

LATVIEŠU OPERDZIEDĀTĀJU RADOŠĀ DARBĪBA LNO UN ĀRPUS TRUPAS 20. GADSIMTA 20. – 30. GADOS

Lauma Mellēna-Bartkeviča



Raksta uzmanības centrā ir latviešu operdziedātāju radošās gaitas 20. gadsimta 20.–30. gados, gan darbojoties Latvijas Nacionālajā operā, gan ārpus Latvijas – galvenokārt Rietumeiropā. Minētajā laika periodā dažādu sociālvēsturisku apstākļu dēļ veidojās situācija, ka daudzi latviešu operdziedātāji ne vien devās uz ārzemēm papildināt vokālo izglītību, bet arī īsāku vai ilgāku laiku strādāja un veidoja savu mākslinieka karjeru ārpus Latvijas – Vācijā, Itālijā, Krievijā, viesojoties pat ASV un Austrālijā. Protams, tālāko kontinentu kontekstā runa ir par atsevišķiem gadījumiem un personībām, tomēr šīs personības ir būtiskas un dažādu iemeslu dēļ maz pētītas latviešu operas vēsturē. Raksta mērķis ir sniegt informāciju par spilgtākajiem operdziedātājiem, kuru radošās gaitas dokumentētas tādos avotos kā atmiņu literatūra, korespondence un periodika. Avotu korpusa izvēli noteikuši ne vien pandēmijas apstākļi, kas liedz piekļūt arhīvu un muzeju krātuvēm, bet arī fakts, ka tajos rodams gan radošo gaitu dokumentējums, gan būtiska informācija par laikmeta kontekstiem un profesionāliem jautājumiem. Raksts strukturēts trīs apakšnodalās, pirmajā atklājot daļu no pirmajiem latviešu operdziedātājiem – Paulu Saksu, Ādolfu Kaktiņu, Adu Benefeldi un Rūdolfu Bērziņu, otrajā izgaismojot Alīdas Vānes gaitas abpus Atlantijas okeānam, bet trešajā piedāvājot pārskatu par latviešu tenoru plejādi 20.–30. gadu Eiropā. Pētījumu nepieciešams turpināt, lai tuvākajā nākotnē izveidotu latviešu operdziedātāju datubāzi, kas varētu kalpot par pamatu enciklopēdiska izdevuma tapšanai.

97

Atslēgvārdi: latviešu operdziedātāji, LNO, operas vēsture, latvieši pasaulē, starpkaru periods, mobilitāte, provincialitāte.

Keywords: Latvian opera singers, LNO, opera history, Latvians in the world, interwar period, mobility, provinciality.

20. gadsimta 20.–30. gadi ir ļoti spraigs, pretrunīgs un intensīvs laiks jaunās Latvijas muzikālajā dzīvē. Tostarp 1919. gadā nodibinātajā Latvijas Nacionālajā operā¹, kas nākamajos simt gados līdz šai dienai kļūst par operas žanra citadeli, centru un vienīgo potenciāli stabilo darbavietu profesijā operdziedātājiem mūsu valstī līdzās dažādiem, kā šodien teiktu, *projektiem* – ceļojošajām trupām, un atsevišķos vēstures posmos salīdzinoši neilgāku periodu pastāvošiem citiem muzikālajiem teātriem, piemēram, Liepājas operai². Tradicionāli, runājot par 20. gadsimta 20.–30. gadiem saistībā ar

1 LNO priekštecetes bija 1912–1915. P. Jurjāna Latviešu opera; atj.15.09.1918. kā Latvju opera (Rīgas Pilsētas 2. teātri), 15.02.1919. Padomju Latvijas Opera; kopš. 1919. gada septembra – Latvijas Nacionālā opera, vispirms Rīgas 1. pilsētas teātra (tagadējā Nacionālā teātra) telpās, bet ar R. Vāgnera “Tanheizera” izrādi 02.12.1919 – bijušā Rīgas 2. pilsētas (vācu) teātra telpās.

2 Liepājas opera (1922–1934), pēc tam Liepājas pilsētas drāma un opera (1934–1941), vēlāk – Liepājas drāmas, operas un baleta teātris (1941), Liepājas operas un drāmas teātris (1941–1944), Liepājas muzikāli dramatiskais teātris (1945–1950).

operas vēsturi Latvijā, galvenais diskurss saistās ar Latvijas Nacionālās operas kā institūcijas veidošanos un nostiprināšanos, kā arī ar žanra attīstību nacionālās kultūras kontekstā, proti, latviešu komponistu oriģināloperu tapšanu, kā arī klasisko operu un operešu libretu tulkošanu un iestudējumu veidošanu latviešu valodā. Koncentrēšanās uz lokālo arī tādā mūzikas kultūras jomā un žanrā kā opera jaunā valstī ir saprotama, tomēr, lūkojoties no teju simt gadu attāluma, daudz kas šajā mūzikas vēstures posmā šķiet palicis nepētīts un nesistematizēts, sevišķi latviešu operdziedātāju gaitas ārpus Latvijas. Par tām ziņas lielākoties sniedz tā laika preses izdevumi, kā arī pašu dziedātāju korespondence (tostarp periodiskos izdevumos publicētā) un atmiņu stāsti (memuāri un biogrāfiskie izdevumi). Būtisku pētāmā perioda kontekstuālu pienesumu tieši Rīgas sadzīves (un uzdzīves), kā arī mākslinieku un mediju vides raksturojumā sniedz vēsturnieces un žurnālistes Inetas Lipšas grāmata *Rīga Bohēmas varā* (2002), kur arī galvenie izmantotie avoti ir atmiņas, memoāri, apceres un periodika, fiksējot laiku, kad Rīgā mita apmēram puse no visiem teātros, mūzikā, glezniecībā un pārējās mākslas nozarēs nodarbinātajiem Latvijā (Lipša 2002: 6).

Jāņem vērā, ka PSRS okupācijas laikā (1940–1941; 1944–1991) daļa 20.–30. gadu mākslinieku dažādu iemeslu dēļ netika iekļauti aprakstāmo izlasē, atskaitot lomu uzskaitījumus, un pat tajos ne vienmēr, tādējādi savā ziņā tiekot nolemti aizmirstībai līdz pat pagājušā gadsimta 80. gadu beigām, ja neskaita latviešu diasporā iznākušos emigrējušo dziedātāju memoārus, kas līdz pat Latvijas neatkarības atgūšanai bija pieejami vien ierobežotam lasītāju lokam. Taču pētāmajā periodā vesela virkne latviešu operdziedātāju periodiski vai patstāvīgi strādāja ārpus Latvijas un iemantoja publikas un kritiķu atzinību starptautiskas konkurences apstākļos.

Pētījuma mērķis ir sākt sistemātisku pieejamās informācijas apkopošanu par to latviešu operdziedātāju radošajām gaitām, kas pirms simt gadiem dziedāja gan uz Latvijas Nacionālās operas skatuves, gan Eiropas operteātros, Amerikā un pat Austrālijā, izmantojot tādus avotus kā periodika, korespondence un atmiņu literatūra un pamatojoties uz uzskatu, ka šie šķietami sekundārie un lielu daļu subjektīvu un selektīvu informāciju saturošie avoti sniedz neaizvietojamu laikmeta kontekstu un faktus vai to interpretācijas no pirmavota, respektīvi pašu notikumos iesaistīto piedzīvotā vai no viņu teiktā pierakstītā. Apzinoties raksta apjoma ierobežojumus, jāsaprot, ka šeit atspoguļota tikai daļa pētījuma, kas būtiski papildina 20. gadsimta latviešu mūzikas kultūras vēstures līdzšinējo faktoloģisko materiālu un ļauj izdarīt secinājumus par latviešu operdziedātāju starptautisko apriti pirms simt gadiem un salīdzināt vēsturi ar šodienu. Būtiski atzīmēt, ka sava laika koncentrēšanos uz lokālajiem kontekstiem, pētāmajā periodā noteica jaunas valsts statuss un izrietošā veidojamā nacionālā diskursa problemātika, tomēr nevar noliegt arī zināmas provincialitātes klātbūtni kultūras ekosistēmā. Filozofe Skaidrīte Lasmane provincialitāti formulē šādi:

“Provincialitāte kultūras ekosistēmā veidojas centra un perifērijas asimetriskajās attiecībās, reālās un iedomātās. Starp tās daudzveidīgajām izpausmēm skaidrāk un ierastāk izceļas divas it kā paradoksāli pretējas ievirzes — norobežošanās un saplūšana. Tās pavada *provinciālisms* — nomales

un centra attiecību īpašs pozicionējums apziņā.” (S. Lasmane, *Domuzīme*, DELFI, 14. 05. 2020.)

Operas vēstures kontekstā Latvijā minētā provincialitāte īpaši izpaudusies diskursīvajā praksē, starpkaru periodā lielā mērā piekopojojot norobežošanās taktiku un prioritāri rūpējoties par lokālo/nacionālo dimensiju, bet padomju okupācijas laikā cenšoties iekļauties vienotajā “ideoloģiski pareizās vēstures” veidošanas stratēģijā. 30. gados Jānis Sudrabkalns raksta:

“Tas ir vecs mūsu māju paņēmiens: lai norobežotos no rietumiem un austrumiem, kur cilvēki meklē un cīnās, kur ir vecas tradīcijas un jauni ieguvumi, izvirzīt priekšplānā nacionālās prerogātas.” (J. Sudrabkalns, *Sociāldemokrāts*, Nr. 77, 08. 04. 1932.)

Rakstot par operu Latvijā padomju okupācijas gados (sk. Briede 1987), 20.–30. gadu kontekstā vairāk akcentēts ne latviešu mākslas nacionālais diskurss, ne starptautiskā dimensija, bet, piemēram, plašais krievu operu repertuārs, ko iestudēja režisors Pjotrs Meļņikovs tandēmā ar diriģentu Emīlu Kuperu un krievu kompozīcijas skolas neapšaubāmā ietekme. Izceltas atsevišķas personības, piemēram, scenogrāfs-gleznotājs Ludolfs Liberts, režisors Jānis Zariņš, diriģents Teodors Reiters, bet daudz mazāk solisti, sevišķi tie, kuru vārdi tolaik rakstīti Eiropas operteātru programmiņās un afišās un kuru biogrāfijas neiederējās padomju vēstures diskursā – lielākoties viņi bija emigrējuši, citi – iznīcināti, vēl citi – *apklusināti*, liedzot uzstāties vienīgajā valsts operteātrī, priekšroku dodot citiem, konjunktūrai piemērotākiem *ideoloģiski vēlamākiem kadriem*.

Taču neraugoties uz sociālvēsturiskajiem apstākļiem un to reizumis pat izšķirošo ietekmi gan atsevišķu cilvēku, gan veselu iestudējumu liktenī, opermāksla allaž ir bijis starptautiski konvertējams un tādēļ no provincialitātes potenciāli brīvs žanrs, kurš nepazīst valodas barjeru, ja vien dziedātāja vokālās kvalitātes un mākslinieciskais sniegums ir pietiekami augstā līmenī. To pierāda 20.–30. gadu latviešu dziedātāju panākumi Eiropā un arī citviet pasaulē. Nav apšaubāms arī fakts, ka dziedātājiem uzstāšanās ārzemēs allaž ir bagātinoša pieredze, vedinoša uz māksliniecisku pašizaugsmi un reizē profesionālo prasmju tests svešā auditorijā, kuru izturot, veidojas tas vokālais un psiholoģiskais rūdījums, kādu nerasniegt vienīgajā pašmāju teātrī kaut vai salīdzinājuma perspektīvas trūkuma dēļ.

