



Vairākos pētījumos par mentālo veselību mūzikā tika secināts: vismaz viena piektā daļa mūzikas profesionāļu personīgi pazīst kādu kolēģi, kurš izdarījis pašnāvību; vairāk nekā puse mākslinieku savas karjeras laikā jutuši trauksmi vai cietuši no depresijas, bet klīniskā trauksme četras reizes biežāk sastopama mākslinieku nekā visu pārējo profesiju pārstāvju vidū. Mūzikas nozare ir augsta riska vide ar konkurences elementiem, lielai daļai nozares darbinieku nav drošības sajūtas par rītdienu, viņu darba stundas nav ierobežotas, bet personīgā identitāte ir spēcīgi saistīta ar darba īpatnībām, kas ietekmē gan personīgās attiecības, gan profesionālās un ārpusdarba dzīves balansu.

Ar šādiem vārdiem jūlija vidū sākās viena no lekcijām Starptautiskās džeza platformas ikgadējā konferencē Polijas pilsētā Lodzā. Eiropas džeza tikla prezidentes, aktīvās poļu džeza scēnas vadītājas Karolīnas Juzvas (*Juzwa*) rīkotajā pasākumā šogad īpaši liels uzsvars tika likts uz radošā sektora ilgtspēju un darbaspēka labsajūtu, tāpēc kā viena no dalībniecēm un semināra vadītājām tika uzaicināta spāniete **Rosana Korbačo** (*Corbacho*) – diplomēta klīniskā un humānistiskā psiholoģe, *M. I. Therapy* (mūzikas nozares terapijas) koncepta dibinātāja, kas vēlāk neformālā starptautisko ekspertu sarunā pie apaļā galda teiks: “Es lieku cilvēkiem raudāt, un viņi par to maksā.”

Rosanas profesionālais ceļš sācies mūzikas menedžmentā – mūzikas nozarē nostrādāti daudzi gadi, darbojoties ierakstu namos, aģentūrās, sabiedrisko attiecību uzņēmumos. Izglītības pozīciju virknē – bakalaura grāds mārketingā un menedžmentā, maģistra grāds humānistiskajā psihopedagoģijā, maģistrs klīniskajā psiholoģijā. Vēlāk Londonā tika dibināta *M. I. Therapy* – organizācija, kuras mērķis ir veicināt informētību par mentālo veselību

mūzikas nozarē, uzlabojot dzīves balansu visas pasaules māksliniekiem un nozares profesionāļiem. Eksperte terapijas procesā pielieto zinātnē balstītas tehnikas un fokusējas uz trauksmi, depresiju, atkarībām un citiem traucējumiem, kā arī mūziķu, menedžeru un citu aizkadra profesionāļu personīgo attīstību, sniedzot klīniskos pakalpojumus individuāliem klientiem, māksliniekiem, mūzikas grupām un piedāvājot grupas terapiju.

Eksperte tic, ka ārkārtīgi būtiska ir mentālo slimību profilakse un zināšanas par šīm slimībām kopumā. Viņa ir lasījusi lekcijas Bērkli Universitātē Valensijā, *Live Nation* maģistra programmā Madrides Universitātē un citviet. Dažas no tēmām, uz kurām viņa koncentrējas, ir viltvārža sindroms, radošie bloki, attiecību uzlabošana un psiholoģiskie instrumenti, kas palīdz novērst un ārstēt galvenos garīgās veselības traucējumus.

Rosana nupat tika uzaicināta pievienoties Borera Nūmena komandai ASV un Kanādā konsultantes lomā un iepriekš lasīja lekcijas *Primavera Sound*, *Amsterdam Dance Event*, *Future Music Forum Barcelona*, *Reeperbahn* festivālā, Starptautiskajā mūzikas samitā Ibizā un Tallinas Mūzikas nedēļā; vadīja grupas terapijas sesijas *Spotify* darbiniekiem un saņēmusi *Keychange* Iedvesmas godalgu, ko 2022. gadā piešķīra *Amazon Music*. Korbačo ir arī viena no *TuneCore* pētījuma līdzveidotājām par sievietēm un psiholoģiju mūzikā.

Runājam ar Rosanu, kas nupat atgriezies no festivāla Portugālē, – četrpadsmit stundas nostāvējusi mašīnu rindā, lai tur nokļūtu, dzīvojusi tipi telti bez ērtībām, brauca, lai trīs dienas strādātu ar cilvēkiem no visiem pasaules nostūriem. “Uf. Beidzot esmu atpakaļ. Man ārkārtīgi patika!” saka sarunas varone.

Pirms daudz gadiem tu iesāki savas darba gaitas mūzikas biznesā. Kas tevi tam iedvesmoja?

Biju divdesmit vienu gadu veca, sāku strādāt Spānijas bankā, un man tas ārkārtīgi nepatika. Noturējos vienu mēnesi. (*smejas*) Izlēmu pārcelties uz Lielbritāniju, jo man ļoti patika britu mūzika un biju ļoti ziņkārīga – gribēju pati pieredzēt, kas notiek tajās salās, tik daudz mūzikas jomu šūpulī.

Mans mērķis sākotnēji nebija strādāt mūzikā, es nāku no Dienvidspānijas, mazas pilsētiņas Ekstremaduras, tāpēc gribēju vienkārši labi iemācīties angļu valodu un nopirku vienvirziena biļeti uz Londonu. Vienu mēnesi savā atvaļinājumā nostrādāju restorānā un teju katru dienu gāju uz *Virgin* ierakstu veikalu pēc vinila platēm. Tik daudz dienas pēc kārtas gāju uz to veikalu, ka man piedāvāja tur darbu – bez angļu valodas zināšanām! Un viņi piedāvāja man to iemācīties, tā vienkārši strādājot mūzikas veikalā Londonas centrā.

Kādā veidā pēc šāda starta nolēmi profesionāli pievērsties psiholoģijai?

Nostrādāju *Virgin* veikalā pusotru gadu, iemācījos valodu, pieteicos praksei mediju aģentūrā, tad mūzikas vai ierakstu kompānijā visi mani draugi bija mūziķi vai mūzikas nozares profesionāļi. Mācījos no viņiem, vēroju dažādus nozares aspektus un no sākuma biju ļoti priecīga būt daļa no industrijas, kur visi tik ļoti deg par to, ko dara. Jutos pateicīga, ka atradu savu cilti, un pēc kāda brīža sāku redzēt arī otru pusi šai degsmei – cilvēki masveidā izdega, un Londonā nebija psihologu, kas specializējās mūzikas nozarē. Redzēju, kā mani draugi mūziķi saslīma ar tīnitu [troksnis galvā un ausīs bez ārējiem trokšņu avotiem], parādījās trauksme, dažādi bloki, problēmas attiecībā un tā tālāk. Tiklīdz viņi pieteicās apmeklējumam pie parastiem psihologiem, pirmais speciālistu ieteikums bija mainīt darbu. Un man tas likās ļoti bīstami – nodomāju, ka mani draugi ir pakļauti lieliem riskiem, ja tā ir ierastā atbilde, ko viņi saņem. Radošo cilvēku karjera ir viņu identitāte, tāpēc izdomāju sākt studēt psiholoģiju, lai liktu lietā arī zinātni un kvalitatīvi viņiem palīdzētu. Iestājos universitātē. Kamēr strādāju mūzikā, nācās gulēt mazāk, toties visu studijās apgūto vielu varēju uzreiz pielietot praksē.

Vai darba meklējumi profesijā nāca viegli?

Es patiesībā nekad neesmu sūtījusi piedāvājumus uzņēmumiem vai reklāmu potenciālajiem klientiem – viņi vienmēr pieteicās paši. Vienmēr teicu, ka studēju psiholoģiju, lai palīdzētu mūzikas nozares speciālistiem, un, tiklīdz beidzu studēt, izveidojās rinda ar festivāliem un konferencēm, kas aicināja mani uzstāties, bet klienti turpināja nākt. Man svarīgākais ir individuālie klienti, bet ik pēc brīža organizācijām ir arī kādas lielākas vajadzības – piemēram, šovasar risināju dažus ārkārtas gadījumus un negadījumus. Es nodarbojos arī ar mūzikas grupu terapiju, no pāris sesijām līdz ilgstošai terapijai. Lielākoties konsultēju internetā, bet, ja ir paredzēta vairāk nekā viena sesija, dodos pie viņiem klātienē.

Ko parasti no tevis vēlas mūzikas grupas?

Pēdējo gadu visaktuālākā vēlme ir nepieciešamība tikt galā ar stresu un izdegšanu. Dažreiz cilvēki nāk ar kādām senām traumām, savā laikā viņi neapmeklēja psihologu un pēc gadiem saprata, ka viss sakrājies un ietekmē viņu ikdienu. Daudziem ir radošie bloki, depresija, grūtības attiecībā ar grupas locekļiem vai menedžmentu. Uzņēmumi parasti nāk ārkārtas gadījumos, kad man jāveic pirmā psiholoģiskā palīdzība darbiniekiem vai jāpalīdz izveidot pozitīvu dinamiku kolektīvā kopumā.

Savās lekcijās tu piemini arī dzīves un darba balansu, ar ko mūziķiem ir īpaši grūti. Kā tu pati noturi šo balansu?

Es vienmēr pie tā strādāju. Arī es degu par savu profesiju, un man no sākuma bija ļoti grūti novilkt robežas, kad liekas, ka tā ir dzīves misija. Bet tieši tāpēc es iemācījos saplānot to, cik sesiju dienā varu veikt, lai vislabāk palīdzētu klientiem. Tas man palīdz pārplānot darbus un pēc nepieciešamības kādam atteikties, jo zinu, ka ikviens klients ir pelnījis simt procentu manas uzmanības. Parasti vienu

dienu konsultēju, nākamo nodarbojos ar biroja darbu un gata-vojos meistarklasēm vai lekcijām. Man bieži jāceļo, tāpēc cenšos vienu nedēļu ceļot, nākamo palikt mājās. Pēc darba dodos garās pastaigās, neaizmirstu satikt ģimeni un draugus personīgi, jo zinu, cik ļoti izolācija mājās un datordarbskaitē mentālajai veselībai. Protams, kārtīgs ēdiens un miegs ir svarīgs, un tikpat svarīgi ir to visu darīt ne tikai paškontroles, bet arī patiesa prieka dēļ.

Tavā biogrāfijā rakstīts, ka tu daudz strādā ar prevenciju. Mums pašlaik ir intervija, nevis terapijas sesija, bet kā tu varētu paskaidrot, ko nozīmē prevencija jeb profilakse un ko tu ieteiktu darīt šajā lietā?

Kad sāku strādāt ar studentiem un jaunajiem mūziķiem, sapratu, ka viņi lielākoties netic tam, ka kādreiz varētu rasties kādas psiholoģiskas problēmas nozarē. Viņi dara visu nepieciešamo, lai gūtu panākumus profesijā, un es stāstu, cik svarīgi ir noturēt balansu.

Uzsākot darba gaitas, biju pārsteigta, cik daudzi mūziķi dzīvo ar panikas lēkmēm un skatuves bailēm, neapmeklējot terapiju, kaut arī skatuves bailes ir viena no visvieglāk ārstējamām parādībām. Un tāpēc profilakse man nozīmē klīnisko simptomu un slimību novēršanu nākotnē – pirms kāds cieš un saslimst, ir svarīgi laikus parūpēties par sevi. Un tas nenozīmē tikai labi gulēt, ēst, sportot un pastaigāties – svarīgi ir arī novērot savas emocijas un to, kā mēs emocionāli uztveram apkārtējo realitāti.

Zinu, ka stāsti, ar ko dalās tavi klienti, ir privāti, bet, neieslīgstot sīkākās detaļās, – vai ir kaut kas, kas tevi spējis īpaši pārsteigt karjeras laikā?

Strādāju ar visām mūzikas jomām no klasiskās līdz metāla mūzikai, un mēs mēdzam ļoti stereotipiski attiekties pret daudzu jomu pārstāvjiem – piemēram, uzskatām, ka visbiežāk didžejiem ir problēmas ar atkarībām. Esmu ārkārtīgi pārsteigta par klasiskajiem mūziķiem – daudzviet pasaulē jau no tiņu vecuma mūzikas skolotāji un pasniedzēji konservatorijās liek audzēkņiem lietot bēta receptoru blokētājus, lai viņiem netricētu rokas. [Tās ir substances, kas dažādā mērā bloķē t. s. bēta receptorus simpātiskajā nervu sistēmā, samazinās sirdsdarbība un asinsspiediens, palēninās pulss.]

Tas man bija liels šoks – sanāk, ka mēs stāstām studentiem, ka tu skanēsi perfekti, ja tev nevienā mirklī nenotricēs rokas un cilvēki neredzēs, ka uzstāšanās rada tev stresu, tāpēc tev jāapēd tablete. Pirms bērna smadzeņu prefrontālais kortekss, kas atbild par loģiku un spriestspēju, pilnvērtīgi attīstās, pedagogi nobloķē to ar zālēm, un jaunieši iemācās: nostrādā jebkas, lai mana skaņa būtu laba un es uz skatuves būtu pārliecinošs. Jaunieši sāk lietot zāles, lai nostrādātu medikamenti no ārpuses, nevis iemācās strādāt ar paša iekšējo drošības, stabilitātes sajūtu un skatuves bailēm. Tas man bija vislielākais šoks.

Vēl viens pārsteigums, ar ko pie manis nāk ne tikai klienti, bet arī cilvēki, ko satieku konferencēs un festivālos, – vardarbības apjoms mūzikā šodien. Lielākoties vardarbība no tiem, kas ieņem varas pozīcijas, sievietes un vīrieši, varas ļaunprātīga izmantošana, kas noved pie smagām sekām, piemēram, cilvēki ar PTSS [post-traumatiskā stresa sindromu] nāk uz skatuves un spēlē tā, it kā nekas nebūtu noticis. Un tas ir tik bieži sastopams dažādās valstīs, vecumos un mūzikas jomās. Tik bieži pasaulē ir gadījumi, kad tiek algots visprestīžākais pasniedzējs, kura tēls izcels sabiedrībā ne tikai viņa skolēnus, bet arī visu izglītības iestādi kopumā, un visa struktūra "palīdz" viņam tiešā vai netiešā veidā apspiest padotos un audzēkņus, vardarbīgi attiecoties pret viņiem. Un cik daudz ir gadījumu, kad esi pašnodarbinātais mūziķis, atsakies ar kādu spēlēt vai pasūdzies kādam, un tevi vairs neaicina spēlēt! Arī šī ir emocionāla vardarbība, kas ietekmē tavu karjeru un mentālo veselību.

Diemžēl daudz no tevis teiktā ļoti rezonē ar vairākās valstīs dzirdēto un pieredzēto. Kādi vēl novērojumi tev ir par dažādu žanru mūziku no tava darba prizmas?

Jau pieminētās skatuves bailes piemīt daudzu jomu mūziķiem no didžejiem līdz metālistiem. Liekas, ka džezmeņiem skatuves bailes gan sastopamas retāk – iespējams, tāpēc, ka šajā jomā ir vairāk



brīvības un mazāk agresijas nekā klasiskajā mūzikā, bet tas ir tikai mans personīgais novērojums.

Bet vispār problēmas ir individuālas un atkarīgas no tā, ko tu ienes savā mūzikas pasaulē jau no bērnības traumām, atkarīgas no tā, vai dodies tūrē pats vai ar grupu, no tā, vai visi tavi ienākumi nāk tikai no šīs profesijas, vai arī tev ir vairāki ienākumu avoti un vari būt drošāks par savu rēķinu apmaksu. Un ir arī kopīgais visu žanru mūziķiem: UDHT (uzmanības deficīta hiperaktivitātes traucējumi), autisma spektrs, diskalkulija – neirodiversitātes spektra traucējumi ļoti bieži piemīt dažnedažādiem mūzikas pasaules cilvēkiem.

Kad cilvēks nāk uz tavu terapijas sesiju pirmoreiz, ja viņam vai viņai nav kādi acīmredzami simptomi – rokas netrīc, saruna viegla, acis skatās taisni –, kam tu pievērs uzmanību, lai noteiktu diagnozi un saprastu, ko darīt tālāk?

Paldies par tik trāpīgu jautājumu. Es nodarbojos ar klinisko psiholoģiju un arī humānistisko psiholoģiju, un kliniskos gadījumos noteikt problēmu bieži vien var ātrāk. Ar to otro reizēm ir grūtāk: ir svarīgs jebkas, ko cilvēks atnes uz terapiju, kas traucē viņam pilnvērtīgi dzīvot savu dzīvi un nodarboties ar karjeru, izzināt sevi un augt.

Kad cilvēks atnāk uz pirmo sesiju, ir svarīgi, ko viņš grib no manis saņemt un kāpēc vērsās pie speciālista; kad nonākam pie ilgākas terapijas, izkristalizējas arī apslēptās lietas. Piemēram, mūziķis vēlas strādāt ar mani pie sava radošā aspekta, bet procesā ir skaidrs, ka viņam ir slēptas atkarības, kas radošajam garam traucē. Ir ļoti svarīgi fokusēties uz to, ko cilvēks vēlas darīt. Un ja mūziķis vienkārši vēlas atrast menedžeri un būt veiksmīgs, tas ir koučings, un es ar to isti nenodarbojos. Mana profesija neaprobežojas tikai ar simptomu atrašanu vai cilvēku ielikšanu kastītēs – mans mērķis ir palīdzēt.

Kas ir tavs mīļākais darba aspekts?

Es jūtos tiešām aizkustināta, kad redzu cilvēkus augam un atkal baudām darba dzīvi, kad redzu viņus izpētām radošo jomu tā, kā viņi to vēl nekad nav darījuši. It īpaši tad, kad tas nāk dabiski – es

eju viņiem līdzās, neko neuzspiežot, tikai palīdzu viņiem pašiem saskatīt sevī jaunu potenciālu. Tādos brīžos ļoti ar viņiem lepojos. Un, runājot par konferencēm un meistarklasēm, man patīk ceļot! Es jūtos lieliski lidmašīnās, man nav nekas pret strādāšanu lidostās, un mans mīļākais darba aspekts ir satikt cilvēkus no visas pasaules, novērojot, cik mēs visi esam starptautiski saistīti, būdami daļa no mūzikas pasaules.

Vai tavā profesionālajā dzīvē bieži gadās izaicinājumi?

Dažreiz izaicinājums ir pateikt “nē”, jo man sūta ļoti daudz piedāvājumu, kuriem gribas piekrist, un te mēs runājam par pareizu lēmumu pieņemšanu. Pašlaik sāku strādāt ar veselu komandu, kurā ietilpst psihologi un kliniskie fizioterapeiti, kas specializējas mūzikā, un vadīt komandu man patīk mazāk nekā būt atbildīgai par pašas darbu. Ilgstoši darīt tikai vienu lietu man padodas sliktāk, nekā strādāt ar daudziem klientiem.

Kāds būtu tavs ieteikums jaunajiem un pieredzējušajiem mūziķiem, kā viņiem darīt savu darbu tā, lai tas neietekmētu viņu mentālo veselību – izņemot, protams, veselīgu miegu, ēšanu, kustības un tā tālāk?

- Pirmkārt, izziniet savu personīgo vērtību papildus jūsu kā mūziķa vērtībai. Tas jūs ļoti atbrīvos. Kad ieraudzīsiet, ko esat vērti, varēsiet daudz vairāk dot arī mūzikai – katrs mūziķis ir neizbēgami vairāk nekā tikai mūziķis. Izziniet savas emocijas, ķermeņa īpatnības, vēlmes un iespējas – tas ir iekšējais padoms.
- Otrais ir ārējais – pievērsiet uzmanību savām attiecībām ar citiem cilvēkiem. Ne gluži tādā veidā, ka “gribu labas attiecības ar cilvēkiem, jo tas man palīdzēs nākotnes darbā” – atstājiet savā dzīvē telpu cilvēkiem, ar ko jūs gribat uzturēt personiskas attiecības, ar ko jūs izbaudāt kopīgu laika pavadīšanu. Jo vairāk stress ir jūsu dzīvē, jo vairāk jūs gribēsiet atrasties tuvu cilvēku lokā; jo saspringtāks ir šībrīža dzīves posms, jo vairāk laika jāatstāj šīm attiecībām. Tas tiešām palīdzēs.
- Un papildus šiem diviem ieteikumiem: jebkura mūziķa dzīvei un prātam nāks par labu viss, kas vairāk vērstas uz sadarbību, nevis konkurenci. 🌀

Latviešu mūzikas periodika kopš tās sākuma 1890. gadā

Velga Kince

Kad Rīgā nodziedāti treji dziesmusvētki un drīz būs ceturtie Jelgavā, kad ir jau krietns pulks latviešu komponistu un diriģentu, dibinās jauni kori un orķestri, notiek dažādi vietēji mūzikas pasākumi, iznāk nošu izdevumi – tad to visu nevar apkopot parasto avīžu un žurnālu rakstos vien, lai cik vērtīgi tie, bez šaubām, ir. Par mūziku vajadzīgi atsevišķi regulāri izdevumi!

Te redzamo veidojis publicists, literāts, mūziķis, savulaik II dziesmusvētku dalībnieks Tīrzas kori Jānis Straume (Vaidelaitis, 1861–1929).

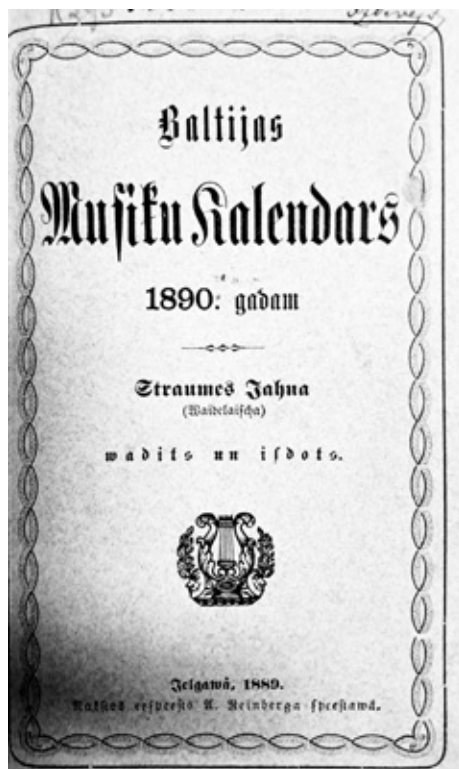
Latvieši ir seni kalendāru cienītāji (Jānis Misiņš atradis saglabātu dzejnieka Matīsa Vītiņa (1795–1861) 1834. gadā Lielēzērē rakstītu ziņu: “.. jau 1758. gadā latvieši drīkētu kalenteri ir valkājuši.”). 1890. gadā šī “Jauna un veca latviešu laiku grāmata” iznāk 132. reizi, un ir vēl daudz citu vēlāk radušos kalendāru. Varbūt tāpēc Straume izdevis nevis mūzikas žurnālu, bet kalendāru kā tautā populārāku?

“Baltijas Mūziķu kalendārs” (no 1891. gada “Mūzikas kalendārs”) – 1890.–1892. gadā Jelgavā.

Agitato con passione, Allegro furioso, Lamentazione, Marcattissimo, Voce spiccata – abos pirmajos kalendāros kopā veselas 28 lpp. mūzikas svešvārdu ar tulkojumu vai skaidrojumu, turpat arī “Regulas, kā itāliešu vārdi izrunājami”. Pasaules poētiska paplašināšana! Ir praktiskas ziņas par konservatorijām Krievijā, mūzikas institūtiem Baltijā, kā arī padomi par iestāšanos tajos. Kalendāra saturu visus gadus krietni papildinājis Vīgneru Ernests, it sevišķi diriģentu un kordziedātāju izglītošanas jautājumos.

Ir ievērojamāko pasaules un krievu mūziķu uzskaitījums, publicēti daudzveidīgi, arī humoristiski stāsti no mūzikas vēstures. 1892. gada kalendārā lasāmas mūsu pašu Ādolfa Alunāna jautras, arī dramatiskas atmiņas par dažiem mūziķiem (šķiet vācu, kāds latvietis arī) Rīgā ap 1870. gadu.

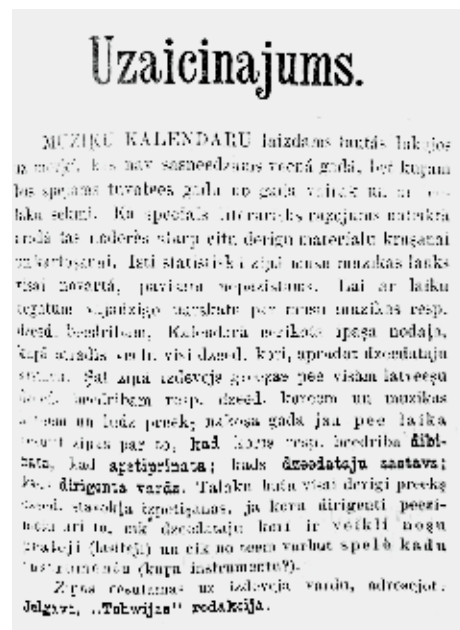
Kalendāros ir sadaļa “Latvju mūzikas druva”, kurā Straume plaši apcerējis Jāni Cimzi un pirmo triju dziesmusvētku virsdiriģentus Jāni Bētiņu un Vīgneru Ernestu,



bet nez kāpēc nav vēstīts par Indriķi Zili (varbūt viņš nepiesūtīja lūgtās ziņas un foto?). Baumaņu Kārlis gan no Limbažiem pats atvedis lielu daudzumu savas dzīves liecību, tostarp skolotāju semināra laikā savāktas “13 tautas meldijas ar Cimzes kunga darītām zīmūļa piezīmēm kā notēs, tā citās vietās”, bet šī interesantā fakta biogrāfijā nav. Toties nobeigumā Straumes viedi vārdi: “Baumaņu Kārlis dzīvos – arī vēl tad, kad viņa apracēji būs sen satrūdējuši.”

Jau pašā pirmajā kalendārā publicēts svarīgs ziņojums. Tāpēc ir salīdzināms kuru skaits pa trim gadiem: Kurzemē (20, 37, 46), Vidzemē (10, 16, 20), Latgalē (1, 2, 2, tas ir Vitebskas guberņā). Sniegti arī 16 latviešu mūzikas darbinieku dzīves dati. Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisijas statūti publicēti visos trijos kalendāros.

Pirms sludinājumiem ar atsevišķu lapušu numerāciju ir “Mūzikas kalendāra prēmija” – dažādu dziesmu notis, vairāk tautasdziesmu: paša Straumes, dažas Vīgnera, Ādama Ores, Jūlija Purāta. Kopā trijos kalendāros ap 19 dziesmu. Piemēram, Vīgneru Ernesta apdarē sprigana 13 pantu tautasdziesma jauktam korim “Man pazuda kumeliņš”. Liekas skaista, bet vai to kāds zinātu atrast?



