



Mūzikas akadēmijas raksti

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2017

XIV

Mūzikas akadēmijas raksti, XIV
Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2017, 183 lpp.
ISSN 2243-5719
Sastādītāja un redaktore • Baiba Jaunslaviete
Konsultants • Jānis Torgāns
Angļu valodas tekstu tulkotājs un redaktors • Egils Kaljo
Makets • Kristīna Bondare
Dizains • Dita Pence
Nošu datorsalikums • Lāsma Meldere-Šestakova un rakstu autori

Redakcijas kolēģija • Editorial Board

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

© Jeļena Garkavčenko, Līva Grīnberga, Reinis Jaunais, Sergejs Kruks, Iveta Kēstere, Gunta Marihina, Alberts Rokpelnis,
Gvido Straube, Valda Vidzemniece, Diāna Zandberga

© Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
K. Barona iela 1, Rīga LV-1050, Latvija
www.jvlma.lv

SATURS	
Priekšvārds	5
LATVIJAS MŪZIKAS VĒSTURE	9
Gvido Straube	
Vidzemes hernhūtiešu brāļu draudzes ietekme uz Latvijas mūzikas kultūru	9
Alberts Rokpelnis	
Šlāgera diskurss 20. gadsimta 20.–30. gadu latviešu mūzikas mēnešrakstos	16
Reinis Jaunais	
Rokmūzikai veltītās publikācijas žurnālā <i>Liesma</i> (1958–1985): periodizācija un analīze laikmeta sociālpolitiskajā kontekstā	33
MŪZIKAS UN DEJAS ANALĪZE	61
Sergejs Kruks	
Dmitrija Šostakoviča Astotā stīgu kvarteta pragmatika	61
Līva Grīnberga	
Kristiana Špuka <i>Smilšuvīrs</i> postmodernā baleta kontekstā	79
Jeļena Garkavčenko	
Andra Dzenīša multimedialā kameropera <i>Tavas klusēšanas grāmata</i> (<i>Les livres du silence</i> , 2004): dzejas teksta, mūzikas formas un faktūras mijiedarbe	107
Diāna Zandberga	
Daces Aperānes klaviermūzikas stila zīmes	122
LATVIJAS DEJAS VĒSTURE	136
Valda Vidzemniece	
Mūzika un mūziķi modernās dejas kontekstā Latvijā: 20. gadsimta pirmās četras desmitgades	136
Gunta Marihina, Iveta Ķestere	
Mūzikas un ritmikas pedagoģe, pirmā latviešu dalkroziste Anna Ašmane-Sietiņšone (1885–1967)	157
Par autoriem	181

CONTENTS

Preface	7
LATVIAN MUSIC HISTORY	9
Gvido Straube	
The Influence of the Livland Moravian Church on Latvian Music Culture	9
Alberts Rokpelnis	
The Schlager Discourse of the 1920s and 1930s Represented in Latvian Monthly Musical Magazines	16
Reinis Jaunais	
Periodization and Analysis of Articles Devoted to Rock Music in Magazine <i>Liesma</i> , Regarding Their Socio-Political Context (1958–1985)	33
MUSIC AND DANCE ANALYSIS	61
Sergei Kruk	
Pragmatics of String Quartet No. 8 by Dmitri Shostakovich	61
Līva Grīnberga	
<i>Sandmann</i> by Christian Spuck in Context of Postmodern Ballet	79
Jelena Garkavchenko	
Multimedial Chamber Opera <i>Books of Silence</i> (<i>Les livres du silence</i> , 2004) by Andris Dzenītis: Interaction of the Poetic Text, Musical Structure and Texture	107
Diāna Zandberga	
Stylistic Characteristics of the Piano Music by Dace Aperans (Aperāne)	122
LATVIAN DANCE HISTORY	136
Valda Vidzemniece	
Music and Musicians in the Context of Modern Dance in Latvia in the 1900s–1930s	136
Gunta Marihina, Iveta Ķestere	
Anna Ašmane-Sietiņšone (1885–1967) – Music and Eurhythmics Teacher, the First Latvian ‘Dalcrozian’	157
About the authors	181

Priekšvārds

Mūzikas akadēmijas rakstu XIV laidieni ietver trīs tēmu lokus. Pirmo – Latvijas mūzikas vēsturi – pārstāv 18.–20. gadsimta norisēm veltīti pētījumi, un katrā no tiem uzmanības centrā ir kāda mūsu muzikoloģijā pagaidām vēl maz apzināta joma. Vēsturnieks **Gvido Straube** analizē mūzikas nozīmi 18.–19. gadsimta Vidzemes hernhūtiešu (brāļu draudžu) vidē. Viņa raksts ir pirmais pētījums, kurā plašāk atspoguļota hernhūtiešu ietekme uz latviešu koru kustību; tādējādi lasītājs gūst priekšstatu arī par pirmo latviešu skolotāju liktajiem kordziedāšanas tradīciju pamatiem vēl pirms Jāņa Cimzes laikmeta.

Divi autori pievērsušies 20. gadsimta neakadēmiskajai mūzikai saiknē ar preses diskursu. **Alberts Rokpelnis** no šāda skatpunkta aplūko starpkaru periodā Latvijā visnotaļ populāro šlāģera žanru, atklājot gan dažādās šī jēdziena izpratnes, gan būtiskākās iezīmes vērtējumu spektrā. **Reinis Jaunais** pētī 1958.–1985. gada rokmūzikas norišu atspoguļojumu padomju okupācijas laika jauniešu žurnālā *Liesma*. Skatot to paralēlēs ar politiskajiem procesiem visā PSRS, autors parāda, kā pakāpeniski mainījusies attieksme pret žanru un cik ļoti to ietekmējis vēsturiskais konteksts.

Otra tematiskā sadaļa ir mūzikas un dejas analīze, kas šoreiz vērsta uz 20.–21. gadsimta norisēm. **Sergejs Kruks** rakstā par Dmitrija Šostakoviča Astoto stīgu kvartetu pievēršas retoriskam un mūžam aktuālam jautājumam – vai un kā analīzes gaitā iespējams fiksēt mūzikas atspoguļoto ārpusmuzikālo realitāti? Meklējot atbildi, autors piedāvā savu, semiotikas zinātnē un pragmatikā balstītu risinājumu. Uz šī metodoloģiskā pamata viņš iztirzā Šostakoviča Astotajā stīgu kvartetā sastopamos citātus, ko, ņemot vērā komponista biogrāfiju un skaņdarba rašanās periodu, var interpretēt kā savveida zīmes – ārpusmuzikālo iespaidu liecības.

Līva Grīnberga, analizējot Kristiana Špuka baletu *Smilšuvīrs*, īpašu uzmanību veltī tā saiknei ar postmodernisma estētiku. Tādējādi viņa tiecas formulēt savu atbildi uz sarežģīto jautājumu par modernisma/postmodernisma atšķirīgajām iezīmēm baleta žanrā. Špuka *Smilšuvīra* muzikālo un horeogrāfisko risinājumu raksta autore skata ciešā saiknē ar šī darba literāro pirmavotu – vācu romantiķa Ernsta Teodora Amadeja Hofmaņa tāda paša nosaukuma stāstu.

Analītisku ieskatu latviešu mūzikā sniedz divi pētījumi. **Jeļenas Garkavčenko** uzmanības centrā ir mūsdienu komponista Andra Dzeniša kameropera *Tavas klusēšanas grāmata*. Viņas raksts padziļina priekšstatu gan par komponista estētiskajiem uzskatiem un savdabīgo mūzikas stilu, gan latviešu operas attīstības ceļiem 21. gadsimtā. Savukārt **Diāna Zandberga** pievēršas Latvijas un ārzemju latviešu vidē

nozīmīgai personībai – Dacei Aperānei; viņas klaviermūzikas analīzē atspoguļojas arī raksta autore pianistiskā pieredze.

Dejas vēstures iztirzājumu ievada **Valdas Vidzemnieces** pētījums par latviešu modernās dejas pirmsākumiem. Autore piedāvā ieskatu ne vien šī dejas veida estētikā, mākslinieku sniegunā un kritikas atsauksmēs, bet arī horeogrāfu sadarbībā ar komponistiem. Savukārt krājumu noslēdz **Guntas Marihinas** un **Ivetas Ķesteres** raksts par ievērojamu un vēl maz apzinātu personību Latvijas pedagoģijas vēsturē – Annu Ašmani-Sietiņsoni: pētīts viņas dzīves gājums, pedagoģiskā darba principi un spožākie sasniegumi, ko atspoguļo arī bijušo audzēkņu radošā darbība.

Krājuma sastādītāja
Baiba Jaunslaviete

Preface

Mūzikas akadēmijas raksti XIV (Music Academy Articles XIV) features three primary themes. The first – Latvian music history – is represented by the research of events in the 18th – 20th centuries, and the centre of attention for all of them is a historical aspect that, up until now, has been studied very little. Historian **Gvido Straube** analyses the role of music in the environment of the Livland Moravian Church in the 18th and 19th centuries. His paper is the first such writing to broadly reflect the influence of the Moravian Church on the Latvian choir movement, and, in that way, the reader gains an understanding of the foundations of choir singing traditions established by the first Latvian peasant school teachers, even before the era of Jānis Cimze.

Two authors have discussed popular music genres of the 20th century, particularly discourses in the press. From this point of view, **Alberts Rokpelnis** reviews schlager, a very popular genre during the interwar period in Latvia, revealing multiple interpretations of this concept, as well as the most significant features in the spectrum of opinions. **Reinis Jaunais** researches the reflection of the course of rock music from 1958 to 1985, during the time of Soviet occupation, in the youth magazine *Liesma*. He investigates the parallels with political processes in all of the USSR, and the author shows how the opinions on this genre slowly change and how they have been significantly influenced by the historical context.

The second thematic guideline is the analysis of music and dance, and in this case it is focused on events of the 20th and 21st centuries. **Sergei Kruk** writes about Dmitri Shostakovich's String Quartet No. 8 and its turn to a rhetorical and eternally topical question: if and how it is possible, over the course of the analysis, to determine if an extra-musical reality is reflected in the music? While searching for the answer, the author offers his own resolution in semiotic science and based on pragmatics. On this methodological foundation, he reviews the quotations that can be encountered in Shostakovich's String Quartet No. 8, which, considering the composer's biography and the period when the work was created, can be interpreted as kinds of signs – testimonies of extra-musical influences.

Līva Grīnberga, analysing Christian Spuck's ballet *Der Sandmann*, notes the link to the aesthetic of postmodernism. In that way, she strives to formulate her answer to the complex question of the different characteristics of modernism/postmodernism in the ballet genre. The paper's author sees a close link from the musical and choreographic resolutions of Spuck's *Der Sandmann* with the literary source of this work – the story with the same name by the German Romantic author Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

An analytic view of Latvian music is provided by two research papers. **Jelena Garkavchenko** focuses on the contemporary composer Andris Dzenītis' chamber opera *Les livres du silence* (*Books of Silence*, 2004). Her paper enriches the understanding of both the composer's aesthetic beliefs and unique music style, as well as the path of the development of opera in the 21st century. **Diāna Zandberga** researches a significant personality in both Latvia and the Latvian diaspora – Dace Aperans (Aperāne); the analysis of her piano music also reflects Zandberga's own pianistic experience.

The analysis of dance history starts with **Valda Vidzemniece's** research of the origins of modern dance in Latvia. The author provides a view not only of the aesthetics of this form of dance, artistic performance and critical reviews, but also the collaboration of choreographers with Latvian composers. The collection concludes with **Gunta Marihina's** and **Iveta Keštere's** article about one of the most notable, but, until now, little studied personalities in the history of Latvian education – Anna Ašmane-Sietiņšone: her full life story is researched, as well as her education principles and most vivid achievements, which are also reflected in the creative work of her former students.

Publication editor Baiba Jaunslaviete

LATVIJAS MŪZIKAS VĒSTURE

VIDZEMES HERNHŪTIEŠU BRĀĻU DRAUDZES IETEKME UZ LATVIJAS MŪZIKAS KULTŪRU

Gvido Straube

Atslēgvārdi: latviešu skolas un skolotāji 18.–19. gadsimtā, instrumentspēle, kordziedāšana, dziesmu svētku tradīcija

1729. gada rudenī Rīgā ieradās pirmie Hernhūtes sūtņi ar Kristiānu Dāvidu (*Christian David*, 1692–1751) priekšgalā. Dāvids piederēja pie nesen atjaunotās Hernhūtes brāļu draudzes¹ vadoņiem, un šī bija viena no dažām misijām, kuras draudze tikko bija uzsākusi veidot; par tās veiksmēm vai neveiksmēm vēl nevarēja spriest, kaut arī izvirzītie mērķi bija visnotaļ cildeni. Saskaņā ar pieņemtajiem statūtiem, brāļu draudzes uzdevums bija sekmēt kristietības atjaunotni, līdz ar to hernhūtieši skaudri apzinājās, ka joprojām pasaulē ir daudz vietu, kuru iedzīvotājiem nav pietiekamu iespēju baudīt kristietības augļus. Un viena no tām bija Krievijas impērijā tikko pēc veiksmīgi aizvadītā Lielā Ziemeļu kara (1700–1721) iekļautā Vidzeme un Igaunija. Lai arī tajās jau kopš 16. gadsimta vadošā bija luteriskā baznīca un Nīstates (Nīštates) miera līguma 9. pants garantēja tai arī nākotnē samērā drošas pozīcijas, tomēr šo teritoriju pamatiedzīvotājiem – latviešiem un igauņiem – hernhūtiešu skatījumā, bija jāsakaras ar diviem šķēršļiem, kas liedza tiem pilnvērtīgi iepazīt kristietību: pirmkārt, pastāvēja liela plaša un līdz ar to arī neuzticība starp latviešiem un vācbaltiem, kuru rokās atradās luteriskā baznīca un visa lokālā vara; otrkārt, Krievijas divgalvainā ērgļa paspārnē dominēja cita konfesija – pareizticība, un tieši tā baudīja valsts baznīcas statusu.

Pirmie t. s. Baltijas diasporas gadi bija veiksmīgāki par citām misijām (Sv. Tomasa salā Karību reģionā 1732, Grenlandē 1733, Surinamā 1735, Ziemeļamerikā 1735), kur nācās mācīties izdzīvot pilnīgi svešos apstākļos un piedzīvot arī zaudējumus brāļu vidū, tomēr tie nenesa cerēto rezultātu: arī Vidzemē un Igaunijā vācu brāļiem neizdevās nodibināt kontaktus ar pamatiedzīvotājiem, kas uz hernhūtiešiem raudzījās kā uz kārtējiem vāciešiem, no kuriem neko labu nevar sagaidīt. Tikai pēc kustības vadoņa, grāfa Nikolaja Ludviga fon Cincendorfa (*Nikolaus Ludwig von Zinzendorf und Pottendorf*, 1700–1760), vizītes Vidzemē 1736. gadā un tās laikā pieņemtajiem lēmumiem sākās pavērsiens, un nākošo trīs gadu laikā Hernhūtes sūtņi sasniedza savus galvenos izvirzītos mērķus – latviešu un igauņu zemnieki sāka pievienoties kustībai un kļūt par tās brāļiem un māsām. Turpmākajos divsimt gados šī kustība pārdzīvoja gan panākumus, gan arī kritumus

¹ Brāļu draudzes idejiskā priekštece bija 1457. gadā Kunvaldē (Austrumčehijā) dibinātā Bohēmijas brāļu jeb Brāļu savienības kustība; tās dalībnieki pēc pirmo kristiešu parauga dēvēja sevi par brāļiem un māsām. Kontreformācijas iespaidā šīs kustības pārstāvji pēc 1620. gada, glābjoties no vajāšanām, bija spiesti emigrēt uz citiem Eiropas reģioniem. Pēc Lielā Ziemeļu kara beigām sākās kustības atdzimšana, un par atjaunotās brāļu draudzes centru kļuva Hernhūtes kolonija, kas 1722. gadā dibināta Saksijas austrumos (nosaukums cēlies no vārdkopas *Herrn Hut*, brīvā tulkojumā no vācu valodas – *Dieva aizsardzība*. – *Red. piezīme*).

un nopietnas vajāšanas, tomēr tā noritēja Baltijā līdz pat 2. pasaules karam un vienīgi vēlāk, padomju režīma apstākļos, apsīka un izzuda. Taču savas pastāvēšanas laikā brāļu draudze bija sasniegusi Latvijas kultūrvēsturē ļoti nozīmīgu rezultātu: pirmkārt, tieši pateicoties brāļu draudzēm, latviešu zemnieks Vidzemē kļuva par pārliecinātu kristieti; otrkārt, Vidzemes zemnieki kļuva par izglītotākajiem Krievijas impērijā un lasītpratēju īpatsvars viņu vidē bija viens no augstākajiem. Tāpat kustība izvērtās par lielisku skolu zemnieku pašorganizēšanā un cēla viņu pašapziņu. Ir pamats apgalvot, ka hernhūtiešu kustību Vidzemē var uzskatīt par nacionālās atmodas pašiem pirmsākumiem: tieši tās ietvaros tika likti pamati nācijas inteligences slānim, bez kura nav iespējama neviena nacionālā atmoda. Turklāt Vidzemes brāļu draudze atstāja nebūt ne mazsvarīgu ietekmi uz Latvijas mūzikas kultūras attīstību.

Mūzika caurvija Hernhūtes brāļu draudzes dzīvi gan svētkos, gan arī ikdienā. Atjaunotās draudzes vadonis, grāfs Cincendorfs, izstrādāja noteiktu dziedāšanas stilu, vērsot atskaņoto dziesmu virteni par savdabīgu dziedāšanu sprediķi (Hahn, Reichel 1977: 221), un aktīvā muzicēšana noteica, ka brāļu draudze jau savos "pirmsākumos ir dziedāša draudze" (Hahn, Reichel 1977: 220). Tādējādi arī Vidzemē ieradusies hernhūtieši nesa sev līdzīgu šo īpašo mūzikas mīlestību, un, lai gan ne viss tika pieņemts un pārņemts, daudzas lietas te rada savu turpinājumu.

Vispirms vietējie vidzemnieki, domājams, iepazīna atbraukušo vācu brāļu mūzikas instrumentus, starp kuriem īpaši izceļami pūšaminstrumenti (visbiežāk pieminētas bazūnes/*Posaunen*, bet sastopami arī citi) un vijoles. Tā, piemēram, hernhūtiešus aktīvi atbalstīja Magdalēna Elizabete Hallarte (*Magdalena Elisabeth Hallart*, 1683–1750²) no Valmiermuižas. 1738. gadā izbūvētajā Jērakalnā (vācu *Lammberg*) kādā no ēkām dzīvojuši daži vācu brāļi, un vienā istabā bijuši divi mežragi (LVVA, 237-1-1³, skat. arī Straube 2000: 64). Par pūšaminstrumentiem ir grūti atrast kādu izziņas avotu, taču attiecībā uz vijoli var samērā droši apgalvot, ka Hernhūtes brāļu instruments būtiski atšķīrās no sava priekšteča, kas tika spēlēts zemnieku vidē pirms hernhūtiešu ierašanās Vidzemē. Līdz ar to ir pamats uzskatīt, ka tieši hernhūtiešu līdzatvestie paraugi sekmējuši šī mūzikas instrumenta modernā varianta iekļaušanos latviešu zemnieku vidē. Arī vācu brāļu atskaņotais vijolrepertuārs gan saiešanās, gan ikdienā neapšaubāmi attīstīja zemnieku muzikālo redzesloku, iepazīstināja ar līdz šim nedzirdētiem skaņdarbiem un melodijām, bagātināja viņu domu un jūtu pasauli kopumā.

Kā otrs svarīgs hernhūtiešu darbības aspekts jāmin Valmiermuižas skolotāju semināra dibināšana (1738). Šis seminārs kļuva par pirmo speciālo mācībiestādi lauku skolu skolotāju sagatavošanai ne tikai

² Bijusi ģenerāļa Ludviga Nikolaja Frīdriha von Hallarta (*Ludwig Nikolaus Friedrich von Hallart*, 1659–1727) dzīvesbiedre.

³ Šeit un turpmāk LVVA (Latvijas Valsts vēstures arhīva) materiālu aprakstā pirmais skaitlis pēc abreviatūras LVVA apzīmē fonda numuru, otrais – apraksta numuru, trešais – lietas numuru; ja nepieciešams, pēc kola sniegti lapu numuri. Pilnīgāku nosaukumu aprakstu skat. literatūras un citu avotu sarakstā krājuma 15. lpp.

Vidzemē un Baltijā, bet arī visā Krievijas impērijā. Lēmums par tā izveidi tika pieņemts iepriekšminētās Cincendorfa vizītes laikā Vidzemē (1736), grāfam tiekoties ar Kristiānu Dāvidu, Magdalēnu Elizabeti Hallarti no Valmiermuižas un, iespējams, arī ģenerālleitnantu Johanu Baltazaru fon Kampenhauzenu (*Johann Balthasar von Campenhausen*, 1689–1758) no Ungurmuižas. Tās laikā, meklējot risinājumus turpmākai hernhūtiešu darbībai Baltijā, tika secināts, ka vislabāk kontaktus ar latviešu un igauņu zemniekiem var veidot nevis vācu brāļi, bet gan pašu latviešu pārstāvji, tāpēc jāatver mācībiestāde, kurā tiktu sagatavoti šādi darbinieki. Ņemot vērā arī Hallartes rūpi par latviešu zemnieku vidē valdošo analfabētismu un vajajām zināšanām kristietībā, kas bieži bija vairāk nezināšana nekā zināšana, sanāksmes dalībnieki nolēma organizēt semināru, kurā hernhūtiešu vadībā un uzraudzībā tiktu sagatavoti zemnieku skolu skolotāji; pēc iestādes absolvēšanas viņi varētu strādāt zemnieku vidē un izplatīt hernhūtiešiem tuvos dzīves principus un uzskatus.

Tā 1737. gadā Vidzemē ieradās vairāki izglītoti vācu jaunekļi, kuru uzdevums bija dzīvot lauku vidē un apgūt valodu. Vissekmīgāk ar šo uzdevumu tika galā Magnuss Frīdrihs Buntebarth (*Magnus Friedrich Buntebarth*, 1718?–1750) – bijušais teoloģijas students no Jēnas; līdz ar to viņš kļuva par rektoru jaunajai Valmiermuižas mācībiestādei, kas savu darbu uzsāka 1738. gada 23. augustā. Blakus zemnieku skolas skolotājam nepieciešamajai lasītprasmei un dievvārdu zināšanai semināristi tika apmācīti arī dziedāšanā pēc nofīm. Jau pēc gada pirmie absolventi devās uz draudzes vai muižas skolām kā skolotāji, bet visā semināra darbības laikā – līdz 1742. gada rudenim – to pabeidza apmēram 120 jaunieši, lielākoties no Vidzemes, lai gan ir ziņas arī par dažiem kurzemniekiem.

Tieši šie Valmiermuižas semināristi īsā laikā būtiski cēla Vidzemes zemnieku dziedātprasmi. Iepriekš, 18. gadsimta 20. gados un 30. gadu pirmajā pusē, baznīcu vizitāciju komisijas bija spiestas konstatēt, ka lauku draudžu baznīcēnu dziedāšana ir nožēlojama un mūzikā skolotai ausij grūti panesama, taču jau 30./40. gadu mijā komisijas nereti ar gandarījumu atzīmēja protokolos, ka daudzviet zemnieki dzied ļoti labi un melodiski un dažās draudzēs dziedāšanas līmenis jau ir tik augsts, ka mācītājs var sagatavot uz kādiem svētkiem divbalsīgas un pat daudz balsīgas dziesmas (LVVA, 234-1-14). Bet tas nebija tikai draudžu mācītāju nopelns: galvenie lauri pienācās jaunajiem zemnieku skolu skolotājiem, kas jau skolas bērniem iemācīja dziedāšanas pamatus. Gan pašus skolotājus, gan viņu labākos audzēkņus mācītāji nereti pieaicināja dziedāšanai dievkalpojumos un bērēs, turklāt kopš 18. gadsimta 40. gadiem viņi visbiežāk vērsās tieši pie Valmiermuižas semināra absolventiem, bet 19. gadsimtā, pēc Jāņa Cimzes vadītā Vidzemes skolotāju semināra dibināšanas (1839) – pie t. s. cimziešiem, kas luteriskajās draudzēs pildīja priekšdziedātāju pienākumus.

Protams, arī pati brāļu draudze ar saviem pasākumiem sekmēja melodiskas dziedāšanas nostiprināšanos zemnieku vidē. Kā jau norādīts, hernhūtieši dziesmai piešķīra īpašu nozīmi. Daudz tika dziedāts gan kārtējās saiešanās, gan speciālās *dziedāšanas stundās*, kas parasti noritēja stundu un dažkārt pat ilgāk. Un tad praktiski bija neiespējami izlīdzēties ar tradicionālo *špikeri* – dziesmu grāmatu, dziesmām bija jābūt jau galvā. Līdzīgi latviešu tautas tradīcijai dziedāt, darot darbus, arī hernhūtieši praktizēja līdzīgu pieeju un atviegloja strādāšanu ar dziedāšanu (Hahn, Reichel 1977: 227). Tāpat brāļu draudzē bieži skanēja arī dziesmas, kas paredzētas dažādām ikdienas dzīves situācijām.

Hernhūtieši dziesmas izpildīja savdabīgā manierē: proti, tika dziedāta nevis visa dziesma no pirmā līdz pēdējam pantam, bet vairākas dziesmas tika virknētas pārdomātā secībā, atskaņojot tikai pirmos un pēdējos pantus vai pat vienīgi to daļas; šādu dziedāšanas veidu savā ievadrakstā hernhūtiešu dziesmu grāmatai (*Herrnhuter Gesangbuch*) 1735. gadā ieteica pats grāfs Cincendorfs (Hahn, Reichel 1977: 221). Turklāt laikmetīgie hernhūtieši izpilda savas dziesmas ātrākā tempā, nekā to dara luteriskajās draudzēs mūsdienu Latvijā. Vai šāda dziedāšanas maniere bija iegājusies 18. un 19. gadsimtā arī Vidzemē, grūti spriest, jo nekādas norādes par to līdz šim nav izdevies atrast. Tomēr ir skaidrs, ka dziedāšana latviešu brāļu draudzes locekļu vidē bijusi ļoti populāra – to atzīmējuši gan kustības pretinieki, proti, Vidzemes luterisko draudžu mācītāji (LVVA, 233-1-846: 641), gan paši hernhūtieši (ABU⁴, 19-8.8, 19.-3.25).

Vidzemes brāļu draudžu kustība stāvējusi arī pie latviešu profesionālās mūzikas šūpuļa: agrīnie šīs jomas pārstāvji mūsu kultūrā nāk tieši no hernhūtiešu vides. Te īpaši izceļami divi vīri: Jānis Cimze un Juris Neikens. Cimze pamatoti tiek uzskatīts par pirmo latviešu komponistu – tautasdziesmu apdaru autoru, savukārt viņa vadītais seminārs devis milzu ieguldījumu latviešu tautskolotāju – draudžu ērģelnieku, kordirģentu, pa daļai arī komponistu – mūzikas izglītībā. Un zīmīgi, ka Cimzes bērnība un jaunība pagāja tipiskā brāļu draudzes vidē, jo viņa vecāki un vairāki citi radi jau kopš 18. gadsimta bija cieši saistīti ar šo kustību. 1840. gada Vidzemes luterisko baznīcas draudžu vizitācijas protokolā īpaši atzīmēts, ka Valmierā joprojām darbojas hernhūtiešu brāļu draudze un tās pārstāvji ieņem arī amatus baznīcā – par ķesteri un priekšdziedātāju strādā Jānis Cimze (LVVA, 234-1-41: 312–313).

Savukārt Juris Neikens, kas ieguvis teologa izglītību, iegājis vēsturē kā pirmo latviešu dziesmu svētku sarīkotājs savā Dikļu draudzē 1864. gadā. Diskutējot par latviešu dziesmu svētku fenomenu, bieži tiek piesaukta Vācijā populārā līdertāfela (*Liedertafel*) tradīcija, kas radās 18. gadsimta beigās un ieskandināja 19. gadsimta nacionāli patriotisko

⁴ABU – šeit un turpmāk saīsinājums no *Archiv der Evangelischen Brüder-Unität*; pilnīgāku aprakstu skat. literatūras un citu avotu sarakstā krājuma 15. lpp.

kustību. Savus ziedulaikus tā piedzīvoja teju vai paralēli latviešu nacionālās atmodas (jaunlatviešu) laikmetam. Zināma līdertāfela ietekme, protams, nav noliedzama, tomēr Neikens savās atmiņās min arī citus iespaidus. Proti, paša izdotajā laikrakstā *Ceļa Biedris* viņš raksta:

“Ap Miķeļiem 1863, kā jau dažugad, uz savu mīļu Ārciemu braucu bībel'svētkos. Sestdienas vakarā pavēlu pie skolmeistara ienācis, tur atradu pulciņu dziedātāju, kas bībelsvētku dziesmas it cītīgi mācījās. Bij lasījušies gan no Ārciemiem, gan ir no tāliem nāburgiem un dziedājuši jau daudz stundas, bet piekūsis neviens vēl nerādījās, un acis visiem spīdēja no prieka.

“Jau šodien mums bij svētki!” – tā jauneklis viens teica šķirdamies.

“Dziesmu svētki!” – otrs tam atbildēja; un šis vārds man ar tādu skaņu iekrita ausī, ka tūl't ar tiem dziedātājiem sāku aprunāties, vai citreiz nevarētu sanākt uz dziesmām vien, kā šoreiz nākuši uz Dievvārdiem.”
(Neikens 1865: 141)

Te nepieciešami daži komentāri. Pēc 1832. gadā Krievijas impērijā pieņemtā likuma gan luteriskā baznīca, gan arī brāļu draudze (1817 tā saskaņā ar imperatora Aleksandra I pavēli bija legalizējusi savu darbību) bija spiestas ievērot īpašus nosacījumus. Viens no tiem attiecās uz hernhūtiešiem: proti, viņi vairs nedrīkstēja brāļu draudzes rindās automātiski uzņemt savus mazos bērnus, kā arī saiešanās tika aizliegts teikt brīvu runu. Tas noveda pie kustības lēna norieta, turklāt uz vēstures skatuves bija parādījušies jauni spēlētāji, kas jo sevišķi jaunajai paaudzei šķita pievilcīgāki – jaunlatvieši. Tādējādi hernhūtiešu popularitāte mazinājās; vienlaikus luteriskās baznīcas mācītāji vairoja savu veiksmi, pārņemot virkni hernhūtiešu darba metožu, tajā skaitā veidojot draudzē nodarbības mazākām dalībnieku kopām, piemēram, Bībeles stundas. Līdz ar to dziesmu svētku ideja Neikenam faktiski dzima, apmeklējot tieši no hernhūtiešiem patapinātu pasākumu. Turklāt, līdzīgi kā Cimze, arī Neikens bija cēlies no Vidzemei tipiskās hernhūtiešu vides, jo arī viņa vecāki bija brāļu draudžu kustības aktīvi piekritēji un tēvs Pēteris Ārciemā pat darbojās kā hernhūtiešu sludinātājs jeb t. s. tētiņš. Zīmīgi, ka Neikens skolojās pie jau pieminētā Cimzes viņa skolotāju seminārā (1843–1846).

Viss iepriekš izklāstītais ļauj secināt, ka hernhūtiešu kustība, kas Vidzemē bija jo īpaši aktīva kopš 18. gadsimta 30. gadu beigām, atstājusi būtiskas pēdas Latvijas kultūrā, tajā skaitā mūzikas jomā. Arī tāds latviešu nācijas fenomens kā dziesmu svētki daudzējādā ziņā ir izveidojies šīs savdabīgās kustības ietekmē.

THE INFLUENCE OF THE LIVLAND MORAVIAN CHURCH ON LATVIAN MUSIC CULTURE

Gvido Straube

Summary

Keywords: Latvian schools and teachers in the 18th/19th century, instrumental performance, choir singing, the song festival tradition

At the end of 1720, the first representatives of the recently re-established Herrnhut / Upper Lusatian Moravian Church arrived in Livland (nowadays Vidzeme). At the end of 1730, the local peasants accepted the ideas they brought, and the Moravian Church became a reality in many locations in the province of Livland. By 1742, it had accepted approximately 3000 peasants. Gradually, overcoming varied obstacles, among them the ban on the movement in 1742/1743, the Moravian Church grew both in territorial scope and in numbers, and by the 19th century it had more than 30,000 members, and the number of supporters was even greater.

The Moravian Church influenced many varied areas of life in Livland, including the music culture of the local inhabitants.

Since music was significant for the Moravian Church – both instrumental performance and singing – congregation members in Livland worked in this area as well. Many of the Brethren from Germany brought music instruments with them, the most popular instruments being violins and trombones (the German *Posaunen*). There is reason to believe that the Brethren were among those that brought the modern violin to Livland, and its sound was significantly better than the violins previously used by the people of Livland.

The group singing tradition of the Moravian Church was enthusiastically received among the Latvian peasants. Along with that, thanks to the Brethren, choir singing in Lutheran church services was also improved. Gradually this group singing became a vital part of a peasant's day, and this helped crystallize the idea of a larger scale song festival in the 19th century.

Magdalene Elisabeth von Hallart, a general's wife, is another key person, thanks to the attention she paid to the Moravian Church teachers' seminary in Wolmarshof (Valmiermuiža). In spite of its short lifespan (1738–1742), approximately 120 young people graduated this seminary and many became teachers in peasants' schools. As they were taught to sing from sheet music, then they were much better prepared to teach not just language, but also singing to young students in Livland.

The Moravian Church's goals of improving both the education and singing ability of peasants resulted in a new national intelligentsia, including the first professional musicians. Jānis Cimze, the founder and long-time leader of the Livland (Vidzeme) teachers' seminar came from a typical Brethren environment and is considered to be a pioneer of Latvian professional music. Juris Neikens, the originator of the idea and the organizer of a regional song festival, similar to Cimze, came from the Moravian Church. He developed the brilliant idea of song festivals, which became a particularly valuable tradition of the Latvian nation, after attending Bible study, which was a continuation of the Moravian Church meetings after the time when, due to pressure from the Russian Empire and Livland Lutheran Church, it was forced to reduce its activity and changed the character of its work so much that it basically became a sect.

Literatūra un citi avoti

ABU, 19 = Archiv der Evangelischen Brüder-Unität, R. 19, G.a. 8.8.A; G.a. 3.25

Hahn, Hans-Christoph, und Hellmut Reichel (Hrsg., 1977). *Zinzendorf und die Herrnhuter Brüder: Quellen zur Geschichte der Brüder-Unität von 1722 bis 1760*. Hamburg: Friedrich Wittig Verlag

LVVA, 233-1-846: 641 = Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 233. f. (Vidzemes virskonsistorija), 1. apr., 846. l., 641. lp.

LVVA, 234-1-14 = Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 234. f. (Vidzemes luterisko baznīcu vizitācijas protokoli), 1. apr., 14. l.

LVVA, 234-1-41: 312–313 = Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 234. f. (Vidzemes luterisko baznīcu vizitācijas protokoli), 1. apr., 41. l., 312.–313. lp.

LVVA, 237-1-1 = Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 237. f. (Vidzemes brāļu draudze), 1. apr., 1. l.

[Neikens Juris] (1865). Dziesmu svētki, trešā vasarsvētku dienā 1864. Dikļos un 1865. Matīšos svētīti [sākums; turpinājums 20., 21. nr.]. *Ceļa Biedris* 19, 141.–143. lpp.

Straube Gvido (2000). *Vidzemes brāļu draudzes diārijs (jaunākais noraksts) jeb Herrnhūtiešu brāļu draudzes vēsture Latvijā*. Rīga: N.I.M.S.

ŠLĀGERA DISKURSS 20. GADSIMTA 20.–30. GADU LATVIEŠU MŪZIKAS MĒNEŠRAKSTOS

Alberts Rokpelnis

Atslēgvārdi: mūzikas publicisti, attieksme pret populāro mūziku, negatīvās argumentācijas shēmas



16

1. attēls. Reklāma: “Liela gramofonu plašu izvēle, jaunākie šlageri”.
Laikraksts *Segodnja*, 1924. gada 17. augusts

¹ Vēl pirms skaņu filmas rašanās arī mēmais kino reklamās tika apzīmēts kā šlageris.

² Mūsdienās krievu valodā tiek lietota rakstības forma *шлагер*. Skat: Cherednichenko, T. *Shljager. Jenciklopedija kul'turologii*. http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1148/ (skatīts 2016. gada 29. novembrī).

Preses diskurss ir vērst divos virzienos. Pirmkārt, tas atspoguļo kādas sabiedrības daļas nostāju un izpratni par konkrēto jautājumu. Otrkārt, pretējā virzienā darbojoties, ar tā palīdzību tiek mērķtiecīgi konstruēti argumenti *par* vai *pret*. Mana nelielā pētījuma mērķis ir šīs tēzes kontekstā raksturot šlāgera reprezentāciju starpkaru perioda latviešu mūzikas publicistikā. Metodoloģiskais pamats ir austriešu zinātnieces Rutas Vodakas izstrādātie diskursa vēsturiskās analīzes principi, ar kuru palīdzību atklātas publicistu izmantotās diskriminējošās argumentācijas shēmas (Wodak 2001). Rakstā iztīrāts arī jautājums par šlāgeru izplatītajiem jeb personām, kas 20. gadsimta 20.–30. gados nodarbojās ar to sacerēšanu un popularizēšanu.

Pats jēdziens *šlāgeris* ir vācu valodā un kultūrtelpā plaši lietots daudznozīmju termins, ar kuru kopš 19. gadsimta vidus mēdz apzīmēt populāras melodijas. Sākotnēji tās bija operešu ārijas, bet 19.–20. gadsimta mijā – arī populāru melodiju nošizdevumi un skaņuplašu ieraksti. Vācu pētnieki, rakstot par 20. gadsimta 20.–30. gadiem, visbiežāk definē šlāgeri kā populāru mūziku ar deju un izklaides funkciju vai kā fona mūziku sentimentālai noskaņai (Czerny, Hofmann 1968: 301; Worbs 1989: 1737; Wicke 1998: 1063).

Starpkaru perioda Latvijas presē (gan latviešu, gan vācu un krievu izdevumos) kā šlāgeri tika apzīmētas populāras dziesmas, dejas (tango, fokstroti), skaņu filmas¹, dziesmas no skaņu filmām u. tml. Nebija vērojama paša termina *šlāgeris* kā nelatviskas cilmes vārda cenzūra, lai gan visu apskatāmo laikposmu kā sinonīms paralēli tika lietots apzīmējums *grāvējs*. Krievu presē, t. sk. nozīmīgākajā šīs minoritātes 20.–30. gadu laikrakstā *Segodnja* (*Сегодня*), jēdziens *šlāgeris* figurēja galvenokārt gramofonu un skaņuplašu sludinājumos (skat. 1. attēlu).

Ņemot vērā, ka pats jēdziens ir vāciskas cilmes, tā lietojums krievu valodā bija ierobežots. Presē tika izmantots galvenokārt tiešs fonētisks vārda pārnesešums *shlager* (*шлагер*), bet izņēmuma gadījumos – arī *shljager* (*шлягер*)². Vācu presē vārds *der Schlager* (no *das Schlag* – sist, belzt) tika lietots daudz biežāk, apzīmējot gan populāru preci vai sporta sasniegumus, gan kultūras produktus (deju, skaņu filmu, opereti u. tml.).

Lai gan par šlāgeriem rakstīja arī mazākumtautību prese, tomēr tās izdevumu klāstā nebija specializētu, tikai mūzikai veltītu žurnālu vai

laikrakstu, kas pastāvētu vairākus gadus. Savukārt latviešu valodā periodā no 1921. līdz 1939. gadam tika izdoti pieci žurnāli (*Latvju Mūzika*, *Mūzikas Nedēļa*, *Mūzika*, *Mūzikas Apskats*, *Latvijas Mūziķis*), kuru nosaukumi un redakcijas komentāri liecina par saikni ar skaņumākslu. Tos izdeva profesionālu mūziķu biedrības, piemēram, Latvijas skaņražu kopa (*Mūzika*, redaktors Jāzeps Vītols), Latviešu Dziesmusvētku biedrība (*Mūzikas Apskats*, redaktors Jēkabs Vītoliņš), Latvijas mūziķu biedrība (*Latvijas Mūziķis*). Šie žurnāli bija atvēlēti specifisku mūzikas jautājumu analīzei, ko, pēc izdevēju domām, citos kultūras izdevumos nebūtu iespēju tik plaši izvērst (Vītoliņš 1932: 5).

Mūzikas publicistika 20. gadsimta 20.–30. gadu Latvijā darbojās samērā šaurā tēmu lokā. Mūzikas mēnešrakstu metiens un lasītāju skaits bija mazāks nekā dienas preseī, tomēr būtiski, ka praksē vienu publikāciju mēdza ievietot vairākos izdevumos vienlaikus, tādējādi vismaz teorētiski bija iespēja sasniegt lielāku auditoriju. Taču atklāts paliek jautājums: vai lasošā sabiedrība ieklausījās kultūras un mūzikas dzīvē redzamu personību viedokļos un vai piekrita tiem? Mediju diskursi (ko šajā gadījumā veidoja profesionāli mūziķi) producē kolektīvās zināšanas. Nododot informāciju, tiek radīta realitātes apziņa, kurā mediji funkcionē arī kā *audzinātājs*, kas norāda uz *pareizo* viedokli.

20. gadsimta 20.–30. gados Latvijas valsts nebija viendabīga ne politiski, ne kultūras jomā. Vēstures zinātnē tradicionāli tiek uzsvērts krasais sociālpolitiskais dalījums starp parlamentāro (1918–1934) un autoritāro režīmu (1934–1940), kas izpaudās gan politiskā, gan saimnieciskā aspektā (Zemītis, Jundzis 2013). Protams, tas ietekmēja arī latviešu un mazākumtautību kultūras dzīvi un saskarsmes formas. Piemēram, jāņem vērā fakts, ka pēc autoritārā apvērsuma valsts atbalsts minoritāšu kultūras aktivitātēm un, attiecīgi, pašu aktivitāšu klāsts samazinājās (Bērziņš 2003: 786). Realitātē tas nozīmēja daudzu laikrakstu slēgšanu un ierobežotas iespējas publicēties (Paeglis 1996: 33, 37; Gulbis 1934: 6).

Attieksme pret šlāgeri starpkaru perioda Latvijas presē jau sākotnēji bija kritiska, un autoritārisma periodā, pieaugot nacionālajai propagandai, šī tendence izpaudās vēl jo spilgtāk³. Mūsdienu autori nereti izvērza domu, ka 20. gadsimta 20.–30. gadu preses publikācijās dominēja elitārā kultūra, jo runāt vai rakstīt par *zemo* kultūru nebija ētiski (pieklājīgi). Aivars Stranga norāda, ka starpkaru laikmeta realitāte Latvijā bija pretrunas starp akadēmiķiem un sabiedrības lielāko daļu, un tās izpaudās dažādās dimensijās (Stranga 1994: 8). Arī izklaides sfēra un tās ietvaros producētā mūzika, raugoties no mākslas elites pozīcijām, tolaik tika vērtēta kā viens no daudzajiem *tabu*. Vēsturnieki uzskata, ka gan parlamentārajā periodā, gan jo īpaši autoritārajā posmā kultūra tika mērķtiecīgi kontrolēta un virzīta *no augšas*, definējot priekšstatus par tikumības normām, kas sabiedrībai bieži vien tika skaidrotas tieši masu medijos (Lipša 2009: 40). 20. gadsimta 30. gadu

³ Skat., piemēram, Alekša Auziņa rakstu laikraksta *Pēdējā Brīdī* numurā 1934. gada 3. septembrī – *Aizsargi, dariet galu šlāgeru kultūrai* (Auziņš 1934).

Latvijā populārās mūzikas pieejamību veicināja radiofons, skaņuplašu fabrika *Bellaccord Electro* un daudzi mazie skaņuplašu izplatītāji un importētāji (Mazvērsīte 2013: 462). Lai arī to darbība ir būtiska laikmeta tendenču kontekstā, tās sīkākā iztirzājums neietilpst šī raksta pamatuzdevumos.

Analizējot Latvijas mūzikas mēnešrakstu publikācijas, atlasē kritērijs bija jēdziens *šlāgeris* kā atslēgvārds vai nu tematisko rakstu, vai ārņemju ziņu hroniku nosaukumos un tekstā⁴. Rādītājs *Latvijas zinātne un literatūra* sniedz skopas ziņas par 1918.–1936. gada norisēm, jo vārds *šlāgeris* rakstu nosaukumos parādās tikai divreiz, piemēram, Vilhelma Krūma rakstā *Par žīdu un latviešu šlāgeriem* (Krūms 1934: 6); tomēr šlāgera tēma tiek skarta arī rakstos par džezu, deju mūziku, vieglo mūziku vai koncertdzīves problēmjautājumu apskatā.

20. gadsimta 20. gadu sākumā izdotajā mēnešrakstā *Latvju Mūzika* (1921–1922) šlāgera jēdziena lietojums netika konstatēts. Šo žanru neaplūkoja arī žurnāls *Mūzikas Nedēļa* (1923–1929), kura pirmā numura ievadrakstā formulēta vēlme runāt par mūziku vienkāršā valodā, lai ieinteresētu arī tos intelīģences pārstāvjus, kuriem nav speciālas mūzikas izglītības (Redaktors un izdevēji 1923).

Tādējādi analīzei izmantoti sekojoši mēnešraksti:

- *Mūzika* (1925–1927);
- *Latvijas Mūziķis* (1927–1934);
- *Mūzikas Apskats* (1932–1939).

1939. gadā līdz ar Latviešu Dziesmusvētku biedrības likvidēšanu beidza pastāvēt arī *Mūzikas Apskats*, jo biedrības funkcijas pārņēma Rakstu un mākslas kamera. Mūzikas sekcija savā 1939. gada darba plānā iekļāva punktu par jauna mūzikas žurnāla dibināšanu. Tomēr šāds žurnāls netika laists klajā, bet izdevumā *Raksti un Māksla* (iznāca tikai seši numuri līdz Latvijas okupācijai) Jekabs Graubiņš informēja lasītājus par it kā darbību sākušu “Latvju mūzikas terminoloģijas komisiju” (Graubiņš 1940: 56, 58). Nav ziņu, vai minētajā komisijā tikuši apspriesti populārās mūzikas jautājumi.

Mūzikas mēnešrakstu materiālu atlasē procesā manā redzeslokā nonāca 42 publikācijas. Izdevumu hronoloģija liecina, ka termins *šlāgeris* lietots profesionālu mūziķu rakstos, kas adresēti akadēmiski izglītotajai mūzikas elitei, turklāt vērojama termina pakāpeniska nostabilizēšanās ar tendenci izmantot to aizvien biežāk. Pirmoreiz apzīmējums *šlāgeris* tika konstatēts 1925. gada publikācijā⁵. 20. gadu gaitā tas lielākoties pieminēts rakstos, kas pārpublicēti no vācu mūzikas izdevumiem⁶, preses hronikās, bet reizēm arī kā epitets, kas norāda uz raksta autora negatīvo viedokli vai *sliktu mūziku*. Tematiskie raksti par populārās mūzikas jautājumiem specializētajos mēnešrakstos atrodami samērā reti.

⁴ Atlasei izmantota Latvijas Nacionālās bibliotēkas datubāzes *periodika.lv* meklēšanas sistēma, kā arī rakstu rādītājs *Latvijas zinātne un literatūra* par laikposmu no 1918. līdz 1936. gadam.

⁵ Runa ir par mūzikas mēnešrakstiem, jo dienas preses leksikā šis vārds bija ienācis jau agrāk, turklāt tika lietots semantiski daudzveidīgi.

⁶ *Signale für die musikalische Welt, Berliner Börsen-Courier, Deutsche Musiker-Zeitung.*

Savukārt laikā no 1931. līdz 1939. gadam vārds *šlāgeris* sastopams 36 publikācijās, visbiežāk (28 reizes) *Mūzikas Apskatā*. Tam ir savs pamats, jo tieši šis žurnāls bija starpkaru periodā visilgāk pastāvējušais latviešu mūzikas mēnešraksts. Salīdzinot ar 20. gadiem, palielinājies arī Latvijas mūzikas dzīvei veltīto analītisko materiālu skaits, jo 30. gadu presē retāk tika pārpublicēti ārzemju autoru raksti, bet biežāk pārstāvēti vietējie autori. Tas, protams, neizslēdz citu (ārzemju) autoru ideju izmantošanu savā argumentācijā; šai tēmai sīkāk pievērsīšos turpmākajās lappusēs.

Šlāgera negatīvais diskurss (argumentācijas shēmas)

Diskursa vēsturiskās analīzes metode palīdz noteikt un analizēt konkrēta teksta diskriminējošos elementus. Ruta Vodaka (Wodak 2001) to skaidro kā trīs savstarpēji saistītu aspektu virkni:

- Analīzes pirmais posms paredz teksta kritiku – nekonsekvenču, dilemmu un paradoksu konstatēšanu teksta struktūrās, lai tādējādi, izmantojot sociāldiagnostisku kritiku, atklātu diskursu prakses.
- Analīzes otrajā posmā pētnieks iziet ārpus teksta robežām, respektīvi, iegūtā informācija tiek apvienota ar viņa zināšanām un pieredzi, lai saistītu diskursu ar laikmeta kontekstuālajiem procesiem. Šajā stadijā diskursīvo notikumu interpretācijai iespējams izmantot arī sociālās teorijas.
- Vodakas analīzes metodes trešais posms manā pētījumā nav izmantots, jo tas ir vairāk piemērots sociālajām zinātnēm. Tas paredz, ka pagātnes analīze ļauj izdarīt secinājumus, kas noder labākai komunikācijai nākotnē.

Metodes lietojums šlāgerim veltīto publikāciju analīzē palīdz atklāt, ar kādiem argumentiem un teksta struktūrām tiek konstruēts šlāgera negatīvais tēls. Jāuzsver, ka metode ir problēmorientēta, tādēļ nekoncentrējas uz kvantitatīviem datiem, bet uz teksta interpretāciju laikmeta kontekstā (Wodak 2001: 65, 70). Svarīgi arī, ka metode tiek lietota tikai negatīvo argumentu konstatēšanai, kas nosaka tās ierobežotību, jo jēdziens *šlāgeris* 20.–30. gadu presē parādījās dažādās nozīmēs un tam nebija vienotas definīcijas⁷. Jāņem arī vērā, ka starpkaru Latvijas mediju telpā nepastāvēja tikai negatīvs šlāgera vērtējums, līdz ar to negatīvie argumenti demonstrē tikai daļu no viedokļu spektra.

Analizējot šlāgera pieminēšanu 42 publikācijās, kā izteikti pozitīvu var raksturot tikai vienu – rakstu *Par žīdu un latviešu šlāgeriem* 1934. gada izdevuma *Latvijas Mūziķis* 2. numurā. Šis teksts ir anonīms un acīmredzot paūž redakcijas vai redaktora Vilhelma Krūma viedokli. 19 gadījumos vērojama nosacīti neitrāla attieksme (nav kategoriski

⁷Pirmais Latvijā publicētais šlāgera fenomena skaidrojums, ko var uzskatīt par definīciju, atrodams *Latviešu konversācijas vārdnīcas* 21. sējumā: “[...] šlāgeris – lētai gaumei pielaikota populāra dziesma vai deja ar dziedāšanu” (Švābe 1940: 41733).

paustas nostājas), bet 22 gadījumos konstatējams izteikti negatīvs autora skatījums uz šlāgeri (tas parādās dažādos kontekstos). Negatīvā diskursa argumentācijas shēmas tiek lietotas, lai radītu pašidentitāti, nodalot svešo vai nepieņemamo. Tā rodas diskursīvais šķirums *Mēs – Viņi* jeb diskriminējoša negatīvā stratēģija, kuras ietvaros argumenti tiek sasaistīti ar secinājumiem, izmantojot to vai citu argumentācijas shēmu.

⁸ *Topos* – grieķu retorikas jēdziens, ar ko apzīmē tēmas (angļu val. *topic*), kurās tiek konstruēti argumenti.

⁹ *Kultūras argumentācijas shēma* skaidri saskatāma tikai divos gadījumos jeb 4% no kopskaita.

Diskursa vēsturiskās metodes teorētiķe Ruta Vodaka piedāvā vismaz 14 universālas argumentācijas shēmas (*topos*⁸). Viņa uzsver, ka vienā rakstā, atkarībā no tā mērķa un uzbūves, vienlaikus var tikt izmantotas pat vairākas no tām (Wodak 2001: 77): piemēram, *kultūras argumentācijas shēma* kā nenovēršamu problēmas rašanās cēloni izvirza kādas noteiktas sabiedrības grupas kultūru⁹. Šis apstāklis paver plašas iespējas pētnieka interpretācijai, nosakot, kurai argumentācijas shēmai konkrētais diskurss piederīgs.

Nepieciešamības gadījumā pētniekam ir iespēja radīt arī jaunas shēmas, ko gan šajā gadījumā neesmu darījis; savukārt no Vodakas piedāvātajām tika konstatētas deviņas (skat. 1. tabulu).