Vēl viens būtisks aspekts, uz ko jānorāda, lai izprastu rakstā skarto problemātiku, ir tas, ka neatkarīgas Latvijas valsts nodibināšana 1918. gadā ievieš fundamentālas izmaiņas 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā dzimušo mākslinieku pašidentifikācijā un publiskajā pozicionējumā ārzemēs. Līdz tam vismaz juridiski visi nāca no Krievijas impērijas, bet 20.–30. gados kļuva būtiski sevi pozicionēt kā latviešiem, jaundibinātās neatkarīgās Latvijas un/vai Latvijas Nacionālās operas pārstāvjiem. Diemžēl šajā iniciatīvā Latvijas Nacionālā opera nesniedza toreiz jaundibinātās valsts censoņiem nepieciešamo atbalstu, liedzot Vācijas operteātros sevi dēvēt par Latvijas Nacionālās operas solistiem, tādējādi ļaujot izskanēt Latvijas vārdam pasaulē. Protams, no mūsdienu viedokļa, nebūtu nekāda pamatojuma kāda vācu operteātra programmiņā

pie štatā jeb ansambli nodarbināta dziedātāja vārda rakstīt “Latvijas Nacionālās operas solists”, ja starp Latvijas operateātri un mākslinieku nepastāv atbilstošas līgumattiecības, tomēr pirmās brīvvalsts gadījumā liegums (skat. Jāņa Vītiņa gadījumu 112. lpp. izmantot Latvijas Nacionālās operas vārdu dziedātāju pašidentifikācijai un publiskajam pozicionējumam liecina par administrācijas īsredzīgumu un provinciālismu. Turklāt tas negatīvi ietekmēja arī saiknes uzturēšanu ar Latvijas operdziedātājiem starptautiskā aprītē – sevišķi tas sakāms par tenoriem Arturu Priednieku-Kavaru, Jāni Vītiņu un Marisu Vētru.

Pētījuma fokusā ir operdziedātāju radošās gaitas Latvijas Nacionālajā operā un ārpus tās, cita starpā izsekojot dažādu faktu dokumentējumam par Latvijas dziedātāju uzstāšanos uz ārzemju skatuveņiem pagājušā gadsimta 20.–30. gados. Protams, nav iespējams strikti turēties pie nospraustā pētāmā perioda precīzām laika robežām no 1920. līdz 1939. gadam, jo saistībā ar atsevišķām personībām no latviešu operdziedātāju vidus iznāk pieskarties arī agrākām viņu dzīves lappusēm, kas likumsakarīgi devušas tās iespējas, par kurām šodien varam veikt pētījumus. Pētījuma gaitā nostiprinājusies pārliecība par nepieciešamību tuvākajā nākotnē veidot enciklopēdiska rakstura izdevumu par latviešu opermāksliniekiem 20. un 21. gadsimtā, tādēļ šis raksts ir katalogizējamas informācijas un personāliju apzināšanas posms. 20.–30. gadu operdziedātāju paaudzes uzskatāmi parāda 20. gadsimta problematizācijas daudzšķautņainību, taču nostiprina pārliecību, ka mākslinieku nevar vienkārši izslēgt no operas vēstures viņa politisko izvēļu dēļ. Piemēram, 1941. gadā kā “tautas ienaidnieks” tiesātais un nošautais tenors Jānis Vītiņš, kurš šī fakta dēļ vispār pazudis no 20. gadsimta operas vēstures Latvijā, vai cits tenors ar visai krāsainu biogrāfiju, sākot ar iesaistīšanos 1905. gada revolūcijā, spilgtu karjeru Latvijā un Eiropā brīvvalsts laikā un no šodienas viedokļa pavisam neglaimojošu pievienošanu Komunistiskajai partijai vēl pirms pašas okupācijas 1940. gadā – Rūdolfs Bērziņš.

Pionieri

Kā pirmās jāmin dažas atslēgas figūras latviešu operdziedātāju vidū, kas dzimuši vēl 19. gadsimta beigās, un kuri dažādu vēsturisko kontekstu dēļ savu starptautisko ceļu sākuši un arī vokālo izglītību pilnībā vai daļēji ieguvuši jau 20. gs. pirmajās divās desmitgadēs ārpus Latvijas un pat paspējuši tur uzstāties gan latviešu kopienām diasporā, gan vietējai opermākslas publikai – tenors Pauls Sakss (1878–1966) un baritons Jānis Ādolfs Kaktiņš (1885–1965), kas karjeras sākumā dziedāja basa lomas, tenors Rūdolfs Bērziņš (1881–1949) un koloratūrsoprāns Ada Benefelde-Dzirne (1884–1967).

Pauls Sakss 20. gadsimta sākumā ir viens no pirmajiem latviešu dziedātājiem, kas skolojies Itālijā, 1909. gadā absolvējot Romas *Santa Cecilia* akadēmiju pie slavenā itāļu baritona Antonio Kotoņi (*Antonio Cotogni*). Atgriežoties mājās, Sakss darbojas privātā *antrepreniera*³ Cimmermaņa ceļojošā operas trupā Krievijā (1911–1912), Konstantīna Mardžanova (īstajā vārdā Kotes Mardžanašvili (1872–1933) *Brīvajā teātrī* (1913), arī

3 Par *antreprenieriem* 20. gadsimta sākumā dēvēja personas, kas uzņēmās viesizrāžu un koncertu rīkošanu, iesaistot tajā arī savus personīgos līdzekļus, būtībā analogs mūsdienu producentiem un menedžieriem.

Pāvula Jurjāna Latviešu operā (1912–1915), bet no 1919. gada bijis viens no vadošajiem vokālajiem pedagogiem Latvijas Konsevētorijā. Tenors Mariss Vētra, kura vēstules un raksti 20. gadsimta 20.–30. gadu Latvijas presē sniedz visai izvērstu priekšstatu par Latvijas dziedātāju radošajām gaitām ārpus Latvijas, raksta:

“Divdesmit piecos gados P. Sakss ir dziedājis visās Latvijas malās un latvju kolonijās (Krievijā, Šveicē, Amerika), tā kā droši var teikt, nav pasaulē latvieša, kas Saksu nepazītu, vismaz vārda pēc. [...] ja nebūtu Saksa, tad nez vai mēs varētu tā lepoties ar savu tagad lielisko operu un latvju bagātīgo dziesmu krājumu, kuru pirmsākums, pirminterese saskatāma pirms divdesmit pieciem gadiem ap P. Saksa personu. Bija latvjiem dziedātāji, pat opera *Interim*⁴ teātrī arī pirms tam, taču latvju mākslinieciskās dziedāšanas laikmetu ievadīja P. Sakss, un šai godā ar viņu var dalīties tikai M. Vīgnere-Grīnberga⁵.” (M. Vētra, *Pēdējā brīdī*, 08. 03. 1927.)

Ādolfs Kaktiņš sāka savu mākslinieka karjeru dramatiskajā teātrī, savā ziņā stāvot pie latviešu teātra šūpuļa un kļūstot par pirmo Lāčplēši Raiņa lugā “Uguns un nakts” (1905), kas tika pirmizrādīta Jaunajā Rīgas teātrī 1911. gada 6. februārī (pēc jaunā stila 19.02.1911.), kā arī Latviešu operas pirmsākumiem ar Gremina partiju Pētera Čaikovska operā *Jevgeņijs Oņegins* un Gudala partiju Antona Rubiņšteina operā *Dēmons* 1913. gadā. Taču 1913./1914. gada sezonā Kaktiņš ar Rīgā dzimušā un pasaules slavu guvušā ebreju dziedātāja un vokālā pedagoga Hermana Jadlovkera (*Herman Jadlowker*, 1877–1953) gādību noslēdza līgumu uz trim gadiem ar Nirnbergas operu (*Staatstheater Nürnberg*), dziedot dažādas basa lomas Riharda Vāgnera *Nibelunga gredzena* cikla operās (milzis Fafners *Reinas zeltā* un Hāgens *Dievu mijkrēslī*), kā arī Ferrando Džuzepes Verdi *Trubadūrā*, Mefistofeli Šarla Guno *Faustā*, Kasparu Kārļa Marijas fon Vēbera *Buroju strēlniekā* u.c. Pēc panākumiem pirmajā sezonā Ā. Kaktiņš saņēma priekšlikumu pēc Nirnbergas operas līguma beigām strādāt tolaik prestižajā Vīsbādenes ķeizariskajā Operā (*Neues königliches Hoftheater*) un citos Vācijas teātros, taču 1914. gada aprīlā beigās gaidāmā ģimenes pieauguma dēļ devās uz Rīgu, kur līdz ar 1. pasaules sākumu tika pārvilkta svītra Kaktiņa karjerai Vācijā. Atmiņās dziedātājs fiksējis:

“Karš iznīcināja visus nodomus, palika tikai atmiņas. Labi vēl, ka steidzāties atpakaļ uz Rīgu. Pretējā gadījumā es kā Krievijas pavalstnieks⁶ būtu iekļuvis internēto nometnē.” (Kaktiņš 1992: 100)

1. pasaules kara un pēckara gadus Kaktiņš pavada bēgļu gaitās Krievijā, aktīvi koncertēdams kopā ar citiem latviešu mūziķiem. Kopš 1919. gada rudens Kaktiņš darbojās Latvijas Nacionālajā operā (LNO) un strauji izvirzījās par vienu no

4 *Interim* teātris – 1908. gadā ugunsgrēkā cieta Rīgas Latviešu Biedrības nama ēka, kurā darbojas pirmais latviešu profesionālais teātris – Rīgas Latviešu teātris. Līdz 1916. gadam tas darbojās koka ēkā līdzās tagadējai Latvijas Nacionālajai operai.

5 Malvīne Vīgnere-Grīnberga (1873–1946) – latviešu mecosoprāns, Latviešu operas un LNO soliste un koncertu dziedātāja, kas līdzīgi Paulam Saksam un Adai Benefeldei savā repertuārā daudz iekļāva latviešu komponistu oriģināldziesmas un latviešu tautasdziesmas.