1893. gadā šī kalendāra laiks ir beidzies, nākošie mūzikas kalendāri būs tikai pēc simt gadiem!

Turpmāk īsas ziņas hronoloģiski par mūzikas žurnāliem un avīzēm, reizēm ar nošu vai teksta daļu.

“Dziesmu Pūrs” (1900–1903) Rīgā.

Muzikālais žurnāls tikai ar dziesmu notīm un tekstu (šķiet tāds vienīgais). Redaktors Oskars Šepskis. Kopā 143 dziesmas, daudzas tautasdziesmu apdares, vairākas Marijas Gubenē, daudz Šepska paša, mazāk latviešu oriģināldziesmu; pēdējā gadā pārsvarā garīgas dziesmas.

Aleksandra Būmaņa dziesma “Skrodera kumeliņš” ar ļoti pazīstamu Rūdolfa Blaumaņa tekstu par pletizeri publicēta



žurnālā jau 1901. gada jūlijā kā vīru kora (!) dziesma, bet "Skroderdienu" pirmizrāde ar skroderzeļa Rūda solo – tikai 1902. gada janvārī. Interesanti būtu dzirdēt, kā vīru koris šo dziedātu.

"Mūzikas Druva" (1906, 1908–1909) Jelgavā. Muzikāliski zinātnisks mēnešraksts ar nošu pielikumu; kopā 34 dziesmas, 12 instrumentāli gabali. Redaktors un izdevējs Atis (Oto) Kauliņš, no 1908. gada izdod RLB Mūzikas komisija.

Neatkarīgi no vispusīgā satura žurnālam vistiešākā saistība ar Emīlu Dārziņu un viņa "Vientuļo priedi": 1906. gada 9. laidienā tā atzinīgi vērtēta kopējā koncertā ar Jāzepa Vītola, Jurjānu Andreja, Alfrēda Kalniņa darbiem, bet 1908. gadā Pāvuls Jurjāns un Oto Fogelmanis tieši "Mūzikas Druvā" izvērsē jau citur sāktos nievājumus un uzbrukumus Dārziņam. 1909. gada aprīlī "Mūzika Druva" beidz iznākt.

Pēdējais skaņdarbs nošu pielikumā ir savāds – Žana Sibēliusa dziesma "Lauztā balss" vīru korim op. 18 nr. 7. "Kamdēļ skaņā balss ir lauzta, Kas tik skaisti reiz skaņēja, Kam tik spēji tā aplkusa? Kas reiz kā avotiņš plūda."

Vai Dārziņš to redzēja? Šis ir vienīgais Sibēliusa skaņdarbs žurnālā.

LATVIJAS VALSTS UN JAUNS LAIKS

"Latvju Mūzika" (1921–1922) Rīgā.

Ilustrēts žurnāls mūzikai. Redaktors Bernhards Valle. Katram numuram ir mākslas (komponistu un konservatorijas foto) un nošu pielikums. Daži žurnāla pirmie numuri iespiesti ar zelta krāsu, vienu mazliet mirdzošu redzēju LNB Mūzikas nodaļā.

Ir Jāzepa Vītola veltījuma raksts Jurjānu Andrejam, kurš atgriezies Latvijā. Ziņots par kultūras departamenta Mūzikas nodaļas jau veikto un veicamo: "Pēc vācu kara spēka izvākšanās, komunistu valdības krišanas un bermontiešu dēkas likvidēšanas dažādās Latvijas pilsētās un uz laukiem bij pamests lielāks skaits klavieres. Šo instrumentu savākšanu un pārzināšanu uzņēmās Mūzikas nodaļa, kuras rīcībā tagad ap 40 nezināmu īpašnieku klavieres, kas ir nodotas Latvijas Konservatorijai, Nacionālai operai, Nacionālam teātrim, Valmieras mūzikas skolai."

Svarīgs ir publicētais "Rikojums par valsts himnu".

Žurnālam īss mūžs, beidzamā numurā ir zinātnieka Pētera Birkerta detalizēti anketas jautājumi komponistu daiļrades pētīšanai, kas būšot jāpilda katram – liels vai mazs. Pirmais atbildējis Jānis Mediņš, viss arī turpat nodrukāts.

"Mūzikas Nedēļa" (1923–1929) Rīgā.

Ilustrēts laikraksts (tā nosaukts, bet faktiski neliela žurnāla formātā) mūzikas popularizēšanai (ar mūzikas pielikumiem, kuriem vēlāk veidoti alfabētiski rādītāji). Red. Kārlis Paucītis, no 1925. gada decembra Straumes Jānis. Redkolēģijā darbojas Vīgneru Ernests un Jēkabs Kārklīšs.

Redakcija "... pieliks visus spēkus, lai mūzikas māksla tiktu visiem saprotama un pieejama". 1924. gadā nozīmīgi pakāpeniski publicētie Straumes sakārtoti Jurjānu Andreja arhīva materiāli. Vairāku mūziķu atmiņu stāsti, piemēram, Bernharda Valles "Kara kapelmeistara piedzīvojumi". Kā pēdējā "Mūzikas Nedēļā" ir publicēta Jāņa Poruka komponēta dziesma (kad viņš tikko bija atgriezies no Drēzdenes) – velte dzimtās Druvienas kapusvētkiem.

"Mūzika" (1925–1927) Rīgā.

Faktiski ir divi atšķirīgi žurnāli. Līdz 1925. gada 5. laidienam tas ir Latvijas Skaņražu kopas mēnešraksts, red. Jāzeps Vītols. Ar 1925. gada oktobri līdz 1927. gadam – Latvijas Mūziķu biedrības ilustrēts mēnešraksts, red. Kārlis Paucītis. Pēc tam

tas iznāk kā atsevišķs žurnāls **"Latvijas Mūziķis"** līdz 1934. gadam. Bieži raksti par aktuālu jautājumu: mēmo kino nomaļā skaņu kino, tas atņēma mūziķiem darbu, valstij naudu. Priekšlikums žurnālā: valstij pašai vajag ražot skaņu filmas!

Vītola rediģētā **"Mūzika"** atšķiras jau ar neparastu iekārtojumu – vispirms ilustrācija kādai kompozīcijai, seko notis un tikai tad žurnāls. Pirmā ir Melngaiļa dziesma "Sūdzība" ("Meitas gula ābolā").

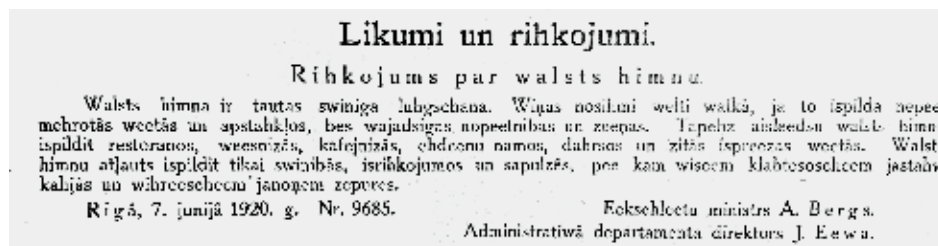
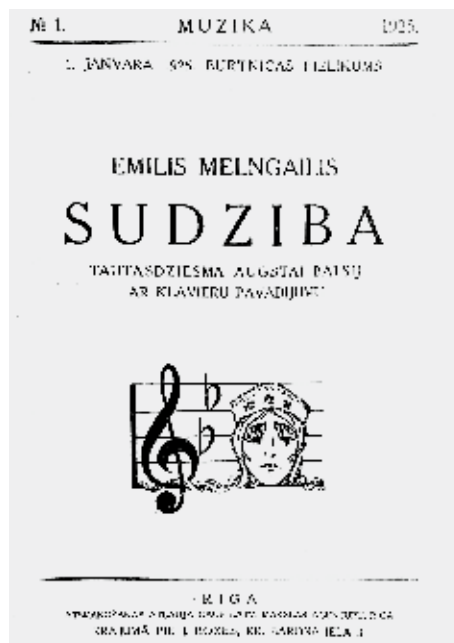
Izdevuma noslēgumā – Lūcijas Garūtas aizstāvība darbam "Pacific 231": "Mašīna mūzikā! Ideja tiešām neparasta un pārdroša." Komponiste atgādina vēja, jūras, negaisa skaņas, tāpat zvanu, vērpjamā ratiņa, šāviena trokšņus dažādu skaņražu mūzikā. "Bet nu uz mums grib runāt arī lieliskā grandiozā ātrvilciena mašīna, bet pret viņu sacēlas veselās pārmetumu vētras. Kādēļ tāda netaisnība pret Onegēru?"

VI dziesmusvētki gaidīti 16 gadus, tiem veltītas trīs vienreizes avīzes un žurnāls.

Vērtīgākā ir **"Dziesmu Svētku Skaņas"**, redaktors Straumes Jānis. 8 lappuses ar plašu informāciju un greznu pirmo lapu.

"Dziesmu Svētku Vēstis" ir žurnāls ar visu piecu iepriekšējo svētku vēstures atstāstu.

Teksta un himnveida dziesmas autors ir Ādams Ore. Īpaši viņš piemin, ka mēnešiem ilgi ar 30 zirgiem veda baļķus III dziesmusvētku būvei Esplanādē. Savdabīgs vāka zīmējums.



Arī 1931. gada svētkiem ir sava avīze **“Dziesmu Svētku Vēstnesis”**.

“Mūzikas Apskats” (1932–1939) Rīgā.

Latviešu dziesmusvētku biedrības mēnešraksts, redaktori Jēkabs Vītolīns un Paula Licite, redkolēģijā Jēkabs Poruks, Jānis Cirulis. No 1936. gada iekļauts “Dziesmusvētku biļetens” ar ikreizes aktualitātēm gaidāmajiem IX dziesmusvētkiem 1938. gadā.

No redakcijas ievada 1932. gadā: “Mums ir bijuši vairāki nesekmīgi vai maz sekmīgi mēģinājumi izdot un uzturēt latvju mūzikas žurnālu.” Ar cerībām, ka sekmes būs. Jā, ir, kamēr ir valsts.

No komponistu publikācijām “Mūzikas Apskatā” izceļas tolaik pirmreizējie Emīļa Melngaiļa folkloras vākšanas brīnišķīgie stāsti ar nošu piemēriem. Pēc autora vēlējumiem tie iespiesti viņa īpatnējā rakstībā bez garumzīmēm, tālab daudz ziņu par kazu dziesmām u. tml. 1939. gada maijā žurnālā ziņas par angļu, franču, beļģu jūsmu Reitera kora vieskoncertos.

1940. gadā, izveidojoties Rakstu un mākslas kamerai un tās apvienotam izdevumam **“Raksti un Māksla”**, ir lasāms, ka dziesmusvētku biedrība pieņēmusi lēmumu par svētku rīkošanu 1943. gadā; izsludināts konkurss par svētku dziesmām, kas jāiesniedz līdz 1940. gada 1. februārim...



1939. gada jūlijā notiek **Dikļu dziesmusvētku 75 gadu atcere**, dīklēnieši sagatavojuši bukletu, kurā daudz informācijas. Arī šis ir vienreizējs mūzikas izdevums, kur svarīgs Marijas Ozolas foto – viņa 1864. gadā 11 gadu vecumā bijusi Dikļu skolēnu kora dziedātāja. Svētkiem tuvojoties, ir atsaucies vēl viens, toreiz septiņus gadus vecais Dikļu koris Jānis Akmentiņš, abi piedalās svētkos.



Pēc gada Latvijas brīvvalsts laiks būs beidzies.

PĒC PSRS UN VĀCU OKUPĀCIJAS ATKAL – KLĀT ILGSTOŠS PADOMJU LATVIJAS (LATVIJAS PSR) LAIKS

1958. gadā, īslaicīgi iestājoties t. s. atkusnim, sāk iznākt mūzikas almanahs “Latviešu mūzika”. Ja iznāktu kādus desmit gadus agrāk, varbūt nosaukums būtu citāds. Bibliogrāfiski šī nav īsta periodika, bet par mūziku dažādu autoru pētījumos 32 gadu laikposmā ir daudz vērtīgu ziņu.



“Latviešu mūzika”, raksti par mūziku (1958–1990) Rīgā.

19 krājumi, ne vienmēr ikgadēji. Tieši pirmais ir neparasts: to sakārtojis Jēkabs Vītolīns, it kā sūtnis no pirmskara Latvijas, kur bijis arī žurnāla “Mūzikas Apskats” redaktors. Šī almanaha (408 lpp.) lielāko pusi aizņem Jāzepa Vītola vēstules (tās laimīgi var publicēt ilgi) un Mildas Zālītes ar tām saistīts raksts. Bet atkusnis ātri beidzas,

nākošais krājums ir vien pēc trim gadiem.

Tagad šķiet uzjautriņoši apzīmējumi “latviešu padomju simfonisms”, “ceļš uz lielā komunisma mūziku” u. tml. Šāda veida leksika okupācijas gados variējās atkarībā no kārtējā komunistu partijas kongresa, Ļeņina simtgades, revolūcijas gadadienas, bet marksistiska dzīves pozīcija lietojama jebkad. Ir jūtama pretestība.

Romualds Kalsons ar Nāzima Hikmeta citas pasaules dzejas tēlu simfoniskajā poēmā, Arnolds Klotiņš skaidrojumam tulko Kloda Debisī tekstus u. c., Marģera Zariņa smīns par revolūcijas 50-gadi, stāstot par iecerēto “Pirti” un “Svēto Maurīciju”. Ir iespēja pētīt senāku mūzikas vēsturi, publicēt derīgus rakstus no periodikas, kas ir vecajā ortogrāfijā, sastādīt hronoloģiju, apcerēt labākos korus un deju kolektīvus. Beigu gados izveidota saistoša iedaļa “Retas fotogrāfijas”.

19. sējums (1990) ir pēdējais (redakcijas kolēģijā Oļģerts Grāvītis, Ludvigs Kārklīns, Arnolds Klotiņš, Jānis Torgāns), tajā lasāma Ināras Jakubones un Imanta Zemzara saruna ar Pēteri Vasku. Var just citu laiku, izjūtas, domāšanu, kas pastāvējušas jau sen, bet ne publicējamās.

“Latviešu mūzikā” atrodams daudz vērtīga un interesanta, nēlasot uzspiesto daļu.

“Dziesmai Šodien Liela Diena”, 1985. gada dziesmusvētku avīze, redaktore Biruta Bernacka.

Te Daumanta Gaiļa izteikums: “Šobrīd esam nolaidušies uz Lielās Estrādes planētas,

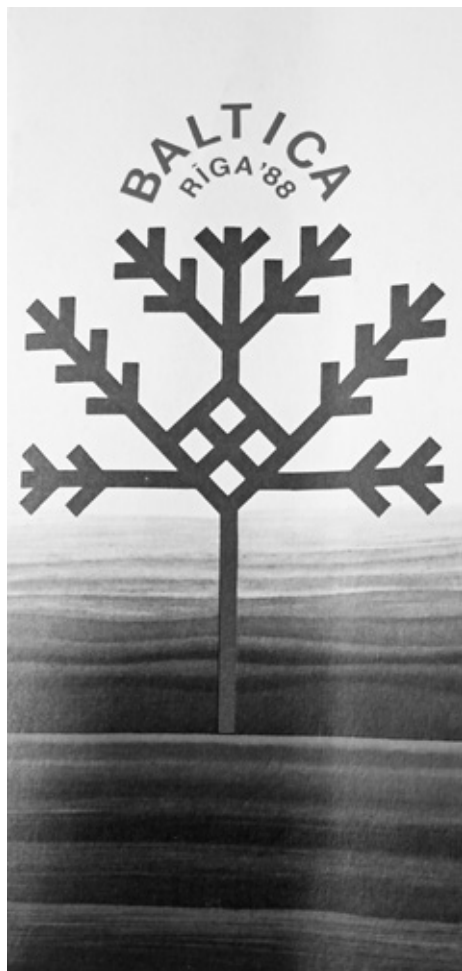


kur cilvēks pārvēršas Dziesmā". Pēc koncerta neticamais "Gaismas pils" un Haralda Medņa triumsfs.

Uģis Mežavilks portretējis dziesmusvētku virsvadītājus.

"Baltica 88"

Cik mazs, bet ar lielu spēku ir šis Baltijas tautu folkloras svētku simbols, kas dažādās formās periodiski atkārtojas Latvijā ik pēc trim gadiem, arī šajā 2025. gada vasarā.



"Dziesma", 1990. gads, XX dziesmusvētku laikraksts.

Iznāca no 25. janvāra līdz 28. jūnijam reizi mēnesī, bet svētku laikā teju katru dienu: 6., 7., 8. un tad 11. jūlijā, daudz foto. Izcils nozīmīgo svētku dokuments. Vēstures, novadu, arī Latgales 1990. gada 27. maija dziesmusvētku atspoguļojums, trimdas latviešu iekļaušanās svētkos, problēmu jautājumi. Redaktore Inta Kārklīņa, foto Gunārs Janaitis.

Janvārī "Dziesmā" ziņas par lēmumiem 1989. gadā. Lūk, daži piemēri.

7. septembrī. Būt vai nebūt simfoniskajam koncertam Lielajā estrādē? Pēc asām debatēm – jā!

26. septembrī. Nolemj dziesmusvētku norisē neiekļaut pasaules latviešu roka ansambļa koncertu. Noklausās komponistu Pētera Plakida, Jura Karlsona un Imanta Kalniņa svētku fanfaras. Nepieņem nevienu, jāpārstrādā; vēlāk pieņem Karlsona



komponēto. Tiek organizēta mākslinieku grupa, kas lems, kur novietot no (estrādes) torņiem noceltās padomju laika figūras.

21. novembrī. Jānis Kurpnieks piedāvā diriģentiem (diriģējamo) dziesmu izvēles kritērijus, kā galveno minot vēlēšanās iegūto (diriģentu un koristu) balsu skaitu (šķiet, ka tā nekad nav bijis).

1993. gadā arī iznāca **"Dziesma"** – XXI dziesmusvētku laikraksts ("Kultūras Avīzes" pielikums).

Pagājuši simt gadi kopš pirmajiem mūzikas kalendāriem 1890.–1892. gadā! Nu ir jauni.

"Dziesmu svētki laika lokos", Rīga, 1990. Ilustrēts sienas kalendārs. Teksta

autors Oļģerts Grāvītis, mākslinieks Dainis Lapsa, redaktore A. Brīvere. Ar Žurnālistu savienības atbalstu tas iznāk XX dziesmusvētku gaisotnē un katra mēneša atvērumā rāda svētku un citas vēstures ainas, nozīmīgas personības; atzīmēti mūziķi, kam apaļas jubilejas tieši 1990. gadā.

"Latviešu mūzikas kalendārs", 1999.

Galda kalendārs. Gaidot RLB 130. jubileju, Arvids Bomiks un Oļģerts Grāvītis to sagatavojuši, ietverot informāciju par visdažādāko mūzikas nozaru speciālistiem: komponistiem, diriģentiem, mūzikas zinātniekiem, izpildītājmāksliniekiem, mūzikas pedagogiem. Izdevusi RLB Mūzikas komisija. Paldies Arvidam Bomikam par iespēju kalendāru apskatīt un iepazīt, jo tas ir savā ziņā retums.

"Latviešu mūzikas kalendārs", 2002, Rīga, *Musica Baltica*. Sastādītāji Oļģerts Grāvītis, Arvids Bomiks. Māksliniece Agnese Bule. Fotogrāfi Gvido Kajons, Jānis Deinats. Ilustrēts sienas kalendārs interešanti noformēts, mūzikas jubilāru saraksti katrā mēnesī, ar cieņu minēts Jānis Straume kā mūzikas izdevumu iniciators un pirmais sācējs.

NB! **"Latviešu mūzikas kalendārs 2003. gadam"**, Oļģerta Grāviša uzraksts uz pirmā lapas "Ar rokraksta tiesībām" glabājas nedrukāts Mūzikas akadēmijas bibliotēkā.



Šajā numurā:

- 4.lpp. Pārdomas. R.Pauls.
- 5.lpp. L.Sarkane. Aprīlis Nacionālajā operā
- 6.lpp. Koncerti Latvijas Mūzikas akadēmijā.
- 7.lpp. O.Dunkers. Piedāvājam deficitu. Muzikāla teātra aprīļa repertuārs.
- 10.lpp. Latvijas Filharmonijas aprīļa repertuārs.
- 12.lpp. Muzikālās jubilejas pavasari.
- 13.lpp. "Sveiki!" skan arī Austrālijā.
- 16.lpp. A.Dundare. Ministra orķestris. Intervija ar R.Paulu.
- 17.lpp. R.Vanags. Eiropa par mums ieinteresējusies.
- 18.lpp. Jaunumi un izziņas.
- 20.lpp. J.Haidna kanons.
- 21.lpp. In Memorium. Mārgeris Zariņš.

"Mūzikas Apskats", Rīga, "Vendi", 1993.

Redaktors Andris Paeglītis.

Viens numurs. 22 lpp. Nosaukums sakrīt ar pirmskara izdevumu. Nav ziņu par neizdošanas iemesliem. Satura rādītājs rāda lieliski sāktu. Žēl, ka vairāk neiznāca.

MŪZIKAS IZDEVUMI JAUNĀ TUKSTOŠGADĒ

"Dziesmusvētki" (1996–2003), Rīga, Valsts Tautas mākslas centrs.

Redaktore Baiba Stepīte, no 1997. gada jūlija Dagmāra Lejiņa.

Parasti 12 numuri gadā. Būtība izteikta nosaukumā, šie svētki lielai mūsu tautas daļai ir vesela pasaule, kas atspoguļojas rakstos un attēlos. Tautas māksla. Kultūrvidē.



"Mūzikas Saule" (kopš 2000), Rīga, Mūzikas un mākslas atbalsta fonds.

Mūzikas žurnāls. Pirmajā laidienā jūtama sasauce ar pirmskara "Mūzikas Apskatā" 1932. gada 1. laidienā rakstīto par mūzikas žurnālu islaicību. MS: "Visi līdzšinējie mūzikas preses izdevumi piedzīvojuši sāpīgu vai vieglāku, bet visai ātru galu."

Izveidotāja un pirmā redaktore Ieva Rozentāle, kopš 2005. gada jūlija – Orests Silabriedis.

"Mūzikas Akadēmijas Raksti", Rīga, Musica Baltica.

Akadēmisks izdevums, iznāk no 2004. gada. Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.

Iznākuši 22 rakstu krājumi. Saistīja jau uzreiz pirmais. Bez Baibas Jaunslavietes tulkojuma no 1873. gada *Rigasche Zeitung* neuzzinātu vācbaltiešu rakstnieka un žurnālista Teodora Pantēnija (*Pantenius*, 1843–1915) latviešu nakts dziedāšanas stāstu (te īsināts).



"Latviešu dziedāšana! Latviešu dziesmas! Baltijas vasara. Gaišā vasaras nakts. Tālumā šur tur neskaidri saskatāmas it kā pakalnu kontūras, taču nē – šīs vientuļās salas ir zemnieku mājas, drīz skan stieptas skaņas no visām pusēm. Kur izklāts linu audekls balināšanai, ar saimes meitām sēž vecā saimniekmāte, viņai daudz ko darīt – jāizvēlas dziedamās dziesmas, jāizvēlas priekšdziedātāja. Dziedāšana ir atvilinājusi arī puišus. Un nu līdz pat dziļai naktij skan tautasdziesmas."

"Figaro" (2011–2016), Rīga, "Koncerti un Koncerti".

Iznāca četras reizes gadā. Ar citām tēmām paplašināts mūzikas žurnāls.

Interviju ar Mārtiņu Braunu lasīju arī "101. Avēnija" (1993); labi salīdzināt.

Periodisko izdevumu apjoms un skaits ir ievērojams, taču nepārtraukti, kā liekas, visilgāk lasītājiem uzticīga bijusi "Mūzikas Saule". 25 gadus! ☺

Raksta sagatavošanai izmantoti LU Misiņa bibliotēkas un LNB Mūzikas nodaļas fondi. Pateicība bibliotekārēm par atsaucību.

Figaro

Direktore Kristīne Komarovska – 2 2847009

Redakcijas adrese Maskavas 4a, Rīga, LV-1050

E-pasts figaro@figaro.lv

Izdevējs SIA Koncerti un Koncerti,

Reģ.nr 40103353140

Iespiests tipogrāfijā ADverts.

www.figaro.lv

Pārpublicējot materiālus, nepieciešama SIA Koncerti & Koncerti rakstiskā Citejot atsauce uz žurnālu Figaro obligāta



Dr. Laura Farré Rosada:

“Esmu ārkārtīgi ziņkārīga par pasauli, un tas ir galvenais virzītājspēks.”

Aleksandra Line

Vai Ararats patiesi ir vieta, kur savulaik atrada Noasa šķirstu? Vai viena granātābola sēkliņa dienā tik tiešām var pabarot pieaugušu cilvēku tā, lai viņš vēl kādu laiku nenomirtu? Vai kapakmeņi, ietērpti kā kareivji, var padzīt ienaidnieku? Kas vieno Armēniju, Bulgāriju, Ukrainu, Izraēlu, Franciju, Krieviju un ASV? Vai var veidot karjeru mūzikas un matemātikas nozarē vienlaicīgi? Ceru, ka šis jautājumu klāsts lika tev padomāt, lasītāj. Tie ir savstarpēji vairāk saistīti, nekā varētu likties.

Pirms aptuveni pusotra gada klasiskās mūzikas forumā Berlīnē satiku jauku meiteni no Katalonijas, viņa bija garā kleitā ar krāšņām puķēm. Pielaikojot kleitai žilbinošu smaidu, mana jaunā paziņa pajautāja – kā tev klājas? Vai nāksi uz manu koncertu šovakar? Lidlapiņas, ko viņa turēja rokā, norādīja, ka Katalāņu Mākslas fonda atbalstītais mūziķes koncerts *Nimbus* ir ievads mūsdienu klasiskajā klavierspēlē caur ūdens pārvērtībām, ko strukturē dabā esošie fraktāļi. Gadu vēlāk pianistei, kas uzrakstīja man e-pastu ar piedāvājumu sadarboties, vārdam klāt tika pievienoti burti Dr. – nedaudz labāk iepazīstot šī raksta varoni, atlika tikai minēt, kurā no divām nozarēm. Starp pasaules tūri mūzikā un pasaules tūri matemātikas konferencēs manā videozvanā ir Dr. Laura Farré Rosada.