1. tabula. Diskriminējošo argumentācijas shēmu (Wodak 2001) atainojums absolūtos skaitļos un procentuāli

Negatīvā diskursa argumentācijas shēmas: Diskriminējošā stratēģija jeb „Mēs – Viņi” diskursīvais šķirums

Draudu argumentācijas shēma	9	20%
Atbildība – vainīgā meklēšana	8	18%
Realitātes atzīšanas shēma	7	16%
Apgrūtinājums un sekas	5	11%
Definīcija jeb nosaukšana	5	11%
Nederīgums un neizdevīgums	4	9%
Ļaunprātīga darbība	3	7%
Vēstures argumentācijas shēma	2	4%
Kultūras argumentācijas shēma	2	4%
Taisnīguma argumentācijas shēma	0	0%
Humāno vērtību shēma	0	0%
Finanšu argumentācijas shēma	0	0%
Skaitļu argumentācijas shēma	0	0%
Likuma argumentācijas shēma	0	0%

Tabulā apkopotie dati liecina, ka visbiežāk šlāgeris un tā izplatība tika uztverta kā *draudi*, arī kā *atbildība – vainīgā meklēšana* vai kā neizbēgamas *realitātes atzīšana*. Pēdējā gadījumā tiek konstatēts fakts vai problēma, kas prasa noteiktu lēmumu pieņemšanu vai darbību veikšanu. Šo argumentācijas shēmu kopums spilgti atspoguļojas

Jēkaba Graubiņa viedokli par Rakstu un mākslas kameras dibināšanas nepieciešamību 1938. gadā:

“Tautas seno garamantu un parašu sargāšana, un godā turēšana, un nacionāla muzikāla audzināšana nevarēs sekmēties, ja turpināsies netraucēti starptautiskās sēnalu mūzikas imports mūzikāliju, gramofonu plašu, filmu un citā veidā, kā arī *šlāgeru* fabricēšana un izplatīšana iekšzemē. Kamera nevarēs vienaldzīgi noraudzīties, kā savu veikalu dzinēji saindē tautas veselīgo mūzikas garu. Te būs vajadzīgas arī savas represijas.” (Graubiņš 1938: 170)

Šajā piemērā redzams visizplatītākais negatīvās argumentācijas modelis, kas saistāms ar *definīcijas, apgrūtinājuma/seku* vai *vēstures* shēmām; argumentācijas ziņā tās ir ļoti tuvas un balstās uz vēstures notikumu retrospekcijā bāzētiem izteikumiem. Piemēram, Vilhelms Krūms uzskata, ka *apgrūtinājums* rodas sakarā ar atbildīgo personu bezdarbību jaunatnes gaumes audzināšanā:

“Tā ir lieta, par kuru derētu padomāt mūsu izglītības vadītājiem, sevišķi šīn laikā, kur *šlāgeru* posts un sēnalu mūzika draud nomākt visu daiļo un labo. Mums ir pietiekoši daudz lektoru un diriģentu, arī labu orķestru netrūkst, lai mierīgi varētu uzsākt šo audzināšanas darbu.” (Krūms 1933: 3)

Knuts Lesiņš visās manis analizētajās publikācijās izmanto galvenokārt *atbildības – vainīgā meklēšanas* shēmu: tā nosaka, ka kāda persona vai personu grupa ir vainīga pie problēmas rašanās un tāpēc tai ir jārikojas, lai problēmu risinātu. Publicists vaino latviešu komponistus, kas nerada labu, “latvisku” deju mūziku. Tas arī, viņaprāt, noved pie pārmērīga populārās mūzikas importa: “Beidzot vienā ziņā mēs paši esam vainīgi. Un šī vaina drusku krīt uz mūsu komponistiem.” (Lesiņš 1938: 285) Pēc Lesiņa domām, ar kvalitatīvas vietējās deju mūzikas (resp., vietējo *šlāgeru*) radišanu un izplatīšanu problēma tiktu atrisināta. *Draudu* motīvu Lesiņš savā argumentācijā kombinē ar *kultūras un vēstures* shēmām; viņš atsauca uz pagātnes romantizēto izpratni par latviešu kultūru un to, kā tajā atspoguļojas krievu un vācu ietekme. Pievienojoties Kārļa Ulmaņa režīma propagandētajām rūpēm par lauku sabiedrību (Hanovs 2016: 197), Lesiņš izrāda satraukumu par ārzemju nekvalitatīvo deju mūziku laukos, jo, viņaprāt, patērētāji paši nav spējīgi atšķirt to no labas, tāpēc jāveltī pūles iedzīvotāju gaumes uzlabošanai. Šis arguments korelē ar rakstiem tālaika mūzikas publicistikā, kuros aplūkota mūzikas dzīve un amatiermūzicēšanas tradīcijas Latvijas laukos 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta pirmajā pusē (Martinovskis 1925a, 1925b)¹⁰.

Definēšanas un *draudu* argumentācijā iekļaujas arī atsevišķas publikācijas, kurās minēti konkrēti *šlāgeru* popularizētāji (gan to sacerētāji, gan importētāji, interpreti u. tml.). Konstatējamās tiešas norādes uz piecām šāda veida personām, kuru darbība būtu jāierobežo. Tādējādi abas argumentācijas shēmas papildina viena otru: respektīvi, *definētājiem* nav jārikojas, bet tas būtu jādara kādam citam, lai viņu darbību ierobežotu.

¹⁰ Publikācijās par lauku mūzikas dzīvi 20. gadsimta 20. gados nereti tika pausts uzskats, ka laukos kultūras norisēm pievērsts pārāk maz uzmanības. ““Ragu pūtēji” un koris, viet. skolotāja vadībā, lūk visi laucinieku muzikālās dzīves avoti,” raksta Jūlijs Ziediņš laikraksta *Latvijas Sargs* publikācijā *Mūzika lauciniekiem* 1925. gada 4. oktobrī (Ziediņš 1925: 6). Arī jaunākajos pētījumos tiek uzsvērts, ka sadzīves muzicēšana Latvijas laukos 20. gadsimta pirmajā pusē lielākoties noritēja, pateicoties vietējo tautskolotāju ierosmei vai apgūstot kādu instrumentu spēli pašmācības ceļā (Žune 2016: 39–41).

Viens no šajā kontekstā pieminētajiem ir **Jānis Āre** (1882–1955), pazīstams kā t. s. humorists, kupletists un ārzemju šļāgeru latviskotājs; viņa tulkotie darbi tika publicēti dziesmu grāmatās (piem., *Modernie šļāgeri un dziesmas*: Āre 1930). Skaņuplašu pētnieks Atis Gunivaldis Bērtiņš fiksējis, ka laikposmā starp diviem pasaules kariem Āre Latvijā izdevis visvairāk dažāda nosaukuma skaņuplašu populārās mūzikas jomā, tomēr līdz šim viņa personība un mākslinieciskā darbība praktiski nav pēfita (Bērtiņš 2015: 171).

Operas solists, tenors **Artūrs Priednieks-Kavara** (1901–1979), kā šļāgeru atskaņotājs minēts divās publikācijās. Vienā no tām Knuts Lesiņš raksta:

“Artūrs Priednieks-Kavara pirms aizbraukšanas uz ārzemēm bija sarīkojis valšu un operešu vakaru. Diemžēl, programmā bija iebiruši arī daži tādi vācu “šļāgeri”, kas glaimo viszemākai sentimentālai gaumei. Tāda locīšanās “laikmeta gara” priekšā nebija vajadzīga. Priednieku publika mīl arī tāpat.” (Lesiņš 1934: 184)

Lesiņa komentārs, domājams, norāda uz viņa uzskatu, ka populārie solisti atskaņo šļāgerus tāpēc, ka auditorija to pieprasa, nevis pēc savas vēlmes.

1932. gadā *Latvijas Mūziķa* ārzemju ziņu hronikā, atsaucoties uz vācu izdevuma *Der Artist* publikāciju, teikts, ka vijolnieka, bijušā rīdzinieka **Mišas (Mihaela) Aljanska** (1897 – ap 1943) Hamburgā vadītā orķestra deju šļāgeri ir “ugunīgi un dzīvi” (*Iz ārzemju kritikām* 1932: 8). Mūziķa darbība vērtēta ja ne pozitīvi, tad vismaz neitrāli, kas varētu liecināt par vēlmi lepoties ar “mūsējo” sasniegumiem ārzemēs. Jāatzīst, ka raksts publicēts Vilhelma Krūma rediģētā izdevumā, un šo autoru nevar uzskatīt par kategorisku šļāgeru noliedzēju. 1933. gadā, pēc nacistu nākšanas pie varas Vācijā, Aljanskis atgriezās Rīgā, bet gāja bojā 2. pasaules kara laikā, nacistu represijās (Veitners 2014: 53).

Vēl kādā Vilhelma Krūma publikācijā žurnālā *Latvijas Mūziķis* – izdevumā, kas visumā atzinīgi raugās uz šļāgeri kā izklaides mūzikas žanru – pieminēts tobrīd visai populārais komponists **Saša Vladi** (arī *Sasha Vlady*), istajā vārdā **Aleksandrs Okolo-Kulaks** (1906–1989), kura tango *Skumjas* 20. gadsimta 20.–30. gadu mijā tika tulkots vairākās valodās un izdots skaņuplatēs (Krūms 1934: 6).

Paulas Līcītes attieksme pret šļāgeri bijusi viennozīmīgi negatīva. Par konkrētiem šļāgera žanra popularizētājiem (izplatītājiem) viņa tomēr raksta maz. Vienīgais, kuru šī autore min vārdā, ir komponists un pianists **Oskars Stroks** (1893–1975), tomēr viņa uzsver, ka popularizētāju ir vairāk: “Oskars Str[oks], kāds no vietējiem nošu izdevējiem, kurš pārpludina Rīgu ar šļāgeriem, modernām dejām un banālām dziesmām [..]” (Līcīte 1926: 66–67).

Stroks savus nošizdevumus un aranžējumus 20. gadu otrajā pusē un 30. gados dēvēja par šļāgeriem, iespējams, cerot tādējādi iegūt plašāku popularitāti un nebaidoties no mūzikas elites iespējamās kritikas¹¹.

¹¹Tas attiecas, piemēram, uz tango *Melnās acis*, kas izdots gan krievu (*Черные глаза / Черные глаза*), gan vācu versijā (*Zwei dunkle Augen schau'n mich an*) (Strok 1930). Stroks vienmēr tulkoja savus nošizdevumus vairākās valodās; paša izdevniecībā *Casanova* viņš sagatavoja publicēšanai arī populārus ārzemju šļāgerus, ko iespieda kopā ar saviem oriģinālskaņdarbiem, tā popularizējot tos.

Mūsdienu Latvijas mūzikas publicistikā un arī pētījumos tiek uzsvērtā Stroka starptautiskā atpazīstamība Eiropas mēroga populārās mūzikas kontekstā (Mazvērsīte 2013: 462; Grunte 2007: 74), tomēr apgalvojumi par to ne vienmēr ir pietiekami argumentēti, tāpēc būtu pelnījuši dziļāku izpēti.

Jāsecina, ka ikviens no pieciem pieminētajiem šlageru popularizētājiem pārstāvēja atšķirīgu profesionālās darbības sfēru. Tas vēlreiz apstiprina tēzi par šlageri kā starpkaru periodā plaši un pretrunīgi definētu jēdzienu; iespējams, tā saturs reizēm nebija skaidrs pat pašiem šī vārda lietotājiem, kurus vadīja vien personiska pārliecība par šlageri kā negatīvi vērtējamu parādību.

Par šlageri kā vienu no aktuālām mūzikas dzīvē problēmām samērā bieži tika rakstīts arī saiknē ar salonmūziku, operetes darbību, radiofona programmām u. tml. Rakstītāji bija redzamākie 20.–30. gadu Latvijas mūzikas publicisti – gan Paula Līcīte, gan Jēkabs Graubiņš, arī Jēkabs Vītoliņš u. c. Šlageri kā centrālo problēmjautājumu izvirza piecas publikācijas; to vidū ir jau pieminētais raksts *Latvijas Mūzika* 2. numurā *Par žīdu un latviešu šlageriem* (Krūms 1934). Tas vienīgais ir iezīmīgs ar nosacīti pozitīvu nostāju un līdz ar to manā pētījumā netiks analizēts. Negatīvo diskursu pārstāv viena Paulas Līcītes publikācija mēnešrakstā *Mūzika* (Līcīte 1926) un trīs Knuta Lesiņa raksti žurnālā *Mūzikas Apskats* (Lesiņš 1935a, 1935b, 1938).

Paulas Līcītes raksts *Apkarojamas parādības muzikālā audzināšanā* ir pirmais, kas mūzikas mēnešrakstos aizsāk tēmu par šlageru negatīvo ietekmi uz jaunatni un sabiedrības muzikālās gaumes degradāciju, ko, autoresprāt, var pārtraukt ar t. s. “latviskās kultūras” propagandu. Savu argumentāciju, kas balstīta pamatā *draudu, vēstures un kultūras* shēmās, viņa paudusi arī vairākos citos ar kultūru saistītos izdevumos 20. gadu otrajā pusē (piem., Līcīte 1928). Autore norāda uz, viņasprāt, plaģiātisko veidu, kādā top šlageris: “Jāpiezīmē, ka šlagerus un modernās dejas raksta diletanti: ja viņiem aptrūkst tēmas, viņi to smel iz pazīstamu skaņražu darbiem un sakropļo pēc vajadzības.” (Līcīte 1926: 66) Līcītes paustā asā kritika ļauj uztvert viņu kā savdabīgu karognesēju cīņā par sabiedrības estētisko audzināšanu gan parlamentārajā periodā, gan pēc Ulmaņa apvērsuma. Muzikālo pašidentitāti Līcīte konstruē, izceļot tautasdziesmu kā kultūras pamatu, mūzikas izglītības un neatkarīgas valsts ideju; pēdējā, viņas uzskatā, ir vēsturiski sasniegts fundamenta, kas par katru cenu jāaizsargā no ārējas, negatīvas kultūras ietekmes. Gan rakstos par šlageri un populārās mūzikas izplatību vispār, gan mūzikas izglītības problēmu iztirzājumā Līcīte izmanto *draudu* shēmu, proti, biedē ar morālo krīzi sabiedrībā. Lai leģitimētu savu viedokli, viņa atsaucas uz ārzemēs it kā jau notiekošām diskusijām par šlageri kā negatīvu parādību:

“Kādreiz vācu ziņģes uzspieda zīmogus tautasdziesmai un draudēja to pat izskaust. [...] Vai tagad, kur mēs lepojamies ar savu nacionālo apziņu

un patriotismu, – mūsu dziesma atkal netop apdraudēta – no šlāgera?
Arzemes sen jau uztraucas par to. Mēs – vēl nē.” (Līcīte 1926: 67)

Latvijas Mūzikis 1927. gadā pārpublicē izdevuma *Deutsche Musiker-Zeitung* rakstu, kurā kā laikmeta realitāte minēts mūzikas industrijas biznesa interešu pārākums par mākslinieciskām vērtībām: “Kamēr amerikānietis nebūs izdzīvojis ideju par dolāru “taisīšanu” mākslā, viņa produktivitāte šinī nozarē arī aprobežosies vienīgi ar primitīvu dziesmu un “šlāgeru” ražošanu.” (Tischert 1927)

Salīdzinot latviešu mūzikas publicistiku ar vairākiem analītiskiem rakstiem Latvijas vācu presē, jāsecina, ka arī šī diskursa ietvaros visbiežāk saskatāma *draudu* argumentācijas shēma. Šlāgeris tiek raksturots kā pēc vienotām klišejām radīta modes tendence un pretstatīts tautasdziesmai; izteikts arguments, ka tas draud ar vācu tautasdziesmu tradīciju iznīkšanu, nomācot jaunatnes interesi par tām. Tādējādi izpaužas arī *kultūras* un *realitātes* argumentācijas shēmas; respektīvi, tiek konstatētas konkrētajā brīdī notiekošas būtiskas pārmaiņas izklaides kultūrā, kas prasa tūlītēju pretdarbību, ierobežojot šlāgera izplatību (Münchhausen 1924: 18; Berten-Jörg 1931: 6).

Šlāgera raksturojums publicistu leksikā

Šlāgeri kā populārās mūzikas fenomenu raksturo vairākas pazīmes; laikmetīgajos pētījumos tās definētas kā funkcionāla saikne ar noskaņas radīšanu vai izklaidi, teksta sentimentalitāte un vienkāršība, melodijas, mūzikas formas un ritma vienkāršība, “īss mūžs”, kā arī žanra internacionālā iedaba (Wicke 1998: 1065). Šī izpratne tomēr vairāk attiecas uz vācu moderno, pēc 2. pasaules kara tapušo šlāgermūziku; turpretī 20.–30. gados pastāvēja vairākas paralēlas jēdziena izpratnes, kas spilgti atspoguļojas arī publikācijās.

Pirmkārt, šlāgeris varēja apzīmēt populāru operešu mūziku – šī ideja sakņojas vēl 19. gadsimtā vācu valodas kultūrtelpā aizsāktajās tradīcijās. Otrkārt, šlāgeris bija apzīmējums populārai, bet lielākoties zemas kvalitātes precei (jo īpaši šāda izpratne attiecās uz kultūras produktiem). Treškārt, termins *šlāgeris* tika lietots kā vispārinājums, kura pozitīvo vai negatīvo nozīmi iespējams saprast tikai kontekstā. Laikrakstu reklāmās tas biežāk guva pozitīvu nozīmi un tika izmantots uzmanības piesaistei, taču mūzikas kritikā dominēja negatīva nokrāsa:

“Kā nākošie “šlāgeri” jāmin kāda dejas skolotāja “Latviešu fokstrots”, Raudulīte (Tango valsis) u.t.t. [...] Kas mums kopējs ar fokstrotu? Mums ir sava oriģināldeju mūzika, kā “Jandāliņš”, “Sudmalīņas” utt. Bet fokstrotu, ja mums tas ir vajadzīgs, mēs varam patapināt no angļiem un amerikāņiem, kuri šinī nozarē ir speciālisti.” (Krūms 1926: 130)

Ceturtkārt, šlāgeris tika izprasts arī kā patstāvīgi eksistējošs žanrs, kura iezīmes ir ritma figurācija pavadījumā un skaņdarba izklaides funkcija; tādējādi šlāgeris varēja būt kupleja, melodija no skaņu filmas

vai kādā populārā deju žanrā komponēts opuss, piemēram, tango, fokstrots u. tml. Respektīvi, šlāgeris tika uztverts kā komponista vai autora pašizpaušmes veids, kas ļauj iegūt popularitāti pēc iespējas plašākā auditorijā ar mediju – radio, skaņuplašu, nošizdevumu – starpniecību. Šāds šlāgera diskurss, kas akcentē tā žanrisko patstāvību, Latvijas mūzikas publicistikā veidojās laikposmā no 20. gadsimta 20. gadu vidus. To apliecina vairākas norādes uz šlāgeru stilistiku, pirmām kārtām, ritma iezīmību un saikni ar dejas žanru. Dažkārt jēdziens *šlāgeris* tika attiecināts uz deju mūziku, bet citviet nostatīts paralēli, bez paskaidrojuma par apzīmējumā ietverto konotāciju. Tā, piemēram, Jēkaba Vītolīņa rediģētais *Mūzikas Apskats* raksta: “Dažiem šlāgeriem panākumi rodas viņu viegli dejojama ritma dēļ, citiem viņu melodiju, viņu sentimentalitātes, viņu humora dēļ.” (*Raibas lietas. Meklē jaunās dejas* 1938: 38) Šajā pašā izdevumā šlāgera piederību izklaides sfērai raksturo tādi epiteti kā “jēla izklaides mūzika” vai “vieglā šlāgeru mūzika”, kas nepaskaidro un nenorāda konkrētas žanra robežas, toties demonstrē autoru noliedzošo nostāju (*Kā iegravē notis?* 1934: 128). Negatīva attieksme saskatāma neskaitāmos krāšņi veidotos vārdu salikumos, kas vērš uzmanību uz jēdziena lingvistisko izcelsmi, mūzikas pārnacionālo raksturu un māksliniecisko līmeni, piemēram, “seklie vācu un cittautu šlāgeri” (*Latvju skaņdarbu popularizēšanas veidi* 1932: 2), “internacionāls bezgaumības jūklis” (Lesiņš 1938: 284), “daži [...] vācu “šlāgeri”, kas glaimo viszemākai sentimentālai gaumei” (Lesiņš 1934: 184). Citkārt pausts vēlējums potenciālajai auditorijai, lai tā “mazāk aizrautos no starptautiskā šlāgeru kulta” (Cīrulis 1933: 19). Bieži ir lasāmi subjektīvi spriedumi par šlāgeru bezgaumību un stilistisko vienkāršību, arī laikmetīgumu vai modernitāti kā negatīvu īpašību, kas, pēc autoru domām, nespēj sasniegt vēlamos (bet skaidri nedefinētos) gaumes kritērijus:

- “Daudzie un dažādie šlāgeru motīvi ļaudīm liekas it kā “laikmetīgāki”, tuvāki, un tie, nerazdami pretsparu, iekaro vienkāršas sirdis.” (Liksniņš 1934: 280)
- “Šim žanram nav ne mazākās aistētiskās vērtības, viņš jāatzīst par kaitīgu un ar to jācinās tāpat, kā ar sēnalu un neķītro literatūru.” (Jurevičs 1932: 41)
- “Muzikālā ziņā skaņufilma izvērtusies par banālu “šlāgeru” plūdiem, no kuriem bēg visi kaut cik apzinīgi komponisti.” (*Skaņufilmu kinematogrāfos būs orķestri?* 1931: 4)
- “[...] šīnī laikā, kur šlāgeru posts un sēnalu mūzika draud nomākt visu daiļo un labo [...]” (Krūms 1933: 3).

Bieži šlāgeris tiek skatīts kā mirkļa izklaides forma, kas rada gandrīz vai atkarību:

“Pēdējos gados komponisti nāk klajā ar kādu viendienas mušu – sīrupsalda meldiņa-šlāgera izskatā. Un lūk: pēdējā laika mūzikas pasākumus un likteņus noteic taisni šis šlāgerisms – ekzotiskos ritmos, ritmu formulās iežņaugta eiropiešu mazasinība.” (Dārziņš 1933: 171)

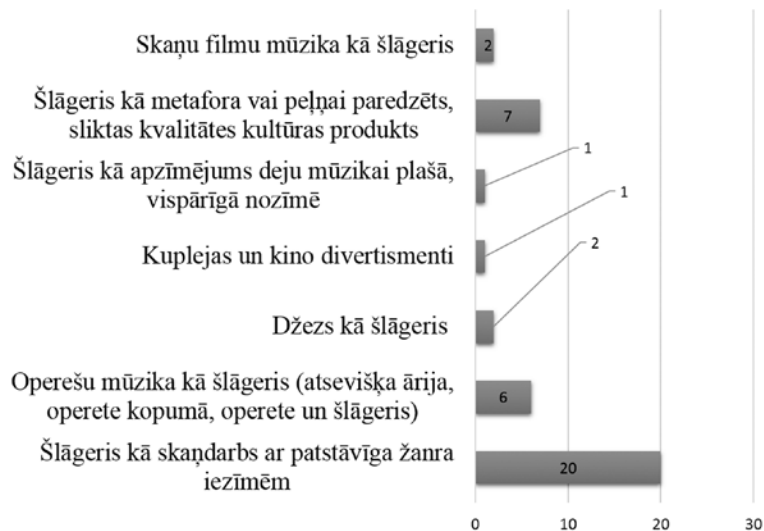
Citos rakstos redzam konkrētus ieteikumus, kā uzlabot situāciju – piemēram, biežākas kormūzikas pārraides radio veicinātu iespēju

“sekmīgi cīnīties pret mūsaiķu mūzikas mēri – šlāģeriem un citām mūzikas sēnalām” (Kreichbergs 1938: 256). Būtiķi, ka pat 1935. gadā vēl sastopams viedoklis par šlāģeru kultūru kā importētas mūzikas radītu problēmu, it kā vietējo šlāģeru komponistu nemaz nebūtu: “Jāņem vērā katras tautas nacionālā īpatnība. Mums nav ne savas sēnalu literatūras, ne latvisku šlāģeru.” (Lesiņš 1935a: 143) Tajā pašā rakstā autors ar asu kritiku vērsas arī pret šlāģeru tekstiem un to lokalizējumiem: “Šīs importpreces lipīgumu vēl pavairo pakalpiģi tulkotāģi un lokalizētāģi, kas pārceļ muļķiģos šlāģeru tekstus vēl muļķiģākā veidā latviešu mēlē.” (Lesiņš 1935a: 144) Šlāģera kā atsevišķa žanra svariģa iezīme ir mūzikas industrijas veicinātā tieksme uz finansiāliem panākumiem, ko rakstu autori, protams, vērtē negatīvi, atzīstot mūģiku tikai un vienīģi kā mākslas formu: “[..] viens lipiģs šlāģers ienes mūģa renti” (Poruks 1933: 220); “Šie nedaudzie “lielie šlāģeri”, protams, ienes viņu laimīģajiem autoriem un izdevēģiem pa miljonam latu gadā.” (*Raibas lietas. Meklē jaunās deģas* 1938: 38)

Izvērtējot šlāģerim vēltītos epitetus, metaforas, salīdzināģumus un citus mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus, jāsecina: publikācijās atspoguļojas polisemantiska šī fenomena izpratne un neviennozīmīģs jēdziena lietoģums. Šlāģeris kā patstāvīģs žanrs pieminēts 50% gadīģjumu. Otra biežāk vērojāmā tendence ir vārda *šlāģeris* lietoģums pārnestā nozīmē: tas izmantots kā epitets, lai apzīmētu zemas kvalitātes kultūras produktu, slikti paveiktu darbu vai iedomātām estētiskām prasībām neatbilstošu skaņdarbu; šāda šlāģera izpratne sastopama 20% gadīģjumu no kopskaita. Visos pārēģos gadīģjumos vārds ticis lietots saiknē ar izklaides sfēru kopumā, arī kino vai deģu mūģiku, opereti u. c. žanriem.

1. *diagramma*. Preses hronikās, mūģikas ziņās un analītiskos rakstos šlāģeris raksturots dažādās kontekstos 39 reizes, turklāt 20 reizes tas pieminēts kā patstāvīģs, ar noteiktām īpaģībām apveltģts žanrs.

Šlāģera raksturoģjums proporcioniāli pēģ kontekstuāla pieminēģanas bieģuma



Secinājumi

Diskursu pētniecība veicina izpratni par sabiedrībā eksistējošiem viedokļiem. Pirmkārt, jāsecina, ka 20.–30. gados Latvijas mūziķu vidē pastāvēja noliedzoša attieksme pret tobrīd modernām tendencēm, kas saistītas ar skaņuplašu straujo izplatību, ārzemju šlāgeru importu, kā arī vietējo amatieru (diletantu) darbu deju mūzikas laukā. Darbošanās ārpus akadēmiskās mūzikas jomas, pēc daudzu autoru domām, apdraudēja mūzikas izpratni jauniešu vidē. Šlāgera negatīvais diskurss tika izmantots kā instruments sabiedrības audzināšanā, bet pats jēdziens *šlāgeris* visbiežāk lietots kā lamuvārds – apzīmējums mūzikai bez dziļas un paliekošas vērtības. Zināmu haosu publikācijās rada nedefinēts jēdziena lietojums, kur šlāgeris vienādots ar džezu vai deju mūziku kopumā; citkārt tas attiecināts arī uz operešu ārijām vai operetes žanru kopumā, salonmūziku, kupleju, romanci vai balādi. Ar apzīmējumu *šlāgeris* tiek norādīts uz mūzikas stilistiku vai atskaņotājmākslinieka vēlmi nopelnīt, izpildot klišeji *lipīgas* melodijas bez mākslinieciskas vērtības. Uzskats par šlāgeri kā *mēri*, kas pārņem pasauli, nepārprotami norāda uz globalizācijas tendencēm un brīvā tirgus radīto situāciju, kurā pieaugoša ietekme bija mūzikas industrijai un patērētāju sabiedrības interesēm, savukārt apzīmējums *šlāgeris* kļuva par ērtu, populāru vārdu, ar ko biedēt lasītājus.

Analizējot mūzikas mēnešrakstu publikācijas, jāsecina, ka nav vienotas izpratnes par šlāgeri kā jēdzienu, tomēr iezīmējas priekšstats par šlāgeri kā izklaides mūzikas žanru ar savu stilistiku. Negatīvā diskursa ietvaros tiek paralēli izmantoti argumenti, kas ir savstarpēji saistīti vai pat dažādiem vārdiem pauž vienu un to pašu ideju. Tas gan nenozīmē, ka runa būtu par izteikti argumentētu polemiku, jo analīzes gaitā tika konstatēts tikai viens pozitīvi tendēts analītiskais raksts. Iespējams, ka tas skaidrojams ar tradīciju nediskutēt par *zemo kultūru*, jo tā jau *a priori* tika uzverta kā mākslinieciski nevērtīga. Jautājuma objektīvu izgaismojumu kavē arī apstākļi, ka mūzikas izdevumos netika pausti izklaides sfēras pārstāvju (diletantu) viedokļi.

Līdz šim veiktie pētījumi nesniedz plašus skaidrojumus un argumentāciju, bet tikai ieskicē dažas norādes uz populārās kultūras izplatības cēloņiem. Analīzes gaitā pagaidām vēl nav rasta atbilde uz fundamentālo jautājumu par negatīvā diskursa cēloņiem, lai gan redzama ietekme bijusi ārzemju publicistikai, vācu mūzikas izdevumiem; par to liecina pārpublicētie raksti latviešu mēnešrakstos (īpaši 20. gadsimta 20. gados) un arī Rīgas vācu publicistikā konstatētais negatīvais diskurss.

Padomju perioda pētījumi Latvijas 20.–30. gadu izklaides kultūru pozicionēja kā morāli pagrimušu, uzsverot, ka tālaika modernās dejas, piemēram, tango un fokstrots, ar mūzikas palīdzību proponēja izlaidību, vēlmi izrauties no dzīves vienmuļā ritējuma (Černovs,

Bjaliks 1967: 64). Muzikologs Arnolds Klotiņš raksta, ka populārajai mūzikai pēc 1. pasaules kara bija īpaša sociālā funkcija: tā spēlējās ar vērtībām, intīmām jūtām, izceļot klišeisku liriku par mīlestību, uzticību, draudzību, “intīmiem priekiem” un tādējādi piesaistot karā garīgi traumētās, t. s. “pazudušās paaudzes” interesi (Klotiņš 1987: 242, 247). Daļēji var piekrist šim viedoklim; tomēr vienlaikus jāatzīst, ka izsmelošas analīzes par mūzikas patēriņu Latvijā starpkaru posmā pagaidām vēl trūkst. Jāņem vērā arī globālā mediju tirgus un skaņierakstu tehnoloģiju lomas pieaugums 20. gadsimta 20.–30. gados, kas nenoliedzami ietekmēja gan Latvijas mūziķus, gan mūzikas patērētājus (Gronow, Saunio 1998: 39).

Mūsdienu pētījumos tiek aplūkoti arī daudz plašāki sociālie konteksti: piemēram, vēsturniece Ineta Lipša uzskata, ka “pazodusī paaudze” jeb karā fiziski un emocionāli cietušie jaunieši bija tikai viena no garīgi traumētajām grupām. Otra grupa, viņasprāt, bija 20. gadsimta sākumā dzimušie un karā emocionāli traumētie bērni – “šaubīgā jeb nervozā paaudze”, kas bija psihoemocionāli nestabila, jūtīga pret sociālām un politiskām krīzēm, morāli nenobriedusi (Lipša 2009: 144).

Rezumējot visu izklāstīto, var secināt: neraugoties uz negatīvā diskursa eksistenci un centieniem izskaust *šlagerus*, jēdziens turpināja pastāvēt starpkaru Latvijas izklaides kultūrā. Par to liecina neskaitāmas atsauces presē, Latvijā un ārzemēs izdotas skaņuplates, dažādi *šlageru* nošizdevumi, kā arī laikabiedru atmiņas; šis materiālu klāsts sniedz bagātīgu vielu turpmākai pētniecībai.

THE SCHLAGER DISCOURSE OF THE 1920s AND 1930s REPRESENTED IN LATVIAN MONTHLY MUSICAL MAGAZINES

Alberts Rokpelnis

Summary

Keywords: music journalists, attitude to popular and art music, negative argumentation schemes

In interwar Latvia, diverse opinions existed regarding schlager as a genre of popular music. The music journalists usually were academically educated musicians whose writings were based on the idea of them being a part of a so called ‘elite culture’. When they did write about schlager music, most of the opinions expressed in various press publications were relatively critical.

The aim of this article is to research the discussions about schlager in specialized Latvian monthly music magazines. The main tasks are to detect existing schlager discourses and to analyse the negative

argumentation schemes. This research paper is relevant, as, up until now, there has not been a broad discussion about this topic.

The word 'schlager' is a polysemous term that dates back to at least the middle of the 19th century. Inspired by operetta, the word 'schlager' was used to describe very popular songs of that time. Since then, 'schlager' has had a long path to become considered an independent genre in modern musicology. In the 1920s, the meaning and the usage of the word was unclear and frequently undefined. After analysing three monthly magazines – *Mūzika* (1925–1927), *Latvijas Mūziķis* (1927–1934) and *Mūzikas Apskats* (1932–1939) – the author found a total of 42 publications that contained the term 'schlager' used in a broad sense.

The analyses are based on the discourse-historical approach, created and defined by Austrian linguist Ruth Wodak (2001). She offers already complete schemes for investigation of written texts. Using this approach, I successfully clarified the most important negative argumentation schemes in these publications. For instance, 'the topos of danger' and 'the threat' was detected in 20% of the cases, showing the situation that the journalist is warning the public of the unknown danger that listening to or producing schlager music could cause. When using the word 'danger', the authors usually mean the decrease of musical taste in society and particularly in the youth, which is caused by foreign modern dance music (tango, foxtrot etc.), jazz and schlager. Of course, there was no definition of good or bad taste, only the viewpoint that academic writers provided. Another important argumentation scheme was 'the topos of responsibility'. The conditional formula is simple: if we can trace who is responsible for the emergence of the specific problem (the spreading of schlager), then that person has to find solutions for it. In this case, the blameworthy are musicians and Latvian composers who are not composing 'qualitative' modern popular music, in other words, they are provoking the import of foreign music. This topos includes identifying those who support 'schlager culture' (tenor Artūrs Priednieks-Cavara [Kavara], schlager composers Oscar Strocks [Oskars Stroks] and Sascha Vlady, singer and coupletist Jānis Āre). The third noticeable scheme is 'the topos of reality' that can be paraphrased as: schlager spreading is reality and that is why specific decisions have to be made. For example, professional Latvian musicians such as Paula Līcīte, advocated the idea that 'schlagerisation' is happening and has to be stopped by forbidding the import of schlager and restricting local schlager producers. By promoting musical education, she stressed the idea of youths' 'turning back' to art music and rejecting schlager as a phenomenon (Līcīte 1926, 1928).

The conclusion of this analysis is that the negative discourse regarding schlager music was being used as a tool for the cultivation of opinions of the elite, disregarding what music consumers actually

wanted. These ambitious ideologists and defenders of the art music refused to admit that popular music genres, including schlager, generally have a different function and purpose.

Literatūra un citi avoti

Auziņš, Aleksis (1934). Aizsargi, dariet galu šlāgeru kultūrai. *Pēdējā Brīdī*, 3. septembris

Āre, Jānis (1930). *Modernie šlāgeri un dziesmas*. Rīga: Iespiedums

Berten-Jörg, Francis (1931). Volkslied und Schlager. Eine nachdenkliche Betrachtung über ihr Wesen und Wirken. *Rīga am Sonntag*, 13. September

Bērtiņš, Atis Gunivaldis (2015). *Latviešu skaņuplašu vēsture*. 1. daļa. Rīga: Vesta-LK

Bērziņš, Valdis (red., 2003). *20. gadsimta Latvijas vēsture. Neatkarīgā valsts 1918–1940*. 2. sējums. Rīga: Latvijas Vēstures institūts

Cherednichenko, T. Shljager. *Jenciklopedija kul'turologii*. http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1148/Шлягер (skatīts 2016. gada 29. novembrī)

Cīrulis, Jānis (1933). Chronika. Rīgas koncertzālēs un Operā. *Mūzikas Apskats* 1, 19. lpp.

Czerny, Peter, & Heinz P. Hofmann (1968). *Der Schlager. Ein Panorama der leichten Musik*. Band 1. Berlin: Lied der Zeit

Černovs, Aleksandrs, un Mihails Bjaliks (1967). *Par vieglo mūziku, džezu un labu gaumi*. Rīga: Liesma

Dārziņš, Volfgangs (1933). Eiropas mūzika džesa žņaugos. *Mūzikas Apskats* 6, 169.–171. lpp.

Graubiņš, Jēkabs (1938). Preses atbalsis. Ko dos dzīvei jaunā kamera. *Mūzikas Apskats* 5–6, 170.–171. lpp.¹²

Graubiņš, Jēkabs (1940). Mūzikas darbinieki kamerā. *Raksti un Māksla* 1, 52.–59. lpp.

Gronow, Pekka, & Ilpo Saunio (1998). *An International History of the Recording Industry*. London: Cassell

Grunte, Vija (2007). Oskars Stroks. Tango. *Latvijas Arhīvi* 1, 73.–94. lpp.

Gulbis, Vilis (1934). Jauni rīkojumi iedzīvotājiem. *Jaunākās Ziņas*, 17. maijs, 6. lpp.

Hanovs, Deniss (2016). Kārlis Ulmanis. *Deviņu vīru spēks. Stāsti par deviņiem Ministru prezidentiem, 1918–1940*. Red. Gatis Krūmiņš. Rīga: Valsts kanceleja, 181.–204. lpp.

¹² Pārpublicēts no laikraksta *Brīvā Zeme* tā paša gada 14. maija numura.

- Iz ārzemju kritikām (1932). *Latvijas Mūziķis* 3, 8. lpp.¹³
- Jurevičs, Vidvuds (1932). Mūsu radiofons un mūzika. *Mūzikas Apskats* 2, 40.–45. lpp.
- Kā iegravē notis? (1934). *Mūzikas Apskats* 4, 127.–128. lpp.
- Klotiņš, Arnolds (1987). *Mūzika un idejas*. Rīga: Liesma
- Kreicbergs, Jānis (1938). Pārrunas par IX dziesmusvētkiem. *Mūzikas Apskats* 10/11, 252.–256. lpp.
- Krūms, Vilhelms (1926). Par latviešu “oriģinālkompozīcijām”. *Mūzika* 9, 130.–131. lpp.
- Krūms, Vilhelms (1933). Ko stāsta komp. Jānis Vītolis par dzīvi Amerikā. *Latvijas Mūziķis* 3, 3. lpp.
- Krūms, Vilhelms (1934). Par žīdu un latviešu šlāģeriem. *Latvijas Mūziķis* 2, 6.–7. lpp.
- Latvju skaņdarbu popularizēšanas veidi (1932). *Latvijas Mūziķis* 4, 1.–2. lpp.
- Lesiņš, Knuts (1934). Koncertos un operā. *Mūzikas Apskats* 6, 184.–186. lpp.
- Lesiņš, Knuts (1935a). Daži grūti jautājumi. Vai mums vajadzīgi šlāģeru komponisti un sava deju mūzika? *Mūzikas Apskats* 5, 141.–145. lpp.
- Lesiņš, Knuts (1935b). Daži grūti jautājumi. Profesionālā ētika. *Mūzikas Apskats* 6/7, 172.–177. lpp.
- Lesiņš, Knuts (1938). Viegļā mūzika. *Mūzikas Apskats* 12, 283.–285. lpp.
- Lipša, Ineta (2009). *Sabiedriskā tikumība Latvijā, 1918–1940*. Promocijas darbs vēstures zinātnē. Rīga: Latvijas Universitātes Vēstures un filozofijas fakultāte
- Līcīte, Paula (1926). Apkarojamas parādības muzikālā audzināšanā. *Mūzika* 5, 65.–67. lpp.
- Līcīte, Paula (1928). Mūzika tagadnes sabiedrībā un skolā. *Burtnieks* 3, 220.–235. lpp.
- Līksniņš, Alfrēds (1934). Dziedāšanas stāvoklis Latgalē. *Mūzikas Apskats* 9, 279.–281. lpp.
- Martinovskis, Kārlis (1925a). Latvju lauku mūziķi pag[ājušajā] gadusimtenī (sākums). *Mūzikas Nedēļa* 2, 34.–35. lpp.
- Martinovskis, Kārlis (1925b). Latvju lauku mūziķi pag[ājušajā] gadusimtenī (nobeigums). *Mūzikas Nedēļa* 3, 59.–60. lpp.
- Mazvērsīte, Daiga (2013). Latvijas mūziķi pasaulē. *Latvieši un Latvija*. 4. sējums. Galv. red. Jānis Stradiņš. Rīga: Latvijas Zinātņu akadēmija

¹³ Pārpublicēts no vācu laikraksta *Der Artist* tā paša gada 2446. numura.

Münchhausen, Börries von (1924). Volkslied, Gassenhauer, Schlager. Ein Vorschlag. Beilage zur *Rigasche Rundschau*, 12. Juli

Paeglis, Jānis (1996). *Kas bija liegts Pirmās republikas lasītājiem: preses likumi un izplatīšanai aizliegtā Latvijā izdotā literatūra 1918.–1940. gadā*. Rīga: Zinātne

Poruks, Jēkabs (1933). Anekdotiskas lietas. Skeletu teorija. *Mūzikas Apskats* 7, 219.–221. lpp.

Raibas lietas. Meklē jaunas dejas (1938). *Mūzikas Apskats* 1, 38. lpp.

Redaktors un izdevēji (1923). Mūsu lasītājiem. *Mūzikas Nedēļa* 1, 3. lpp.

Skaņufilmu kinematogrāfos būs orķestri? (1931). *Latvijas Mūziķis* 4, 4. lpp.

[Sludinājums] (1924). Bol'shoj vybor gramofonnyh plastinok, novejshe shlagera. *Segodnja*, 17 avgusta

Stranga, Aivars (1994). *LSDSP un 1934. gada apvērsums. Demokrātijas likteņi Latvijā*. Rīga: Preses nams

Strok, Oskar (1930). *Chernye glaza (Zwei dunkle Augen schau'n mich an): Tango* [notis]. Berlin: Casanova

Švābe, Arveds (red., 1940). *Latviešu konversācijas vārdnīca*. 21. sējums: *Studentu rota – Tjepolo*. 41733. šķirklis. Rīga: A. Gulbis

Tischert, Hans (1927). Mūzika Amerikā. *Latvijas Mūziķis* 1, 4.–5. lpp.¹⁴

Veitners, Indriķis (2014). *Latvijas džeza vēsture (1922–1940)*. Promocijas darbs. Rīga: JVLMA

Vītolinš, Jēkabs (1932). Gaitas sākot. *Mūzikas Apskats* 1, 5. lpp.

Wicke, Peter (1998). Schlager. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil 8. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart u. a.: Metzler, Sp. 1063–1070

Wodak, Ruth (2001). The discourse-historical approach. *Methods of Critical Discourse Analysis*. Edited by Ruth Wodak and Michael Meyer. London; Thousand Oaks; New Delhi: SAGE Publications, pp. 63–94

Worbs, Hans Christoph (1989). Schlager. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 11. München, Kassel u. a.: Deutscher Taschenbuch Verlag, Bärenreiter, S. 1737

Zemītis, Guntis, un Tālav Jundzis (red., 2013). *Latvieši un Latvija. Valstiskums Latvijā un Latvijas valsts – izcīnītā un zaudētā*. 2. sējums. Rīga: Latvijas Zinātņu akadēmija

Ziediņš, Jūlijs (1925). Mūzika lauciniekiem. *Latvijas Sargs*, 4. oktobris

Žune, Inese (2016). *Vijole Latvijas mūzikas kultūras vēsturiskajā attīstībā*. Rīga: Zinātne

¹⁴Pārpublicēts no laikraksta *Deutsche Musiker Zeitung* 1927. gada 37. numura.

ROKMŪZIKAI VELTĪTĀS PUBLIKĀCIJAS ŽURNĀLĀ LIESMA (1958–1985): PERIODIZĀCIJA UN ANALĪZE LAIKMETA SOCIĀLPOLITISKAJĀ KONTEKSTĀ

Reinis Jaunais

* Rakstā izmantoto saīsinājumu atšifrējumu skat. krājuma 53. lpp.

Atslēgvārdi: padomju ideoloģija, varas iestādes, attieksme pret Rietumu kultūru

Ievads

Kā liecina intervijas un atmiņu stāsti, rokmūzikas ieraksti Latvijā un citviet PSRS ienāca aprītē 20. gadsimta 50. gadu otrajā pusē. 60. gadu sākumā, iedvesmojoties no Rietumvalstu rokgrupām, šim žanram pirmoreiz pievērsās arī Latvijas mākslinieki. Līdzīgi kā liela daļa no Rietumos aktuālās mūzikas, literatūras un mākslas, roks varas iestādēm šķita potenciāli bīstams. Aukstā kara gados gan PSRS, gan Rietumvalstīs izmantoja kultūru politiskām manipulācijām, tiecoties ietekmēt pretējās puses vērtību sistēmu (Eglāja-Kristsone 2013: 27). Tomēr dažādu faktoru iespaidā varas iestāžu attieksme pret rokmūziku laika gaitā piedzīvoja pārvērtības – sākotnējo ignoranci nomainīja nosodījums, bet vēlāk pakāpeniski iezīmējās rokmūzikas tēmas liberalizācija.

Nevien dabīga attieksme pret šo žanru izpaudās arī presē. Laikrakstu un žurnālu tolaik nebija daudz, un totalitārisma apstākļos varas iestādēm piederēja monopols to izdošanā. Šiem izdevumiem bija salīdzinoši plašs lasītāju loks un lielas tirāžas. Tie tika izmantoti komunistiskajai propagandai, un tajos atspoguļojās varas iestāžu oficiālā attieksme dažādos jautājumos. Jauniešu mērķauditorijai bija adresēti šādi izdevumi:

- LĻKJS CK sabiedriski politisks un literāri māksliniecisks ilustrēts žurnāls *Liesma*;
- dienas laikraksts *Padomju Jaunatne*, pilnā nosaukumā – LĻKJS CK orgāns¹ *Padomju Jaunatne*;
- LĻKJS CK orgāns krievu valodā – dienas laikraksts *Sovetskaja molodezh'* (*Советская молодежь*); tā saturs atšķīrās no *Padomju Jaunatnes*;
- Latvijas Valsts universitātes laikraksts – partijas biroja, rektorāta, LĻKJS un arodkomitejas orgāns *Padomju Students* (iznāca divreiz mēnesī).

LPSR Galvenā Literatūras pārvalde (GLP) īstenoja visu Latvijas preses izdevumu cenzūru; tā bija pakļauta PSRS MP GLP, kas savukārt darbojās PSKP CK Politbiroja, kā arī CK ideoloģiskās, kultūras un zinātnes nodaļas vadībā. Šo cenzūras sistēmu vēsturnieks Heinrihs

¹ Orgāns (šajā kontekstā) – padomju periodā vispārpieņemts apzīmējums preses izdevumam, kas darbojas tās vai citas organizācijas paspārnē.

Strods raksturojis kā “dzelzs slotu” totalitārajai komunisma diktatūrai nepakļāvīgo garīgai iznīcināšanai (Strods 2008: 4). Savukārt LKP CK ideologi kontrolēja republikas institūciju darbu PSKP CK Politbiroja formulētās politikas īstenošanā (Bleiere 2012: 42, 51). Cenzūras pētniecību gan sarežģī apstākļi, ka visi dokumenti par tās darbību un ārzemju izdevumu iznīcināšanu bija jālikvidē gada laikā (Strods 2008: 4; Strods 2011: 7). Kopš 1925. gada regulāri tika izdoti PSRS MP GLP sastādīti saraksti, kuros apkopotas publicēšanai aizliegtās ziņas (tās nedrīkstēja parādīties iespieddarbos, radio un televīzijas raidījumos); šos sarakstus sastādīja komisija, kas savu veikumu vienmēr nosūtīja saskaņošanai PSRS VDK (Strods 2008: 12).

Manā rakstā pētītas publikācijas par Latvijas un ārzemju rokmūziku žurnālā *Liesma*, kā arī to sociālpolitiskais konteksts; tādējādi paveras iespēja labāk izprast varas iestāžu attieksmi pret šo žanru un tās izmaiņas laika gaitā. *Liesmas* pirmais numurs tika parakstīts izdošanai 1958. gada 14. aprīlī, un kopš tā laika žurnāls regulāri izdots reizi mēnesī līdz 1991. gadam (ieskaitot)². Pētījuma hronoloģiskais ietvars aptver laikposmu, sākot ar žurnāla pirmajiem numuriem 1958. gadā un beidzot ar 1985. gadu, kad par PSKP CK priekšsēdētāju kļuva Mihails Gorbačovs. Viņa varas gados PSRS politikā tika īstenotas reformas ar mērķi pārtraukt iepriekšējo gadu stagnāciju, ieviesta vārda brīvība, tomēr, pretēji pašā Gorbačova plāniem, reformas noveda pie PSRS sabrukuma (Zubok 2007). Uzskatu, ka rokmūzikas recepcijai Latvijā Gorbačova varas gados būtu veltāms atsevišķs raksts.

Pētījumam tika izraudzītas gan nelielas, gan apjomīgākas publikācijas, kas vēsta par mūziku. Atsevišķi tika nodalīti raksti par

- populāro mūziku³,
- akadēmisko mūziku,
- citām tēmām, ja parādās saikne ar mūziku (visbiežāk – mūzikas estētiku, folkloras tradīcijām, mūzikas izglītību, tehnoloģijām utt.).

Raksta gaitā pētīts, cik no publikācijām, kas veltītas populārajai mūzikai, ir saistītas ar ārzemju vai Latvijas rokmūziku; šajā nolūkā atlasīti raksti, kas vēsta par ansambļiem un personām, ko dažādi žurnālisti, pētnieki un kolēģi apzīmējuši kā rokgrupas vai rokmūziķus. Pētījuma tematikai pielāgojot Anitas Piperes piedāvāto metodi (Pipere 2016: 359), tiek veikta publikāciju tematiskā analīze, kas ļauj labāk izprast tajās pausto attieksmi pret rokmūziku – vai tā ir nosodoša (negatīva), atzinīga (pozitīva) vai neitrāla (informatīva). Apzinot dažādu laikposmu tendences attieksmē pret Latvijas un ārzemju rokmūziku, tiek veidota periodizācija. Viss minētais jautājumu komplekss iztirzāts PSRS iekšpolitikas un ārpolitikas notikumu kontekstā, ņemot vērā Aleksandra Gavriļina ieteiktos preses materiālu analīzes principus (Gavriļins 2017: 73).

² Pirmajā gadā publicēti deviņi žurnāla numuri, pēc tam – katru gadu divpadsmit.

³ Rakstā esmu izmantojis galvenokārt mūsdienās pieņemto terminu *populārā mūzika*, tomēr jāņem vērā, ka padomju laika avotos šī žanru joma parasti apzīmēta kā *vieglā* vai *estrādes* mūzika, tāpēc raksta gaitā dažkārt (citātos, konkrētu publikāciju tēzu pārstāstā) tiks lietoti arī šie jēdzieni.

Pētniecību sarežģīja apstākļi, ka jēdzieni *roks*, *rokmūzika* un *rokgrupa* žurnālā līdz pat 70. gadu vidum ir lietoti reti. Biežāk rokgrupas tiek raksturotas kā *estrādes ansamblī*, *pašdarbnieku ansamblī* vai *vokāli instrumentāli ansamblī* (VIA), bet to izpildītā mūzika – kā *vieglā mūzika*, *estrādes mūzika*, *bigbits*, *stipro ritmu mūzika* utt.⁴ Līdz ar jēdziena *roks* parādīšanos žurnāla slejās sniegts arī ideoloģijai atbilstošs rokmūzikas skaidrojums:

“Roks ir džeza mūzikas novirziena “rhythm and blues” vienkāršota forma. Šī novirziena pamatā ir nēģeru tautas mūzika. Te jāpiebilst, ka jaunumi Rietumu estrādes mūzikā, kas ieviešas jaunatnes vidū, gandrīz vienmēr smelti no nēģeru tautas folkloras, tās ritmiem un melodijām. Šo “plebeju” un “barbaru” mūziku buržuāziskā sabiedrība ilgu laiku neatzina un noraidīja. Un tāpēc Rietumu jaunatne, atteikdamās no buržuāzijas estētiskajām normām, pievērsās tieši nēģeru mūzikai.”
(“Akmens lavīna” veļas joprojām 1974: 22)

Protams, šis skaidrojums krietni atšķiras no rokmūzikas izpratnes Rietumvalstīs (nemaz nerunājot par jēdziena *nēģeru tautas mūzika* lietojumu). Tomēr tajā ietvertos saistīti ar džeza un tradicionālo mūziku, kā arī Rietumu jaunatnes antiburžuāzisko nostāju ir būtiski ņemt vērā, pētot rokmūzikas recepciju Latvijā, jo šāda pieeja ļauj izskaidrot 70. gadu vidū vērojamo rokmūzikas tēmas liberalizāciju.

Rokmūzikas ignorēšanas posms (1958–1962)

Lai arī rokmūzika 50. gadu beigās jau ir ienākusi Latvijā, žurnāls *Liesma* par to vēl nevēsta, taču populārā mūzika kopumā nereti tiek kritizēta. Labvēlīgu un ieinteresētu attieksmi toties gūst akadēmiskā mūzika. Vispārējais mūzikai veltīto publikāciju skaits šajos gados ir neliels (vairākos numuros nav pat neviena raksta)⁵. Tā vietā biežāk tiek publicēta daiļliteratūra (dažādu autoru dzejoļi, proza), informācija par kompartiju u. tml. No 46 rakstiem par mūziku žurnāla slejās 63% ir veltīti akadēmiskajai mūzikai, 15% – populārajai mūzikai, 22% – citām ar mūziku saistītām tēmām.

50./60. gadu mijā, tāpat kā vēlāk, varas iestādes ar visiem līdzekļiem cenšas ierobežot piekļuvi informācijai no Rietumvalstīm. Tomēr PSRS Ministru Padomes jau 1949. gadā pieņemto lēmumu *Par pretpadomju radioraidījumu slāpēšanu* (LVA, 101-12-140: 123–124⁶) nav iespējams īstenot visā Latvijas teritorijā, savukārt vairākās ārzemju radiostacijās (*Radio Luksemburga* u. c.) 50. gadu beigās tiek atskaņota rokmūzika, kas veicina šī žanra ienākšanu Latvijā. Pasta sūtījumi gan uz Latviju, gan no tās tiek stingri kontrolēti, ierasta prakse ir konfiscēt tajos ievietotos preses izdevumus, grāmatas un fotogrāfijas (LVA, 101-24-127: 4–9). Atsevišķās vietās Rīgā ir nopērkami ārzemju preses izdevumi – lielākoties citu valstu komunistisko partiju orgāni un propagandu vēstoši laikraksti. Latvijā tie pieejami vien šaurai sabiedrības daļai; to apliecina LKP CK 1956. gada lēmums par ASV izdotā žurnāla *Amerika*

⁴ Arī Rietumvalstīs jēdzienu *rock music* plaši sāka lietot tikai 70. gadu sākumā, līdz tam biežāk sastopami apzīmējumi *beat music* un *big-beat*.

⁵ Var minēt, piemēram, 1958. gada 6. un 7. numuru, 1959. gada 1., 6. un 8. numuru, 1960. gada 3. un 7. numuru, 1961. gada 1., 7. un 11. numuru u. c.

⁶ Šeit un turpmāk LVA (Latvijas Valsts arhīva) materiālu aprakstā pirmais skaitlis pēc abreviatūras LVA apzīmē fonda numuru, otrs – apraksta numuru, trešais – lietas numuru; pēc kola sniegti lappušu numuri. Pilnīgāku nosaukumu aprakstu skat. literatūras un citu avotu sarakstā krājuma 58. lpp.

izplatīšanu tikai dažos stingri kontrolējamos Rīgas slēgto iestāžu kioskos. LKP CK Propagandas un aģitācijas daļas, kā arī Rīgas pilsētas komitejas uzdevums ir rūpēties, lai žurnāla pasūtītāji būtu “politiski izglītoti, ideoloģiski stabili ļaudis” (LVA, 101-19-56: 13–14). Citi pieejamie izdevumi ir franču *L'Humanité* (apjoma ziņā krietni biežāka par līdzīgiem Austrumeiropas izdevumiem), britu *Morning Star* u. c. Šajos izdevumos reizēm lasāma arī informācija par rokmūziku, jo ar tās starpniecību Rietumos dažkārt tiek paustas revolūcijas idejas.

Drīz pēc Staļina nāves (1953) par PSKP CK ģenerāļsekretāru kļūst Ņikita Hruščovs. No 1958. gada viņš ir arī PSRS Ministru Padomes priekšsēdētājs. Hruščova varas gados, ko pieņemts apzīmēt kā *atkusni*, tiek veiktas nosacītas demokrātiskas reformas, tomēr oficiāli pieejamā informācijā par Rietumvalstu populāro mūziku un roku neiezīmējas liberalizācija; Heinrihs Strods atzinis, ka “Hruščova *atkusnis* PSRS MP GLP bija jūtams ļoti nedaudz” (Strods 2008: 8). Kultūras dzīves un informācijas plūsmas ierobežošana lielā mērā ir saistīta ar varas iestāžu bailēm, ka Padomju Savienībā varētu notikt kaut kas līdzīgs 1956. gada Ungārijas revolūcijai, pēc kuras tiek izvērstas plašas represijas pret inteliģenci (Zubok 2007: 170–172). Līdz ar to PSRS MP GLP sastādītais aizliegto ziņu saraksts kļūst aizvien apjomīgāks, turklāt vairākas ministrijas un iestādes saņem atļauju veidot savus sarakstus. 1957. gadā, izmantojot *atkušņa* laikā republikām piešķirto saimniecisko patstāvību, LPSR Tautas saimniecības padome izdod līdzīgu sarakstu Latvijā (Strods 2008: 8–10).