6 1914. gadā šodienas Latvija ir cariskās Krievijas daļa, attiecīgi Ādolfs Kaktiņš ir Krievijas pilsonis.

spilgtākajiem 20. gadu operas māksliniekiem, par kuru aktīvi raksta prese un kritiķi. Tomēr politiskie un ekonomiskie procesi valstī un to ietekme uz operas vadības maiņu un attiecīgi uz administratīvajām un mākslinieciskajām stratēģijām, kā arī sociālo dzīvi kļuva par fonu dažādām intrigām, ko Kaktiņš savos memuāros apraksta šādi:

“Latviešiem kļūstot valdniekiem sava zemē, apstākļiem normalizējoties, nedrošībai un bailēm pagaistot, zināmi latviešu sabiedrības slāņi pārņēma agrākās “kungu kārtas” netikumus. Kopējas jūsmas un sadarbības vietā radās mākslota atmosfēra un plaissas, kas traucēja mērķtiecīgu darbu un tik ārkārtīgi nepieciešamo vienību. Es nestaigāju pa pēkšņi iznirušo “lielo pilsoņu” mājām klanīdamies, dāmām rokas skūpstīdams un veicdams “mājas dziedoņa pienākumus” Vienīgais izņēmums bija Benjamiņu nams, bet to apciemoju ne konjunktūras, bet vecas draudzības dēļ. Ar Benjamiņu ģimeni biju draugos jau tajos laikos, kad viņi paši vēl tikai sāka savu dzīves cīniņu.” (Kaktiņš 1992: 154)

Tai pat laikā nerakstīto likumu uzstāties salonos, lai nodrošinātu sev preses labvēlību, jaunie mākslinieki bija spiesti iegaumēt, un tas 20. gadsimta 20.–30. gados bija tēla veidošanas sabiedrībā un medijos stratēģijas pamatā. 1925. gada sākumā dažādu domstarpību un intrigu dēļ Ādolfs Kaktiņš pārtrauc uzstāties LNO kā “ar līgumu saistītais solists”, un tāpēc pēc vairākām titullomu “viesizrādēm”⁷ LNO *Dēmonā*, *Borisā Godunovā*, *Rigoletto* un *Ugunī un naktī* devās uz Monako un Franciju. Monako Kaktiņš uzstājās Montekarlo operā, būdams angažēts uz 12 izrādēm no 12. februāra līdz 12. aprīlim, izpildot titullomas krievu komponistu Antona Rubinšteina *Dēmons* un Aleksandra Borodina *Kņazs Igors*, Tonio lomu Rudžero Leonkavallo *Pajaci*, Amonasro lomu Džuzepes Verdi *Aīdā*, pēdējo dziedot arī Parīzes operā (*Mūzikas nedēļa*, Nr. 50, 18. 12. 1924.).

Mūzikas nedēļā 1925. gada februārī apkopoti citāti no Monako un franču preses (*Le Petit Monegasque* un *Eclairneur*), kas cildina Kaktiņa sniegumu *Dēmonā* un *Pajaci* (Kaktiņš, 1992: 166–167). Laikā līdz pat 1944. gadam, kad Kaktiņš dodas bēgļu gaitās, vispirms uz Vāciju un Austriju, pēc tam – uz Amerikas Savienotajām Valstīm, viņš turpina regulāri uzstāties gan Latvijas Nacionālajā operā, gan ārzemēs, ieskaņot skaņuplates un sniegt koncertus. Kopumā Ādolfā Kaktiņa radošā ģeogrāfija 20. gadsimta 20.–30. gados ir plaša un aptver Lietuvu, Igauniju, Monako, Franciju, Vāciju, Čehiju, Somiju, PSRS (Maskavu) un Poliju. Izsmelšošāko, lai arī ne stingri hronoloģiski sistematizētu, informāciju par dziedātāja intensīvo un raibo radošo mūžu sniedz viņa memuāri *Dzīves opera* (1965 ASV, 1992 Latvija) un publikācijas presē.

Tenora **Rūdolfa Bērziņa** operdziedoņa karjera sākās ar privātstundām pie ebreju dziedātāja un pedagoga Hermana Jadlovkera 1903. gadā. Līdzīgi kā Ādolfam Kaktiņam, arī Rūdolfa Bērziņa skatuves karjera sākusies uz dramatiskā teātra skatuves Jaunajā latviešu teātrī (1902–1905) un Rīgas Latviešu teātrī (1868–1919), kur nereti tika iestudētas arī operas un operetes, piemēram Šarla Guno *Fausts* un Johana Štrausa *Čigānu barons*,

7 “Viesizrādes” statusu nosaka pastāvīgu līgumattiecību neesamība ar mākslinieku. Juridiski teātra pastāvīgi neangažētie solisti uzskatāmi par viessolistiem (arī mūsdienās).

kur Rūdolfis Bērziņš attiecīgi dziedāja Fausta un Otokara partijas. Tā kā Bērziņš bija aktīvi iesaistījies 1905. gada revolūcijā, teikdams uzrunas mītiņos un sapulcēs, par ko ticis vairākkārt apcietināts un atbrīvots pret drošības naudu 1908. gadā, lai izvairītos no draudošās kara tiesas, viņš caur Somiju dodas uz Dāniju, kur dzīvo kā Rūdolfis Saleniuss, papildina vokālās prasmes un aktīvi koncertē, bet 1911. gadā sāk karjeru Vācijas operateātros Štutgartē, Minsterē, no 1912. gada Hallē ar lomām Riharda Vāgnera operās, kas vēlāk kļūst par viņa vizītkartes lomām arī Latvijā – Tanheizeru, Tristanu, Zigfrīdu. Pirmā pasaules kara laikā dziedātājs uzturas Dānijā, koncertē arī Zviedrijā.

No 1919. līdz 1928. gadam Rūdolfis Bērziņš ir vadoša Vāgnera tenors Latvijas Nacionālajā operā – viņš dzied titullomu 1919. gada 2. decembra *Tanheizera* izrādē, ar kuru tiek atklāta Latvijas Nacionālā operā, kā režisors 1920. gadā iestudējis *Klīstošo holandiešu* (tolaik *Skrejošais holandiešu* atbilstoši Rūdolfā Egles tulkojumam) un 1922. gadā Džuzepes Verdi *Aīdu*, dziedājis titullomu *Loengrīnā*, Tristanu, *Tristanā un Izoldē*, Radamesu jau pieminētajā *Aīdā*, Samsonu Kamila Sensānsa *Samsonā un Dalilā*, titullomu Džuzepes Verdi *Otello* u.c. (G. Zelmenis, Nacionālā enciklopēdija, <https://enciklopedija.lv/skirklis/57801>). 1928.–1930. gadā, kad operā valda krīze (bieži mainās administratīvā vadība, pastāv iekšējās nesaskaņas starp diriģentiem, vadību un solistiem), Bērziņš atkal dodas uz Vāciju, taču pēc 1930. gada vairs pastāvīgu angažementu nav. Tobrīd Bērziņam ir gandrīz piecdesmit gadu, un viņš atgriežas Latvijā, taču 30. gados viņa balss vairs skan tikai agrāk iestudētajās lomās un reti, taču viņš pasniedz privātstundas. Ar dziedātāja radošajām gaitām tieši nesaisīts, tomēr interesants ir jautājums par viņa motivāciju (pārliecība?) saistīties ar Latvijas Komunistisko partiju vēl pirms 1940. gada okupācijas (Ulmaņa laikā (1934–1940) Komunistiskā partija Latvijā bija nelegāla un tās darbība tika apkarota), kas attiecīgi ļāva viņam pēc kara ieņemt pārsauktā Latvijas PSR Operas un baleta teātra mākslinieciskā vadītāja (1944–1946) un direktora (1944–1945) amatu.

Ada (Adele Katrīna) Benefelde-Dzirne – viens no pirmajiem spožajiem koloratūr-soprāniem Latvijas vēsturē, lirisko lomu atveidotāja un vokālā pedagoģe, kura vokālo skolu apguvusi vispirms pie vācu vokālās pedagoģes Gabriēlas Milleres-Lihtenegas (*Gabriele Müller-Lichtenegg*) Rīgā, pēc tam Vācijā, Šterna konservatorijā⁸ (*Stern'sches Konservatorium*) Berlīnē pie čehu komponista un vokālā pedagoga Artura Vilnera (*Arthur Willner*, 188–1959). Arī viņas dziedātājas karjera sākusies Vācijā, piedaloties režisora Maksa Reinharda (*Max Reinhardt*) operu iestudējumos Berlīnē, Heidelbergas (1907–1908) un Āhenes (1909–1911) operateātros, cita starpā iestudējot Džildas lomu Džuzepes Verdi operā *Rigoletto* un titullomu *Traviatā*. Vienīgā no latviešu solistēm, kas debitējusi arī Rīgas vācu operā (1910) kā Anhena Kārļa Marijas fon Vēbera operā *Burju strēlnieks*, taču pastāvīgi angažēta tur netiek. Dzied gan Pāvula Jurjāna dibinātajā Latviešu operā, gan vēlāk Latvju operā, kara laikā kopā ar Paulu Saksu un Ādolfu Kaktiņu koncertē Krievijā.

8 Šterna Konservatorija Berlīnē bija privāta, prestiža mūzikas skola Berlīnē, dibināta 1850. gadā kā Berlīnes Mūzikas skolu (*Berliner Musikschule*), nosaukta viena no dibinātājiem – Juliusa Šterna (*Julius Stern*) vārdā, mūsdienās – Berlīnes Mākslu universitāte (*Universität der Künste Berlin*).

Laika posmā no 1920. līdz apmēram 1934. gadam Adu Benefeldi (presē un publikācijās galvenokārt tiek atspoguļots dziedātājas meitas uzvārds) var pamatoti uzskatīt par vadošo soprānu Latvijas Nacionālajā operā. Viņas lomu klāstā ir tādas partijas kā Margarēta Šarla Guno operā *Fausts*, Džilda Džuzepes Verdi *Rigoletto*, Mimī Džakomo Pučīni *Bohēmā*, Olimpija Žaka Ofenbaha *Hofmaņa stāstos*, Margarita Valuā Džakomo Meijerbēra *Hugenotos*, Tamāra Antona Rubinšteina *Dēmonā*, Laimdota un Lienīte Jāņa Mediņa *Ugunī un naktī*, Mirdza Jāzepa Mediņa *Vaidelotē*, titulloma Leo Delība operā *Lakmē*, Konstance Volfganga Amadeja Mocarta *Bēgšanā no seraja*, Cerlīna Daniela Obēra *Fra Diavolo*, Fiordilidži Mocarta *Così fan tutte*, Care Gulbe Nikolaja Rimskā-Korsakova *Pasakā par caru Saltanu*, Margarēta Arigo Boito *Mefistofelī* u.c. Ada Benefelde darbojusies arī operu un operešu režijā, 1929. gadā iestudējusi angļu komponista Džeimsa Sidnija Džonsa (*James Sidney Jones*) opereti *Geiša* (*The Geisha, a story of a tea house*, 1896), kurā pati dziedāja arī titullomu, bet 1932. gadā Liepājas operā Džakomo Pučīni operu *Madama Butterfly* (G. Zelmenis. Ada Benefelde-Dzirne. Nacionālā enciklopēdija, <https://enciklopedija.lv/skirklis/91994-Ada-Benefelde-Dzirne>)

Sākoties Padomju okupācijai, 1940. gadā Ada Benefelde tiek atlaista no darba Latvijas PSR Konservatorijā pēc divdesmit Latvijas Konservatorijā nostrādātiem gadiem. 1941. gadā viņa emigrē, kara laiku pavadot Polijā, vēlāk dodoties uz Berlīni, bet mūža nogali pavadot Cellē pie Mainas Vācijā. Pagaidām nav izdevies dokumentāri izsekot formālajiem iemesliem, kuru dēļ Adu Benefeldi no darba konservatorijā atbrīvoja, tomēr hipotētiski var pieņemt, ka tas saistīts gan ar viņas vācisko (vai varbūt daļēji ebrejisko? – Adeles Katrīnas vecāki bija daiļkrāsotājs Kristofs Heinrihs Benefelds un Katarīna Hohaima (*Hoheim*)) izcelsmi, Vācijā gūto izglītību, lojalitāti neatkarīgajai Latvijai un nesadarbošanos ar padomju varu. Pēckara gados Benefelde darbojusies kā režisore Vircburgas latviešu operas trupā. Iespējams, detalizētāks pētījums, ar nosacījumu, ka būtu iespējams piekļūt arhīvu materiāliem, par Adas Benefeldes darbu operu režijā, arī sniegtu vērtīgu pienesumu latviešu opermākslas vēstures līdz šim maz zināmo faktu izgaismojumā.