Īsumā atstāstot desmit tūkstoš zīmju garo biogrāfiju, kas atrodama mājaslapā, spāniete Laura ir piecos pasaules kontinentos augstu novērtēta, godalgota pianiste un matemātiķe, ko *BBC Music Magazine* nosaucis par uzlecošo zvaigzni, bet *Serra d'Or* – par vienu no vērtīgākajām savas paaudzes atskaņotājmāksliniecēm. Ar soloprogrammu pianiste uzstājusies Spānijā, Francijā, Beļģijā, Vācijā, Fēru salās, Lielbritānijā, Maltā, Bulgārijā, Serbijā, Kanādā, ASV, Argentīnā un Singapūrā, no *Steinway* zāles Londonā līdz Kārnegi zālei Ņujorkā. Sadarbojusies ar veselu lērumu pasauleslaveni diriģentu, spēlējusi desmitiem atzītu komponistu darbus, ar izcilību pabeigusi Katalonijas mūzikas koledžu (bakalaurs mūzikā), Katalonijas Politehnisko universitāti (bakalaurs matemātikā), Karalisko Mūzikas koledžu Londonā (maģistrs mūzikā) un Karalisko Birmingemas konservatoriju (doktora grāds mūzikā).

Pētnieces lomā Laura Farré Rosada specializējas muzikālajā atmiņā, uzstāšanās psiholoģijā un posttonālajā repertuārā. Lasījusi lekcijas Bostonas Universitātē, Kolorādo koledžā, Kolorādo-springsas Universitātē, Meksikas Nacionālās autonomijas universitātē, Čīlē, Maltā, Serbijā, Norvēģijā, Birmingemā un citviet, savus pētnieciskos rezultātus prezentējusi zinātniskajās konferencēs daudzviet pasaulē no Austrālijas līdz Kanādai un brīvajā laikā (vai vēl kādam, izņemot mani, ir smieklīgi no šī vārdu salikuma?) aktīvi

vada spāņu radioraidījumus par mūziku un matemātiku, būdama producente dažiem radiošoviem.

Iemesls mūsu sadarbībai bija šāds: pēc divu izdoto albumu panākumiem pianiste ir beidzot izloļojusi domu par trešo tvar-tu, un 10. oktobrī nāks klajā viņas divdesmit kompozīciju albums *Araspel*. Kāra uz stāstiem, tūlīt pat metos izpētīt arī šo un uzzināju, ka *araspel* armēņu valodā nozīmē 'lēģenda', bet par Armēniju pianiste, kurai nav nekāda tieša sakara ar šo valsti, var runāt stundām ilgi. Izrādās, ka Luras jaunais albums simbolizē Armēnijas vēsturisko noturību un neatlaidīgo cīņu par izdzīvošanu – vairākkārtēji asīriešu, mīdiešu, persiešu, grieķu, romiešu, arābu, Seldžuku turku, mongoļu (Tamerlans), sefevidu persiešu, osmaņu (genocīds – plaši neatzīts), krievu (Padomju Savienība), azerbaidžāņu (Kalnu Karabaha – turpinās) iebrukumi –, kā arī armēņu varoņus un ticību.

Armēnijas izdzīvošanas stāsti tik tiešām ir īpaši. Šī bija pirmā valsts, kas 4. gadsimtā oficiāli pieņēma kristietību un kura, gadsimtiem ritot, vairāk uzmanības veltīja zinātnei un attīstībai, nevis militārām darbībām. Armēņi tulkoja vissvarīgāko autoru darbus uz armēņu valodu neatkarīgi no tā, vai tie iebruka valstī, jo viņi vienmēr vēlējās mācīties, arī no saviem ienaidniekiem. Aleksandrijas bibliotēkai nodegot, dažus tekstus varēja atgūt, pateicoties tam, ka armēņi tos bija tulkojuši senajos laikos.

Laura Farrē Rosada uzskata, ka arī mūsdienās visām valstīm vajadzētu mācīties citai no citas: viņasprāt, var novilkt skaidras paralēles starp armēņu genocīdu, holokaustu un karu Ukrainā. Tāpēc albumā iekļauti arī šo valstu komponistu darbi un pasūtīnāts Izraēlas-Amerikas komponista Ofera Bena-Amotsa (*Ben-Amots*) matemātikas iedvesmots skaņdarbs.

Ja vēl nedaudz detalizētāk iegrimstam albuma vēsturiskajā kontekstā, 1915. gada 24. aprīlī sākās armēņu genocīds, kad Turcijas amatpersonas arestēja 250 armēņu intelektuāļus. Tobrid aptuveni 1,5 miljoni armēņu bija ievērojama minoritāte Osmaņu impērijā, un turki baidījās, ka notikusi kāda sazvērestība ar Krieviju, Osmaņu impērijas vēsturisko sāncensi. Nākamo gadu laikā virkne sistemātisku deportāciju un masveida nāvēssodu, kā arī apzināta badināšana nogalināja vairāk nekā miljonu armēņu. Atlikušie armēņi izklīda pa visu pasauli, izveidojot vienu no lielākajām 20. gadsimta diasporām. Dažas no metodēm, ko Turcijas armija ieviesa armēņu iedzīvotāju iznīcināšanai, divdesmit gadus vēlāk pārņēma, pilnveidoja un aktīvi pielietoja nacisti.

Starpt pirmajiem arestētajiem intelektuāļiem bija arī osmaņu-armēņu priesteris, muzikologs un komponists Sogomons Sogomonjans, plašāk pazīstams kā Komitass. Dzīves laikā viņš savāca un pārrakstīja vairāk nekā 3000 armēņu tautasmūzikas skaņdarbu, kurus kopā ar savu kori izplatīja visā Eiropā, izpelnoties franču komponista Kloda Debisī un citu komponistu atzinību. Papildus tam, ka Komitass ir genocīda izdzīvotājs un viens no etnomuzikoloģijas pionieriem, viņš tiek atzīts arī par armēņu mūzikas tēvu, kas veidoja nacionālo muzikālo identitāti un tradīcijas.

Albums *Araspel* ir dialogs starp armēņu komponistiem un autoriem no Bulgārijas, Ukrainas, Izraēlas, Francijas, Krievijas un ASV. Repertuārā ir iekļauti pazīstamu komponistu (Debisī, Babadžanjans, Komitass) darbi; lokāli pazīstami un no jauna atklāti opusi (Nenovs, Spendiarjans, Abramjans, Bortkevičs, Hovaness, Stančinskis); divu sieviešu komponistu – Čebotarjanas un Amirjanas – darbi un Bena Amotsa jaunradis ar nosaukumu "Tauriņa efekts" (pasaules pirmatskaņojuma ieraksts), kas veido muzikālo saikni starp armēņu genocīdu, holokaustu un karu Ukrainā. Lai arī *Araspel* galvenokārt balstās uz Komitasa muzikālo mantojumu un armēņu tautas melodiju klasisko interpretāciju, šis albums iestājas par visas Eiropas kultūras bagātību un nepieciešamību mierpilni līdzāspastāvēt visām tautām un kultūrām.

Pati Laura piedzīmusi nemūziķu ģimenē, bet klavieres spēlēja jau no piecu gadu vecuma. Viņas vecāki vēlējušies, lai bērns attīstās daudzpusīgi, tāpēc viņa apmeklēja arī teātra pulciņu, nodarbojās

ar ģimnastiku un literatūru, tiņu vecumā mācījās spēlēt bungas un elektrisko ģitāru, rakstīja dziesmas sieviešu rokgrupai un dziedāja klasiskajā korī. Mācoties mūziku, atklāja sevī arī matemātiskas dotības – studēja divās augstskolās paralēli, meklēja kopīgus pieturpunktus abām nozarēm. Par šo arī sākām (patiesībā turpinājām) mūsu sarunu.

Paldies, ka atradi laiku tikties sava saspringtā grafika ietvaros! Kā tu aizvadīji pēdējās pāris nedēļas?

Nospēlēju dažus koncertus un nolasīju lekciju kursu par mūzikas un matemātikas saikni prestižajā Spānijas Universitātē; pašlaik strādāju pie dažu atlikušo albuma kompozīciju māsterēšanas pabeigšanas, pabeidzam darbu pie albuma vizuāliem. Tuvākajā laikā daudz koncertu, visur ir iespēja satikt brīnišķīgus cilvēkus, un es esmu sajūsmā par to, kas notiek manā dzīvē, it īpaši par albumu. Kad redzi, ka visi puzzle gabaliņi saiet kopā, un bilde sanāk laba, tā ir tik forša sajūta! Uzreiz skaidrs, kāpēc esmu tik cītīgi strādājusi.

Arī koncertos, kad redzu, ka cilvēkus patiesi uzrunā mūzika un viņi var atklāt ko jaunu, tas tik ļoti iepriecina! Šis ir pateicīgs darbs – ietekmēt citu cilvēku dzīvi. Šovasar lielai daļai manu studentu nebija nekādas pieredzes mūzikā vai matemātikā, un no sākuma viņi nedaudz baidījās no tā, ka neko no manis neitkā nesa-prātis. Bija tik laba sajūta – redzēt, ka ziņkārība viņiem ir lielāka par bailēm. Ir ļoti liels prieks darīt ne tikai to, kas patīk pašai, bet arī to, kas labā ziņā ietekmē citu cilvēku dzīvi.

Lasot tavu biogrāfiju ar lomām, ko ikdienā spēlē, rodas jautājums – ir daudzas dažādas Luras vai tikai viena, bet tik daudzpusīga?

Man gribas domāt, ka ir tikai viena. Bet esmu ārkārtīgi ziņkārīga, man vienmēr gribas uzzināt jaunas lietas, un tas ir mans galvenais virzītājspēks. Man šķiet, ka visa mana profesionālā attīstība rodas no ziņkārības un visas dažādās lietas, ko daru, vienmēr papildina cita citu – piemēram, kad spēlēju klavieres, man gribas uzzināt detalizētāk, kā viss darbojas, un atrast visām darbībām matemātisku pieeju. Un man patīk stāstīt par to, kā darbojas dažādas lietas, tāpēc tik ļoti patīk radio – tā ir milzīga platforma, kur varu dalīties un mācīt citiem, pat ja viņi neredz mani otrpus radiouz-tvērēja. Kamēr paralēli studēju abās specialitātēs, man gandrīz



notika identitātes krīze, bet beigu beigās tā ir viena un tā pati Laura, kurai ļoti patik to visu darīt. Kad tev galvā pastāvīgi ir viena un tā paša objekta divdimensiju bilde, rodas papildu idejas par to, ko ar to pasākt.

Kā tu pārslēdzies starp visām savām lomām?

Esmu vienkārši pieradusi strādāt ilgstoši un ļoti daudz. Man, protams, ir jāpiepilda daudzas gaidas, un kritēriji vienmēr ir dažādi, katru dienu jāpierāda sevi no nulles. Katrā koncertvietā ir cita auditorija, un publika nezina, kā es spēlēju iepriekšējā vakarā, tāpēc cita koncerta panākumi nākamajā vakarā vairs neskaitās. Tas ir zināms spiediens, un es vienmēr cenšos izdarīt tik labi, cik vien varu.

Dažiem cilvēkiem šāds temps var būt sarežģīts, un arī es no sākuma biju daudz metodiskāks cilvēks – bija jāiemācās būt elastīgākai un jāiemācās arī baudīt to, ka neviena mana nedēļa nelīdzinās citai. Tas reizēm ir nogurdinoši, bet kopējā bilance ir ļoti pozitīva.

Vai ģimene atbalsta tavu dzīvesveidu?

No sākuma ar to bija grūtāk, un grūtāk bija arī uzbūvēt sev apkārt saprotošu cilvēku loku. Protams, ir ārkārtīgi sarežģīti dzīvot tik nestabilu dzīvi, kad rutīna nepastāv vispār, bet es atradu veidu, kā to salikt pa plauktiņiem. Pašlaik mana ģimene ir ļoti atbalstoša, un tas ir forši, un es arī atradu cilvēkus, uz kuriem varu paļauties un kuri mani pilnībā saprot. Šī tēma man ir grūta – skolās nemāca, kā praktiski dzīvot mūziķa dzīvi, kā to var vispār dabūt gatavu. Ir tik daudz lietu, ko mēs iemācāmies tikai darot.

Kāds matemātikas aspekts ir tev vismīļākais?

Noteikti visi iespējamie mūzikas un matemātikas apvienošanas veidi. Daudzi ir dzirdējuši par Pitagoru šajā kontekstā, bet ir arī mazāk acīmredzamas lietas – piemēram, tas, kā vari apmānīt prātu un uztvert caur paradoksu. Vai arī visi radošie aspekti – piemēram, kā komponisti ir izmantojuši matemātiku jau kopš viduslaikiem, lai rakstītu mūziku. Var likties, ka matemātikas izmantošana mūzikā padara to bezemocionālu, bet tas nebūt nav tā. Ar matemātikas palīdzību var arī novērst pirmskoncertu trauksmi vai traumas, jo mūziķis var iemācīties notis pareizā veidā.

Šī arī bija manas disertācijas tēma – izstrādāju metodi, kas balstās uz matemātiku un datorzinātni, un tā ir mūziķiem domāta analītiskā pieeja, kas balstās uz viņu dabiskajām spējām.

Vēlreiz apsveicu tevi ar doktorgrāda iegūšanu – pastāsti, lūdzu, sīkāk par tēmas izvēli!

Tēma ir konceptuālā vienkāršošana – tā ir metode, ko attīstīju, kamēr studēju abās nozarēs paralēli, un man bija daudz mazāk laika nekā kolēģiem, lai apgūtu koncertrepertuāru. Sāku eksperimentēt, izmantojot matemātikas stratēģijas savā praksē, lai saprastu, ko es varētu atcerēties labāk, un testēju to arī uz citiem pianistiem, lai uzzinātu, vai šī metode līdzīgi var iedarboties arī uz citiem kolēģiem. Tas darbojas gluži kā viedtālrunis: es piedāvāju interfeisu ar stratēģijām, un mūziķis var izdomāt, ko no tām pielietot un kā kombinēt. Pieeja ir ļoti sistemātiska, kā algoritms.

Jau nojausu, ka daudzi mūziķi, ko pazīstu, šaubīsies, vai matemātikā pieeja mūzikai nav pretrunā ar performanču emocionālo pusi. Kā šīs abas puses sadzīvo?

Kad klasiskā mūziķi studē konservatorijā, viņiem iekā galvā, ka ir jāatceras mūzika, visiem jābūt perfektiem. Matemātikā pieeja mūzikai nenogalina emocijas, tā tikai palīdz tikt galā ar trauksmi un skatuves bailēm, kas var rasties tad, kad mūziķis baidās neatcerēties skaņdarbu.

Matemātiku mūzikā izmantoja jau no sākta gala, tikai 19. gadsimtā sāka daudz improvizēt un nosodīt šo pieeju. Ģeniji nav tikai tie, kas improvizē, un es piedāvāju mūziķiem labāku stratēģiju un struktūru. Ilgtērmiņa atmiņa balstās uz asociācijām, un tev teicami jāpārzina materiāls, pie kā tu strādā. Matemātika tikai nodrošina rīkus, kas palīdz saprast, ko tu spēlē, lai tu vairs neuztrauktos, ka kaut ko aizmirsīsi – tu zini, kā var no jauna uzbūvēt nepieciešamo muzikālo materiālu.

Man liekas, pārlicība, kas rodas procesā, var pat palīdzēt emocijām, jo, izņemot no vienādojuma šaubas, var sasniegt daudz vai-

rāk. To bieži novēroju pie posttonālās mūzikas izpildītājiem – šī mūzika ir ļoti daudzslāņaina un informatīva, līdz ar to sarežģīta, un mūziķu emocijas vienmēr ir jūtamas zālē. Ja mākslinieks uz skatuves pats neizprot mūziku līdz galam un sapinas materiālā, arī koncerta klausītājam ir grūtāk to uztvert. Tā ir liela atbildība: ja man ir grūti atskaņot kompozīciju, kā es varu sagaidīt no klausītāja to, ka viņš būs ieinteresēts? Tātad beigu beigās virsmērķis ir aizraut auditoriju – to ir vieglāk izdarīt, ja spēlē pēc atmiņas, un tur palīdz mana matemātiskā konceptuālās vienkāršošanas metode.



Atgriežoties pie tava albuma – tu jau desmit gadus esi strādājusi pie *Araspel* un tikai šogad pirmoreiz apciemoji Armēniju. Kāds bija tavs pirmais iespaids par šo valsti?

Tā bija ļoti laba sajūta – šajā albumā esmu ielikusi tik daudz darba. Armēnija pārsteidza mani ļoti pozitīvā veidā – visi stāsti un apmeklētās vietas lika man sajusties kā mājās. Kā tas bija iespējams, ka jau pirms tik daudziem gadsimtiem viņi bija tik viedī? Viņi bija ziņkārīgi no sākta gala. Un šī valsts ir neticami skaista. Katram no komponistiem, kuru darbus izvēlējos albumam, bija tik liela ietekme uz savas valsts vēsturi. Armēnijā visa tā bilde pa istam salikās kopā.

Tagad tev būs vesela turneja ar šo albumu. Vai ir kādi īpaši rituāli, kā gatavojies koncertiem?

Protams, ļoti daudz laika veltu mūzikai, izmantojot metodi, ko pieminēju iepriekš, strādāju ar notīm, daudz pastaigājos. Koncerta dienā nekad nespēlēju klavieres – protams, pārbaudu skaņu, bet nekad nenospēlēju nevienu kompozīciju pilnībā, jo nekas pirms koncerta nevar noiet greizi, tas ir mans mānīcīgais stāsts. Strādāju ar mentālo praksi un ticu, ka veiksmē atnāks tad, ja vienkārši daudz strādāsi.

Ja Komitass būtu dzīvs, vai tu gribētu parādīt viņam *Araspel*?

O, jā! Tik ļoti gribētos uzzināt, ko viņš par to domā. Kad apmeklēju Komitasa institūtu Erevānā, darbinieki stāstīja, ka viņam piemītusi lieliska humora izjūta un visi viņu mīlējuši. Komitass bija liels patriots un centās darīt pozitīvas lietas, tāpēc jutos ļoti bēdīga par viņa dzīvesstāstu. Tajā laikā Armēnija bija milzīga impērija, ko gadsimtu garumā palēnām apēda kaimiņvalstis, un tagad mans albums, cerams, ir papildu iespēja pievērst pasaules uzmanību armēņu identitātei un ļoti bagātīgajai kultūrai.

Komitass visu savu dzīvi ceļoja pa Armēniju un vāca tautas melodijas, kas citādi pazustu, un pēc kara, kad Turcija piesavinājās 90 procentu Armēnijas teritorijas, liela daļa no tā visa būtu gājusi bojā. Ceru, ka viņa gars eksistē kaut kur, kur viņš var uzzināt par notiekošo. Iespējams, šis albums ir līdz šim svarīgākā lieta, ko esmu izdarījis dzīvē – vismaz tā es pašlaik jūtos. 🌟



Rudens Kamermūzikas Festivāls

9.–24.
oktobris

24. oktobrī 19.00 Dzintaru koncertzālē



prestīžo
Gramophone Award
Opus Klassik
laureāte –

Izabella Fausta

/vijole/

Izabella Fausta. Johans Sebastiāns Bahs
Sonātes un partitas

Programmā:
Johans Sebastiāns Bahs
Sonātes un partitas vijolei solo BWV 1001–1006

9. oktobrī 19.00 LU Lielajā aulā

Sinfonietta Rīga un Jērgs Vidmanis Mocarts, Bēthovens, Šūmanis

Programmā:
Volfgangs Amadejs Mocarts | Uvertūra operai *Figaro kāzas*
Šandors Verēšs | Sonatīne obojai, kļarnetei un fagotam
Jērgs Vidmanis | Trešais stīgu kvartets *Medības*
Jērgs Vidmanis | Fantāzija kļarnetei solo
Ludvigs van Bēthovens | Septets
Roberts Šūmanis | Uvertūra, skero un fināls

Sinfonietta Rīga
Dirigents un kļarnetists
Jērgs Vidmanis



10. oktobrī 19.00 Dzintaru koncertzālē

Daumants Liepiņš Bēthovens, Lists, Debisi

Programmā:
Ludvigs van Bēthovens | Septītā sonāte
Klods Debisi | *Estampi*
Francis Lists | Otrā balāde
Semjuels Bārbers | Sonāte

Daumants Liepiņš,
klavieres



15. oktobrī 19.00 Mazajā ģildē

Ingas Kalnas solokonzerts Vāgners, Lists, Šēnbergs

Programmā:
Rihards Vāgners | *Vēzēndonkas dziesmas*
Francis Lists | *Dziesmas*
Arnolds Šēnbergs | *Kabarē dziesmas*

Inga Kalna, soprāns
Diāna Ketlere, klavieres



17. oktobrī 19.00 Spīķeru koncertzālē

Nakts sarunas

Programmā:
Andris Dzenītis | Sonāte *Spoguļos* (pirmatskaņojums)
Pēteris Plakidis | *Nakts sarunas*
Marina Gribinčika | Sonāte
Mečislavs Veinbergs | Sonāte

Guntis Kuzma, kļarnete
Agnese Egliņa, klavieres



22. oktobrī 19.00 Mākslas muzeja "Rīgas Birža" ātriņā

Mikalojs Konstantins Čurļonis Debesu laivā

Programmā:
Mikalojs Konstantins Čurļonis
Stīgu kvartets, fūgas, kanoni
un Tēma ar variācijām

Čurļona stīgu kvartets:
Jons Tankevičs, vijole
Dārijs Dikšaitis, vijole
Gedimins Dačinskis, alts
Elena Daunite, čells



festivāla
patrons
**Pēteris
Vasks**

Bijetes "Biješu paradīzes" kasēs
un koncertu norises vietās
67205485 | latvijaskoncerti.lv
kamermuzika.lv

Ernests Vilsons

Balss ģeoloģija

SARUNA AR DŽOANU LA BARBARU



Džoana LA BARBARA (1947) ir amerikāņu dziedātāja, komponiste, skaņu māksliniece un aktrise, kuras balsi būs dzirdējis ikviens 20. gadsimta otrās puses amerikāņu avangarda mūzikas klausītājs. Pēc klasiskās dziedāšanas studijām Sirakūzu un Ņujorkas universitātēs La Barbara kļuva par nozīmīgu Ņujorkas avangarda mūzikas dzīves dalībnieci, gan sadarbojoties ar Stīvu Reiņu, Filipu Glāsu, Elvinu Lusjē, Robertu Ešliju, Džonu Keidžu, un, protams, Morton Feldmanu, kurš tieši viņai rakstījis skaņdarbu *Three Voices*, gan pamazām atklājot savu komponistes balsi, kurā cieši savijas netradicionāla pieeja vokālajai tehnikai, novatorisks tehnoloģiju pielietojums un savdabīga poēzija.

Nākamgad apritēs piecdesmit gadu, kopš klajā nāca Džoanas La Barbaras pirmā skaņuplate *Voice is the Original Instrument*. Tās nosaukumā ietvertais apgalvojums gan spekulē par mūzikas pirmsākumiem, gan arī lasāms kā mākslinieces manifests, platē rodamajiem skaņdarbiem skaidri iezīmējot La Barbaras darba programmu. Lai gan sākotnēji tās kodolu veidoja vokālās tehnikas rūpīga, pat sistemātiska izpēte, gadu gaitā arvien nozīmīgāku lomu La Barbaras mūzikā ieņem sākotnējo pētījumu rezultātu pielietojums mūzikas izteiksmes iespēju paplašināšanā, nereti dialogā ar citām mākslām.

Balss un vokālās tehnikas izpētei vēl joprojām ir nozīmīga loma La Barbaras dzīvē, par spīti tam vai, iespējams, tieši tāpēc, ka balss, vairāk nekā citi instrumenti, ir mūžam mainīga. La Barbara iedvesmojusi vairākas paaudzes “pirmatnējā instrumenta” pētnieku, ne tikai dziedātājas

un komponistes ampuā, bet arī kā pedagoģe. Viņa ir pasniegusi Kalifornijas Mākslu institūtā, Berlīnes Mākslu universitātē, Prinstonas un Ņujorkas Universitātē, kā arī sniegusi neskaitāmas meistarklases visā pasaulē. Saruna ar Džoanu La Barbaru noritēja, gaidot viņas uzstāšanos festivālā “Skaņu mežs” 2025. gada 4. oktobrī.

Ko dzirdēsim jūsu koncertā Rīgā?

Jūs dzirdēsiet vairākus skaņdarbus. Programmu atklāšu ar *Solitary Journeys of the Mind* [2011–...]. Šis skaņdarbs ir reāllaika kompozīcija-improvizācija, kas balstīta figūrās, idejās, domās, ko attīstītu konkrētajā brīdī. Lai gan skaņdarba izpildījums ne vienmēr seko vienai un tai pašai shēmai no vienas atskaņojuma reizes uz nākamā, tajā izmantoju līdzīgu muzikālo materiālu un formas. Dziedot es skaņu redzu un, izpildot pirmo vokālo žestu, ne vienmēr precīzi zinu skaņu augstumus, kas to veido. Es koncentrējos tieši uz žestu – sekoju tā kontūrai un attīstītu skaņdarbu, balstoties diapazonā un tesitūrā, ko tas iezīmē. Manuprāt, šis skaņdarbs kalpo kā labs ievads manas mūzikas pasaulē.

Pēc tā atskaņošu virkni darbu, kuros izmantotas fonogrammas ar iepriekš ierakstītu materiālu. [La Barbaras skaņdarbi bieži vien sastāv no vairākiem viņas balss ierakstu slāņiem. Atskaņojot šos darbus koncertos, La Barbara sadziedas ar iepriekš ierakstītajām partijām.]

Gadu gaitā, kļūstot vecākai, esmu novērojusi, ka balss diapazons mainījies. Tā ir dabiska ķermeniska parādība. Viss mainās. Dziedot kopā ar savu agrāko balsi iepriekš ierakstītajās fonogrammās, sniegtu iespēju publikai novērtēt ne tikai manu tagadējo balsi, bet arī to, kāda tā bijusi ilgākā laika posmā.

1980. gadā Hilversumas Radio studijā Holandē radiju skaņdarbu ar nosaukumu *Erin*. To iedvesmoja fotogrāfija, ko pamanīju

laikrakstā *International Herald Tribune*. Tajā redzams tēvs, kas nes sava dēla, iru republikāņu armijas locekļa, zārku. Viņa dēls bija miris badastreika laikā. Šī fotogrāfija mani tik ļoti aizkustināja, ka nolēmu radīt darbu, kas reflektētu par Īriju vai drīzāk par Īriju, kādu to iztēlojos, jo, kad radīju skaņdarbu, Īrijā nebiju bijusi.