Tomēr *atkušņa* politika rosina arī Rietumvalstu masu kultūras ienākšanu PSRS. 1956. gadā PSKP XX kongresā Hruščovs aicina paplašināt kontaktus ar Rietumiem. 1957. gadā norit Vispasaules Jauniešu un studentu festivāls Maskavā, kurā PSRS jauniešiem rodas iespēja redzēt, kā dzīvo un kādu mūziku klausās viņu vienaudži Rietumvalstīs (Vāvere 1990: 18). 1958. gadā tiek parakstīta vienošanās starp ASV un PSRS par apmaiņu kultūras, tehnoloģiju un izglītības jomā, kas veicina radošo cilvēku tiešu saskarsmi (Eglāja-Kristsone 2013: 28).

PSRS kultūrpolitikas vadlīnijas šajā laikposmā iezīmē Hruščova raksts *Par literatūras un mākslas ciešajiem sakariem ar tautas dzīvi* (Khrushchev 1957). Vienlaikus varas iestādes pauž nepieciešamību ideoloģiski izglītot jaunatni un radošo inteliģenci gan ar kongresu, gan preses un cenzūras palīdzību. Tiek nolemts sasaukt mākslinieku republikānisko kongresu un rakstnieku republikānisko kongresu (LVA, 101-21-48a: 8–10); izskaust buržuāziskās Rietumu kultūras nelabvēlīgo ietekmi uz PSRS mūziķu un mākslinieku darbiem (LVA, 270-2-5771: 99–106). Norit diskusijas par jaunu preses izdevumu, kas adresēts jauniešiem, un 1958. gada 15. februārī LKP CK pieņem lēmumu par žurnāla *Liesma* izdošanu 35 000 tirāžā, nosakot tā cenu – 8 rubļi (LVA, 101-21-24: 9).

Lai jauniešus atturētu no pievēršanās buržuāziskajai kultūrai, svarīgs līdzeklis viņu kontrolei un brīvā laika organizētai pavadīšanai ir pionieru nami. LĻKJS pilsētu un rajonu komitejām ir pienākums atskaitīties par trūkumiem pionieru organizāciju darbā un veicināt radošās jaunatnes idejisko audzināšanu (*LĻKJS XII kongresa lēmums* 1958: 1). Šajā nolūkā tiek rīkoti pašdarbības festivāli un dibināti pašdarbības vokāli instrumentālie ansambļi – VIA (LVA, PA-201-1130-1: 1–62). Žurnālā *Liesma* tiek uzsvērts, ka nepieciešams audzināt jaunatni “mūsu partijas ideju garā”, un spilgts piemērs tam, kā radoši piemērot marksismu-ļeņinismu, esot PSKP XX kongresa lēmumi:

“Ņ. Hruščova ziņojumā un kongresa lēmumos attīstīta Ļeņina mācība par dažādu sabiedrības sistēmu mierīgu līdzāspastāvēšanu, nospraustas tēzes par kara novēršanas iespēju mūsdienu laikmetā, par pārejas formām uz sociālismu dažās kapitālistiskajās zemēs, par strādnieku šķiras apvienošanās iespējām buržuāziskās iekārtas apstākļos. [...] Mūsu partijas XX un XXI kongresa lēmumi spilgti liecina par marksisma-ļeņinisma tālāku radošu attīstību un ir jauns ieguldījums zinātniskā komunisma teorijā.” (*Audzināt jaunatni mūsu partijas ideju garā* 1959: 5)

Tajā pašā laikā mainās daži aspekti cenzūras sistēmā⁷. Saskaņā ar jauno nolikumu, partijas komitejās tiek atcelti cenzoru vietnieki, tā vietā atbildība par cenzūru nodota partijas darbiniekiem un laikrakstu redaktoriem. Gan PSRS, gan Latvijā laikposmā no 1958. līdz 1969. gadam kultūras dzīvi pārvalda un politisko cenzūru veic LKP CK ideoloģiskās komisijas (Strods 2008: 9–10). 1960. gadā atkal tiek laists klajā papildināts *Atklātos iespieddarbos, radio un televīzijas raidījumos publicēšanai aizliegto ziņu saraksts* (Strods 2008: 16).

Žurnāls *Liesma* laikposmā no 1958. līdz 1962. gadam par rokmūziku nevēsta, lai arī jauniešu vidū šis žanrs ir guvis popularitāti un ir ziņas jau par pirmajiem tās izpildīšanas mēģinājumiem (Vāvere 1990: 18). 50. gados PSRS, tajā skaitā arī Latvijā, veidojas t. s. štatņiku⁸ subkultūra: tās pārstāvji interesējas par ASV aktuālo modi, mākslu un mūziku, tostarp roku, bet sarunvalodā lieto specifisku slengu, izmantojot vārdus un izteicienus angļu valodā. Rokmūzikas ieraksti nokļūst PSRS kontrabandas ceļā un jauniešu vidū tiek nelegāli pavairoti⁹. 60. gadu sākumā dibināta grupa *The Revengers*, kuru autoritatīvais mūzikas publicists Artēmijs Troickis uzskata par pirmo nopietni vērtējamo PSRS rokgrupu¹⁰. Jauniešu vidū ir interese par tvista dejošanu, ko prese savukārt nosoda. Vairākās žurnāla *Liesma* publikācijās jauniešu dejošana ballēs Rietumu populārās mūzikas pavadībā tiek apzīmēta kā nemākulīga, vulgāra un kritizēts atsevišķu jauniešu “bezgaumīgais”, rietumnieciskais ģērbsšanās stils. Piemēri ir raksti *Parunāsim par uzvedību* (Dzintars 1958: 21), *Cēsu trešdienas* (Straupe 1959: 13–14) u. c.

1958. gadā neviena no deviņām publikācijām par mūziku nav velīta rokam, džezam vai citiem jauniešu iecienītiem populārās mūzikas veidiem. Var atzīmēt vienīgi kādu ar šo tēmu saistītu R. Jansona karikatūru¹¹ Valda Āķa satīriskajai dzejai (Āķis 1958: 28). Publikācijas

⁷ 1958. gada 24. februārī PSRS MP tiek apstiprināts PSRS MP GLP nolikums; 1. aprīlī LPSR MP apstiprināts pēc līdzīga modeļa sagatavotais LPSR GLP nolikums.

⁸ No krievu *штатники* (atvasinājums no Amerikas Savienoto Valstu nosaukuma krievu valodā – *Соединённые Штаты Америки*).

⁹ No izlietota rentģena plastikāta tiek izgriezts aplis skaņuplates formā, un, izmantojot skaņas vēstuļu nosūtīšanas kiosku aparatūru, tajā tiek ierakstīta mūzika. Skaņas kvalitāte ir zema, un pēc ieraksta veikšanas to var noklausīties aptuveni 20 reizes (Vāvere 1990: 18). Rentģena plastikāta dēļ šī ierakstu pavairošanas metode tiek apzīmēta kā “skaņuplate uz kauliem” (*Pete Anderson. Biogrāfija*).

¹⁰ Avotos (Troitsky 1988, Vāvere 1990: 18, Ozoliņš 2015 u. c.) minēti atšķirīgi grupas dibināšanas gadi.

¹¹ Tajā attēlots bundzinieks un līdzās viņam – uzraksts *jazz band*; karikatūrai pievienots dzejolis par māksliniekiem, kas vēlas gūt veltību peļņu.

vēsta par akadēmisko mūziku vai pašdarbnieku tautas deju ansambļiem un koriem. 1959. gadā mūzika aplūkota 19 publikācijās, to vidū ir Sofijas Vēriņas raksts par mūzikas estētiku – *Dziedot dzimu, dziedot augu, dziedot mūžu nodzīvoju*. Tajā tiek salīdzināta “nopietnā” (akadēmiskā) un “vieglā” (populārā) mūzika, aktualizējot jautājumu par pēdējās jēgu:

“Nelaieme tā, ka daudzi jaunieši, īpaši vieglās mūzikas cienītāji, jauc vieglo žanru ar [...] ultramodernistiskiem izdomājumiem, ar mazvērtīgu, ja varētu teikt, otršķirīgu mūziku. Bieži gadās, ka vieglajā mūzikā ieskaita sentimentālas, banālas dziesmiņas, nemākulīgu, šablonisku skaņu savārstījumu vai, vēl ļaunāk – senu tautas melodiju bezgaumīgu apdari džeza stilā apsveic kā klasisku vieglās mūzikas paraugu. Vieglā mūzika ir vajadzīga, taču mums vajadzīga laba vieglā mūzika.” (Vēriņa 1959: 29)

Līdzīga tēma risināta arī citu numuru publikācijās, turklāt nereti cenšoties diskreditēt Rietumu populāro mūziku.

Vienīgais *Liesmas* tālaika raksts, kurā pieminēta rokmūzika (turklāt kritiskā kontekstā), ir publikācija *Pieci no viņiem*; aktieris Andris Ošiņš, atskatoties uz Somijas apmeklējumu, tajā ironiski stāsta par “brīvo rietumu presi” un vienu no rokmūzikas agrīnajiem stiliem – rokenrolu. Tas raksturots kā deja, neskarot pašu mūziku:

“Prasīja, vai es rock-and-roll’u dejojot. Ja nē, iemācīšot, neesot grūti. Smējos, ka tik “gudra” deja man diezin vai būs pa spēkam. [...] Un jau pēc pāris dienām vienā no vietējiem žurnāliem parādījās mans fotouzņēmums ar milzīgu parakstu: “Viņš grib dejojot rock-and-roll’u! Viņš vēlas mācīties šo brīnišķo deju!”” (*Pieci no viņiem* 1959: 18)

1960. gadā mūzikas tēmai veltīti divpadsmit, savukārt 1961. gadā – desmit raksti. Gan 1960., gan 1961. gadā viens no šiem rakstiem skar teātra vai kino mūzikas jautājumus, taču citādi populārās mūzikas tēma neparādās; uzmanības centrā ir galvenokārt akadēmiskie žanri.

Džeza *Liesmas* publikācijas 60. gadu sākumā parasti raksturo negatīvi. Ar to saista visu Rietumvalstu mūziku, kuras pavadījumā jaunieši nemākulīgi dejojot. Šāda džeza diskreditācija sasauca ar Rīgas pilsētas kultūras pārvaldes darbinieku slepenajām diskusijām par estrādes orķestru repertuāra kontroli. Džeza mūziķi tajās atainoti kā diletanti ar zemu mūzikas izglītības līmeni un kā cilvēki ar kriminālu pagātņi, kas uztur pastāvīgus sakarus ar Rietumvalstīm. Šīs diskusijas aizsākas 1959. gadā (LVA, 678-2-103: 35–36), un to rezultātā Latvijas PSR Ministru Padome pieņem lēmumu par estrādes orķestru repertuāra kontroli (Kruks 2008: 199). Praksē lēmums sāk darboties tikai 1963. gadā, kad tiek izveidota estrādes orķestru kontroles institūcija (Kruks 2008: 203).

Rokmūzikas nosodišanas posms (1962–1970)

Joprojām vairākos žurnāla numuros par mūziku netiek rakstīts vispār¹². Kopumā sastopamas tikai dažas publikācijas, kas pievēršas populārajai mūzikai, tajā skaitā rokam. Tomēr pamazām attieksme pret roku un populāro mūziku mainās. No 85 atlasītajām, mūzikai vēltītajām šī laikposma publikācijām 36,47% vēsta par akadēmiskajiem žanriem, 35% – par citām tēmām. Populārā mūzika aplūkota retāk nekā turpmākajos gados: to skar 28% rakstu, savukārt 25% no tiem (kopskaitā sešās publikācijās) parādās rok mūzikas tēma¹³.

1962.–1964. gadā, kad rok mūzikas popularitāte Latvijā pieaug, žurnālā *Liesma* Rietumvalstu roks raksturots negatīvi. No dažādiem tā stiliem parasti pieminēts rokenrols, kas tiek atainots kā šļāger mūzikas paveids un nevērtīga kapitālistisko valstu populārā mūzika.

Latvijā rodas rokgrupas, kas izpilda populāras, galvenokārt Amerikā radītas rokenrola dziesmas. Līdztekus jau pieminētajam ansamblim *The Revengers* darbību uzsāk *Vaboles, Juniors, Atlantic*, 9.60 u. c.; visas šīs grupas muzicē *pagrīdes* apstākļos, un to piekļuve nepieciešamajiem instrumentiem un skaņas aparatūrai ir ierobežota (Vāvere 1990: 18). Līdz 1963. gadam vēl nav izveidota vienota sistēma estrādes orķestru repertuāra kontrolei (Kruks 2008: 203), tādējādi šie orķestri var atskaņot rokenrolu ballēs un restorānos. Lai nepieļautu jauniešu aizraušanos ar Rietumu mūziku, LĻKJS CK aicina novērst kultūras inventāra un mūzikas instrumentu trūkumu pašdarbības kolektīvos, kur mūziķu darbība ir kontrolējama (Bartkevičs 1963: 1).

1962. gadā trīs no desmit publikācijām par mūziku ir vēltītas populārajai mūzikai, turklāt divas no tām pievēršas rokam. Šajā kopskaitā nav iekļauta pirmā kopš 1962. gada tapusī publikācija, kurā minēts kāds no roka stiliem, jo pēc būtības tā nav saistīta ar mūziku: N. Zvirbuļa zīmētas karikatūras komentāros ar nosaukumu *Tā kunga ganāmpulks* tiek diskreditēti sektanti, kas, “vadoties pēc bībeles, savās izdarībās neko neatpaliek no rokenrolla un tvista cienītājiem” (Belce-Bullītis 1962: 33).

Žurnāla 5. numurā pirmoreiz ir iekļauta rubrika *vieglā mūzika*, kas gan vēlāk atkārtoti parādās vien divreiz. Autors ir komponists un Rīgas Estrādes orķestra vadītājs (1961–1964) Egils Švarcs. Savos rakstos viņš “vērtīgu” džeza mūziku mēģina nošķirt no “mazvērtīgas” populārās mūzikas, tajā skaitā rokenrola. Rubrikas pirmās divas publikācijas ir vēltītas populārās mūzikas estētikai, un jau pirmajā no tām (*Par gaumi un izpratni*) rokenrols tiek asi kritizēts:

“Kapitālistiskajās zemēs ir vēl arī lubu literatūra, kas masu tirāžās pārpludina grāmatu tirgu un ir ļoti populāra viņu jaunatnes vidū. Vieglajā mūzikā kā analogiskus var minēt rietumu šļāgerus ar bēdīgi slavenu rock n’roll’u un tvistu priekšgalā, kā arī bezgala daudz tādu melniņu un ritmu, kā “Krimināltango”, “Souvenir”, “Suku suku” u. c. Minētā produkcija tiek “ražota” ar komerciālu aprēķinu, lai izdabātu

¹² 1962. gadā – 2., 3., 4., 8. un 10. numurā, 1963. gadā – 7., 9., 11. numurā, 1964. gadā – 3., 6., 7. numurā, 1965. gadā – 4., 5., 7. numurā; u. c.

¹³ Kopskaitā nav iekļauti daži raksti, kas nevēsta par mūziku, bet īsi piemin tvista dejošanu vai grupas *The Beatles* frizūru atdarināšanu jauniešu vidē.

morāli pagrimušu un kapitālistiskajā sabiedrībā notrulinātu cilvēku gaumei un modinātu zemiskas, primitīvas dziņas. Ir ļoti žēl, ka šī nožēlojamā mūzika ieviesusies arī mūsu restorānu orķestru repertuārā un ieguvusi jauniešu piekrišanu, kuriem nav izkoptas muzikālās gaumes un ir samērā zems kultūras līmenis.” (Švarcs 1962a: 28)

Iepriekšējos gados līdzīga Rietumvalstu populārās mūzikas kritika ir sastopama Rīgas pilsētas kultūras pārvaldes, LKP un LPSR Kultūras ministrijas slepenajos dokumentos, kuros diskutēts par “nekontrolēto situāciju” estrādes orķestros (Kruks 2008: 181; Strods 2011: 298; u. c.). Atšķirībā no Švarca rakstiem, šajos dokumentos rokenrols un džezs netiek nošķirts.

Nākošajā rubrikas *vieglā mūzika* publikācijā *Māksla vai komercija?* rokmūzikas diskreditācija turpinās:

“Ja runājam par šlāgeru mūziku, ko pārraida lielākā daļa rietumu radiostaciju, tad svarīgi pasvītrot, ka rock’n rollam un tvīstam nav nekā kopēja ar džezu. Tā ir tīri komerciāla deju mūzika, kas, piesātināta ar erotiku, izmanto atsevišķus džeza elementus un ar ļoti primitīviem izteiksmes līdzekļiem un vulgāru izpildījumu notrulina kapitālistisko valstu jauniešu gaumi un izkropļo to estētisko izpratni.” (Švarcs 1962b: 16)

Šajā pašā rakstā tiek skaidrots arī, kas, pretstatā rokam, ir vērtīga populārā mūzika un kā to atšķirt:

“Tātad viena no pozitīvām parādībām vieglajā mūzikā ir improvizējošais džezs. Tikai to jāprot atšķirt no daudzajiem komerciālajiem mūzikas paveidiem, kam nav nekā kopēja ar mākslu. Džezs nav deju mūzika, tā ir savdabīga māksla, kas balstās uz nēģeru tautas folkloras un bieži vien tuvinās nopietnajai mūzikai kā satura, tā arī muzikālās domāšanas ziņā. [...] Padomju Savienībā ir daudzi estrādes kolektīvi, kas koncertē un arī uzstājas radio pārraidēs. Mūsu zemē ir savas īpašas estrādes mūzikas tradīcijas [...]. Tas ir spēcīgs temats, un par to būs runa turpmāk.” (Švarcs 1962b: 16)

Raksta autors cenšas mainīt priekšstatu, ka kapitālistiskajās valstīs radīta populārā mūzika ir nosodāma pēc būtības. Autors skaidro, kā džezs atšķiras no tās Rietumvalstu mūzikas (pamatā roka), kas ir nosodāma. Tomēr citi autori džezam vēlti nomelnojošas publikācijas arī pēc 1962. gada. Nākošajā (6.) numurā rubrika *vieglā mūzika* ir vēltīta PSRS džezam, tomēr ceturto reizi šī rubrika (pretēji autora solītajam) žurnālā vairs neparādās.

Ar mūziku nesaistītā rakstā *Mana Rīga, mani ļaudis* jaunieši, kas aizraujas ar tvīstu un Rietumu modi, atainoti kā vecāku izlutināti dīkdieņi. Tiek secināts: “Diemžēl, ir vēl šādi cilvēki, un sabiedrībai būs daudz jācinās ar tiem par viņu pašu dzīves jēgu.” (Bušmane, Ļubļinskis 1962: 19) Rokenrola klausītāji Rietumvalstīs tiek nosodīti dzejoli *Šmurgulis fašisms* (Jevtušenko 1962: 3).

Arī nākošajā, 1963. gadā publikāciju par mūziku ir maz – kopskaitā trīspadsmit, taču piecas no tām vēsta par populāro mūziku. Tās ir vēltītas vai nu džeza kritizēšanai, vai patriotiskām dziesmām. Izņēmums ir raksts par ansambli *Rīga* žurnāla 12. numurā, kas ir pirmā *Liesmā* iekļautā publikācija par kādu Latvijas populārās mūzikas

ansambli (Çeibaks 1963: 32). Rakstā *Par dejām skaistām un neglītām* savukārt tiek kritizēta dejošana džezā mūzikas pavadībā: rokenrols un tvists ir atainoti kā džezā dejas vai, PSRS toreizējā vadoņa Hruščova apzīmējumā, “kratīkļu dejas” (Aida 1963: 27).

1964. gadā Hruščovs tiek atstādināts no amata, un PSKP ģenerālsekretāra posteni pārņem Leonīds Brežņevs – iepriekš (1960–1964) PSRS AP Prezidija priekšsēdētājs. Līdz 1970. gadam viņš pamazām nostiprina savas pozīcijas, atbrīvojoties no konkurentiem un kopā ar PSKP CK otro sekretāru Mihailu Suslovu ieceļot atbildīgos amatos sev lojālus politiķus¹⁴. Pie varas nākušie bija veidojuši karjeras staļinisma periodā, līdz ar to turpmākajā PSRS politikā iezīmējas Staļina laika revolucionāri imperiālistiskā paradigma (Zubok 2007: 193).

Pēc Brežņeva nākšanas pie varas pastiprinās centieni rūpīgāk kontrolēt mūziķu repertuāru. 1965. gadā tiek sastādīts jauns, ar 31 paragrāfu papildināts *Atklātos iespieddarbos, radio un televīzijas raidījumos publicēšanai aizliegto ziņu saraksts* (Strods 2008: 16). Vienlaikus rokmūzikas popularitāte Latvijā pieaug: izplatās dažādi ieraksti, tostarp jauniešu vidū popularitāti iegūst ansamblis *The Beatles* (Vāvere 1990: 18).

Vēl aizvien žurnāls *Liesma* raksta lielākoties par akadēmisko, nevis populāro mūziku. Turpinās tendence, kas iezīmējās jau 1962. gadā Egila Švarca publikācijās: proti, attieksme pret džezu, salīdzinot ar 50. gadiem, kļūst tolerantāka, tas tiek pozicionēts kā pretstats *bezgaumīgajai* rokmūzikai.

Žurnāls reti vēsta par konkrētām rokgrupām, bet biežāk pievēršas mūzikas estētikai un deļai, joprojām kritizējot jauniešu deļošanu Rietumvalstu populārās mūzikas pavadībā. Rietumu masu kultūras diskreditācijai arī velēts vienīgais 1964. gada raksts (no 11 publikācijām par mūziku), kurā aplūkota populārās mūzikas tematika (*Rietumu modernizētā reliģija* 1964: 19).

Turpmāka izvairīšanās no rokmūzikas pieminēšanas varētu būt saistīta ar Pita Andersona grupas *Melody Makers* koncerta atceļšanu 1966. gadā (atsevišķos avotos minēts arī 1965; skat. Mazvērsīte 2016; Vāvere 1990: 18) un sekojošo jauniešu protesta demonstrāciju, kuras laikā grupa sniedz akustisku koncertu uz Planetārija¹⁵ kāpnēm. Tas netiek pārtraukts, taču vēlāk daudzi apmeklētāji tiek izsaukti uz nopratināšanu t. s. Stūra mājā. Mūzikas žurnālists Klāss Vāvere raksta, ka “turpmākās dienas visā Rīgā ķēra garmatīnos, džīnsīnos un teniskurpīnīnos, kurus, Melnajās bertās salādētus, nogādāja milicijas ēkā Padomju bulvārī, tur reģistrēja, fotografēja un lika nogriezt matus”. Šo pēckoncerta periodu Vāvere raksturo kā “grūtus laikus jaunajai roka kustībai” (Vāvere 1990: 18): liela daļa rokmūziķu un klausītāju ieslēgst depresijā, alkoholismā, narkomānijā. Arī vēlāk jaunā žānra pārstāvji izjūt pretdarbību, piemēram, Pits Andersons tiek piekauts pēc koncerta Latvijas Mākslas akadēmijā (Ozoliņš 2015).

¹⁴ Līdz 1970. gadam Brežņevs konstitūcijā noteiktajā kārtībā daļā varu ar PSRS MP priekšsēdētāju Alekseju Kosīginu, PSKP otro sekretāru Mihailu Suslovu un PSRS AP Prezidija priekšsēdētāju Nikolaju Podgorniju (amatā no 1965 līdz 1977).

¹⁵ Planetārijs (oficiālais nosaukums *Zinību nams*) padomju okupācijas laikā, 20. gadsimta 60. gadu sākumā, tika iekārtots Rīgas Kristus piedzimšanas (pareizticīgo) katedrāles telpās Esplanādē.

Iepriekšējos gados vairākkārt tika diskutēts, kādai jābūt *labai vieglajai mūzikai*; tagad kolhozu un rūpnīcu pašdarbnieku ansambļu izpildītā *vieglā mūzika* tiek piedāvāta kā alternatīva no Rietumiem ienākušajai populārajai mūzikai. Vienlaikus darbību uzsāk rokgrupas, kas atskaņo autormūziku latviešu valodā (*Katedrāle, Eolika, 2xBBM* u. c.). Ansambļi, kas spēcīgāk ietekmējušies no Rietumvalstu mūzikas un pārstāv, piemēram, tādu stilu kā psihodēliskais roks (*Katedrāle*), darbojas *pagrīdes* apstākļos; žurnālā tiek publicēta informācija tikai par tiem latviešu ansambļiem, kas spēj pielāgoties cenzūras prasībām. Lai uzstātos oficiāli rīkotos koncertos, jaunās grupas ir spiestas iegūt atbilstošu statusu: proti, tām jābūt piederīgām kādai rūpnīcai, kolhozam vai oficiālai organizācijai un jāreģistrējas Estrādes orķestru birojā. Lai iegūtu apstiprinājumu repertuāram, tajā jāiekļauj vismaz 70% padomju komponistu dziesmu.

1965. gadā žurnālā pirmoreiz tiek publicēts raksts (šajā gadījumā, fotoreportāža), kas veltīts latviešu jaunatnes estrādes ansamblim – grupai *Elektra* (Lubļinskis 1965: 8). Šis pats gads arī iezīmē pārmaiņas iepriekš viennozīmīgi kritiskajā attieksmē pret Rietumu cilmes modernajām dejām. To apliecina publikācija *Lūdzam dejot!*, kurā skaidrots, ka jauniešu dejošana izskatoties neglīti tāpēc, ka viņi bijuši spiesti modernās dejas mācīties paši, līdz ar to tiek izteikts aicinājums rīkot deju kursus (Drulle 1965: 17). Tomēr turpmākie raksti (*Deja ir nopietna lieta, Dejas problēma minorā* u. c.) vēstī, ka jaunieši šos kursus apmeklējot reti un viņu dejošana joprojām esot neglīta (Aule 1968: 26; Ūdre 1968: 32). 1966. gadā rubrikā *Gatavosim paši* (1966: 28) publicēts raksts, kā izgatavot elektroģitāru.

1967. gadā žurnālā uzmanība pievērsta ansamblim *The Beatles*. Publikācijā *Populārāki par Dievu to kungu* apspriests Džona Lenona izteikums “Patreiz mēs esam populārāki par Jēzu Kristu, un es nezinu, kas izzudīs pirmais – rokenrols vai kristietība”, kā arī reakcija uz to kristīgajā pasaulē. Atzinīgi tiek vērtēta grupas nostāja Vjetnamas kara jautājumā, tomēr ansambļa atskaņotā mūzika tiek kritizēta un tās popularitāte raksturota kā ātri pārejoša, jau norietoša (Russo 1967: 29). Raimonds Pauls intervijā Dzidrai Andiņai pauž domu, ka pēc “bītlu sensācijas” modē atgriežoties tango (Pauls 1968: 36).

1969. gadā publicēts rakstnieka Egila Lukjanska raksts, kurā atzīts, ka attieksme pret džeza pēdējā laikā mainījusies, kā arī vēstīts par Latvijas populārās mūzikas vēsturi:

“Neviens vairs skaļi nerunāja, ka džeza mūzika un estrādes dziesmas ir liekas un nevajadzīgas, der tikai publikas izklaidēšanai. Tajos gados [50. gadu otrajā pusē – R. J.] arī parādījās pirmie mūsu profesionālā orķestra solisti, kuri aktīvi sāka propagandēt jauno latviešu komponistu estrādes dziesmas un ievērojami papildināja mūsu ne sevišķi bagāto oriģināldziesmu repertuāru.” (Lukjanskis 1969: 22–23)

Rokmūzikas pieradināšanas posms (1970–1980)

20. gadsimta 70. gados publikācijas par mūziku žurnālā *Liesma* ir sastopamas krietni biežāk nekā iepriekš: ir izdevies apzināt kopā 566 rakstus. Līdz ar 1970. gadu iezīmējas straujas pārmaiņas gan attieksmē pret Rietumvalstu populāro mūziku, gan arī šim žanram veltīto publikāciju skaitā. No visiem rakstiem par mūziku 61% saistīts ar populāro mūziku (tas ir krietni vairāk nekā iepriekš), 25% – ar akadēmisko, 14% – ar citām tēmām. Savukārt 90 raksti jeb 26% publikāciju par populāro mūziku skar roka tēmu.

70. gados saiknē ar populāro mūziku žurnālā bieži sastopams jēdziens *politiskā dziesma*. Kā progresīva tendence tiek izcelta politiskās dziesmas kustība dažādās valstīs. Piemēram, *Liesma* vēstī par politiskās dziesmas festivāliem Drēzdenē, Sočos, Berlīnē, Erevānā un citviet; 70. gadu beigās šādus festivālus sāk rīkot arī Latvijā. Rokmūzika joprojām ir populāra jauniešu vidē, un tās ieraksti, kas Latvijā ienākuši kontrabandas ceļā, kļūst pieejamāki klausītājiem. Daļu ārzemju rokmūzikas žurnāls joprojām kritizē.

Par rokgrupām tiek uzskatīti vairāki latviešu estrādes ansambļi, kas darbojas oficiāli un piedalās *Liepājas dzintarā* vai Politiskās dziesmas festivālos (*Sīpoli, Menuets, Credo* u. c.). Šo festivālu norise tiek atspoguļota žurnālā. Grupām nav liegts eksperimentēt ar rokmūzikas elementiem, tomēr tām jāpakļaujas cenzūras prasībām – rokmūzika tiek *pieradināta*. Vienlaikus vairāki latviešu rokmūziķi darbojas t. s. *pagrīdes* rokgrupās, un tām publikācijas žurnālā netiek veltītas, kā arī nav iespēju uzstāties oficiāli rīkotos koncertos.

70. gadu pirmajā pusē Leonīds Brežņevs turpina nostiprināt varu¹⁶. LĻKJS XVII kongress uzdod komjaunatnes masu informācijas līdzekļiem uzlabot propagandu, jo komjaunatnes darbam “jābūt nesamierināmai cīņai ar buržuāzisko propagandu” (*LĻKJS XVII kongresa lēmums* 1970: 2). Laikraksts *Cīņa* 1970. gada 4. novembrī ziņo, ka par mērķi tiek izvirzīta jaunatnes audzināšana ar pozitīvā parauga spēku (*Latvijas LKJS CK lēmums* 1970: 1). Par spīti tam, žurnālā *Liesma* attieksmē pret rokmūziku iezīmējas liberalizācija, turklāt šī žanra popularitāte Latvijā aizvien pieaug.

1970. gadā tiek apstiprināts plašākais un bargākais cenzūras likums, kāds pieņemts PSRS GLP darbības laikā un ir spēkā līdz 1977. gadam (Strods 2008: 17). LPSR GLP tolaik regulāri sūta ikgadējas atskaites par paveikto PSRS GLP. Vēsturnieks Heinrihs Strods ir secinājis: lai arī šīm atskaitēm piemīt tendence augt apjoma ziņā, vienlaikus ir palielinājusies LPSR GLP māka noslēpt no PSRS GLP faktisko stāvokli Latvijā, apkopojot to informāciju, kas cenzoriem Maskavā ir vistīkamākā. Aizvien biežāk cenzūra dažādos veidos tiek apieta (Strods 2011: 10), un tas ir viens no faktoriem, kas rosina rokmūzikas tēmas liberalizāciju žurnālā *Liesma* 70. gados.

¹⁶ 1972. gadā nacionālismā tiek apvainots Brežņeva konkurents, Ukrainas PSR vadītājs Pjotrs Šeļests, kas tādējādi zaudē amatu. Savukārt 1975. gadā no Politbiroja tiek izslēgts cits Brežņeva slēptais opozicionārs Aleksandrs Šeļepins. Savu ietekmi Politbirojā joprojām saglabā Mihails Suslovs, kā arī pozīcijas tajā nostiprina Andrejs Kiriļenko. No 1973. gada kolektīvās varas modelis tiek paplašināts, Politbirojā iesaistot svarīgāko ministriju pārstāvjus – Andreju Gromiko (ārlietu ministru), Andreju Grečko (aizsardzības ministru) un Juriju Andropovu (VDK vadītāju).

Otrs faktors ir starptautiskā saspīlējuma atslābuma politika (krieviski *разрядка международной напряжённости*; Rietumvalstīs visbiežāk lietots apzīmējums franču valodā *détente*), kas veicina PSRS un Rietumvalstu attiecību uzlabošanas 70. gados¹⁷. 70. gadu sākumā norit sarunas arī starp PSRS un Rietumeiropas valstīm, to rezultātā 1973. gadā Somijā pirmoreiz notiek Eiropas Drošības un Sadarbības apspriede¹⁸, un šāda veida forumi tiek rīkoti arī turpmāk. Apspriedes aizsākās pēc PSRS iniciatīvas ar mērķi nostiprināt varu Austrumeiropā. Rietumvalstīs savukārt cer mazināt starptautisko saspīlējumu un uzlabot cilvēktiesību situāciju sociālistiskajās zemēs (Hiden, Made, Smith 2008: 65). Attiecību uzlabošanās ietekmē arī tirdzniecību: piemēram, PSRS sāk ražot un pārdot ASV limonādi pepsikolu, savukārt ASV sāk izplatīt PSRS ražoto degvīnu *Stolichnaya* (Ramirez 1990: 5). Mazinoties oficiālās varas naidīgumam pret Rietumvalstīm, liberālākas kļūst arī publikācijas presē, to vidū raksti par Rietumvalstu mūzikas aktualitātēm.

Trešais faktors, kas veicina roka tēmas liberalizāciju, ir atsevišķu Rietumvalstu rokmūziķu nostāja ārpolitikas jautājumos, piemēram, viņu paustie un plašās jaunatnes aprindās atbalstītie protesti pret karu Vjetnamā un aparteīdu Dienvidāfrikā. Kā ceturtais faktors minama rokmūzikas augošā popularitāte dažādu sabiedrības slāņu, tajā skaitā žurnālistu vidē.

Lielākoties *Liesma* vēstī par atsevišķām latviešu rokgrupām, kas uzstājas festivālā *Liepājas dzintars* un citos oficiālos pasākumos. Žurnāls par tām raksta atzinīgi, lai arī realitātē ir sastopama vēršanās pret vairākām it kā varas iestāžu akceptētām grupām, kas spiediena rezultātā tomēr ir spiestas beigt savu darbību. Piemēram, 1970. gadā, formāli finanšu pārkāpumu dēļ, koncertgaitas pārtrauc grupa *2xBBM*, kas togad ir uzvarējusi festivālā *Liepājas dzintars*¹⁹; grupas līderis Imants Kalniņš turpmāk darbojas kā komponists. Lai arī ansamblim *Eolika* tiek veltīti atzinīgi raksti (ar atsevišķiem izņēmumiem), tā darbība 1970. gadā uz laiku tiek pārtraukta, jo dalībnieki tiek iesaukti armijā. Šajā pašā gadā iepriekš presē ignorētā latviešu rokgrupa *Katedrāle* laikraksta *Cīņa* 65. numurā tiek raksturota negatīvi, kā “aurojošu bārdaiņu bars, kas, ģitārēm trinkšķot, auroja katrs savā manierē” (*Par kādu vieglo mūziku mēs esam?* 1970). Par spīti kritikai oficiālajā presē, ansambļa dalībnieks Vilnis Šmīdbergs ir atzinis, ka “kaut kādu iemeslu dēļ mums tomēr ļāva darboties, droši vien līdz kādai noteiktai robežai” (Šmīdbergs 2015: intervija autora arhīvā), taču grupas koncertdarbība beidzas pēc 1970. gada (Vāvere 1990: 18).

Vienlaikus 70. gadu sākumā veidojas jaunas latviešu grupas. Imants Kalniņš turpmāk komponē mūziku ansamblim *Menuets*. Grupas *Katedrāle* dalībnieki Gunārs Šimkus un bundzinieks Vladimirs Smirnovs sāk darbību Raimonda Paula jaunajā ansablī *Studija* (vēlākajā *Modo*), savukārt Vilnis Šmīdbergs sākotnēji darbojas rokgrupā

¹⁷ 1969. gada novembrī Helsinkos aizsākas sarunas par ASV un PSRS stratēģisko ieroču ierobežošanu (angliski pazīstamas kā *SALT I*), līdz ar to 1972. gadā tiek parakstīti starptautiski bruņošanās ierobežojuma līgumi un attiecības starp PSRS un Rietumvalstīm uzlabojas, par spīti Indijas-Pakistānas karam, kur ASV un PSRS atbalsta pretējās puses. 1973. gadā attiecības starp lielvarām sarežģī arābu-Izraēlas karš, tomēr konstruktīvas sarunas ar mērķi vienoties par kodolieroču ierobežošanu turpinās arī pēc tam.

¹⁸ Tālaika latviešu presē apzīmēta arī kā Eiropas Drošības un sadarbības konference. Apspriede ir pamats Eiropas Drošības un sadarbības organizācijas (EDSO) izveidei pēc PSRS sabrukuma (1995).

¹⁹ 1972. gadā tiek pārtraukta arī festivāla darbība.

Sīpoli. Ar rokmūzikas elementiem eksperimentē ansamblis *Credo*. Grupas ar oficiālu statusu izvairās no pārkāpumiem un konfrontācijas ar pastāvošo varu, taču vienlaikus meklē veidus, kā apiet cenzūras noteikumus, bieži vien izmantojot zemtekstus (Alksnis 2015, Kukuvass 2015: intervijas autora arhīvā). 1974. gadā *Liesma* vēlti publikāciju ansamblim *Līvi*, kurā mūziķu darbība vērtēta atzinīgi (Prape 1974: 16), bet pēc tam žurnāls par šo grupu vairs neraksta līdz pat 80. gadiem.

No 1971. gada žurnālā ir rubrikas *Kontinentu vitrāžas* (līdz 1983) un *Liesmas albums*²⁰. Tajās gandrīz ik numurā tiek iekļautas ziņas par ārzemju populāro mūziku, bieži vien ar atsaucēm uz Rietumvalstu kompartiju laikrakstiem. Kopš 1971. gada informācija par populāro mūziku tiek sniegta biežāk nekā par akadēmisko. Jēdzienus *roks*, *rokmūzika* un *rokgrupa* žurnālisti sāk lietot vien no 1974. gada.

Negatīvas atsauksmes gūst hipiju subkultūra: tiek nosodīts tai raksturīgais ģērbšanās stils, frizūras, akcentēta saikne ar narkotiku lietošanu un izvirtīgu dzīves veidu²¹. Taču vienlaikus hipiju kustība, kas 60. gadu otrajā pusē nomainīja "štatņiku" subkultūru, jaunatnes vidē kļūst arvien populārāka.

1970. gadā *Liesmā* publicēts 21 raksts par mūziku. Astoņi no tiem ir saistīti ar populāro mūziku, tajā skaitā divi – ar roku Rietumvalstīs. Žurnāla 1970. gada 2. numurā lasāmais raksts *Amerikāņu jaunatnes protests un meklējumi* (1970: 26–27) gan nevēsta par mūziku, tomēr tas iezīmē jaunu tendenci, izgaismojot procesus Rietumvalstu jauniešu vidē: raksts stāsta gan par pretkara kustību ASV, gan par jauniešiem, kas ir opozīcijā valsts varai un rīko protestus pret ASV ārpolitiku un karu. Tieši pēc šī raksta jau gandrīz katrā *Liesmas* numurā ir lasāma informācija par kādu populāru Rietumvalstu mūziķi vai grupu.

Jau nākošajā žurnāla numurā ir publicēts raksts *Jaunās velsietes triumfs*, kas vēsta par dziesminieci Mēriju Hopkinu (*Mary Hopkin*), pieminot viņas sadarbību ar ansambli *The Beatles* (Ermanbriks 1970: 29). Rakstam pievienotas Hopkinas dziesmas *Those were the Days* notis ar tekstu angļu valodā, un tas ir pirmais šāda veida piemērs žurnālā *Liesma*. Savukārt 6. numura rubrikā *Polivitamīns* lasāms raksts *Dziesmas vārdā* par angļu popdziedātāja Engelberta Hamperdinka (*Engelbert Humperdinck*) dzīvi (Polivitamīns 1970: 26–27).

1971. gadā labvēlīgu nostāju pret protestējošajiem ASV jauniešiem pauž raksts *Vai klusējošie amerikāņi?* (Kozule 1971: 9), ar piesardzīgu atzinību tiek vērtēta ASV jaunatnes kreisā politiskā kustība ("Jaunie kreisie" vilšanās un maldu ceļos 1971: 23). Šī gada 7. numurā pirmoreiz žurnālā parādās jau pieminētā rubrika *Kontinentu vitrāžas*. Tā pilnībā vēltīta ārzemju populārajai mūzikai, tajā skaitā ASV rokmūziķim – ģitāristam Džimijam Hendriksam (*Jimi Hendrix*), kas raksturots kā "ģitāras burvis" (*Kontinentu vitrāžas* 1971a: 28–29). Turpmākajās *Kontinentu vitrāžās* priekšplānā izvirzās galvenokārt politika un dažādi

²⁰ Velāk tās vietā tiek publicēta rubrika *Autogrāfs "Liesmai"*.

²¹ 70. gadu sākumā tiek slēgta arī hipiju vidū iecienītā kafējnīca *Sputņiks*, ko apmeklētāji bija iesaukuši par *Kazu*.

²² Jau pieminētajā 8. numurā, rubrikā *Katrai dziesmai sava vēsture*, ir publicēta arī vēstule ar nosaukumu *Frontes dzezs*. To žurnālam sūtījis "Urālu brīvprātīgā tanku korpusa veterāns" Naums Komms, un tā vēsta, ka jau kopš 1943. gada PSRS armijas orķestri esot atskaņojuši džeza mūziku. Minēts konkrēts piemērs – *Dziesma par melnajiem nažiem*, ko sacerējis autors kopā ar savu draugu Ivanu Ovčiņinu (Komms 1971: 30). Šī dziesma žurnālā ir publicēta ar vārdiem un notīm. Tā apdzied cīņu pret fašismu, un vēstules autors apgalvo, ka orķestra mūziķi ir karojuši frontē. Komma rakstītais iezīmē pārmaiņu, kas turpmāk būs vērojama džeza tēmas atspoguļojumā žurnālā *Liesma*: raksti par ārzemju un Latvijas džeza mūziķiem parādīsies arvien biežāk.

pasaules notikumi, un jau 8. numurā ar rokmūziku saistīta ir tikai viena sadaļa ar nosaukumu *Ka tik reklāma*, kurā atspoguļota informācija par grupas *The Rolling Stones* līdera Mīka Džegera (*Mick Jagger*) kāzām (*Kontinentu vitrāžas* 1971b: 22). Tomēr gandrīz ik reizi šajā rubrikā ir iekļauta īsa informācija par kādu populāru ārzemju mūziķi. Roks bieži tiek attēlots kā jaunatnes protesta mūzika, tostarp bigbīta festivāls Londonā raksturots kā mierīgs pasākums, kurā uzstājas mākslinieki ar augstu muzikālo sagatavotību un kura starplaikos notiek progresīvās jaunatnes politiskas diskusijas (raksts *Kontinentu vitrāžas* 1971c: 18–19; sadaļa *Bigbīts Haidparkā pulcē 200 000 jauniešu*). Atzinīgus vārdus par savu politisko nostāju saņem vairākas rokgrupas – *Beach Boys*, *Beatles* u. c. Raksti par rokmūziku bieži ir anonīmi. Dažkārt tiek minēti arī žurnālistu vārdi; nozīmīgi ir, piemēram, Aivara Baumaņa, Guntas Prapes u. c. žurnālistu raksti.

1971. gada 8. numurā pirmoreiz parādās rubrika *Liesmas albums* (1971a). Turpmāk katrā otrajā, bet vēlāk jau katrā numurā tā vēsta par četriem dažādiem māksliniekiem – aktieriem vai mūziķiem. Gandrīz ikreiz viņu vidū ir arī vismaz viens populārs ārzemju mūziķis, piemēram, Toms Džonss (*Tom Jones*; skat. *Liesmas albums* 1971b) u. c.²²

Kā populārākās Rietumu rokgrupas tiek minētas *The Beatles* un *The Rolling Stones*; pirmā vērtēta ar piesardzīgu atzinību, bet otrajai adresēta kritika. 1971. gada rakstā "*The Beatles & Co*" spožums un noriets ansamblis *The Beatles* raksturots kā talantīgs un panākumiem bagāts kolektīvs, tomēr vienlaikus pausts uzskats, ka šīs grupas mūzika ir pakļauta stingrai cenzūrai:

"Bītlu mūzikas menedžeri vērgi sekoja, lai no dziesmu tekstiem izzustu protesta gars. Par kritikas devām bigbīta dziesmās rūpējās psihologi – [...] ietekme uz jaunatni tika rūpīgi pētīta un analizēta. Pat bītlu izturēšanos uz skatuves un uzstāšanās ilgumu noteica speciāls reklāmas psihologs, un ansamblim viņa norādījumi bija stingri jāievēro." (Baumanis 1971: 28–29)

Vēlāk grupas *The Beatles* dalībnieki tiek vērtēti pamatā pozitīvi viņu politiskās nostājas dēļ. 1973. gada rakstā *Arī viens no bītliem...* vēstīts, ka Pola Makartnija dziesmu *Atdodiet Īriju īriem* (*Give Ireland Back to the Irish*) cenzūra politisku iemeslu dēļ aizliedz atskaņot Lielbritānijas radio un televīzijā (*Kontinentu vitrāžas* 1972: 28). Vēl pēc gada publicēts garš raksts ar nosaukumu *The Beatles un Bītlomānija* (1973: 23), kurā cildināta grupas *The Beatles* mūzika un panākumi.

Savukārt *The Rolling Stones* žurnāla *Liesma* slejās atainots kā šovbiznesa un reklāmas produkts, kura popularitātes pamatā ir paaudžu konflikts buržuāziskajā sabiedrībā. Tiek vēstīts, ka "neviens no mūsu jauniešiem nebūtu sajūsmā par ansambļa, maigi izsakoties, neestētisko priekšnesumu, ar ko tas noturējies slavas karuselī Rietumos pēdējos gados" ("*Akmens lavīna*" *veļas joprojām* 1974: 22).

Arī pārējām ārzemju rokgrupām, kas nepauž PSRS politikas veidotājiem tīkamas idejas, vēltas nosodošas publikācijas. Piemēram, 1973. gadā rubrikā *Kontinentu vitrāžas* iekļauts raksts *Marks Bolans jeb R(ekstāze)*; tas vēsta par rokgrupu *T.Rex*, kas tiek kritizēta kā līdzeklis Rietumvalstu jaunatnes pārvēršanai mietpilsoņos:

“Ap šo ansambli saceltā masu psihoze neapšaubāmi ir biznesmeņu un politiķu roku darbs. Kāds angļu leiborists nesen trāpīgi norādīja, ka konservatīvo valdībai šāds jaunatnes elks ir izdevīgs, jo aizvien asāko sociālo pretrunu laikmetā zināmas Lielbritānijas jauniešu daļas domas novērš no ikdienas problēmām.” (*Kontinentu vitrāžas* 1973b: 29)

Arī citos rakstos, piemēram, “*Show Business*”, jeb kā taisa elkus, Rietumvalstu populārā kultūra tiek atainota kā masu psihozes izraisītāja nolūkā gūt peļņu (Gints 1962: 20).

70. gadu otrajā pusē un turpmāk PSRS un Rietumvalstu attiecības ietekmē Eiropas Drošības un sadarbības apspriedes principu deklarācija (t. s. Helsinku deklarācija)²³. 1975. gadā to paraksta teju visas Eiropas valstis, arī PSRS, ASV un Kanāda, cerot, ka šis dokuments uzlabos PSRS un Rietumvalstu attiecības. Parakstot deklarāciju, ASV prezidents Džeralds Fords un citi NATO valstu līderi gan uzsver, ka to nostāja Baltijas valstu okupācijas jautājumā paliek nemainīga (Hiden, Made, Smith 2008: 65). Austrumu bloka un Rietumvalstu attiecības joprojām sarežģī kari un revolūcijas Āfrikas kontinentā un citur pasaulē²⁴, taču vienlaikus turpinās ASV un PSRS sarunas, tādējādi 1979. gadā abu lielvalstu vadītāji paraksta jaunu līgumu par bruņošanās ierobežošanu.

Iekšpolitikā 70. gadu otrā puse joprojām iezīmē Brežņeva varas pieaugumu, kas turpmākajos gados noved pie personības kulta. Vairums valsts varas iestāžu darbinieku ieņem savus amatus ilgus gadus, kas atbilst Brežņeva t. s. kadru stabilitātes politikai un vienlaikus veicina valstī stagnāciju²⁵.

1977. gadā par LPSR VDK priekšsēdētāja pirmo vietnieku kļūst vēlākais LKP CK pirmais sekretārs Boriss Pugo. Tajā pašā gadā (1977) PSRS MP GLP uzdod pakļautajām iestādēm sevišķi pastiprināt ideoloģiski politisko kontroli. Tiek pieprasīts stingrāk vērtēt izdevumu saturu, to nosaukumus un tirāžu (LVA, 917-1.a-141: 72). 1977. gadā nāk klajā jauns, PSRS MP GLP sastādīts *Ziņu saraksts* (Strods 2008: 15).

Presē bieži tiek aprakstīti jaunatnes festivāli un diskotēkas, jo varas iestādes šos pasākumus izmanto komjaunatnes masu politiskā darba un propagandas veikšanai; par to liecina VĻKJS CK pieņemtie lēmumi (VĻKJS CK II plēnuma lēmums 1978: 3). Diskotēku programmas tiek veidotas tā, lai virzītu jaunatnes gaumi noteiktā gultnē, balstoties uz “labākajiem klasikas un estrādes paraugiem” (Pastuhovs 1978: 5). 70. gadu beigās Padomju Savienībā sāk izdot skaņuplates ar Rietumvalstu populāro mūziku, tajā skaitā rokmūziku. Turpmāk roks nereti tiek pieminēts rakstos par diskotēkām.

²³ Tajā tiek apliecināta valstu suverenitātes un robežu neaizskaramības ievērošana, vienlīdzīgas tautu pašnoteikšanās tiesības, starpvalstu konfliktu risināšana nevardarbīgā ceļā, neiejaukšanās citu valstu iekšējās lietās, cilvēktiesību un pamatbrīvību ievērošana, ieskaitot domu, sirdsapziņas, reliģijas un pārliecības brīvību. Vēlākos gados uz Helsinku deklarācijā minētajiem punktiem atsaucas Latvijas cilvēktiesību aizstāvju grupa *Helsinki-86* u. c. disidenti.

²⁴ Piemēram, 1975. gada Angolas pilsoņu karš un 1977. gada Etiopijas-Somālijas karš, kuros PSRS atbalsta marksistiskos spēkus.

²⁵ Tomēr iepriekš Politbirojā ietekmīgā Andreja Kirīļenko vara mazinās. 1977. gadā no amata tiek atcelts Nikolajs Podgornijs, un Brežņevs ieņem arī viņa amatu kā AP Prezidija priekšsēdētājs. Savukārt 1978. gadā PSKP CK karjeru uzsāk vēlākais ģenerālsekretārs Mihails Gorbačovs.

Prese bieži pievērš uzmanību ne vien Rietumvalstu, bet arī Austrumeiropas rokgrupām. 1974. gadā Aivars Baumanis rakstā *Seši jaunie sentēvi* atzinīgi vēsta par Dienvidslāvijas rokgrupu *Mladi Batali*, tomēr izvairās lietot jēdzienu *roks* (Baumanis 1974: 27). Šis raksts ir Baumaņa pēdējā publikācija žurnālā 70. gados. Viņš tiek nosūdzēts VDK par raidstacijas *Amerikas balss* klausīšanos, tādēļ spiests iesniegt atlūgumu (Baumanis b. g.). Par populāro mūziku turpina rakstīt Gunta Prape, Ruta Darbiņa u. c., joprojām liela daļa īsāku rakstu par roku ir anonīmi. Pēc 1975. gada jēdzieni *roks*, *rokmūzika* un *rokgrupa* publikācijās parādās aizvien biežāk, piemēram, 1975. gadā rubrikā *Kontinentu vitrāžas* publicētā rakstā ungāru grupa *Skorpio* ir raksturota kā “roka mūziķu grupa” (*Iepazīstieties – “Skorpio”!* 1975: 29).

70. gadu otrajā pusē vairāki raksti ziņo par ikgadējo LPSR studentu Politiskās dziesmas festivālu, kas pirmoreiz notiek 1976. gadā. To organizē “Latvijas LKJS CK un ar Darba Sarkanā Karoga ordeni apbalvotā Pētera Stučkas LVU, pēc LVU studentu kluba iniciatīvas” (Priedītis 1976: 4). Piedalās pašdarbnieku vokāli instrumentālie ansambļi (VIA) un populārās mūzikas interpreti no dažādām PSRS republikām, kā arī Austrumeiropas, Argentīnas, Peru u. c. valstīm. Žurnāls *Liesma* vēstī par festivāla notikumiem un dalībniekiem ieinteresēti un atzinīgi. Līdzās *Liepājas dzintaram* Politiskās dziesmas festivāls kļūst par nozīmīgu platformu rokgrupu priekšnesumiem lielākas auditorijas priekšā.

Rokmūzikas pieskatīšanas posms (1980–1985)

1979. gada decembrī PSRS īsteno iebrukumu Afganistānā. Karš turpinās līdz 1989. gada februārim, un PSRS attiecības ar Rietumvalstīm 80. gados ir saspīlētākas nekā iepriekšējā desmitgadē. Par spīti tam, žurnāls *Liesma* nepārstāj informēt par Rietumvalstu rokgrupām. No 408 manis atlasītajiem, mūzikai veltītajiem šī laikposma rakstiem 68% vēsta par populāro mūziku, 19% – par akadēmisko mūziku, 13% – par citām tēmām. 31% no populārajai mūzikai veltītajiem rakstiem (kopā 88 publikācijas) aplūko roku. Vispārējā attieksme pret šo žanru ir liberālāka nekā jebkad agrāk, tomēr režīmam nevēlamās grupas žurnālā tiek ignorētas.

80. gadu sākums iezīmē pārmaiņas PSRS²⁶ un LPSR vadībā. 1982. gada 25. janvārī mirst Mihails Suslovs, bet 10. novembrī – arī Leonīds Brežņevs. Iepriekš īstenotais kolektīvās varas modelis ir viens no iemesliem, kāpēc PSKP CK aprindās neiezīmējas izteikts līderis, kas pārņemtu varu²⁷. Latvijā 1984. gada 14. aprīlī Boriss Pugo nomaina amatā līdzšinējo LKP CK pirmo sekretāru Augustu Vosu.