Adas Benefeldes un Paula Saksa vārds saistīts arī ar pirmo presē izsekojamo latviešu operdziedātāju koncertbraucienu uz Amerikas Savienotajām Valstīm. 1921. gada rudenī kopā ar *antreprenieri* Štelmaheru dziedātāji viesojas Ņujorkā, Bostonā, Filadelfijā un Vašingtonā, uzstājoties ar Alfrēda Kalniņa, Paulas Līcītes, Paula Šūberta, Jāzepa Vītola dziesmām, tautasdziesmām un operu ārijām diasporas latviešu rīkotos koncertos. Amerika latviešu izdevums *Amerikas atbalss* apkopojis vairākas atsauksmes no tādiem preses izdevumiem kā *New York Tribune*, *New York Times* un *New York Globe*. Piemēram, *New York Times* citēts šādi:

“Programmā tika piedāvāts iespaidīgs daudzums latviešu komponistu dziesmu, pievienojot latviešu un lietuviešu tautasdziesmas. Džildas ārija *Caro nome* no operas *Rigoletto* tika izpildīta dziedātājas dzimtajā valodā, tāpat bija svešādi dzirdēt *Karmenu*⁹ šajā mazpazīstamajā, bet muzikālajā valodā. Āriju

9 Visticamāk, runa ir par Mikaēlas partiju, jo šī loma bija Adas Benefeldes repertuārā (1920. gada iestudējums LNO – (aut. piez.)

no *Jevgeņija Oņegina* Pauls Sakss dziedāja krieviski, savukārt citu dziesmu – itāļiski, savukārt Ada Benefelde izpildīja arī vienu Hugo Volfa numuru vācu valodā. Par spīti valodas barjerai, jo amerikāņu publika ir radusi pie Rietumeiropas valodām, dziesmas tika augstu novērtētas to interesanto muzikālo īpašību dēļ, jo latviešu valodā Benefelde un Sakss tās dziedāja ar līdzvērtīgu *con amore*. (*Amerikas Atbalss*, 29. 09. 1921., tulkojums mans – L.M.B.)

Kontekstā ar minētajiem latviešu opermākslas pionieriem uz ārzemju skatuvēm, kā arī kopumā jāatzīst, ka 20. gadsimta 20. gadu latviešu dziedātāji augstu vērtē iespējas papildināt savu vokālo meistarību ārzemēs, sevišķi Itālijā, taču par prioritāti uzskata atgriezties Latvijā un darboties profesijā uz Latvijas Nacionālās operas skatuves un koncertos, pievērsties pedagogijai. Tā, piemēram, mecosoprāns Helēna Cinka-Berzinska (1892–1956), studē Tiflissas (Tbilisi) konservatorijā Gruzijā, jo uz Kaukāzu ģimene devās bēgļu gaitās 1. pasaules kara laikā. No 1916. gada viņa dziedāja Tiflissas operas korī un vēlāk kļuva par solisti, taču pēc atgriešanās Latvijā (1921) dziedāja Liepājas operā un Latvijas Nacionālajā operā, pēc tam strādāja pedagogijā (G. Zelmenis. Helēna Cinka-Berzinska. Nacionālā enciklopēdija, <https://enciklopedija.lv/skirklis/118477-Helēna-Cinka-Berzinska>), viesizrādēs nedodoties un karjeru ārpus Latvijas veidot neplānojot. Domas par starptautiskas operdziedātāju karjeras veidošanu starptautiskā kontekstā latviešu operdziedātāju vidū parādās ap 20. gadu vidū, kad Eiropā vokālās prasmes slīpē un arī karjeru uzsāk par iepriekšminētajiem pionieriem jaunākas paaudzes kolēģi: tenori Mariss Vētra (īstajā vārdā Morics Blumbergs, 1901–1965), Artūrs Priednieks-Kavara¹⁰ (1901–1979), Jānis Vītiņš (1897–1941), viesojas arī tenori Kārlis Nīcis (1888–1985), Rihards Pelle (1894 – 1969) un Nikolajs Vasiļjevs (1891–1961), bass Jānis Vilis Niedra (1887–1956) un citi.

Tā, piemēram, Mariss Vētra, piedaloties viesizrādēs Liepājas operā 1926. gadā, intervijā laikrakstam *Kurzemes Vārds*, atbildot uz jautājumu, vai nekad vairs negrasās atgriezties Latvijā (kopš 1924. gada Vētra studē Itālijā un dzied Eiropas operteātros), saka:

“Atgriezīšos gan, bet ne uz ilgu laiku. Pēc manām domām, mākslinieks, kurš gadu no gada pieņem angažementu vienā un tai pašā vietā, pamazām iesūno un neļauj savām spējām pilnīgi attīstīties.” (*Kurzemes Vārds*, 13. 05. 1926.)

Tomēr, ilgstoši uzturoties Frankfurtē un Berlīnē, kā arī viesojoties citās Eiropas pilsētās, Vētras vēstules un publikācijas caurstrāvo iekšēja pārliecība un vēlme, ka, ja vien Latvijas Nacionālā opera rastu iespēju par adekvātu samaksu algot, aicināt un administratīvi organizēti angažēt kā viņu, tā citus Eiropā dziedošos māksliniekus, viņu īstā vietā būtu Latvijas Nacionālā opera. Diemžēl administratīvās un mākslinieciskās vadības peripetijas, biežā vadības maiņa, diriģentu konkurence un attiecīgi dažādas intrigas Latvijas Nacionālajā operā 20. gadu beigās un 30. gados nekādi neveicina apstākļus, kuros šāda ideāla situācija būtu iespējama.

10 Skatuves pseidonīmu “Kavara” Artūrs Priednieks pieņem pēc Berlīnes aģentu aicinājuma, uzsākot skatuves gaitas Berlīnē 20. gadsimta 20. gadu vidū, ar to aizvietojo vāciski grūti izrunājamo “Priednieks”. Pseidonīms atvasināts no dziedātāja vienas no mīļākajām operlomām – mākslinieka Kavaradosi Džakomo Pučīni operā “Toska”.

Izcila dramatiskā soprāna drāma

Daudz mazāk darbības ārpus Latvijas kontekstā zināms par **Alīdu Vāni** (1899–1969), kura līdz pat 1937. gadam Latvijā nav pazīstama, savukārt pēc 2. pasaules kara līdz pat 20. gadsimta astoņdesmito gadu beigām ziņas par viņu ir fragmentāras un selektīvas. Var teikt, ka Alīda Vāne ir nepelnīti “izkritusi” no latviešu operas vēstures, atskaitot Ilmāra Šēnfelda rakstīto nekroloģu Ņujorkas latviešu laikrakstā “Laiks” 15.03.1969. un, protams, labi uzraudzītajā *Dzimtenes balsī*. 1991. gadā iznāk Artura Birnsona grāmata *Celeste Aida* – Alīdas Vānes biogrāfisks portrets, kurā iespējams restaurēt dziedātājas radošās gaitas un paradoksālo, provincialitātes noteikto likteni: no plaukstošas operdīvas ar lielisku itāļu vokālo skolu un vērā ņemamiem panākumiem abpus Atlantijas okeānam, atgriezties etniskajā dzimtenē 2. pasaules kara priekšvakarā un pēc pirmajām publiku un kritiķus pārsteidzošajām uzstāšanās reizēm Latvijas Nacionālajā operā, vienmēr tomēr palikt ienācējai, svešajai, nevēlamajai konkurentei, “latviešu dziedātājai, kas pat latviski neprot” – ģimenē ikdienā runāja ventiņu izloksnē, bet ASV un vēlāk Itālijā operdziedātājai nekādi nevarēja ienākt prātā klasiskās operlomas dziedāt latviski, jo šāda prakse tika ieviesta jaundibinātajās nacionālajās valstīs Eiropā nacionālu kultūrpolitisko mērķu vārdā.

Alīda Vāne dzimusi Sarkanmuižā, Tārgales pagastā, kā bērns nonākusi ASV, Bostonā, jo viņas tēvs jau 1902. gadā devās peļņā uz ASV, bet pēc 1905. gada revolūcijas uz Ameriku aizbrauc arī māte ar mazo Alīdu. Pirmā atgriešanās notiek 1914. gada vasarā, lai, sākoties 1. pasaules karam, atkal dotos uz ASV, tikai pa garāko bēgļu ceļu – caur Hāpsalu Igaunijā, pa Krieviju līdz Arhangeļskai un no turienes pāri okeānam. 1922. gadā pēc sava dziedāšanas profesora Viljama Vitnija (*William Whitney*) ieteikuma doties uz Itāliju mācīties belkanto, mātes pavadībā Alīda Vāne dodas uz Milānu pie maestro Mario Vitorio Vanco (*Mario Vittorio Vanzo*), pie kura cita starpā mācījies arī viens no pirmajiem starptautiski pazīstamajiem krievu dziedātājiem – bass Fjodors Šaļapins. 20. gadsimta 20. gados Alīda Vāne ar panākumiem iekaro Itālijas operteātrus Dženovā, Merano, Trevizo, Neapolē, Turīnā, Boloņā, Varēzē, Palermo, Kremonā, Ferrārā, Triestē, Parmā u.c. (www.lavoceantica.it), dziedot titullomu Džuzepes Verdi *Aidā*, Margarētu Arigo Boito *Mefistofelī*, Džokondu Amilkāres Ponkjelli *Džokondā*, Elzu Riharda Vāgnera *Loengrīnā*, Leonoru Džuzepes Verdi *Trubadūrā*, Santucu Rudžēro Leonkavallo *Zemnieka godā*, Frančesu Rikardo Candonai (*Riccardo Zandonai*) operā *Frančeska da Rimini*, tātad visai plašu un daudzveidīgu dramatiskā soprāna repertuāru jaunai, Milānā dzīvojošai, tikko studijas beigušai dziedātājai. Turklāt ar panākumiem un cildinošām recenzijām Itālijas presē (Birnsons 1991: 46–57).