Skaņdarbu komponējot, veidoju tēlus – vecīņas adīšanas klubā sarunājamies savā starpā, zvejniekus laivu piestātnē... Radot šos tēlus, radās arī opusa skaņu palete, kuras centrā ir iedomāta valoda, kas attīstās zilbi pa zilbei un kuru, visticamāk, iedvesmojis Džeimss Džoiss. Darbs noslēdzas ar multifonu sēru dziesmu – sešpadsmit balss slāņi dzied oktāvās un izmanto virstoņus. Šis skaņdarbs, manuprāt, ne tikai aptver lielu daļu manai mūzikai raksturīgās skaņu paletes, bet arī atklāj manus iedvesmas avotus. Tie bieži vien meklējami vizuālajā mākslā, manas idejas nereti ir vizuālas.

Erin ieguva jaunu dzīvi, kad ar mani sazinājās islandiešu filmu komponists Johans Johansons, kurš vēlējās izmantot daļu no skaņdarba filmas "Atnācēji" skaņuceliņam. [2016. gada filma "Atnācēji" (*Arrival*), ko režisējis Denī Vīlnēvs (*Villeneuve*), stāsta par kādas amerikāņu lingvistes vadītas komandas mēģinājumiem atšifrēt valodu, kādā runā citplanētieši, kas ieradusies uz zemes mistiskos kosmosa kuģos.]

Johans gribēja, lai to ierakstu atkārtoti, bet tobrīd strādāju pie pasūtījuma Ņujorkas Jauniešu korim, tāpēc atbildēju: "Johan, man nav laika veikt jaunu ierakstu. Izmanto jau esošo, ņem to, kas tev vajadzīgs, pārveido to..." Lai gan devu piekrišanu darba izmantošanai, es nedevu viņam atļauju darbu nozagt. Diemžēl tieši to viņš izdarīja. Klausoties filmas skaņuceliņu, dzirdēsit fragmentus no *Erin*, jo īpaši iedomāto valodu, ko attīstīja skaņdarba vidusposmā. Filmā tā kļuva par citplanētiešu – heptapodu valodu.

Uz filmas pirmizrādi Ņujorkā nebiju, bet noskatījos to Santafē kopā ar vīru. [La Barbaras vīrs ir ievērojamais amerikāņu elektroniskās mūzikas komponists Mortons Subotniks (*Subotnick*).] Filma bija brīnišķīga. Tai beidzoties, palikām zālē un pacietīgi skatījāmies titrus. Titri beidzās, bet mans vārds tā arī neparādījās...

Biju nikna. Sazinājos ar Johansonu un teicu: "Johan, es devu tev atļauju izmantot savu mūziku, bet ne jau bez manas autorības norādīšanas." Viņš atrunājās ar kaut kādām mulķībām – ka viņa komandā esot cilvēki, kam jāparūpējas par šādiem jautājumiem, un ka viņi esot kļūdījušies. Es atbildēju: "Nē, tu esi komponists. Tu nes atbildību. Tev jāpārlicinās, ka tava komanda dara to, kas jādara."

Galu galā viņš piešķīra man līdzautorību vairākām filmā dzirdamajām kompozīcijām, kā arī skaņuceliņa ierakstam, kas tika izdots. Gadu gaitā tas manā kontā ienesis pieklājīgu naudas summu. Tomēr to brīdī, kad sēdēju kinoteātrī blakus vīram un mana vārda titros nebija, nevaru piedot.

Arī *Erin* atskaņošu koncertā. Vēl neesmu izvēlējusies visus skaņdarbus, jo, gatavojoties koncertam, man jādomā par kopējo plūdumu. Šos divus skaņdarbus noteikti iekļaušu, bet par pārējiem darbiem man vēl jāizlemj.

Varbūt jūs varētu pastāstīt par pagājušā gadsimta 70. gadiem, par dinamiku starp jums kā izpildītāju, kad diezgan cieši sadarbojāties ar citiem komponistiem, un pakāpenisko sevis kā komponistes apzināšanos? Zinu, ka jūs strādājāt ar Stīvu Reihsu, Filipu Glāsu un citiem. Reizēm sadarbības dinamika var būt neskaidra. Vai jutāties pamanīta un novērtēta?

Pabeidzot koledžu, kurā studēju klasisko dziedāšanu, prātoju, ko darīt tālāk, un nolēmu darīt visu ko. Pirmkārt, es pētīju savu vokālo instrumentu. Šāda pētniecība mani ieinteresēja jau studiju laikā, dzirdot instrumentālistus eksperimentējam ar saviem instrumentiem. Manā studiju vidē dziedātāji ar to isti nenodarbojās. Tā nu es sāku atdarināt dažādas skaņas, kā arī klausīties skaņās ļoti specifiskā veidā, iztēlojoties šīs skaņas nākam no mana instrumenta, manas balss. Piemēram, strādājot ar trombonistu un komponistu Garetu Listu (*List*), lūdzu viņam spēlēt garus toņus, klausījos tajos un, tos imitējot, strādāju ar sejas muskulatūru un balss novietojumu, lai pietuvotos trombona skanējumam.

[La Barbaras balss dzirdama Lista ierakstā *Your Own Self*, kas izdots 1972. gadā un sniedz liecību par tālaika Ņujorkas mūzikas scēnas iezīmēm, sapludinot minimālisma un džeza ietekmes.]

Līdztekus šiem pētījumiem darīju arī daudz ko citu. Piedalījos reklāmu veidošanā. Daudzi komponisti Ņujorkā 70. gadu sākumā pelnīja iztiku, rakstot reklāmām, arī komponists Maikls Šāls (*Sahl*), ar kuru sadarbojos. Viena no reklāmām, kurai Šāls veidoja mūziku, reklamēja japāņu smaržas. Sākotnēji reklāmai bija nolīgta japāņu dziedātāja, bet reklāmas aģentūras vadītājiem šķita, ka viņa izklausās pārāk "japāniski" amerikāņu ausīm. Pēc Maikla ieteikuma aģentūra uzaicināja mani. Viņiem nebija ne jausmas, ko tieši viņi vēlas. Bija tikai neliela melodija koto jeb drīzāk arfai, kas atdarina koto, jo reklāmas aģentūra domāja, ka koto izklausās pārāk "etniski" amerikāņu ausīm. Tā nu es iesāku atdarināt šo melodiju, izmantojot plašu skaņu klāstu, arī kvazi instrumentālu skanējumu un dažādas citas vokālās tehnikas. Galu galā nonācām pie ļoti gaišas skaņas, nedaudz līdzīgas Astrudas Žilbertu (*Gilberto*) balss skanējumam.

Kad Stīvs Reihs meklēja kādu, kas varētu atdarināt instrumentus, Maikls ieteica mani. Pirmajos mēģinājumos strādājām ar lenšu cilpām. Viņš spēlēja cilpas, un es tās atdarināju.

[Savos agrīnajos elektroakustiskajos darbos *It's Gonna Rain* un *Come Out* Reihs izmanto fāzēšanas (*phasing*) tehniku. Kad vienu un to pašu frāzi atskaņo divi magnetofoni, dažādu iemeslu dēļ – ne absolūti vienāds lentes cilpu garums, nelielas atšķirības magnetofonu kalibrācijā – frāzes pakāpeniski attālinās no sākotnējās sinhronitātes, veidojot jaunas frāzes, kas izaug no tās pašas frāzes ne-sinhronas pārklāšanās. Turpmākajos darbos dažādiem instrumentu sastāviem Reihs pielieto šo tehniku kā kompozicionālu principu.]

Reiha darba *Drumming* pamatā ir ļoti vienkārša frāze, kuras atkārtojumi pakāpeniski nobīdās laikā, radot jaunas savstarpēji atvasinātas frāzes. Mans uzdevums bija dziedāt šīs jaunās frāzes, kas iegūtas laika nobīžu procesā, savukārt Stīvs tās pierakstīja.



Biju ļoti jauna un tolaik par šo procesu daudz nereflektēju, pie sevis domāju: “Šis ir darbs. Mana loma ir dziedāt to, ko dzirdu, viņa loma – to pierakstīt.” Tomēr pamazām sapratu, ka piedalos skaņdarba komponēšanas procesā. Šī atziņa man deva drosmi un brīvību sākt domāt par eksperimentiem ar balsi kā skaņdarbiem.

Lai gan Filipam Glāsam nebija intereses par to, kā atdarināt instrumentu skaņas, dziedot viņa darbus, pielāgoju savas balss tembru viņa instrumentācijai. Ja skaņdarbā galvenokārt tika izmantoti koka pūšaminstrumenti, pielāgoju savu tembru tā, lai labāk saplūstu ar to skaņējumu. Kad viņš izmantoja saksofonus, kuru skaņējums ir spalgāks, pielāgoju savas balss tembru tiem. Man gan jāatzīst, ka nekad nemēģināju saplūst ar *Farfisa* ērģeļu skaņējumu. Es tās parasti saucu par šausminošajām *Farfisa* ērģelēm.

[Itāļu uzņēmuma *Farfisa* elektriskajām ērģelēm ir nozīmīga loma ne tikai Glāsa mūzikā, bet agrīnā amerikāņu minimālisma skaņejumā vispār. Tās izmantoja gan Terijs Railijs, piemēram, darbā *A Rainbow in Curved Air*, gan Stīvs Reihs darbā *Four Organs*.]

Elvins Lusjē, ar kuru esmu sadarbojies vairākkārt, iepazīstina mani ar ritmiskās pulsācijas fenomenu, kas veidojas starp skaņām, kuru augstumi ir ļoti tuvi.

[Lusjē (*Lucier*) savā mūzikā nereti pēta dažādus psihoakustikas fenomenus un skaņas fiziku. Fenomenu, ko apraksta La Barbara, angļu valodā dēvē par *beating*, esmu to latviskojis kā ‘ritmiska pulsācija’.]

Pirmoreiz sadarbojāmies, kad Lusjē komponēja darbu *Still and Moving Lines of Silence in Families of Hyperbolas*. Mēģinājumi notika Mērsa Kaningema (*Cunningham*) studijā Vestbetā (*Westbeth*). Telpā bija uzstādīti četri skaļruņi, katrs no tiem atskaņoja vienu vienkārsu toni. Es aizvēru acis un pārvietojos pa telpu, līdz sajutu, ka atrodos punktā, kurā katrs no četriem toņiem ir vienāda skaļuma – biju atradusi telpas skanisko centru. Tad pievienojos ar savu balsi, dziedot toni, kas saplūda ar sinusoida viļņiem, un pakāpeniski attālinājos no tiem, nedaudz izmainot savas balss augstumu. Mijiedarbojoties ar elektriski ģenerētajiem skaņas viļņiem, es ne vien radīju ritmiskās pulsācijas efektu, bet arī nonācu pie tā, ka varēju fiziski atgrūst skaņas viļņus no sevis! Skaņas viļņi rada ģeogrāfiju, un, kad jūs tajā ievēdat jaunu skaņas vilni, tas mijiedarbojas ar pārējiem viļņiem, šo ģeogrāfiju izmainot. Līdz ar to jūs varat fiziski attālināt skaņu no sevis. Vēlāk Elvinam paskaidroju, ko daru, un viņš teica: “Lieliski, tas tad arī būs skaņdarbs!”

Kompozīciju neapguvu skolā, bet gan ejot mācekles ceļu. Tā ir ļoti sena tradīcija. Komponistiem, ar kuriem esmu sadarbojies, devu savu instrumentu – balsi –, kā arī savu prātu un zinātkāri. Daži komponisti bijuši dāsnāki, atzīstot manu ieguldījumu viņu darbā, citi – ne tik daudz.

Ilgus gadus sadarbojos ar Robertu Ešliju [Roberts Ešlijs (*Ashley*) ievērojams ar savām eksperimentālajām operām un inovatīvo runas, elektronikas un performativitātes izmantojumu]. Viņa operu kodolu veido paša rakstītie teksti un akordu secības, kuras kopā ar komponistu Tomu Hamiltonu Ešlijs pārvērta skaņu slānī, ko dēvēja par ‘orķestri’ – operu skanisko pamatu, elektronisku orķestri.

Mums, dziedātājiem, Ešlijs deva skaņu augstumu centrus. Viņš negribēja, lai vienkārši skandinām šos skaņu augstumus, bet gan lai izmantojam tos kā balstu un attīstām savas lomas dziedot. Būtībā katrs dziedātājs, kas strādāja ar Ešliju pie šīm operām, radīja savas vokālās partijas. Roberts to nekad īsti nepaskaidroja vai neatzina. Mēs, protams, tikām pieminēti koncertprogrammās un ierakstos, bet ne kā līdzautori. Kad sāku strādāt pie Roberta operu iestudējumiem kā muzikālā vadītāja, dziedātājiem teicu: “Jūs varat klausīties operas ierakstu, bet jums jādara tas, kas bija jādara mums, – centieties attīstīt savas lomas, izmantojot balsi.” Sākot vokalizēt, jūs ļaujāt valodai un lomas raksturam palīdzēt attīstīt savu vokālo partiju. Tā ir aizraujoša sadarbības forma.

Džons Keidžs apmeklēja vienu no pirmajiem mana skaņdarba *Voice Piece: One-Note Internal Resonance Investigation* priekšne-

sumiem. [Minētais skaņdarbs kopā ar citiem La Barbaras agrīnajiem eksperimentiem iekļauts 1976. gadā izdotajā albumā *Voice is the Original Instrument*.] Tas ir ļoti prasīgs darbs, kas pēta specifiskas rezonanses zonas galvā. Tas, kas padara mūsu balsis atšķirīgas, ir mūsu kauli, galvaskausi, kuros skaņu rezonējam. Kādā koncertā Fila Nibloka loftā redzēju Džonu sēžam kopā ar Mērsu Kaningemu. Piegāju pie Džona, kuru nekad nebiju satikusi, iepazīstināju ar sevi un teicu, ka grasos koncertā izpildīt savus pirmos skaņdarbus un priecātos, ja viņš atnāktu. Viņš pieņēma manu ielūgumu un ieradās.

One-Note Internal Resonance Investigation paredz pastiprinātu koncentrēšanos, un šī koncerta laikā es jutu, kā pametu ķermeni, kā caur pakausi izplūstu no tā. Dziedot sev teicu: “Klausītāju lokā ir Džons Keidžs. Tev jāsaņem, jāatgriežas savā ķermenī un jātieklīdz skaņdarba beigām!” Man izdevās. Pēc koncerta Keidžs sacīja, ka tas esot bijis brīnišķīgi [*marvellous*] – viens no viņa mīļākajiem vārdiem, kā vēlāk sapratu.

Viņš piedāvāja sadarbīties, es piekritu, un viņš man pasniedza skaņdarba *Solo for Voice 45* partitūru no *Song Books* krājuma – viņš bija ļoti sagatavojies. Šo partitūru veido astoņpadsmit lappuses ar muzikālo materiālu, ko Keidžs dēvē par ‘agregātiem’. Katru no šiem agregātiem veido linijkopa, nošu galviņas tajā, divas atslēgas – alta un vijoles, kā arī skaitļi virs linijkopas, kas attiecināmi uz nošu galviņām. Ja linijkopā ir desmit nošu un pirmais no skaitļiem virs tās ir septiņi, bet otrais trīs, tas nozīmē, ka augšējā atslēgā, lai kura tā arī būtu, vijoles vai alta, jāizpilda septiņas skaņas, bet apakšējā atslēgā trīs. Sekojot šiem noteikumiem, tu izveido vokālizi un tad iemācies to nodziedāt, cik ātri vien iespējams, izmantojot burtus, kas reizēm izrakstīti zem linijkopas. Man bija nepieciešami seši mēneši, lai izstrādātu skaņdarba interpretāciju un iemācītos to nodziedāt.

Kad biju gatava, piezvanīju Keidžam. Viņš atnāca uz manu studiju un, noklausījies manu interpretāciju, teica: “Tas bija brīnišķīgi un skaisti, bet tas nebija, cik ātri vien iespējams.” Man aizrāvās elpa... Viņš paskaidroja, ka manai dziedāšanai jābūt kā kaligrāfiskiem žestiem, kā putna dziesmai. Tā nu es atgriezies pie skaņdarba iestudēšanas, ieguldot vēl vairāk laika, lai realizētu Keidža ieceru. Galu galā es to izdarīju. [La Barbaras īstenotā skaņdarba realizācija dzirdama viņas 1977. gada albumā *Tapesongs*.] Tā patiešām bija sadarbība – izpildītāja nodošanās uzdevumam, ko komponists tev ir devis. Ja esi komponists, tu daudz ko iemācies, strādājot ar citiem komponistiem. Tu gūsti ieskatu viņu domāšanā, viņu radošajā procesā, viņu pieejā skaņdarba formai. Tu novēro viņu atkarību vai līdzatkarību no mūziķiem, ar kuriem tie sadarbojas.

Manas karjeras sākumā bija cilvēki, kas neuzskatīja mani par komponisti. Miltons Babits mani sauca par performanču mākslinieci. Ja viņš zinātu, ko ar terminu ‘performanču mākslinieks’ saprot mākslas pasaulē, viņš tā nebūtu teicis, bet viņš nezināja. Tas bija viņa veids, kā ierādīt man vietu pasaulē, kādu viņš to redzēja. Tagad, kad daudz vairāk mācu, ievēroju, ka daudzi jaunieši ar Miltona Babita mūziku nav pazīstami. Interesanti.

Esmu pateicīga par laiku, ko pavadīju, mācoties kopā ar komponistiem, palīdzot viņiem, kā arī attīstot savas kompozicionālās idejas. Daļu no tām pavisam noteikti ietekmējusi sadarbība ar komponistiem.

Tomēr daudzus manus darbus, kā jau minēju, ir iedvesmojusi vizuālā māksla. Viens no šiem skaņdarbiem ir *Rothko* [1986], ko iedvesmojušas Marka Rotko pēdējās gleznas, kas izstādītas Rotko kapelā. Komponējot šo darbu, veicu daudz izpēti un par Rotko tehniku sarunājos ar savu draudzeni, mākslinieci Džūdiju Čikāgo.

[Džūdija Čikāgo (*Judy Chicago*) ir amerikāņu māksliniece, pedagoge un rakstniece, kas vislabāk pazīstama ar savām pretrunīgi vērtētajām liela mēroga instalācijām, kurās problematizē sieviešu atainojuma paradumus Rietumu kultūrā.]

Lai gan Rotko darbus bieži raksturo kā monohromus, lasot par viņa gleznošanas tehniku, kļūst skaidrs, ka Rotko savas krāsas klāja



slāņu slāņos. Tā nav viena krāsa, tie ir dažādu nokrāsu slāņi. Mūsu sarunās Čikāgo aprakstīja šo krāsu slāņu vērtības, un tas ietekmēja to, kāda veida skaņu slāņus es izmantoju skaņdarbā. Tajā ir daudzi balss slāņi: tīri toņi, multifonikas, virstoņu izmantošana, kā arī klavieres, kas spēlētas ar locīņu. Tas arī viss – tikai divi instrumenti, kas slāņoti kopā.

Vēl viens vizuālās mākslas iedvesmots skaņdarbs, ko radīju Berlīnē, ir *Klee Alee* [1979], tajā reflektēju par Paula Klē darbiem. Arī šajā darbā klāju savas balss ierakstus vairākos slāņos.

Karjeras sākumā radīju daudz darbu, kuros izmantoju balss ierakstus. Šie agrīnie ieraksti tika veikti Eiropas radiostacijās. Tā bija brīnišķīga dāvana – saņemt pasūtījumus no dažādām radiostacijām, kuru studijās varēju īstenot savus darbus.

Pirmais no šiem darbiem bija *Twelvesong* [1977]. Komponists Hanss Ote, kurš tolaik bija Brēmenes Radio mākslinieciskais vadītājs, uzaicināja mani atbraukt uz Brēmeni un radīt skaņdarbu.

[Gan kā Brēmenes Radio mākslinieciskais vadītājs, gan kā jaunās mūzikas festivāla *Pro Musica Nova* dibinātājs Hans Ote (*Otte*) Eiropā popularizēja amerikāņu avangarda mūziku, un tās ietekmes jūtamas arī viņa darbos.]

Ienākot Vācijas Radio ierakstu studijā, tu sastopi piecu vīru komandu. Vismaz 70. gadu sākumā tie bija pieci vīri. Komandas priekšgalā ir skaņu režisors, kurš vēlas redzēt tavu partitūru. Kad pierakstu savas muzikālās idejas, es tās lielākoties pierakstu pati sev, es zīmēju, tāpēc skaņu režisoram teicu: “Jūs, protams, varat apskatīt manu piezīmju grāmatiņu, bet nedomāju, ka tas ko dos. Jums vienkārši man jāuzticas.” Savā galvā visu biju izplānojusi un ķeros pie darba. Vispirms iedziedāju pamata celiņus, kurus veidoja izturēti toņi ar mikrotonālām nobīdēm, lai starp tiem veidotos ritma pulsācija. Kad tos biju ierakstījusi, sāku veidot dekoratīvāku skaņu materiālu. Muzikālais materiāls – manas balss ieraksti –

pakāpeniski veidoja ko līdzīgu ģeoloģiskiem slāņiem. Šis skaņdarbs nebija ne balstīts kādā gleznā, ne kādas gleznas iedvesmots, tas pats par sevi bija skaņu glezna. Ierakstu procesa laikā varēju just, kā studijas inženieru attieksme pakāpeniski mainās – viņi izturējās cieņpilni un apzinīgi veica savu darbu.

Kādā brīdī viņi jautāja, vai var paņemt kafijas pauzi, kam, protams, piekritu. Es tikko biju ieradiesies no Ņujorkas, kur pabeidzu darbu kopā ar dejas trupu, iekāpusi lidmašīnā, lidojusi visu nakti un, līdzko ielidoju Brēmenē, devos uz ierakstu studiju un sāku strādāt pie skaņdarba. Kafijas pauzes laikā studijā ienāca Hanss Ote un teica: “Ziniet, studijas darbiniekiem ir līgumi, kuros teikts, ka ik stundu tiem pienākas noteikta ilguma pauze. Jūs jau vairākas stundas ierakstāt bez pārtraukumiem. Iesim pusdienās.”

Tā nu mēs visi paņēmām pārtraukumu, un, kad atgriezāmies un pabeidzām balss celiņu ierakstīšanu, inženieri teica: “Tagad mēs ķeramies pie darba!” Viņi man iemācīja skaņu mikšēšanas mākslu. Sēdēju viņiem blakus, vēroju viņu darbu un mācījos, kā skaņu inženieris domā un veido skaņu, kā izmanto skaņu tehniku, lai izceltu nianses, kā skaņu novieto stereo telpā, kā rada priekšplānu un dibenplānu. Esmu viņiem ļoti pateicīga par visu, ko iemācījos. Ziniet, es Rīgā nodziedāšu arī *Twelvesong*. Ko sakāt?

Lieliski!

Nu mums ir trīs skaņdarbi!

Jūs tikko runājāt par tehnoloģiju izmantojumu mūzikā un pirms tam par māksliniecisko vidi, kurā sākāt savu komponistes karjeru. Tas lika aizdomāties par jūsu pirmajiem eksperimentiem, par balss – balss kā “pirmatnējā instrumenta” – izpēti. Vai citā vidē un apstākļos balss būtu bijusi citāds instruments?

Tas ir ļoti sarežģīts jautājums. Citādi apstākļi... Vai jautājat par to, kā vide ietekmēja tieši manas balss izpēti? Vai arī jautājat par balsi kā tādu, par balsi kopš cilvēces sākuma?

Nē, tas būtu pārāk plaši. Es drīzāk interesējos par tehnoloģiju lomu jūsu agrīnajos eksperimentos. Savas balss ierakstus izmantojāt ne tikai skaņdarbos, bet arī, lai labāk saprastu savu instrumentu – klausoties ierakstus, gūvāt priekšstatu par to, kā tā skan ne tikai jūsu galvā, bet arī klausītāja priekšstatā. Domāju arī par mikrofona lomu – tas bijis ar jums jau no karjeras pirmsākumiem.

Redziet, mikrofons ir instruments, kas kombinācijā ar manu instrumentu – balsi – rada jaunu instrumentu. Tas sniedz iespējas, kas nav pieejamas, izmantojot balsi vien. Mikrofonu, protams, ir atšķirīgi, esmu tos daudz pētījusi.

Kad uzstājos, lūdzu nodrošināt noteikta veida mikrofonus. Ja mikrofons nav kvalitatīvs, tas ietekmē manu sniegumu. Neteikšu, ko domāju par konkrētiem mikrofonu ražotājiem, bet zinu, ka to kvalitāte ietekmē to, ko varu panākt. Labi mikrofonu ir veidoti tā, lai tie paplašinātu iespēju diapazonu. Mācoties mikrofonu izmantot, jūs atrodat veidu, kā sadarboties ar to, kā piekļūt iespējām, ko mikrofons var jums sniegt.

Pavasārī, kad koncertēju Berlīnē, mani intervēja kāda dziedātāja, un viņa minēja, ka tieši es esmu padarījusi mikrofona izmantojuma tehniku par daļu no vokālā instrumenta. Īsti nebiju aizdomājusies par to. Veids, kādā izmantoju mikrofonu, bija daļa no manas prakses. Tomēr viņai ir taisnība. Esmu izmantojusi mikrofonu, lai paplašinātu balss iespējas, un esmu iemācījusies to “spēlēt”.

Ja klausāties citu kultūru mūziku, ievērojiet, ka ir teju bezgalīgi daudz dažādu balss pielietojuma veidu. Protams, runa ir ne tikai par mikrofonu izmantojumu, bet arī par to, kā tiek izmantots pats vokālais aparāts un dažādie galvaskausa rezonanses dobumi. Paraugieties, piemēram, uz Pekīnas operu, jo īpaši soprānu tembrēm, paraugieties uz dažādu Āfrikas cilšu valodām, jo īpaši tām, kurās izmantoti klikšķu līdzskaņi. Visi šie balss pielietojuma veidi ir attiecīgo kultūru nozīmīga sastāvdaļa. Lai gan klausos citu kultūru vokālo mūziku, nemēģinu to atdarināt savos darbos. Gan jāatzīst, ka dažreiz ļāju tai mani ietekmēt. 🎧

Dace Volfa

Kierons Tailers: "Raksti par lietu!"

KIERONS TAILERS:

- mūzikas žurnālists, vēsturnieks un pētnieks;
- kopš 1999. gada britu mūzikas žurnāla *Mojo* līdzstrādnieks, rakstījis arī citiem izdevumiem, ir autors mākslas kritikas interneta platformā *The Arts Desk*;
- sarakstījis grāmatu *Smashing It Up: A Decade of Chaos With The Damned* par grupu *The Damned*;
- interesējas par mūziku, kas radusies un rodas ārpus Apvienotās Karalistes vai ASV, tostarp par Baltijas, Austrumeiropas un Ziemeļeiropas skaņām;
- ar viņa ilggadējo un daudzpusīgo darbību var iepazīties vietnē kierontyler.com.