VLĶJS CK IV plēnumā kā jaunatnes morāli estētiskās audzināšanas līdzeklis minētas diskotēkas, savukārt buržuāziskās modes atdarināšana raksturota kā uzvedības normu pārkāpums (*VLĶJS CK IV plēnuma lēmums* 1979: 2). Tiek aktualizēts jautājums par diskotēku

²⁶ 1980. gada oktobrī Aleksejs Kosigins, kas tiek uzskatīts par PSRS vadības liberālākā spārna pārstāvi, atkāpjas no Ministru Padomes priekšsēdētāja amata. Brežņevs šo situāciju izmanto, lai ieceltu valdībā sev lojālus un konservatīvākus politiķus, savukārt Politbirojā sāk strādāt Gorbačovs.

²⁷ 1982. gada 12. novembrī par CK ģenerālsekretāru kļūst līdzšinējais VDK priekšsēdētājs (1967–1982) Jurijs Andropovs, kas mirst 15 mēnešus vēlāk – 1984. gada 9. februārī. 13. februārī par PSKP CK ģenerālsekretāru kļūst Konstantīns Čerņenko, kas savukārt mirst vēl pēc 13 mēnešiem – 1985. gada 10. martā.

repertuāru: uzsvērts, ka tam jāietver varai draudzīgas politiskās dziesmas un nav pieļaujami buržuāziskās masu kultūras elementi (Pastuhovs 1982: 4). VĻKJS uzdod atbildīgajām iestādēm paaugstināt diskotēku programmu un vokāli instrumentālo ansambļu repertuāra “idejiski estētisko” līmeni (VĻKJS CK V plēnuma lēmums 1983: 2). LĻKJS CK pirmais sekretārs Arturs Plaude pauž uzskatu, ka jāapmāca diskotēku personāls un jāveido vienots diskotēku nolikums (Plaude 1979: 1). LĻKJS CK uzdod lielāku vērību veltīt mērķtiecīgai jaunatnes brīvā laika plānošanai un attīstīt jaunatnes masu pašdarbību (LĻKJS CK XXII kongresa lēmums 1982: 1). Tādējādi diskotēku tēma žurnālā tiek atspoguļota bieži, un reizēm šie raksti ir saistīti ar rokmūziku (Prape 1981a: 7; u. c.)

80. gados darbību uzsāk vairākas neatkarīgās (*pagrīdes*) grupas, par kurām žurnāls nevēsta. 1981. gadā dibināti *Dzeltenie pastnieki*, un 1982. gadā mūziķa gaitas atsāk Pits Andersons, uzstājoties ar grupu *Arhīvs*. 1982. gadā debitē smagā roka grupa *Jūras mēsli* (vēlākais nosaukums *Dzelzs ceļš*). 1984. gadā dibināta avangarda rokgrupa *ZGA (ЗГА)*, kā arī rokenrola grupa *Specbrigada (Спецбригада)*. 1985. gadā darbību sāk pankroka grupa *Aklā zarna* (vēlākais nosaukums *Inokentijs Mārpls*). Vēl dažas rokgrupas, kas aktīvi darbojas attiecīgajā laikposmā, ir Andreja Jahimoviča vadītais *Cement (Цемент)*, kā arī ansamblī *Dihlofos (Духлофос)*, *Piligrim (Пилгрим)* u. c.

Liberalizācija attieksmē pret rokmūziku iezīmējas ne tikai Latvijā, bet arī citviet PSRS. 1980. gadā Gruzijā norit festivāls *Tbilisi 80*, kas uzskatāms par pirmo rokfestivālu Padomju Savienībā. 1981. gadā tiek atvērta Ļeņingradas (tagadējās Sanktpēterburgas) rokklubs (vairums publicistu uzskata, ka tas darbojies ciešā VDK pārraudzībā); tā paspārnē uzstājas dažādas PSRS rokgrupas.

1983. gadā Andris Černovs savas vecmāmiņas laukos Iecavā sarīko festivālu, kas uzskatāms par pirmo neatkarīgās mūzikas festivālu Latvijā. Tajā piedalās vairākas Latvijas *pagrīdes* grupas. *Pagrīdes* rokmūziķiem līdz tam praktiski nebija nozīmīgu platformu koncertēšanai, kā arī nebija cerību veikt mūzikas ierakstus kādā no divām profesionālajām Latvijas skaņu ierakstu studijām (firmas *Melodija* un Latvijas Radio studijās). Vienīgā iespēja bija darīt to mājas apstākļos un pēc tam saviem spēkiem ierakstus pavairot (Lagimovs 2015, Jevsjukovs 2015: intervijas autora privātarhīvā). Situācija mainās, kad, sekojot Ļeņingradas piemēram, 1983. gadā sāk darboties Rīgas rokklubs. Tas maz zināmām Latvijas rokgrupām sniedz iespēju uzstāties publiskos koncertos, turklāt šīs grupas var izmantot arī Rīgas rokkluba aparatūru koncertierakstu veikšanai (Jevsjukovs 2015: intervija autora arhīvā). Turpmākajos gados *pagrīdes* rokgrupu darbība lielākoties netiek traucēta, tomēr tām ir ierobežotas nākotnes perspektīvas. Grupas *Inokentijs Mārpls* dalībnieks Raimonds Lagimovs (pazīstams ar skatuves vārdu *Dambis*) atzīst: lai arī neatkarīgo grupu

dziesmu vārdi nebija vērtējami kā režimam draudzīgi, tomēr to radošo darbību ietekmēja pašcenzūra – paši mūziķi sekoja līdzi, lai dziesmu tekstu pārmērīgas atklātības dēļ neiekultos nepatīkšanās (Lagimovs 2015: intervija autora privātarhīvā). Žurnālu publikācijās šo rokgrupu darbība netiek atspoguļota.

Vienlaikus rodas jaunas grupas, kas uzstājas oficiālos koncertos. Piemēram, 1983. gadā tiek dibināta ārtroka grupa *Elpa*, 1984. gadā – *Jumprava*. Atsevišķos gadījumos populāru rokgrupu darbībai tiek likti šķēršļi. 1980. gadā radies ansamblis *Pērkons*, kam veltīts atzinīgs raksts *Pie baltas lapas* (Spertāle 1982: 16), un vēlreiz *Pērkons* pieminēts rakstā 1983. gada sākumā (Paikena 1983: 18). Pēc tam žurnāls par šo grupu līdz pat 1987. gadam vairs nevēsta, un tā tiek aizliegta divreiz. Pirmoreiz tas notiek 1983. gadā; pēc tam, 1984. gadā, grupa atsāk darbību, taču vēlreizējs aizliegums seko 1985. gadā, kad pēc koncerta Ogres estrādē fani izdemolē vilciena vagonu.

Atšķirībā no 70. gadiem, 80. gadu pirmās puses publikācijās paustā attieksme pret ārzemju rokmūziku bieži ir atzinīga vai neitrāla (informatīva), nosodījums sastopams reti. Žurnālā biežāk vēstīts par dažām populārākajām ārzemju rokgrupām (īpaši tām, kuru ierakstus izdod firma *Melodija*), tomēr netiek veidots vispusīgs kopskats uz rokmūzikas aktualitātēm pasaulē. 1981. gadā žurnālā *Liesma* savu darbību atsāk Aivars Baumanis, kas vēlāk, jau neatkarības gados, kļūst arī par ziņu aģentūras *LETA* direktoru un Ārlietu ministrijas diplomātu. Par populāro mūziku turpina rakstīt Gunta Prape. Kopš 1983. gada ārzemju rokmūziku savās publikācijās bieži apcer tolaik gados jaunais žurnālists Klāss Vāvere.

Diskusija par populāro (vieglo, estrādes) mūziku turpmāk nereti ir saistīta ar modē nākušo diskomūziku. Piemēram, rakstā *Disko – labi vai slikti?* tiek apspriests tās vērtīgums kopumā (Putāns 1981: 27). Komponista un ansambļa *Sīpoli* dalībnieka Mārtiņa Brauna un mūziķa, diskžokeja Hardija Lediņa diskusijā (*Diskotēka un dzīvā mūzika. Konkurenti?*) meklēta atbilde uz jautājumu, vai disko ir konkurents dzīvajai mūzikai (Prape 1983: 4).

Joprojām publikācijās tiek veltītas populārām latviešu un PSRS rokgrupām, kas uzstājas oficiālos koncertos. Tās raksturojot, žurnālisti brīvi lieto jēdzienus *roks*, *rokmūzika* un *rokgrupa*. Atzinīgas atsauksmes adresētas latviešu grupām *Credo*, *Menuets*, *Sīpoli*, *Līvi*, *Modo*, Imanta Kalniņa darbībai, dziesminiekam Haraldam Sīmanim, kas spēlējis filharmonijas kolektīvā *Tip-Top*, u. c. Lielākoties pozitīvus vērtējumus gūst arī ārzemju mūziķi, kas iepriekšējos laikposmos tika nosodīti: Klifs Ričards, Elviss Preslijs, *The Rolling Stones* u. c. Atrodama informācija par Rietumu rokgrupām *Smokie*, *Pink Floyd*, *The Who* un *Deep Purple*; tiek apspriesta *The Beatles* dalībnieku darbība pēc grupas izjukšanas, rokopera *Jesus Christ Superstar* u. c. tēmas. Bieži vēstīts par

Austrumeiropas rokgrupām, piemēram, ungāru smagā roka grupu *Piramis*, igauņu *Fix*, poļu *SBP*, čehoslovāku *Katapult* un *M. Efekt*, bulgāru *Cvarček*, Austrumvācijas *Magdeburg* u. c. Rokmūzikas stili, kam šajā laikposmā veltītas kritiskas atsauksmes, ir pankroks un *New Wave*.

Rokmūzika tiek pozicionēta kā jaunatnes mūzika, pret kuru vecākas paaudzes cilvēkiem reizēm ir aizspriedumi. Piemēram, vienā no rakstiem aplūkota pēc Kārļa Skalbes pasakas motīviem tapusi un Igaunijā uzvestā rokopera *Ziemeļu jaunava*, kurā mūziku atskaņo igauņu ansamblis *Fix*. Publikācija sākas ar vārdiem: “Visi grib redzēt. Visiem vajag redzēt. Rokš pieder jaunatnei! Atvainojiet! Jaunatne, protams, šajā konkrētajā gadījumā ir kategorija ārpus konkurences.” (Prāpe 1981b: 14)

Secinājumi

Žurnāla *Liesma* attieksmē pret rokmužiku ir vērojama pakāpeniska liberalizācija. Pirmie raksti, kas veltīti ārzemju rokam, presē parādās 1962. gadā, un sākotnēji tie ir nosodoši. Par atsevišķām Latvijas rokgrupām žurnāls vēsta kopš 70. gadu sākuma. Analizējot *Liesmas* publikācijas, iezīmējas četri laikposmi, kurus var apzīmēt šādi:

- rokmužikas ignorēšana (1958–1962),
- rokmužikas nosodišana (1962–1970),
- rokmužikas pieradināšana (1970–1980),
- rokmužikas pieskatīšana (1980–1985).

Ignorēšanas laikā, 1958.–1962. gadā, žurnāls nevēsta par rokmužiku, lai arī jauniešu vidē tā jau ir guvusi popularitāti. Varas iestādes uztver šo tendenci ar bažām, un 50. gadu beigās top priekšlikumi ierobežot estrādes orķestru un ansambļu repertuāru, izveidojot vienotu cenzūras sistēmu, lai nepieļautu Rietumvalstu mūzikas un deju izplatīšanos jauniešu vidē.

Seko rokmužikas nosodišanas posms (1962–1970). Publikācijas par šo žanru tolaik ir visai retas, rokenrols reizēm tiek apzīmēts kā džeza deja. Latvijas rokmužiku darbību žurnāls šajā periodā ignorē, tā vietā tiek vēstīts par komunistiskajai ideoloģijai atbilstošu populāro mūziku. Kopš 1963. gada pilnībā tiek realizēta centralizēta sistēma estrādes orķestru repertuāra kontrolei un no tā tiek izskausta Rietumvalstu populārā mūzika.

Visbiežāk rokmužika 60. gados raksturota kā kapitālistu bizness, kas vērsts uz jauniešu auditoriju, un arī kā buržuāziskās sabiedrības drīza un neizbēgama sagrūvuma pazīme. Spilgti izteikti ir centieni atturēt jauniešus no šīs mūzikas klausīšanās vai dejošanas pie tās. Sastopamas diskusijas par to, vai visa populārā (vieglā, estrādes) mūzika ir nevērtīga pēc būtības un kādai jābūt labai populārajai mūzikai. Nosodoši rakstīts

par jauniešu dejošanu Rietumvalstu populārās mūzikas pavadībā, un negatīvi tiek vērtēta rokenrola un tvista augošā popularitāte jauniešu vidē. 60. gadu otrajā pusē dejojotājus nosodošas publikācijas ir sastopamas jau retāk, līdz beidzot attieksme pret tvistu mainās. Tiek secināts, ka tas kļuvis pārāk populārs jauniešu aprindās, lai to aizliegtu pilnībā, un priekšplānā izvirzās viedoklis, ka jāmaca to dejojot “pareizi” (piem., Drulle 1965: 17).

70. gados iezīmējas rokmūzikas *pieradināšanas* posms. Tā sākums sakrīt ar PSRS un Rietumvalstu attiecību uzlabošanu. Daļa no rokmūzikas, kas PSRS režīmam acīmredzot šķiet mazāk kaitīga, tiek pieņemta; tas attiecas arī uz atsevišķām Latvijas rokgrupām, kas spēj izpildīt cenzūras prasības. Reizēm rakstos sastopami pretrunīgi viedokļi par ārzemju rokmūziķiem (piemēram, *The Beatles*, Elvisu Presliju u. c.). Žurnālā vēstīts tikai par tām Latvijas rokgrupām, kas uzstājas oficiālos koncertos. Par spīti rokmūzikas tēmas liberalizācijai presē, varas iestādes liek šķēršļus dažu Latvijas rokgrupu darbībai.

Savukārt atsevišķas ārzemju rokgrupas un to klausītāji tiek raksturoti kā opozicionāri kapitalismam, ņemot vērā mūziķu pausto nostāju ārpolitikas jautājumos (nosodījumu apardēdam Dienvidāfrikas Republikā, karam Vjetnamā u. c.). Turpretī citos gadījumos rokmūzikas klausītāji tiek atainoti kā vardarbīgi huligāni, narkotiku lietotāji u. tml. Vairākās publikācijās vērojami centieni diskreditēt hipiju subkultūru Rietumvalstīs, bet paralēli pieaug hipiju kustības izplatība Latvijā un citur PSRS. Šajā laikā pret hipijiem Latvijā tiek izvērsta pretdarbība: ar varu tiek nogriezti jauniešu mati u. tml. Visā Padomju Savienībā populāri kļūst estrādes ansambļi (VIA), kas formāli darbojas kāda kolhoza, rūpnīcas vai skolas paspārnē. Šāda prakse sniedz iespēju mūziķiem uzstāties oficiālos koncertos, iegūt savā rīcībā mēģinājumu telpas un reizēm arī mūzikas instrumentus. Šie ansambļi bieži iekļauj savā mūzikā roka elementus. Dažām grupām, kas ar panākumiem startē konkursos un festivālos (īpaši *Liepājas dzintarā*, Politiskās dziesmas festivālos), tiek veltītas publikācijas žurnālā.

80. gadu pirmā pusē ir rokmūzikas *pieskatīšanas* periods, kad žurnālā brīvāk nekā jebkad agrāk tiek vēstīts par Latvijas un ārzemju rokmūziķiem. Šajā laikposmā arī izveidots Rīgas rokklubs; tajā uzstājas grupas, kuru līdzdalību oficiālos koncertos cenzūra nepieļauj. Kluba darbība netiek traucēta, tomēr žurnālā tiek vēstīts tikai par tām latviešu rokgrupām, kas atbilst cenzūras prasībām, kā arī piedalās oficiālos koncertos, festivālos un televīzijas raidījumos.

Iepriekš, 70. gados, svarīgs faktors, kas sekmēja pārmaiņas attieksmē pret rokmūziku, bija PSRS un Rietumvalstu attiecību uzlabošanās. Tieši starptautiskā saspīlējuma atslābuma politikas iespaidā raksti par ārzemju rokmūziku žurnālā parādījās arvien biežāk, un aizvien retāk tie bija kritiski. Pēc 1979. gada PSRS attiecības ar Rietumvalstīm strauji

pasliktinās Afganistānas kara dēļ, tomēr presē pausto attieksmi pret rokmūziku tas neietekmē: turpinās šīs tēmas liberalizācija. Arī PSKP vadītāju maiņa izteiktas pārmaiņas roka vērtējumā nevieš.

Pēc 1985. gada žurnālisti Latvijā var izteikties par rokmūziku krietni brīvāk, un šim laika posmam vērts veltīt atsevišķu pētījumu. Lai padziļināti izprastu žurnāla *Liesma* publikāciju diskursu saiknē ar rokmūziku, būtu noderīgi nākotnē veikt arī atsevišķu publikāciju kontentanalīzi. Tāpat viens no turpmākās pētniecības uzdevumiem ir žurnālā *Liesma* publicēto nošu stilistiska analīze, kas ļautu noskaidrot, cik izteikti šajās dziesmās ir roka elementi. Visbeidzot, būtu vērts arī pētīt, vai un kā rokmūzikas tēmas liberalizāciju iespaidojuši Latvijā pieejamie Rietumvalstu kompartiju laikraksti.

Saīsinājumi

AM – Aizsardzības ministrija

AP – Augstākā padome

CK – Centrālā komiteja

GLP – Galvenā Literatūras pārvalde (jeb “glavļits”)

IeM – Iekšlietu ministrija

LKP – Latvijas Komunistiskā partija (līdz 1952 – Latvijas Komunistiskā (boļševiku) partija)

LPSR – Latvijas Padomju Sociālistiskā Republika

LVA – Latvijas Valsts arhīvs

LVU – Latvijas Valsts universitāte

LĻKJS – Latvijas Ļeņina Komunistiskās Jaunatnes Ssavienība

MP – Ministru Padome

PSKP – Padomju Savienības Komunistiskā partija

VDK – Valsts Drošības komiteja

VIA – vokāli instrumentāls ansamblis

VĻKJS – Vissavienības Ļeņina Komunistiskās Jaunatnes Savienība

PERIODIZATION AND ANALYSIS OF ARTICLES DEVOTED TO ROCK MUSIC IN MAGAZINE *LIESMA*, REGARDING THEIR SOCIO-POLITICAL CONTEXT (1958–1985)

Reinis Jaunais

Summary

Keywords: Soviet ideology, authorities, attitude towards Western culture

The paper discusses the history of rock music in Latvia in the time of Soviet occupation. The aim of this research is to analyse the articles on rock music in the magazine *Liesma* and provide contextual information about the time period. Articles were researched in a socio-political context, as well as in the context of the Latvian rock music scene to understand the dynamics of the authorities' attitude towards rock music and the cultural politics of the USSR in Latvia. All periodicals in the USSR were strictly controlled by censorship and the state monopolized their publication. The magazine *Liesma* was the responsibility of the Leninist Young Communist League in Latvia and it was one of the few periodicals oriented towards Latvian youth.

The chronology of the research starts with the very first magazine (1958) and ends in the year when Mikhail Gorbachev became the General Secretary of the Communist Party of the Soviet Union (1985). Four time periods are identified in the research:

1. Disregard of rock music (1958–1962),
2. Condemnation of rock music (1962–1970),
3. 'Domestication' of rock music (1970–1980),
4. 'Supervision' of rock music (1980–1985).

Rock music was disregarded in the press until 1962 and all foreign popular music was criticized. People were also listening to rock music on foreign radio stations, although broadcasts in Latvian cities were intentionally disrupted. Authorities tried to suppress all information about popular culture in the West.

1962–1970 was a period of condemnation of rock music. Though the first Latvian rock bands formed, foreign rock music was criticized in the press. It was considered a symbol of the depravity of the West, as capitalistic business and worthless popular music that was not suitable to the people of Soviet Union. Strong criticism was expressed about young people dancing to Western music. Latvian rock bands were ignored in magazines during this period.

The next period was the 'domestication' of rock music (1970–1980) – the time when political relationships between the USSR and Western

governments became more constructive but rock music became even more popular among Latvian youth. Some of the local rock bands that passed censorship and were believed to be harmless to the regime of the USSR were allowed to give official concerts and perform at festivals. There are articles devoted to those popular Latvian rock bands. Western hippies were particularly strongly criticised, as the hippie subculture in Latvia was becoming more popular. There were both condemnatory and appreciative articles devoted to rock music from the West, for example, articles about bands such as *The Beatles*, while some others such as the *Rolling Stones*, *T.Rex* or Elvis Presley mainly were criticized.

‘Supervision’ of rock music (1980–1985) was the most liberal of these periods. Some popular rock bands (both Western and Latvian) were often mentioned in the magazine, while some others were still ignored. During these years, many new ‘underground’ rock bands were established in Latvia. Their performances were limited to small audiences, and their concerts were organized in flats or small basements. However, in 1983, the Riga Rock Club began organizing legal rock concerts of little-known local rock bands that were ignored in press.

Literatūra un citi avoti

- Aida, M. (1963). Par dejām skaistām un neglītām. *Liesma* 6, 27. lpp.
- “Akmens lavīna” veļas joprojām (1974). *Liesma* 5, 22. lpp.
- Alksnis, Armands (2015). Intervija Reinim Jaunajam 26. februārī Rīgas 45. vidusskolā (grupas *Credo*, *Vecās mājas* u. c.). Pieraksts Reiņa Jaunā privātarhīvā
- Amerikāņu jaunatnes protests un meklējumi (1970). *Liesma* 2, 26.–27. lpp.
- Audzināt jaunatni mūsu partijas ideju garā (1959). *Liesma* 12, 5. lpp.
- Aule, D. (1968). Deja ir nopietna lieta. *Liesma* 1, 26. lpp.
- Āķis, Valdis (1958). *Mākslas mīlotājs* [satīriskā dzeja]. R. Jansona zīmējums. *Liesma* 8, 28.–29. lpp.
- Bartkevičs, Leonards (1963), Latvijas LKJS CK pirmais sekretārs. Referāts. *Padomju Jaunatne*, 16. jūlijs
- Baumanis, Aivars (1971). The Beatles & Co – spožums un noriets. *Liesma* 6, 28.–29. lpp.
- Baumanis, Aivars (1974). Seši “jaunie sentēvi”. *Liesma* 8, 27. lpp.
- Baumanis, Aivars (b. g.). No informācijas “atgremotāja” kļūst par spēcīgu ziņu aģentūru. Intervija Rudītei Kalpiņai. *LETA*. <http://leta90.leta.lv/cilveki/aivars-baumanis> (skatīts 2017. gada 14. augustā)

- Belce-Bullītis, Jonass (1962). Tā kunga ganāmpulks. N. Zvirbuļa zīmējums. *Liesma* 4, 33. lpp.
- Bleiere, Daina (2012). *Eiropa ārpus Eiropas... Dzīve Latvijas PSR*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds
- Bušmane, V., un J. Ļubļinskis (1962). Mana Rīga, mani ļaudis. *Liesma* 7, 19. lpp.
- Drulle, Elga (1965). Lūdzam dejot! *Liesma* 5, 17.–18. lpp.
- Dzintars, H. (1958). Parunāsim par uzvedību. *Liesma* 4, 21. lpp.
- Eglāja-Kristone, Eva (2013). *Dzelzsgriezēji: Latvijas un Rietumu trimdas rakstnieku kontakti*. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts
- Ermanbriks, Aldis (1970). Jaunās velsietes triumfs. *Liesma* 3, 29. lpp.
- Gatavosim paši. Elektroģitāra (1966). *Liesma* 9, 28. lpp.
- Gavriļins, Aleksandrs (2017). *Vēstures avotu pētniecība*. Rīga: Latvijas Universitāte
- Gints, A. (1962). "Show Business", jeb kā taisa elkus. *Liesma* 6, 20. lpp.
- Ģeibaks, Mintauts (1963). Nosaukums ir labs. *Liesma* 12, 32. lpp.
- Hiden, John, Vahur Made & David J. Smith (2008). *The Baltic Question During the Cold War*. New York: Routledge
- "Jaunie kreisie" vilšanās un maldu ceļos (1971). *Liesma* 8, 23. lpp.
- Jevsjukovs, Andrejs (2015). Intervija Reinim Jaunajam 18. decembrī Rīgā, JVLMA (grupas *Zivju diena*, *Neglītais pīlēns* u. c.). Pieraksts Reiņa Jaunā privātarhīvā
- Jevtušenko, Jevgeņijs (1962). Šmurgulis fašisms. Atdzejojis Jānis Sirmbārdis. *Liesma* 9, 3. lpp.
- Khrushchev, Nikita (1957) = Nikita Hrushhev. *Za tesnuju svjaz' literatury i iskusstva s zhizn'ju naroda*. Moskva: Gospolizdat
- Komms, Naums (1971). Frontes džezs. *Liesma* 8, 30. lpp.
- Kontinentu vitrāžas (1971a). *Liesma* 7, 28.–29. lpp.
- Kontinentu vitrāžas (1971b). *Liesma* 8, 22. lpp.
- Kontinentu vitrāžas (1971c). *Liesma* 10, 19. lpp.
- Kontinentu vitrāžas (1972). *Liesma* 5, 28. lpp.
- Kontinentu vitrāžas (1973). *Liesma* 2, 29. lpp.
- Iepazīstieties – "Skorpio"! (1975). *Liesma* 5, 29. lpp.
- Kozule, I. (1971). Vai klusējošie amerikāņi? *Liesma* 3, 9. lpp.

Kruks, Sergejs (2008). *“Par mūziku skaistu un melodisku!”: Padomju kultūras politika, 1932–1964*. Rīga: Neputns

Kukuvass, Adriāns (2015). Intervija Reinim Jaunajam 27. februārī Mārupes Mūzikas un mākslas skolā (grupa *Menuets*). Pieraksts Reiņa Jaunā privātarhīvā

Lagimovs, Raimonds (2015), skatuves vārds *Dambis*. Intervija Reinim Jaunajam 19. maijā Rīgā (grupas *Aklā zarna, Inokentijs Mārpls, Amorālā psihoze*). Pieraksts Reiņa Jaunā privātarhīvā

Latvijas LKJS CK lēmums (1970). *Cīņa*. 4. novembris

Liesmas albums (1971a). *Liesma* 8 [bez lpp.].

Liesmas albums (1971b). *Liesma* 10 [bez lpp.].

LKJS XII kongresa lēmums (1958). *Padomju Jaunatne*, 12. marts

LKJS XVII kongresa lēmums (1970): par LKJS CK pārskatu Latvijas Ļeņina Komunistiskās Jaunatnes Savienības XVIII kongresam. *Padomju Jaunatne*, 27. februāris

LKJS CK XXII kongresa lēmums (1982). Par LKJS CK pārskata referātu. *Padomju Jaunatne*, 30. marts

Lukjanskis, Egils (1969). Dziesma. *Liesma* 5, 22.–23. lpp.

LVA, 101-12-140: 123–124 = Latvijas Valsts arhīvs. 101. f. (Latvijas Komunistiskās (boļševiku) partijas Centrālā komiteja), 12. apr., 140. l. (Par neatliekamiem pasākumiem ārzemju pretpadomju radiatoridijumu slāpēšanā. Parakstīts: 4.11.1949.), 123.–124. lpp.

LVA, 101-19-56: 13–14 = Latvijas Valsts arhīvs. 101. f. (Latvijas Komunistiskās (boļševiku) partijas Centrālā komiteja), 19. apr., 56. l. (LKP CK biroja lēmums 1956. gada 3. septembrī. Par ASV izdotā žurnāla “Amerika” izplatīšanu Rīgā. Paraksts – I. Veselovs), 13.–14. lpp.

LVA, 101-21-24: 9 = Latvijas Valsts arhīvs. 101. f. (Latvijas Komunistiskās (boļševiku) partijas Centrālā komiteja), 21. apr., 24. l. (Par žurnāla “Liesma” izdošanu: LKP CK 1. protokola 17. paragrāfs, 1958), 9. lpp.

LVA, 101-21-48a: 8–10 = Latvijas Valsts arhīvs. 101. f. (Latvijas Komunistiskās (boļševiku) partijas Centrālā komiteja), 21. apr., 48.a l. (LKP CK 1958. g. 11. martā izstrādātie slepenie pasākumi PSKP CK sekretariāta 1958. g. 8. janvāra lēmuma “Par trūkumiem Latvijas PSR radošās inteliģences idejiski politiskajā audzināšanā” izpildei), 8.–10. lpp.

LVA, 101-23-51a: 346–347 = Latvijas Valsts arhīvs. 101. f. (Latvijas Komunistiskās (boļševiku) partijas Centrālā komiteja), 23. apr., 51.a l. (Latvijas Valsts bibliotēkas direktores Ainas Deglavas (1909–1992) 1960. g. 6. septembra ziņojums Maculēvičai LKP

CK Propagandas un aģitācijas daļā par bibliotēkas darbu ar kapitālistiskajās valstīs, īpaši latviešu emigrācijā, izdoto literatūru. Paraksts – A. Deglava), 346.–347. lpp.

LVA, 101-24-127: 4–9 = Latvijas Valsts arhīvs. 101. f. (Latvijas Komunistiskās (boļševiku) partijas Centrālā komiteja), 24. apr., 127. l. (Atskaite. Par Latvijas PSR Glavlita cenzūras punkta Rīgas pastā darbu privāto personu uz ārzemēm sūtīto bandroļu kontrolē 1960. gadā. Norādīts: *Pilnīgi slepeni*), 4.–9. lpp.

LVA, PA-201-1130-1: 1–62 = Latvijas Valsts arhīvs. PA-201. f. (Latvijas Ļeņina Komunistiskās Jaunatnes Savienības Centrālā Komiteja), 1130. apr., 1. l. (LĻKJS rajona komiteju atskaites par paveikto VĻKJS VIII plēnumā pieņemtā lēmuma sakarā *Par pasākumiem V. I. Ļeņina vārdā nosauktās pionieru organizācijas darba uzlabošanai*. 1958), 1.–62. lpp.

LVA, 270-2-5771: 99–106 = Latvijas Valsts arhīvs. 270. f. (Latvijas PSR Ministru Padome un Latvijas Republikas Ministru Padome), 2. apr., 5771. l. (LPSR Kultūras ministrijas kolēģijas lēmums par LPSR kultūras iestāžu uzdevumiem sakarā ar Ņ. Hruščova rakstu “Par literatūras un mākslas ciešajiem sakariem ar tautas dzīvi”, 1957), 99.–106. lpp.

LVA, 678-2-103: 35–36 = Latvijas Valsts arhīvs. 678. f. (Latvijas PSR Kultūras ministrija, Latvijas PSR Valsts kultūras komiteja un Latvijas Republikas Kultūras ministrija), 2. apr., 103. l. (Rīgas pilsētas kultūras pārvaldes priekšlikumi par Rīgas estrādes orķestru repertuāra kontroli. Parakstīts: 1959. g. 21. februārī), 35.–36. lpp.

LVA, 917-1a-141: 72 = Latvijas Valsts arhīvs. 917. f. (Latvijas PSR Ministru Padomes Galvenā pārvalde valsts noslēpumu aizsardzībai presē), 1.a apr., 141. l. (Perechen' svedenij 1977 goda. *Kniga protokolov soveshhanij u nachal'nika Glavnogo upravljenija Latvii 1975–1977*), 72. lpp.

Ļubļinskis, J. (1965). Elektra [fotoreportāža]. *Liesma* 6, 8. lpp.

Mazvērsīte, Daiga (2016). *Pits Andersons. In memoriam: “On the Road Again!”* <http://www.lsm.lv/lv/raksts/arpus-etera/daiga-mazversite-pits-andersons.-in-memoriam-on-the-road-again.a165037> (skatīts 2016. gada 20. janvārī)

Ozoliņš, Aivars (2015). Es gāju ar galvu sienā. *Ir* 11, 38.–41. lpp.

Par kādu vieglo mūziku mēs esam? (1970). *Cīņa*, 19. marts

Pastuhovs, B. (1978). VĻKJS CK pārskats un komjaunatnes uzdevumi darbā, kas veicams, veidojot jaunatnes komunistisko apzinīgumu, gatavību, gribu un prasmī celt komunismu. VĻKJS CK pirmā sekretāra referāts. *Padomju Jaunatne*, 26. aprīlis

Pastuhovs, B. (1982). VĻKJS CK pārskats un Ļeņina komjaunatnes uzdevumi politiski aktīvu, lietpratīgu, darbu mīlošu un strādāt protošu, vienmēr savu Dzimteni aizstāvēt gatavu cilvēku paaudzes veidošanā. VĻKJS CK pirmā sekretāra referāts. *Padomju Jaunatne*, 19. maijs

Paikena, Vija (1983). Mums 18. *Liesma* 2, 18. lpp.

Pauls, Raimonds (1968). Saruna par dziesmu. Intervija Dzidrai Andīnai. *Liesma* 8, 36. lpp.

Pieci no viņiem (1959). *Liesma* 12, 18. lpp.

Pipere, Anita (2016). Datu analīzes metodes kvalitatīvā pētījumā. *Pētniecība: teorija un prakse*. Red. Kristīne Mārtinsons, Anita Pīpere, Daiga Kamerāde. Rīga: RaKa, 357.–416. lpp.

Pete Anderson. *Biogrāfija*. <http://www.pitsandersons.lv/lat/biography> (skatīts 2017. gada 21. novembrī)

Plaude, Arturs (1979), LĻKJS CK 1. sekretārs. Referāts. *Padomju Jaunatne*, 29. jūnijs

Polivitamīns (1970). Dziesmas vārdā. *Liesma* 6, 26.–27. lpp.

Prape, Gunta (1974). Uz skatuves Līvi. *Liesma* 11, 16. lpp.

Prape, Gunta (1981a). Diskotēkas. Agrāk – tagad. *Liesma* 4, 7. lpp.

Prape, Gunta (1981b). Tepat ir, bet redzēt nevar. *Liesma* 1, 14. lpp.

Prape, Gunta (1983). Diskotēka un dzīvā mūzika. Konkurenti? *Liesma* 1, 4.–5. lpp.

Priedītis, Kārlis (1976). Tāpat kā šautene. *Liesma* 8, 4. lpp.

Putāns, A. (1981). Disko – labi vai slikti? *Liesma* 3, 27. lpp.

Ramirez, Anthony (1990). *International Report; Pepsi will be Bartered for Ships and Vodka in Deal with Soviets*. March 9. <http://www.nytimes.com/1990/04/09/business/international-report-pepsi-will-be-bartered-for-ships-vodka-deal-with-soviets.html> (accessed November 21, 2017)

Rietumu modernizētā reliģija (1964). *Liesma* 2, 19. lpp.

Rudaks, Uldis (2008). *Rokupācija. Latviešu rokmūzikas vēsture*. Rīga: Dienas Grāmata

Russo, Frančesko (1967). Populārāki par Dievu to kungu. *Liesma* 1, 29. lpp.

Spertāle, Diāna (1982). Pie baltas lapas. *Liesma* 10, 16. lpp.

Straupe, M. (1959). Cēsu trešdienas. *Liesma* 2, 13.–14. lpp.

- Strods, Heinrihs (sast., 2008). *PSRS atklātajos iespieddarbos, radio un televīzijas raidījumos publicēšanai aizliegto datu saraksts. Sļepeni. Maskava 1970. Dokumentu krājums. Rīga: Triple Bounce*
- Strods, Heinrihs (2010). *PSRS politiskā cenzūra Latvijā, 1940–1990. 1. sējums. Rīga: Jumava*
- Strods, Heinrihs (2011). *PSRS politiskā cenzūra Latvijā, 1940–1990. 2. sējums. Rīga: Jumava*
- Šmīdbergs, Vilnis (2015). Intervija Reinim Jaunajam 3. jūnijā Baltezerā (grupas *Katedrāle, Sīpoli* u. c.) Pieraksts Reiņa Jaunā privātarhīvā
- Švarcs, Egils (1962a). Par gaumi un izpratni. *Liesma* 5, 28. lpp.
- Švarcs, Egils (1962b). Māksla vai komercija? *Liesma* 6, 16. lpp.
- The Beatles un bitlomānija (1973). *Liesma* 10, 23.–24. lpp.
- Troitsky, Artemy (1988). *Back in the U.S.S.R.: The True Story of Rock in Russia*. Boston: Faber and Faber
- Ūdre, A. (1968). Dejas problēma minorā. *Liesma* 3, 32. lpp.
- Vāvere, Klāss (1990). Latviešu roks. Sešdesmitie gadi. *Liesma* 8, 18. lpp.
- Vēriņa, Sofija (1959). Dziedot dzimu, dziedot augu, dziedot mūžu nodzīvoju. *Liesma* 2, 29. lpp.
- VĻKJS CK II plēnuma lēmums (1978). Par PSKP CK jūlija Plēnuma rezultātiem un komjaunatnes organizāciju uzdevumiem, kuri izriet no PSKP CK Plēnuma lēmuma un PSKP CK ģenerālsēkretāra biedra L. Brežņeva referāta “Par PSRS lauksaimniecības tālāko attīstību”. *Padomju Jaunatne*, 25. jūlijs
- VĻKJS CK IV plēnuma lēmums (1979). Par komjaunatnes darba pastiprināšanu vispārizglītojošo skolu audzēkņu komunistiskajā audzināšanā un viņu sagatavošanā darbam. *Padomju Jaunatne*, 23. maijs
- VĻKJS CK V plēnuma lēmums (1983). Par komjaunatnes uzdevumiem jaunatnes komunistiskās audzināšanas nostiprināšanā, kas izriet no PSKP CK jūnija (1983. g.) Plēnuma lēmumiem un PSKP CK ģenerālsēkretāra biedra J. Andropova runas plēnumā. *Padomju Jaunatne*, 13. jūlijs
- Zubok, Vladislav M. (2007). *A Failed Empire: The Soviet Union in the Cold War from Stalin to Gorbachev*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press

MŪZIKAS UN DEJAS ANALĪZE

DMITRIJA ŠOSTAKOVIČA ASTOTĀ STĪGU KVARTETA PRAGMATIKA

Sergejs Kruks

Atslēgvārdi: semiotikas pragmatiskais atzars, citāti, autobiogrāfiskās nozīmes, komponists un padomju vara

Ievads

Raksta mērķis ir atklāt pragmatikas lomu mūzikas pētnieciskā interpretācijā. Sikākai analīzei izraudzīts Dmitrija Šostakoviča autobiogrāfiskais Astotais stīgu kvartets, un šo izvēli diktē divi iemesli. Pirmkārt, muzikologi turpina strīdēties par komponista politiskajiem uzskatiem (Fairclough 2005; Ho, Feofanov 2011–2014). Arvien aktuāls ir jautājums: vai skaņdarbos Šostakovičs mēdza apgāzt savās oficiālajās runās un rakstos pausto? Otrkārt, muzikoloģiskajā literatūrā joprojām nav atrodams šī autobiogrāfiskā vēstījuma izsmelošs skaidrojums.

Astoto stīgu kvartetu, līdzīgi kā daudzus Šostakoviča opusus, raksturo intermuzikalitāte. Citāti un mājieni norāda uz citu darbu iekšējiem (mūzikas forma, dzeja, librets) un ārējiem (programma, opusa radīšana un tā turpmākais liktenis) kontekstiem, kuros klausītājs var meklēt atslēgas kvarteta vēstījuma interpretācijai. Konteksta noteikšana ir atkarīga no aizguvumam piešķirtā zīmes statusa – lai to atklātu, savā analīzē izmantošu Čārlza Sandersa Pīrsa zīmju klasifikāciju (Peirce 1894). Kontekstuālo interpretāciju, kas paredz paradigmu integrāciju vienotā vēstījumā kā sintagmā, veikšu saskaņā ar Čārlza Morisa ierosinātās semiotiskās pragmatikas principiem (Morris 1938, 1946).

Zīmju veidi un pragmatika

Semiotiķis Čārlzs Sanderss Pīrss nošķir trīs zīmju veidus (Peirce [1894] 1998). Simbols ir zīme, kuras saikne ar konkrētu objektu ir nostiprinājusies tai vai citā kultūrtradīcijā, un to var pilnībā uztvert tikai šīs tradīcijas pārzinātāji. Ikona saglabā līdzību ar atveidojamo priekšmetu, kas zīmes saņēmējam ļauj atpazīt to, par ko ir runa. Ikoniskums bija populārs 18.–19. gadsimta mūzikā, atdarinot skaņās putnu balsis, vētru, šāvienus u. tml. Arī 20. gadsimta avangardisti radīja industriālos trokšņus, iekļaujot orķestrī tērauda loksni, fabrikas sirēnu... Šo tēmu loku plaši iztirzājis Boriss Asafjevs, gan neminot pašu ikoniskuma jēdzienu (Asaf'ev [1930] 1971: 211–354). Savā intonācijas teorijā viņš analizē dažādas ikoniskās komunikācijas iespējas: tautas mūzikas, cilvēka balss, laikmeta ikdienas intonāciju atdarināšana ļauj klausītājam atpazīt komponista ieceri¹.

¹ Joahims Brauns velk paralēles ar ikonoloģijas konceptu vizuālajā semiotikā. Ikonoloģijā pastāv personāžu un notikumu gleznieciskā atveida noteikumi, kas reprezentāciju saista ar konotāciju. Savukārt mūzikā ikonoloģiskā līmenī var funkcionēt, piemēram, tautas melodijas. Ņemot vērā Padomju valsts oficiālo vai neafišēto antisemitismu, ebreju folkloras elementi piešķir Šostakoviča opusiem politiskās konotācijas, raksta Brauns (Brauns 1985: 68–80).

Trešais zīmes veids ir indekss. Simbols ir jāzina, ikonu var atpazīt, bet indeksa nozīmi var iedomāties, jo katrā konkrētā lietošanas situācijā indekss ir saistīts ar kaut ko citu. Vārdu “tur” replikā “Koncertzāle ir tur” var saprast tikai runas kontekstā: klausītājam jāredz, uz kuru pusi runātājs rāda ar roku. Indeksu lietošana paredz daudz lielāku komunikācijas dalībnieku aktivitāti nozīmes radīšanas procesā, tāpēc semiotika nevar iztikt vienīgi ar formālu (strukturālu) zīmju analīzi. Semiotikas robežas 20. gadsimta 30. gados paplašināja Čārlzs Moriss, papildinot ierastās semiotikas nozares, semantiku un sintaksi, ar trešo – pragmatiku. Semantika pēta zīmes attiecības ar apzīmējamo objektu, sintakse – to savstarpējās attiecības, savukārt pragmatiku Moriss definēja kā zīmju izcelsmes, lietošanas un efektu pētniecību (Morris [1938] 1971: 43–54; 1946: 271–347). Lingvistika konkretizēja pragmatiku kā indeksu (vietniekvārdu, laika un telpas adverbu) nozīmes noskaidrošanu. Indeksi kļuva par konteksta pētniecības pamatu, jo to jēga ir tieši piesaistīta konkrētai zīmes lietošanas situācijai².

² Visas mūzikas skaņas ir savu instrumentu indeksi, taču šai zīmei nepiemīt liels jaunas nozīmes radīšanas potenciāls. Džordža Gēršvina simfoniskajā poēmā *Amerikānis Parīzē* taksometra taure rada skaņas, kas ir transporta pārpildīto ielu un, vispārināti, Francijas galvaspilsētas akustiskās vides indekss.

Pīrsa zīmju klasifikācija pieļauj, ka viena zīme var funkcionēt vairākos veidos. Sarkanā krāsa kā indekss var norādīt uz dzīvu būtni (asinis), kā ikona – uz uguni (audeklis teātra skatuves fonā), kā simbols tā var nozīmēt *stop*. Zīmes sūfītājs nesniedz visu informāciju, sagaidot, ka tās saņēmējs interpretācijai nepieciešamās atslēgas atradīs kontekstā. Ludvigs Vitgenšteins šādu komunikācijas praksi dēvē par valodas spēlēm (Wittgenstein 1953). Interpretēšanas darbu vada paradigmātisko un sintagmatisko attiecību loģika. Pētnieks noskaidro paradigmas, izvērtējot visas nozīmes, kuras citāts ierosina, darbojoties indeksa, ikonas un simbola funkcijā. No šī paradigmu klāsta tiek atlasītas tās, kas iekļaujas loģiskās sintagmatiskās attiecībās, tātad veido saliedētu interpretācijas tekstu. Turpinājumā mēģināsim kontekstualizēt Šostakoviča Astoto stīgu kvartetu un noskaidrot tā eventuālo pragmatisko nozīmi.

Astotā stīgu kvarteta op. 110 semiotiska interpretācija

Dmitrija Šostakoviča Astotais stīgu kvartets tapis 1960. gada vasarā Drēzdenē; šajā pilsētā komponists kinostudijas uzdevumā sacerēja mūziku kara filmai *Piecas dienas, piecas nakts*. Lai arī opusa manuskriptā nav veltījuma, laikraksta *Izvestija (Известия)* publikācijā pēc pirmatskaņojuma žurnālists M. Sokoļskis izteicies, ka kvartets radīts filmas iespaidā un ir veltīts kara un fašisma upuru piemiņai (Sokol'skij 1960). Žurnālists raksta, ka skaņdarbā cita citai seko vairāku agrāko kompozīciju tēmas, kas ilustrē komponista radošo dzīvi, taču viņš neizskaidro, kā tas varētu būt saistīts ar kara tematiku. Padomju Savienībā kvartetu publicēja ar veltījumu kara upuriem, veicinot atbilstošu interpretāciju (Cyganov 1979). Plašākas ziņas par opusa autobiogrāfisko saturu parādījās tikai, kad skaņraža tuvs draugs Īzaks

Glikmans publicēja saraksti ar Šostakoviču. Ar 1960. gada 19. jūliju datētajā vēstulē komponists atklāj, ka kvartetā ir vairāki aizguvumi:

“Kvarteta pamata tēma ir D.Es.C.H. notis, t. i., mani iniciāļi (D. Š.). Kvartetā ir izmantotas manu kompozīciju tēmas un revolucionāru dziesma “Tev nebrīves smagajos spaidos”. Manas tēmas ir sekojošas: no 1. simfonijas, no 8. simfonijas, no Trio, no koncerta čellam, no *Lēdijas Makbeta*, kā mājieni ir izmantoti Vāgners (sēru maršs no “Dievu mijkrēšļa”) un Čaikovskis (6. simfonijas 1. daļas 2. tēma). Jā: piemirsu vēl manu 10. simfoniju.” (Glikman 1993: 137)

Līdzšinējā literatūrā par Šostakoviču sniegti atšķirīgi aizguvumu saraksti, turklāt nav norādīta to vieta partitūrā un netiek skaidrota nozīme. 1979. gadā izdotajos Šostakoviča kopotajos darbos (redakcijas komisijā Tihons Hrenņikovs un Rodions Ščedrins) nav minēta Astotā simfonija, Pirmais čellkoncerts un revolucionāru dziesma, toties nosaukta Piektā un Vienpadsmitā simfonija (Shostakovich 1979: XII). Apgāda *The Scarecrow Press* izdotajā Šostakoviča darbu katalogā (Hulme 2010: 436) atzīmēti citāti no Pirmās, Piektās un Astotās simfonijas, Pirmā čellkoncerta, Otrā klavieru trio, operas *Mcenskas apriņķa lēdija Makbeta*, filmas *Jaunā gvarde* un revolucionāru dziesmas *Tev nebrīves smagajos spaidos*. Nav atzīmēta Desmitā simfonija, Riharda Vāgnera un Pētera Čaikovska darbi. Apgāda *Sikorski Musikverlage* katalogā minēti citāti no Pirmās, Piektās un Astotās simfonijas, Pirmā čellkoncerta, Otrā klavieru trio, filmas *Jaunā gvarde*, operas *Mcenskas apriņķa lēdija Makbeta*, Čaikovska Sestās simfonijas un Vāgnera *Dievu mijkrēšļa*, taču nav Desmitās simfonijas un revolucionāru dziesmas (Heyer 2011: 181).

Visvairāk aizguvumu ir atradis Deivids Fenings (Fanning 2004). Daži viņa norādītie citātu avoti sasaucas ar iepriekš uzskaitītajiem: to vidū ir Pirmā simfonija (1. un 5. daļa), Otrais klavieru trio (2. daļa), Pirmais čellkoncerts (3. daļa), revolucionāru dziesma *Tev nebrīves smagajos spaidos* un arioso no *Mcenskas apriņķa lēdijas Makbeta* 4. cēliena. Lielākoties citāti kvartetā ir transponēti vai sāisīnāti, ar mainītu tempu vai harmoniju. Pārējos Šostakoviča minētos skaņdarbus (Desmito simfoniju, Čaikovska Sesto, Vāgnera operu *Dievu mijkrēslis*) kvartetā pārstāv tikai mājieni (alūzijas). Feninga jaunatrstās līdzības ir šādas: Piektā un Vienpadsmitā simfonija, Otrais, Trešais un Septītais stīgu kvartets, mūzika Viljama Šekspīra traģēdijai *Karalis Līrs* (op. 58a) un filmai *Jaunā gvarde*, Ludviga van Bēthovena stīgu kvarteti op. 131, 132 un 135, Johana Sebastiāna Baha *Labi temperētā klavīra* 1. daļas fūga *cis moll*, Kamila Sensānsa *Danse macabre*, Gustava Mālera Ceturtā simfonija, Aleksandra Glazunova Vijolkoncerts un *Dies irae* motīvs. Līdzības pamatā, saskaņā ar Feninga definīciju, ir ritms, intervāls vai faktūra. Uzskaitīto aizguvumu nozīmi Fenings neskaidro. Atsevišķi autori apgalvo, ka komponists nav pratis jēgpilni izmantot citātus (Reichardt 2008: 94), un raksturo kvartetu kā citātu un mājienu jūkli (Kramer 2001: 238).

Iepriekš nosauktajos muzikologu darbos attieksme pret citātiem ir virspusēja, jo nav analizēti iespējamie aizguvumu rosinātie konteksti un nav identificēti tie, kas iederētos autobiogrāfiskajā vēstījumā. Šostakovičam bija fenomenāla mūzikas atmiņa, viņš smalki un precīzi uztvēra skaņas un arī mūziķiem stingri prasīja ievērot partitūras sīkākās nianses (Ivashkin 2011: 124; Meyer 1998: 33, 218; Ternjavskij 2006; Wilson 2007: 133). Šie fakti vedina uz domu, ka komponists tikpat uzmanīgu attieksmi gaidīja no klausītājiem. Maz ticams, ka sev personiski tik svarīgu kvartetu viņš būtu veidojis kā nejašu citātu virknējumu. Pārfrāzējot Vitgenšteina ideju par valodu kā spēli (Wittgenstein 1953), Astotais stīgu kvartets ir Šostakoviča “mūzikas spēle”. Izaicinājums pētniekam ir aizguvuma norāde uz vairākiem kontekstiem reizē: konkrētu dzejas vai libreta frāzi, programmu, skaņdarba saikni ar personiskās vai sociālpolitiskās dzīves norisēm. Mūzikas zīme, attiecīgi, var darboties kā indekss (tā vai cita citētā opusa daļa), ikona (līdzība ar opusa programmu) vai simbols (brīvas asociācijas ar kādu dzīves norisi). Pats opuss nesatur norādes, kādu lomu zīme gūst konkrētajā brīdī. To var noskaidrot, izmantojot komutācijas principu, t. i., izvērtējot katras iespējamās nozīmes (paradigmas) iederību eventuālajā vēstījumā (sintagmā). Turpinājumā piedāvātās analīzes pamatā būs Feninga veidotais citātu un līdzību saraksts. Sākšu ar vispazīstamāko, daudzos Šostakoviča opusos skanošu motīvu – komponista monogrammu *DSCH*.

Monogramma *DSCH* un citu personu apzīmēšana



1. piemērs. Monogramma *DSCH*

Monogrammu veido aizguvumi no komponista iniciāļa un uzvārda pieraksta vācu ortogrāfijā (*D. Schostakowitsch*) – *d-es-c-h*. Komponists apzīmējis to kā kvarteta galveno motīvu (Glikman 1993: 137). Pirmoreiz, vēl neskaidri, tas izskan Pirmajā vijolkoncertā (Fanning 1988: 50): monogramma parādās skercos daļā, kas datēta ar 1947. gada 6. decembri, savukārt viss Vijolkoncerts pirmatskaņots 1955. gadā (datējumi pēc Hulme 2010). Skaidras aprises un semantiku *DSCH* iegūst satīriskajā kantātē *Antiformālistiskā bilžu kaste* (*Антиформалистический паёк*), par kuras tapšanas laiku uzskata 1948. gadu – periodu, kad sākās kampaņa pret “formālismu” mūzikā³. Kantāte izsmej trīs politiķus, kas apspriedēs ar komponistiem pamācoši mudina viņus rakstīt labu, ar tautas tradīcijām saistītu mūziku. Politiķus, kuriem doti uzvārdi *Jediņicins*, *Dvoikins* un *Troikins*, tēlo solisti basi, savukārt klausītājus, kuru vidū ir arī Šostakovičs, reprezentē koris. Monogramma *DSCH*

³ Pirmatskaņojums notika 1989. gadā; detalizētu analīzi skat.: Jakubov 2000.

skaidri norāda uz viņa klātbūtni pasākumā. Partitūrā pie šī motīva (tas izklāstīts citā skaņaugstumā nekā Pirmajā vijolkoncertā) ir autora piezīme “visi smejas”. Publikas smieklus izraisīja oratora Jediņicina dzelīgi komentāri par formālistiem. Aiz J. V. Jediņicina vārda stāv Josifs Visarionovičs Staļins, kura dziedātajai partijai pavadījumā skan populārās gruzīnu dziesmas *Suliko* melodija. Tātad Šostakovičs demonstrē savu klātbūtni Jediņicina/Staļina klausītāju vidū⁴. Pret formālistiem vērstās apspriedes notika 1948. gada janvārī, un Glikmans atceras, ka jau vasarā komponists viņam spēlējis kantāti (Jakubov 2000: 137), tomēr dokumentālu apstiprinājumu tam nav.

Vasarā un rudenī tapusi mūzika filmai *Jaunā gvarde*. Šostakovičs bija pazīstams ar ātru un ražīgu darbu kinomūzikā, ko sekmēja jau agrāk sacerēta mūzikas materiāla aizguve un pārstrādāšana. Dziesmas *Suliko* pirmās rindiņas krievu versijā (*Я могу мулоу уцкал / Es meklēju mīlotās kapu*) atbilst sēru marša semantikai, un līdz ar to komponista rīcībā bija jau gatavs motīvs filmas muzikālajam veidolam. *Antiformālistiskajā bilžu kastē* motīvs ir Staļina indekss (viņš mēdzis uzdziedāt *Suliko*), turpretī filmā tas ir dzejas motivēts sēru simbols.

1953. gadā tapušajā Desmitajā simfonijā mijas divas monogrammas: *DSCH* skan līdzās *EAEDA* motīvam, kas apzīmē Šostakoviča studenti Elmīru Nazirovu. Viņai adresētajā vēstulē komponists atklājis, ka priekšvārda *Elmīra* kodēšanai ir izmantoti nošu apzīmējumi gan ar burtiem, gan ar solfedžo pieņemtajām zilbēm: E-La-MI-Re-A, t. i., *e-a-e-d-a* jeb mi-la-mi-re-la. Simfonijā monogrammu divpadsmit reizes atkārtō mežragi (Kravec 1996: 229)⁵.