20. gadu beigās Vāne atkal dodas uz ASV, jo Itālijā ekonomiskā krīzē skar darba tirgu arī opermākslā, tāpēc arī itāļu dziedātāji aktīvi dodas uz ārzemēm. Amerikā Vāne uzstājas Ņujorkas Roxy teātrī muzikālā teātra iestudējumā *Modernā Pelnrušķīte* (*Modern Cinderella*), *Stadium Opera Co* vasaras brīvdabas viesizrādēs Klīvlendā, *San Carlo Opera Company* rīkotajās izrādēs Ņujorkā, Bostonā un Providensā. Savukārt 30. gados dziedātājas radošā ģeogrāfija vispirms ved atpakaļ uz Eiropu – Pulu Horvātijā, Amsterdamu, Hāgu un Roterdamu Nīderlandē ar Džakomo Pučīni *Manonu Lesko*

un Umberto Džordāno *Andrē Šenjē* Madalēnas lomā. 1935. gadā mākslinieci aicina pievienoties kādai vācu operas trupai viesizrādēs Dienvidamerikā – Argentīnā, Čīlē un Urugvajā, šoreiz Vāgnera repertuārā – Freija *Reinas zeltā*, Zīglinde *Valkīrā*, Gutrunē un norma *Dievu mijkrēsli*, Elizabete *Tanheizerā*. Līdzās šīm lomām – titulloma Žila Masnē operā *Tāisa* un Margarēta Šarla Guno *Faustā*, Amēlija Džuzepes Verdi *Masku ballē*. Tas ļauj secināt, ka 30. gadu vidū Alīda Vāne pārvaldīja praktiski visu klasisko operrepertuāru, atskaitot krievu operas, kuras viņai nekad nebija radusies izdevība dziedāt. Santjago de Čīles Municipālā teātra arhīvā uzzieta programmiņa liecina, ka Alīda Vāne tikusi minēta kā pirmā no soprāniem un raksturota kā “jaunais un slavenais soprāns, kas uzstājusies Romas Karaliskajā teātrī (?) un Buenosairesas Kolumba operateātrī” (Čīles Municipālā teātra sezonas buklets, 1936)

AL PÚBLICO

EL año pasado, esta Dirección, ha obtenido un resultado, social y artístico, halagador, en esa Temporada Lírica, lo que comprueba los esfuerzos artísticos y el cumplimiento de las promesas hechas a los señores abonados y al público que nos ha acompañado en las iniciativas.

Ese resultado nos impulsa a continuar con más entusiasmo que nunca, en la difícil labor de conservar alto y vivo, en el Teatro Municipal de Santiago, el recuerdo de sus tradiciones y mantener el nivel del "teatro lírico" de esta Capital. Consecuentes con este propósito nos esforzaremos en darle mayor brillo a la próxima temporada de Setiembre.

Para conseguirlo, hemos contratado artistas de bien reconocido prestigio, y junto a estos, otros de no menor mérito. La "Compañía Lírica" constituirá así un conjunto homogéneo y equilibrado, y desarrollará un repertorio ecléctico y de reposiciones de alto valor artístico, de operas italianas y francesas.

Novedad muy significativa será el estreno de la opera "Cecilia" libreto de E. Mucci, música del maestro Licio Refice. Es una bellísima opera, estrenada en Roma, en Febrero de 1934, y representada en el Teatro Colón de Bs. Aires en el mismo año.

"Reposiciones" de alto valor estético, serán las representaciones de "Carmen", "Werther", "Mignon" cantadas en su idioma original, siendo la protagonista la celebrada medio-soprano Lucienne Anduran. Igualmente se repondrán obras como "Thais", "Faust" que serán cantadas por la joven y celebrada soprano Alida Vane, (de los teatros Real de Roma, y Colón de Bs. Aires) y el bajo-cantante Fernando Autori sobresaliente artista, muy celebrado en los principales teatros de Europa y América.


En el repertorio italiano, además del estreno de "Cecilia" una de las últimas y más vigorosas partituras de la escuela italiana, se incluirán operas favoritas del numero público, como "Chener-Tosca - Traviata".

Con sincero entusiasmo, y pasión artística. Los Maestros Directores, Arturo de Argelis y Armando Carvajal, como igualmente el maestro Theo Buchwald cuidarán de la concertación y presentación de los espectáculos confiados a su respectiva dirección.

Entre los cantantes, hay muchos nuevos para el público chileno, pero ya consagrados en los grandes teatros del extranjero, y otros ventajosamente conocidos.

Los conceptos que encierran estas líneas y que se refieren al desarrollo de la próxima importante temporada lírica, serán sinceramente respetados por nuestra Dirección Artística, en el deseo entusiasta que nos anima de cimentar el alto nivel artístico en la dirección del Teatro Municipal de Santiago.

La Dirección Artística de la Empresa Concesionaria.



ALIDA VANE

REPERTORIO OBRA NUEVA

CECILIA

OPERA SACRA EN TRES EPISODIOS, DE E. MUCCI, MUSICA DE

LICINIO REFICE

REPOSICIONES:

CARMEN de Bizet
 WERTHER de J. Massenet
 MIGNON de Thomas
 THAIS de J. Massenet
 FAUST de Gounod

que serán cantadas en francés por la protagonista **LUCIENNE ANDURAN** con los celebrados artistas: **Alida Vane-Fernando Autori-Franco Pierelli**

OTRAS OBRAS:

Madame Butterfly
 La Bohème

del Maestro Giacomo Puccini
 Giuseppe Verdi

Romas Karaliskā teātra pieminējums pagaidām nav ieguvis dokumentāru apstiprinājumu, kas ļauj izvirzīt hipotēzi par provincialitātei raksturīgu perifērijas atsaukšanos uz reprezentatīvu centru, šajā gadījumā – Dienvidamerikas prestižāko opereteātri Buenosairesā un Itālijas – tālās opermākslas dzimtenes – galvaspilsētas zināmāko opereteātri, faktus nepārbaudot. Līdzīgi ne reizi vien noticis arī Latvijā, kur, piemēram, laikraksts *Talsu vārds* vēsta:

“Slavenā dziedātāja Alīda Vāne pirmo reizi dziedās Talsos. [...] Mūsu tautiete ventspilniece Alīda Vāne ieguvusi paliekošu vārdu un slavu ar savu lielisko balsi visā kulturālā pasaulē. Jo ievērojamāka viņa ir tāpēc, ka labu laiku dziedājusi uz pasauleslavenās Milānas operas “Skala” (?) skatuves. Šīs operas skatuve jau sen sasniegusi tādus mākslas augstumus, ka tur darboties pielaiž tikai labākos no labākiem.” (*Talsu Vārds*, 19. 01. 1939.)

Patiesībā Alīda Vāne Milānas opereteātrī *Teatro alla Scala* tā arī netika dziedājusi pēc neveiksmīgas, faktiski nenotikušas noklausīšanās ar slaveno diriģentu Arturo Toskanīni (Birnsons 1991: 58), bet Latvijas presē jau agrāk parādījusies informācija par Alīdas Vānes it kā angažēšanu minētajā teātrī (*Atpūta*, 27. 02. 1925). Cita starpā, tieši Alīda Vāne bijusi pirmā latviešu operdziedātāja, kas kāpusi uz Argentīnas *Teatro Colón* skatuves, to viņa paspējusi pirms tenora Artūra Priednieka-Kavaras, kura Argentīnas viesizrādes notiek 1936. gadā.

1937. gadā Alīda Vāne atgriežas Latvijā, par ko vēsta laikraksts *Jaunākās Ziņas*:

“Pagājušajā vasarā (1936) Vāne dzied Buenosairesas operā kur diriģē rīdzinieku labs paziņa Emils Kupers. Tas viņai cildina Latviju un mūsu Nac. operu. Vēl Čīle, Anglija, Holande un Vāne jau dodas uz dzimteni.” (*Jaunākās Ziņas*, 14. 01. 1937.)

1937. gada aprīlī viņa dzied titullomu *Aīdā*, bet 24. augustā – *Toskā* LNO Sezonas atklāšanas izrādē un atkal “Aīdu”, nekavējoties savaldzinot Latvijas publiku un kritiķus – Jēkabu Graubiņu, Jāni Zālīti, Jēkabu Vītolīņu un citus. Jēkabs Graubiņš raksta:

“[...]Alīda Vāne reprezentējās (*Aīdas* titullomā) kā izcilām spējām apbalvota, nobriedusi operaskatuves māksliniece. Viņas balss ir īsts dramatisks soprāns, ar kupli skanošu zemāko reģistri un tīrām, spēcīgām augšām. Tā ir izglītota, izlīdzināta, skaisti plūstoša telpā, lielu dramatisku akcentu un kāpinājumu spējīga. Plaša dinamiskā amplitūda. Vānes dziedāšanas mākslu atbalsta arī lielas tēlošanas spējas: dzīva vaibstu un žestu spēle, temperaments, straujums, psiholoģisko situāciju izpratne. Divās *Aīdas* viesizrādēs A. Vāne mantoja izcilu piekrišanu.” (J. Graubiņš, *Sējējs*, Nr. 4. 01. 04. 1937.)

Līdzīgus komplimentus Graubiņš velta arī Vānes Toskai (Kavaradosi–Vētra, Skarpija–Kaktiņš), ar kuru 1937. gada rudenī tiek atklāta jaunā sezona:

“Košais, spēcīgais, dramatisks soprāns atļauj Vānei Toskas partiju veidot lielā muzikālā izteiksmībā, tāpat tēlojums spilgts, dramatiski spraigs. Kopnovērtējumā – pilnskanīgs, augstvērtīgs muziķa skatuves tēls, kas publikas uzmanību saistīja neatvairāmi, visu laiku.” (J. Graubiņš, *Tēvijas sargs*, Nr. 39, 24. 09. 1937.)

Citā avīzē Graubiņa recenzijām lasāms:

“Vānes Toska ir meistarisks skatuves tēls, kas stāv lielā saskaņā ar vokālo pusi. Dziedājumi Vānei īsti pa spēkam: tajos māksliniece parāda ir savas balss plašumu (sevišķi skaisti augstie, spēcīgie toņi), ir lielas spēka rezerves, ir spēja mainīties dažādās nokrāsās un dinamikā.” (J. Graubiņš, *Sējējs*, Nr. 10, 01. 10. 1937.)

Savukārt Eduards Ramats, rakstot par sniegumu titullomā Džuzepes Verdi operā *Aīda*, izceļ Vānes itāļu skolu:

“Vāni var pieskaitīt tipiskām itāliešu dziedātājām. (Savu muzikālo izglītību māksliniece guvusi Itālijā). Dziedātājai ir ļoti plašs *dramatisks* soprāns. Tā teicāma īpašība ir izlīdzinātība visā diapazonā. Vienāda tembra un spēka izteiksme viņai plūst no zemākā līdz augstākam tonim. Elpas izturība liela un brīžiem tā viegli pārspēja dramatismā lielos kora un solistu ansambļus. (Uzvaras skats.) Šīs spēka rezerves māksliniece izmanto ar gudru ziņu, liekot tām mainīties ar maigi glāstošu *pianissimo*. Tāpēc viņas dziedājums kontrastains un pievilcīgs. Arī spēles tehnika izkopta un iezīmīga. Pirmā uzstāšanās dzimtenē bija ļoti iespaidīga.” (Ed. Ramats, *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, Nr. 4, 01. 04. 1937.)