Pirmo reizi Kieronu Taileru satiku pirms daudziem gadiem Tallinas Mūzikas nedēļā, vēlāk mūsu ceļi krustojušies gan Tallinā, gan Dānijā – festivālā SPOT Orhūsā. Kierons uz šiem pasākumiem vienmēr ierodas labi sagatavojies, tāpēc viņa ieteikumi ir vērtīgi, bet spriedumi trāpīgi un reizumis pārsteidzoši. Kārtējā tikšanās pavasari Tallinā rosināja uz garāku sarunu, tāpēc kādā vasaras dienā attālināti pавiesojos viņa darbistabā Londonā.

Sveiks, Kieron, kā klājas?

Vakar gāja interesanti, visu dienu būvēju plauktus un pārkārtoju ierakstus. Neesmu vēl pabeidzis, jo neapņēnināju pareizi, cik plauktu vajadzēs, tāpēc nopirku par maz.

Vai esi skaitījis, cik ierakstu tev ir?

Nav ne jausmas. Ļoti daudz.

Un kādos formātos? Skaidrs, ka tev ir vinila plates un CD. Vai ir arī kasetes un magnetofona lentes?

(ņem no plauktiem un rāda ierakstus visos nosauktajos formātos) Man ir visādi formāti. Tomēr nekad neesmu pārtraucis pirkt plates, arī tad, kad parādījās kompaktdiski. Man joprojām bija plašu atskaņotājs, tas darbojās, un plates vēl arvien bija pārdošanā. Kompaktdiskiem nav nekādas vainas, bet vienmēr iegādājos arī plates. Esmu ierakstu kolekcionārs, tāpēc pārku ne tikai aktuālo, bet arī agrāko gadu mūziku, visdažādākos ierakstus.

Tava pirmā izglītība un profesija ir arheologs. Tātad tev vienmēr patīcis rakt un pētīt. Kā nonāci līdz mūzikas žurnālistikai?

Jā, universitātē studēju arheoloģiju, uzraudzīju izrakumu vietas Londonā, rakstīju grāmatas un materiālus akadēmiskiem izdevumiem, bet mūzika vienmēr bija mans dzinējspēks. Spēlēju dažās grupās, tomēr ātri sapratu, ka nekam nederu, jo man trūkst talanta, kā arī nav pietiekamu iemaņu un enerģijas kļūt labākam.

Kādu instrumentu spēlēji?

Biju švaks ģitārists un dziedātājs. Man pietrūka ambīciju. Pat indie un panka pasaulē noteikti jābūt sparīgam, ambīciozam un mazliet rīklurāvējam – gatavam pakāpties uz citu cilvēku pleciem, lai rāptos augšup.

Vienmēr esmu apmeklējis koncertus. Uzaugot Londonas centrā, mūzika bija visapkārt. Kur nevarēja aiziet kājām, varēja aizbraukt ar autobusu vai metro. 80. gadu vidū sāku šo to rakstīt fanu avīzēm (*fanzines*). Vienu no tām sauca *Bucketfull of Brains*, kas orientējās uz psihedēlisko, 60. gadu *revival* un garāzmūziku. Tad arheologa darbs ņēma virsroku, un pagāja kāds laiks.

Reiz 1996. vai 1997. gadā lasīju žurnālu *Record Collector*, pazinu arī tā galveno redaktoru Pīteru Dogetu un iedomājos – šo es varētu darīt. Es to varētu izdarīt pat labāk! Piezvanīju viņam un teicu: "Te Kierons Tailers, man ir ideja rakstam par vienu 60. gadu aranžētāju un producentu, par kuru neviens vēl nav rakstījis." Viņš piekrita, un es rakstīju *Record Collector* vairākus gadus. Man ir viens vienkāršs princips – ja kāds cits to spēj paveikt, tad es arī spēju. Piemēram, ja kāds vada automašīnu, arī es varu iemācīties vadīt automašīnu. Ja kāds māc izcept piparkūku, arī es varu izcept piparkūku. Šis motīvs nāk no panku subkultūras. Tas var šķist augstprātīgi, bet biju drošs, ka pārzinu tēmu labāk par daudziem citiem.

Reiz runāju ar vienu draugu par ideju rakstam, un viņš teica: "Tas ir pārāk labs materiāls žurnālam *Record Collector*." Tieši tā arī pateica. "Tam ir jābūt žurnālā *Mojo*, piezvani šim čalim." Un iedeva redaktora tālruna numuru. Pēc pāris dienām piezvanīju un teicu: "Te Kierons Tailers." Viņš jau bija gaidījis manu zvanu. Tie bija pavisam citi laiki interneta un e-pastu pašos pirmsākumos, kad vēl

nebija šīs milzīgās informācijas gūzmas, viss balstījās uz īstu saziņu starp cilvēkiem, bija svarīgi, kas tu esi un ar ko tu runā. Tā sāku sadarboties ar *Mojo*. Ierosināju tēmas, un apmēram divās trešdaļās gadījumu viņi piekrita.

Vai atceries, par ko bija tas pirmais raksts, kas šķita pārāk labs, lai to atdotu *Record Collector*?

Tas bija par Vinsu Teiloru. [*Vince Taylor* (1939–1991), angļu-amerikāņu rokenrola dziedātājs]

Tu esi sarakstījis grāmatu par angļu rokgrupu *The Damned*. Kāpēc no visiem māksliniekiem, kas tev patīk, un nešaubos, ka tādu ir daudz, izvēlēties aprakstīt tieši *The Damned*?

Mana darbošanās žurnālā *Record Collector* bija kā atrašanās veicla skatlogā – te es esmu, to es pārzinu un spēju paveikt. Pie manis sāka vērsties mūzikas izdevniecības, lai veidoju ierakstu izlases no viņu katalogu arhīviem, uzrakstu anotācijas atkārtotiem izdevumiem un tamlīdzīgi. Viena no izdevniecībām bija *Sanctuary Records*, kas vairs nepastāv. Es izdarīju viņiem dažus darbus, pārsvarā par 60. gadu un panku ēras ierakstiem – ar šo mūziku esmu uzaudzis un, tā kā dzīvoju Londonā, pazinu arī vairāku panku grupu dalībniekus.

Tad *Sanctuary Records* izdomāja veidot *The Damned* antoloģiju un jautāja, vai mani tas interesē. Protams, ka interesē! Šo grupu nekad neuztvēra pietiekami nopietni, lai gan viņi bija fantastiski. Tikpat labi kā liela daļa laikabiedru, ja ne vēl labāki. Bet viņiem bija tas ģitārists, kurš izmetās uz skatuves pliks un čurāja publikā, un dziedātājs bija vampīrs. Tie tev nav *Sex Pistols* vai *The Clash*. Tāpēc neviens tā īsti nebija par viņiem rakstījis.

Ilgāku laiku strādāju pie visu grupas albumu atkārtotiem izdevumiem, dziesmu izlasēm un iepriekš npublicētu ierakstu kompilācijām, satiku grupas dalībniekus. Vēlāk sāku domāt, ka derētu uzrakstīt kādu grāmatu. Jo – ja jau citi to var izdarīt, kāpēc es nevarētu? Ar grāmatām man nav problēmu – kā arheologs jau biju rakstījis, piemēram, par keramiku. Es zinu, kas ir grāmata, un zinu, ka to var uzrakstīt, tas mani nebiedē. Tad es pametu gaisā visas idejas, kādas man bija, un gaidīju, kura pirmā nokritis lejā. Tie bija *The Damned*. Tieši par viņu pirmsākumiem, ceļu uz panākumiem un slavenākajiem ierakstiem, nevis par dažādām vēlāko laiku apvienībām ar dažiem oriģinālsastāva dalībniekiem, kas ir pavisam cits stāsts. Izgāju visu parasto procesu – atradu grāmatu agentu, noslēdzu līgumu ar izdevniecību, uzrakstīju par *The Damned*, un lieta darīta.

Tā nebija iecerēta kā mutvārdu vēstures grāmata vai citātu apkopojums, tas bija pētniecības darbs. Sāku Britu Nacionālajā bibliotēkā, izlasīju visus laikrakstus, fanu avīzes un industrijas

materiālus. Strādājot ar ierakstu pārizdevumiem, man bija pieeja izdevniecības arhīviem, ieskaitot finanšu informāciju un līgumus. Sākot darbu pie grāmatas, grupas *The Damned* stāsts man bija diezgan skaidrs, un tāds tas arī bija, tomēr uzgāju vēl daudz vairāk.

Vienā izdevniecībā man teica: “Te ir skapji ar mapēm, tās ir alfabētā secībā. Dari, ko vēlies, kopēšanas aparāts atrodas tur, un pasaki man, kad esi beidzis.” Tas bija Rodžers Ārmstrongs no *Chiswick Records* un *Ace Records*. Es jau biju ar viņiem strādājis, tāpēc man uzticējās. “Ja atrodi kaut ko tiešām interesantu, dod man ziņu, jo pats neesmu šos dokumentus izpētījis,” piebilda Rodžers. Atradu kaudzēm materiālu, par kuriem nezināju, un vispār neviens nezināja. Piemēram, 1977. gadā *EMI* piedāvāja *The Damned* noslēgt līgumu, jo *Sex Pistols* jau bija prom no izdevniecības, bet darījums tomēr nenotika.

Vai tev ir padomā vēl kāda grupa, par kuru varētu uzrakstīt grāmatu?

Ir gan, bet par to vēl nestāstīšu.

Labi, tas būs iemesls kādai citai sarunai nākotnē. Tu raksti arī albumu recenzijas un koncertu apskatus. Kad to dari, vai jūti atbildību un pienākumu nesāpināt mākslinieku, kas nodevis vērtējumam savu darbu? Kādam varbūt tas ir kā pasaulē palaists bērns, bet tad atnāk kritiķis un pasaka – tavs bērns nav diez ko smuks, un mums viņš nepatīk.

Kā tu teici – palaists pasaulē. Līdzko tu kaut ko palaid pasaulē, tas vairs īsti nepieder tev, bet tomēr tā joprojām ir tava atvase. Esmu noklausījies simtiem ierakstu un redzējis daudz koncertu, un, ja kāds kāpj uz skatuves vai izdod albumu, viņam jābūt gatavam, ka to salīdzinās ar visiem citiem, kas dara to pašu.

Pirms daudziem gadiem es dažkārt varēju būt mazliet nejauks. Būt nejaukam bija diezgan stilīgi. Pagātnē tādi bija angļu mūzikas nedēļraksti – nedaudz ļauni, bez ipaša iemesla, vienkārši tāpat vien. Es to neatbalstu. Kritiķim ne vien jābūt viedoklim, bet jāprot arī to pamatot. Atzīstu, ka retu reizi nākas sastapties ar ierakstiem, par kuriem nevaru neko labu pateikt, bet tad es tiem nemaz nepieškaros. Tomēr es arī nevaru uzņemties atbildību par mākslinieka jūtām – savu viedokli esmu parakstījis ar savu vārdu, un es par to stāvēšu un kritiķu.

Mēdz teikt, ka ir tikai divi mūzikas veidi – laba vai slikta. Nav taisnība. Ja mūziku var dalīt veidos, tad ir tāda, kas nostrādā, un tāda, kas nenostādā. Ir iespējams saklausīt, vai šis ir ista mākslinieka radošs darbs, vai arī kāds mēģinājis sacerēt “šis nedēļas modes gabalu”, var dzirdēt, ja aiz skaņdarba stāv daudzi autori un producenti, bet īstenībā tam nav nozīmes. Vai nu tas darbojas, vai nē. Pat ļoti specifiskos žanros vai stilos, kas mērķēti uz šauru klausītāju loku, var redzēt un just, kas strādā un kas nestrādā.

Vai esi pamanījis, ka šis tas nerezonē ar tevi vai varbūt ar mani, taču divainā kārtā “nostrādā” uz miljoniem cilvēku visā pasaulē?

Jā, ir tāda lieta. Interesanti, ka mūsu saruna notiek laikā, kad atkal apvienojas *Oasis*. Man tīri labi patika viņu pirmie divi albumi. Un tad viņi turpināja sevi atkārtot. It kā taisītu fotokopiju no viena attēla, tad nākamo attēlu jau no kopijas un tā tālāk – ar katru reizi bilde arvien vairāk izplūst un kļūst miglaināka. Tas notika ar *Oasis*.

Pirmo reizi viņus redzēju kādā krogā Londonā, bet nedaudz vēlāk arī lielākā koncertzālē, un man likās – nu, labi, šeit ir viss kopā: 70. gadu glemroks, pankroks, izdevniecības *Creation* ietekme, atsaucis uz *The Jesus and Mary Chain*. Dziedātājs, kurš nedara neko, izņemot teksta noskaitīšanu, ģitārists Noels Galahers, kas vienkārši tur stāv, un vēl kaut kādi trīs čaļi. Es patiešām nesaskatīju, ka šī grupa drīz kļūs ārkārtīgi slavena un “nospiedīs istās pogas” tik daudziem klausītājiem.

Tas pats ar *The White Stripes*. Redzēju viņu koncertu tepat ap stūri Tafnelparkā un nodomāju – es saprotu, kas tas ir: blūzs, roks, *skiffle*... Ja *Oasis* sākumā man vismaz patika, tad *The White Stripes* ne pārāk. Nespēju paredzēt, ka viņiem būs tādi panākumi. Ir tādas lietas, kas nesavienojas ar mani. Toties ir citas, kas savienojas, kamēr skaidri zinu, ka citiem tās būs diezgan vienaldzīgas.



Tērstons Mūrs un Kīrons Tailors *Northern Winter Beat*, 2019

Starp māksliniekiem, kas tevi interesē, ir arī mūziķi no Baltijas valstīm, Ziemeļeiropas un Austrumeiropas. Vai šim reģionam ir kaut kas kopīgs un tāpēc atšķirīgs no lielajām un spēcīgajām mūzikas industrijas teritorijām – Lielbritānijas un ASV?

Vispirms tā bija nejausība. Tāpat kā savulaik nejauši sāku rakstīt žurnālam *Mojo*, reiz mani kā šī izdevuma žurnālistu uzaicināja uz folk mūzikas festivālu Norvēģijā. Tā tas sākās.

Kas mani piesaistīja? Tas, ka dažas grupas un mūziķi šajās valstīs (Dānija ir īpaši labs piemērs) spēj paņemt no pasaules populārās mūzikas to, ko mēs visi jau sen pazīstam, un salikt to kopā no jauna paši savā unikālā veidā. Man patīk redzēt to, ko neesmu redzējis iepriekš. Londonā vai Berlīnē bieži var sastapt līdzīgu mūziku un uzreiz saprast, kā tā radusies. Somijā, Islandē vai Igaunijā saklausu vietējās mūzikas atspulgu, kas man nav pazīstami. Kāds somis varbūt teiks, ka folk mūzikas elements tajā dziesmā ir pagalam klīše-jisks, bet es tādu vēl nekad neesmu dzirdējis.

Mūsposē jau ilgu laiku nerimst diskusija par dziesmu tekstu valodu populārajā mūzikā. Vai nācijām, kas ir nelielas valodas nesēji, vajadzētu turēties pie dzimtās valodas, vai tomēr mēģināt uzrunāt plašāku klausītāju loku angļiski?

Sarežģīts jautājums. Ja dziedī savā dzimtajā valodā, un šī valoda nav tikpat plaši zināma kā, piemēram, spāņu, vācu vai franču, tas ierobežo tavas iespējas. Mūzikas izdevniecības un ierakstu izplatītāji uztvers tevi kā šauras nišas mākslinieku neatkarīgi no mūzikas jomas, jo nesaskatīs iespēju pārdot daudz ierakstu.

Bet! Reiz Tallinas Mūzikas nedēļā redzēju baltkrievu grupu *Molchat Doma*, kas tagad darbojas Amerikā. Šis atkal bija tas gadījums, kad ir nepārprotami skaidrs, no kurienes viņi nāk – *The Cure* un *Joy Division*. Bet, saliekot to visu kopā un pat neraugoties uz diezgan vājo tehnisko nodrošinājumu, jo laikam viņi nevarēja atvest kvalitatīvus instrumentus pietiekamā daudzumā, grupa skanēja svaigi, un man bija vienāla, kādā valodā tiek dziedāts. Tomēr mūzikas industrijas komerciālās intereses nosaka – ja vēlēšies iziet aiz robežām un sasniegt starptautisku publiku, tu dziedāsi angļiski, lai no kādas valsts tu nāktu. To dara un darīs gan norvēģi un dāņi, gan somi un igauņi.

No otras puses, ja dziedāsi savā dzimtajā valodā, tava mūzika skanēs citādi. Jo tās uzbūve un ritms atšķiras no angļu valodas. Viena un tā pati melodija, izdziedāta angļu valodā, nedaudz mainīs mūziku. Es saprotu, kāpēc mūziķi to dara un darīs, jo tas ir nepieciešams. Man pašam gan nav īpaši būtiski, vai saprotu teksta valodu, galvenais – vai man skaņdarbs kopumā patīk, vai nē.

Tev savulaik bija arī mūzikas izdevniecība, kas atšķīrās no parastajiem leibliem, jo nodarbojās ar senāku ierakstu pārizdošanu.

Es to vairs nedaru. Laika un darba ieguldījums salīdzinājumā ar atdevi izrādījās pārāk neproporcionāls. Licenču saņemšana, ražošana un viss pārējais kļuva arvien sarežģītāks. Jau no paša sākuma es, protams, neplānoju pārizdot lielo apgādu mākslinieku ierakstus, piemēram, Brūsa Springstīna vai *The Teardrop Explodes* kolekcijas kopā ar agrāk neizdoto materiālu, kas jau sen visiem interesentiem ir *bootleg* versijās.

Manā redzeslokā bija mūzika, kas interesēja šaurākas ierakstu kolekcionāru kopienas – veca popmūzika no citām zemēm. 60. gadu francūži, kas ļoti atšķīrās no tā paša laika britu vai amerikāņu popmūzikas, dīvains beļģu pankroks un tamlīdzīgas lietas. Ja mani tas interesē, gan jau arī citus interesēs. Un kādu laiku gāja tīri labi.

Vai ir kāds periods populārās mūzikas vēsturē, kas tev ir īpaši tuvs?

(izņem no *plaukta* The Beatles 1965. gada plati Rubber Soul) Šis ir 60. gadu koncentrāts: psihedēlija, garāžroks, sērkmūzika – tur ir viss. Pieaugt Lielbritānijā pankroka laikā arī bija neprātīgi aizraujoši. Tad pirmo reizi sapratu – šis man patīk! Tāpat interesanta bija 80.–90. gadu mija, pirms *indie* mūziku vēl nebija pārņēmušas lielās izdevniecības.

Kopš tiem jaukajiem laikiem esam piedzīvojuši lielas izmaiņas mūzikas industrijā, sākot no nelegālās failu apmaiņas, kas



Pīters Huks un Kīrons Tailers *Northern Winter Beat*, 2015

noveda pie lielo mūzikas izdevniecību ietekmes šķietamajām beigām, līdz ikvienam pieejamiem straumēšanas servisiem un nu jau arī pie tuvas iepazīšanās ar mākslīgo intelektu. Es pat nezinu, vai ir jēga jautāt – kā tu domā, kurp mēs pašlaik dodamies? To jau laikam neviens īsti nesaprot...

Nezinu, kurp tu taisies doties, bet es gan zinu, kur dodos.

Nu, nu? Stāsti!

Es to ignorēju. Nav daudz cilvēku, kas man jautā par mākslīgo intelektu, jo zina, ko atbildēšu: "Nu un tad? Kas man par daļu?" Tas mainīs veidu, kā lietas tiks radītas. Līdzīgi kā savulaik Henrija Forda autorūpnīcas konveijera līnija. To es saprotu. Taču nedomāju, ka tas pārveidos pašu radīšanas procesu cilvēkiem, kuriem ir oriģinālas idejas. Neredzu neko, kas to varētu aizvietot. Ir iespējams izmantot mākslīgo intelektu, lai uztaisītu albumu, kas skanēs līdzīgi *The Sugarcubes* vai *The Beatles*, gan jau kāds to pašlaik arī dara. Bet publika to nevēlēsies dzirdēt. Viņi vēlēsies to, ko radījis patiess radītājs.

Tomēr mani satrauc autortiesību nozagšanas aspekts, un tas ir ļoti sarežģīts jautājums. Nesaprotu, kādā sakarā tehnoloģiju firma savas versijas radīšanai drīkstētu izmantot to, ko esmu radījis un kas ir mans intelektuālais īpašums? Jautāji man atļauju. Es varu to dot vai arī nedot. Jo tas pieder man. Manuprāt, daudzi tehnoloģiju cilvēki ir izauguši pasaulē, kurā valda uzskats, ka visam jābūt par brīvu.

Vai tev nešķiet, ka tie, kas pašlaik ir digitālo tehnoloģiju uzņēmumu vadībā, nāk no paaudzes, kas savulaik ar prieku lietoja *The Pirate Bay* vai *Napster* platformas?

Tieši to vēlos pateikt. Zini, ikdienā es nelietoju straumēšanas vietas. Darba vajadzībām dažreiz tās izmantoju, bet, ja vēlos kaut ko noklausīties sava prieka pēc, ieslēdzu radio vai ielieku disku atskaņotājā. Uzskatu, ka straumēšanas servisi ir jauns radio paveids, un, ja radiostacijas programmu veido robots, nevis producents, tad tiešām nav īpašas atšķirības.

Starp citu, lielās starptautiskās ierakstu izdevniecības, teiksim, *Universal*, *BMG* vai *Sony*, mūsdienās pelna vairāk nekā jebkad. Ne tāpēc, ka tās piesaista veiksmīgus māksliniekus, bet tādēļ, ka tām ir liela apjoma līgumi ar straumēšanas servisiem par savu katalogu lietošanas tiesībām. Nav starpības, vai tiek straumēta mākslinieka A vai mākslinieka B dziesma, atlidzība nonāk izdevniecības kontā, un tai pat nekas nav jādara. Akciju turētājiem tas patīk.

Es savukārt uzskatu, ka ikvienai personai, kas radījusi mūzikas ierakstu, pienākas individuāla atlidzība. Esmu redzējis atskaites, ko straumēšanas servisi izsniedz mūziķiem. Atlīdzība ir satriecoši maza, salīdzinot ar publisko izpildījumu radio. Tāpēc man nepatīk straumēšanas servisi. Vispār esmu arī liels klusuma cienītājs.

No pieredzes varu teikt, ka klausīšanās mazajās austiņās, lai arī tā nepavisam nav laba izvēle, lai mūziku patiešām izbaudītu, spēj īsināt garlaicīgu darba dienu.

Man ir neliela priekšrocība – tagad esmu pašnodarbināts, un man vairs nav neviena priekšnieka. Tā ir diezgan laba sajūta.

Man bija līdzīgi, kad strādāju Latvijas ierakstu izdevniecībā I Love You Records. Priekšnieki gan bija, bet prasīja tikai, lai viss tiktu paveikts, tikmēr darba laiks un vieta bija manā ziņā. Tieši tajā periodā mēs iepazināmies mūzikas industrijas konferences Tallinn Music Week un vēlāk ne reizi vien atkal tikāmies Igaunijā, kā arī līdzīga formāta festivālā SPOT Dānijā.

Kā tu vērtē šovkeisu [showcase festival jeb festivāls-skate – pasākums, kur satiekas mūziķi un industrijas profesionāļi] nozīmi mūzikas procesu attīstībā un kā jauno mākslinieku atspēriena punktu? Vai tie ir noderīgi?

Tādiem tiem vajadzētu būt. Es pirmo reizi redzēju [zviedru mūziķi] Annu fon Hausvolfu *Folkelarm* festivālā Oslo. Tajā laikā iznāca viņas otrais albums, tāpēc šo mūziku jau pazinu, bet dzīvā uzstāšanās bija tik neticami spilgta! Ir bijuši arī citi līdzīgi gadījumi.

Man šie festivāli galvenokārt ir iespēja sastapt mūziku, par kuru iepriekš nebija ne jausmas. Man ir sava gaume, tāpēc nemeklēju elektronisko deju mūziku vai skaņas, kuras radījuši tikai datorī. Vēlos dzirdēt kādu jaunu versiju skaņu valodai, kādā runāju pats. Uzskatu, ka šovkeisi paveic savu uzdevumu, bet neesmu pārliecināts, ka ikviens, kas piesakās tajos uzstāties, līdz galam saprot, kā šo iespēju vislabāk izmantot. Un tā nu gan ir pašu dalībnieku, nevis organizētāju atbildība. Nevajag gaidīt, ka klausītāji ieradīsies tavā koncertā tāpat vien.

Tāpēc man ir vismaz viens ieteikums visiem, kas plāno uzstāties šovkeisos. Rakstot savu biogrāfiju, lūdzu, aiciniet palīgā kādu, kam angļu valoda ir dzimtā. Nelietojiet *Google* tulkotāju! Kā arī esiet uzmanīgi, raksturojot sevi. Izstāstiet svarīgo! Ar to, ka jūsu žanrs ir *alt-pop*, *alt-folk* vai kaut kas tamlīdzīgs, nepietiks. Mūziķiem, kas radījuši šīs jaukās lietas, jābūt tikpat radošiem arī savu darbu popularizēšanā, citādi viņi pazudīs starp daudzkiem.

Man šovkeisi ir noderīgi. Vai šis formāts darbojas arī komerciāli, lai strauji paceltu mākslinieku nākamajos industrijas līmeņos? Nezinu. Nav ne jausmas. Esmu vaicājis vairākiem, kas spēlējuši šovkeisos, un viņi saka, ka ir vērts to darīt.

No vienas puses, dažas grupas sūdzas, ka tām iedalīts slikts uzstāšanās laiks un vieta tālu prom no citām, un tur nemaz nebija publikas. Tā varētu būt, bet pašam jau jāsavāc tā publika! Tev ir dota iespēja, un tavā ziņā ir, kā to izmantot. No otras puses, šādos pasākumos var vērot, ka citiem izdodas sevi popularizēt pat ļoti labi. Nerunāju par žurnālistiem, ierakstu izdevējiem, koncertu aģentiem un menedžeriem vien – jebkurai publikai piemīt kopīga sekošanas mentalitāte, kas tai liek apmeklēt vienu vai otru šovu, jo visi citi arī turp iet. Tas nebūt nenozīmē, ka viņi tur redzēs ko izcilu, brīnišķīgu vai kādu nākotnes starptautisku zvaigzni. Vienkārši tāda mentalitāte.

Festivālskatēs arvien biežāk notiek paneldiskusijas un semināri mūzikas menedžeriem, kā arī pašiem mūziķiem, kopš daudzi tagad ir paši sev menedžeri un ierakstu izdevēji, par to, kā vislabāk izmantot piedāvātās iespējas.