Vēl viens savdabīgs Šostakoviča veidots dialogs atrodams Pirmajā čellkoncertā. Čellists un mūzikas zinātnieks Aleksandrs Ivaškins par šo darbu raksta: “Sākmētēma ir it kā slepens gruzīnu dziesmas *Suliko* intonatīvs *karkass*. [...] Tā gandrīz uzreiz savijas ar paša Šostakoviča monogrammas motīvu.” (Ivashkin 2011: 123) Izmantots tas pats motīvs, kas *Jaunajā gvardē*, vienīgi transpozīcijā un ar citu turpinājumu (Wilson 2012: 14). Populāro gruzīnu dziesmu ir grūti identificēt: Čellkoncerta pirmais interprets Mstislavs Rostropovičs nevarēja atpazīt melodiju, iekams Šostakovičs viņam nebija to nodziedājis (Wilson 1994: 323). *DSCH* un *Suliko* motīvu saspēle interpretējama kā komponista un vadoņa (metonīmiski – valsts varas) dialogs. Aleksandrs Ivaškins skaidro Čellkoncerta semantiku:

“Visi [materiāli], kas ekspozīcijā nomainīja cits citu stāstījuma kontekstā, [1. daļas izstrādājumā] saduras ekstremālā situācijā – mūzika ir it kā drudža pārņemta. Šo iespaidu vēl vairāk pastiprina tas, ka izstrādājuma otrā daļa ir pirmās ritma “sašaurinājums” – visi notikumi šeit risinās divreiz ātrāk. Čella disonantajos akordos blakuspartija mainās līdz nepazīšanai. Sarkastisko un mazliet baido mūzikas raksturu jo vairāk pasvītro tas, ka soločellistam šeit ir “dubultnieks” – solomežradznieks, kas ļoti skaļi atgādina sākmētēmu (mājienu uz “Suliko”) visas svarīgākajos formas momentos. Tāds pats baiss “dubultnieks” mijas ar soločellistu blakuspartijas izklāstā, mainoties ar viņu vietām.” (Ivashkin 2011: 124)

⁴No trim personāžiem apspriedēs gan piedalījās tikai Dvoikins (Andrejs Ždanovs). Jediņicina tekstu komponists aizguva no dažādām vadoņa runām. Troikina partijā ir daudz līdzības ar PSKP Centrālkomitejas ideoloģiskā sekretāra Dmitrija Šepilova runu Komponistu savienības kongresā 1957. gadā – to var uzvert kā parodiju, tāpēc daļa muzikologu uzskata, ka tieši šajā gadā tapusi visa kantāte. Vairāk par to skat.: Savenko 2015: 161–169; Wilson 1994: 296–299.

⁵Kopš Desmitās simfonijas pirmatskaņojuma muzikologs lauzījuši galvas, meklējot noslēpumaino mežraga saucienu nozīmi. Boriss Jarustovskis uzreiz izteicis versiju, ka tas varētu būt “tālais draugs” (Jarustovskij 1954: 18), jo mežraga skaņas ikoniski līdzinās saucienam “no tālienes”. Fenings pauz, ka tā varētu būt kāda monogramma (Fanning 1988: 57). Tātad Šostakoviča *mūzikas spēles* gūst pragmatisku efektu: klausītājs pamana zīmi, kuras interpretācijai jāzina skaņdarba radīšanas apstākļi jeb *poiesis*. Mūzikas pārzinātāji, piemēram, ilggadējais Šostakoviča arhīva glabātājs Manaširs Jakubovs, arī mūsdienās turpina pārsteigt ar jaunu vēstījumu un iespējamu, vēl neatšifrētu monogrammu atklājumiem (Andrushkevich 2006).

Turpinājumā piedāvāju savu interpretāciju katrai no Astotā stīgu kvarteta piecām daļām.

1. daļa *Largo*

(sākums) Fugato par *DSCH* tēmu;

⁶ Šeit un turpmāk kvadrātiņos ir ietverti partitūras norādskaitļi.

- [1]⁶ Pirmās simfonijas citāts;
- [2] Ariozi 1: mājiens uz Čaikovska Sesto simfoniju (1. daļas blakus partijas tēmu); mājiens uz Glazunova Vijolkoncertu;
- [4] Ariozi 2: mājiens uz Piekto simfoniju;
- [7] Ariozi 3: Ariozi 1 materiāla izstrādāšana;
- [9] Pirmās simfonijas citāts.

Monogramma *DSCH*, ko Fenings identificē kā vienīgo elementu no Desmitās simfonijas, ieskauj katru no šiem fragmentiem. Pirmās un Piektās simfonijas citāti veido hronoloģisku ietvaru 20. gadsimta 20.–30. gadu publiskajām atzinībām. Konservatorijas diplomdarbs – Pirmā simfonija (1925) – atnesa autoram pasaules slavu, savukārt Piektā simfonija 1937. gadā atjaunoja viņa statusu pēc vajāšanas par operu *Mcenskās aprīņa lēdija Makbeta* (Fanning 2004: 69). Abām simfonijām ir stabila vieta arī ASV orķestru repertuārā (Klefstad 2012: 7). Glazunovs iekļaujas autobiogrāfiskajā kontekstā kā Šostakoviča kādreizējais skolotājs konservatorijā. Saikni ar Čaikovska Sesto Fenings neiztirzā, taču jāpieņem, ka ar Astoto kvartetu to vieno nāves tēma, kas rosina radošās dzīves rezultātu apkopojumu. “Man šausmīgi gribas uzrakstīt kādu grandiozu simfoniju, kas kļūtu par savdabīgu visas manas komponista karjeras noslēgumu,” tā Čaikovskis (citēts pēc: Poznanskij 2010: 326). Līdzīgi Šostakovičs rakstīja Glikmanam: “Biju nodomājis, ja es kaut kad nomiršu, tad diez vai kāds uzrakstīs manai piemiņai veltītu darbu. Tāpēc es pats nolēmu to komponēt. Titullapā tā arī varētu uzrakstīt: “Veltījums šī kvarteta autoram.”” (Glikman 1993: 137) Tātad veltījumi sev; bet vai paši komponisti komentē tos sīkāk? Čaikovskis rakstisku liecību nav atstājis, taču laikabiedri fiksējuši viņa mutiskos skaidrojumus par dzīves gājuma secīgu izklāstu Sestās simfonijas četrās daļās: bērnība un tiekšanās pēc mūzikas, jaunība un jautra, smalka dzīve, dzīves cīņas un slavas sasniegšana, visbeidzot, aizlūgums par mirušo (pārstāsts pēc: Protopopov 1962: 278–297). Pieņemsim, ka mājiens uz Čaikovska Sesto simfoniju norāda uz kvarteta tematiku: proti, katra daļa jāsaprot kā vēstījums par kādu dzīves posmu. Tādējādi mājiens nosaka turpmākās interpretācijas sintagmu, kurā jāiekļauj citu aizguvumu paradigmātiskās nozīmes.

2. daļa *Allegro molto*

- [11] Skerco 1: mājiens uz Astoto simfoniju (3. daļas motīvs);
- [20] Mājiens uz Septīto stīgu kvartetu;

- [21] Trio 1: Otrā klavieru trio fināla citāts (ebreju dejas motīvs);
- [27] Skerco 2: mājiens uz Astoto simfoniju;
- [31] Trio 2: Otrā klavieru trio fināla citāts.

Otrajam trio un Astotajai simfonijai ir kopējs hronoloģiskais konteksts, savukārt ar Septīto kvartetu šo trio vieno tematika – abi darbi ir veltījumi pāragri mirušiem tuviem cilvēkiem. Astotā simfonija nesusi komponistam jaunas nepatikšanas. Tā savulaik izpelnījusies asu kritiku 1944. gada Komponistu savienības plēnumā un tikusi faktiski aizliegta līdz pat 1956. gadam. Ivana Sollertinska piemiņai veltītais Otrais trio (1944), gluži pretēji, saņēmis Staļina prēmiju.

1948. gadā sākās politiskā cīņa pret “formālismu” mūzikā un antisemitisma kampaņa. Skerco formas izvēle konotē autora attieksmi pret šiem dramatiskajiem notikumiem personiskajā un sabiedriskajā dzīvē. Šostakoviča skerco ir “dzēlīgi, ākstīgi vai (līdzīgi kā *Danse macabre* stilā) pārdabiski, destruktīvi vai groteski” (Roseberry 1989: 34). Tāda ir arī ebreju dejas melodija, kurai, salīdzinot ar oriģinālu, ir paātrināts temps un mainīts raksturs, rosinot apspiesības un protesta izjūtas (Fanning 2004: 53). Abi aizguvumi savijas kopā *Allegro molto* tempā. Astotās simfonijas *perpetuum mobile* motīvs ikoniski atgādina represiju un atslābuma periodu secību. Ebreju melodija konotē arī komponista taktiku, reaģējot uz šādiem notikumiem – tie ir smieklī caur asarām⁷. Tēma apraujas pēkšņi, lai sekojošajā *Allegretto* daļā dotu vietu citām dejām.

3. daļa *Allegretto*

- [35] Ievads;
- [36] Skerco 1: mājiens uz Sensānsa *Danse macabre*;
- [42] Trio 1: Pirmā čellkoncerta sākuma citāts;
- [44] Ario: mājiens uz Otro stīgu kvartetu, Astotās simfonijas finālu, Pirmo čellkoncertu, Trešo stīgu kvartetu;
- [46] Skerco 2;
- [50] Trio 2: Pirmā čellkoncerta sākuma citāts;
- [52] *Dies irae* motīvs.

Nelielam ievadam seko valša ritmā izklāstīts un pārveidots komponista monogrammas variants – *DDSCH*. Divas skaņas *d* šajā versijā visdrīzāk ir vārda un tēvavārda (Dmitrijs Dmitrijevičs) iniciāļi. Galvenā tēma ir mājiens uz Sensānsa *Danse macabre*. Šo grūti pamanāmo motīvu var uztvert, zinot, ka partitūras melnrakstā tam sekojis vēlāk izsvītrots citāts no minētās Sensānsa simfoniskās poēmas (Fanning 2004: 92). Turpmākajā *Allegretto* gaitā skan citāts no Pirmā čellkoncerta. Tas tapis 1959. gadā un it kā izjauc autobiogrāfiskā kvarteta vēstījuma hronoloģiju. Tomēr mērķis nav bijis norādīt uz laiku, bet gan uz tēmu – mākslinieka un varas attiecībām. Runa ir par komponista un

⁷ Arī ebreju dejas motīvs Trīspadsmitās simfonijas 2. daļas (*Humors*) beigās rosina līdzīgu politisko interpretāciju: smieklī caur asarām, par spiti represijām.

vadoņa sadursmi. Ja čellkoncerta citāts ļauj labāk izprast daļas sākumā piedāvāto alūziju uz *Danse macabre*, tad ir pamatots *Dies irae* motīvs daļas noslēgumā. Sadursmes iznākums vēl ir jāsagaida, atrisinājumam jāseko nākošajā daļā.

Dažu muzikologu skatījumā, 3. daļa atstāj iespaidu par neīstenotu potenciālu, kas tiek vērtēts kā kompozīcijas nepilnība. Čellkoncerta tēma nav attīstīta, tajā iespraužas ariozo ar mājienu uz citiem skaņdarbiem; pilnībā izstrādājot struktūru, Šostakovičs būtu panācis klasiski noapaļotu formu (Fanning 2004: 101; Kramer 2001: 234). Mājienu uz stīgu kvartetiem tomēr iespējams loģiski interpretēt, paturot prātā, ka tie veltīti tuviem draugiem: Visarionam Šebaļinam un Bēthovena kvarteta mūziķiem. Tādējādi līdztekus politiskajam kontekstam iegūstam arī komponista personiskās dzīves motīvu.

4. daļa *Largo*

⁸ “Eksplozijas” jēdziens šeit izmantots metaforiski, kā norāde uz minētā mūzikas materiāla tēlaino ievirzi.

- [53] Eksplozija 1⁸: mājienu uz Pirmo čellkoncertu un sēru maršu *Varoņu nāve* no filmas *Jaunā gvarde*, Bēthovena Stīgu kvartetu op. 135, sēru maršu no Vāgnera operas *Dievu mijkrēslis*;
- [54] Ariozo 1: brīvi komponēts (tik tikko tverams mājiens uz pasakalju no operas *Mcenskas apriņķa lēdija Makbeta*);
- [57] Eksplozija 2;
- [58] Ariozo 2: revolucionārā dziesma *Tev nebrīves smagajos spaidos*;
- [61] Vienpadsmitā simfonija, 3. daļa;
- [62] Ariozo 3: citāts no operas *Mcenskas apriņķa lēdija Makbeta* 4. cēliena;
- [63] Eksplozija 3 / Ariozo 2.

Sarakstē ar Glikmanu Šostakovičs pieminēja mājienu uz sēru maršu no Vāgnera operas *Dievu mijkrēslis*. Līdzšinējās muzikologu publikācijās trūkst norāžu, kur tieši kvartetā skan šis maršs. Skaidrības nav arī par citu sēru maršu – fragmentu *Varoņu nāve* no filmas *Jaunā gvarde* (1948). Šostakovičs šo darbu nepiemin saiknē ar kvartetu, taču daži autori (piem., Hulme 2010: 436) apgalvo, ka tas izklāstīts 4. daļas sākumā. Tomēr tā ir ļoti vispārēja līdzība, un Fenings uzskata, ka sēru maršu motīvi izmantoti tikai kā mājienu “eksplozīvā” ievadā – mūzikas materiālā, kas šajā daļā atkārtojas trīsreiz (skat. 2. piemēru) (Fanning 2004: 108). Komponista dēls Maksims Šostakovičs norāda, ka agrāk šo ievadu interpretēja kā karadarbības ikonisku zīmi – pilsētai uzlidojošo bumbvedēju rūķšanu un bumbošanu. Kad virsroku guva atziņa par kvarteta autobiogrāfisko saturu, parādījās cita ikoniska interpretācija: NKVD klauvējieni pie durvīm (Shostakovich et al. 1998: 390).

Fenings tomēr nepiekrīt, ka komponists tik vienkārši imitētu skaņas, un atrod šeit mājienu uz citiem skaņdarbiem. Ievads saglabā

Bēthovena Stīgu kvartetam op. 135 līdzīgu ritmu un faktūru. Iederību vēstījumā pamato Bēthovena opusam piedēvētais moto *Muss es sein?* ("Vai tam jābūt?"). Agresīvi atkārtotie akordi rosina līdzību ar Zīgfrīda sēru maršu, kas skan Vāgnera operas *Dievu mijkršēlis* 3. cēliena 2. ainā, kad Hāgens nogalinājis atmiņu zaudējušo Zīgfrīdu. Īsajā ievadā atrodami arī mājieni uz kinofilmas *Jaunā gvarde* kadriem: pagrīdniekus ved uz nāves sodu, skatot sēru mūzikai (Fanning 2004: 109–110). Divi sēru marši vienā formas posmā, Feninga skatījumā, ir lieki uzbāzīgs heroiskas nāves attēlojums, savukārt jautājums "Vai tam jābūt?" joprojām pauž autora šaubas, kurām turpmāk vajadzētu atklāties mūzikā. Feninga vērš uzmanību arī uz nelogiķiski apvērstu notikumu secību 4. daļā. Atsauce uz filmu konotē nāvessodu, sekojošā revolucionāru dziesma ir atvadas no mocekļa, bet operas ariozo tēlo katorgas ceļu. Turklāt esot dīvaini, ka traģēdiju komponists raksturo ar lirisku ariozo, kuram ir ciešanu patosam neatbilstīgs verbālais saturs (Fanning 2004: 119).

Centīsimies pragmatiski mainīt interpretācijas rakursu, skaidrojot filmas mūziku nevis paša skaņdarba kontekstā, bet gan tā tapšanas apstākļu sociālajā ietvarā. Šajā gadījumā paveras iespēja sastātīl daļas loģiku ar notikumiem komponista biogrāfijā un izvairīties no nāves motīva pārāk burtiska tulkojuma, ko rosina arī nostāsti par Šostakoviča it kā plānoto pašnāvību (Wilson 2004: 340–341).

2. piemērs. Astotā stīgu kvarteta 4. daļas ievads

Novirzot sēru marša interpretāciju no tā lomas filmā uz nozīmi autora personiskajā dzīvē, iegūstam pamatotāku daļas izkārtojumu. Bēthovena jautājumam "Vai tam jābūt?" seko mājiens uz Vāgneru: atmiņu zaudējušais Zīgfrīds ir nogalināts ar dunci mugurā. Vai atmiņas zudumam ir autobiogrāfiska nozīme? Kādu skaidrojumu tam varētu piešķirt sekojošā norāde uz *Jauno gvardi*? Hronoloģiski mēs esam pavisinājušies no 1948. uz 1949. gadu. Tā sākumā Staļins personiski lūdzis Šostakoviču pārstāvēt Padomju Savienību starptautiskajā kultūras un zinātnes darbinieku miera konferencē Ņujorkā. Amerikas Savienotajās Valstīs komponists piedzīvoja milzīgu stresu, jo viņam bija jāatbalsta staļiniskā kultūrpolitika. Šostakovičs publiski atzina

par pareizu Paula Hindemita, Arnolda Šēnberga un Igora Stravinska mūzikas aizliegumu, pozitīvi vērtēja formālisma apkarošānu, uzsverot, ka kritika viņam palīdzējusi "lielu tēmu, nozīmīga satura, nevainojamas un precīzas mūzikas valodas" meklējumos un mūzika kinofilmam *Jaunā gvarde* esot tam apstiprinājums (Deery 2012: 174–176; Klefstad 2012: 18). *Jaunā gvarde* tātad ir mākslinieka kapitulācija varas priekšā, ko Ņujorkā viņš apliecināja ar praktisku rīcību. Kuarteta 3. daļā Staļina klātbūtni simbolizēja gruzīnu motīvs, taču 4. daļā šis transponētais motīvs jau nav atšķirams no paša Šostakoviča mūzikas. Ņujorkā demonstrētā konformisma rezultāts ir kvarteta tapšanas gada (1960) notikumi. Pret savu gribu Šostakovičs ir spiests uzņemties Krievijas Komponistu savienības priekšsēdētāja pienākumus un iestāties Komunistiskajā partijā (Dvornichenko 2006: 415).

Kvarteta 4. daļu turpina ariozo. Tajā izpaužas līdzība ar dramatisko pasakalju, kas skan operā *Mcenskas aprīņka lēdija Makbeta*, interlūdiņā starp 2. cēliena 4. un 5. ainu: despotiskais Boriss Timofejevičs jau ir noindēts, taču Katerina un Sergejs vēl nevar palikt kopā un nav zināms, kā notikumi risināsies turpmāk. Pragmatiskas interpretācijas potenciāls ar to vēl nav izsmelts. Pasakalja kā 17. gadsimta lēna galma dejas konotē svinīgumu un cildenumu, tomēr vēstures gaitā šī deja bieži guvusi arī nelaimes, moku, žēlabu semantiku. Pieņemsim, ka tā ir grēksūdze par konformismu. Komponists simpatizēja Katerinai Izmailovai, kas personiskās laimes meklējumos veica noziegumu. Līdzīgs ir arī Šostakoviča noziegums – viņš pārkāpj morāles principus, nepretojoties kolēģu vajāšanai. Otrais ariozo – revolucionāru dziesma *Tev nebrīves smagajos spaidos* – ne bez pašironijas apraksta komponista likteni: padomju valsts uzdevumā viņš veicis aktīvu sabiedriski politisku darbu, taču īstenībā darījis to piespiedu kārtā.

<p><i>Замучен тяжелой неволей, Ты славною смертью почил... В борьбе за народное дело Ты голову честно сложил...</i></p>	<p>Tev nebrīves smagajos spaidos Mūžs pagāja dižens un cēls... Par tautu, par brīvību cīņā Tu dzīvi atdevi kvēls...⁹</p>
---	---

⁹ Latviski atdzejojis Andrejs Balodis.

Dažas taktis no Vienpadsmitās simfonijas ir jāizprot, ņemot vērā to sākotnējo kontekstu: simfonijas 3. daļas *Adagio* nosaukums ir *Mūžīga piemiņa*. Šis piemiņas zīmē sekojošais ariozo ir uztverams kā iepriekšējā daļā izskanējušā *Dies irae* – soda vēsts – atrisinājums. Tas ietver maigi lirisku citātu no operas 4. cēliena, kurā attēlots ceļš uz katorgu. Katerina ir lūgusi žandarmiņiem atļauju tikties ar savu mīļāko Sergeju. Satiekoties viņa saka: "Serjoža, mans mīlais! Nu beidzot! Visas dienas garumā neesmu tevi redzējusi, Serjoža! Un arī kājas vairs nesāp, un nogurums, un bēdas – viss piemirsies, ja tu esi ar mani kopā, Serjoža, Serjoža!" Noietā dzīves ceļa galā ir tas, kas veido privāto dzīvi: attiecības ar tuvajiem cilvēkiem. Tomēr šajā dzīvē mākslinieks nevar

izbēgt no publiskuma: daļu noslēdzošais *Jaunās gvardes / Suliko* motīvs atkal atgādina par varas klātesamību.

5. daļa *Largo*

[65] Fūgas ekspozīcija 1: mājiens uz *Mcenskas aprīņa lēdiju Makbetu*;

[67] Fūgas ekspozīcija 2;

[69] Kulminācija, kadence: mājiens uz *Mcenskas aprīņa lēdiju Makbetu*;

[70] Fūgas ekspozīcija 3: 1. daļas materiāla reminiscence;

[71] *DSCH*, Pirmās simfonijas citāts, mājiens uz *Mcenskas aprīņa lēdiju Makbetu*;

[72] Kadence.

Mājieni uz *Mcenskas aprīņa lēdiju Makbetu* rosina hronoloģiskas paralēles. Kvarteta sacerēšanas laikā komponists pārstrādā operu un gatavo turpmākiem iestudējumiem paša cenzēto versiju ar nosaukumu *Katerina Izmailova*. Varones rīcība kontrastē Šostakoviča divdomīgajai uzvedībai. Katerina ir nogalinājusi despotisko vīratēvu, turpretī komponists nav uzdrošinājies simboliski iznīcināt diktatoru. Gluži pretēji, viņš rakstījis mūziku Staļinu slavinošām filmām un ideoloģijas iespaidotas kantātes, lasījis no tribīnēm un publicējis presē daudzus apoloģētiskus tekstus. Tas arī varētu būt iemesls pašpārmetumiem, par ko liecina jau citētie Šostakoviča vārdi vēstulē Glikmanam: “[..] diez vai kāds uzrakstīs manai piemiņai veltītu darbu” (Glikman 1993: 137). Šis “diez vai” tomēr pauž arī komponista cerību, ka aiz sarežģītā izteiksmes stila, aiz daudznozīmīgajiem aizguvumiem interpreti saskatīs autora personiskās, pret ideoloģijas normām vērstās konotācijas, ko viņš ir uzticējis semantiski vājam mūzikas kodam.

Citāts no Pirmās simfonijas atgādina par daudzsološo radošās karjeras sākumu. Šo darbu 1926. gadā pirmatskaņoja Ļeņingradas filharmonijas orķestris Nikolaja Maļko vadībā. Padomju Savienībā vēl valdīja radošā brīvība, kaut arī ritēja jau pēdējie avangardisko eksperimentu mēneši. Maļko 1929. gadā aizbrauca no PSRS, lai turpmāk diriģētu orķestrus Rietumeiropā, ASV un Austrālijā, bet Šostakovičs turpināja strādāt radošās nebrīves apstākļos.

Varam secināt, ka kvarteta struktūra sasaucas ar Čaikovska Sestās simfonijas ieceri – tās ir pārdomas par komponista dzīvi. Autobiogrāfiskā skaņdarba daļas ir sakārtotas atbilstoši hronoloģijas principam:

1. daļa – 1926.–1937. gads: jaunā komponista veidošanās,
2. daļa – 1944. gads: tuvu cilvēku zaudējums, saspīlētas attiecības ar varu,
3. daļa – 1946.–1948. gads: ideoloģiskās vajāšanas kulminācija,
4. daļa – 1949.–1960. gads: akceptēts publiskais konformisms,
5. daļa – pārdomas par dzīves gājumu.

Citu Astotā kvarteta pētniecisko interpretāciju trūkumi

Uz atklāto kontekstu fona ir vieglāk pamanīt citu kvarteta interpretācijas pieeju nepilnības un nekoncekvences. Piedāvājot aprobežoties ar formas analīzi uz tā pamata, ka klausītājiem nav zināms kvarteta vēsturiskais konteksts, Deivids Fenings (Fanning 2010) tomēr ik pa brīdim spriež par ārpusmuzikālām nozīmēm. Pret citātiem muzikologs izturas selektīvi: Vāgnera un Bēthovena darbus viņš izskaidro, bet Čaikovska citātus un dažus Šostakoviča autocitātus ignorē. Hermeneitiķis Ričards Taruskins cenšas meklēt kontekstuālās nozīmes, taču arī izvērtē tās selektīvi. Tikpat nekoncekventa ir Sāra Reiharte (Reichardt 2008). Respektējot Rietumeiropas mūzikas vēsturi, viņa ignorē mazāk pazīstamo krievu kultūras tekstuālo ietvaru.

Uzskatot Šostakoviču par neoklasicisma pārstāvi un sērijtehnikas pretinieku, atsevišķi muzikologi novirzes no klasiskās formas viņa darbos izprot kā trūkumu. Tomēr pašam komponistam klasiskās sonātes, kvarteta vai simfonijas daļu nepabeigtība bija stilistisks paņēmieni jaunas jēgas radīšanai. Saskaņā ar Šostakoviča pausto, formai jābūt dialektiskai, nevis arhitektoniskai, t. i., komponistam jārada nevis pabeigta struktūra, bet jāpārveido un jāattīsta tematiskais sākummateriāls, atklājot tajā pretrunas (Bobykina 2000: 473; Shostakovich 1935: 44)¹⁰.

Priekšstats par atkāpi no klasiskās formas kā par nepilnību rosinājis dažus muzikologus izmantot Šostakoviča mūzikas skaidrojumos psihoanalīzi. Iztrūkums ir viens no psihoanalīzes pamatkonceptiem, tas atklāj subjekta neprasmi simbolizēt savas neapzinātās tieksmes. Neizstrādāta klasiskā forma, Lorenša Krāmera skatījumā, liecina par Šostakoviča slimīgu nespēju reprezentēt pasauli un personiskos pārdzīvojumus; tādējādi viņš neprot pārvarēt neapzinātās tieksmes, un “mūzika iesaista sēru procesā, kas nespēj noslēgties” (Kramer 2001: 238); Sāra Reiharte raksta, ka kvartets kļūst par “nāves ceremoniju” (Reichardt 2008: 74).

Psihoanalīze ir teksta analīzes procedūra, kas fiksē centienus neieklāut runā traumatiskus pārdzīvojumus raisošus vārdus, bet aizstāt tos ar metaforām un metonīmiju. Tāpat tiek analizēti vizuālie vēstījumi: izvērtēts tiek nevis attēlotais, bet tā verbalizācija. Neapzinātais ir strukturēts kā valoda – tā ir Žaka Lakāna pamattēze (Lacan 2001: 449–495). Iepriekš citētie Šostakoviča kritiķi mehāniski piemēro verbālo vēstījumu analīzes metodi mūzikai, neatklājot, kad un kā mūzikas skaņas iegūst verbālu semantiku un kāds kods nodrošina saikni starp mūzikas instrumentu skaņām un vārdiem. Reiharte domā, ka bieži atkārtotais motīvs *DSCH* tiecas kaut ko apzīmēt un citātu mērķis ir radīt atbilstošu interpretācijas kodu. Taču komponists neesot spējis aizpildīt tukšumu ar to vai citu jēgu: “Motīvs pretojas visiem simboliskās inkorporācijas centieniem, radot nospiedošu atmosfēru,

¹⁰ Pasakalja ir lauks eksperimentiem un dialogam ar sērijtehniku. No vienas puses, tas ir stabils klasiskais žanrs, bet, no otras puses, tam raksturīgais variētu atkārtojumu princips rosina sintaktiskus jauninājumus kā atkāpes no ierastā formas modeļa. Pasakaljas semantika ir pretrunā sociālistiskā reālisma prasībai pēc optimisma, un, tā kā Šostakovičs visai bieži izmantojis šo žanru savos opusos (tajā skaitā Astotajā un Piecpadsmitajā simfonijā, Pirmajā klavieru trio, Pirmajā vijolkoncertā), ir pamats uzskatīt to par politisku vēstījumu (Kholopov 1995; Segond-Genovesi 2009). Šādā kontekstā 1948. gada 19. janvārī ir pabeigta Pirmā vijolkoncerta trešā daļa Pasakalja. Īsi pirms tam, 10., 11. un 13. janvārī, PSKP Centrālkomitejā notika apspriedes par “formālismu” mūzikā. Vēstulē Glikmanam Šostakovičs raksturo šajās dienās pārdzīvoto: “Vakaros, kad beidzās kaunpilnas, neģēlīgas debātes [apspriedēs ar komponistiem], es gāju mājās un rakstīju Vijolkoncerta trešo daļu.” (Glikman 1993: 78)

un tas, šķiet, bloķē kvarteta muzikālās attīstības iespēju.” (Reichardt 2008: 94) Psihoanalīze liek pētniecei meklēt tikai metaforiskas nozīmes, nevis denotātus, lai gan *DSCH* motīvam nekas nav simboliski jāinkorporē – monogramma apliecina komponista *es* klātbūtni autobiogrāfiskajā vēstījumā.

Secinājumi

Mūzikas zīmes, atšķirībā no valodas vai matemātikas zīmēm, nedarbojas kā simboli – tās nesaista jēgu ar skaņām. Ikona kā otrais Pīrsa sistēmā minētais zīmes veids ir retums mūzikā, turklāt dabas vai industriālo skaņu atdarināšanu ierobežo žanra un stila nosacījumi. Vāji izteiktā mūzikas skaņu semantika ir cēlonis tam, ka mūzikas semiotikas lauks reizēm tiek sašaurināts līdz kompozīciju struktūras jeb sintakses izpētei, taču šāda formāla analīze nevar atklāt vēstījumu un arī nepretendē to darīt. Būtu svarīgi saistīt mūzikas semiotiku ar pragmatiku kā trešo semiotikas nozari, jo, kā rāda Šostakoviča Astotā stīgu kvarteta analīze, tai piemīt jēgas radīšanas un interpretācijas potenciāls.

Pragmatika aizsākusies ar indeksu pētīšanu. Atšķirībā no simbola, indeksa nozīme nav nostiprināta vārdnīcā, bet rodas konkrētā zīmes lietošanas situācijā. Citāti un atdarinājumi Astotajā kvartetā ir indeksi, kas norāda uz citiem darbiem, aicinot meklēt jēgu to sacerēšanas, lietošanas un radīto efektu kontekstā. Savukārt kontekstu atlasī atvieglo pragmatiskais pieņēmums par darba komunikatīvo nodomu, kas rosina meklēt nozīmju mijiedarbi autobiogrāfijas ietvarā. Klausītājs izvērtē potenciālās kontekstuālās nozīmes un gūst to vai citu secinājumu par situācijai atbilstošāko interpretāciju.

PRAGMATICS OF STRING QUARTET No. 8 BY DMITRI SHOSTAKOVICH

Sergei Kruk

Summary

Keywords: pragmatic branch of semiotics, quotations, autobiographical meanings, composer and Soviet authorities

There is still much controversy about Dmitri Shostakovich's personality in scholarly literature: was he a loyal servant of ideology or did he use creative expression to communicate dissident opinions? If the latter was the case, reflections on the artist's relations with the Soviet authorities will have found a way into the autobiographic String

Quartet No. 8. Quotations and allusions used abundantly by Shostakovich in this and many other works have a considerable semantic potential. They rely on the connotations of the original compositions which have already accumulated explicit verbal interpretations. The intermusicality of Shostakovich's works is a semiotic tool compensating for the weak semantics of music signs. How should the imported meaning be assessed? Drawing on Charles Sanders Peirce's classification of signs (Peirce [1894] 1998) and the pragmatic branch of semiotics suggested by Charles W. Morris (Morris [1938] 1971, 1946), this paper advances a contextual method of interpretation.

First of all, quotations and allusions are indexes pointing at other compositions in which listeners are expected to find semantic keys to the interpretation of the new opus. The keys are to be looked after in three types of contexts, depending on the sign function assigned to quotations and allusions at the second step of the interpretation: icon, index or symbol. As an icon, a borrowed fragment recalls the original composition in general (its title, programme, dedication, cultural connotations); as an index it indicates a certain place in the score (poetry line, event in the opera); as a symbol it points at a social, political, cultural or author's private life context in which the quoted work was created and used. Intermusicality turns into intertextuality, since the meaning of the new work is related to the textuality of the borrowed one (text of vocal compositions, composer's textual comments in the score, as well as interpretations and critiques written by other authors). All contextual meanings of the borrowed tunes considered by the interpreter are the paradigms to be selected to build a cohesive syntagma. In the examined case, the verbal programme of the quoted autobiographical Sixth symphony by Pyotr Tchaikovsky suggested a syntagmatic structure for the subsequent interpretation of the quartet: a chronological account of the author's life.

Quotations from two symphonies which brought Shostakovich international fame specify the time line of the 1st period (1926–1937). The two following periods (1944, 1946–1948) encompass the most critical and dangerous time in the composer's life. His public identity, shaped by his relations with the state authorities, is represented here by the author's monogramme DSCCH and Stalin's favourite Georgian song *Suliko*. A vicious scherzo from the Second Piano Trio, *perpetuum mobile* motif from the Eighth Symphony, and allusion to the *dance macabre* of Camille Saint-Saëns depict the ideological harassment experienced by the composer. The peace found in private life is represented by the quotes from his works dedicated to friends and family members. Shostakovich fails to withstand the pressure and overtly accepts conformism. In the 4th period, the composer is torn with remorse (1949–1960). *The Young Guard*, the ideologically impeccable film score,

is a turning point in his professional career which coincides with his involvement in public politics. A tune from Richard Wagner's *Götterdämmerung* – the killing of Siegfried who has lost his memory – recalls the artist's poetic justice. The 5th period suggests general reflections on the artist's life. The composer repeatedly returns to a motif from his opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District*. In his comments Shostakovich expressed sympathy with Katerina Izmailova who committed a crime seeking freedom from despotic authority. Shostakovich could have gained his freedom in a sophisticated musical self-expression.

Literatūra un citi avoti

Andrushkevich, Anna (2006). Shostakovich: territorija umolchanija. *Nezavisimaja gazeta*, 10 marta

Asaf'ev, Boris (1930). *Muzykal'naja forma kak process*. 2-e izdanie. Moskva: Muzyka, Leningradskoe otdelenie, 1971

Bobykina, Irina (2000). *Dmitrij Shostakovich v pis'mah i dokumentah*. Moskva: GCMMK im. Glinki

Braun, Joachim (1985). The double meaning of Jewish elements in Dmitri Shostakovich's music. *Musical Quarterly* 71 (1), pp. 68–80

Cyganov, Dmitrij (1979). Ot redakcii. *D. Shostakovich. Sobranie sochinenij*. T. 35: *Kvartety No. 1–8 dlja dvouh skripok, al'ta i violoncheli*. Partitura. Moskva: Muzyka, s. xi–xii

Deery, Phillip (2012). Shostakovich, the Waldorf Conference and the Cold War. *American Communist History* 11 (2), pp. 161–180

Dvornichenko, Oksana (2006). *Dmitrij Shostakovich. Puteshestvie*. Moskva: Tekst

Fairclough, Pauline (2005). Facts, fantasies, and fictions: Recent Shostakovich studies. *Music & Letters* 86 (3), pp. 452–460

Fanning, David (1988). *The Breath of the Symphonist: Shostakovich's Tenth*. London: Royal Musical Association

Fanning, David (2004). *Shostakovich. String Quartet No. 8*. London: Ashgate

Fanning, David (2010). Shostakovich and structural hearing. *Shostakovich Studies* 2. Edited by Pauline Fairclough. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 77–99

Glikman, Isaak (1993). *Pis'ma k drugu. Dmitrij Shostakovich – Isaaku Glikmanu*. Moskva: DSCH; Sankt-Peterburg: Kompozitor

Heyer, Mark (2011). *Dmitri Shostakovich*. 2nd edition. Hamburg: Sikorski Musikverlage

Ho, Allan B., & Dmitry Feofanov (2011–2014). *The Shostakovich Wars*. Southern Illinois University Edwardsville. <http://www.siu.edu/~aho/ShostakovichWars/SW.pdf#sthash.n7O1DJmn.dpuf/> (accessed August 6, 2017)

Hulme, Derek C. (2010). *Dmitri Shostakovich Catalogue: The First Hundred Years and Beyond*. 4th edition. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press

Ivashkin, Alexander = Aleksandr Ivashkin (2011). Pervyj violonchel'nyj koncert. *Novoe sobranie sochinenij Dmitrija Shostakovicha*. T. 46. Partitura. Moskva: DSCH, s. 63–113

Jarustovskij, Boris (1954). Desjataja simfonija D. Shostakovicha. *Sovetskaja muzyka* 4, s. 8–24

Kholopov, Yuriy (1995). Form in Shostakovich's instrumental works. *Shostakovich Studies*. Edited by David Fanning. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 57–75

Klefstad, Terry (2012). Shostakovich and the Peace Conference. *Music & Politics* 6 (2), pp. 1–21

Kramer, Lawrence (2001). *Musical Meaning. Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press

Kravec, Nelli (1996). Novyj vzgljad na Desjatuju simfoniju Shostakovicha. *D. D. Shostakovich*. Sbornik statej k 90-letiju so dnja rozhdenija. Sost. Ljudmila Kovnackaja. Sankt-Peterburg: Kompozitor, s. 228–235

Lacan, Jacques (2001). *Autres écrits*. Paris: Seuil

Meyer, Krzysztof (1998) = Kshishtof Meier. *Shostakovich. Zhizn'. Tvorchestvo. Vremja*. Sankt-Peterburg: DSCH, Kompozitor

Morris, Charles (1938). Foundations of the theory of signs. In: Charles Morris. *Writings on the General Theory of Signs*. The Hague: Mouton, 1971, 13–72

Morris, Charles (1946). *Signs, Language and Behavior*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall

Peirce, Charles Sanders (1894). What is a sign? *The Essential Peirce*. Edited by Nathan Houser and Christian Kloesel. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1998, pp. 4–10

Poznanskij, Aleksandr (2010). *Chajkovskij*. Moskva: Molodaja gvardija

- Protopopov, Vladimir (red., 1962). *Vospominanija o P. I. Chajkovskom*. Moskva: Muzyka
- Reichardt, Sarah (2008). *String Quartets by Dmitri Shostakovich*. Aldershot: Ashgate
- Roseberry, Eric (1989). *Ideology, Style, Content, and Thematic Process in the Symphonies, Cello Concertos, and String Quartets of Shostakovich*. London: Garland Publishing
- Savenko, Svetlana (2015). Antiformalisticheskij rajok. Istorija sozdaniija. *D. Shostakovich. Sobranie sochinenij*. T. 83: *Antiformalisticheskij rajok*. Partitura. Moskva: Muzyka, s. 161–169
- Segond-Genovesi, Charlotte (2009). La question du sens dans les pasacalles de Chostakovitsch: vers une interprétation sociopolitique. *International Review of the Aesthetics & Sociology of Music* 40 (2), pp. 235–268
- Shostakovich, Maxim, Yevgeny Yevtushenko, Solomon Volkov & Kenneth Kiester (1998). Shostakovich Symposium. *Shostakovich Reconsidered*. Edited by Allan B. Ho and Dmitry Feofanov. [London]: Toccata Press, pp. 373–399
- Sokol'skij, M. (1960). V mire muzyki. Surovoe napominanie. *Izvestija* (Moskovskij vechernij vypusk), 22 oktjabrja, s. 5
- Shostakovich, Dmitrij (1935). Diskussija o sovetskom simfonizme. *Sovetskaja muzyka* 5, s. 44
- Shostakovich, Dmitrij (1979). *Sobranie sochinenij*. T. 35: *Kvartety No. 1–8 dlja dvuh skripok, al'ta i violoncheli*. Partitura. Moskva: Muzyka
- Taruskin, Richard (2000). Shostakovich and us. *Shostakovich in Context*. Edited by R. Bartlett. Oxford: Oxford University Press, pp. 1–29
- Ternjavskij, Valentin (2006). *Moj Shostakovich*. Dokumental'nyj fil'm. RTR «Kul'tura»
- Wilson, Elisabeth (1994). *Shostakovich: A Life Remembered*. Princeton, NJ: Princeton University Press
- Wilson, Elisabeth (2007). *Rostropovich: Cellist, Teacher, and Legend*. London: Ivan R. Dee
- Wilson, Elisabeth (2012). Through the looking glass: Reflections on the significance of words and symbols in Shostakovich's music. *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*. Edited by Alexander Ivashkin and Andrew Kirkman. Farnham: Ashgate, pp. 3–18
- Wittgenstein, Ludwig (1953). *Philosophische Untersuchungen* (*Werkausgabe*: Bd. 1). Frankfurt am Main: Suhrkamp

Yakubov, Manashir (2000). Shostakovich's Anti-Formalist Rayok. A history of the work's composition and its musical and literary sources. *Shostakovich in Context*. Edited by R. Bartlett. Oxford: Oxford University Press

KRISTIANA ŠPUKA SMILŠUVĪRS POSTMODERNĀ BALETA KONTEKSTĀ

Līva Grīnberga

Atslēgvārdi: horeogrāfija, scenogrāfija, kolāža, citāts, ironija, Šūmanis, Šnitke, Donners, Hofmanis

Raksts veltīts postmodernisma estētikas izpausmēm vācu horeogrāfa Kristiana Špuka (*Christian Spuck*, dz. 1969) baletā *Smilšuvīrs*. Izraudzītā tēma rosina iedziļināties vairākos jautājumos: kas ir postmodernais balets, kāda ir tā atšķirība no postmodernās dejas, kādi kritēriji tā analīzē ir visnozīmīgākie? Meklējot atbildi, esmu izvirzījusi mērķi piedāvāt savu postmodernās baletizrādes analīzes paraugu. Šajā nolūkā rakstā vispirms tiks akcentētas postmodernisma galvenās norises dejā un teātrī, saistot tās ar baleta attīstību 20. gadsimta otrajā pusē, savukārt pēc tam sniegšu Špuka *Smilšuvīra* analīzi, pievēršot uzmanību tā muzikālajam, horeogrāfiskajam un scenogrāfiskajam risinājumam.

Postmodernais faktors dejā un teātrī: tā ietekme uz baletu

Postmodernisms dejas žanrā sevi pirmoreiz pieteica ASV. Sākotnēji šis jēdziens tika izmantots hronoloģiskā nozīmē, lai raksturotu veikumu, kas aktuāls un nozīmīgs dejojā un horeogrāfu paaudzei laikmetā pēc modernās dejas (Banes 1997: 109). 20. gadsimta 60. gadu sākumā terminu *postmoderns* dejas kontekstā pirmā lietoja Ivonna Rainere (*Yvonne Rainer*, dz. 1934), tādējādi raksturojot savu un domubiedru veikumu dejā (Banes 1987: 30). Epicentrs viņas pārstāvētajai kustībai bija Džadsona memoriālā baznīca Ņujorkā, kas ieguvusi nosaukumu *Džadsona dejas teātris* (*Judson Dance Theater*).

Atšķirībā no Eiropas, ASV nav dziļas klasiskā baleta tradīcijas, tādēļ postmodernisma pārstāvji, tiecoties piedāvāt ko jaunu, vērsās pirmām kārtām nevis pret klasiku, bet pret moderno deju. Piemēram, Rainere pēcvārdā savam uzvedumam *Parts of Some Sextets* ("Dažu sekstetu daļas", 1965) ar manifesta cienīgu vērienu formulēja to, kas, viņasprāt, būtu jāmaina dejā:

"NĒ izrādei, nē virtuoziātei, nē pārvērtībam un maģijai, un tēlošanai, nē zvaigžņu imidža valdzinājumam un izcilībai, nē varonīgajam un antivaronīgajam, nē lubeņu tēlainībai, nē izpildītāja vai skatītāja iesaistei, nē stilam, nē antistilam, nē skatītāja vilināšanai ar mākslinieka trikiem, nē ekscentriskumam, nē kustēšanās procesam vai aizkustinājumam." (Banes 1987: 43¹)

Sākotnēji šāds kredo var šķist pārāk radikāls, jo provocē jautājumu – kas tad vispār paliek pāri no dejas? Taču būtībā postmodernās dejas teorētiski paplašina dejas žanra definīciju vēl vairāk, nekā to jau bija izdarījuši modernās dejas speciālisti. Tiesa, šis paplašinājums ir

¹ Citāta tulkojumā daļēji izmantota Raimondas Galkinas versija, kas sniegta rakstā *Modernā – postmodernā – laikmetīgā deja: pasaules konteksts* (Galkina 2013: 60).

ambivalenti interpretējams, jo brīžam robežojas ar līdzšinējās definīcijas noliegumu: teju visi principi, ko postulē postmodernās dejas piekritēji, praksē tiek novesti līdz galējībai.

Postmodernajai dejai ir raksturīga vairīšanās no jebkādas sakārtotas, secīgas attieksmes pret jebkuru dejas uzveduma elementu (telpu, kustību, laiku, dejotājiem un atskaņotājmāksliniekiem, pašu mūziku). Priekšplānā izvirzās ikvienas kustības nozīme un katra dejotāja individualitāte, jo tieši to par galveno elementu uzskata Džadsona dejas teātra pārstāvji – slavenākie no viņiem (bez jau pieminētās Raineres) ir Lusinda Čaildsa (*Lucinda Childs*), Triša Brauna (*Trisha Brown*), Stīvs Pakstons (*Steve Paxton*) un Deivids Gordons (*David Gordon*). Daudzi agrāk svarīgi dejas, mūzikas un drāmas elementi kļūst sekundāri, toties svarīgu nozīmi gūst klasiskajā dejā pretrunīgi vērtētu elementu savienojumi – jebkuras personas jebkāda kustība ir potenciāls dejas avots, turklāt kontaktimprovizācija ir ne vien mēģinājumu procesa sastāvdaļa, bet arī iekļaujas dejas izrādē. Viens no slavenākajiem postmodernās dejas darbiem ir Raineres *Trio A* (1966), ko var izpildīt vai nu viens, vai trīs dejotāji (Banes 1987: 55–57).

Laikmetīgā deja ienākusi dejas mākslas apritē vēlāk nekā postmodernā, taču būtībā abi šie virzieni pastāv paralēli. Postmodernā deja savulaik izveidojās kā opozīcija modernajai, savukārt laikmetīgo deju varētu raksturot kā žanru, kas attīstījies no modernās dejas un iekļauj ļoti daudzus dažādu dejas stilu elementus (Galkina 2013: 61). Raksturojot 21. gadsimta situāciju kopumā, parasti tiek lietots apzīmējums *laikmetīgā deja*, jo postmodernā deja, ko pārstāv konkrēti horeogrāfi, viņu darbi un idejas, ir samērā noslēgta vienība, kas turklāt savu spožāko attīstības posmu jau ir pārdzīvojuši.

Vārdkopa *postmodernais balets* nav nostabilizējies kā skaidri definēts jēdziens baleta teorijā. Piemēram, vienīgajā rakstā latviešu valodā, kas tiecas strukturēt baleta attīstību no 19. gadsimta beigām līdz 21. gadsimta sākumam un paskaidrot tās dažādo strāvojumu atšķirīgās iezīmes (Reinholde 2013: 59–60), postmodernais balets nav pieminēts. Arī ārzemju akadēmiskajā literatūrā šāds jēdziens nav sastopams. Tomēr dejas kritiķi savās recenzijās reizēm raksturo atsevišķu horeogrāfu veikumu ar vārdu *postmoderns*. Nereti tā tiek apzīmēta kāda baleta klasikas piemēra jauna interpretācija, piemēram, Ādolfā Adāna vai Pētera Čaikovska baleti (Shachar 2011), un tas šķiet pamatoti, jo šādos gadījumos teju vienmēr vērojama baleta oriģinālsizēta un reizēm arī mūzikas dekonstrukcija. Taču mūsdienu horeogrāfi ne tikai iestudē jau zināmus baletus (saglabājot dejas oriģinālvalodu vai interpretējot to jaunā skatījumā), bet arī veido jaundarbu uzvedumus. Aplūkojot Kristiana Špuka radošo darbību, kurā vērojamas vairākas postmodernisma estētikas iezīmes (piemēram, dekonstrukcija, kolāža, ironija), rodas jautājums: vai viņa oriģināliestudējumus varētu apzīmēt ar terminu *postmodernais balets*?

Uzskatu, ka šī jēdziena saikne ar postmoderno deju ir samērā vāja: daudz nozīmīgāks ietekmes avots ir postmodernais teātris – virziens, kas sākās kā reakcija pret tā priekšteci moderno teātri. Postmodernais teātris aktualizējās pagājušā gadsimta 70.–80. gados, un tā iestudējumi tiecas pierādīt kādas noteiktas, šķietami vispāratzītas patiesības iespējamo kļūdainību (šeit ir saikne ar postmodernisma filozofijā aktuālo metanaratīva principu). Šī teātra iestudējumu nereti raksturo konkrētas tehnikas, kuru izmantojums aktualizējās tieši līdz ar postmodernisma rašanos. Tā, piemēram, tipisks ir simultāns vairāku mākslas un mediju formu apvienojums, kā arī dažādu teksta un mediju formu sajaukums vai stilizācija; līdz ar to vispārpieņemtie pasauleskatījuma vai pasaules mākslinieciskā atspoguļojuma modeļi tiek ignorēti vai apšaubīti. Iestudējuma naratīvs var nebūt lineārs vai viengabalains, raksturīgs ir tā fragmentēts izklāsts, kas var ietvert paradoksālus vai imaginārus elementus; vērojama virzība prom no lineāra vēstījuma uz daudzskaitlīgu vēstījumu tīklu, kur ainas un cēlieņi tiek nomainīti ar it kā klejojošām skatu sērijām (Pavis 2016: 197).

Arī galveno personāžu raksturi postmodernās izrādēs ir fragmentēti: atsevišķos skatos, ainās reizēm parādās kāda tēlainās attīstības līnijas daļa vai *lauska*, savukārt izrādes beigās veidojas kaut kas līdzīgs šādu *lausku* kolekcijai, centrējoties ap galveno tēmu vai galveno varoni. Skatītājiem atvēlēta būtiska loma, un to apliecina ne vien fakts, ka iestudējuma nozīme atklājas, raugoties caur auditorijas prizmu: publika tiek integrēta arī pašā iestudējuma dialogā. Postmodernā teātra iestudējuma procesā svarīgāka par rakstītā teksta atbilstošu atveidi ir kopīga jēgas meklēšana, kas nereti tiek panākta ar improvizāciju.

Viens no nozīmīgākajiem postmodernā teātra paraugiem ir vācu dramaturga Heintera Millera (*Heiner Müller*, 1929–1995) luga *Hamletmaschine*, kas sacerēta 1977. gadā (Wood n.d.). Jau nosaukums rāda, ka sižetā brīvi izmantoti Viljama Šekspīra traģēdijas *Hamlets* motīvi, taču akcentēti arī savulaik Austrumvācijā pastāvējušā komunistiskā režīma aspekti. Šāds duālas ievirzes naratīvs vienojas ar atteikšanos no tradicionāla sižeta, jo lugas stūrakmeņi ir galvenā varoņa monologi, kuros viņš it kā *pamet* savu lomu un reflektē par to, kā ir būt aktierim. Uzskatu, ka šāda naratīva un sižeta interpretācija atspoguļo postmodernā teātra ietekmi uz postmoderno baletu, kas vērojama, piemēram, lielākajā daļā Kristiana Špuka darbu.

Līdz ar to atklājas baleta sižetiskā vēstījuma nelineārā iedaba – notikumi nerisinās secīgi, brīvi mijas pagātnes un tagadnes epizodes, reālās un iedomu pasaules tēli, turklāt viss minētais var parādīties duālā interpretācijā: vienā polā ir skatījums ar galvenā varoņa acīm, otrā, gluži pretēji – kolektīvā uztvere (pārējo personāžu skatpunkts).

Spilgti izpaužas dažādu mākslas un/vai mediju formu apvienojums, proti, līdztekus mūzikai (un neatkarīgi no tās) tiek

izmantots arī runāts teksts un videotehnika. Pēdējā bieži lietota, lai uz ekrāna rādītu jau gatavu baleta stāsta fragmentu, kas vai nu kontrastē uz skatuves notiekošajam, vai paspīlgtina to, taču sastopami arī iestudējumi, kur filmēšana un, attiecīgi, materiāla demonstrēšana uz ekrāna norit paša baletuzveduma gaitā. Izmantota kolāžai līdzīga fragmentācija un plurālisms, kas baletos visspīlgtāk atklājas muzikālajos raksturojumos: partitūra var ietvert divu un vairāk dažādu laikmetu, stilu, žanru, autoru un atskaņotājsastāvu mūzikas piemērus. Iezīmējas arī personāžu raksturu fragmentācija, parādot to daudzveidīgās un brīžam šķietami nesaderīgās personības šķautnes. Nereti baletā piedalās un stāstu veido tik liels personāžu skaits, ka rodas *tīkls* vai *režģis*; tas sastāv no daudzām sižetiskām līnijām, un ir grūti noteikt, kurš personāžs atbilst galvenajam varonim, jo visi tēli tiek attīstīti vienlīdz sarežģīti un intensīvi.

Horeogrāfiskais pamats postmodernajā baletā ir klasiskā dejas izmantoti daudzi tai raksturīgi elementi, piemēram, pilnībā vai daļēji izvērstu kāju pozīcijas, nereti arī puantes. Šo elementu konteksts var būt dažāds – visbiežāk tie lietoti sazobē ar neoklasiskā un modernā baleta vai, reizēm, modernās un postmodernās dejas paņēmieniem. Piemēram, bieži tiek izmantota grīdas tehnika, kritieni, parādās ķermeņa atbrīvošanās tehnikas elementi.

Raugoties tikai no horeogrāfijas skatpunkta, atšķirība starp moderno un postmoderno baletu būs ļoti niecīga, jo tiem abiem kopīgs ir balsts uz klasiskās dejas pamatu, kas teju visiem klasiskajā dejā trenētajiem horeogrāfiem ir pašsaprotams. Tomēr vienlaikus gan modernajam, gan postmodernajam baletam, salīdzinot ar neoklasiku, raksturīgs krietni biežāks un intensīvāks *neklasiskās* dejas tehnikas izmantojums. Tās iezīmes, kas atšķir postmoderno baletu no modernā, ir cieši saistītas ar sižeta risinājumu, tā dekonstruktīvo dabu, jau minēto un no postmodernā teātra aizgūto plurālisma akcentējumu. Šie aspekti izpaužas vairāku horeogrāfu iestudējumos, kurus tādējādi var apzīmēt kā postmodernus. Piemēram, Matsa Eka (*Mats Ek*, dz. 1945) jaunradē izceļas tieši klasisko baletu (*Žizele*, *Gulbjū ezers* u. c.) darbības pārcelšana laikmetīgā, sociāli aktuālā vai hiperreālā vidē; Pīnas Baušas (*Pina Bausch*, 1940–2009) iestudējumā *Orfejs un Eiridike* izmantots operžanrā jau aprobēts sižets. Postmoderno baletu pārstāv arī salīdzinoši jaunāku paaudžu horeogrāfi Dvaitis Rodēns (*Dwight Rhoden*, dz. 1962; iestudējums *Atlīdzības panti / Bounty Verses*, 2003) un Alonzo Kings (*Alonzo King*, dz. 1952; iestudējums *Rakstot pamatu / Writing Ground*, 2013). Gan Rodēns, gan Kings šobrīd vada pašu dibinātās dejas kompānijas: Rodēns – *Complexions Contemporary Ballet* Ņujorkā un Kings – *LINES* baletu Sanfrancisko. Viņu radošā darbība pēdējās dekādēs bijusi ļoti intensīva.