Loģiski būtu jautāt, kas notika? Kādēļ gan Latvijā Alīdas Vānes balsij operā bija lemts skanēt vien pāris gadu, tostarp veidojot izcilas Toskas un Aīdas interpretācijas diriģenta Leo Bleha muzikālajā vadībā. Jau 1926. gadā, tiekoties ar latviešu tūristiem Milānā, kuru vidū ir gan baritons Viktors Stots, gan dzejnieks Antons Austrīņš, tulkotāja Anna Grēviņa, rakstnieks Ādolfs Erss un citi, tautieši pauž prieku par iepazīšanos un nospriež, ka Latvijas Nacionālajā operā tādai māksliniecei būtu *grūti iekļauties* (Birnsons 1991: 47). Vāne bija radusi pie pasaules skatuvēm, kur nav nekādu *savējo*, kur visu izšķir mākslinieciskais sniegums, bet sabiedriskās attiecības un naudas lietas kārtu impresāriji, nevis pats mākslinieks ar protekciju palīdzību.

Ticami, ka starpkaru perioda krīzē operas vadība, kurā darbojās un kurai tuvu stāvēja visnotaļ profesionāli mūziķi, tādi kā Teodors Reiters, Jānis Zālītis, Alfrēds Kalniņš, Jānis Mediņš, Pauls Šūberts, Pauls Jozuus utt., tomēr nevarēja lepoties ar diplomātijas prasmēm mākslas menedžmentā. Gan baidoties izsaukt publiski atzītās *prima donna assoluta* Mildas Brehmanes-Štengeles dusmas par spēcīgas konkurentes pieņemšanu darbā, gan vēlāk *raizējoties* par Alīdas Vānes *kosmopolītisko* biogrāfiju un, pat izdodot tik absurdu rīkojumu, uz kādu norādījis mākslinieces biogrāfijas autors, proti, “nedziedāt operu ārījas koncertos, kur tās dzied citi solisti.” (Birnsons 1991: 171).

Alīda Vāne ir viens no piemēriem, kur operdziedātājas liktenis ir ne vien sociālvēsturiski determinēts, bet pati māksliniece Latvijas situācijai īpatnējās biogrāfijas dēļ cietusi no provincialitātes, saskaroties ar to Latvijas Nacionālās operas vadībā vēl pirms padomju perioda. Savukārt pēc padomju okupācijas laikā viņa jau acīmredzami *noklusēta* latviešu operas rakstītajā vēsturē, ja par tādu vispār var runāt. Vijas Briedes grāmatā *Latviešu operteātris* Alīda Vāne pieminēta tikai jauniestudējumu hronikā solistu uzskaitījumā un divās skopās rindkopās: par Džuzepes Verdi *Masku*

balles 1939. gada iestudējumu Leo Bleha vadībā: “Amēlijas lomā uzstājās soliste Alīda Vāne – spēcīga un tembrāli krāšņa soprāna īpašniece. Savas radošās dzīves lielāko, galveno daļu viņa bija pavadījusi ārzemju operteātros, ieguvusi tur lielu erudīciju, taču jūtami atradinājusies (sic!) no latviešu valodas.” (Briede 1987: 77), kā arī saistībā 1940. gadu, kad “klausītāji atkārtoti uzgavilēja teātra viesņām – Alīdai Vānei un Amandai Libertei-Rebānei Aīdas un Amnerisas lomās izrādēs, ko diriģēja Leo Blehs” (Briede 1987: 85). Šobrīd par Alīdes Vānes vārdu regulāri atgādina viņas dzimtajā pusē – Ventspilī – notiekošais, no vokālistu meistarklasēm izaugušais Starptautiskais jauno vokālistu konkurss, kura iniciatore ir operdziedātāja Karmene Radovska.

No Eiropas līdz Austrālijai

Atgriežoties pie Eiropas, kas tomēr ir mums vistuvāk un likumsakarīgi arī pētāmo latviešu solistu ārzemju gaitu ir visvairāk, jāieskicē daži konteksti, kas zināmā mērā noteica situāciju, kādēļ 20. gadu otrajā pusē un trīsdesmitajos gados Eiropā pastāvīgi strādāja vairāki latviešu operdziedātāji. Latvijas Nacionālajā operā 20.–30. gados pastāvēja līgumu sistēma uz vienu sezonu. Ja radās domstarpības starp vadību un mākslinieku saistībā ar piedāvāto repertuāru vai samaksu, līgums netika atjaunots. 20. gadu otrajā pusē, sākoties ekonomiskajai krīzei, līgumu noteikumi nereti tika visai brīvi mainīti, kas nekādā veidā neveicināja pozitīvu dialogu starp solistiem un operas vadību, kas turklāt bieži mainījās. Lai arī pie vadības stūres atradās atzīti mūziķi – komponisti, diriģenti utt., 10 gadu laikā mākslinieciskā un administratīvā stratēģija ir svārstīga, nestabilu ekonomisko apstākļu determinēta. Drosmīgākie un avantūristiskākie jaunie dziedātāji devās uz Itāliju papildināt vokālo meistarību un, nonākot starptautiskajā operas darba tirgū, tur arī uzkavējās ilgāk.

Plašāko priekšstatu par latviešu operdziedātāju gaitām Eiropā var gūt no **Marisa Vētras** rakstītā. 20. un 30. gados viņš pastāvīgi atrodas ārpus Latvijas, taču bieži sūta vēstules un rakstus Latvijas preses izdevumiem *Pēdējā Briedī, Jaunākās Ziņas, Latvijas Kareivis, Daugava, Mūzikas Apskats* u.c., fiksējot daudz vērtīgu liecību gan par Latvijas mūziķu gaitām ārzemēs, gan šo gaitu iemesliem vai vismaz ierosinājumiem. Īpaši vērtīga ir Agra Redoviča sastādītā Marisa Vētras rakstu un vēstuļu izlase ar komentāriem *Atbalsis. Raksti un vēstules Eiropā 1921–1946* (2013), kurā apkopota Vētras privātā korespondence un publikācijas presē, kurās regulāri atspoguļotas latviešu operdziedātāju gaitas galvenokārt Vācijā un citās Eiropas pilsētās, viesizrādes Latvijas Nacionālajā operā un citas radošās aktivitātes. Aplūkotas arī dažādas ar opermākslas attīstību, vokālo izglītību un LNO vadības stilu saistītas problēmas, sniegti ceļojumu iespaidi, ne vien dokumentējot, bet literāri augstvērtīgi tēlojot piedzīvoto. No visiem 20.–30. gadu operdziedātājiem par Marisu Vētru ir visvairāk informācijas, un tieši pateicoties viņa paša publicista un rakstnieka talantam un neatlaidībai publicēties gan starpkaru perioda presē, gan izdodot grāmatas emigrācijā.

Mariss Vētra uz Eiropu dodas 1924. gadā, sākumā pavisam neilgi māsās Neapolē pie pieredzējušā tenora Fernando de Lučijas (*Fernando de Lucia*), bet pēc skolotāja nāves

1925. gadā brauc uz Romu pie Frančesko Kannoni (*Francesco Cannoni*), kur jau vokālo mākslu Itālijā apgūst tenors Kārlis Nīcis un baritons Jūlijs Muške. Pēc pāris gadiem Vētra atgriezies Neapolē, lai turpinātu papildināties pie Džuzepes Anselmi (*Giuseppe Anselmi*), pie tā paša pedagoga papildinājies arī cits latviešu tenors – **Jānis Vītiņš**.

1928. gadā Vētra tiek angažēts Frankfurtes pie Mainas operā ar līgumu uz pieciem gadiem, dzied viesizrādēs Vīnē un Parīzē. Vītiņš savukārt no 1931. līdz 1937. gadam dzied galvenokārt vācu teātros – Berlīnes Tautas operā, Desavā, Leipcigā, Ķelnē, Duisburgā, Štetīnē (mūsd. Ščecinā), Breslavā, Esenē, kā arī Čehoslovākijā (mūsd. Čehijā), Dienvidslāvijā, Šveicē, Holandē, Somijā, dziedot operas un operetes. Jāņa Vītiņa starptautiskās gaitas Latvijas tā laika presē ir atainotas daudz. Tomēr Latvijas mūzikas vēsturē viņa persona padomju okupācijas laikā bija vēsturei nevēlama – Vītiņš bija Latvijas armijas virsleitnants, zemessargu organizētājs un apmācītājs 1919. gadā, bet 1940. gadā iesaistījās pretošanās kustībā padomju varai “Tēvijas sargi”, tādēļ 1941. gadā tika apsūdzēts par spiegošanu Vācijas labā, notiesāts uz nāvi par dzimtenes nodevību un nošauts Astrahaņā.

Legenda vēsta, ka tenors kā pirmsnāves vēlēšanos dziedājis āriju no Umberto Džordano *Andrē Šenjē* – Andrē Šenjē lomu Vītiņš atveidojis 1928. un 1934. gadā Latvijas Nacionālajā operā. Vītiņa repertuārs Vācijā aptvēra sarežģītās Vāgnera tenoru lomas tādās operās kā *Loengrīns*, *Parsifāls*, *Nirnbergas meistardziedoņi*, *Reinas zelts*, *Valkīra*, *Klīstošais holandiešis*, taču tikpat daudz dziedātas arī krievu operas un Pučīni tenoru lomas (D. Mazvērsīte. Jānis Vītiņš. Nacionālā enciklopēdija, <https://enciklopedija.lv/skirklis/110785-Jānis-Vītiņš>). Starpkaru periodā Jānis Vītiņš regulāri uzstājās arī Latvijā. 30. gadu beigās viņš atgriežas Rīgā un spoži dzied franču romantisma operlomas – Romeo Šarla Guno *Romeo un Džuljetā* (toreiz *Romeo un Jūlija*) un Faustu Hektora Berlioza *Fausta nolādēšanā*. Jāņa Vītiņa vārdu pēdējos gados aktualizējusi muzikoloģe Daiga Mazvērsīte, kas sagatavojusi nacionālās enciklopēdijas šķirkli (par Jāni Vītiņu un strādā pie biogrāfiska portreta par mākslinieku). Tas ir pirmais solis pretī tam, lai apjaustu, cik daudz tomēr izcilu pasaules klases operdziedātāju mums bijis jau pirms simt gadiem.

Vētras vēstules un raksti 20.–30. gadu presē ir vērtīgs materiāls pārdomām par kultūras finansējumu, krīzes apstākļiem un radošas personas statusu, kas ir visnotaļ salīdzināms ar situāciju šodien. Vētras raksts *Nacionālās operas dziedoņu beztiesiskais stāvoklis* laikrakstā *Pēdējā brīdī* 1929. gada 15. februārī uzrāda visai pazīstamas problēmas arī mūsdienās:

“Kāds deputāts esot izteicies, ka dziedoņi pametot Nacionālo operu intrigu dēļ. Tas nav tiesa. Vismaz līdz šīs sezonas sākumam Nac.op. intrigas nepazīna. Vismaz ne tik nopietnas, kuru dēļ cilvēks būtu ar mieru atstāt savu dzimteni. Es nerunāju par sevi – manai aiziešanai ir pilnīgi savdabīgi iemesli, bet es zinu, kāpēc aizgāja Niedra, Nīcis, Brehmane un kāpēc par prom iešanu domā lielākā daļa (to pierāda man rakstītās vēstules – pasvītrojums mans – L.M.B.) tagadējo operas dziedoņu. Iemesls ir latvju dziedoņa **beztiesiskais**

stāvoklis un, salīdzinājumā pat ar mazo Kauņas operu, grūtā darba **necienīgs atalgojums.**“ (M. Vētra, *Pēdējā brīdī*, 15. 02. 1929.)