Savukārt kāds, kuru pazistu ļoti labi, bet šeit vārdā nesaukšu, reiz man teica par šovkeisu festivāliem: “Es nekad neiešu skatīties to, ko visi man iesaka.” Arī mans viedoklis par šiem festivāliem ir – ej un atrodi pats savas lietas. Tāpēc arī apmeklētājiem un delegātiem ir jāsaģatavojas, un nav jau tā darba tik daudz – izpētīt programmu var, veltot tam vienu pēcpusdienu.

Tallinas Mūzikas nedēļa ir ļoti interesanta – katrs tās elements varētu pastāvēt arī atsevišķi, jo ir veltīts vienai vai otrai tēmai. Citos festivālos reizēm valda haoss – uzreiz pēc džežroka grupas var uzstāties kāds, kas izklausās pēc *Oasis*, bet vēlāk vēl kāds, kas skan kā *Aphex Twin*. Tātad viena no problēmām, ar ko saskaras šie pasākumi, ir programmas sastādīšana.

Tomēr esmu redzējis fantastiskas lietas. Kaut vai *Super Besse*, jūsu vecā grupa [baltkrievu ansambls] pirmos albumus izdeva Latvijas apgādā *I Love You Records*. Es taču nekad nebūtu



viņus redzējis kādā Austrumlondonas krogā, bet redzēju Tallinas Mūzikas nedēļā.

Īsti nepiekritīšu, ka nevajag iet, kur kāds iesaka. Atkarīgs, ar ko tu runā. Tavi ieteikumi man visbiežāk ir šķituši vērtīgi un noderīgi. Atceros, kā savulaik pievērsi manu uzmanību somu grupai Kiki Pau.

Paldies par labiem vārdiem! Man nav ne jausmas, vai *Kiki Pau* vēl pastāv. Bet pirmo reizi viņus redzēju kaut kādā pagrabā Tampērē un domāju: “Kas jūs tādi esat? Jūs spēlējat tos 20 minūšu garos psihedēliskos gabalus, tur iekšā ir arī kaut kas no pankas vai *The Jesus and Mary Chain*, bet kopumā nevar saprast, no kurienes tas viss nāk.”

Ceru drīz atkal tikties kādā mūzikas pasākumā. Bija prieks aprunāties ilgāk, jo festivālos jau neatliek daudz laika garākai sarunai.

Īsti nesaprotu, ko tu taisies darīt ar šo interviju un kāpēc tāda interese. Es vienkārši daru lietas pa savam.

Tieši tāpēc! Mums patīk cilvēki, kas dara lietas pa savam.

Paldies, uztveru to kā komplimentu.

Noslēgumā gribu piebilst vienu lietu, par ko tieši šorīt iedomājos. Tā ir par rakstīšanu. Ja tu par kaut ko raksti, nav svarīgi, par mūziku vai ko citu, internetam vai drukātam medijam, sāk ar galveno. Neraksti riņķi un apkārt, bet ķeries uzreiz pie lietas, lai lasītājs var saprast, kas tu esi un par ko runā. Tāpat – nerunā par sevi. Tavs vārds ir zem raksta vai virs tā, un ikvienam ir redzams, kas to uzrakstījis. Tomēr nav teikts, ka visi lasītāji tevi pazīst, tāpēc viņiem nav interesanti lasīt: “Es to... Un man šitā...” Raksti no nedaudz distancēta žurnālista skatupunkta. Un, kad to darīsi, tava istā balss sāks skanēt. Jo mazāk vārdu, jo labāk, raksti par tēmu, nevis par savām pieredzēm. Protams, arī autors ir daļa no publikas, bet, pirmkārt, jādoma par lasītāju. 🍎

Harisma XV

Kirstena Flagstade un Laurics Melhioris

Juris Griņevičs

Norvēģiete un dānis tiek uzskatīti par 20. gadsimta pirmās puses (es apgalvotu, ka visu laiku) visdiženākajiem Vāgnera opertēlu atveidotājiem. Tiesa gan, viņu kopdarbība Ņujorkas Metropolitan (turpmāk MET, kā tas starptautiski pieņemts) bija paīsa, jo Flagstade (turpmāk KF) trupā ienāca tikai 1935. gadā. Tas bija laiks, kad teātri notika krasa paaudžu maiņa, piemēram, soprānu grupā Rozas Ponselles vietā stājās Zinka Milanova, Lukrēciju Bori nomainīja Bidu Sajāu, bet KF stājās vāgneristes Frīdas Leideres vietā. Abu vāgnerzvaigžņu ceļš preti virsotnei tomēr bija visai neparasts.

KIRSTENA FLAGSTADE (1895–1962)

KF debitēja 18 gadu vecumā Oslo operā Nuri lomā Ežēna d'Albēra operā "Ieleja" (varbūt mūsu Baltā nama vadība atcerēsies šo savulaik vairākas reizes uzvesto darbu, kurš atbilstu arī trupas aktuālajām iespējām?). Divdesmit gadu viņa dziedāja Oslo un Gēteborgas teātros, tātad muzikālās provinces trupās un jau gatavojās izbeigt skatuves gaitas. Radās tik fantastiska iespēja: otrā laulība ar turīgu norvēģu rūpnieku.

Tomēr liktenis bija atšķirīgs. Viņas sniegumu dzirdēja kāds, kurš ne tikai spēja novērtēt norvēģietes potenciālu, bet arī ieteica viņu Baireitas festivāla vadībai. Šis kāds bija viens no gadsimta pirmās puses visizcilākajiem basiem Aleksandrs Kipniss, KF nākamais partneris MET karaļa Marka lomā.

Pirmajā sezonā bija epizodiskas lomiņas, zvaigžņu stunda pienāca nākamajā vasarā, atveidojot Ziglindi "Valkīrā", kur Brinnhildi dziedāja iepriekšējās paaudzes spožākā pārstāve Frīda Leidere. Sekoja uzaicinājums uz MET, jo Baireitu atšķirībā no Oslo vai Gēteborgas apmeklēja arī šīs operasaules varenie.

KF debitēja kārtējā izrādē, kas tomēr izvērtās par sevišķi spožu lappusi pat šī teātra vēsturē. KF sniegums Ziglindes lomā bija ārkārtējs. Un to, pateicoties radiotranslācijai, dzirdēja visa muzikālā Amerika. Dzirdot KF dziedājumu, kādreizējā MET primadonna Džeraldīne Farrara paziņoja, ka dzimusi jauna zvaigzne (toreiz jau 40 gadu veca!).

Dažas dienas vēlāk tika atveidota Izolde, sekoja Brinnhilde ("Valkīra", "Dievu mijkrēslis"). Tajā pašā sezonā KF nodziedāja arī Elzu, Elizabeti un pirmoreiz Kundri. Tātad specializācija vismagākajā repertuārā, jo, piemēram, Zentu, Elizabeti un Elzu sekmīgi atveidot var arī liriskākas balsis. Vēl repertuārā tika iekļauta arī Leonora "Fidelio", kas vokālās rakstības ziņā it kā piesaka Vāgnera stilu. Lidztekus dziedāšanai MET notika viesizrādes Čikāgā, Sanfrancisko, Buenosairesā, Londonā.

Īsā laikā apgūt tik sarežģītas lomas palīdzēja sevišķa muzikalitāte un apbrīnojama atmiņa, kas ļāva mūzikas tekstu iemācīties dažu dienu laikā. Protams, tikt galā ar šādu titānisku slodzi palīdzēja iepriekšējo divdesmit gadu pieredze un arī fakts, ka "smagajai artilērijai" KF pievērsās tik vēl.

Diemžēl vokālās mākslas vēsture liecina, ka līdz Vāgneram balsij jānobriest. Daudzas sevišķi spilgtas dziedones, kas to ignorē, dārgi samaksā, piemēram, Anja Silja vai Elena Suliotisa, kura gan Vāgneru nekad nav dziedājusi, u. c.

1941. gadā pēc savas simtās Izoldes KF atvadījās no MET un atgriezās dzimtenē pie vīra. Nu vārti atvērās amerikānietei Helēnai Traubelai, kura kļuva par visizcilāko vāgnersoprānu MET trupā. Tā bija lieliska dziedone, tomēr viņai pietrūka norvēģietes sevišķās harismas.

Norvēģijā neklājās viegli, jo viņas vīrs vēlāk tika apsūdzēts par sadarbību ar vācu okupantiem, un šī ēna daudzus gadus klājās arī pār sievu. Kara gados KF dziedāja Šveicē un Zviedrijā.

Pēckara gados dziedone vairs nesaistījās ar ilgtermiņa līgumiem, par viņas darbības centru nu kļuva Londonas *Covent Garden*. 1950.–1951. gada sezona atkal tika aizvadīta MET, atveidojot Izoldi, Brinnhildi, Leonoru. No Ņujorkas viņa atvadījās titulomā Gluka operā "Alčesta", kas tomēr būtībā jau vairāk ir meco partija. Vēl tikai sekoja Didona Pērsela operā Anglijā, un 1953. gadā skatuvei tika teiktas ardievas.

Tomēr palika vēl koncerti, darbs ierakstu studijā, kur dīva gk. pievērsās kameramūzikai ar Grīga dziesmām repertuāra centrā. Savukārt operas gaitas studijā noslēdza Frikas loma tetraloģijas pirmajā pilnajā studijas ieskaņojumā jau stereo tehnikā 1958. gadā. 1958.–60. gadā KF bija Oslo operas direktore, bet tad veselība pasliktinājās, un 1962. gada 7. decembrī šis mūžs noslēdzās Oslo.



Rezumējot KF mākslas ceļu, vienkāršojot var apgalvot, ka pirmie divdesmit gadi, kuru laikā apgūtas septiņdesmit piecas lomas, bija sagatavošanas klase. Ja dziedone toreiz savu darbību kā bagāta rūpnieka kundze būtu beigusi, šodien viņas vārds diez vai būtu pazīstams pat skandināviem.

KF sniegtā saistīja sevišķs psiholoģisks smalkums, nianšu bagātība un, protams, mūzikai nepieciešamās pārcilvēciskās emocijas. Šajā repertuārā to pārspēt nespēja pat Marta Mēdla vai Birgita Nilsone. Protams, teātri liela nozīme bija arī daļējai figūrai bez tauku masas. Ne velti pirms līguma parakstīšanas ar MET opernama direktors esot teicis: "Jūs slaidais, jaunavīgais augums nav beidzamais arguments, kāpēc tiekat angažēta." Teicamu figūru izdevās ilgi saglabāt, tāpat arī vokālo formu, neraugoties uz izrāžu neparasto intensitāti. Tā, piemēram, MET viņa piedalījās 260 izrādēs. Tā kā sezona parasti bija visai īsa, izrādes notika bieži.

Neviena Riharda Vāgnera operu heroīne nekad nav viena – tai nepieciešams kalibra ziņā piemērots partneris, un, kā jau operā, visbiežāk tenors. MET tas bija ideāls pāris: KF un Laurics Melhioris, savā laikā arī ar īsti varonīgu augumu. Bet reizē grūti iedomāties temperamenta ziņā tik atšķirīgus cilvēkus.

Dānis, līdzīgi savam priekštecim MET, Leo Slēzakam (izlasiet viņa "Dziedošo dzejnieku!"), bija ar hipertrofētu humora izjūtu, kamēr KF laikā, kad Radītājs dāvāja humora izjūtu, nebija tuvumā. Tā nu šis ideālais "milas pāris" divus gadus nepārmija ne vārda, un te der atcerēties, piemēram, Elizabetes Švarckopfas un Glena Gūlda ierakstu sesiju, kad Riharda Štrausa "Ofēlijas dziesmu" studijā netika izteikts neviens vārds. (AD: līgumā tas nebija iekļauts!)

Draugiem un kolēģiem nācās pielikt milzīgas pūles, lai abus atraisītu, un tas beidzot vainagojās ar panākumiem. Tenors

KF bērēs atsūtīja unikāli skaistu ziedu kompozīciju. Bet, kad KF svinēja jubileju, uz to tikai ielūgts pilnīgi viss MET personāls, apkopējus ieskaitot, bet ne LM.

KF teātrī un studijā sadarbojās ar visizcilākajiem diriģentiem: Artūru Bodancki (pēc viņa nāves ar Ērihu Leinsdorfu), Frici Reineru, Tomasu Bīčemu, Vilhelmu Furtvengleru u. c. Te interesanta nianse. Arī šī primadonna lika lietā savu ietekmi, lai MET diriģentu rindās tiktu uzņemts viņas koncertmeistars Edvīns Makartūrs – ļoti kompetents, bet ne... (s. c., tā rīkojās Elizabete Šūmane Vīnes Valsts operā ar savu vīru Karlu Alvinu, vēlāk Merilina Horna ar vīru Henriju Lūisu u. c.) Nekas cilvēcisks nav svešs.

Par laimi, līdzās studijas ierakstiem saglabājušies jo daudzi ieskaņojumi no izrādēm, sevišķi MET, bet arī *Covent Garden*, *Colón* un koncertiem. Protams, kā jau izrādēs, to kopējā vērtība ir dažāda, jo to nosaka ne tikai primadonna vien.

Manuprāt, visideālākā bija KF sadarbība ar Vilhelmu Furtvengleru abu beidzamajos gados, jo sevišķi "Tristana un Izoldes" studijas ieraksts. Protams, sestajā gadu desmitā balss šo to zaudējusi no kādreizējā svaiguma (abus augstos "do" ieskaņojumā ideāli realizējusi Elizabete Švarckopfa), šī interpretācija ir vāgnerisma kvintesence. Tāpat arī ar šo pašu maestro Riharda Štrausa "Četrus pēdējo dziesmu" pirmatskaņojums, Vāgnera operu fragmenti. Arī Bēthovena "Fidelio", diriģents Bruno Valters (MET, 1941).

Kā jau vēstīts, diemžēl nākamo paaudžu vāgnersoprāni tomēr nespēja kopumā līdzināties KF snieguma spilgtumam. Tāpēc norvēģiete joprojām ir unikāla.

LAURICS MELHIORS (1890–1973): "VARONTENORI NEPIEDZIMST, TOS IZVEIDO."

Piecus gadus vecāks par KF un arī soprānu pārdzīvojis par desmit gadiem, LM tiek uzskatīts par visu laiku izcilāko vāgner-tenoru jeb varontenoru, reizē arī vokālu fenomenu, kurš, darbojoties supersmagajā repertuārā, spējis saglabāt formu arī mūža septītajā gadu desmitā. S. c., svinot savu 70 gadu jubileju, Dānijas Radio ierakstījis "Valkīras" pirmo cēlienu, atveidojot jauneklī Zigmundu.

Salīdzinājumā ar KF LM darbība daudz ilgāku laiku saistījās ar MET (1926–1950), dziedot 519 izrādēs (citos avotos: 498), visas Vāgnera lomas, izņemot epizodisko Verdi "Otello" titullomu, jo dziedonis tomēr saprata, ka tas nav viņa ampuā. Atkal, salīdzinot ar KF, viņa repertuārs bija krietni šaurāks, bet reizē daudzveidīgāks, jo savu darbību LM iesāka kā baritons, dziedot Kopenhāģenas teātrī piecus gadus. (AD: "Kurš baritons gan nesapņo kļūt par tenoru?") Tas saprotams, jo gandrīz visās operās zemākā balss tomēr nozīmīgumā un

publikas (jo īpaši daļā dzimuma) simpātijās ir otrajā vietā.

Grūti konstatēt, vai mana hipotēze LM gadījumā ir pareiza, jo nekur literatūrā neesmu sastapis norādi par sapņiem. Iespējams, LM tā arī paliku baritons uz mūžu, tomēr Radītājs bija lēmis ko citu. S. c., LM dzimšanas dienā Debesu Tēvs bija noskaņots tenora atslēgā, ļaujot piedzimt Benjāmīno Džilji. "Augstākajās sfērās" tas negadās bieži; liekas, vienīgais man zināmais gadījums ir čellists Pablo Kasalss un altists Laionels Tērtiss – arī 19. gadsimta nogalē. Te uzdevums mākslīgajam intelektam: sameklēt analogijas vēlākos laikos vai arī atzities negatīvā rezultātā, jo Augša, iespējams, uzskatīja, ka diezgan – atkārtotāšanās tomēr nav oriģināla māksla.

Bērnībā LM dziedāja baznīcas korī, 1913. gadā viņu angažēja dzimtās Kopenhāģenas teātrī kā baritonu – LM debitēja Silvio lomā. Kā baritons iedziedājis virkni skaņuplašu – tām tagad tīri vēsturiska vērtība. Trīs gadus vēlāk, kad LM dziedāja grāfu di Lunu, viņa Azučena konstatēja, ka "grāfa" balsij piemīt tenorālas īpašības, un ieteica tās attīstīt. Tāds viedums vokālistu vidū ir retums.

Sekoja studijas četrus (!) pedagogu vadībā, viņu vidū bija arī kādreiz slaveni vāgner-tenori, un 1918. gadā LM debitēja Tannheizera lomā. Vispār baritona mutācija tenorā ir visai dabiska un samērā bieži sastopama (spilgtākais piemērs – čīlietis Ramons Vinajs (bar-ten-bar)).

LM tā bija neatgriezeniska vienvirziena kustība. Jāteic, ka jaunais iemiesojums nebija viegls, un tikai pakāpeniski tika iegūta autoritāte. To apliecina kaut vai fakts, ka no 1924. līdz 1931. gadam LM bija Baireitas festivālu dalībnieks, tomēr ne kā absolūts spideklis.

1926. gadā LM debitēja MET. Bet bez tālākejošām sekām. Triumfs sākās 1929. gadā, kad dziedoni atzina ne tikai Ņujorkā, bet arī Londonā, Buenosairesā, Berlīnē u. c. Tomēr MET bija centrā: 1924–1952 tika atveidotas 13 lomas 854 izrādēs: Zigmunds 183, Loengrīns 106, Parsifāls 81, Tannheizers 144, Zīgfrīds 128/107, Radamešs 25, Otello 31, Kanio 21, Florestāns 9, Turidus 5, Samsons un Žans "Pravietis" 11. Bez tam vēl 1500 koncerti.

Otrā pasaules kara laiku viņš jau kā ASV pilsonis pavadīja Ņujorkā, kur līdzās MET skatuvei visai intensīvi "halturēja" vieglās mūzikas jomā, īpaši Holivudā, kur neaizvietojama bija viņa komiķa apdāvinātība. S. c., viņš ieguva arī "Gada vissliktākās skaņuplates" autortiesības par kādu šlāgeri.

Laika gaitā staltā, varonīgā miesas uzbūve deformējās, un 1950. gadā, kad MET tronī nāca jauns šefs Rūdolfs Bings, viņš atteicās pagarināt līgumu ar "plīša sofū". Sekoja darbība Brodvejā u. c. Tika pārņemta arī pārliecīgā blakusdarbība, mēģinājumu



neapmeklēšana. Par to, piemēram, liecību sniedz daudzu izrāžu dzīvie ieraksti, kurus nekādā gadījumā nav ieteicams klausīties ar partitūru rokās. Nošu teksts nereti tiek improvizēts, jo sevišķi ritmiskā. Protams, tas sarežģīja diriģentu dzīvi. Tomēr tādu neprecizitāti klausīties daudz interesantāk nekā mūsdienu perfekciju.

LM balss izcēlās ne vien ar gandrīz pārdabisku spēku un spožumu gan augstākajā (jāteic, Vāgners to pielieto ļoti reti, uzsverot vairāk vidējo jeb baritonālo tēsitūru), gan arī apakšējā reģistrā. Dziedonis teicami pārvaldīja arī *piano* dinamikas sfēru, par ko unikālu liecību sniedz, piemēram, fenomenālais (VISU solistu) sniegums "Meistardziedoņu" kvintetā Džona Barbirolli vadībā. Joprojām sajūsmina, cik ļoti muzikāli dzied abi vāgneritāni LM un Frīdrihs Šorrs. Protams, balsij piemita temperāls daļums un izteiksmīgums. Tā spēja pārliecinoši atveidot gan mīlas kaisli un heroiku, gan traģiskas sāpes u. tml.

LM tiešām ir fenomens, jo tik ilgs skatuves mūžs nav nekad bijis nevienam vāgner-tenoram. Te kā kontrasts ir pirmais Tristana lomas atveidotājs Ludvigs Šnorrs fon Karosfelds, kurš drīz pēc pirmuzveduma nomira nepilnu trīsdesmit gadu vecumā.

LM biežākās skatuves partneres bija Frīda Leidere, Kirstena Flagstade, Helēna Traubela.

Spriežot pēc kinomateriāliem, ideālais vāgnerpāris aktieriski nav bijuši izcilnieki.

(AD: vai šajās operas tas ir vajadzīgs?) Vilhelms Furtvenglers mūža beigās bieži atkārtojis, ka te optimālākie ir koncertuzvedumi. ☺

NOZĪMĪGĀKIE IERAKSTI:

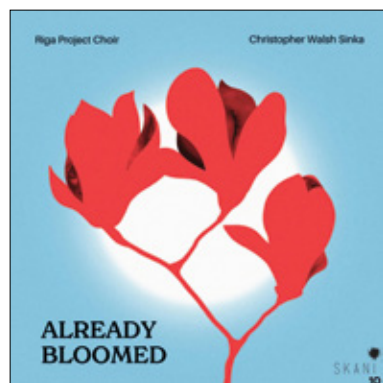
- "Meistardziedoņu" kvintets;
- "Tannheizers" (MET, 1941, Ērihs Leinsdorfs);
- "Valkīra" – MET izrādes.

AD otrā nozīme: *advocatus diaboli*.



SANDSTRÖM: SONNETS OF DARKNESS AND LOVE
NILSS LANDGRĒNS (BALSS, TROMBONS), ZVIEDRIJAS RADIO KORIS UN DIRIĢENTS KASPARS PUTNIŅŠ

ACT MUSIC



ALREADY BLOOMED
RĪGAS PROJEKTU KORIS UN DIRIĢENTS KRISTOFERS VOLŠS-SINKA "SKANI"



EJ NU EJ
SOLISTI, VALSTS AKADĒMISKAIS KORIS "LATVIJA" UN DIRIĢENTS MĀRIS SIRMAIS
VALSTS AKADĒMISKAIS KORIS "LATVIJA"

"Tumsas un mīlas soneti" ir Svena Dāvida Sandstrema pēdējais darbs, un viņš to zināja. Tagad cikls ar Šekspīra, Lorkas, Ničes un paša komponista vārdiem ir nonācis pie klausītājiem arī ieraksta formā, un iespajds ir visai sugestīvošs – ja ar "Četrām mīlas dziesmām" un oratoriju "Mesija" nebija viegli panākt personisku kontaktu, tad šeit uzreiz rodas atsaucība komponista domām, idejām, izjūtām. Un vienlaikus raisās arī plašs asociāciju spektrs – no Rufusa Veinraita skatījuma uz Viljama Šekspīra sonetiem līdz spirīču eliem, no Bernda Aloiza Cimmermaņa Trompetes koncerta līdz Džona Donna un jaunāku laikmetu dzejnieku vēstījumiem par milu, nāvi un mūžību. Taisnība, arī šajā lieldarbā mākslinieciskie modeļi neizbēgami atkārtojas, taču izvēle apvienot dzeza trombonu un vokālu ar klasiskā kora skanējumu trāpa precīzi mērķi. It īpaši šādā interpretācijā, kur Nilsa Landgrēna individualitāte saliedējas ar Kaspara Putniņa vadītā Zviedrijas Radio kora pilniskanīgo dziedājumu, bagātīgajiem tembiem un jūtīgām niansēm caurstrāvoto kontrastu izvērsumu. Sandstrema dzīves izskaņa apliecina, ka "Tumsas un mīlas sonetos" neapšaubāmi ir vairākas Rekvīemam radniecīgas tēmas, taču skaņuraksta melanholija galvenokārt liek domāt par harmoniju, apskaidrotu apceri un izlīdzinājumu.

Ideja 
Atskaņojums 
Baudījums 

Rīgas projektu kora un diriģenta Kristofera Volša-Sinka pirmā albuma iznākšana ir brīnišķīgs notikums. Tikpat vērtīgi arī tas, ka repertuārs nevis veidots no visa kā, bet gan balstīts "Dziesmu dziesmas" jeb "Sālamana Augstās dziesmas" iedvesmotajā oriģināl-programmā, klāt liekot arī vairākus citus tur iesaistīto autoru darbus, līdz ar to Evijas Sukuks, Līvas Blūmas un Laumas Kazakas vārdi atkārtojas divreiz. Un zināmi pārsteigumi rodami arī katras komponistes daiļradē: ja, piemēram, no Irinas Mihailovskas gaidītu kaut ko tradicionālu, bet no Līvas Blūmas – avangardisku, tad šeit iznākums tiecas pretējā virzienā, un tas nemaz nav slikti. Nedaudz skumjāk par to, ka jaunatklāsmju vienāga salīdzinājums maz, tādēļ, domājot par to, kurus darbus varētu iekļaut citu kora repertuārā, arī šoreiz apstājos pie pieredzējušāko autoru veikuma: Rutas Pāideres "Jau izplaukusi" un Gundegas Šmites "Augstās dziesmas". Taču tieši šīs komponistes visvairāk rēķinās ar Latvijas Radio kora iespējām, tādēļ amatieru korēm šeit neklājas viegli. Un albuma hronometraža tikai 43 minūšu garumā atkal liek secināt, ka skaņdarbu izvēle tikai no komponistēm sievietēm ir diskutabla. Nākotnē aicinātu nebaidīties no viriešiem – Aleksandra Avrameca, Andra Dzenīša, Jēkaba Jančevska.

Ideja 
Atskaņojums 
Baudījums 

Lauras Jēkabsones kora kameropera bērniem "Ej nu ej" jau bija nonākusi manā redzeslokā starp "Zelta mikrofona" ierakstiem. Bet tagad godīgi noklausījos vēlreiz, lai nevajadzētu maldīties ar pārāk skarbu viedokli. Un patiešām – ar visu manu skepsi pret Lauras Jēkabsones daiļradi jāteic, ka daudzas ainas komponistei izdevušās spilgtas, ar atmiņā paliekošām intonācijām un ar gaumes izjūtu. Līdz ar to, lai gan neesmu mērķauditorija, varu droši ieteikt šo opusu iepazīt arī citiem un atskaņot atkal. It īpaši tādēļ, ka "Ej nu ej" skaņuraksts nebūt nav tik sarežģīts, ka būtu paceļams tikai korim "Latvija". Drīzāk gan otrādi – Māra Sirmā vadībā koris muzicē ierasti profesionāli, bet ilustratīvāko ideju salikumos dziļāku inspirāciju atrast grūti (un Eduarda Fiskoviča un Zigmāra Graša basi vienāga izklausās izteiksmīgāk par Guntaru Vētras un Matisa Tuča tenoriem). Protams, rezultāts nebūtu iedomājams bez Rūtas Olekšas un Vitas Grīnhofas līdzdalības, Aleksandra Meri diskanta, Marta Pujāta trāpīgajām dzejas rindām, tādēļ klausieties un vērtējiet paši, kāds tad nu sanācis visnotaļ laimīgas bērnības atainojums 2022. gada Latvijas un pasaules realitātē.