Kristiana Špuka balets *Smilšuvīrs*

Baletu iedvesmojis 19. gadsimta vācu romantiķa, rakstnieka Ernsta Teodora Amadeja Hofmaņa (*Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776–1822*) stāsts *Smilšuvīrs* (*Der Sandmann, 1816*). Tas veidots, raugoties no galvenā varoņa, studenta Natanaela² skatpunkta, un vēsta par viņa bērnības atmiņām – piedzīvojumiem ģimenē, kā arī tolaik dzirdēto pasaku par Smilšuvīru. Viss minētais radījis psiholoģisku traumu, kas ietekmē Natanaela turpmāko dzīvi: viņu šķietami vajā Smilšuvīra tēls, ko viņš asociē ar kādu senu ģimenes draugu. Šis tēls kalpo kā katalizators visai fantastiskiem notikumiem, kuru rezultātā Natanaels iemīlas lellē Olimpijā; arī pēc tam viņš nespēj atšķirt realitāti no fantāzijas un visbeidzot iet bojā.

Izmantojot Hofmaņa darba sižetu, Kristians Špuks baletā *Smilšuvīrs* piedāvā šādu stāstu:

Prologs

Students Natanaels ir samulsis un apjucis. Viņš atminas savas dzīves ainas, tomēr nespēj atšķirt pagātņi no tagadnes, fantāziju no realitātes.

1. cēliens

Dzimtajā pilsētā Natanaels satiek draugus – Lotāru, Zigmundu un mīļoto Klāru. Jauneklis ļaunas atmiņām. Tās ved viņu atpakaļ bērnībā, kas aizritējusi, Natanaelam augot kopā ar divām māsām. Vecāku dzīvoklī ierodas vecais advokāts Kopeliuss un kopā ar Natanaela tēvu nozūd blakus istabā. Ziņkāres dzīts, mazais Natanaels zogas viņiem nopakaļ un abus vēro. Viņš tiek pieķerts, un viņu sagrābj šausmīgas bailes. Vēlāk, kad māte viņu modina, Natanaels vairs neatceras, vai tas bija sapnis, vai īstenība – Kopeliuss turējis viņa rokas un kājas un mēģinājis nozagt acis.

Draugi Zigmunds un Lotārs palīdz Natanaelam no atmiņu ainām atgriezties tagadnē. Arī Natanaela līgava Klāra cenšas viņu izvilināt no melanholiskā noskaņojuma. Viņa prasmīgi nomierina Natanaelu, tomēr mierinājums ir īslaicīgs, jo atkal un atkal uzplaiksnī atmiņas.

Natanaels vēlreiz atgriežas bērnībā: Kopeliuss atkal apciemo Natanaela tēvu, kurš šis tikšanās laikā iet bojā. Tēva nāve Natanaela atmiņā vienmēr saistījies ar Kopeliusu. Bez tam zēns cieši tic, ka Kopeliuss ir Smilšuvīrs, baismīgs pasaku tēls, kas izrauj bērniem acis.

Studenta gadus Natanaels dzīvo pilsētā, kuras iedzīvotāji viņam šķiet draudīgs pūlis. Natanaelu viņa dzīvoklī uzmeklē briļļu tirgonis Kopola, piedāvājot pārdot brilles. Šis cilvēks Natanaelam tik ļoti atgādina Kopeliusu, ka viņš panikā izraida Kopolu no sava mitekļa.

Natanaels vēlas atklāt Klārai dziļo izmisumu, bailes un arī kaislīgo mīlestību, kas viņā māj. Klāra savukārt cenšas novērst mīļotā drūmās domas. Tas tikai iedzen Natanaelu vēl dziļākā apmātībā un noved pie strīda ar Klāru. Lotāram un Zigmundam izdodas radušos situāciju pēdējā mirklī glābt, tomēr Natanaels paliek viens un nesaprasts.

Natanaelu atkal apciemo Kopola. Šoreiz Natanaels no Kopolas saņem tālskati. Caur to viņš redz pasauli gluži citā gaismā. Pretējās mājas logā Natanaels ierauga sava dabaszinātņu profesora Spalancāni meitu Olimpiju un iemīlas viņā.

2. cēliens

Spalancāni kādā ballē sabiedrībai stāda priekšā Olimpiju, kura patiesībā ir automāts. Viņa dejo klātesošajiem, un Natanaels jūtas dziļi saviļņots. Viņam izdodas uzlūgt Olimpiju uz deju par izbrīnu balles viesiem, jo Olimpija visu laiku dejo tikai ar tēvu. Kad balle tuvojas beigām,

² Baleta *Smilšuvīrs* personāžu vārdi šeit un turpmāk latviskoti atbilstoši Latvijas Nacionālās operas izdevumam *Baleta "Smilšuvīrs" programma*. Literatūrā sastopami arī citi latviskojuma varianti. – *Redaktores piezīme.*

Natanaels un Olimpija paliek divatā, un Natanaels ar skaistuli bauda iedomātu mīlas laimi.

Ierodas Spalancāni, abus izšķir un aizved Olimpiju. Natanaels, kurš viņiem seko, atrod Spalancāni un Kopolu strīdamies par Olimpijas acīm. Mēģinot glābt Olimpiju, Natanaels piepeši atskārst, ka iemīļējies nedzīvā mehānismā. Viņš zaudē prātu.

Natanaela satrauktā iztēle uzbur dažādus viņa dzīves mirkļus. Ierodas Klāra, mēģinot atgriezt mīloto reālajā pasaulē. Viņš šķietami iekļaujas šīs pasaules kārtībā un vienkāršībā. Atgriezies dzimtajā pusē, Natanaels kopā ar Klāru klist starp citiem pilsētniekiem. Pārliecināts, ka tālumā atpazīnis Kopeliusu, viņš ceļ pie acīm Kopolas dāvāto tālskati. Tad Natanaela skatiens pievēršas Klārai, un tā viņa acīs šķiet pārvēršamies par Olimpiju. Natanaels cenšas saderināto nogalināt. Klāra pēdējā brīdī izglābjas, bet Natanaels ir pilnīga ārprāta varā.

Epilogs

Klāra, šķiet, tomēr atrod savu laimi un nodibina ģimeni kopā ar Zigmundu. (*Baleta "Smilšuvīrs" programma*)

Raksta turpmākajās lappusēs, iezīmējot mākslinieciskā risinājuma originalitāti Špuka baletā *Smilšuvīrs*, īpašu uzmanību veltīšu kolāžas, citātu un alūziju lomai šajā skatuves darbā. Tādējādi akcentēšu postmodernisma estētikas klātbūtni un sniegšu priekšstatu par Špuka rokraksta spilgtākajām iezīmēm gan horeogrāfijā, gan režijā. Balets ir žanrs, kas ietver dažādu mākslu (dramaturģijas, horeogrāfijas, mūzikas, scenogrāfijas u. c.) sintēzi. Analīzi veikšu, pirmām kārtām balstoties uz partitūru, taču vienlaikus centīšos detalizēti raksturot mūzikas mijiedarbi ar pārējām mākslām.

Viena no scenogrāfijas īpatnībām kļūst par papildus apgrūtinājumu dejotājiem, bet skatītājiem tā paver jaunu perspektīvu – proti, skatuve ir nedaudz slīpa, "salieкта uz zāles pusi, lai radītu iespaidu par tiešu, "uzbrūkošu" izrādes norišu klātbūtni" (Burve-Rozīte 2008). Kā uzsver pats Špuks, tā ir arī iestudējuma būtība: "pavērt jaunas perspektīvas, ieraudzīt dejotājus no jaunas perspektīvas" (Grīnfelde u. c.: 2008).

Smilšuvīra pamatā ir trīs komponistu mūzika. 19. gadsimta vācu romantiķi Robertu Šūmani (*Robert Schumann*, 1810–1856) reprezentē viņa instrumentālie kameropusi – skaņdarbi gan klavierēm solo (atsevišķas daļas no cikliem *Dāvidbrāļu dejas* op. 6, *Albums jaunatnei* op. 68, *Bērnus ainas* op. 15), gan kamersastāviem (Klavierkvinteta op. 44 pirmā un Klavierkvarteta op. 47 trešā daļa). Šūmaņa mūzikas izvēli acīmredzot noteikusi tās tapšanas perioda un aptuvenās ģeogrāfiskās lokācijas sakritība ar stāsta notikumu laiku (19. gadsimta pirmā puse) un vietu. Kultūrvēsturiskā kontekstā instrumentālās kameramūzikas skanējums iezīmīgs arī ar bīdermeiera stilu, kas tolaik bija īpaši izplatīts vāciski runājošās zemēs un asociatīvi tika saistīts ar rāmu, idillisku ģimenes dzīvi; viena no tai raksturīgām nodarbēm bija kameramuzicēšana ģimenes vai draugu lokā. Šo stilistisko atsauci apstiprina fakts, ka Šūmaņa mūzika tiek atskaņota uz skatuves, nevis orķestra spēltelpā –

kamermūziķi neatrodas skatuves centrālajā daļā, tomēr ir skaidri saredzami skatos, kuros skan Šūmaņa darbi. Kā Špuks norādījis preses konferencē pirms *Smilšuvīra* pirmuzveduma uz Latvijas Nacionālās operas skatuves, bīdermeiera stila elementi *citēti* arī tērpos, kaut to pamatievirze ir moderna (Spuck 2008).

Krievu postmodernista Alfrēda Šnitkes (*Alfred Schnittke*, 1934–1998) mūzika tematiski saistās ar neskaidro, Natanaela redzes un apziņas aptumšoto sfēru – bērnības atmiņām un biedējošajiem notikumiem tagadnē. Špuka izmantotie Šnitkes skaņdarbi pārstāv simfonisko mūziku, kas bagātināta ar ērģeļu, elektriskās ģitāras un klavieru skaņām. Šīs kompozīcijas ir dažādas žanriskā un tematiskā ziņā – līdzās izvērstam, dziļi personiskam *In memoriam* (1972–1978) baletā iekļauti skaņdarbi no skaņuceliņa filmai *Komisāre* (1967), kā arī daļa *Portrets* no simfoniskās, sākotnēji teātra uzvedumam tapušās *Gogoļa svītas* (1980).

Mūsdienu vācu komponista Martina Donnera (*Martin Donner*, dz. 1974) jaunrade aptver plašu žanru spektru – no neakadēmiskās mūzikas līdz skatuves mūzikai un skaņumākslai³. Speciāli šim baletam rakstītā svīta *Smilšuvīrs* (2006) pārstāv elektroakustisko žanru jomu: tā tiek atskaņota ierakstā. Donnera svītas daļas neskan pēc kārtas, un to atrašanās vietas ir nozīmīgi pieturpunkti stāsta risinājumā: pirmā daļa ievada baletu, otrā skan pirmā cēliena vidū, saiknē ar Olimpijas tēla parādīšanos, trešā – otrā cēliena sākumā, bet ceturrtā – otrā cēliena vidū, iezīmējot pavērsienu no ironiskas un nedaudz komiskas izteiksmes (otrā cēliena sākums) uz dramatisku attīstību.

Tādējādi baleta mūzikas karkass ir kolāžas princips, kas ietver trīs dažādu laikmetu skaņdarbu vai to daļu kopsalikumu, turklāt izraudzītie piemēri ir žanra un atskaņotājsastāva ziņā atšķirīgi. Kolāžai raksturīgais kontrasts visspilgtāk izpaužas tieši stilistikas aspektā, jo, lai katrs skats būtu pietiekami noapaļots, skaņdarba vai tā daļas strukturālais pamats gandrīz vienmēr tiek saglabāts. No septiņām Šūmaņa kompozīciju daļām piecas izskan pilnā apjomā, pat ar posmu atkārtojumiem. Tāpat ir ar Šnitkes *Gogoļa svītu* un mūziku spēlfilmā *Komisāre*. Izņēmums ir *In memoriam*, kas ir apjomīgs piecdaļu skaņdarbs un līdz ar to grūtāk piemērojams attiecīgajai idejai. Tādēļ šī cikla visas daļas izskan, lai arī pilnā apjomā, bet brīvā secībā (pirmajā cēlienā – 1. daļa; otrajā cēlienā – 2., 4., 5., 3. daļa), savukārt epilogā dzirdams 5. daļas noslēguma fragments.

Triju dažādu laikmetu mūzikas izmantojums paredz arī citātu klātbūtni; vienlaikus, kā tiks parādīts sekojošajā analizē, dažviet vērojamas alūzijas. Līdz ar to intriģējoši ir noskaidrot: vai visas šīs trīs parādības (kolāža, citāti, alūzijas), kas raksturo baleta mūzikas materiālu, ir guvušas arī analogi tveramas izpausmes horeogrāfijā un scenogrāfijā?

³ Skaņumāksla (no vācu *Klangkunst*) – šajā kontekstā intermedijāla mākslas forma, kurā mūzika apvienota ar citām mākslām.

Horeogrāfiskais un scenogrāfiskais risinājums Roberta Šūmaņa mūzikas kontekstā

Baleta *Smilšuvīrs* pirmajā cēlienā Šūmaņa kompozīcijas izmantotas visbiežāk – izskan pieci dažādi opusi. Ja raugāties caur rondalitātes prizmu, viņa darbus var uztvert kā pirmā cēliena refrēnu: Šūmaņa mūzika dzirdama pirmā cēliena sākumā un beigās, kā arī tā gaitā. Pirmā cēliena otrajā skatā izskan Klavierkvinteta op. 44 pirmā daļa, kuras pamattonalitāte ir *Es dur*. Jau minēts, ka kameransambļa mūziķi atrodas uz skatuves, tādējādi iezīmējot vēl vienu scenogrāfijas līmeni, kas sniedz netiešu norādi uz darbību vietu – vārdā nenosauktu 19. gadsimta Vācijas pilsētu. Daļa veidota sonātes formā, un baleta versijā, atbilstoši autora iecerei, tiek saglabāts arī ekspozīcijas atkārtojums. Gan ekspozīcija, gan tās atkārtojums raksturo vidi, kurā risinās baleta notikumi, un galvenā vieta šeit ir kordebaleta horeogrāfijai. Izstrādājumā atklātas Natanaela attiecības ar Zigmundu un Lotāru, bet reprīzē naratīvam pievienojas arī Klāras tēls.

Skaņdarba dzīvīgais raksturs, kas pasvītrots komponista norādē *Allegro brillante*, attēlo darbojošos personu – Natanaela, Klāras, Lotāra un Zigmunda – attiecības. Tajās valda teju pilnīga saskaņa, ja neskaita Natanaela epizodisko grūtsirdību, kuru Lotārs un Zigmunds cenšas aizgaiņāt ar jautrību, bet Klāra – ar uzmanību un maigumu. Šie tēli ir skatuves priekšplānā, un tos var nosacīti sadalīt trīs grupās (Natanaels; Klāra; Lotārs un Zigmunds). Kontrastē kordebalets, kura kustībās, it īpaši, kad dejojāji sadalās pāros, vērojami klasiskai pāru dejai neraksturīgi un atsvešināti kustību elementi. Skaņdarba sākumā kordebaleta dalībnieki ceļas no krēsliem, kas izkārtoti skatuves malās, un dodas dejojot. Šeit rodas asociācijas ar ironiski tēlotu skolas vai cita veida saviesīgu deju vakaru: brīdī, kad sāk skanēt mūzika, cilvēki atraisās, bet līdz tam viņi ir pārāk nedroši, lai atrastos vieni uz dejgrīdas.

Kordebalets galvenokārt attēlo Natanaela studentu pilsētas iedzīvotājus, kas viņa uztverē līdzinās draudīgam pūlim. Tas sāk dejojot, kad Šūmaņa Klavierkvintetā ieskanas saistījuma partija. Iezīmīgas šajā horeogrāfiskajā epizodē ir roku kustības un to novietojums. Sākotnēji visiem dejojājiem tās ir aiz muguras (elements, kas vēlāk tiks saistīts ar Kopeliusa tēlu); bieži izmantota arī apļveida kustība ar roku ap galvu, kas savā ziņā ir līdzīga klasiskās dejas trešajai roku pozīcijai⁴, bet nav statiska, tiek veikta ar vienu roku un baleta gaitā kļūst par vienu no kustību vadžestiem. Savukārt uzkrītošā atturība starp kordebaleta pāriem priekšvēsta Natanaela un Klāras attiecības, kurās, lai gan vēl vērojama saskaņa, nojaušamas regresa pazīmes (dažbrīd Natanaela kustības ir statiskas vai apsīkst vispār, viņš it kā maldās starp realitāti un atmiņām).

⁴Raksta gaitā arī turpmāk vairākkārt sniegtas atsauces uz klasiskās dejas pozīcijām. Plašāku skaidrojumu par tām skat. Janas Vasīles un Regīnas Kaupužas veidotajā *Klasiskās dejas ilustrētajā vārdnīcā* (Vasīle, Kaupuža b. g.).

Kordebaleta dejotājas savās kustībās nereti atgādina lelles – arī tas ir visā baletā svarīgs elements. Šāds iespaids panākts ar roku otrās pozīcijas biežu lietojumu, taču nevis ar noapaļotām locītavām (*arrondi*), bet pretēji – nostieptiem pirkstiem; savukārt kādā pacēlienā, kur partneri stāv ar muguru pret skatītājiem, dejotājas gaisā it kā sastingst, izstiepjot kājas uz priekšu ar pēdām *flex* stāvoklī⁵, kā arī noliec ķermeņa augšdaļas uz priekšu; kājām atbrīvojoties, veidojas poza, kas vizuāli atgādina marioneti. Visa skata gaitā kordebaleta dalībnieki ļoti bieži dejo, pagriezuši muguru vai sānus pret zāli, kas klasiskajam baletam nav raksturīgi. Līdz ar Klāras parādīšanos Klavierkvinteta reprīzē horeogrāfisko risinājumu bagātina arī klasiskās dejas valodas elementi. Tādējādi Klāra tiek eksponēta kā harmoniska un, iespējams, konservatīva būtne, kas ir introverta pēc dabas (viņa uznāk uz skatuves, lasot grāmatu) un, Natanaelaprāt, ir pilnīgi atšķirīga no sabiedrības, kāda sastopama viņa studiju pilsētā.

⁵ *Flex* – stāvoklis, kad pēda ir atliekta, atšķirībā no *pointe*, kad tā ir nostiepta.

Divi nākošie baletā izmantotie Šūmaņa darbi skan viens aiz otra, turklāt no abām pusēm tos ieskauj Šnitkes mūzikas epizodes. Klavieru solo izklāstā ietverta cikla *Dāvidbrāļu dejas* sestā daļa (*Sehr rasch / Ļoti strauji*); tās ātro, enerģisko ritējumu nomaina Klavierkvarteta op. 44 liriskā trešā daļa. Iezīmējas arī skaņkārtisks kontrasts (*d moll* – *Dāvidbrāļu* dejas, *B dur* – Klavierkvarteta fragments), tomēr, ņemot vērā abu tonalitāšu tuvību (pirmā radniecība), skaņkārtas maiņa neatstāj krasa pavērsiena iespaidu. Arī šajā skatā, līdzīgi kā iepriekš, Šūmaņa mūzika raksturo Natanaela, viņa draugu (Zigmunda, Lotāra) un līgavas Klāras attiecības.

Sestajā *Dāvidbrāļu dejas* saskaņā starp Natanaelu un viņa biedriem atainota lielākoties ar deju unisonā, ātrā tempā. To iniciē Lotārs un Zigmunds, lai *izrautu* Natanaelu no apātijas: pirms biedru ierašanās viņš sēdēja krēslā un nekustējās, ar tukšu skatienu vērdamies uz priekšu. Sestā *Dāvidbrāļu dejas* sacerēta trijdaļu formā ar kodu. Malējos posmos valda minors, bet vidū – mažors. Šeit īsti vairs neparādās Natanaela grūtsirdība – viņš dejo tikpat aizrautīgi kā viņa draugi. Pāris epizodēs Natanaels izjauc trio kustības unisonā, bet, mirkli vērojot Lotāru un Zigmundu no malas, pievienojas viņiem atkal. Horeogrāfija iezīmīga ar visu elementu straujo izpildījumu – piruetes nomaina lēcieni un dažādas kāju kustības (*battement*). Kopumā šajā nelielajā skatā (apmēram divas minūtes) dominē neoklasiskajam baletam raksturīga kustību valoda.

Pirmā cēliena liriskais centrs – Natanaela un Klāras attiecību līnijas turpinājums – saistīts ar Šūmaņa Klavierkvarteta trešo daļu *Andante cantabile*. Arī šeit, tāpat kā iepriekšējā skatā, abu varoņu līdzīgās domas un emocijas tiek paustas ar dejošanu unisonā. Sastopamas arī atsauces uz klasiskā baleta padedē, īpaši nedaudzajās arabeskās, lēcienos un pacēlienos, tomēr nav izmantota padedē forma, kas

⁶ Klasiskā baleta padedē (*pas de deux*) forma sastāv no pieciem posmiem: ievada (*entrée*), adadžo (*adagio*), katra dejotāja solovariācijas un kodus.

raksturīga galveno varoņu lirisko jūtu atklāsmei romantiķu baletos – proti, nav dueta partneru variāciju⁶.

Horeogrāfijas vadelements, kas vijas cauri baletam un iezīmējas arī Klāras un Natanaela dejā, ir elkonī saliektas rokas kustība: plauksta, lai arī nepieskaras galvai, ar kustības virziena norādi to it kā nospiež nedaudz uz leju. Šis žests parādās arī Šūmaņa mūzikas nākošā piemēra skanējuma laikā: pianists spēlē *Minjonu* (34. nr. no *Albuma jaunatnei*). Sākotnējo saskaņu starp baleta personāžiem, ko pasvītvoja mūzikas liriskais, sapņainais raksturs, lēnais temps un mažors (*Es dur*), skata laikā sāk nomākt nesamērība Klāras un Natanaela divdejā: partneris kļūst uzmācīgi aktīvs, it kā pakļaujot Klāru. Sižets vēsta, ka Natanaels tobrīd jau ir redzējis Olimpiju un viņu ir apciemojis Kopola, ko viņš noturējis par Kopeliusu, līdz ar to viņa satraukumam ir pamats. Draugu un līgavas klātbūtnē Natanaels tomēr atgūstas, taču īstas saskaņas nav. Plašie roku žesti, kāju platā (otrā) pozīcija Natanaela dejas valodā, viņa veiktie Klāras pacēlieni, pretstatā Zigmunda, Lotāra un Klāras vairāk strukturētajai, ne tik impulsīvajai dejai, iezīmē plaisu arī viņu attiecībās. Trio epizodēs Zigmunds, Lotārs un Klāra vairākkārt izpilda apļveida kustības ap galvu, kamēr otra roka ir priekšā sejai vai arī it kā apskauj galvu – šis kustības kļūst par vadžestiem.

Skaņdarba beigās, kad mūzikas raksturs kļūst nesavienojams ar Natanaela deju un Klāras pantomīma liecina par izmisumu, Natanaels ar Lotāra un Zigmunda palīdzību tiek apsēdināts krēslā, kur viņš kļūst apātisks. Tiek rādīta šķietami idilliska aina – draugi stāv lokā aiz sēdošā Natanaela, uzlikuši rokas viņam uz pleciem (sniedzot atbalstu vai mēģinot noturēt mierā?), tomēr skats ir iezīmējis konflikta aizmetņus draugu attiecībās.

Pirmā cēliena pašā noslēgumā skan Šūmaņa klavierminiatūra *Bērnis iemieg* (*Kind im Einschlummern*) no krājuma *Bērnus ainas*. Tā atklāj Natanaela jaunradušās liriskās jūtas pret Olimpiju. Ieraudzījis viņu Spalancāni mājas logā, viņš pauž savu sajūsmu par šo būtni saviļņotā dejā. Jāuzsver, ka iepriekšējā skatā Natanaels bija ticis pie monokļa, kas sagrozījis viņa redzi un uztveri, tādējādi lelles/robota vietā viņš redz skaistu, jaunu dāmu. Šūmaņa skaņdarbs beidzas *e moll*, taču nevis ar toniku, bet ar subdominantes kvartsekstakordu; šāds noslēgums labi saderas ar horeogrāfa tieci neiezīmēt pirmā cēliena noslēgumu ļoti stabili un atstāj daudzpunktes sajūtu. Vadžests – kreisā roka aizsedz daļu sejas, vienlaikus ar labo tiek veikta apļveida kustība ap galvu – šeit iegūst simbolisku nozīmi: tas raksturo Natanaela vizuālo uztveri.

Otrajā cēlienā Šūmaņa mūzika izmantota mazāk. Skan tikai divi darbi, kas turpina raksturot tos pašus personāžus, ko iepriekš. Atšķirībā no pirmā cēliena, tagad aizguvumi piedzīvo nelielas strukturālas izmaiņas, tādējādi mūzikā spilgtāk parādās kolāžas princips. Olimpijas tēlu turpina atklāt Šūmaņa instrumentālā kameramūzika: *Dāvidbrāļu*

deju divpadsmitā daļa (*Mit Humor / Ar humoru, h moll*) tiek spēlēta Spalancāni rīkoto viesību skatā, kur vērojama pirmā izvērstā Olimpijas dejas. Viņas graciozās, tehniski precīzās kustības sasaucas ar skaņdarba skercozo raksturu un melodijas izklāstu klavieru augšējā reģistrā. Lai atveidotu lelles mehānisma iestrēgšanu, Olimpija sastingst dīvainā pozā ar noliektu muguru un nedaudz ieliektām kājām (no horeogrāfijas viedokļa tā ir neizvērstā platā otrā pozīcija); mūzikā šī epizode tiek paspilgtināta ar klasteri, kura nav Šūmaņa nošu materiālā.

Komisku efektu rada arī pianista piecelšanās kājās tūlīt pēc klastera izskaņas un izbrīnītā raudzīšanās uz Olimpiju. Ar Spalancāni palīdzību Olimpija spēj atkal deļot, un skaņdarbs tiek atsākts, bet izskan apmēram līdz tai pašai vietai, jo notiek līdzīga tehniskā kļūme. Trešajā skanējuma reizē Olimpija nodeļo visu, izpelnoties Spalancāni, Natanaela un kordebaleta aplausus. Olimpijas deļa ir stingri balstīta klasiskās deļas valodā: intensīvi tiek izmantotas klasiskās kāju un roku pozīcijas. Lelles kustību tehniskā veiklība izpauļas piruetēs, kā arī lēcienos (piemēram, t. s. lielais kaļā solis / *grand pas de chat*), kas apvienojumā ar kāju sesto pozīciju⁷ tuvinās klasiskā baleta raksturdeļai.

Šajā skatā īpaša nozīme ir scenogrāfijai – tā sadalīta divos līmeņos. Spalancāni darbistaba jeb laboratorija izceļas ar izteikti gaišu krāsu gammu. Pretstatu iezīmē tumša pārējā zāle, kas savukārt asociēļas ar saviesīgu deļu vakaru: zāles vienā pusē novietoti krēsli, kuros sēļ samērā pasīvie kordebaleta dalībnieki, otrā pusē ir klavieres (mūzikas avots), bet centrā atrodas galvenie personāļi – Natanaels, Olimpija un Spalancāni.

Šūmaņa klaviercikla *Kreisleriāna* ceturtā daļā (*Sehr langsam / Ȧoti lēni*) pavada epizodi jau pēc skata Spalancāni namā. Lēnais temps, maļzora skaņkārtā (*B dur*) atsauc atmiņā pirmā cēļiena Klavierkvarteta skanējumu un turpina Natanaela un Klāras attiecību tēmu. Abi personāļi no jauna ir raduļi saskaņā, ko vien brīļam izjauc Natanaela galvas pagriešana atpakaļ vai sāņus, sniedzot nojausmu par pārdzīvoto notikumu ietekmi uz viņa garīgo veselību. Izmantots tikai Šūmaņa skaņdarba pirmais posms – vienpadsmit taktis, kas ar rečītējošu vienbalsīgu melodiju lielajā oktāvā noslēdzas *B dur*. Šī posma beļgas gan muzikāli, gan skatuviski veido saiti ar sekojošo Šnitkes mūzikas fragmentu, iezīmēļot baletā plašu skatu ar vienotu caurvijattīstību.

Horeogrāfiskais un scenogrāfiskais risinājums Alfrēda Šnitkes mūzikas kontekstā

Kristianam Špukam nepārprotami ir tuva Šnitkes mūzika, jo viņš izmantoļis to trīs baletos (*Smilšuvīrs, Voiceks, Leons un Lena*). Baletā *Smilšuvīrs* Šnitkes daiļradi, kā jau atzīmēts, pārstāv simfoniskie darbi, taču to ļanriskā piederība ir dažāda. *In memoriam* ir Klavierkvinteta

⁷ Kāju sesto pozīcija – kāļas taisnas, pēdas kopā, paralēli ķermenim. Nav iekļauta kāju pamatpozīciju klāstā, bet samērā bieļi tiek lietota praksē, īpaši *pointe* raksturdeļās. Tās galvenā pazīme ir pēdu neizvērsums.

orķestra versija; *Portrets* no Gogoļa *svītas* sākotnēji tapis kā teātra mūzika; visbeidzot, skan divi fragmenti no mūzikas krievu režisora Aleksandra Askoldova (*Aleksandr Askoldov / Александр Аскольдов*, dz. 1932) spēlfilmā *Komisāre* (Gorkijas kinostudija, 1967). Kaut arī Šnitke 20. gadsimta mūzikas vēsturē iegājis kā spilgts polistilistikas meistars, šī viņa daiļrades šķautne nav nozīmīgākā īpatnība, kas izcelta baletā *Smilšuviņš*. Priekšplānā izvirzās *In memoriam* traģiskā tematika – tā uztverama kā vadlīnija, kas koncentrē ap sevi pārējos baletā izmantotos Šnitkes skaņdarbus. Tas gan nenozīmē, ka viņa mūzikas saturs ir tikai negatīvu emociju caustrāvots – tajā izpaužas arī retrospektīvisms, smalkas norādes uz romantisma stilistiku, kas labi papildina Roberta Šumaņa mūziku. Tomēr galvenokārt Šnitkes skaņdarbi baletā *Smilšuviņš* raksturo visu baiso, kas nomāc Natanaela prātu (Küster 2016: 32).

Pirmā cēliena otrajā skatā, kur pirmoreiz notiek iegremdēšanās Natanaela bērnības pasaulē, eksponēts konflikts, kas saistīts ar Kopeliusa darbībām Natanaela vecāku mājās un negatīvo iespaidu, kādu viņš atstāj uz Natanaelu. Šajā skatā izskan *In memoriam*⁸ pirmā daļa (*Moderato*). Mazo sekundu intonācijas un sākotnēji klusā dinamika rada noslēpumainu atmosfēru. To paspilgtina scenogrāfija, kurā nodalītas divas zonas – *pasīvā* un *aktīvā*. *Pasīvajā* atrodas tikai pieaugušais Natanaels, kura apveids redzams visai neskaidri, jo šī skatuves daļa atrodas ēnā. Rodas iespaids, ka viņš iegrimis savās atmiņās, atceroties traumatiskos notikumus – toreiz, bērnībā, Natanaels bija ielavījies tēva darbistabā, lai noskaidrotu Kopeliusa neskaitāmo nācienu iemeslu. Skatuves aktīvā daļa nodalīta ar aizslietni, kas ieskicē dzīvojamo telpu ar galdu, krēslu un šūpuļzirgu. Tieši šūpuļzīrgam ir simboliska loma Natanaela tēla atklāsmē, jo tas reprezentē bērnību un uztverams arī kā viņa emociju savveida barometrs. Tajā izceļas divas galējības – miera stāvoklis vai satraukums.

Natanaela māsas baletā pārtapušas par dvīnēm, kaut Hofmaņa literārajā pirmavotā šādas detaļas nav. Netiek minēti arī abu vārdi, tā akcentējot viņu marginālo nozīmi stāstā. No tēlainā viedokļa dvīņumāsas var uztvert kā baisu notikumu priekšvēstneses. Māsu nozīme baletā ir grūti interpretējama vai pat ambivalenta, jo viņas ir statistes un neveic nekādas nozīmīgas darbības vai kustības, taču pati viņu atrašanās uz skatuves ir dramaturģiski būtiska. Dvīņumāsas var uztvert kā neizdevušās *laimīgās ģimenes* simbolu (Lūsiņa 2008), savukārt vizuāli un scenogrāfiski viņu tēls veidots kā alūzija uz dvīņumāsām Stenlija Kubrika (*Stanley Kubrick*, 1928–1999) šausmu spēlfilmā *Mirdzums* (*The Shining*, 1980). Atšķirības vizuālajā tēlā no filmas oriģināla ir nelielas – tās izpaužas matu krāsā un atsevišķās apģērba detaļās. Pat aizslietnis, kas nodala šo skatuves daļu, šķiet, ir līdzīgs viesnīcas sienām, kurās risinās filmas darbība; vienlaikus tas atgādina arī bīdermeiera stilam tipisko ornamentāciju.

⁸ *In memoriam* (1972–1978) ir piecdaļu skaņdarbs. Tematiskā ievirze ir dziļi personiska un traģiska, saistīta ar Šnitkes mātes (Marijas Fogeles) nāvi, viņai arī veltīta cikla sākotnējā versija – Klavierkvintets. Savukārt orķestra variants tapis pēc Šnitkes drauga, pazīstamā diriģenta, pianista un komponista Genādija Roždestvenska (*Gennady Rozhdestvensky / Геннадий Рождественский*, dz. 1931) ieteikuma.

Horeogrāfija šajā skatā nav ļoti piesātināta, taču parādās daži spilgti elementi, kas raksturo atsevišķus personāžus vai saturisko ievirzi kopumā. Viens no tiem ir tēla atrašanās ar muguru vai sāniem pret skatītājiem. Šādā atpakaļgaitā, ar sakrustotām rokām uz muguras, uznāk Kopeliuss. Laikā, kad Tēvs seko Kopeliusam, Māte, atrodoties ar sānu pret skatuvi, kāpjas atpakaļ. Viņas iekšējo saspringumu pauž gan kāju pozīcija, gan noliektā mugura un pie sejas pieliktās rokas. Brīdī, kad Kopeliuss tur Natanaelu un mēģina *izraut* viņam acis, Māte, Tēvs un māsas stāv, pagriezušies uz labo pusi, it kā nevēloties redzēt, kas notiek. Skata beigās arī Natanaels paliek stāvam ar muguru pret skatītājiem, tādējādi nav skaidrs, vai incidents starp viņu un Kopeliusu bija reāls, vai imaginārs. Rodas priekšstats, ka bērnības notikumi tiek rādīti no Natanaela skatpunkta un, attiecīgi, ja viņš pats nespēj noteikt, kas no viņa bērnības atmiņām ir īsts un kas nav, to nespēj arī baleta skatītāji. *In memoriam* pirmās daļas (un arī visa cikla) pamattēma ir iezīmīga ar saspringtām mazo sekundu intonācijām; tā raksturo Natanaela domas, kas šajā skatā nemiēģi atgriežas pie bērnības notikumiem. Tēmai nepiemīt atklāts dramatisms; intonatīvais kodols tiek tembrāli variēts, un sitaminstrumentu partijās epizodiski parādās skaņas *gis*² ostinato, savukārt ilgstoši kluso dinamiku neilgi pirms skata beigām nomaina strauja krešendoveida attīstība. Tās virsotne saskan ar skatuviskās darbības kulmināciju – jau pieminēto brīdi, kad Kopeliuss tur Natanaelu un cenšas *izraut* viņam acis.

Arī nākošajā epizodē, kad stāsts atgriežas pie Natanaela bērnības notikumiem – pirmā cēliena ceturtajā skatā – tiek izmantota Šnitkes mūzika. Šoreiz to pārstāv sestais skaņdarbs *Mīlestība* (*Liebe*) no skaņuceliņa filmai *Komisāre*. Iespējams, pastiprināta interese par Šnitkes daiļradi ir iemesls, kāpēc Špuks, sadarbojoties ar Martinu Donneru, *Smilšuvīram* izvēlējās fragmentus arī no šīs filmas skaņuceliņa. *Komisāre* nepieder pie starptautiski pazīstamākajām padomju laika filmām, kaut tā ir atzinīgi novērtēta un apbalvota; tomēr skandalozā filmas tapšanas gaita⁹ bijusi iezīmīga gan Askoldova, gan Šnitkes radošajā darbībā. Pats Špuks, runājot par kino, kā svarīgākās personības, kas viņu ietekmējušas, min režisorus Stenliju Kubriku, Alfrēdu Hičkoku un Andreju Tarkovski (Lūsiņa 2008); Askoldovs netiek minēts, taču, ņemot vērā Špuka interesi par kino, viņš šo filmu, iespējams, ir redzējis. *Komisāres* mūzika gan nav tipisks filmmūzikas paraugs; viena no tās raksturīgākajām iezīmēm ir ireāls skanējums, kurā filmas darbības trokšņi savijas ar skaņuceliņu. Tas viss pakļauts karalaika norišu atainojumam. Skatot epizodei *Mīlestība*, filmas galvenā varone dzemdību laikā piedzīvo halucinācijas – sagrozītas un reālas atmiņas par redzēto kara laikā tuksnesī. Šajā ziņā *Komisāres* fragmenta un atbilstošā *Smilšuvīra* skata saturiskā ievirze sasaucas: pagātne tiek rādīta viena indivīda subjektīvā skatījumā, tādējādi tā iegūst ireālas, nedaudz baisas krāsas.

⁹ Režisora Aleksandra Askoldova spēlfilma *Komisāre* (*Комиссар*) radīta 1967. gadā. Tā veidota pēc padomju rakstnieka Vasilija Grosmana (*Vassili Grossman* / *Василий Гроссман*, 1905–1964) stāsta *Berdičevas pilsētā* (*В городе Бердичеве*) motīviem un vēsta par Sarkanarmijas komisāres Kludijas Vavilovas likteni Krievijas pilsoņu kara laikā (1918–1922). Spēlfilmas tapšanas procesā Askoldovam bija jāievēro dažādas cenzūras prasības, bet pēc filmas pabeigšanas pret viņu tika vērstas sankcijas, to vidū aizliegums jebkad veidot filmas. Iemesls bija tas, ka galvenās varones (komisāres) tēls netika rādīts vienīgi pozitīvā gaismā un arī pats pilsoņu kara tēmas risinājums, kas akcentēja laikmeta pretrunas, neatbilda komunistiskās ideoloģijas nostādņēm. Filma publiski izradīta tikai 1988. gadā, kad tā ieguva arī *Sudraba lāča* balvu 38. Berlīnes kinofestivālā. Sekoja citas balvas, tai skaitā 1989. gadā Šnitke saņēma Krievijas Kinomākslas akadēmijas balvu *Nika* par *Komisāres* mūziku. Berlīnes Radio simfoniskais orķestris Franka Štrobela (*Frank Strobel*) vadībā ieskaņojis filmmūziku (11 skaņdarbus) CD albumā, ko 2005. gadā izdevusi ierakstu kompānija *Capriccio*.

Slidošais tremoloveida skanējums stīginstrumentu partijās un atsevišķie, *quasi* puantiliskie klavieru vai sitaminstrumentu akordi raksturo nemierīgu gaidu atmosfēru, kas valda Natanaela ģimenē, zinot, ka ieradīsies Kopeliuss. Pamazām priekšplānā izvirzās ostinato, ko divdaļu metrā un picikato atskaņo stīginstrumenti un vēlāk, jau daudz ekspresīvāk – sitaminstrumenti. Tas kļūst arvien spēcīgāks, kulminējot zvanu skaņās: šajā mirklī Tēvs ar Kopeliusu dodas aiz aizslietņa. Apjukuma brīdī, kad Māte un māsas jau iet prom, bet Natanaels paliek ar šūpuļzirgu rokās, raugoties uz sava Tēva nedzīvo ķermeni, izteiksmīgi izskan arfas soloposms – glisando pāri visām stīgām, bez jebkādas izteiksmes romantizācijas.

Mūzikas krešendoveida dramaturģija šajā skatā ir spilgta satura paudēja. Horeogrāfijas valodā tiek saglabāts tas pats princips, kas iepriekšējā skatā, kad skanēja Šnitkes mūzika – tēli bieži atrodas ar muguru pret skatītājiem. Skata sākumā šādi blakus viens otram stāv Māte un Tēvs; muguru publikai uzgriezis arī Kopeliuss, kas uznāk, it kā kāpjoties atpakaļ, kājas komiskā iznesībā izvirzot uz priekšu teju 90 grādu leņķī. Atšķirībā no otrā skata, iezīmējas nelieli dejas numuri – piemēram, Kopeliusa un Tēva deja unisonā, arī lielākoties ar muguru pret skatītājiem; raksturīgas ir piruetes un dejošana taisnām kājām. Izmantots arī tāds paņēmieni kā plašas kāju kustības (*grand battement*), kas vērstas uz priekšu (*devant*), bet arī uz aizmuguri (*derrière*).

Cita epizode no mūzikas filmai *Komisāre* ir *Uzbrukums* (*Attache*). Šis materiāls parādās skatā, kur Natanaelu viņa istabā apciemo, iztraucē un pārsteidz Kopola – dažāda veida optikas tirgotājs un tēls, kas galvenajam varonim vizuāli atgādina Kopeliusu. Arī *Uzbrukums* filmā iekļaujas dzemdību skatā: nomocītā komisāre atrodas uz fizisku un garīgu spēku izsīkuma robežas, un sievietes atmiņā uzplaiksnī ainas no tuksneša, pa kuru viņa ar daļu savu pulka reiz šķietami bezmērķīgi klīdusi. Skatā attēlotas kara laikā it kā iespējamās, tomēr baisas lietas: no smiltīm iznirst tanki, kāds karavīrs klejo pa tuksnesi ar aizsietām acīm. Tāpat kā *Mīlestība*, arī *Uzbrukums* tematikas ziņā ir tuvs *Smilšuvīra* estētikai. Baletā abi *Komisāres* fragmenti izskan daudz spilgtāk nekā pašā filmā, jo, atšķirībā no tās, priekšplānā izvirzās mūzika un nav dzirdami apkārtējās vides trokšņi.

Ārkārtīgi izteiksmīgs *Uzbrukuma* epizodē ir klavieru tembra un dažādu sitaminstrumentu lietojums, kam pievienojas metāla pūšaminstrumenti. Sākotnēji metroritms un faktūras izkārtojums atstāj haosa iespaidu, taču pamazām izkristalizējas marša žanra iezīmes, bet ne plakātiskā tvērumā. Kopolas kustību valoda veidota līdzībās ar Kopeliusu – raksturīgas ir komiskas kāju kustības uz priekšu un atpakaļ (*battement devant* un *derrière*), palēcieni un lēcieni ar lielu amplitūdu ātrā tempā, nedaudz uz priekšu noliecies stāvs. Kā daudzviet citur, arī šajā skatā personāžs (Kopola) uznāk uz skatuves, ejot atpakaļgaitā; skatuve

tobrīd ir ar aizslietni nodalīta maza zona, kurā atrodas tikai galds un krēsls. Jau Klāras un Natanaela divdejā, Šūmaņa Klavierkvarteta skanēšanas laikā, iezīmējās noslaucīšanai līdzīga kustība; tā tika veikta ar labo kāju virzienā pa kreisi, kamēr pats stāvs atradās ar muguru pret zāli. Kopolas interpretācijā šī kustība kļūst vēl spilgtāka, jo labā kāja to izpilda plašākā amplitūdā, apļveidā. Šī personāža dejā visvairāk izmantota grīdas tehnika, kas ir viens no modernās dejas tehnikas paņēmieniem. Kaut uz skatuves šajā skatā atrodas arī Natanaels, viņa raksturojums te ir mazāk spilgts. Šāds priekšstats rodas tāpēc, ka Kopolas dejas valoda ir ļoti piesātināta, un tam ir arī saturisks pamats – Natanaela apjukums par Kopolas ierašanos, ko pēdējais mēģina izmantot, pārdodot kādu no saviem priekšmetiem.

Lai savienotu šo skatu ar nākošo (tajā skanēs Šūmaņa mūzika un pievienosies Natanaela draugi), *Uzbrukuma* pēdējais posms veidots jau lēnākā tempā. Tas ir samērā statisks (jo raksturo Natanaelu), un tiek izcelts flautas tembrs; uz skatuves uznāk Klāra, Lotārs un Zigmunds. Viņu skatieni vērsti aizkulisēs, un viņi paši – ar labo sānu pret skatuvi, respektīvi, ar muguru pret Natanaelu. Pēc pāris soļiem trijotne pagriežas pret skatuvi, lēnām kāpjas atpakaļ un sastingst, kamēr divi kordebaleta dalībnieki piebiksta Natanaelam, liekot piecelties no krēsla un aiziet prom no galda, uz kura viņš bija sagumis. Šeit parādās baleta dekonstrukcijas elements – kordebaleta dejotāji imitē skatuves strādnieku darbības, un cits dejotājs (Natanaela lomas tēlotājs) apzināti vai neapzināti aizkavēties iepriekšējā skata gaisotnē.

Nākošās aplūkojamās epizodes pamatā ir Šnitkes *Gogoļa svītas* daļa *Portrets*¹⁰. Atkal atgriežas Kopolas tēls, tagad saiknē ar valša žanra iezīmēm, un tiek tālākattīstīta viņa kustību valoda no *Uzbrukuma* skata: ķermeņa augšdaļas noliekšanās uz priekšu kļuvusi izteiksmīgāka, tā varētu būt jau 30 grādu leņķī; soļi atpakaļgaitā ir vēl plašāki, dažbrīd arī šļūcoši. Iepriekš jau minētajiem plašas amplitūdas dejas elementiem (lēcieni, plašas kāju kustības jeb *grand battement* uz sāniem, piruetes) pievienojas spilgti žesti, piemēram, roku berzēšana, sava uzvalka satveršana ar labo roku, atrodoties ar muguru pret zāli. Taču Šnitkes *Portreta* daļas smalkais, graciozais sākums (klavieru un klavesīna spēle, kam pievienojas stīginstrumenti) neveido saskaņu ar Kopolas kustību valodu, un tādējādi šī tēla raksturojumā iezīmējas groteska.

Kamēr Natanaels sēž uz krēsla, tikmēr uz skatuves lēni, soli pa solim, uznāk kordebaleta dalībnieki, turot rokās krēslus. Brīdī, kad mūzikas raksturs kardināli mainās un iepriekš graciozais valsis kļūst biedējošs (skat. 1. piemēru), Kopolas Natanaelam uzliek monokli un viņa dejā parādās līdzība Kopolas līdzšinējai dejai: no apātiskas tā kļuvusi spilgta, savā ziņā virtuoza, un visas kustības tiek veiktas plašā amplitūdā. Līdzīgi noticis ar Šnitkes mūziku – sākotnējie konsonantie trijskaņi nomainīti ar disonantiem akordiem, arī klasteriem, neoklasiskā

¹⁰ *Gogoļa svīta* (Гоголь-сюита, 1980) radīta kā mūzika teātra izrādei *Revizijas saraksts* (Ревизская сказка, pēc Nikolaja Gogoļa darbu *Revidents*, *Mirusās dvēseles*, *Portrets*, *Deguns*, *Šinēlis* u. c. motīviem). Svīta sastāv no astoņām daļām – *Uvertīra*; *Čičikova bērība*; *Portrets*; *Šinēlis*; *Ferdinānds VIII*; *Ierēdņi*; *Balle*; *Griba*. Pazīstamas ir divas versijas – klavierēm četrrocīgi un simfoniskajam orķestrim (instrumentējais Genādijs Roždestvenskis). Atšķirībā no ierastās, Šnitkes mūzikai lielākoties piemītošās psiholoģiskās ievirzes un dramatiskā, intensīvā skanējuma, *Gogoļa svītai* raksturīgi neoklasiski vaibsti, kā arī humors (citāti un alūzijas, piemēram, no Bēthovena, Mocarta, Čaikovska u. c. skaņdarbiem), kas pāraug ironijā vai parodijā.

astotdaļu melodija pārtop vai nu par grotesku deju, vai arī saskaldās iezīmīgās sekundu intonācijās. Skata beigas Natanaela dejā sakrīt ar asimetriskas trijdaļformas reprīzi: monokļa iespaidā izraisīto sajūtu un izjūtu pārņemts, Natanaels atkal apsēžas un kļūst apātisks, kamēr skatuves tālākais plāns atklāj Olimpijas sēdošo stāvu.



1. piemērs. Alfrēds Šnitke, *Portrets no Gogoļa sūltas*: pārlikums divām klavierēm, fragments

Smilšuuvīra otrajā cēlienā tieši Šnitkes skaņdarbi kļūst par galveno mūzikas struktūras elementu. No astoņiem skatiem, kuros katrā izmantots cits mūzikas materiāls, četri veidoti uz Šnitkes kompozīciju pamata: proti, skan *In memoriam* otrā līdz piektā daļa. Salīdzinot ar pirmo cēlienu, kur dominēja Šūmaņa mūzika, otrajā cēlienā gaisotne kļuvusi drūmāka un spriegāka; to nosaka *In memoriam* hromatisku sekundu piestrāvotā pamattēma. Otrā cēliena trešajā skatā, kurā attēlotas viesības Spalancāni namā, skan *In memoriam* otrā daļa *Tempo di valse*. Kā jau zināms, valsis bija populāra sarīkojumu dejas 19. gadsimta Eiropā, tādējādi tas labi raksturo darbības vietu un vidi, kaut arī visa stāsta gaitā neviena pilsēta netiek nosaukta vārdā. Smalkajai faktūrai un koloristiski iekrāsotajai harmonijai pievienojas viegla groteska, atainojot Olimpijas un Natanaela attiecības un to attīstību skata gaitā.

Skata sākumā, atbilstoši tradīcijai, namatēvs Spalancāni ievēd Olimpiju zālē un iepazīstina gan ar Natanaelu, gan pārējiem viesiem, kurus portretē kordebalets. Spalancāni un Olimpijas divdejas laikā vērojama tās atšķirīga uztvere: kordebaleta pantomīmas dalībnieki raugās uz jaunavai līdzīgo lelli ar aizdomām, turpretī Natanaela skatiens ir apbrīnas pilns. Kordebaleta kustības, salīdzinot ar galveno varoņu horeogrāfisko valodu, šeit ir lakoniskākas un ietver samērā maz dejas elementu; tās tiek veiktas lēnāk. Ilgu laiku kordebalets izpilda galvenokārt arabeskas, turklāt visai stīvi, vienveidīgi, tikai retumis iezīmējot kādu vizuāli atšķirīgu un simboliskas nozīmes pilnu kustību. Piemēram, pāris, salicis rokas elkoņos, pagriež tās pa 360 grādiem: veidojas ātra apļveida kustība, kas neietilpst klasiskās dejas valodā un rada mehānisku iespaidu, iespējams, simbolizējot Olimpijas būtību vai arī laiku, kas Natanaela prātā šajā skatā kļuvis abstrakts.

Vēlāk, kad Natanaels ieņēmis līdzšinējo Spalancāni vietu blakus Olimpijai, kordebalets savā ziņā komentē viņu attiecības – brīdī, kad Natanaels apsēdies uz grīdas līdzās lelei un to apskauj, kordebalets sāk griezties prom no viņiem, un pēc brīža tā dalībnieki sastingst pāros dīvainā pozā ar muguru pret zāli. Kungi labo roku ir aizlikuši aiz kakla, bet dāmas pie kungu kreisā sāna ar ķermeņa augšdaļu noliekušās uz priekšu: kreisā kāja ir nostiepta, kreisā roka saliekta elkonī un pacelta augšup. Olimpijas dejas valoda šeit nav tik spilgta kā viņas solodejā iepriekšējā skatā, un kopumā viņas raksturojums dejā nekļūst *cilvēcīgāks*, kā tas šķiet Natanaelam. Tas saglabā elementus, kas viņu raksturo kā lelli: nav izmantotas roku pirmās pozīcijas plūstošās līnijas, bet gan kāju otrā (platā) pozīcija, vai arī elkoņi tiek izliekti uz āru.

In memoriam otrās daļas forma sastāv no trim posmiem; malējie faktūras un metroritma dēļ asociējas ar valša žanru (skat. 2. piemēru). Pirmā posma melodija izaug no intonafīvā kodola *b-a-c-h* intonācijām; trešā posma melodija, kas arī balstās sekundu saskaņās (*c-cis-d-c*), aizgūta no pirmās daļas pamattēmas. Vidusposma pavadījumā pazūd valsim raksturīgā ritma figūra (bass–akords–akords), un mūzikas audums kļūst statiskāks; stūginstrumentu akorda augšējā balss atsauc atmiņā pirmās daļas pamattēmu, kas tagad izskan ritma paplašinājumā. Vēlāk zemākajos faktūras slāņos tā izklāstīta vēlreiz, un tai pievienojas arī otrās daļas pamattēma.

95

The image shows a musical score for three instruments: Violin 2, Viola, and Violoncello. The music is in 3/4 time and marked *pp* (pianissimo). The Violin 2 part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Viola part starts with an alto clef and a key signature of one flat. The Violoncello part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score consists of five measures of music for each instrument, with various note values and rests.

2. piemērs. Alfrēds Šnitke, *In memoriam* otrā daļa: otrās vijoles, alta un čella partijas (3.–7. t.)

Dekoratīvo tembru instrumenti (čelesta, klavesīns, vibrofons, zvaniņi) ar atsevišķiem akordiem kuplina faktūru, jo stūginstrumentiem dota norāde spēlēt *non vibrato*. Nosacītajās vidusposma beigās (kulminācijā) pievienojas ērģeļu tembrs, savukārt stūginstrumentu partijās imitācijveidā notiek atkāpe no sasniegtās otrās oktāvas – melodijas virsotnes. Trešajā posmā atgriežas valša žanrs, bet, tā kā tematisms ir cits, to varētu apzīmēt kā žanrisku reprīzi. Šeit arī nav sastopama tipiskā valša faktūra (bass–akords–akords), taču katrā taktī arpedžoveidā melodiski tiek izspēlēts akords, kas ļauj sajūst ritma pulsāciju 3/4 taktsmērā un šo posmu arī asociēt ar valsi. Skatuviskā darbība nedalās analogiski mūzikas posmiem – nozīmīgākais pavērsiens tajā ir brīdis, kad Spalancāni deju ar Olimpiju nomaina Natanaela deja ar Olimpiju. Šī mija notiek valša vidusposma

skanējuma laikā un nesakrīt ar mūzikas cezūru, tādējādi tiek pasvītota caurvijattīstība. Seko Donnera svītas *Smilšuvīrs* ceturtais daļa, kas ieturēta līdzīgā noskaņā kā Šnitkes *In memoriam* otrā daļa.