Tiešām, 1928. /29. gada sezonā no darba Nacionālajā operā aizgāja un uz ārzemēm aizbrauca koloratūrsoprāns **Zelma Gotharde-Bergkinde** (1897–1964), tenors **Kārlis Nīcis** (1888–1985), bass Jānis Niedra (1887–1956), kurš 20.–30. gados paspēja koncertēt Barselonā, Berlīnē, Londonā, Parīzē u.c., tenori Mariss Vētra, Rihards Pelle, Nikolajs Vasiļjevs, Vācijā jau strādāja Jānis Vītiņš un **Artūrs Priednieks-Kavara**. Minētajā rakstā Vētra operas vadībai pārmet arī veikalniecisku tuvredzību un māksliniecisku miegu, komunikācijas trūkumu ar sabiedrību, ka tā nespēj paskatīties aiz tuvām slaveno un dzīvības pilno teātru zemju robežām (*Pēdējā brīdī*, 15. 02. 1929.).

Vadības groži vēstules rakstīšanas brīdī ir nodoti direktora vietas izpildītājam Albertam Prandem, pirms tam vietas izpildītājs bija kormeistars Pauls Jozuus. Pastāv iekšēja sāncensība starp diriģentiem Emilu Kuperu un Teodoru Reiteru. Kādā citā rakstā “Pēdējā brīdī” 1930. gada 11. februārī (vēstule datēta ar 8. februāri) Vētra vēsta par četru latvju tenoru sarunām Berlīnē par Nacionālo operu Latvijā – tie ir Artūrs Priednieks-Kavara, Rūdolfs Bērziņš, Jānis Vītiņš un pats Vētra. Priednieks-Kavara tobrīd ir Berlīnes Valsts operas (*Berliner Staatsoper*) solists, Jānis Vītiņš – Desavas (*Dessau*) operas solists, Vētra – Frankfurtes operas solists, Bērziņš viesojas Berlīnē. Viņi runā par to, ka labprāt pozicionētos kā Latvijas Nacionālās operas solisti. Vītiņš pat ir lūdzis šādu atļauju, taču tā liegta, tāpēc nekāda Latvijas vārda nešana pasaulē neiznāk. Vismaz trīs jaunākie dziedoņi sapņo par uzstāšanos atkal Rīgā, taču gan sarakste ar Rīgu neliecina par ārkārtīgi lielu ieinteresētību, ne arī tas būtu finansiāli izdevīgi:

“Priednieks vēl nestāv tik naudīgi, lai varētu piemaksāt par uzstāšanos Rīgā! Trīs izrādes viņam laupītu 14 dienas, bet 14 dienās Berlīnē viņa honorārs ir drusku augstāks kā pārpalikums par viesnīcu un ceļu samaksas no 2000 markām.” (M. Vētra, *Pēdējā brīdī*, 11. 02. 1930.)

Taču nav runa tikai par finansiāliem iemesliem, ko Vētra rezumē šādi:

“Četri tenori, vairāk nekā vajadzīgs labai vidusmēra operai. Visi četri pilni vislabāko cerību un balss iespēju. Un visi četri ir latvieši un ārpus dzimtenes. Bet Latvijā tenoru trūkst. Tas nav normāli. Nav tiesa, ka materiālie apstākļi būtu aizdzinuši tos svešumā “laimi meklēt”. Tur slēpjas kaut kas cits, katram metas sirdī kāds mezgls. Tas taču nav normāli – četri nav viens.” (M. Vētra, *Pēdējā brīdī* 11. 02. 1930.)

Tai pat laikā slavenās preses magnātes Emīlijas Benjamiņas rupors, kritiķis Ernests Brusubārda aprakstīto problēmu raksturo kā mākslinieku “augstas prasības” un “dezertēšanu”:

“Sarunas ar latvju tenoriem ārzemēs nav devušas vēlamās rezultātus viņu augsto prasību dēļ. Latvju dziedoņu dezertēšana uz ārzemēm nav attaisnojama īpaši tāpēc, ka tie vai nu mācījušies Latvijas konservatorijā, kur par viņiem katru gadu valsts piemaksājusi lielākas summas, vai arī saņēmuši Kultūras fonda pabalstus, kas dažiem sasnieguši prāvus apmērus.

[..] Latvijas Kultūras fonda uzdevums nav izaudzināt dziedoņus ārzemju mākslas iestādēm un mūziķus Austrālijas kafejnīcām, kā tas noticis līdz šim.”
(*Jaunākās ziņas*, 23. 09. 1930.)

Šajā rakstā ar nepārprotamu ironiju minētās Austrālijas kafejnīcas ir norāde uz vairākiem Latviešu mūziķiem, kuri 20. gadu beigās devušies uz Austrāliju – tenors Kārlis Nīcis, koloratūrsoprāns Zelma Gotharde-Bergkinde un vairāki instrumentālisti – vijolnieks Arvīds Norītis, čellists Ēvalds Berzinskis un pianists Vilis Ilsters. No minētajiem Austrālija paliek Nīcis un Ilsters. Kopā ar Nīci uz Austrāliju devusies arī operas soliste Zelma Gotharde-Bergkinde ar vīru tomēr pēc vairākiem gadiem atgriežas Latvijā. 1928. gadā laikraksts *Pēdējā brīdī* publicē Gothardes-Bergkindes vairākas vēstules, vispirms no Francijas, tad Ēģiptes un visbeidzot Austrālijas, kur kopā ar Kārli Nīci dziedātāja uzstājusies Sidnejas igauņu, krievu un grieķu klubos, jo tajos vokālā māksla tiek novērtēta kā Eiropas kultūras daļa (*Pēdējā brīdī*, 16. 03. 1928., *Pēdējā brīdī*, 12. 06. 1928., *Pēdējā brīdī* 15. 07. 1928. u.c.). Vēstulēs dziedātāja, ka, iespējams, viņai radies iespēja papildināties pie austrāliešu dziedātājas Dāmas Nelli Melbas (*Nelly Melb*), īstajā vārdā Helēnas Porter-Mičelas (*Helen Porter Mitchel*), kas ir Eiropā pirmā slavenā austrāliešu izcelsmes klasiskās mūzikas pārstāve, 19. gs. beigās dziedājusi Londonā, Parīzē, Briselē utt. Taču, vai šī iespēja realizējusies, pagaidām nav izdevies atrast pierādījumus.

Kārlis Nīcis lēmumu doties uz tālo kontinentu pieņēmis pēc tam, kad 1927. gadā pēc veiksmīgas 1926./27. gada sezonas Latvijas Nacionālajā operā viņam nepiedāvā līgumu uz nākamo gadu. 1928. gada 14. aprīlī 40 gadu vecumā viņš ie brauc Austrālijā. Lai arī sākums nav viegls, jo Austrālijā klasiskās mūzikas un operas kultūra 20. gadsimta 30. gados nav tik attīstīta kā Eiropā, Nīcim pamazām tomēr izdodas gan darboties savā profesijā, gan kļūt par Austrālijas latviešu diasporas aktīvu darbinieku līdz pat sava garā mūža beigām. Par to, ka vēl 1929. gadā Kārlis Nīcis tomēr vēlējies atgriezties Latvijā, liecina Marisa Vētras vēstule, kurā viņš sīki izskaidro, kādi soļi būtu sperami, lai Nīcis varētu tikt angažēts kādā no apmēram 260 Vācijas operateātriem, un arī acīmredzot reaģē uz Nīča vēstuli, kurā tas stāsta par sākotnējām grūtībām svešajā zemē, mudinot kolēģi braukt atpakaļ:

“Dieva dēļ, tikai nekautrējies mājās braukt valodu dēļ. Kam drusku loģika, tas jau iepriekš zināja Bergkindes un tavu fiasko šai vieglprātībā, bet piedod – tas nav pārmetums, tikai uzmuninājums. Ka arī mūziķiem ies plāni, to gan nebiju domājis. Tāds trio kā Norītis, Berzinskis un Ilsters man dvesa pilna maka sajūtu un...laimi kafejnīcā.” (26. 05. 1929. RTMM)

Par spīti grūtībām, Nīcis pēc kāda dziesmu vakara tomēr ir pamanīts Sidnejas laikrakstā *Sydney Morning Herald*:

“Nīcis ir tenors, kas pārvalda balsi un parāda savu individualitāti, temperamentu un ievērojamas raksturotāja spējas. Dažreiz viņam gadās neparedzēti pārspīlējumi, bet tie domāti, lai pavairotu izjūtu spēku un gūtu bagātāku iespaidu. [..] koncertā dzirdējām plašu programmu, kas ietvēra Džordāno operas *Andrē Šenjē* āriju, vairākas itāliešu dziesmas un dažas angļu

balādes. Dziedonis parādīja sevišķi skaidru dikciju, māksliniecisku legato un plūstošu vieglumu, kas norādīja uz ļoti labu skolu. (*Latvju mūzika*, Nr. 14, 01.01.83)

1933. gada rudenī Austrālijas raidsabiedrība ABC (*Australian Broadcasting Commission*) Melburnā rīko Brāmsa un Vāgnera festivālu. Tajā Kārlis Nīcis dzied Vāgnera tenora lomas – titlullomas operās *Loengrīns* un *Parsifāls*, kā arī Ēriku *Klīstošajā holandietī*. 1934. gada 29. jūlijā Sidnejas radiofons visai Austrālijai noraida latviešu nacionālo programmu, vispirms nolasot ziņas par Latvijas ģeogrāfisko stāvokli, vēsturi un latviešu mūzikas attīstību. Pēc tam seko koncerts, ar solo dziesmām un dziesmām ar klavieru pavadījumu, muzicējot Kārlim Nīcim un pianistei Emilijai Jurēvičai-Cielavai. 1937. gadā Kārlis Nīcis tiek angažēts Jaunzēlandes radiofonā. Divu mēnešu līgums tiek pagarināts uz astoņiem un Nīcis apceļo visu Jaunzēlandi, dziedādams lielāko pilsētu radiofonos. Plašu materiālu par Kārļa Nīča biogrāfiju un karjeru apkopojusi Mirdza Muižniece *Latvju mūzika*, sagaidot tenora 95. jubileju (*Latvju mūzika*, Nr.14, 01.01.1983.), taču arī viņa personība pelna padziļinātu izpēti ne vien Austrālijas latviešu diasporas, bet arī latviešu operdziedātāju radošo gaitu ārpus Latvijas kontekstā.

Izpētei jāturpinās

114

Rakstā ieskicētas vien dažas spilgtas latviešu operdziedātāju personības, kuru radošā dzīve starpkaru periodā norisinājusies starptautiskā aprītē, ne vien viesizrādēs, bet arī pastāvīgi strādājot operteātros un vienlaikus nezaudējot saikni ar Latviju. Daļa viņu gaitu sasniegusi Latvijas tā laika preses izdevumus, tomēr nevar apgalvot, ka visos gadījumos tie sniedz visaptverošu priekšstatu un pilnībā ticamu informāciju. Ideālā gadījumā būtu nepieciešama padziļināta izpēte, talkā ņemot operteātru, kuros kā štata solisti dziedājuši, piemēram, Jānis Vītiņš vai Artūrs Priednieks-Kavara, arhīvus un 20.–30. gadu Vācijas un Itālijas, Austrijas un Francijas utt. periodiku. 40. gados emigrējušo mākslinieku kontekstā līdzēt var arī latviešu diasporas preses izdevumi, kuri līdz šim aptverti tikai daļēji.