Ideja 
Atskaņojums 
Baudījums 

Gan dziedot, gan klausoties vienmēr esmu bijis Svena Dāvida Sandstrema daiļrades kvēls apbrīnotājs. Viņam ir savs gandrīz momentāni atpazīstams rokraksts, un tas tad var derēt vai nederēt. Man der pat ļoti. Bet ar šo ciklu Sandstrems, zinot, ka aiziešana tuvu, un paliekot uzticīgs pats sev, tomēr, liekas, vienlaikus spēris soli plašāk. Varu iztēloties viņa pārsteigumu, pirmoreiz dzirdot Nilsa Landgrēna dziedāšanu, un arī klausītājam, ticu, ir zināms ne jau nu gluži izbilis, bet brīns, taču jau pēc pāris taktīm jūs saprotat, ka tas ir absolūti unikāls, spēcīgs savienojums, un tādām bij kaut kad neizbēgami jādzimst, tik organisks te ir viss. Mūsu rīcībā ir koncertieskaņojums, tas ir perfekts un iedvesmojošs. Interesanti, ka Nilsa balss piešķir Sandstrema mūzikai etnisko dimensiju (iepriekš tādu netiku maniķis), un turpat līdzās kori pavid kaut kas britenisks. Daudz teksta, bet mūzika tiek tekstam līdzī. Kopumā no diriģenta puses prasmīgi uzbūvēts dižen saistošs audums ar kora silto un briedušo skanējumu, trombona divainībām un solobalss pirmatnīgumu. Tumsa ir vienmēr tuvumā, bet mīlestība galu galā tomēr būs spēcīgāka.

Ideja 
Atskaņojums 
Baudījums 

Piederu Rīgas projektu kora mērķtiecīgā un kvalitatīvā veikuma cienītājiem. Tvarts, kas laists klajā, ir konceptuāls gan mūzikas autoru izvēles, gan tekstu ievirzes ziņā. Komponistes – tikai dāmas, Evija Sukuks, Līva Blūma un Lauma Kazaka pat divkārt. Albuma ievadā liktais Rutas Pāideres lieliskais opuss ne tikai atmosfēriski valdzinošs, bet arī uzteicams kā intriģējošs priekšskara vējrs piedzīvojumam (Ruta, lūdzu, vēl un vairāk kordarbu!). Evija Sukuks reprezentējas ar košu latgaliešu tautasdziesmas apskandējumu (riskēju izteikt minējumu, ka saknes darbojas) un stūrainu kompozīciju "viņu", kas iecirtīgs kā pati talantīgā autore. Līvas Blūmas "Laika dziesma" ir šedevrs. Gundegas Šmites "Augstā dziesma" teju par īsu – šajā vidē gribas ienirt. Dažs skaņdarbu savienojums sevišķi organisks, kaut vai brīdī, kad Evijas Sukuks "Naradavu" it kā izriet no pilnīgi atšķirīgā Irinas Mihailovskas opusa. Par albuma noslēgumu esmu svārstīgs – jā, varbūt vajadzīgs harmonisks samierinājums, bet tas drusku nodzēs iepriekšējos iespaidus. Kora skanējums ansambliski kompakts, stabils, intonatīvi nevainojams. Novēlēsim Kristoferam Volšam-Sinkam daudz veiksmes un darbaprieka arī turpmāk. Bez Rīgas projektu kora mūsu kordzīves augstāko aprindu aprīte nav iedomājama.

Ideja 
Atskaņojums 
Baudījums 

Kā uz daudzām (bet ne visām) lietām, uz šo var paraudzīties no dažādiem skatpunktiem. Ja uztver kā pielietojamo mūziku jeb inscenējamu dziesmu ciklu (teikts – kameropera), tad trāpījums ir tieši mērķī – bez lielas oriģinalitātes, ar pievilcīgiem ritma zīmējumiem, imkiskiem ornamentiem muzikālās audums liekas būt itin piemērots skatuviskai darbībai. Tiklab iespējams, ka var mēģināt klausīties automašīnā ģimenes izbraucienā laikā (kaut decibelu ziņā brīžam, iespējams, par klusu). Ja uztveram kā klausāmtvartu, kas jānovērtē kā autonoma mākslinieciska vērtība, ausu temperatūra pazeminās: viss ir kaut kur dzirdēts, jā, skanīgi uzbūvēts, bet klīšejs; nav pārliecības, vai koris "Latvija", kas dzied ļoti glīti un vietumis pat spēlīgi, tomēr ir istais medijs šādai mūzikai; teksta daudzums palaikam pārmāc mūzikas radošo potenciālu. Lielisks Aleksandra Meri diskanta solo gan kantilēnā, gan koloratūrvīnietēs: pēc Daumanta Kalniņa, liekas, nav gadījies dzirdēt šajā vecumgrupā tik dabisku un individuāli tembrētu muzikālās domāšanas paraugu. Pieņemot, ka neesmu mērķauditorija, idejisko vērtējumu (punktu pirmā pozīcija "ideja") paceļu par vienu saulīti no iepriekš domās piešķirtajām trim.

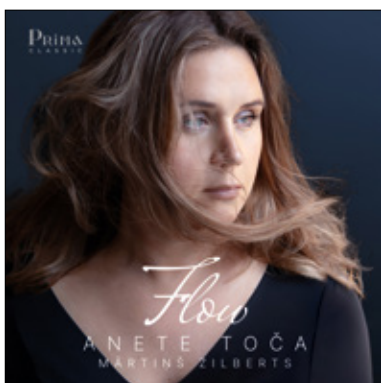
Ideja 
Atskaņojums 
Baudījums 



KAMĒR... 35
JAUNIEŠU KORIS "KAMĒR..." UN
DIRIĢENTI JURGIS CĀBULIS, AIVIS
GREĒTERS, JĀNIS LIEPIŅŠ UN MĀRIS
SIRMAIS
"KAMĒR MŪZIKA"



**PĒTERIS VASKS VIOLIN CONCERTO
NO. 2**
ANTJE VEITHĀSA (VIJOLE) UN
CAMERATA BERN
DEUTSCHLANDRADIO / DEUTSCHE
GRAMMOPHON



FLOW
ANETE TOČA (FLAUTA) UN MĀRTIŅŠ
ZILBERTS (KLAVIERES)
PRIMA CLASSIC

ARMANDS ZNOTIŅŠ, MŪZIKAS KRITIKĪS

Vasaras sākumā – jauniešu kora "Kamēr..." 35 gadu jubilejas svinību noslēguma programma, rudens sākumā – skaņuplate. Tādēļ pārsteigumu nav ne par programmu, ne par diriģentu sadalījumu, un varbūt arī šī iemesla dēļ tagad rast emocionālu pieslēgumu izdodas ar zināmām pūlēm. Un tur grūti kaut ko pārnest koristiem un diriģentiem, jo skaņdarbu lasījums ierakstā daudzkārt izklausās apbrīnojami labs – ar skaidri atklātu dialogu starp mūziku un dzeju, ar nianšu slīpējumu un saistošu emocionālo spektru, ar dzidrām balsīm un pienācīgi plašu vokālo diapazonu. Interesanti, kāds iespajds būtu ārpusniekiem, jau no Lietuvas vai Igaunijas, kuriem šī mūzika ir svešāka, bet latviešu valoda – pavisam sveša, tomēr, atrodoties Latvijas kultūrtelpā, šķiet, ka tik sarežģīts repertuārs prasa lielāku dinamisko apjomu un dramatiskāku izteiksmi. Jo koris "Kamēr..." šeit atkal atrodas uz savu spēju robežas un nedaudz tām pāri – ne velti trīs balādes reprezentē robežpunktus mākslinieciskās attīstības un sarežģītības līmenī (Jāņa Kalniņa "Apsniegošā pilsēta" ar 30. gadu Ādolfā Ābeles "Dziesmuvaru", Ādolfā Skultes "Jūrai" ar 70. gadu Imanta Kokara *Ave Sol* un Pētera Vaska "Zīles ziņa" ar 80. gadu Ausmas Derķevicas "Dzintaru", bet versijā ar viru balsīm būtībā tiek gaidīta mūsdienu Latvijas Radio kora varēšana). Un tas nenozīmē, ka ar miniaturām būtu vieglāk – tikai citādi. Taču nākotnē var skatīties bez bažām.

Ideja 
Atskaņojums 
Baudījums 

Domāju, ka Pētera Vaska Otrā vijolkoncerta "Vakara gaismā" Latvijas pirmatskaņojumu dzirdēju gluži nesen, tomēr pagājuši jau četri gadi. Un tagad pirmā sastapšanās ar interpretāciju ieraksta formā, tādēļ Antjei Veithāsei un *Camerata Bern* ansamblim esmu pretimnākošs. Jāteic gan, ka abu versiju salīdzinājums nāk par labu Hugo Tičati un Normunda Šnē vadītajam *Sinfonietta Riga*; toreiz šķita, ka "Vakara gaismā" ir viens no Vaska vēlīnā perioda spilgtākajiem, izteiksmīgākajiem, neparastākajiem darbiem, tagad pie šāda iespaida nonācu tikai pamazām. Un tas acīmredzot patiešām ir interpretācijas jautājums, jo līdztekus labajiem nodomiem un piepildītajiem tembriem mūziķi opusa dramaturģiskās arhitektonikas un tādat satura atslēgas meklējumos izklausās nedaudz apmulsuši. Iespējams, arī tādēļ, ka soliste uzlūkojama kā centrālā un vadošā balss pašā orķestrī, bet šādos apstākļos papildu dimensiju radītu drošs skatījums no malas; iespējams, arī tādēļ, ka mierīgās un labklājīgās Šveices māksliniekiem ir problemātiskāk satvert komponista domu nekā kāda cita reģiona interpretiem; pilnībā pieņemu, ka būtu noderējis arī diriģenta sniegums un iniciatīva. Un albums ar Otrā vijolkoncerta 35 minūtēm arī sākas un beidzas – izpaliek pilnmetrāžas ieraksts ar Pirmo vijolkoncertu "Tālā gaismā" vai kādu no Georga Pelēča daudzskaitlīgajiem opusiem vijolei un stīgām. Īsi sakot – joprojām gaidu koncerta "Vakara gaismā" lasījumu no Baibas Skrides, Kristīnes Balanas, Paulas Šūmanes, Vinetas Sareikas.

Ideja 
Atskaņojums 
Baudījums 

2023. gadā ieskaņotais flautistes Anetes Točas autordisks tā izdošanas brīdī uztverams arī kā cieņas apliecinājums pianistam Mārtiņam Zilbertam. Tagad viņš piepulcējies citiem klavierspēles meistariem – Teofilam Biķim un Ilzei Graubiņai, un arī šajā ierakstā dzirdama pianista vienlīdz jūtīgā un racionāli precīzā kamermuzicēšana, uz kuru citi ansambļa mākslinieki varēja paļauties. Albumā *Flow* Riharda Zaļupes aranžētās Ginta Zilbaloža mūzikas tomēr nav, toties ir Lolitas Ritmanis tēmas no kinofilmas "Dvēseļu putenis", un te nu repertuārs izvēlēts no visa kā, kur klausītājam pašam nākas veidot vienotu koncepciju. Un īpašas pūles tas nesagādā, jo jau pirmā skaņdarba – Pētera Vaska "Arijas un dejas" – liriski dramatiske savijumi atgādina par aizgājušo gadsimtu mijas jūgendstilu un izauc arī citas asociācijas. Vaska opusā gar acīm slid Aivara Freimaņa kinokadri un Anša Bērziņa animācija, Maijas Einfeldes "Sērdieņu dziesmā" – Jaņa Rozentāla un Teodora Udera māksla; līdzās Debisi, Ravelam, Bizē, Masnē jūgendiskie iemirdzas un izlokās arī Jāņa Lūsēna "Ēnu spēles upē" un "Migla plāvā". Kā jau daudzi flautisti, arī Anete Toča drošāk jūtas mūzikas kāpumos un kritumos, nevis līdzenuma ainavās un vienmērīgā skatienā uz horizontu, kur panākt toņa, intonācijas un frāzējuma kontroli ir grūtāk, taču dramaturģiskā arhitektonika un emociju gamma vienalga īstenota pārliecinoši gan miniaturās, gan Kloda Debisi "Prelūdiņā fauna diendusai".

Ideja 
Atskaņojums 
Baudījums 

DĀVIS ENĢELIS, LATVIJAS RĀDIO 3 "KLASIKA"

Ar "Kamēr..." mani saista īsa paviesošānās kora basu rindās pirms mūžības, Sirmā laikos, varbūt tāpēc A pusē visspēcīgāk uzrunā Vaska "Zīles ziņa". Visu cieņu par tehnisko līmeni, jo pēc būtības tā ir partitūra profesionālam korim. Citā MS jau esmu atzinis Kļavas un Radio kora lasījuma pārākumu, tak tas nemazina Sirmā un "Kamēr..." stipro emocionālo trāpījumu. Kopā ar Vaivoda madrigālu veidojās reljefa, saistoša dramaturģija. Liepiņš meistariģi uzbūvē Donatī *Sicut cervus* nesteidzīgo arhitektūru, aizvedot līdz gaišai kulminācijai. Vitola "Ar kristālspodriem stariem" albuma kopainā ir klusa virsotne. Vieglums (tempu izvēle, agoģika), Jēkabsona vārsēmā piestāvošais jauneklīgums, izslīpētas frāzes, uzburtā noskaņa, vien retais lasījums, kur jūtams izskaņā pierakstītais *morendo*. Paula "Saule" Greteram padēvisies nevainojami un spoži, tomēr Kalniņa "Pilsēta" īsteni atdzīvojas un uzmirdz citkārt nesteidzīgākos lasījumos, kur faktūras teju sataustāmas un vairāk krāsu nianšu. Vitola "Dievozolu trijotnes", šis panteiskās balādes, sāls ir pēdējās taktis, ko var dziedāt dažādi – distancēti vēstot (Cābulis) vai ar skaudru sāpi par nociestajiem kokiem (citā ierakstā Veismanis), iedarbīgi un gleznaini ir abi. Skultes "Jūra" ar savu virtuozitāti der kā uzlieta i Cābulim un viņa "Kamēr..." i albuma finālam.

Ideja 
Atskaņojums 
Baudījums 

Paolo Sorentino seriālā "Jaunais pāvests" ir mirklis, kad Džūdas Lova pāvests iznāk uz balkona uzrunāt pūli Svētā Pētera laukumā, kardināla sacerētās, mēreni ieturētās runas vietā uz pulsts novietojot bērna zīmējumu. Runa ir dedzīga, spontāna, tieša. Līdzīgu iespaidu uz mani atstāja Vaska Otrā vijolkoncerta lasījums Antjes Veithāses un *Camerata Bern* izpildījumā. Vasks mēdz teikt, ka viņa mūzika pastāv spriedzē starp diviem pretstatiem, gaismu un tumsu, labo un ļauno. Antjes Veithāses spēle atgādina, ka veiksmīga Vaska mūzikas interpretācija būs tā, kas šajā netveramajā pretstatu laukā atradis, pievērsis uzmanību tam, kas ir ieraugāms, pacelams, sataustāms, tā teikt, *everything that's in between*. Atslēgvārdi: neuzspēlēbība, godīgums, varu noticēt katrai Antjes Veithāses spēlētajai notij. Viņas kadences ir runājošas, stāstošas, izteiksmju un nokrāsu pilnas, dziļi personīgas. Plastiskā pāreja no otrās kadences uz *tutti* ir viens no piemēriem, kur izcils līdzsvars starp emocionālo vēstījumu un formas arhitektūru. Manos pierakstos izcelts *Andante cantabile* zemo stīgu skanējums, akcenti. Veithāsa atgādina, ka jānoiet pa asmens smaili, lai Vaska koncerta lasījums trāpītu. Klausos ierakstu, vērojot, kā ceļmalās rudeni priekšvēsta pilādži, un tas viss trāpa saules pinumā kā *Gesamtkunstwerk*.

Ideja 
Atskaņojums 
Baudījums 

Pēc Mārtiņa Zilberta pāragrās aiziešanas man nenāca ne prātā, ka sastapšos ar viņa klavierspēli jaunā albumā. Bet te nu tas ir. Urda jautājumus, kam adresēt šo tekstu, bet pāri tam ir prieks par augstvērtīgu kamermuzicēšanu, ko te sastopam. Spilgtākie iespaidi: dikti nedaudzo albumu klāstā, kur fiksēta Vaska "Arija un dejas", šis patlaban ir references ieraksts. Pianista meistarība ievadtaktis, kur teju visas akordu balsis stāv uz vietas, askētiski izkustoties vien dažām no tām, uzskicēt mūzikas raksturu, uzbūvēt, tā teikt, atspērienu punktu, impulsu flautas linijai; plašā emociju amplitūda un flautas tembrālā paletē, izteiksmīgums visos reģistros, jutekliskums, tēlaini spilgtā klavieru linija; pārliecinošā formveide (flautas mikrokadence Arijā ar plastisko pāreju uz vidusdaļu). Einfeldes "Sērdieņu dziesma" ir zemdegu ainava, un šīs ainavas vērojumu mūziķi savieno pašā savjū ar pieklusinātu rezignāciju, ko nesaklausu līdzšinējos, subjektīvi raupjākos lasījumos. Laba albuma dramaturģija, skaņdarbi virknējas viegli, dabiski. Vidusposmā vistuvāk jūtu graciozo Ravela Habanēru un Debisi "Faunu", kur Točas virtuozī sapņainā flauta lidojumā savijas ar Zilberta izkrāsoto Debisi orķestrī. Finālā kadences un noslēgums Lūsēna "Ēnu spēlēs", Ritmanis faktūru dinamismi pirmajā daļā.

Ideja 
Atskaņojums 
Baudījums 



ANTUANETE

"STIGMA"

"ANTHISTAMINA IERAKSTI"



"DEPUSTĪTES"

"NECEPES, AIZRUIES"

DEPUSSY



DOMENIQUE DUMONT

DEUX PARADIS

ANTINOTE



"JAUNĪBA"

"DAŽI RACIONĀLI APSVERUMI"

"JNB"



"PIDARI"

"DŽIVE IR SKAISTA"

"PIDARI"



"STŪRĪ ZĒVELE"

"ARLABUNAKTI"

NABA MUSIC / MELO RECORDS

Iesākumā skanošais spocīgais skaņu un balsu mikslis atsauc atmiņā "Aleju" un Jura Simanoviča albumos dzirdētos ievadus vai finālus. Dvēselisku radniecību ar otro apliecina arī citā šogad publicētā Antuanetes ierakstā iekļautā dziesmas "Juritis" kaverversija, bet turpmāk skan hits pēc hita gan ar smagnēji žvadzošu ("Važas"), gan ugunsкура/virtuves atmosfērai piemērotu akustisku pavadījumu valša ritmā ("Mājai un dārzam", "Pneimoniķis"). Tie signalizē, ka uz mūsu mūzikas skatuves ir parādījusies jauna autore un dziedātāja, ar kuru turpmāk vairs nevarēs nerēķināties, jo šeit ir gan lipīgas melodijas, gan pasaules izzināšanas grumbulātajos ceļos uz vilcienu biļetēm vai Bībeles lapām ar asinīm pierakstīti teksti, kuros ieklausīties un ko varbūt pat citēt. Albumā ar dažādiem instrumentiem līdzdarbojas un vienā brīdī pat negaidīti iedziedas Toms Gaļinauskis (*Oghre, DJ Krakenwagen*). Ņemot vērā, ka šis ir Antuanetes Princes otrais nepārspīlēta apjoma albums pusgada laikā, varbūt varam gaidīt, ka turpmāk viņa būs tikpat ražīga kā savulaik Šverns, Daksis vai Derums?

Izpildījums

Baudījums

Kuram gan nav piegriezušies visās malās ārā lecošie bezriskā griezieni formāli it kā ierobežoto azartspēļu reklāmās? Un ne tikai tas vien! Par visu šo netaisnību, stulbumu un arī par attieksmi pret sievietēm, ierādot viņām ierobežotu lomu sabiedrībā, aizvien mums savā otrajā albumā tieši sejā kliez grupā "Depustūtes". Aizejot vokālistam, grupas, kurās frontmenim ir liela nozīme, mēdz mainīties diezgan pamatīgi vai pat līdz nepazīšanai, pat ja mūziķu sastāva esence paliek tā pati. Pankgrupas "Depustūtes" otrajā albumā priekšplānā pie mikroфона pēc sākotnējās solistes demisijas iznākusi tās izveidotāja un bundziniece Evisa Petrovska. Viņa šajā postenī ir lieliska, turpinot ar lepnumu un pārliecību nest un vicināt šīs desmitgades pankroka viļņa dusmīgo meiteņu flanga karogu, kas pārņemts no jau pajukušās grupas "ŠNK", kuras soliste ar pirmo "Depustūtes" vokālisti nu izveidojušas jaunu lielisku grupu "Lietuvēns". Scēna nemirst, scēna aug, jo panki nedzējo, bet bliež vēl tiešāk, brutālāk un skaļāk par reperiem.

Izpildījums

Baudījums

Aizverot acis, ir sajūta, ka esi kaut kur starp palmām ar kongām un visādiem grabekļiem bruņotu rastamanu ielenkumā, bet tad Anetes Stuces ziemeļnieciskais balss tembrs un intonācijas tevi pārķer aiz debesu virzienā pastieptās rokas vai kājas, neticami viegli paceļ gaisā un drīz vien noliek atpakaļ uz zemes kaut kur Francijā. Tur, iespējams, tieši šāda kombinācija šķitusi šarmanta, un tāpēc gūta vērā ņemama atzinība un bieži arī aicinājumi koncertēt – saulains reģejs, kas nācis no Jamaikas, valoda no Francijas, bet Artūra Liepiņa fantāzijās un prasmēs tās materializēt tapušais gaiši elektro-niskais un tīrīgākajās vietās arī ar košām ģitārskanām izrotātais ietērs un vokāls ar francūžiem gan jau eksotisku akcentu no ziemeļiem, kas patiesībā ir mūsu pašu Latvija. Duetam atkal ir izdevies lielisks albums, ko viņi paši dēvē par likumsakarīgu noslēgumu triloģijai (instrumentālais *People On Sunday* bijis sānsolis), un, protams, noslēgums ir tas, pie kā tīri fiziski atgriežamies vispirms, ja patinām filmu vai skaņu ieraksta lenti atpakaļ.

Izpildījums

Baudījums

Pēc grupas "Gaujarts" piekļūšanas tās dziesmu autors un vokālists Edgars Mākens Latvijas Mūzikas akadēmijā izstudējis kompozīciju un daudz rakstījis mūziku teātrim, tāpēc arī šis četrpadsmit dziesmas ar dažādu mūsdienu autoru dzeju varētu iztēloties skanam tikpat dažādās izrādēs pat dažādu pilsētu teātros. Šai ceļojumā iestudētajos stāstos papildus vokālistei Agnesei Budovskai dramaturģiskus akcentus ne mazāk prasmīgi saliek dziedošās ģitāras meistars Edgars Rubenis un altiste Paula Kronentāle, visu šo procesu kā uzraugam no dibenplāna uzmanot Emīlam Dreiblatam ar bungmašīnām. Šai izteikti latviskajā virtuvē kā no tālām zemēm atvests suvenīrs magnētiņa formā pie ledusskapja durvīm iemirdzas dziesma "Aizmirsti" – šķiet, pat šādu vārdu nekad vēl nedzirdējušais, tai ieskanoties, izdvestu: *Portishead!*, lai tūlī pat pieceltos, izskrietu ārā un atgrieztos ar trim pudelēm sarkanvīna, ko dzert no kakliņa, sēžot uz grīdas, jo gan glāzes, gan krēslus var piedomāt klāt, ja dikti vajag, bet nevajag, jo ir labi tāpat.

Izpildījums

Baudījums

Albuma viegli džezīgo ievadu ar pūšamajiem instrumentiem un pat vijoli gluži kā policija par trokšņošanu naktī pārtrauc gāzes dienests, lai tālāk panestos raujās pankroks, apliecinot, ka šis nav gadījums, kad ko tādu spēlē, jo neko citu vēl neprot, – visi grupas "Pidari" dalībnieki ir lieliski mūziķi. Šie kontrasti laiku pa laikam (lai neitku, ka nemitīgi) parādās arī albuma turpinājumā, skanot gan kā karuselis galvu reibinošiem ģitāras solo un burtiski nevaldāmām bungām, gan augstas raudzes basam un kliezieniem par to, ka viss ir d***ā, bet tik un tā nav jādzīvo sistēmas krātinā, kur strādā, strādā, strādā, kamēr mirsi nost, pa vidu vēl paspējot nodzerties, jo vēl ir variants ar pilnu krūti izbaudīt dzīvi, kas patiesībā ir skaista, kā liecina arī albuma nosaukums. Grupa "Pidari" ir aizraujoša masku balle jeb šovs, sākot jau ar nosaukumu, kas apzināti izraudzīts, lai būtu skandalozs, un turpinoties ar grupas allaž neprognozējamajiem koncertiem, kam beigu nav vai arī tās ir aizliegts, tāpat kā daudz kas cits šai absurdu pilnajā realitātē.

Izpildījums

Baudījums

Šis ir albums, kuram grūti izvēlēties piemērotāku gadalaiku par rudenī, bet cilvēks jau arvien labāk prot pielāgoties. Ja tepat līdzās aprakstītajā "Jaunības" platē Klāvs Lauls ir pieaicināts kā basģitārists, tad "Stūrī zēvele" ir viņa paša nu jau pasen izveidota grupa, kurā arī par dziesmu pamatu tiek ņemta dzeja un lidervokāliste pēc pamatprofesijas ir aktrise. Mūziķu vide Latvijā, tāpat kā teju viss pārējais, nav liela, tāpēc pie bungām ir Klāva kolēģis no "Baložu pilniem pagalmiem", bet ar basģitāru – Maija Ušča no šoruden atjaunotās "Hospitāļu ielas", kur arī tas pats "Jaunības" Edgars Mākens pie sintezatora. "Paceļot gaisā rādītājpirkstu" (sveiciens arī tepat līdzās lasāmo rindu autoram) un šī riņķa danča dēļ skanējuma radniecība ir neizbēgama, līdzīgi kā divu pat savstarpēji nepazīstamu māsaimnieču rasols garšos līdzvērtīgi burvīgi, jo gan gaiss, ko visi elpojam, gan sastāvdaļas, ko sagriežam gliot kubciņos, lielākoties tās pašas, toties "Stūrī zēvele" ir Justīnes Kuzņecovas flauta un jau pieminētās Ulda Gedras dzīvās bungas.