Arī nākošā epizode – *In memoriam* ceturtais daļa *Lento* – neiezīmē dramaturģisku kontrastu. Scenogrāfijā šeit lielāka nozīme atvēlēta Spalancāni darbistabai. Tās gaišais, pat nedaudz medicīnas iestāžu iekārtojuma līdzīgais un sterili tīrais baltums kontrastē pārējai skatuves daļai. Tā ir tumša, un iepriekš tajā varēja saskatīt tikai plauktus, kuros saliktas kastes, pie sienas piekārtus trīs pulksteņus, samērā neuzkrītoši pāris vietās noliktas leļļu daļas – torsus vai rokas un kājas. Kad Spalancāni aizved Olimpiju, slīddurvis aizsedz laboratoriju, atstājot Natanaelu ārpusē; bet, kad viņš šīs durvis vēlāk atver, gaisma uz mirkli kļuvusi vēl spilgtāka un apspīd baltās flīzes, pastiprinot laboratorijas atmosfēru: redzams, kā Kopola izņem Olimpijai acis, nomet viņu uz grīdas un kopā ar Spalancāni dodas projām.

Horeogrāfija šajā skatā nav pārāk plaši izvērstā, jo pati skatuviskā darbība ir pietiekami intensīva. Vissaistošākā ir Olimpijas kustību valoda, jo kopš brīža, kad viņai izņemtas acis, tā kļuvusi nenofiksēta, bezmērķīga. Šeit veidojas pilnīgs pretmets skatam ar Šūmaņa divpadsmito *Dāvidbrāļu deju*, kas bija Olimpijas kā lelles mehānisko, teju perfekto kustību attēlojums. Kopš brīža, kad Kopola atstāj viņu augšpēdus nokrītam laboratorijā, katra Olimpijas roka un kāja ir izstiepta savā virzienā, neveidojot atsauci ne uz vienu klasiskās dejas pozu, kas iepriekš bija Olimpijas dejas valodas pamatā. Natanaela rokās Olimpijas kustības kļūst nekontrolējamas. Vai nu neviena roku un kāju pozīcija netiek nofiksēta (rodas iespaids, ka viņa saļims, ja Natanaels nenoturēs), vai arī tiek izdarītas asas, haotiskas kustības ar kājām epizodēs, kad Natanaels viņu nes. Iespaidu paspilgtina arī Olimpijas vizuālais tēls šajā skatā – viņas acu plakstiņi un to apkārtne ir nokrāsoti melni, radot asociācijas ar tukšiem acu dobumiem.

Šnitkes *In memoriam* ceturtais daļas sākumā iezīmējas spilgts tematisms, kurā līdzās sekundām nostatīti intervāli, kas plašāki par tercū; turklāt gandrīz vienmēr tie ir augšupvērsti, radot nedaudz izlauzītu melodiju bez kantilēnas iezīmēm, atbilstošu skatuviskajai situācijai. Daļai ir raksturīga krešendoveida attīstība: pamazām tiek kāpināta dinamika, faktūras blīvums, paplašinās diapazons, un no *ppp* (septiņu soločellu akords zemā reģistrā) skanējums izaug līdz *sfff tutti* akordam – arī zemā reģistrā, kaut pirms tam vijoļu tembrā 3. oktāvā izskanējusi pirmās daļas tēma. Tieši sekundu intonāciju intensitāte palīdz veidot šī skata muzikālo kulmināciju.

In memoriam piektā daļa *Moderato pastorale* seko ceturtajai bez pārtraukuma. Skatuviskajā risinājumā tā savieno atsevišķus nozīmīgus tēlus no Natanaela pagātnes un tagadnes. Tiek atainota Natanaela atlabšana pēc pārdzīvotā Spalancāni namā; visu notikušo viņam

ir grūti aptvert, tāpēc skata lielāko daļu viņš apātiski sēž skatuves priekšplānā, nokāris galvu. Sākotnēji Natanaelam apkārt ir ģimene un draugi. Skatuves kreisajā malā atrodas Māte un Tēvs, māsas un viņš pats bērnībā uz šūpuļzirdziņa; aiz viņa ir Lotārs un Zigmunds, pa kreisi – kordebalets, un skata laikā uznāk arī Klāra.

Natanaela paša bērnības veidols, kā arī viņa ģimenes locekļi negūst jebkādu horeogrāfisko raksturojumu, taču jau to klātbūtne liecina par pagātnes traumas un attiecīgo notikumu joprojām lielo nozīmi viņa pasauleskatījumā. Lotāra un Zigmunda kustību valodā zīmīgi parādās viens no vadžestiem nedaudz mainītā veidā – izstiepta, taisna kreisā roka; tikmēr labā roka no augšpuses aptver galvu. Klāras uziešana uz skatuves raisa spēcīgu *déjà vu* sajūtu, proti, asociācijas ar pirmā cēliena pirmo skatu (Šūmaņa Klavierkvintets), jo arī šoreiz viņa uznāk no labās puses, lasīdama grāmatu. Natanaels it kā vēlreiz domās izdzīvo biedējošos notikumus.

Uz skatuves atmuģuriski uznāk Kopeliuss un Kopola; atveras Spalancāni darbistabas slīddurvis, kur redzams viņš un Olimpija. No mugurpuses nav nosakāms, kurš ir Kopeliuss un kurš – Kopola, jo abiem ir līdzīgs vizuālais veidols. Arī viņi, atrazdamies samērā tumšā skatuves vietā aiz Natanaela māsām, veic vienu no vadžestiem: kreisā roka ir taisna un izstiepta uz sāniem, bet labā no aizmugures satver uzvalka apkakli un it kā velk uz augšu. Šajā kustībā, kā arī Lotāra un Zigmunda izpildītajā vadžestā var samanīt līdzības, kas saistās ar kreisās rokas novietojumu. Atbilstoši pieņēmumam, ka visi personāži būtībā ir Natanaela domu projekcija, skatuviskā darbība un horeogrāfija nav pārsātināta. Pamazām visi personāži aiziet, paliek vienīgi Natanaels un Klāra.

Šnitkes *In memoriam* piektās daļas pamattēma ir harmoniskās figurācijas caurstrāvota melodija *Des dur*, augstā reģistrā; tā asociējas ar šūpuļdziesmu un 3/4 taktsmēra dēļ gūst dejisku niansi. Korelējot šo pamattēmu ar skatuvisko darbību, kas pilna ar Natanaela bezapziņas izraisītajām traumatiskajām izjūtām, veidojas psiholoģiski savdabīga kombinācija – priekšstats par mānīga miera radīšanu. No formas viedokļa *In memoriam* piektajā daļā vērojama saikne ar pasakaljas principu, jo pieminētā, 14 taktis garā pamattēma atkārtojas 13 reizes pilnībā un pašā pēdējā reizē izgaistoši – nepilnā izklāstā. Kontrastu polifonijas ietvaros šai tēmai slāņojas virsū gan pirmās daļas pamattēma, gan otrās daļas valša pirmā tēma un arī atsevišķas intonācijas no ceturtās daļas.

Otrā cēliena un visa baleta fināls veidots ar Šnitkes *In memoriam* trešās daļas *Andante* muzikālo ietērpu, savukārt epilogā pievienots neliels posms no šī paša cikla piektās daļas koda. Skatuviski tiek turpināta iepriekšējā skata sižetiskā līnija – Natanaela un Klāras attiecību izklāsts (Šūmaņa *Kreisleriānas* ceturtās daļas pirmais posms),

taču satiecība, kas valdīja iepriekšējā skatā, šeit transformējas spriedzes pilnā notikumā. Natanaels starp pilsētniekiem (kordebalets) ierauga kādu, kas viņam atgādina Kopeliusu, un šis notikums kļūst par katalizatoru skata turpmākai dramatiskai attīstībai. Natanaela prātā projicējas dažādas pārdzīvojumu detaļas; scenogrāfijā tās parādītas, atveroties slīddurvīm, kas attēloja Spalancāni darbistabu. Tajā redzams Natanaels bērībā, un viņam blakus ir šūpuļzirdziņš, kas kustas pats no sevis (Natanaela nemiera simbols); līdzās, pagriezis muguru, stāv arī Kopeliuss vai Kopola, veicot daļēju vadžestu – turot no mugurpuses nedaudz uz augšu paceltu žaketi. Scenogrāfiskā ziņā iezīmējas sasauce ar šūpuļzirdziņu Entonija Pelisjē (*Anthony Pelissier*, 1912–1988) spēlfilmā *Uzvarētājs šūpuļzīrgā* (*The Rocking-Horse Winner*, 1949): šeit šūpuļzirdziņam ir simboliska un nozīmīga loma galvenā varoņa izaugsmē, kas saistīta ar mātes atzinības iegūšanu. Baletā *Smilšuvīrs* konteksts ir citāds, taču arī skaidri redzams, ka Natanaela, viņa vecāku un māsu savstarpējās attiecībās trūkst emocionālās dinamikas.

Natanaela apjukumu palielina monokļa uzlikšana, jo tādējādi viņš Klāras vietā redz Olimpiju. Klāras pirmās kustības šajā mirklī tiešām līdzinās lellei – stūraini ir nofiksēta kreisā roka, kas atgādina Olimpijas kustību valodu. Pēc tam Klāras dejā vairs nav Olimpijas kustību iezīmju, taču iepriekš radītā saskaņa pāri *Natanaels un Klāra* ir pārtapusi situācijā *Natanaels pret Klāru*. Horeogrāfijā intensīvāk ienāk modernās dejas tehnika, piemēram, grīdas izmantojums; arī satvērieni veidoti, papildinot klasiskās dejas valodu ar kādu elementu, kas rada dīvainu, varbūt pat agresīvu iespaidu, raksturojot skatuvisko situāciju. Kad Klārai izdodas aizbēgt, Natanaels, ērģeļu partijā skatot *As dur* tonikas trijksanim, noņem monokli, noņem to un sabrūk.

Šnitkes *In memoriam* trešās daļas struktūrā nodalāmi divi lieli posmi; katrs no tiem ietver krešendoveida dramaturģisko līkni un sākas, polifoni attīstot sekundu intonāciju caurstrāvotu tematismu, kas rada smalka tīkla vijuma iespaidu. Slīddurvis uz Spalancāni darbistabu atveras brīdī, kad pirmajā posmā parādās aleators nošu pieraksta veids un skanējums kļūst intensīvāks. Otrajā posmā svarīgu nozīmi gūst skaņas *b* ostinato lielajā oktāvā, kas ar savu sauso, nedaudz perkusīvo tembru (ar roku jātur stīga) rada skatuviskajai situācijai atbilstošu noskaņojumu.

Smilšuvīra epilogā, kur izklāstīta *Des dur* tēma no *In memoriam* piektās daļas, jau iepriekš redzeslokā esošās Spalancāni darbistabas durvis atveras un aiz tām skatāms šķietams nākotnes kadrs ar spilgtu atsauci uz Natanaela bērības simboliku: Klāra un Zigmunds nodibinājuši ģimeni un noraugās uz puiku, kas rotaļājas uz šūpuļzirdziņa.

Horeogrāfiskais un scenogrāfiskais risinājums Martina Donnera mūzikas kontekstā

Speciāli šim baletam vācu komponists Martins Donners radījis četrdaļu svītu *Smilšuvīrs*, ko var apzīmēt kā elektroakustisku skaņdarbu. Atšķirībā no Šūmaņa un Šnitkes kompozīcijām, Donnera svītas daļas netiek atskaņotas *dzīvajā* izpildījumā, bet gan ierakstā, ar skaļruņu palīdzību.

Svītas pirmā daļa skan baleta **prologā**, kas ir veidots kā statisks skats ar ļoti lakonisku, bet spilgtu skatuvisko darbību. Priekšskaram atveroties, uz skatuves var redzēt teju visus personāžus: priekšplānā ir Natanaels, pa kreisi no viņa – Natanaela ģimene, kādu viņš to atceras no bērnības (Māte, Tēvs, māsas un viņš pats uz šūpuļzirdziņa); pa labi no Natanaela ir Klāra; aiz Natanaela un nedaudz pa kreisi – draugi Zigmunds un Lotārs; skatuves tālākā plānā ar muguru pret skatītājiem stāv Kopeliuss un Kopola. Uz skatuves šajā brīdī atrodas arī kameransamblis (pa kreisi) un kordebalets (pa labi).

Prologa gaitā atveras slīddurvis (arī skatuves tālākajā plānā), un aiz tām redzami Spalancāni un Olimpija; pēc neilga brīža durvis aizveras. Tādējādi jau pašā baleta sākumā skatītājs tiek iepazīstināts ar visiem personāžiem, kaut gan tēlu ekspozīcija vēl ir priekšā. Vienīgā kustība, kas prologā tiek veikta, ir viens no baleta vadžestiem. To pilda visi, izņemot Natanaelu, Natanaelu bērnībā un māsas: elkonī saliekta kreisā roka tiek novietota pretī kreisajai acij, kamēr labā roka veic apļveida kustību virzienā pa kreisi pāri sejai. Šī kustība simbolizē acu motīvu, īpaši Natanaela subjektīvo uztveri (akcentējot vizuālo percepciju), kas ir sižeta dramatiskās attīstības dzinulis. Prologa mūzikas materiāls balstās uz *d moll* trijskaņa atkārtojumiem astotdaļu ritmā. Tā kā skaņa ir elektroniski ģenerēta, tās tembrs nelīdzinās nevienam konkrētam instrumentam. Skaņu atkārtojumi veidoti pēc atbalss principa – tie kļūst arvien klusāki, tādēļ dažbrīd ir grūti noteikt, vai izskanēja trīs, vai četras astotdaļas. Līdzās *d moll* akorda atkārtojumiem nostatīts *es moll* trijskaņa ostinato, iezīmējot mazās sekundas intervālu, kam ir īpaši liela nozīme Šnitkes *In memoriam* pamattēmā. Blakusskaņu trijskaņi un epizodiskā figurācija *bass-akords-akords* iezīmē atsauci uz *In memoriam* otro daļu.

Donnera svītas otrā daļa **pirmajā cēlienā** raksturo Natanaela studentu pilsētas vidi, kurā viņš jūtas apjucis un iedzīvotājus redz kā draudīgu pūli. Kordebaleta dalībnieki tumšos apģērbos, noliektām galvām ātrā tempā staigā pa skatuvi unisonā; šādi viņi ataino cilvēku masu, kurai pa vidu maldās Natanaels. Brīdī, kad atveras slīddurvis un Natanaels ierauga skatuves iekšienē izgaismotā telpā sēdošo Olimpiju (ar muguru pret Natanaelu un zāli), kordebalets izpilda jau prologā izmantoto vadžestu: ar kreisās rokas plaukstu tiek aizklāta seja, un labā roka veic noapaļojošu kustību pāri sejai. Mūzikas pamatā ir mazo

sekundu viļņveida motīvi stīginstrumentu partijās; tie tvrti glisando un paceļas arvien augstāk sekvenčveidā, tādējādi dramaturģijā atkal iezīmējas krešendo princips. Stīginstrumentu tembriem uz nosacīti stiprajām taktsdaļām pievienojas atsevišķi, tembrāli dažādi ietonēti sitieni (dobji, ar noteiktu skaņa augstumu un bez tā).

Otrā cēliena pirmajā skatā izskan Donnera svītas trešā daļa. Sižetiski tas ir gan Spalancāni nama raksturojums, gan arī viņa paša tēla ekspozīcija. No savas laboratorijas viņš iznāk uz skatuves, apstaigājot gan klavieres, gan kordebaletu; viņa gaita ir līdzīga Kopolas un Kopeliusa gaitai – tiek sperti nelieli soļi, bet dejai, tāpat kā jau minētajiem tēliem, raksturīgas plašas amplitūdas kustības. Īpaša Spalancāni horeogrāfiskās valodas iezīme ir kāju kustība (*battement*) uz sāniem – sākotnēji zema, vēlāk plaša. Žestikulācijā viņu raksturo tikai pacelta roka ar pirkstu gaisā, kas varētu apzīmēt lepnumu par Olimpijas izgatavošanu un arī portretē viņu kā zinātnieku, kam galvā vienmēr dažādas idejas. Kordebaleta kustības paralēli Spalancāni dejai īsti nesakrīt ar mūzikas trijdaļu metru; pāru dejā iezīmējas nelielas piruetes, turklāt šajā skatā kordebaleta dāmas, atšķirībā no iepriekšējiem skatiem, dejo ar puantēm. Mūzikas materiālu raksturo blakusesošu minora trijskaņu ostinēts atkārtojums, līdzīgi kā svītas pirmajā daļā, turklāt katrai skaņai ir liela rezonanse, tādēļ skaņa un tās atkārtojums savstarpēji uzslāņojas, radot nenoteiktību ritma pulsācijā. No svītas otrās daļas ir aizgūtas sekundu intonācijas, kas šeit izkārtojas kāpjoši un grupētas pa trīs, ienesot divdaļu metrā arī dejiskumu.

Smilšuvīra svītas ceturtais daļa organiski iekļaujas starp Šnitkes *In memoriam* otro un ceturto daļu un nerada kontrastējošu mūzikas raksturu. Protams, pats atšķirīgais atskaņojuma veids (ieraksts) liecina par skatu maiņu. Turpinās arī iepriekšējā sižetiskā līnija – Natanaela un Olimpijas deja, taču Natanaels to tagad dejo aktīvāk, piemēram, viņš velk Olimpiju pa grīdu, kas ir raksturīgs modernās dejas tehnikas elements. Kad uz skatuves abi palikuši vieni, kordebaleta dalībnieki redzami Spalancāni darbistabas telpās. Viņi attēlo balles viesus, kas saprot Olimpijas patieso būtību un noraugās uz šo deju kā baisu izrādi – pieliek plaukstas pie darbistabas stikla un skatās uz Natanaelu un Olimpiju. Mūzikas valodas ziņā Donnera svītas ceturtais daļa ir tuva pirmajai un trešajai, jo arī tā balstīta uz trijskaņa (šoreiz *a moll*) ostinētiem atkārtojumiem astotdaļu pulsācijā divdaļu metrā. Atsevišķie motīvi un frāzes pamazām izveido summējuma sintaktisko figūru, un, pievienojoties sitaminstrumentiem, mūzika iegūst dejas vai gājiena žanra iezīmes. Iespējamās asociācijas ar populārās mūzikas jomu, jo pastiprināti izmantoti dažādi skaņu modificēšanas efekti, piemēram, spēcīga rezonanse. Melodiskie motīvi skata gaitā pārtop par frāzēm divdaļu metrā, saglabājot tonalitāti *a moll*; tīras kvintas apjoma melodijā iezīmējas dabiskā VII pakāpe, kā arī dabiskā un augstā III pakāpe (skat.

3. piemēru). Tieši šis mazo sekundu akcentējums rada audiālu līdzību *In memoriam* pamattēmai.



3. piemērs. Martins Donners, *Smilšuvīrs*: svītas ceturtais daļas melodijas fragments

Noslēgums

Rezumējot pārskatu par dažādu stilu mūzikas mijiedarbi Špuka baletā *Smilšuvīrs*, jāsecina: Šūmaņa mūzika ar tās kamerstilu krasi atšķiras no Šnitkes orķestra mūzikas, turpretī Donnera elektroakustiskā svīta *Smilšuvīrs*, lai gan pārstāv citu žanru jomu, tomēr ietver daudzas alūzijas uz Šnitkes darbiem. No postmodernisma literatūras aizgūtā intertekstualitāte Špuka iestudējumos parādās dažādos līmeņos, veidojot daudzšķautņainu, atsauču pilnu mākslasdarbu, kurā līdzās stāsta dekonstruēšanas rezultātiem atrodami citāti un alūzijas uz dažādu mākslu un žanru paraugiem. Konkrēti, *Smilšuvīrā* tie ir citāti, kas aptver ap 80% no baletā izmantotās Šūmaņa un Šnitkes mūzikas (20% ir Donnera oriģinālmūzika); tās ir alūzijas scenogrāfijā uz 20. gadsimta otrās puses spēlfilmām (*Mirdzums*, *Uzvarētājs šūpulzīrgā*); alūzijas Donnera mūzikā, lai savienotu Šūmaņa mūzikas līmeni (uz skatuves) ar Šnitkes mūzikas līmeni (orķestra spēltelpā); alūzijas horeogrāfijā, lai Olimpijas tēla raksturojumā sniegtu atsauci uz to pašu Hofmaņa stāstu *Smilšuvīrs*, kas tomēr traktēts kardināli citādi – Leo Delība (*Léo Delibes*, 1815–1910) baletu *Kopēlija* (1870).

Scenogrāfijā liela nozīme ir duālajam tumsas un gaismas pretmetam: uz skatuves nav daudz gaišu, krāsainu elementu, un tiem vienmēr ir īpaša loma – vai nu tā būtu ļoti gaišā Spalancāni darbistaba/laboratorija, vai Olimpijas košais purpura tērps; šie elementi izceļas iepretim pārējās skatuves un personāžu tumšo un bēšo krāsu dominantei. Lai spilgtāk apliecinātu baleta pirmavota žanru (šausmu romāns), atsevišķos gadījumos izmantotas alūzijas uz kinomākslu, piemēram, portretējot Natanaela māsas vai viņa šūpulzirdziņu.

Horeogrāfijā visā baleta gaitā iezīmējas vadžesti, kas simboliski vēsta par Natanaela individuālo, izpostīto vizuālo un arī emocionālo uztveri. Tādēļ arī šie žesti saistās vai nu ar sejas/acu daļēju aizsegšanu, vai ar galvas aptveršanu, reizēm arī tās bīdīšanu ar rokām. Līdzīgi kā scenogrāfijā sastopamas alūzijas uz šausmu žanra klasikas paraugiem kinematogrāfijā, arī Olimpijas portretējumos izmantotas alūzijas uz baleta *Kopēlija* titulvarones kustību valodu. *Kopēlija* pieder pie baleta klasikas, attiecīgi, arī Olimpijas tēls veidots, nepārkāpjot klasiskās dejas kustību leksikas robežas. Nelielās atkāpes realizētas apzināti – nolūkā

sniegt komiskas norādes uz it kā acīmredzamo (bet ne Natanaelam!) faktu, ka Olimpija nav dzīva būtne.

Nevar gan apgalvot, ka Špuks, veidojot Olimpijas horeogrāfiju, būtu atsaucies uz *Kopēlijas* pirmuzveduma horeogrāfa Artura Senleona (*Arthur Saint-Léon*, 1821–1870) veikumu: ziņas par viņa koncepciju ir saglabājušās tikai daļēji, turklāt lielāku slavu pasaulē iemantojusi Mariusa Petipā (*Marius Petipa*, 1818–1910) veidotā šī baleta versija. Elements, kas raksturīgs vairumam *Kopēlijas* iestudējumu, ir varones stīvās, ne vienmēr plūstošās roku un kāju kustības, un tās saglabātas arī *Smilšuvīra* Olimpijas tēlā. **Smilšuvīra kustību valoda ir veidota galvenokārt uz klasiskās dejas pamata.** To apliecina arī vadžesti, kuru sākumstāvokļi nereti ir tuvi kādai no klasiskajām pozām: tā kā vadžesti pārsvarā tiek veikti ar ķermeņa augšdaļu (rokām, plaukstām, galvu), tad izejas punkts tiem ir trīs klasiskās roku pozīcijas. Vēl viens elements, kas saglabājies no klasiskās dejas leksikas – baleta galvenais varonis Natanaels uz skatuves atrodas visu uzveduma laiku, kas, protams, prasa lielu fizisku un garīgu piepūli. Līdzīgi romantiskā baleta paraugos tika veidota dramaturģija titulvaronēm: arī viņas bija uz skatuves teju visu uzveduma laiku. Gan romantisma piemēros (*Ādolda Adāna Žizele*), gan *Smilšuvīrā* galvenajam varonim nav jādejo nepārtraukti; taču horeogrāfiskā risinājuma specifika, piemēram, Natanaela it kā apātiskā sēdēšana uz grīdas, neļauj atslābināties. Abiem tēliem, kuru vārdus vieno kopīga sakne (*Kopeliuss* un *Kopola*), arī dejas valoda ir līdzīga. Varētu pat teikt, ka, atbilstoši saturam, *Kopolas* tēla horeogrāfiskais risinājums ir veidots kā alūzija uz *Kopeliusa* tēlu.

Baleta *Smilšuvīrs* analīze saiknē ar trim parametriem – mūziku, scenogrāfiju un horeogrāfiju – ļauj secināt, ka postmodernisma estētikas elementi vērojami katrā no tiem. Mūzikā sastopama kolāža, citāti un alūzijas, scenogrāfijā – alūzijas, horeogrāfijā – alūzijas un nelielā mērā arī kolāža. Pēdējā izpaužas atsevišķos skatos, kur kādam tēlam, piemēram, Olimpijai, raksturīgā klasiskās dejas valoda pretstatīta neoklasiskā vai laikmetīgā baleta elementiem, kas sastopami citu tēlu partijās.

Postmodernisma literatūrā un mākslā valdošā ironija ir būtiska iezīme vairākos Špuka baletos. *Smilšuvīrā* tā parādās, lai sākotnēji, attiecīgā laikmeta kontekstā, šķietami vispārpieņemtas atziņas par cilvēku attiecībām vai sociālo plakni parādītu kā disfunkcionālas. Neviena liriskās sfēras modelis *Smilšuvīrā* neīstenojas: bīdermeiera estētikai piederīgā, rāmā Klāra nesader ar Natanaelu, kas balansē starp realitāti un fantāziju; taču arī savienība starp Natanaelu un *ideālo sievieti* Olimpiju (*lelli*) nevar tikt realizēta, jo (šeit parādās arī Špukam raksturīgais humors!) – viens no viņiem nav cilvēks. Postmodernismā kolāžas tehnika raksturīga vairākiem mākslas veidiem (vizuālajai mākslai, literatūrai, mūzikai), un *Smilšuvīrā* tā vistiešāk izpaužas

mūzikas līmenī. Šī ir t. s. *pilna vakara* izrāde (divi cēlieni), un pirmajā mirklī šķiet, ka kolāžā iesaistīto skaņdarbu vai to daļu (17 mūzikas piemēri plus epilogs, katrs ilgst no divām līdz desmit minūtēm) nav daudz. Tomēr stilistikas, žanriskās ievirzes un atskaņotājsastāva atšķirības rada visai iespaidīgus kontrastus.

Ne tikai alūzijas ir vienojošais elements mūzikas, horeogrāfijas un scenogrāfijas mijiedarbē. Vairāk nekā desmit gadu laikā izveidojies kaut kas līdzīgs Špuka radošajai komandai. Lai arī tā nav bijusi pilnīgi nemainīga grupa, tomēr tās kodols (Emma Riota/*Emma Riot*, Dirks Bekers/*Dirk Becker*, Reinharde Traubs/*Reinhard Traub*, Martins Donners) sadarbojoties ir radījis vairāk nekā desmit baletiestudējumus. Pats Špuks atzīst, ka viņam ir svarīgi strādāt kopā ar savu radošo komandu, jo tādējādi radīti baletuzvedumi, kas iezīmīgi ne vien ar tehnisko meistarību (katrs no viņa komandas ir savas jomas speciālists), bet arī ar skaidru sižeta pamatlīnijas izcēlumu (Spuck 2011). Tas attiecas arī uz *Smilšuvīru*: starp septiņām galvenajām vīriešu un trim svarīgākajām sieviešu lomām vērojamas dažādas dramaturģiskās saites ar intensīvu attīstību, taču priekšplānā spilgti izvirzās pati būtiskākā – Natanaela subjektīvā pasaules izjūta. To var raksturot arī kā baleta realitātes simulakru viņa uztverē, jo visi notikumi tiek rādīti atbilstoši Natanaela izpratnei par to, kas ir patiesi un kas nav.

Lai gan Kristiana Špuka balets *Smilšuvīrs* nepiedāvā pilnīgi jaunu žanra traktējumu mūzikas, horeogrāfijas un scenogrāfijas mijiedarbības plaknē, tas sniedz iespēju palūkoties arī uz satura interpretācijas īpatnībām laikmetīgajā baletā; un, tieši raugoties no šāda viedokļa, *Smilšuvīrs* pelnījis apzīmējumu *postmodernais balets*.

103

SANDMANN BY CHRISTIAN SPUCK IN CONTEXT OF POSTMODERN BALLET

Līva Grīnberga

Summary

Keywords: choreography, scenography, collage, allusion, quote, irony, Schumann, Schnittke, Donner, Hoffmann

In this article, the ballet *Sandmann* (2006, choreographer Christian Spuck) is researched in the context of the aesthetic of postmodernism. This raises the question of what exactly is a 'postmodern ballet', what is 'postmodern dance', and what are the differences between the two. The main part of this article is intended as an example of the ballet's analysis, and certain criteria have been selected. Therefore, the analysis is based on three pillars that are of major importance in every ballet: music, choreography and scenography. The article is divided into two

parts: the first one stresses the main theatre and dance related events and movements that are associated with postmodernism; the second one concentrates on the ballet *Sandmann*.

Postmodern dance has a well-defined start in the USA, where it announced itself almost with a manifesto. This movement began at the Judson Dance Theater in New York City in the 1960s. In the afterword of her work *Parts of Some Sextets* (1965) Yvonne Rainer put into words all of the things that are no longer necessary in dance. Other important figures of postmodern dance are Lucinda Childs, Trisha Brown, Steve Paxton and David Gordon. The most important thing about the dances developed by these choreographers is the complete avoidance of anything structure or spectacle related.

The term 'postmodern ballet' has not been used as often or as consequently as 'postmodern dance'. However, there are articles about specific ballet performances which are described as 'postmodern'. Regarding the creative work of Christian Spuck, where certain postmodern-aesthetic-related qualities can be seen (deconstruction, collage, irony, for example), another question emerges: can certain of his ballets be considered as 'postmodern'?

Spuck's ballet *Sandmann* is based on the short story with the same title, written by 19th century German author Ernst Theodor Amadeus Hofmann (1776–1822). Events are being viewed from the protagonist's – Nathaniel's – viewpoint, his obsession with his father's death together with loss of reality brings him to consummation.

The ballet's music is made using a collage technique, it consists of works by three different composers, three different genres and styles and three different performing possibilities. Music by German composer Robert Schumann (1810–1856) is performed on stage; his chamber works and romantic piano pieces are played just beside the dancers and illustrate the surroundings and epoch of the story. The orchestra in the pit plays symphonic pieces by Russian-German composer Alfred Schnittke (1934–1998) and via the sound system, the electro-acoustic suite *Sandmann* by German author Martin Donner (1974) is performed.

The scenography of the ballet *Sandmann* is close to the Biedermeier aesthetic, but there are some quotes from cinema added for a more dramatic affect. For example, little Nathaniel's toy – the rocking-horse, can symbolise his anxiety. In Anthony Pelissier's movie *The Rocking-Horse Winner* (1949) there is a similar figure. Nathaniel's twin sisters are a cinematic quote from Stanley Kubrick's horror film *The Shining* (1980). The choreographic language is based on classical dance, but Spuck's individual style enriches it with elements from neoclassical ballet and modern dance. There are some allusions in this area as

well: for example, the choreographic expression of the doll Olympia is strictly based on classical dance, portrayed ironically.

Although Christian Spuck's ballet *Sandmann* does not present a completely new interpretation of the genre, it offers another perspective on contemporary ballet. The postmodern aesthetic characteristics (collage, allusion, irony, deconstruction) in this ballet emerge the brightest in close union with the content of the story.

Literatūra un citi avoti

Baleta "Smilšuvīrs" programma (2008). "Stāsts / Konceptcija" no oriģinālā iestudējuma bukleta (*Štutgartes Balets* 2006). Tulkotāji Dagne Reinika, Rihards Kalniņš. Rīga: Latvijas Nacionālā opera

Banes, Sally (1987). *Terpsichore in Sneakers. Postmodern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press

Banes, Sally (1997). Postmodernism, the emotions, and the dancing body. *Emotion in Postmodernism*. Edited by Gerhard Hoffmann, Alfred Hornung. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, pp. 109–122

Burve-Rozīte, Anda (2008). Mazliet ārprāta katrā no mums. *Diena*, 10. oktobris

Galkina, Ramona (2013). Modernā – postmodernā – laikmetīgā deja: pasaules konteksts. *Mūzikas Saule* 2 (73), 60.–61. lpp.

Grīnfelde, Dagnija, u. c. (2008). Par operu un operā. Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums 23. septembrī

Küster, Michael (2016). Gefährliche Sehnsüchte eines Aussenseiters. *Opernhaus Zürich Magazin* 39, S. 29–32

Lūsiņa, Inese (2008). Spēle zem virspuses. *Mūzikas Saule* 5 (49), 28.–29. lpp.

Pavis, Patrice (2016). *The Routledge Dictionary of Contemporary Theatre and Performance*. New York: Routledge. <http://www.inmobiliariamanuelruiz.com/the-routledge-dictionary-of-contemporary-theatre-and-performance.pdf> (skatīts 2017. gada 1. decembrī)

Reinholde, Indra (2013). Balets: no klasiskā līdz laikmetīgajam. *Mūzikas Saule* 2 (73), 59.–60. lpp.

Shachar, Hila (2011). Can ballet be postmodern? *The Australian Ballet*. <https://australianballet.com.au/behind-ballet/can-ballet-be-postmodern> (skatīts 2017. gada 1. decembrī)

Spuck, Christian (2008). Runa preses konferencē Latvijas Nacionālajā operā pirms baleta *Smilšuvīrs* pirmizrādes. 22. septembris. Pieraksts Līvas Grīnbergas privātarhīvā

Spuck, Christian (2011). *I don't Want to Live in My Little World Anymore*. <https://www.youtube.com/watch?v=pzOIPzQnj1A> (skatīts 2017. gada 1. decembrī)

Vasile, Jana, un Regīna Kaupuža (b. g.). Termini pa tēmām. *Klasiskās dejas ilustrētā vārdnīca*. <http://www.klasiskadeja.lu.lv/termini-pa-temam/> (skatīts 2017. gada 20. novembrī)

Wood, Michael (n.d.). *Die Hamletmaschine; The Hamlet Machine*. <https://sites.google.com/site/germanliterature/20th-century/heiner-mueller/die-hamletmaschine-the-hamlet-machine> (skatīts 2017. gada 20. novembrī)

ANDRA DZENĪŠA MULTIMEDIĀLĀ KAMEROPERA TAVAS KLUSĒŠANAS GRĀMATA (*LES LIVRES DU SILENCE*, 2004): DZEJAS TEKSTA, MŪZIKAS FORMAS UN FAKTŪRAS MIJIEDARBE

Jeļena Garkavčenko

Atslēgvārdi: Oskars Milošs, slēptais dialogs, laikmetīgā opera,
faktūra, cikls

Ievads

Andra Dzenīša (dz. 1978) pirmais skatuves darbs¹ – multimedialā kameropera *Tavas klusēšanas grāmata* – ir piemiņas veltījums Mārtiņam Tauriņam (1978–2003), komponistam un skaņu režisoram, kas 25 gadu vecumā gājis bojā Salacas ūdeņos. Savulaik viņš līdzdarbojies Dzenīša skaņdarba *...apstākļi, pamošanās. Domīgi paklusēt* (jauktajam korim, soprāna solo, fonogrammai un dzīvajai elektronikai, 2000) iestudējumā. Šo opusu pirmatskaņoja Latvijas Radio koris; Tauriņš iesaistījās projektā kā mūzikas producers un veidoja elektronisko partitūru. “Viņš bija kā mans personīgais skaņu režisors, kurš realizēja vissarežģītākās idejas,” stāsta Dzenītis intervijā žurnālistei Andai Kļaviņai (Kļaviņa 2003). Komponists min arī tolaik vēl tikai aizsāktu, bet pārtrūkušo sadarbību pie *Tavas klusēšanas grāmatas*:

“Žēl, ka palika daudz kopā neizdarītu darbu. Pēdējā laikā bijām strādājuši pie operas bez sižeta [retinājums mans – J. G.] – multimediju izrādes ar mistērijas iezīmēm. Varbūt kāds tīri tehniski spēs to realizēt, bet tam vajag arī Mārtiņa spēju saprast pēc būtības.” (Kļaviņa 2003)

Šeit acīmredzot ir rodama saikne starp ieceri un galarezultātu ar konkrētu veltījumu.

Teksts un operas kopveidols

Analizējot operas tekstu, vispirms jāpievērš uzmanība nosaukumam. Tas aizgūts no Oskara Miloša² dzejoļa *Svešīniece* (franciski *L'Étrangère*) un oriģinālvalodā skan *Le livre de ton silence*. Precīzs latviešu tulkojums ir *Tavas klusēšanas grāmata*³. Taču partitūras titullapā rakstīts *Les livres du silence* (*Klusēšanas grāmatas*). Interneta vietnēs, tostarp Dzenīša mājaslapā (Dzenītis n.d.), parādās versija *Les livres de ton silence* (angliski *Books of Your Silence*). Pats autors pretrunu starp vienskaitļa un daudzskaitļa variantiem pamato ar apzinātu nekoncekvenci, kas tika pielauta, atskaņojot operu ārzemēs (Dzenītis 2015: intervija autores privātarhīvā) – respektīvi, daudzskaitlis sākotnēji bijis savdabīgs *marketinga reveranss*, bet vēlāk šī versija arī iegājusies aprītē.

Savā pirmajā operā komponists izmantojis dzeju, kas izvirza priekšplānā nāves un mīlas tematiku. Sižeta tradicionālā izpratnē nav: tā vietā ir savdabīgs dzejas teātris. Pats Dzenītis raksturo ieceri šādi:

¹ 2009. gadā tapusi komponista otra opera *Dauka* pēc rakstnieka Sudrabu Edžus pazīstamā stāsta *Dullais Dauka* motīviem.

² Oskars Milošs (fr. *Oscar Venceslas de Lubicz Milosz*, liet. *Oskaras Milašius*; 1877, Baltkrievija – 1939, Francija) bijis poļu-ebreju cilmes franču dzejnieks un lietuviešu diplomāts, poļu dzejnieka Česlava Miloša (*Czesław Miłosz*, 1911–2004) tēvocis. Līdztekus dzejoļiem Oskars Milošs rakstījis noveles, lugas un esejas. Viņa daiļradē savijas simbolisma, kristiešu kosmoloģijas, metafizikas un dekadences iezīmes. Miloša dzeju caurvij mīlas, vientulības un alkīmisko fantāziju tematika. Sīkāk par viņu skat. Česlava Miloša grāmatā *The Witness of Poetry* (Milosz 1983: 24–26, 29–33 u. c.).

³ Šeit un turpmāk latviešu teksts citēts Jāņa Elsberga tulkojumā. Pilnībā tas iekļauts kameroperas CD albuma anotācijā (Dzenītis 2004b).

⁴ Komponists uzskata, ka dzejnieka
uzvārds būtu jālatvisko kā *Milašs*,
ņemot vērā lietuviešu versiju
Oskaras Milašius (Dzenītis 2015:
intervija autores privātarhīvā).

“Šis darbs, kura pamatā ir septiņi suģestējoši lietuviešu izcelsmes franču dzejnieka Oskara Milaša⁴ dzejoļi, ir mana versija par tēmu “opera un mūsdienas”. O. Milaša dzejoļi, kas izkārtoti manis izvēlēta, ritmiskā, konceptuālā kārtībā pēc to emocionālās temperatūras, krāsu kontrastiem un psiholoģiskās iedarbības, simbolos un zīmēs runā par mīlestības un nāves pārsteidzošo tuvumu, nāvi un mīlestību apvienojošo mieru un patiesumu, mirušo, tālo, zūdošo atmiņu netveramo skaistumu un aizmirstību.” (Igaune 2004)

Kā jau izriet no citāta, Miloša dzejas virknējumu veidojis pats Dzenītis. Viņa pieeja tekstam sabalsojas ar postmoderno montāžas principu – no dažādiem dzejoļiem tiek izraudzīti fragmenti, kas reizēm ir samērā izvērsti, bet dažkārt ietver tikai atsevišķas dzejrindas.

Kameropera veidota kā septiņu daļu cikls. Gandrīz visas daļas atskaņo kora grupa (astoņi cilvēki); izņēmumi ir 4. daļa (tikai četras balsis) un 5. daļa (mecosoprāna solo – vienīgais izvērsta soloziedājums, kas saglabā attālu saikni ar operu kā pirmām kārtām solistu žanru). Ir arī īsi soloposmi kordziedājumu ietvaros – viena no 6. daļas epizodēm iekļauj basa solo (82.–99. t.), savukārt 7. daļā uz brīdi tiek izcelts pirmais soprāns (162.–186. t.).

Teksta interpretācijā ir daudz kopīga ar vokālajiem cikliem. Komponista izmantoto dzeju vieno simbolisma un impresionisma motīvi, kas aizstāj citkārt operžanrā tik ierasto secīgo vēstījumu par tiem vai citiem notikumiem. Uzmanība tiek koncentrēta nevis darbības, bet emociju attīstībā. Nav individualizētu personāžu – vēstījums rit pirmās personas vārdā, ko lielākoties prezentē koris. Taču neviennozīmīgs ir šīs personas dzimums, kā arī iespējamo personāžu skaits operā. Dzejolis *Svešiniece* (1. daļa), lai arī veltīts sievietei, eksponē stāstītāja (vīrieša) dvēseles pasauli. Līdzīga ievirze ir dzejolim *Kad viņa nāks* (4. daļa); savukārt *Vientulībā* (5. daļa) skan sievietes balss solo. Šis niānses balsu izvēlē rada asociācijas ar dialogu, kas netieši (zemapziņā) norit starp diviem mīlētājiem. Pārējos dzejoļos dzimums nav akcentēts.

Ņemot vērā gan veltījumu Mārtiņam Tauriņam, gan komponista norādes uz tematiskajām vadlīnijām, kā dzejas atslēgvārdus var izcelt jēdzienus *silence* (klusums), *solitude* (vientulība), *étrangère* (svešinieks vai svešiniece), *morte/meurt/mourir* (mirušais, mirst, mirt); tie atspoguļo operas skumīgi rezignēto noskaņu. Sava vieta tajā ir tādiem motīviem kā zudusi mīla, vientulība, ilgas pēc nāves, izmisums.

Kopumā veidojas noteikts emocionālais karkass. 1. daļai *Svešiniece* (*L'Étrangère*) ir ievada funkcija: šeit eksponēts sievietes tēls, kas gan sev, gan apkārtējiem ir neatminama mīkla. Tas caurstrāvo visu ciklu un uztverams kā varoņa *tālā mīlotā*, ar kuru nav vairs iespējama atkaltikšanās. 2. daļā *Sonatīne* (*Sonatine*) parādās alegoriski aizmirstības tēli – vīstoša lilija, vīns. Šeit īpaši izteikts ir impresionistisks kolorīts, kas balstīts dabas noskaņās, krāsās un skaņās, taču noteikta adresāta nav. Salīdzinot ar iepriekšējo daļu, *Sonatīnes* tēls ir gaišāks (iegrimšana atmiņu pasaulē). 3. daļa *Dārzs sliecas uz jūru* (*Le jardin descend vers la*

mer) ir instrumentāla; tās virsraksts aizgūts no Miloša dzejoļa *H* pirmās rindas, bet paša dzejoļa vēstījums (atziņa, ka miers bez mīlestības ir šausmīgs) atbalsojas vien kopējā noskaņā. Nākošo, 4. daļu *Kad viņa nāks* (*Quand elle viendra*) caurstrāvo ilgu un gaidu motīvi, taču joprojām nav skaidrs, kas ir mistiskā “viņa”, par kuru vēsta stāstītājs: sieviete, mīla vai nāve? Nākotne ir nezināma, varonis ir izmisis un vēlas glābties no sevis paša. 5. daļā *Vientulība* (*Solitude*) visspilgtāk izpaužas stāstītāja bailes no savām atmiņām, ciešanas un ilgas pēc nāves; parādās arī alegoriska vērsšanās pie dzīves – “aklās Mātes” (“*Mère aveugle, ô ma vie*” / “aklā Māte, ak mana dzīve”) un Dieva (“*Vous qui m’avez créé, vous qui m’avez frappé*” / “Tu, kas mani radījis esi, tu, kas bargi sodi”). Šī daļa bieži tiek atskaņota atsevišķi, kas norāda uz tās īpašo nozīmi operā. To varētu apzīmēt kā skaņdarba kluso kulmināciju. Savukārt 6. daļā *Ardievas vakarā* (*Adieu dans le soir*) sakāpinātas emocijas, visa noliegums un bēgšana no atmiņām kļūst par dinamisko kulmināciju (“*Dormez, partez, mourez, vous qui fûtes les noms éphémères d’une même douleur qui reste*” / “Guliet, aizejiet, mirstiet, jūs, kas lēno sāpju vārdi netveramie esat”). Operas izskaņa – 7. daļa *Nepabeigtā simfonija* (*Symphonie inachevée*) – uztverama kā emocionāla reprīze. Tā atsauc atmiņā sākumdaļām raksturīgos atsvešināšanās un dabas tēlus; taču pirmajā dzejoli par centrālo tēlu kļūst svešiniece, turpretī beidzamajā varonis pats pārvēršas par svešinieku. Pēdējā vērsšanās pie nesasniedzamās mīlas (“*écoute, amer amour de l’autre monde*” / “klausies, mana rūgtā, citpasaulīgā mīla”) un pēdējais atmiņu stars atstāj nenoslēgtības iespaidu.

Operas satura atslēgas jēdziens komponista skatījumā ir cilvēka zemapziņa, kas ir daudzdimensionāla (Dzenītis 2015: intervija autores privātarhīvā). Daudzās domu, emociju, jūtu un atmiņu dimensijas izpaužas dažādās plaknēs – gan partitūrā fiksētajā skaņurakstā, gan nefiksētā (elektroniskā) mūzikā. Emociju sižetiskā līnija atbilst monodramaturģijas principam – pamatnoskaņas eksponēšanu nomaina tās attīstība, sasniedzot virsotni/kulmināciju un beigās gūstot noapaļojumu, tomēr ar zināmu daudzpunktes izjūtu.

Remarkas šajā skaņdarbā attiecas uz dziedāšanu un spēles tehniku, dažkārt arī uz rakstura apzīmējumiem. Tās neparāda darbību, jo, kā jau minēts, darbības faktiski nav.

Tā kā elektronika sastopama gandrīz visā operā (atskaitot 4. un 6. daļu), veidojas interesanta saikne starp fiksēto un nefiksēto nošu tekstu – no vienas puses, partitūrā ir izraksfītas kora un instrumentu partijas; no otras puses, vienlaikus skan elektroniskās mūzikas vai deklamētās dzejas ieraksts; savukārt improvizatorisku niansi ienes dzīvās elektronikas izmantojums pašā uzveduma laikā.

Teksta un faktūras saikne

Oskara Miloša dzeja Dzeniša operā atklājas savdabīgā dialogā starp reālo (kora grupas vai kora solistu dziedājumi) un ireālo sfēru (dzejas deklamēšana ierakstā, kas dzirdama paralēli reāli skanošai un partitūrā fiksētai mūzikai). Teksta uztveramības līmenis gan partitūrā, gan ierakstā mainās atkarībā no faktūras – solodziedājumos, akordu faktūras posmos vai ierakstītajos dzejas deklamācijas fragmentos priekšplānā izvirzās vārdu jēga, savukārt kora grupas čukstu, lineārās faktūras, vokālo partiju ritma nobīžu vai deklamatorisko uzslāņojumu apstākļos teksts zaudē saturisko funkciju un pārtop sonorā elementā⁵.

⁵ Franču valoda jau pati par sevi rosina vārda sonorū uztveri, jo lielākajai daļai klausītāju teksta jēga ir aizplīvurota. Tendence izmantot svešvalodas kā specifisku sonorū elementu latviešu vokālajā mūzikā aktualizējas tieši 20./21. gadsimta mijā, kaut arī atsevišķi spilgti piemēri (Marģera Zariņa *Partita in barocco* u. c.) tapuši jau agrāk.

Kā *reāls teksts* turpinājumā apzīmēta dzeja, kas, atšķirībā no ierakstā dzirdamās, skan kora grupā vai solistu partijās. Šis teksts var būt gan skaidri uztverams, gan aizplīvurots. Iespējams nodalīt vairākus tā interpretācijas variantus, turklāt katrā operas daļā faktūras tipi mēdz mainīties atbilstoši saturam un konkrētajam formas posmam.

Pirmā modeļa ietvaros teksts ir stabils gan vienā līnijā (balsī), gan akordu faktūrā. Kā īpašs paņēmieni minama unisonu sašķelšanās klaster-tipa saskaņās. Pirmoreiz tā vērojama 2. daļā: unisons sašķēlas asās mazu sekundu saskaņās, kas atbilst dzejas smeldzei un sāpīgu atmiņu pārņemtā varoņa dvēseles stāvoklim (“*Le temps ne veut pas mourir?*” / “Laiks nevēlas mirt?”; skat. 1. piemēru).

207 *ff*
S. I. Le temps ne veut pas mourir?
S. II. Le temps ne veut pas mourir?
A. I. Le temps ne veut pas mourir?
A. II. Le temps ne veut pas mourir? *mf* whisper
T. I. Le temps ne veut pas mourir?
T. II. Le temps ne veut pas mourir?
B. I. Le temps ne veut pas mourir?
B. II. Le temps ne veut pas mourir?

Visnozīmīgākā loma unisoniem un akordu faktūrai ir 6. daļā – operas dramatiskajā kulminācijā. Dzejas teksta sākumu veido noliegumu virkne, un kora grupas unisoni ar pauzēm starp vārdiem akcentē saturu, sasniedzot lielu emocionālo blīvumu (“*Dormez, – non, partez. Laissez-moi seul*” / “*Guliet – nē, ejiet prom. Atstājiet mani vienu*”; skat. 2. piemēru).

111

2. piemērs. 6. daļa *Ardievas vakarā*: 11.–12. t. (vokālās partijas)

Vārdu nozīmība, protams, tiek akcentēta ne vien akordu faktūrā veidotajās epizodēs, bet arī soloposmos – to vidū ir operas 5. daļa (mecosoprāna solo jeb operas klusā kulminācija, vientulības sajūtas visaugstākā koncentrācija), kā arī 6. daļas basa solo.

Otra iespēja teksta interpretācijā ir stabilitāte vienā līnijā (balsī) un vienlaikus mobilitāte kora grupas ietvaros – izmantota lineārā faktūra vai akordu faktūra ar minimālu ritma nobīdi un kora grupu sasaukšanās. Pirmoreiz šis izklāsta veids parādās 1. daļas pirmajā teksta posmā. Koris (divi soprāni, divialti un divi tenori) sadalās divās grupās, un to partijas veidojas akordu faktūrā, savukārt abu grupu dziedājuma iestāšanās atšķiras par vienu sešpadsmitdaļu. Tādējādi akordu faktūra un, attiecīgi, arī teksta skaidrība tiek aizplīvurota. Katras grupas/līnijas vokālā partija ir statiska, lielākoties tā ietver vienas skaņas atkārtojumus (skat. 3. piemēru).

Tomēr, atšķirībā no 1. daļas, citviet šādā faktūrā veidoti posmi nav sevišķi izvērsti.

Trešais teksta interpretācijas modelis vērsts uz teksta mobilitāti, kas izpaužas visos līmeņos. Nosacīti to varam vērot jau balsu sasaukšanās epizodēs, jo vokālo partiju ritma nobīde aizplīvuro teksta saturu, taču vēl spilgtāk mobilitāte parādās polifonā faktūrā. Katras balss lineārās attīstības intensitāte pieaug operas beigās – 6. un 7. daļā (skat. 5. piemēru).

66

f legato

S. I. Par - tez le grand vent d'ou -

f legato

S. II. Par - tez le grand vent d'ou-bli

f legato

A. I. Par - tez le grand vent d'ou - bli

f legato

A. II. Par - tez le grand vent d'ou - bli

f

T. I. vent d'ou - bli - i - si - len - ci - eux...

f

T. II. d'ou - ou - bli si - len - ci - eux...

f

B. I. vent d'ou - bli si - len - ci - eux...

f

B. II. grand vent d'ou - bli si - len - ci - eux...

5. piemērs. 7. daļa *Nepabeigtā simfonija*: 66.–68. t. (vokālās partijas)

Savukārt 4. daļa ir vienīgā, kurā teksts sadrumstalots līdz vissīkākajām vienībām: vārdi un dažreiz pat to zilbes ir izkaisītas pa kora grupas balsīm, pārtopot par sonoriem elementiem (skat. 6. piemēru).

6. daļā koris ar čukstiem paspilgtina dažus no basa solo dziedātajiem vārdiem (*nous/mēs, mourons/mirstam, l'ombre/ēna, dieux/dievi*). Savukārt 7. daļa sākas ar izvērstu sonoru posmu, kurā balsis čukstus atkārto frāzi “*Je me souviens*” / “Es atminos” (skat. 8. piemēru). Kora čuksti it kā ilustrē zudumā gājušos atmiņu tēlus, radot mistisku gaisotni.

The image shows a musical score for 'Tape 1' with a total duration of 2'45". It features three vocal parts: A I, T I, and T II. The lyrics are 'Je me sou-viens,'. Performance instructions include 'Whisper breath in' and 'Whisper breath out'. Dynamic markings include *mf* and *f*. There are also numerical markers (3, 5, 6) and time intervals (4", 5", 6") indicating specific durations or rests.

8. piemērs. 7. daļa *Nepabeigtā simfonija*: sākums

Visbeidzot, atsevišķās kameroperas epizodēs teksta nav vispār – pirmām kārtām tas attiecas uz tūri instrumentālo/elektronisko 3. daļu, bet nosacīti – arī uz kora vokālizes posmiem 1. (skat. 9. piemēru) un 2. daļā.

The image shows a musical score for 'Tape 1' starting at measure 26. It features eight vocal parts: S I, S II, A I, A II, T I, T II, B I, and B II. The lyrics are 'Aa', 'Mm', and 'Ae'. Dynamic markings include *f*, *mp*, and *mf*. There are also numerical markers (3) and slurs indicating phrasing.

9. piemērs. 1. daļa *Svešiniece*: 26.–29. t. (vokālās partijas)

Dzejas teksts, kas skan ierakstā, tieši tāpat var būt gan skaidri uztverams (vienbalsīga deklamēšana), gan aizplīvurots (atsevišķu dzejrinu elektroniska uzslāņošana). 1. daļā paralēli *reālajai* kora partijai skan dzejrinu uzslāņojumi ierakstā – veidojas virmojošs fons, kur vārdu jēga paliek otrajā plānā. Skaidra deklamācija parādās tikai 1. daļas beigās, pārejā uz nākošo daļu – vīrieša balss vairākkārt atkārtoti līdz tam kora atskaņoto frāzi “*Ton âme est loin, bien loin d’ici*” / “Tava dvēsele ir tālu, ļoti tālu”. 5. daļā *Vientulība* līdztekus mecosoprāna solo dzirdami sievietes balss čuksti ierakstā; taču tie kļūst par faktūras otro plānu (fonu), kas rada noskaņu, papildus efektu, nevis aizplīvuro solistes dziedājuma skaidrību. Arku ar 1. daļu veido operas fināls, jo arī tajā vīrieša balss deklamē dzejas tekstu. Sākumā šī deklamācija ir vienbalsīga, bet pēc brīža balss tiek elektroniski sašķelta (vienas balss daudzbalssības efekts). Vēlāk tās pašas rindas savā dziedājumā pārņem koris. Vēl viena līdzība ar operas 1. daļu atklājas atsevišķas deklamētas frāzes atkārtojumā daļas noslēgumā: 1. daļā tā bija frāze “*Ton âme est loin, bien loin d’ici*” / Tava dvēsele ir tālu, ļoti tālu”, savukārt finālā – frāze “*Ton histoire morte à jamais, même pour toi*” / “Vēsture tava, mirušā, pat no tevis uz mūžību aizgājušā”, kas vienlaikus ir 1. daļas teksta alūzija, dzejoļa *Svešinieci* pēdējā rinda. Veidojas tembrāla arka: vīrieša balss deklamācija tiek izmantota kā operas ierāmējums, savukārt sievietes balss skan zelta griezumā punktā (5. daļā).