Atmiņu literatūra, korespondence un periodika ir būtiski avoti 20. gs. 20.–30. gadu mūzikas kultūras pētīšanā, jo satur daudz informācijas par sociālvēsturisko kopainu un notikumiem ārpus līdz šim aprakstītās Latvijas operas un operdziedātāju vēstures. Kā allaž memuāru gadījumā pastāv jautājums par atmiņas selektīvo un nesistemātisko dabu, kuras dēļ atmiņu literatūru nevar uzskatīt par faktoloģiski objektīvu avotu, tomēr minēto avotu kredibilitāte iekļaujas aktuālajā diskursā no atsevišķiem stāstiem un to savstarpējām atsaucēm veidot kolektīvās atmiņas kolāžu, kas palīdz rekonstruēt notikumus pirms 100 gadiem reizēm pat labāk par arhīva dokumentiem, kur arī, īpaši padomju periodā, bieži sastopamas falsifikācijas un pierakstījumi vai, tieši otrādi, noklusējumi.

Kopš Vijas Briedes 1987. gadā izdotās monogrāfijas *Latviešu operteātris*, izdotas vien vairākas reprezentatīva rakstura grāmatas saistībā ar Latvijas Nacionālās Operas un Baleta jubilejām, kur pārskata formā atspoguļoti būtiskākie ar teātra vēsturi saistītie

fakti, minēti vairāki iestudējumi un solisti. Izdots gana liels daudzums biogrāfisku portretu par operdziedātājiem, ir pa kādai atsevišķu periodu dokumentējošai grāmatai, piemēram Silvijas Līces *Bez Baltā nama* (1995). Taču tikpat daudz un vēl vairāk ir tādu dziedātāju, par kuriem, iespējams, biogrāfisks portrets nekad netiks uzrakstīts, tomēr kuri atstājuši paliekošu nospiedumu latviešu opermūzikā. Daudz arī traģisku, sociālvēsturisku apstākļu, konjunktūras vai operas vadības rīcības dēļ nenotikušu, pārtrauktu vai citā virzienā pavērsušos operdziedātāju karjeru, no kurām vismaz dažas būtu pelnījušas izgaismojumu.

20. gadsimta sociālpolitiskā sarežģītība, provincialitāte, atsevišķu periodu “pareizais ideoloģiskais diskurs” vai vēlme neatklāt vienīgā valsts operteātra mazāk glaimojošās puses māksliniecisko un administratīvo stratēģiju kontekstā 21. gadsimtā nedrīkstētu būt par šķērslī cieņpilni, tomēr taisnīgi dokumentēt un apkopot informāciju par latviešu operdziedātājiem un viņu radošajām gaitām gan Latvijas Nacionālajā operā, gan ārpus Latvijas kataloga vai enciklopēdiska izdevuma formā. Daudzu pasaules pilsētu operteātru arhīvi vēl glabā daudz neatklāta. Daudz materiāla tajos gulst šodien par mūsu operdziedoņiem, kuri uz pasaules operteātru skatuvēm bijuši un joprojām ir pārstāvēti gana lielā skaitā. Arturs Birsons Alīdas Vānes biogrāfiskā portreta *Celeste Aida* noslēgumā raksta:

“Šis mūsu kultūras vērtības, kam pasaules skaņu devusi Alīda Vāne, arī citi viņas laikabiedri – operdziedoņi Rūdolfs Bērziņš, Ādolfs Kaktiņš, Jānis Niedra, Mariss Vētra, Artūrs Priednieks-Kavara, Nikolajs Vasiļjevs, Elza Žebranska, Jānis Vītiņš, Amanda Liberte-Rebāne – , nedrīkstētu nodot aizmirstībai, bet būtu jāsavāc un jāapkopo kā viņu likteņa liecinieki.” (Birsons 1991: 185)

Šis ieteikums joprojām ir spēkā. Tikai šobrīd jau tas iegūst obligātu un neatliekamu raksturu. Kopš 1991. gada ir pagājuši trīsdesmit gadi, kas bijuši visai daudzveidīgi un spilgtiem notikumiem bagāti gan Latvijas vienīgajā operteātrī, gan latviešu opermākslinieku karjerās uz pasaules skatuvēm, kurām digitālajā laikmetā sekot līdz ir daudz vieglāk nekā pirms simt gadiem. Arī procesa dokumentēšanas iespējas ir tehnoloģiski plašākas. Un tomēr pastāv bažas, ka informācijas pārbagātības un straujā dzīves tempa dēļ šīs iespējas netiek pilnībā izmantotas, neapzināti nolemjot aizmirstībai notikumus un personības, kas veidojušas un turpina veidot Latvijas mūzikas, mūzikas kultūras un operas vēsturi. Starp laiku pirms simt gadiem un šodienu saskatāmas daudzas līdzības un sakarības, kuras būtu vērts analizēt sīkāk. Arī *Covid-19* pandēmija operu visā pasaulē skar ļoti jūtami – daudzi operdziedātāji maina dzīvesvietu un profesiju, apzinādamies, ka ieilgusī ģenerālpauze nepaliks bez sekām. Šobrīd vairāk nekā jebkad agrāk operas žanrā iespējams apzināties skatuves mākslas efemēro dabu, jo tā tieši attiecas arī uz iesaistītajiem cilvēkiem, viņu ekonomisko un sociālo labklājību, un operas attīstības virzienus tuvākajā nākotnē ir grūti prognozēt. Tādēļ aktuālajā mūzikas vēstures pētniecības kontekstā nekavējoties jāsāk darbs pie sistemātiskas informācijas apkopošanas par 20. un 21. gadsimta latviešu operdziedātājiem, lai veidotu vismaz visaptverošu datubāzi, kas kalpotu par pamatu nākotnes enciklopēdiskā izdevuma veidošanai.

BIBLIOGRĀFIJA

AVOTI

Santjago de Čiles Municipālā teātra buklets 1936, pdf. Archivo del Teatro Municipal de Santiago de Chile, 1936.

PERIODIKA

Brusubārda, Ernests. Pret mākslinieku dezertēšanu. *Jaunākās ziņas*, 23.09.1930. (publ. Vētra: 186)

Graubiņš Jēkabs. Nacionālā opera. *Sējējs* Nr. 4. 01.04. 1937.

Graubiņš Jēkabs. Ievērojama latviešu dziedātāja. *Tēvijas sargs*, Nr. 39, 24.09.1937.

Gotharde-Berkinde, Zelma. Zelmas Gothard-Bergkindes pirmā vēstule no Ēģiptes. *Pēdējā brīdī*, Nr. 62, 16.03.1928.

Gotharde-Berkinde, Zelma. Operdziedātājas Gothard-Bergkindes vēstule no Austrālijas. *Pēdējā brīdī*, Nr. 129, 12.06.1928.

Gotharde-Berkinde, Zelma. Kāpēc es braucu uz Austrāliju "laimi meklēt". *Pēdējā brīdī*, Nr. 156., 15.07.1928.

Muižniece, M. Latvijas Nacionālās operas tenors Kārlis Nīcis. *Latvju mūzika*, Nr. 14, 01.01.1983.

Ramats, Eduards, Nacionālā opera. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, Nr. 4, 01.04.1937.

Sudrabkalns, Jānis. Operā. *Sociāldemokrāts*, Nr.77, 08.04.1932. (publ. Sudrabkalns: 1983)

Vētra, Mariss. Pauls Sakss. *Pēdējā brīdī*, 08.03.1927. (publ.Vētra: 72)

Vētra, Mariss. Nacionālās operas dziedoņu beztiesiskais stāvoklis. *Pēdējā brīdī*, 15.02.1929. (publ.Vētra:114)

Latvijas Nacionālās operas mākslinieku pirmais koncerts Amerikā, *Amerikas Atbalss*, 29.09.1921.

Vētra, Mariss. Četri latvju tenori Berlīnē atceras Nacionālo operu Latvijā. *Pēdējā brīdī*, 11.02.1930. (publ. Vētra: 157)

Operdziedone Alīda Vāne Latvijā. *Jaunākās Ziņas*, 14.01.1937.

Pie Marisa Vētras. *Kurzemes Vārds*, 13.05.1926. (publ.Vētra: 63)

Slavenā dziedātāja Alīda Vāne pirmo reizi dziedās Talsos. *Talsu Vārds*, 19.01.1939.

LITERATŪRA

- Alida Vane*. <http://www.lavoceantica.it/Soprano/Vane%20Alida.htm>
- Birnsone, Artūrs (1991). *Celeste Aida. Grāmata par Alīdu Vāni*. Rīga: Liesma.
- Briede, Vija (1987). *Latviešu opereteātris*. Rīga: Zinātne.
- Kaktiņš, Ādolfs (1991). *Dzīves opera. Atmiņu tēlojumi*. Rīga: Liesma.
- Kārlim Nīcim (Marisa Vētras vēstule) 26.05.1929, RTMM (publ. Vētra: 125)
- Lasmane, Skaidrīte. Provincialiāte kultūras ekosistēmā. *Domuzīme/DELFI*, 14.05.2020. <https://www.delfi.lv/kultura/news/cultureenvironment/skaidrite-lasmane-provincialitate-kulturas-ekosistema.d?id=52132733>
- Lipša, Ineta (2002). *Rīga bohēmas varā*. Rīga: Priedaines.
- Mazvērsīte, Daiga. Jānis Vītiņš. *Nacionālā enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirklis/110785-Jānis-Vītiņš> (skatīts 12.06.2021.)
- Sudrabkalns, Jānis (1983). *Par mūziku* (sast. Guntars Pupa). Rīga: Zinātne.
- Vētra, Mariss (2013). *Atbalsis. Raksti un vēstules Eiropā 1924 –1946*. [sast. un kom. Agris Redovičs], Rīga: Mansards.
- Zelmenis, Gints. Ada Benefelde-Dzirne. *Nacionālā enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirklis/91994-Ada-Benefelde-Dzirne> (skatīts 12.06.2021.)
- Zelmenis, Gints. Artūrs Priednieks-Kavara. *Nacionālā enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirklis/104178-Arturs-Priednieks-Kavara> (skatīts. 12.06.2021)
- Zelmenis, Gints. Ādolfs Kaktiņš. *Nacionālā enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirklis/Jānis-Ādolfs-Kaktiņš> (skatīts 12.06.2021.)
- Zelmenis, Gints. Helēna Cinka-Berzinska. *Nacionālā enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirklis/118477-Helēna-Cinka-Berzinska> (skatīts 12.06.2021.)
- Zelmenis, Gints. Jānis Niedra. *Nacionālā enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirklis/100181-Jānis-Niedra>. (skatīts 12.06.2021.)
- Zelmenis, Gints. Pauls Sakss. *Nacionālā enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirklis/103118-Pauls-Sakss> (skatīts 12.06.2021.)
- Zelmenis Gints. Rūdolfs Bērziņš. *Nacionālā enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirklis/57801-Rūdolfs-Bērziņš> (skatīts. 12.06.2021.)