Izpildījums

Baudījums

Šis gads vēl tikai tuvojas izskaņai, bet jaunās mūzikas Antuanetes darbības līdzšinējais gājums ietilpst vēl nepabeigtajā laika nogrieznī, ko saucam par 2025. gadu. Aicinājumu pievērsties skaņu pasaulei viņa sadzirdēja pavisam nesen un jau martā publicēja EP jeb mazalbumu "Zirgi, jāni un citi zvēri" ar pašas sacerētām, iespēlētām un ieskaņotām dziesmām. Savdabīgo un atskabargaino mūziķi drīz ievēroja Toms Gaļinauskis (*Oghre, DJ Krankenwagen*). Ar viņa padomu un palīdzību, tomēr atstājot vārdus un domas autores ziņā, tapa un jau šovasar iznāca Antuanetes pirmais studijas albums "Stigma". Nezinu, kas piedzīvots un pārdzīvots Antuanetes pirmajos divdesmit mūža gados, lai rastos šāds skaņdarbs, kas satura dziļumā un formas plašumā nelīdzinās jebkam, ko domājam sagaidīt no jaunas meitenes. Viena no interesantākajām debijām pēdējā laikā.

Izpildījums 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Izskatās, ka niknās pancenes ir saplēsušās savā starpā – grupas "Depustūtes" galvenā balss Kata, kuru dzirdējam debijas albumā "Kretinu pavadā", ir prom, bet no bundzinieces vietas piecēlusies un pie mikroфона ar saviem tekstiem nostājusies viena no grupas dibinātājām Evisa. Un rādās, ka viss ir tikai uz labu (īstenie panki, protams, sašustu par tādu apgalvojumu). Ja iepriekš "Depustūtes" mazliet sirga ar tā dēvēto "bērnišķīgā kreisuma slimību", tad tagad vārdus "bērnišķīgs" un "slimība" droši var atmet, bet kreisa politiska orientācija ir tā, ko panku kultūrai neatņem. Un varbūt arī tie vīrieši nemaz nav tik slikti – kopš sastāva maiņas un jaunā bundzinieka iesaistīšanās dzimumu attiecība grupā ir 50/50, bet nemaz netraucē Evisai izteikties skaļi, dūsmīgi un, galvenais, trāpīgi.

Izpildījums 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Sens stereotips par britiem vēsta – viņi vienmēr runā par laikaapstākļiem. Kopš ziemas ir siltas un vējainas, bet vasaras dažkārt tropiskas, citreiz aukstas un slapjas, par laikaapstākļiem runā visi, pat latvieši. Reiz ar domubiedriem, arī mērena klimata cienītājiem, joka pēc taisijamies dibināt "Partiju 22" ar prasību pēc 22 °C visu gadu, dienu un nakti, iekšā un ārā. Sakarā ar mērķa neiespējāmību dibināšanas sapulce beidzās vēl nesākusies, taču *Domenique Dumont* ar jauno albumu atgādināja, ka tāda labu sajūtu un rāma, bet ne aizmiguša, prāta vieta patiešām eksistē – šī dueta ierakstos. Reģeja un elektroniskās deju mūzikas ritmi, kas šoreiz lietoti vairāk nekā agrākajos ierakstos, ir diezgan vēsi, savukārt starp to slāņiem izvēltais vokāls skan silti un maigi. Tāpēc "Divas paradizes" būs laba vieta, kur patverties ziemā. Ja nu kāds vēl nezina, *Domenique Dumont* ir Artūrs Liepiņš un Anete Stuce, bet *Antinote* ir mūzikas apgāds Francijā, kas izdod viņu ierakstus jau no 2015. gada.

Izpildījums 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟🌟

Tā kā "Jaunība" un "Stūri zēvele" izdod albumus ar pāris mēnešu atstarpi un tie tiek aprakstīti vienā "Mūzikas Saules" laidienā, grūti atturēties no grupu salīdzināšanas. Abas savā daiļradē izmanto mūsdienu latviešu dzeju, abu dziedātājas ir profesionālas aktrises ar dzidra soprāna balsi, abās līdzās rokāmūzikai raksturīgajam sastāvam skan instrumenti, ko biežāk sastopam simfoniskajā orķestrī, un abās spēlē Klāvs Lauls. "Jaunībā" viņa pārziņā ir basģitāra, bet ritma sekcijas līdzbiedrs ir bungmašīna Emīla Dreiblatā pārvēlībā. Ansambļa skaņējumu grezno Edgara Rubenja ģitāra, bet grupas radošais virzītājspēks ir Agnese Māķens, komponists ar lieli pieredzi teātrī, savukārt liriskā dueta otra puse ir Agnese Budovska. Kopā ar delikātajiem, sen pagājušu laiku vieglās mūzikas tradīcijās ieturētajiem aranžējumiem, šķiet, ka esam nonākuši kādā 60. gadu filmā, kuras galvenie varoņi ir klusinātu jūtu pārņemti nopietni jaunieši (noskaņas līdzībai var minēt kinolenti "Četri balti krekli"). Domāju, ka "Jaunības" debijas lielalbums (stunda un sešas minūtes!) saldsēriģi iepriecinās vismaz trīs paaudzes.

Izpildījums 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Tiesas procesos ir pēdējais vārds, kad apsūdzētajam tiek dota iespēja paskaidrot, kā tas līdz šādi dzīvē ir nonācis. Tikmēr grupas "Pidari" albumā ir četrpadsmit minūšu ilgs "pirmais vārds" – dziesmas "Gāzes dienests" instrumentālais ievads, lai nevienam nerastos pat mazākā aizdomu ēna, ka šie džeķi nejdz spēlēt. Kad esam pārliecinājušies, ka jēdz pat ļoti labi, atnāk veci no gāzes dienesta, un pankroka ballīte var sākties. Tas, ka esam sistēmas vergi un dzīvojam kapitālisma krātinā, ir rakstīts uz katra malkas šķūņa un neizbrīnīs nevienu klausītāju, tāpēc "Pidari" atgādina par savām izpildītājiemstarības prasmēm arī albuma tituldziesmas dzeiziskajā iestarpinājumā, kas tūdaļ pāriet metālroka vokālista rēcienā, smagā roka ģitāras solo un tā tālāk, un vēl jo jautrāk. Jau tuvu pie gala (gan albuma, gan makšķer-nieka) blītkotājs septiņas minūtes izbērc pēdējo zemledus elpu, bet visu pabeidz jaukā kompozīcija "Pidari nāk", kuru labprāt savā ēterā atskaņotu ikviena radiostacija, bet tikai instrumentālā versijā. Manuprāt, šī ir koncertu, nevis ierakstu grupa.

Izpildījums 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Atšķirībā no "Jaunības" debijas ieraksta "Zēvelei" šis ir jau ceturtais albums, kas kopā ar "Labrit" (2014), "Labdien" (2016) un "Labvakar" (2020) veido vienotu ciklu. Šajā ansambli vadības groži un ģitāra ir Klāva Laula rokās, bet vokālā dueta sievišķīgā puse ir Valmieras teātra aktrise Elizabete Milta. Pirmajos divos albumos "Stūri zēvele" balstījās uz pašu tekstiem, savukārt pēdējā laikā viņi velta savas balsis un melodijas mūsdienu latviešu dzejniekiem. Tāpat kā "Jaunība", arī "Stūri zēvele" dziesmu aranžējumus veido ar lielu un varbūt "vecmodīgu" rūpību, bet šīs grupas gadījumā Ulda Gedras spēlētās dzīvās bungas kļūst par to smalko smilšpapīru un šķipsnu piparu, kas noberz plāno lakojumu un piedod garšu svaigi jaunradītai mūzikai, atšķirot to no elegantas retro stilizācijas. Laika gars ir uztverts un tiek pārraidīts attiecīgajās frekvencēs. Ipaši dziesmā "Neviens" ar Kārļa Vērdiņa vārdiem, kas varbūt mazliet lec ārā no albuma kopējās noskaņas, toties lieliski saskan ar vibrācijām ārpus ierakstu studijas.

Izpildījums 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟🌟

Svaigs mūzikas pūtiens no, ja esmu pareizi izzondējis, Ventspils, vienas no vis-skumjākajām un vienlaikus man personīgi visīpašākajām Latvijas pilsētām. Antuanetes dziesmas arī ir skumjas, bet tas nav permanents stāvoklis. Laiva, kurā viņa ar savu muzikālo domubiedru un atbalstu Tomu Gaļinauski peld, ved gar asu pašatklāsmju sanesumiem, līdz no teoloģisko apceru ēnainajiem ieličiem nonāk skaidrā, gaišā un plašā ūdens klajā. Tepat jau arī ir tie svarīgie atklājumi: kas esmu es, kas esi tu un kas mēs esam viens otram. Visbeidzot – kas ir tas, kas mums abiem ir pāri, tur, augšā... Tiešākie trāpījumi šajā albumā izradās skaņdarbi "Grēksūdze", "Tevreize", "Pneimoniķis". No izvēlētas producēšanas pieejas dziesmā "Enģelis" Antuaneti es turpmāk mudinātu atvirzīties, jo tajā saklausāms pārāk populārs, gana aprobēts melodijas un dziedājuma formāts.

Izpildījums 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟🌟

"Depustūšu" niknums ir sadzirdēts tuvu un tālu: grupa uztājusies Polijas Mūzikas nedēļā, ar savu muzicēšanu atbalstījusi *Pussy Riot* viesošanos Rīgā, savukārt man ansambļa sniegumu bija iespēja novērtēt festivālā *Summer Sound*. No koncerta visspilgtāk atmiņā iespiedusies basģitāristes Karlinas Jansones instrumenta pārvaldīšanas maģija, kas tad arī paliek centrālais baudījuma elements kopā ar bundzinieka Nikolaja Binerta mutuļojošo jaudu. Pankrokam ir jābūt jebkuras sabiedrības radošā spektra sastāvā, jo šī mūzikas žanra vārti aicina caur sevi iziet tiem, kuriem viss, kas notiek apkār, ir jau stipri līdz kaklam un gribas savu neapmierinātību un/vai vilšanos izkliegt teju vai dzīvnieciskā autentiskumā, visu savstarpējās saskarsmes etiķeti nogrūžot dubļainā renstelē. Par muzikālo devumu visā albuma kontekstā neesmu pārlieku iespaidots, bet par spēcīgu pretstāvi dažādām cilvēciskās pieredzes aplamībām – gan.

Izpildījums 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Artūra Liepiņa un Anetes Stuces muzikālo ķīmiju pirmoreiz koncertā novērtēju šīs vasaras sākumā Grīziņdārza kvartālā. Pārsteidza atskaņojuma līmenis, kurš šķita 1:1 ar albumā dzirdamo skaņējumu. Franču valodas šarms un muzikālais raksturs jau labu laiku vairs nav apjots ar eksotikas un enigmātiskuma jostu. *Domenique Dumont* ar savu radošo pieredzi šo svešvalodu un sākotnēji svešādo estētiku ir piejaucējuši tiktāl, ka tā ir kļuvusi par pilnīgi dabisku un organisku šīs grupas rokraksta sastāvdaļu. Ir dziesmas, kurās saklausāmas padzīsuma un "otre-reizēja uzlējuma" pazīmes (*Bonjour Tristesse*), bet ir arī sacerējumi, kuri uzbūvē pakāpienus virzienā uz jaunu, pilnasinīgāku modalitātes telpu (*La vie va, Visages Visages*). Retu reizi varam pilnībā palauties: šajā telpā vienmēr būs gaumīgs iekārtojums, klusinātas gaismas un, kaut mēreni, tomēr caurmērā jutekliskas balsis.

Izpildījums 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟🌟

Grupas "Jaunība" raksturu visupirms veido gaume: klausītājs sastopas ar 40+ vai tūlīt pie šīs atzīmes esošu mūziķu kopas, kurā neviens nav ieklidis nejauši. Šo satikšanos vadījis radošs aprēķins. Agneses Budovskas vokāls izrādījies lielākais ķēriens: lēni un klusi aktrises balss vedina klausītāju vientulības un nepiepildītu alku būvēros. Edgara Rubenja ģitāras iespēles (piemēram, dziesmā "Plecs") patīkami greizi un jutīgi saskrāmbā galvenokārt samta audumam līdzīgo skaņējumu – varbūt tā ir cilvēka prāta darbības ilustrācija? Kur no rimtas pārliecības līdz dzelošai trauksmei ir tikai viens solis (pirkstu nomaina uz grīfu)? Dziesmu skaits albumā gan šķiet par kuplu. Vietumis jaušama atkārošanās, sevišķi tiekoti ar sacerējumiem "Ātrā palīdzība" un "Negrēkot". Emocionāli spēcīgākie mirkli piedzīvojami ar dziesmām "Rīts" un "Ēnas".

Izpildījums 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

"Pidari" ar savu muzikālo ziņojumu ir iepazīstinājuši klausītājus *Fragile Mountain* festivālā Zviedrijā, *Queer Week* festivālā Varšavā, kā arī "Turboballes" lielkoncertā Šepat, Hanzas pērlē Rīgā, Vagonu zālē. Taču kopumā koncertdzīvē aptvertas vairāk kā desmit valstis, kas ir uzticams sniegums tādēļ, ka *travelling band* motīvs spēj aizvest pie jaunām muzikālām atklāsmēm, ietekmēm un kuplināt to muzikālo izteiksmi, kuru ierakstīt gan albuma formātā, gan atskaņot koncertos. Ļoti novērtēju pirmās dziesmas ievada daļu: "Gāzes dienests" šajā gadījumā ir vispirms poētiska, providenci apsveroša interlūdijs, līdz piepeši atskan rupjš klauvējiens pie durvīm un telpa piebirst ar nikniem, skarbiem un trakulīgiem celiniekami, kuri vienā mirklī iepriekš pieteikto liriskumu uzspauž uz mieta un sāk krāties tam apkārt ekstātiskā smagmē. Kaut arī "Pidaru" skaņējums ir treksns un biezs, tajā ir iespējams izsekot konkrētai struktūrai, kura veido dziesmas dinamikas ornamentu: piemēram, gabalā "Jānodzēras" un albuma tituldziesmā.

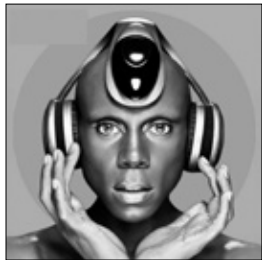
Izpildījums 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Gribētos rakstīt, ka "Stūri zēvele" ir izauguši – kaut nav gluži tā, ka par šo grupu varētu runāt kā par kādiem tikko skolas solus atstājušiem jauniešiem. Pieaugšanas iespāids varētu būt saistāms ar albuma caurviju noskaņu, kas ir optimistiski gaiša, līdz nomainās uz melanholiski ēnainu. Arī agrāk "Stūri zēvele" mācēja uzjaukt šādu mikstūru, taču šoreiz tā piedāvāta ar sevišķu struktūras skaidrību dziesmveides ziņā un izmantoto dzejnieku darbu tekstūras maigumu. Rezultāts: mazāk pieneņu sirupa, vairāk vērmēļu tinktūras. "Katrā sirdī ir melnais caurums, no kura neizkļūst pat gaisma", skan Ingas Pizānes vārdi vienā no albuma labākajām dziesmām "Prom". Muzikālais ietvars, kādā šie vārdi tiek pateikti, vedina uz ontoloģisku vingrinājumu: ja nu šāds melnais caurums patiesībā nav nekas sliktis?

Izpildījums 🌟🌟🌟🌟 **Baudījums** 🌟🌟🌟

Bētiņš klausās

Ansis Bētiņš



"This summer has been a real drag!" (ši vasara ir bijusi ista "bremze") pie blakus galdiņa saka bariņš jauniešu kādā no Rīgas naktslokāliem. Un, nūdien! Šķietami nebeidzamie mākoņi un lietūs vāli šai vasarā bijuši kā tāds konstants pavadijums un *ostinato* arī man. Taču, mēģinot nodefinēt, kā tad īsti ir pietrūcis, vienprātīgi secinām, ka laikapstākļiem ar to nav tieša sakara, un trīs galvenās lietas būtu:

- vieglprātība – atmet ar roku, pasmaidīt un sacīt: "Gan jau! Būs labi! Saies!";
- liderība – apzināta aizraušanās, negantību un neķītrību meklēšana un iekulšanās tajās;
- kas noved pie trešā – seksa –, ko atļausies sīkāk neiztirzāt.

Angļu valodas vārdam *drag* atrodams arī citas nozīmes, tai starpā – aktivitāte un performance, kurā dalībnieki kariķē un izaicina dzimuma un dzimtes stereotipus, velkot pārspīlētus tērpus, parūkas, rotaslietas, lietojot dekoratīvo kosmētiku un grīmu šova un izklaides vajadzībām.

Lūk, spēlējoties ar vārdiem, ar to gribēju sacīt, ka man šī ir bijusi *drag* vasara. Lai tūlītēji kļiedētu slejas lasītāju prātos uzburtos iztēles augļus, paskaidrošu – esmu atklājis amerikāņu televīzijas realitātes šovu *RuPaul's Drag Race* (vai, pareizāk sakot, ar to ticis iepazīstināts).

Šajā, manuprāt, ārkārtīgi aizraujošajā un izklaidējošajā šovā sacenšas vairāki *drag* mākslinieki, demonstrējot prasmes gan grimā, gan tērpu dizainā, gan dejošanā, gan aktiermeistarībā un humorā, atspoguļojot *drag* kultūru un LGBTQ+ kopienas radošo garu. To vada harismātiskais RuPols Andrē Čārlzs (*RuPaul Andre Charles*) – *drag* mākslinieks, aktieris, dziedātājs, producents, rakstnieks –, kurš ne tikai atlasa un vērtē katru no

dalībniekiem, bet arī ļauj un palīdz tiem izpaust un parādīt sevi savā neatkarīgajā patībā.

RuPolu nodēvēt par komponistu es laikam nespēju (tam ir vesela profesionāļu komanda, kas attiecīgo darbu izdara viņa vietā), tomēr viņa ietekme popkultūrā, tostarp arī mūzikā, ir nenoliedzama – 16 studijas albumi un vairāk nekā 460 dziesmu ir vēra nēdami rādītāji. Un, lai gan elektroniskās deju mūzikas žanrs nav manas muzikālās gaumes priekšplānā, tas, jāatzīst, īsteni piestāv un palīdz deflēšanai uz modes skatuves. Piemēram, vairāku sezonu garumā (šova sākumi meklējami 2009. gadā) katras sērijas beigās, nosakot attiecīgā uzdevuma uzvarētājus, izskan RuPola dziesma *Rock It (To the Moon)* ("Aizšauties līdz Mēnesim") – simboliski svinot viņu panākumu augstumus. Kaut gan vārdu ziņā lakoniska, tā savā repetitīvi pulsējošajā rītmā un elektroniski apstrādātais balss un sintezatora skaņu cilpās ir īsteni lipīga un nodrošina viegli dejojumu, pat hipnotisku stāvokli, ko ērti izmantot, māksliniekiem sevi prezentējot uz mēles.

RuPaul's Drag Race skatīšanas varētu salīdzināt ar nokļūšanu saldumu vai rotallietu veikalā – viss ir tik krāšņs, spīdīgs un mirdzošs, te valda jautrība un smiekli, milestība un sirsnība pret ikvienu. Vai kā paradīzes putnu dārzā, kur katram ir savs vārds, krāsa, dziesma un deja, kas ļauj izcelties citu starpā. Esmu kļuvis teju atkarīgs no šīs ekrānā ģirbošās pasaules – vasarā nav pagājuši teju ne diena, kad es nebūtu noskatījies kaut vienu šī šova sēriju, un nu jau labu laiku pieķeru sevi dungojam kādu no RuPola dziesmām vai arī izmantojam kādu no viņa ikoniskajām frāzēm savā iklidenas valodā.

RuPols *Rock It to the Moon* (2017)



RuPola šovs kalpojis ne tikai kā platforma attiecīgā žanra māksliniekiem popularitātes un slavas iegūšanai un sava individuālā stila un izpausmju parādīšanai ārkārtīgi plašai auditorijai, bet arī kā indikators sociālu pārmaiņu novērošanai un aizsākšanai, runājot par identitāti, pieņemšanu, diskrimināciju, atkarībām u. tml. *Drag* mākslinieki var būt vīrieši, sievietes, transpersonas, nebināras personas, homoseksuāli, heteroseksuāli, biseksuāli, asexuāli cilvēki utt.

29. augustā devos uz *Sinfonietta Rīga* "Vasaras vakara kamer-mūzikas" koncertu, kurā orķestra mūziķi kopā ar Katrīnu Paulu Felsbergu atskaņoja Latvijā reti izpildīto Arnolda Šēnberga "Mēness Pjero". To ievadīja Oresta Silabrieža un Edvarda Kuka saruna, kas, godīgi sakot, lielāku skaidrību par šī darba rašanās, satura un vēstījuma liklokiem man nesniedza, tādēļ jānos pašam izpildījumam, nemaz neieskatoties teksta tulkojumā, kuru izsniedza publikai pirms koncerta sākuma. Galu galā, kā raksta Liene Jakovļeva LR3, "[...] beļģu dzejdara Albēra Žiro vārsmas ir pārpilnas aforismu un simbolu, laikmetu satricinošu vērojumu un komentāru, spēcīgi rezonējot arīdān ar laiku un apstākļiem, kādos šobrīd dzīvojam mēs. Šo daudzšķautņaino simbolista vārdos un pusvārdos formulēto tēlainību Šēnbergs uztvēris līdz smalkākajām niansēm. Kā gan citādi lai skaidrojam partitūrā iemiesoto emocionālās amplitūdas grandiozo vērienu [...]". Lūk, mana vēlme bija novērtēt, cik daudz emocijas un nokrāsas spēšu uztvert, īsti nezinot, par ko tiek dziedāts. Man palaimējies šo Šēnberga opusu dzirdēt arī iepriekš – tālajā 2014. gadā, kad to izpildīja Baiba Bartkeviča LNMM izstāžu zālē "Arsenāls".

Katrīna bija ieradies Pjero tēlam atbilstoši baltā, plandošā kleitā un bāli krāsotā sejā ar koši melnām acīm – rēgaini un nolemi. Baiba bija baltā blūzē un sarkanās "gaiļā" biksēs, izrādot drīzāk nesavaldāmību un pretošanos likteņa spēlēm. Katrīnas sniegums emociju spektrā daudz variēja tieši ekstrēmpunktos (vai nu augstu/skaļi vai zemu/klusī), un vairākas balsis nokrāsas un sejas grimases neviļus atgādināja manu iemīļoto Edīti Gruberovu un lika domāt par viņu kā par opešu divu, kur pārējie uz skatuves esošie mūziķi ļauj viņai brīvi mirdzēt, savukārt Baibas un mūziķu skaņdarba lasījums bija emocionāli tiešs kā tāda frontāla sadursme, un izpildījums – arhitektonisks kā galda četras kājas, kas katra balsta cita citu un neļauj virsmai sasvērties. Turklāt viņa atradās mūziķu vidū, izpildot skaņdarbu no galvas un pati uzņemoties diriģenta lomu – te šķietami atgādinot Barbaru Haniganu. Taču kopumā, gan objektīvi, gan pat arī subjektīvi raugoties, abu mākslinieču sniegums pārsteidza un sajūsmināja katrs ar savu individualitāti, unikalitāti un visnotaļ neatkarīgajām, gluži kā dalībniekiem šovā *RuPaul's Drag Race*. Vai tamdēļ es Katrīnu un Baibu saucu par *drag* māksliniecēm? Nē, bet, citējot RuPolu, "mēs visi piedzimām kaili, un pārējais ir *drag*". Amen!

Ja nu kādam patiesi ir vēlme, spēks un vaļa iedziļināties Šēnberga melodramā, iesaku noklausīties Oresta Silabrieža sarunu ar Gunu Zariņu un Kārli Klotiņu LR3 raidījumā "Orfeja auss" 2021. gada 24. oktobrī. Turpat arī atrodams skaņdarba ieskaņojums Patrīcijas Kopačinskas balsī.

Arnolds Šēnbergs *Pierrot lunaire* (2021)



LNSO DIVU KAMERMŪZIKAS KONCERTU ABONEMENTS

MŪZIKAS NAMĀ "DAILE" | 2026

SIGNET
BANK



Ceturtdien, 15. janvārī, plkst. 19.00 Mūzikas namā "Daile"

LNSO KAMERMŪZIKA SKAŅU AINAVAS

EGILS UPATNIEKS — oboja
MĀRTINŠ CIRCENIS — klarnete
ANDREJS JEGOROVS — vijole
PĒTERIS TRASUNS — alts
VIKTORS STANKEVIČS — kontrabass
ELĪNA BĒRTIŅA — klavīeres

PROGRAMMĀ:

Sergeja PROKOFEJEVA, Efreina OŠERA, Pētera VASKA,
Gijoma KONESONA un Žila SILVESTRĪNI mūzika



Ceturtdien, 7. maijā, plkst. 19.00 Mūzikas namā "Daile"

LNSO KAMERMŪZIKA TANGO UN DŽEZS

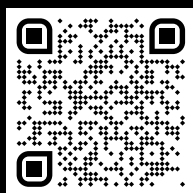
SANDIS ŠTEINBERGS — vijole
RAIMONDS MELDERIS — vijole
ARIGO ŠTRĀLS — alts
AINĀRS PAUKŠĒNS — čells
RAIVO OZOLS — kontrabass

KĀRLIS VANAGS — saksofons

ARTŪRS NOVIKS — akordeons

PROGRAMMĀ:

Roberto di MARINO Bandoneona koncerts
Astors PJACOLLA *Tango apasionado* (Andra Gaiļa aranžija)
Kārļa VANAGA, Matīsa ČUDARA, Andra BUIĶA, Jāņa RUBIKA,
Alvīla ALTMANĀ un Edgara CĪRUĻA jaundarbi



A!

ABONEMENTĀ
pērc izdevīgāk

LNSO.LV

BIĻETES:

BIĻESUPARADIZE.LV

ABONEMENTU IESPĒJAMS

IEGĀDĀTIES LĪDZ 15. JANVĀRIM



NEIBURGS



DELFI



7. un 8. NOVEMBRIS | 19.00

**ŠĒNBERGA
"GURRES DZIESMAS".
JUBILEJAS SVINĪBAS**

www.bilesuparadize.lv
www.lielaisdzintars.lv



Liepāja

**Liepāja
2027**

Kuldīgas novads
Dienvidkurzemes novads



uniting

COMPENSA
VIENNA INSURANCE GROUP

Austrian
Embassy
to Latvia

**ADVANTAGE
AUSTRIA**

3
Latvijas
Radio
Klasika

Cello