Tembrfaktūra un forma

Atskaņotājsastāva ziņā operā var nodalīt *tutti* un *solo* daļas, kuru izkārtojumā vērojamas rondalitātes iezīmes. 1., 4. 6. un 7. daļa ir savveida refrēni (*tutti*), un tos atdala kamerepizodes ar kādas balss vai instrumenta solo: 2. daļā tas uzticēts basklarnetei, 3. daļā skan tikai elektronika, 5. daļā – mecosoprāna solo. Taču pat *tutti* daļās balsu un instrumentu klāsts tiek variēts: ielūkojoties shēmā, redzams, ka absolūti identisks un tiešām pilns atskaņotājsastāvs sastopams tikai malējās daļās. 4. un 6. daļa sasaucas, jo tajās nav elektronikas, turklāt 6. daļā izmantota arī nepilna kora grupa (katra balss uzticēta tikai vienam dziedātājam).

Faktūra šajā darbā ir viens no galvenajiem formveides aspektiem, kas nosaka iekšējo dalījumu. Tomēr daļu ietvaros tā mēdz būt ļoti mainīga, mozaikveidīga. Otrs svarīgs formveides aspekts ir teksts, kas arī saistāms ar faktūru. Kopumā vērojama autora tiece uz noapaļotām struktūrām, proti, reprizitāti, kas operā visbiežāk izpaužas kā trijdaļība vai rondalitāte. Līdz ar to daļas lielākoties ieturētas tipveida formās – trijdaļu, strofu u. tml. Rondalitāte atklājas ne tikai atskaņotājsastāva izvēlē operas daļās, bet arī formveides līmenī: pāra daļas (2., 4. un 6.) ir komponētas trijdaļu formā (strukturāls refrēns), 1. un 5. daļā saskatāms strofiskums, 3. un 7. daļā – variācijas (skat. 1. tabulu).

1. tabula. *Tavas klusēšanas grāmata*: atsevišķu daļu atskaņotājsastāvs un forma

1. <i>L'Etrangère</i>	2. <i>Sonatine</i>	3. <i>Le jardin descend vers la mer</i>	4. <i>Quand elle viendra</i>	5. <i>Solitude</i>	6. <i>Adieu dans le soir</i>	7. <i>Symphonie inachevée</i>
flauta; klarnete/ basklarnete; mežragi; SSAATTBB; pirmās vijoles; otrās vijoles; alti; čelli; elektronika	basklarnetes solo; SSAATTBB; elektronika		flauta; klarnete; mežragi; SATB; pirmās vijoles; otrās vijoles; alti; čelli		flauta; klarnete; mežragi; SSAATTBB; pirmās vijoles; otrās vijoles; alti; čelli	flauta; klarnete; mežragi; SSAATTBB; pirmās vijoles; otrās vijoles; alti; čelli; elektronika
salikta strofu forma (AA ₁ à)	trijdaļu forma (βABA ₁)	~ variācijas (a/m b/m ₁ m ₂)	trijdaļu forma (ABA ₁ à)	caurviju strofu forma ar refrēnu (arb~c~r ₁ ~dr ₂)	trijdaļu forma (ABA ₁)	rondovariācijas (a b c a ₁ c ₁ d/a ₂ c ₂ a ₃ /c ₃)

Secinājumi

Tradīcijām bagātā operžanra interpretācija Dzenīša skaņdarbā ir neierasta gan saturs, gan formas ziņā. Pirmkārt, uzmanību piesaista atskaņotājsastāvs – nevis solisti, bet kora grupa (astoņu dziedātāju ansamblis), ko pavada īpaši izmeklēts instrumentālo tembru salikums (pilna stīgu grupa, flauta, klarnete vai basklarnete, mežrags), kā arī elektronika. Dzenīša aizraušanās ar elektroakustisko mūziku laikā līdz operas tapšanai izpaudusies arī citos viņa daiļrades žanros (var atgādināt, piemēram, jau minēto kompozīciju ... *apstākļi. Pamošanās. Domīgi paklusēt*); taču šajā gadījumā tā attiecināma ne vien individuālu stila iezīmi, bet arī saikni ar pasaules opermūzikas tendencēm. Elektronikas izmantojumu kā būtisku izteiksmes līdzekli 20.–21. gadsimta mūzikas teātrī min vairāki pētnieki (skat., piemēram, Salzman, Desi 2008: 38). Viens no agrīniem piemēriem, kas tapis jau pagājušā gadsimta 60. gados, ir Luidži Nono (*Luigi Nono*) opera *Neiecietība (Intolleranza, 1960, pievienota elektroniskā partitūra)*. Savukārt Bruno Madernas (*Bruno Maderna*) kameroperā *Satirikons (Satyricon, 1973)* ir 16 daļas, ko var rādīt brīvā secībā, pa vidu atskaņojot ierakstus.

Laikmetīgās operas nereti vairs neatbilst senajam priekšstatam par operu kā pirmām kārtām solistu žanru: piemēram, Beata Furrera (*Beat Furrer*) un Oskara Bjanki (*Oscar Bianchi*) darbos tiek nivelēta atsevišķu personāžu individualitāte, parādās bezvārda personāži un pieaug kora loma. Līdzīgas iezīmes izpaužas Dzenīša *Tavas klusēšanas grāmatā*. Tomēr, ielūkojoties vērīgāk, viņa kameroperā var saskatīt solistiskumu, tikai netradicionālā tvērumā: par solistu var kļūt ne vien balss (mecosoprāns, soprāns, bass), bet arī instruments (piemēram, basklarnetes solo operas 2. daļā) vai pat elektronika (3. daļā).

Līdz ar to nav arī klasiska libreta un skatuves darbības – *Tavas klusēšanas grāmata* paredzēta oratoriālam/koncerttipa atskaņojumam. Te izpaužas saikne ar postmoderno tradīciju; kā spilgtus piemērus pasaules opermākslā var minēt Ģerģa Ligeti (*György Ligeti*) operas *Piedzīvojumi* un *Jaunie piedzīvojumi* (*Aventures*, 1962, *Nouvelles aventures*, 1962–65), kas rakstītas trim solistiem un instrumentālam septetam. Šajās kompozīcijās nav saturiska teksta, bet ir fonēmu kopums, kas rosina noteiktas emocijas; pētnieks Roberts Adlingtons apzīmē abiem Ligeti darbiem raksturīgo atskaņojuma veidu kā “ekscentrisku bezvārdu vokalizāciju” (Adlington 2005: 232). Arī muzikoloģe Inga Žilinska, rakstot par operu 20. gadsimta otrajā pusē, izceļ vairākus darbus, kuros izpaužas “naratīva nonivelēšana” jeb atteikšanās no secīga sižetiska stāsta, piemēram, Lučāno Berio *Karalis klausās* (*Un re in ascolto*, 1984) un Luidži Nono *Neiecietība* (*Intolleranza*, 1960) (Žilinska 2008: 19).

Dzenīša operas septiņdaļu struktūra tuvina to vokālam ciklam. Šajā ziņā zīmīgas ir teksta un faktūras arkas starp malējām daļām, dažas uzbūves likumsakarības (piemēram, izteikta trijdaļība operas pāra daļās), balsu un instrumentu skaita variēšana (dalījums *tutti* un solo posmos). Var atgādināt, ka vokālie cikli (gan korim, gan kamersastāvam sacerēti) Dzenītim ir visai tuva žanru joma un operas tapšanas laikā tā jau bija pārstāvēta viņa daiļradē. Piemēram, 2000. gadā komponēts pazīstamais kora cikls *Četri E. E. Kamingsa madrigāli* četrām balsīm, savukārt 2004. gadā tapuši *Septiņi E. E. Kamingsa madrigāli*⁶ – solocikls mecosoprānam un instrumentālajai grupai. Operā *Tavas klusēšanas grāmata* abu minēto darbu atšķirīgie atskaņotājsastāvi it kā apvienojas: ir astoņas kora balsis, instrumentālā grupa un mecosoprāna solo. Līdzību vēl paspilgtina vairākdaļu struktūra. Tādējādi kameroperā spilgti izpaužas žanru sintēzes ideja.

Rezumējot jāatzīst: lai arī no satura viedokļa (jūtas pāri visam) iezīmējas saikne ar romantisma estētiku, tomēr vienlaikus šis skaņdarbs, protams, ir visai tāls no romantiskās operas tradīcijām. Dzenītis izceļams kā viens no pirmajiem komponistiem, kas 21. gadsimta sākumā piedāvājis operas laikmetīgu versiju. Vēlāk jau multimediju iespējas operā saistījušas arī citu latviešu skaņražu uzmanību – piemēram, plašākas analīzes vērtā būtu Santas Ratnieces *Kara daba*, kas tapusi 2011. gadā; līdzīgi kā Dzenīša darbu, to pirmatskaņojuši Radio kora mākslinieki. Tomēr latviešu komponistu kameroperu klāstā *Tavas klusēšanas grāmata* joprojām ir vienīgais multimedialais skaņdarbs.

⁶Mūzikas vēstures kontekstā interesanti atzīmēt, ka arī madrigāls bijis operžanra attāls priekštecis.

MULTIMEDIAL CHAMBER OPERA *BOOKS OF SILENCE (LES LIVRES DU SILENCE, 2004)* BY ANDRIS DZENĪTIS: INTERACTION OF THE POETIC TEXT, MUSICAL STRUCTURE AND TEXTURE

Jelena Garkavchenko

Summary

Keywords: Oscar Milosz, hidden dialogue, contemporary opera, texture, the cycle

A multimedia chamber opera for eight voices, instrumental ensemble and electronics, *Books of Silence*, is the first stage work by contemporary Latvian composer Andris Dzenītis (1978). This opera is dedicated to the Latvian composer and sound director Mārtiņš Tauriņš (1978–2003), and its text is based on seven poems by French-Lithuanian poet Oscar Vladislas de Lubicz Milosz (Oskaras Milašius, 1877–1939).

Andris Dzenītis' interpretation of the genre is unusual on both the content and structure levels. The opera is created for an ensemble of eight voices, not for soloists, though remote soloistic hints can be found: for example, the electronics solo in movement III, the mezzo soprano solo in movement V, as well as the bass clarinet solo in movement II and the bass solo in movement VI.

There is no traditional libretto or action on the stage – *Books of Silence* is a static concert opera. The poems and their fragments, selected by Andris Dzenītis according to the postmodern principle of text montage, have a common emotional plot with exposition, development, climax and recapitulation. The emotional plot emphasizes the closeness of love and death, even though the opera lacks a sequential story, traditional for the genre. There are no individual characters – the first-person narrative mostly comes from the vocal ensemble, but, taking into account the ambivalence of this person's gender (male in movement I *L'Etrangère* and movement IV *Quand elle viendra*, female in movement V *Solitude* and neutral in other movements), it is possible to speak about a hidden dialogue. The poetry of Oscar Milosz is also manifested as a dialogue between real and unreal spheres – namely, the text, which is sung by the ensemble or soloists and text declamation, recorded on the tape. The comprehensibility of the text meaning varies in accordance with texture. In homorhythmic or declamatoric solo episodes, the meaning of the word is emphasized, but very often the word loses its sense and turns into a specific color: if the texture becomes polyphonic, declamation is superimposed on the sung text and the ensemble is whispering or dividing words into phonemes. The French language, which is not fully understandable for a non-native speaker, itself is a step towards sonorism.

⁷ I. *L'Étrangère*, II. *Sonatine*,
III. *Le jardin descend vers la mer*,
IV. *Quand elle viendra*, V. *Solitude*,
VI. *Adieu dans le soir*,
VII. *Symphonie inachevée*.

The cyclic structure of the opera (seven movements⁷) brings it closer to a song/choir cycle, which is not a coincidence, considering Andris Dzenītis' oeuvre. Parallels can be found with his *Four Madrigals* by E.E.Cummings (2000) for eight voices and *Seven Madrigals* by E.E.Cummings (2004) for mezzo soprano and instrumental group, as well as the madrigal itself – an early predecessor of the opera genre. Cyclicity as a principle appears on various levels: text and texture arches between outer movements of the opera, as well as structural organization of the composition overall. Concerning the musical forms, the even movements (II, IV and VI) are ternary, movements I and V – strophic, but variations can be found in movements III and VII. According to the use of voices and instruments, the whole composition is based on a rondo principle with alternation of tutti and solo episodes. Movements I, IV, VI and VII are tutti sections (though the full ensemble is used only in the outer movements of the opera) with solo sections in between: movement II – bass clarinet solo, movement III – tape solo, movement V – mezzo soprano solo.

In music theatre history, experimental tendencies of the avant-garde were vividly manifested in the 1960s. For example, Luigi Nono added electronics to his opera *Intolleranza* (1960), György Ligeti replaced a meaningful text with phonemes in his operas *Aventures* (1962) and *Nouvelles aventures* (1962–1965); later Bruno Maderna created a chamber opera *Satyricon* (1973) which consists of 16 movements, played in random sequence with recorded music in between. Nowadays, opera has gone far away from its traditional form, and the genre continues to develop. New tendencies in Latvian music mostly became relevant at the turn of the century, in the oeuvre of the composers born in the 1970s. Still, Andris Dzenītis was one of the first composers who has created a contemporary form of opera.

Literatūra un citi avoti

Adlington, Robert (2005). Music theatre since the 1960s'. *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*. Edited by Mervyn Cooke. New York: Cambridge University Press, pp. 225–243

Dzenītis, Andris (n.d.). *Complete List of Works*. <http://dzenitis.webs.com/listofworks.htm> (skatīts 2017. gada 8. novembrī)

Dzenītis, Andris (2004a). *Les livres du silence / Tavas klusēšanas grāmata*. Nepublicēta partitūra (datorraksts). Glabājas komponista privātarhīvā

Dzenītis, Andris (2004b). *Tavas klusēšanas grāmata = Les livres de ton silence*: CD albums (buklets ietver operā izmantotos Oskara Miloša dzejoļu tekstus un Jāņa Elsberga veiktos tulkojumus). Rīga: Latvijas Radio, LRCD046

Dzenītis, Andris (2015). Intervija Jeļenai Garkavčenko Rīgā, JVLMA Ērģeļu zālē. 27. marts. Audioieraksts Jeļenas Garkavčenko privātarhīvā

Igaune, Ingūna (2004). *Arēnā viesosies komponists Stīvs Reihš*. 22. oktobris. <http://www.db.lv/laikraksta-arhivs/citas/arena-viesosies-komponists-stivs-reihš-307925> (skatīts 2014. gada 10. martā)

Kļaviņa, Anda (2003). Tik maz un tik daudz... *Diena*. Pielikums *Sestdiena*, 2. augusts, 28.–31. lpp.

Milosz, Czesław (1983). *The Wittness of Poetry*. Cambridge et al.: Harvard University Press

Salzman, Eric, & Thomas Desi (2008). *The New Music Theater. Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York: Oxford University Press

Žilinska, Inga (2008). *Postmodernisma tendences 20. gadsimta operas žanrā un Bo Holtena operā "Operācija: Orfejs"*. Maģistra diplomdarbs. Rīga: JVLMA

DACES APERĀNES KLAVIERMŪZIKAS STILA ZĪMES

Diāna Zandberga

Atslēgvārdi: iedvesmas avoti, romantisms, impresionisms, dažādu reģionu tautas mūzika, dzeja, glezniecība

Ievads

2015. gada decembrī Latvijas Nacionālā ierakstu kompānija *Skani* sērijā *Latviešu komponisti* izdeva Daces Aperānes klaviermūzikas albumu *Skaņas un atskaņas*. Tajā iekļauti oriģināldarbi un pārlikumi klavierēm solo, kas tapuši laikposmā no 1990. līdz 2015. gadam. Muzikologs Robs Bārnets (*Rob Barnett*) recenzijā britu portālā *MusicWeb* raksta par albumu:

“Aperāne uzrunā ar tiešai izteiksmei piemītošo skaistumu. Nav jūtama jēlkāda piepūle viņas proponēto garīgo vērtību izcēlumā. Tās tiek piedāvātas klausītājiem vienkārši, bez mazākās samākslotības ēnas. Aperānes starojošā un idilliskā mūzika ir izteiksmīga un daiļrunīga.” (Barnett 2017¹)

Bārnets uzsver komponistes mūzikas tuvību jaunās vienkāršības estētikai, akcentējot saites ar Frederiko Mompo u. c. komponistu klavieropusiem. Skaņdarbā *Cimbala* muzikologs saredz paralēles arī ar ungāru skaņraža Zoltāna Kodāja mūzikas valodu, tomēr visbiežāk Aperānes kompozīcijās, viņaprāt, jūtama franču mūzikas ietekme – no Ērika Satī līdz Morisam Ravelam un pat Olivjē Mesiānam, kuram raksturīgi “skaņas, tembri un aromāti, kas sajūsmīna un nesāpina”; tie apbur gan Aperānes *Mozaikā*, gan *Sarkanajā balonā* (Barnett 2017²).

Savukārt portāla *Latvians Online* apskatnieks Egils Kaljo vērtē albumu šādi:

“Aperānes kompozīcijās jūtama plaša dažādu tautu mūzikas ietekme, kas veido unikālu individuālo rokrakstu, atklājot mūzikas izteiksmes dziļumu un siltumu, kas atstāj iespaidu uz visiem klausītājiem.” (Kaljo 2016)

Daces Aperānes klavierdarbu klāsts patiesi pārsteidz ar vērienīgu stilistisko diapazonu – no neobarokāli askētiskas *Sarabandas* un impresionistiski izsmalcinātām *Haikām* līdz franču šarma caustrāvotam veltījumam dziedātājai Edītei Piafai (*Édith Piaf*, 1915–1963) *Mūzikā no baleta “Edīte”*. Raksta mērķis ir atrast šajā daudzveidībā komponistes klaviermūzikas galvenās stila zīmes. Pati Aperāne uzsver:

“Klavieres ir vienmēr bijusi nozīmīga daļa no manas radošās pasaules. Kad man bija vienpadsmit gadu, klavieres pēkšņi ieradās mūsu mājās. Tas man bija tāds brīnums, ka es vispār klavieres negribēju atstāt. Un tā līdz šai dienai man mājās ir tāds stūrītis, kur klavieres ir kā mīļš sirds draugs, kas ierosina pat ar savu klātbūtni. Arī kameramūzikā esmu bieži izmantojusi klavieres.” (Aperāne 2016: intervija autorei privātarhīvā)

¹ “Aperāne takes communicative delight in directly spoken beauty. In her case there is no struggle to gain an appreciation of the blessed things that she has to say. They are laid out in front of the listener’s ears without even the appearance of artifice. Aperāne’s lambent and idyllic music is eloquent and silver-tongued.” (Barnett 2017)

² “Mosaic and Red Balloon are pieces of some substance and in their case the language becomes more advanced as if Aperāne’s ‘island’ has encountered the piano music of Olivier Messiaen and is indeed “full of noises, sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not.”” (Barnett 2017)

Biogrāfisks kopskats

Dace Aperāne dzimusi 1953. gada 19. decembrī Vinipegā (Kanādā), pazīstamu latviešu sabiedrisko darbinieku Ilgas un Mārtiņa Štauveru ģimenē. Stāstot par pirmajiem spilgtākajiem mākslas iespaidiem, komponiste atminas: vienpadsmit gadu vecumā viņa bieži viesojusies pie citas latviešu emigrantes, Vinipegā mītošās Elzas Nekundes (1896–1999). Namamāte spēlējusi klavieres, savukārt Dace kopā ar Nekundes meitu Maiju Taizeku (*Maija Tyzek*, dz. 1929) jūsmojušas par Ķīnas un Japānas pasaku grāmatām, kā arī mākslas darbu reprodukcijām (Aperāne 2016: intervija autores privātarhīvā). Saskare ar Austrumu mākslu un filozofiju vēlāk atspoguļosies arī Daces Aperānes daiļradē.

Pirmā Aperānes kompozīcijas skolotāja bija Dr. Pegija Sempsona (*Peggie Sampson*, 1912–2004), kas Anglijā studējusi mūziku, tai skaitā kompozīciju un seno stūginstrumentu (violas da gamba u. c.) spēli. Jau bērnības gados Dace viņas iespaidā sāka rakstīt klavierdarbus. Vēlāk Monreālā topošajai komponistei bija iespēja mācīties klavierspēli pie privātskolotājas Irēnas Bubņukas (*Irena Bubniuk*, 1928–2016), kas īpaši lielu uzmanību veltīja impresionistu daiļrades un estētikas apguvei (Aperāne 2016: intervija autores privātarhīvā).

Vēl viena svarīga personība, kas ietekmēja jaunās komponistes mūzikas studijas, bija Dr. Ingrīda Strautmane (1923–2015) no Vinipegas. Savulaik viņa studējusi arfas spēli Latvijas Konservatorijā. Strautmane bieži dalījās ar mazo Daci atmiņās par profesores Lūcijas Garūtas (1902–1977) klavierspēli un kompozīcijām. Kad Aperānei bija trīspadsmit gadu, viņu mājās viesojās jaunais un daudzsološais Kanādas latviešu pianists Artūrs Ozoliņš (dz. 1946). Šī mākslinieka virtuozās un emocionālās interpretācijas atstāja tik spēcīgu iespaidu, ka tieši viņš, mudinot meiteni pievērsties kompozīcijai, daudzējādā ziņā ietekmēja viņas profesijas izvēli (Aperāne 2016: intervija autores privātarhīvā).

1972. gadā Dace uzsāka kompozīcijas studijas Makgila (*McGill*) Universitātē Monreālā pie Čārlza Pālmera (*Charles Palmer*), Brūsa Meitera (*Bruce Mather*) un Braiena Čērnija (*Brian Cherney*); 1976. gadā viņa ieguva bakalaura grādu mūzikā. 1977./1978. gadā Aperāne studēja kompozīciju pie Dāvida Loba (*David Loeb*) Mannes mūzikas koledžā Ņujorkā, bet 1978. gadā – mūzikas teoriju un kompozīciju Fontenblo (*Fontainebleau*) vasaras skolā Francijā pie Nadjas Bulanžē (*Nadia Boulanger*) un Luīzes Talmas (*Louise Talma*). Tajā pašā gadā Aperāne turpināja kompozīcijas studijas Hantera (*Hunter*) koledžā Ņujorkā pie Mairona Finka (*Myron Fink*). Šo mācību iestādi viņa absolvēja 1980. gadā ar maģistra grādu.

Aperānes simfoniskie darbi, kormūzika, instrumentālie un vokālie kameropusi atskaņoti koncertos, festivālos, meistarkursos un dziesmu svētkos Kanādā, ASV, Latvijā, Lielbritānijā, Nīderlandē, Ungārijā,

Vācijā, Krievijā, Lietuvā, Itālijā un Meksikā. Komponistes mūzikas ieraksti pieejami Latvijas Radio arhīvā; tie skanējuši Latvijas Radio *Klasika* raidījumos, kā arī Ungārijas un ASV klasiskā radio programmās.

Kopš 1989. gada Aperānes mūzika ir daudzu Latvijas interpretu repertuārā. Notikuši vairāki viņas autorkoncerti Rīgā (Vāgnera zālē, Latvijas Nacionālajā operā, Rīgas Latviešu biedrības namā), Siguldā, Cēsīs un citās Latvijas pilsētās.

Dace Aperāne ir Latvijas Komponistu savienības (1990) un Kanādas mūzikas centra (1993) biedre. Kopš 1994. gada viņa ir Starptautisko latviešu jauno mūziķu meistarkursu mākslinieciskā vadītāja. No 2005. gada Aperāne pasniedz mūziku Skārdsdeila (*Scarsdale*) skolu sistēmā Ņujorkā³.

³ Komponistes studiju vietu un darbības aprakstā izmantoti Latvijas Mūzikas informācijas centra dati (Jaunslaviete b. g.).

Komponiste saņēmusi Triju Zvaigžņu ordeni (2001), pirmo Latviešu mūzikas balvu (2007) par latviešu mūzikas koncertu veicināšanu pasaulē un par jauno mūziķu prasmju un saskarsmes izkopšanu regulārās starptautiskās vasaras nometnēs un meistarkursos Latvijā, kā arī Lielo mūzikas balvu (2015) par latviešu akadēmiskās mūzikas popularizēšanu pasaulē.

Klavierdarbu iedvesmas avoti

Daudzos Daces Aperānes darbos dominē gaiša vai melnholiski rāma noskaņa. Kritika tajā nereti saskatījusi impresionistisku krāsu paleti. To apliecina, piemēram, fragments no Andra Dzenīša recenzijas par albumu *Skaņas un atskaņas*: "Tik neparasti dažāda ir Dace Aperāne! Tomēr – trausla. Trausla ir arī Kloda Debišī mūzika, un Daces darbi vismaz impresionistiska noskaņojuma ziņā tai rada." (Dzenītis 2016)

Līdzīgi komponistes skaņdarbu stilu raksturo muzikoloģe Ilze Šarkovska-Liepiņa; viņa atzīst, ka mūzikas tēlainība ved miniatūras, niansēti lakoniskas, impresionistiski krāsainas, bet emocionālas izteiksmes virzienā (Šarkovska-Liepiņa 2016).

Nereti Aperānes mūzikas valodā jūtama **dažādu tautu folkloras** ietekme. Spilgts piemērs ir *Alegeinu melodija un deja* klavierēm četrrocīgi (1998–2004, veltījums Antrai un Normundam Viksnēm). Šis diptihs tapis, iedvesmojoties no savdabīgās apalaču tautasmūzikas, kuras elementi spilgti atklājas skaņdarbu melodikā un dejas neregulārajā ritmikā. *Alegeinu melodijas* polifonajā izklāstā savijas četras dažādas melodijas; turklāt klavieru pirmajā partijā valda regulāri mainīgs metrs (mijas 3/4 un 5/4 taktsmērs), kamēr otrā partija rakstīta 4/4 taktsmērā. Stipro taktsgaļu nesakritība rada īpašu izteiksmību; sasauca dažādu balsu melodiskie motīvi (skat. 1. piemēru).

1. piemērs. *Alegeinu melodija* (1998, *Moderato espressivo*), 9.–12. t.

Savukārt intonatīvi radniecīgajā, enerģiskajā *Alegeinu dejā* zīmīgas ir regulāras akcentu maiņas, kas izriet no maiņu taktsmēra – 6/4 un 3/2 mijas (skat. 2. piemēru).

Giacoso ♩ = c.116

2. piemērs. *Alegeinu deja* (2002), 1.–10. t.

Spāņu tautas mūzikas elementi atklājas ciklā *Divi sapņi*: 1. *Kantiga*; 2. *Arabeska* (2010, *Dos Sueños: I Cantiga; II Arabesco*⁴). *Kantiga* ir 13. gadsimta spāņu dziedājums vienbalsīgā vai unisona izklāstā, bieži veltīts Jaunavai Marijai. Aperānes ciklā šī žanra tvērums iezīmīgs ar improvizatorisku brīvību un flamenko stila ietekmi; tā jaušama, piemēram, ģitārspēles imitācijā kreisās rokas augšupvērstajās pasāžās skaņdarba sākumposmā un reprīzē (skat. 3.a piemēru). Savukārt spriedzi kulminācijas posmā *Deciso* kāpina ritmiski smalkie sešpadsmitdaļu trioļu rotājumi (skat. 3.b piemēru).

⁴ Cikls rakstīts Diānai Zandbergai un pirmoreiz ieskaņots viņas izdotajā CD albumā *Sapņi par Spāņiju* (2011).

Andante espressivo

Musical score for 'Andante espressivo'. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system has a treble clef and a bass clef. The treble clef part starts with a half rest, followed by a series of chords and eighth notes. The bass clef part starts with a half note, followed by a series of eighth notes and a fifth fingered scale. The second system continues the melody in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. Dynamics include *mf*, *mp*, and *f*. There are also markings for *mf* and *mp* with arrows indicating changes. Fingering numbers 3, 5, and 8 are present.

3.a piemērs. *Divi sapņi*: 1. daļa *Kantiga* (2010), 1.–8. t.

19 **Deciso**

Musical score for 'Deciso'. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system has a treble clef and a bass clef. The treble clef part starts with a half note, followed by a series of eighth notes and a triplet. The bass clef part starts with a half note, followed by a series of eighth notes and a triplet. The second system continues the melody in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. Dynamics include *mf*, *sf*, *mf*, and *f*. There are also markings for *mf* and *sf* with arrows indicating changes. Fingering numbers 3 and 5 are present.

3.b piemērs. *Divi sapņi*: 1. daļa *Kantiga* (2010), 19.–27. t.

⁵ Saskaņā ar komponistes skaidrojumu, sākumposmā izmantota *Maqam Mustaar* skaņkārtā (1 2, m 2, p1 2, m 2, 1 2, m 2), bet reprīzē no 72. takts ieskanas *Maqam Hijaz* (m 2, p1 2, m 2, 1 2, m 2, 1 2) (Aperāne 2016: intervija autores privātarhīvā). Šo skaņkārtu aprakstu skat. arī: *Maqam world. Maqam Sikah Family*. <http://www.maqamworld.com/maqamat/sikah.html#mustaar> (skatīts 2017. gada 10. janvārī).

Turpretī netverami virmojošajā, impresionistiski niansētajā *Ara-beskā*, pēc komponistes vārdiem, izmantotas divas arābu skaņkārtas⁵ (Aperāne 2016: intervija autores privātarhīvā). Ievadposms veidots minimālismam raksturīgā figuratīvā izklāstā ar melodisko formulu sešskāršiem atkārtojumiem; savukārt *Deciso* posmā figurācija apvij skumji aicinošas, austrumnieciskas melodijas atšķirīgos reģistros, kas brīžam gūst saviļņojošu, kaismīgu izteiksmi (skat. 4. piemēru).

4. piemērs. *Divi sapņi*: 2. daļa *Arabeska* (2010), 46.–54. t.

Lai tuvinātos ungāru tautas instrumenta cimbalas skanējumam klavierdarbā *Cimbala* (2013, *Cimbalom*⁶), komponiste izmantojusi ungāru mūzikai raksturīgas harmonijas un melodijas⁷, kā arī dažādus figuratīvus paņēmienus – gan vienas skaņas repetīcijas, gan ilgstošu divu vai vairāku skaņu tremolo. Īpašu tembrālo nokrāsu piešķir spēle pa stīgām ar pirkstiem vai papildus priekšmetiem.

Savukārt latviešu tautasdziesmu apdares *Kokles dziesma* (2000, veltījums Līgai Zelčānei⁸) un *Netišāmi es iegāju*⁹ (2001) izceļas ar maigi disonantu skaņurakstu un tembrāli koloristiskām niansēm.

Vairākiem Aperānes klavierdarbiem ir konkrēti ārpusmuzikāli iedvesmas avoti, kas saistās ar **tēlotājmākslu** vai **dzeju**. Viņa pati intervijā sacījusi:

“Reizēm man šķiet, ka daba, dzeja, māksla, atmiņas un noskaņas izstaro ļoti savdabīgu iekšējo mūziku. Mans kompozīcijas process sakņojas šīs iekšējās mūzikas uztverē un tālākveidē.” (Aperāne 2016: intervija autores privātarhīvā)

Viens no piemēriem ir *Mozaīka* divām klavierēm (1999, veltījums pianistu duetam Ariannai Goldīnai un Remijam Loumbrozo / Rémy Loumbrozo). Šī darba tapšanu rosinājušas 5. un 6. gadsimta bizantiešu mozaīkas Ravennā (Itālijā), kas iekļautas *UNESCO* Pasaules mantojuma sarakstā.

1999.–2002. gadā sacerēts poētiskais klaviercikls *Noktirnes* (veltījums Diānai Baibusai, tagad Zandbergai; 1. *Lento cantabile*; 2. *Adagio*; 3. *Andante espressivo*). Tas rakstīts Astrīdes Ivaskas (1926–2015) dzejas noskaņās. Savukārt Normunda un Antras Vīksnu klavieru duetam veltītajā, impresionistiski izsmalcinātajā ciklā *Trīs haikas*¹⁰ katras daļas pamatā ir kāda japāņu dzejnieka haika:

⁶ Cikls pirmoreiz ieskaņots pianistes Diānas Zandbergas izdotajā CD albumā *Ungāru un latviešu klavierainavas* (2013).

⁷ Tās balstītas t. s. ungāru mažora skaņkārtā, kurai raksturīga šāda skaņurindas struktūra: pl 2, m 2, l 2, m 2, l 2, m 2 (Aperāne 2016: intervija autores privātarhīvā).

⁸ *Kokles dziesmu* 2000. gadā pirmatskaņoja jaunā pianiste, Rīgas 1. mūzikas skolas audzēkne Līga Zelčāne, kuras skolotāja Gunta Melbārde bija rosinājusi komponisti sacerēt šo klavierdarbu (Aperāne 2016: intervija autores privātarhīvā).

⁹ Šūpuļdziesma *Netišāmi es iegāju* ieskaņota *Latvijas Koncertu* izdotajā pianistes Lienas Circenes CD albumā *Šūpuļdziesmas* (2009).

¹⁰ Pirmās divas haikas ieskaņotas ASV apgāda *Angelok* izdotajā CD albumā *Antra and Normunds Vīksne: Piano Duo* (2003).

1. *Zvans miglā* (1999) – “Zvana skaņas likumo pa miglas ceļiem... rudens rīts.” Macuo Basjo (*Matsuo Bashō*, 1644–1694)
2. *Dievietes dziesma* (2000) – “Beidzot, kad viņas dziesma apklust, dieviete kļūst par mazu, zaļu putnu.” Uedzima Onicura (*Ueshima Onitsura*, 1661–1738)
3. *Vēl balts sniegs* (2007) – “No mana mazā jumta gluds... mīksts... Vēl balts sniegs izkūst melodijā.” Kobajasi Isa (*Kobayashi Issa*, 1763–1827)

Dzeja bijusi iedvesmas avots ne tikai klaviermūzikai, bet arī citiem Aperānes skaņdarbiem. Kameropusa *Pavasara vīzijas*¹¹ (2011, divām flautām, divām klavierēm un sitaminstrumentiem) tapšanu rosinājuši bengāļu rakstnieka Rabindranata Tagores (*Rabindranath Tagore*, 1861–1941) dzejoļi. Savukārt kamerciklā *Klee Music*¹² divām klavierēm un sitaminstrumentiem (2015) atspoguļojas glezniecības iespāidi, proti, saikne ar šveiciešu cilmes avangarda gleznotāja Pola Klē (*Paul Klee*, 1879–1940) darbiem; piemēram, trešās daļas gaistošo vieglumu rosinājusi viņa glezna *Sarkanais balons* (*Red Balloon*, 1922).

Abstrakcijas flautai, obojai/angļu ragam un klavierēm¹³ (2003) saturiski saistītas ar amerikāņu gleznotājas Džordžijas O’Kīfas (*Georgia O’Keeffe*, 1887–1986) darbiem, kuriem raksturīgas abstraktas formas. Aperānes iztēli rosinājusi, piemēram, viņas glezna *Zilā un zaļā mūzika* (*Blue and Green Music*, 1919/1921). Komponiste stāsta:

“Džordžijas O’Kīfas gleznās bieži dominē divas radniecīgas krāsas, piemēram, zils un zaļš, kā arī dažas skaudri veidotas formas vai līnijas. Lai gan es apzinos, ka mūzika nevar pilnīgi attēlot glezniecību un imitēt krāsas, tomēr gribēju pamēģināt atrast zināmas paralēles. Tādēļ pirmajā daļā *Lento drammatico* izmantoju divas atšķirīgas skaņkārtas un arī politonalitātes elementus akordu uzbūvē. Savukārt otrajā daļā *Vivo misterioso* dominē motoriski ritmisku motīvu attīstība. Kopumā šajā ciklā valda cieša mijiedarbība starp melodiskiem un harmoniskiem elementiem.” (Aperāne 2016: intervija autorei privātarhīvā)

Kompozīcijas tehnikas

Daces Aperānes klavierdarbos sastopamo kompozīcijas tehniku klāstā īpašu izcēlumu pelnījušas trīs:

- divpadsmitskaņu harmonija skaņdarbā divām klavierēm *Mozaīka*;
- repetitīvā tehnika *Aleģeinu melodijā un dejā*, *Arabeskā* no *Diviem sapņiem*, ciklā *Trīs haikas*;
- sonorika un aleatorika skaņdarbā *Cimbala*.

Divpadsmitskaņu harmonija, kā arī tai tuvā dodekafonija un sērijtehnika lielāko uzplaukumu Rietumeiropā guva 20. gadsimta pirmajā pusē. Tolaik radies arī viens no agrīniem latviešu klaviermūzikas piemēriem šajā jomā – Leonīda Vīgnera (1906–2001) *Sonāte* (1928). Tomēr kā spilgtāk izteikta tendence divpadsmitskaņu harmo-

¹¹ *Pavasara vīzijas* 2011. gada 12. aprīlī Rīgas Latviešu biedrības Zelta zālē pirmatskaņoja Dace Bičkovska un Andis Klučnieks (flautas), Antra un Normunds Viksnes (klavieres), kā arī Rihards Zaļupe (sitaminstrumenti).

¹² Skaņdarbs rakstīts pianistiem Antrai un Normundam Viksnēm un sitaminstrumentālistam Edgaram Saksonam; viņu sniegumā tas pirmatskaņots 2015. gada 7. jūnijā Mākslas muzejā *Rīgas Birža*.

¹³ Skaņdarbs rakstīts obojīstam Uldim Urbānam, flautistei Ilzei Urbānei un pianistam Ventim Zilbertam, kuri to pirmatskaņoja 2003. gada 28. martā Latvijas Nacionālās operas Jaunajā zālē.

nija latviešu klaviermūzikā parādījās tikai 60. gados. Savukārt Dace Aperāne izmantojusi to klavierdarbā *Mozaīka* (1999). Pēc komponistes stāstījuma, divpadsmit skaņu harmonijas un sērijtehnikas apguvei uzmanību veltījušas viņas kompozīcijas un harmonijas pasniedzējas Fonteblo (1978) – Nadja Bulanžē un Luīze Talma. Tiesa, Bulanžē jau toreiz, analizējot Aperānes skaņdarbus, mudinājusi nebaidīties no konsonantas tonālās mūzikas un folkloras saknēm (Aperāne 2016: intervija autorei privātarhīvā).

Mozaīkā divpadsmit skaņu harmonija izskan trīs pārejas posmos – ievadā (3.–5. t.), vidusposma sākumā *Dolce* (50.–52. t.) un pirms kodas (86.–87. t.). Tādējādi tās izmantojums skaņdarbā ir īslaičīgs, taču loģiski pamatots un akcentē formas posmu robežas (skat. 5.a–c piemēru).

a)

b)

c)

5. piemērs. *Mozaīka* (2010): a) 3.–5. t., b) 50.–52. t., c) 86.–87. t.

Repetitīvās tehnikas elementi latviešu klaviermūzikā nozīmīgu lomu guva, sākot ar 20. gadsimta 60.–70. gadiem. Šeit saskatāmas divas tendences: pirmo pārstāv skaņdarbi jaunās vienkāršības stilā (repetitīvā tehnika vienojas ar melodiski izteiksmīgu, koloristisku izklāstu), bet otro – kompozīcijas minimālisma manierē (tām raksturīga tokātiska bezpedāļa faktūra)¹⁴. Tomēr stingras robežšķirtnes starp abām tendencēm nav, un tas attiecas arī uz Daces Aperānes daiļradi.

¹⁴ Viens no pirmajiem jaunās vienkāršības paraugiem latviešu klaviermūzikā ir Imanta Zemzara (dz. 1951) miniatūra *Agri no rīta* (1975) – gaišā, meditativā noskaņa tajā tiek sasniegta, pateicoties gandrīz visā skaņdarbā izturētajai figurācijai kreisās rokas partijā, kurai uzslāņojas izteiksmīga melodija augšējā reģistrā. Jaunajai vienkāršībai raksturīgais repetitīvais izklāsts sastopams arī daudzos Georga Pelēča (dz. 1947) klavierdarbos, no *Jaungada mūzikas* (1977) līdz pat *Rudens mūzikai* (2011), tajā skaitā sešās svītās klavierēm (1980–2008). Arī atsevišķus Pētera Vaska (dz. 1946) klavieropusus vai to posmus caurvij minimālisma stilam raksturīga, ar repetitīvu izklāstu saistīta apcere; piemēri ir *Noktirne no Cikla* (1976) un *Baltā ainava* (1980) klavierēm.

Spilgts paraugs dziedoši kontinuālam izklāstam ar minimālisma elementiem ir viņas smalki niansētais klavierdarbu cikls *Trīs haikas* (1999–2007). Pirmajai daļai *Zvans miglā* raksturīga impresionistiski daudzkrāsaina faktūra, kuras ietvaros ritmiski pulsējošai figurācijai uzslāņojas zvanu skaņu imitācijas plašā diapazonā. Repetitīvā tehnika saskatāma arī otrās daļas, *Dievietes dziesmas*¹⁵, satraukti virmojošajā skaņu audumā, kas balstās uz pamazināto skaņkārtu, un trešajā daļā *Vēl balts sniegs*: šeit ievada figurācijai, kas veidota minimālismam raksturīgā izklāstā ar intonatīvo formulu daudzkāšiem atkārtojumiem, uzslāņojas skumja, izteiksmīga melodija (skat. 6. piemēru).

¹⁵ Dace Aperāne stāsta, ka *Dievietes dziesmas* tēma viņai atnākusi sapnī: šķitis, ka to atskaņo zvaniņi. Pamošoties komponiste to pierakstījusi; taču, tikai izlasot attiecīgo haiku, viņa sapratusi, ka tā ir Istā melodija (Aperāne 2016: intervija autores privātarhīvā).

130

Calmo ♩ = c. 60

6. piemērs. *Vēl balts sniegs* (2007) no cikla *Trīs haikas* divām klavierēm, 1.–6. t.

Atsevišķi **sonorikas** un **aleatorikas** paņēmieni sastopami Daces Aperānes darbos, kuru atskaņotājsastāvā iekļauti sitaminstrumenti, piemēram, kameramūzikas ciklā *Klee Music*. Savukārt klaviermūzikā tie parādās, ja izmantota spēle pa stīgām (picikato, glisando) vai papildu priekšmeti klavieru skārumam, līdz ar to neizbēgami rodas gadījuma rakstura saskaņas.

Viens no piemēriem ir klavierdarbs *Cimbala*. Savdabīgi sonorās faktūras mikroelementi vērojami tieši tā malējos posmos, kur komponiste paredzējusi spēli pa stīgām (klavieru iekšpusē)¹⁶. Pianista roka vai atšķirīgi priekšmeti ir tiešā kontaktā ar instrumenta skanošo daļu. Tādējādi, spēlējot pa stīgām vai slāpējot skaņējumu ar pirkstu spilventiņiem, plaukstām vai dažādiem priekšmetiem, kļūst pieejamas instrumenta tembra jaunas nokrāsas; tās nav vairs saistītas ar āmuriņu mehāniku, kas gadsimtiem ilgi vienīgā pavēra skaņveides iespēju. Jau nošu tekstā Aperāne ir norādījusi vairākus paņēmienus, piemēram:

- taustiņa piespiešana bez skaņas;
- picikato ar nagu;
- apzīmējums ar zvaigznīti (*) norāda, ka nepieciešams picikato ar zīmuļa vai pildspalvas dzelzs galu;
- savukārt glisando pa stīgām apzīmēts ar viļņotu svītru.

Iepriekšminētie paņēmieni ļauj panākt niansētu, meditātīvu skaņējumu; kontrastu iezīmē satrauktais vidusposms ar vērienīgu kulmināciju (skat. 7. piemēru).

7. piemērs. *Cimbala* (2013), fragments no posma *Con rubato*

Kā radošu veiksmi šo darbu ir izcēlis Juris Griņevičs, recenzējot albumu *Skaņas un atskaņas* žurnālā *Mūzikas Saule* (Griņevičs 2016). *Cimbala*s emocionālo piesātinātību atzīmējis arī Armands Znotiņš – albuma *Ungāru un latviešu klavierainavas* recenzents (Znotiņš 2013).

¹⁶ Pamatlicējs šim spēles tehnikas veidam jau 20. gadsimta 30. gados bija Henrijs Kauels (*Henry Cowell*, 1897–1965), tomēr īpaši spilgtu konceptualitāti un krāsainību spēle pa stīgām sasniedza Džordža Krama (*George Crumb*, dz. 1929) ciklā *Makrokosmos* (1972–1979).

21. gadsimta latviešu klaviermūzikā līdzīgi meklējumi sastopami arī Santas Bušs (dz. 1985) skaņdarbā *TransparenT* (2007) un Santas Ratnieces (dz. 1977) *Muqarnas* (2009).

Secinājumi

Jau Tālvāldis Ķeniņš ir izcēlis romantiskās tradīcijas nozīmi 20. gadsimta latviešu mūzikā:

“Latviešu mūzika, kas tradīciju plāksnē ir jauna mūzika (es nerunāju par mūsu folkloriskā pūra mīlīgo bagātību), visvairāk tanī barojusies, un vispār nav iespējams runāt par latviešu mūziku, nerunājot par romantismu.” (Zemzare 1994: 221)

Romantiskā tradīcija nav gājusi secen arī Daces Aperānes mūzikai. Līdzās citām iezīmēm to apliecina lielā interese par folkloras motīviem. Latviešu tautas mūzikas intonācijas sastopamas, piemēram, ciklā *Noktirnes*, tautasdziesmu apdarēs *Kokles dziesma* un *Netīšāmi es iegāju*. Kā jau iepriekš minēts, nereti izmantoti arī citu tautu – apalaču, spāņu, arābu, japāņu – folkloras motīvi. Aperānes skaņdarbu folkloriskā dimensija iekļaujas mūsdienu latviešu klaviermūzikas kopējā attīstības gultnē, turklāt gan viņas, gan arī citu komponistu daiļradē tā bieži saistīta ar laikmetīgo kompozīcijas tehniku lietojumu. Piemēram, Santas Bušs skaņdarbā *Nach W... asociatīvi fragmenti pēc Jāzepa Vītola un Volfganga Dārziņa tautasdziesmu apdaru motīviem* (2007) parādās interesanti sonorikas elementi, tajā skaitā spēle pa stīgām; Edgara Raginska *Trīs latviešu tautasdziesmas klavierēm* (2008) ietver repetitīvās tehnikas paņēmienus; tie vērojami arī Pētera Vaska *Latviešu tautas dejā* (2012) ar *Garā danča* melodijas citātiem un folklorai raksturīgām ritma struktūrām.

Daces Aperānes, tāpat kā citu 20. un 21. gadsimta latviešu komponistu klaviermūzikā, bagātīgi pārstāvēts t. s. krāsaini iluzorais pianisms (Gakkel' 1990: 9), kas izvirza priekšplānā nevis atsevišķu skaņu skaidrību, bet saskaņu tembrālo nokrāsu. Tas saderas ar vienu no komponistes klavierdarbu stila zīmēm – romantiski vai impresionistiski ietonētām vairākslāņu figurācijām, kas spilgti izpaužas *Dievietes dziesmā* no *Trim haikām*, kā arī *Arabeskā* no *Diviem sapņiem*, *Mozaikā* u. c. darbos.

Tādējādi Daces Aperānes klavieropusos atspoguļojas 21. gadsimta mūzikai kopumā raksturīgas tendences – stilistiska daudzveidība (pagātnes tradīciju un laikmetīgo kompozīcijas tehniku sintēze) un spilgti izteikta tiece uz katra skaņdarba individuālu koncepciju.

STYLISTIC CHARACTERISTICS OF THE PIANO MUSIC BY DACE APERANS (APERĀNE)

Diāna Zandberga

Summary

Keywords: sources of inspiration, Romanticism, Impressionism, folk music from various regions, poetry, fine art

Dace Aperans' (Aperāne, b. 1953) works for piano, chamber ensembles, voice and orchestra have often been inspired by the poetry, art and folk music of Latvia and other countries. Her compositions have been performed in Canada, the USA, England, the Netherlands, Hungary, Germany, Russia, Mexico, and, since 1989, are also in the repertoire of many Latvian interpreters. Recordings of her music can be found in the Latvian Radio archives; they have been played on Latvian Radio 3 *Klasika* broadcasts, as well as American classical radio programs. There have been a series of her 'author concerts' in Riga (Wagner Hall, Latvian National Opera New Hall, Latvian Society House), Sigulda, Cēsis and other cities in Latvia. The majority of Dace Aperans' works are dominated by a light-filled or melancholic gentle mood. Aperans has received Latvia's Order of the Three Stars (2001), the Latvian Music Award (2007) and the Grand Music Award (2015).

Recognizing Aperans' significance, the Latvian National Record Label *Skani*, in collaboration with the Latvian Music Information Centre, released a CD of her piano works performed by pianist Diāna Zandberga, entitled *Skaņas un atskaņas (Sounds and Echoes)* in 2015. This CD was a release in the series *Latvian Composers*.

Musicologist Rob Barnett in the review of Music Web International characterizes her music:

"Aperāne takes communicative delight in directly spoken beauty. In her case there is no struggle to gain an appreciation of the blessed things that she has to say. They are laid out in front of the listener's ears without even the appearance of artifice. Aperāne's lambent and idyllic music is eloquent and silver-tongued." (Barnett 2017)

The album *Sounds and Echoes* includes original works and transcriptions for piano created between 1990 and 2015. The broad selection of works resonates with a stylistic variety – ranging from the ascetic neo-baroque *Sarabande* and impressionistic sophisticated *Haiku* to the French charm that permeates *Music from the Ballet "Edith"* – a tribute to the French chanson singer Édith Piaf (1915–1963).

To explore the multifaceted nature of the composer's music, pianist Diāna Zandberga has made arrangements for solo piano of the original music for two pianos and percussion (*The Red Balloon*), two pianos (*Haiku, Mosaic*), one piano four hands (*Allegheny Air and Dance*), music

for violin and piano (*Romance*), as well as from the orchestral score (*Music from the Ballet "Edith"*).

Based on specific sources of inspiration, the cycle *Mosaic* reflects the 5th and 6th Byzantine mosaics of Ravenna, Italy, though more often the compositions by Dace Aperāne are influenced by different folk music features. In *Allegheny Air and Dance*, elements from Appalachian folk songs are evoked. *Two Dreams (Dos Sueños)* are influenced by idiomatic Spanish flamenco folk styles as well as Arabic modes. Likewise, the imitation of special instrumental effects on the cimbalom, a Hungarian folk instrument, can be found in the piano work *Cimbalom*, while the refined impressionistic colourings of pentatonic scales prevail in the *Haiku* cycle. Successively, the Latvian folk song arrangements *Mistakenly I Entered* and *Kokle's Song* enchant with gently dissonant timbral coloristic nuances. Finally, *Three Nocturnes* reflect features of Latvian folk song melodies.

Literatūra un citi avoti

Aperāne, Dace (2016). Intervija Diānai Zandbergai 2. martā Rīgā, JVLMA. Pieraksts Diānas Zandbergas privātarhīvā

Barnett, Rob (2017). *Dace Aperāne: Sounds and Echoes*. http://www.musicweb-international.com/classrev/2017/Oct/Aperane_piano_LMIC044.htm (skatīts 2017. gada 10. janvārī)

Dzenītis, Andris (2016). [Albuma *Skaņas un atskaņas* recenzija]. *Mūzikas Saule* 1 (85), 77. lpp.

Gakkel', Leonid (1990). *Fortepiannaja muzyka 20 veka*. Moskva: Sovetskij kompozitor

Griņevičs, Juris (2016). [Albuma *Skaņas un atskaņas* recenzija]. *Mūzikas Saule* 1 (85), 76. lpp.

Jaunslaviete, Baiba (b. g.). *Dace Aperāne. Daiļrade, Curriculum Vitae*. <http://lmic.lv/core.php?pageId=722&id=3176&profile=1> (skatīts 2016. gada 5. februārī)

Kaljo, Egils (2016). New CD features piano works of Latvian American composer Dace Aperāne. *Latvians Online*. January 21. <http://latviansonline.com/13499-2/> (skatīts 2017. gada 10. janvārī)

Maqam world. *Maqam Sikah Family*. <http://www.maqamworld.com/maqamat/sikah.html#mustaar> (skatīts 2017. gada 10. janvārī)

Šarkovska-Liepiņa, Ilze (2016). Balsis, kas pieder sievietēm. *Latvijas Avīzes* pielikums *Kultūrzīmes*. 19. janvāris, 7. lpp.

Zandberga, Diāna (2013). Dažas faktūras īpatnības jaunākajā latviešu klaviermūzikā. *Mūzikas zinātne šodien: patstāvīgais un*

mainīgais V. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 357.–375. lpp.

Zandberga, Diāna (2015). Anotācija Daces Aperānes klaviermūzikas albumam *Skaņas un atskaņas*. Rīga: LMIC/Skani, 044

Zemzare, Ingrīda (1994). *Tālivaldis Ķeniņš: starp divām pasaulēm*. Rīga: Garā pupa

Znotiņš, Armands (2013). [Albuma *Ungāru un latviešu klavierainavas* recenzija]. *Mūzikas Saule* 5 (76), 73. lpp.

Znotiņš, Armands (2016). [Albuma *Skaņas un atskaņas* recenzija]. *Mūzikas Saule* 1 (85), 77. lpp.

LATVIJAS DEJAS VĒSTURE

MŪZIKA UN MŪZIĶI MODERNĀS DEJAS KONTEKSTĀ LATVIJĀ: 20. GADSIMTA PIRMĀS ČETRAS DESMITGADES

Valda Vidzemniece

Atslēgvārdi: mūzikas-dejas mijattiecības, modernās dejas skolas, latviešu mūziķu un horeogrāfu sadarbība, preses atsauksmes

Pētījumā ir atspoguļota Latvijas horeogrāfu, komponistu un atskaņotājmākslinieku sadarbība modernās dejas jomā 20. gadsimta pirmajās četrās desmitgadēs. Šī laikposma sākumā mūsu reģionā tika sniegti pirmie modernās dejas priekšnesumi, savukārt 20.–30. gados žanrs piedzīvoja vislielāko uzplaukumu.

Pirms pievēršanās Latvijas procesiem piedāvāju īsu ieskatu pasaules kontekstā. 19.–20. gadsimta mijā dominējošo modernisma ideju iespaidā jaunas tendences parādījās arī dejas mākslā, jo tās attīstība arvien bijusi cieši saistīta ar procesiem citās kultūras jomās, sevišķi mūzikā, teātrī un tēlotājmākslā. Termins *modernā deja* tolaik vēl netika attiecināts uz kādu skaidri definētu žanru. Modernisma ietekme izpaudās kā mēģinājums lauzt iesīkstējušās tradīcijas, kanonizētu dejas sistēmu noliegšana, jaunas dejas teorijas un tehnikas, jaunas estētikas meklējumi, izceļot, no vienas puses, subjektivitāti, no otras – abstrakciju.

Modernās dejas attīstību laikā no 20. gadsimta pirmajām desmitgadēm līdz pat 30. gadu beigām nosacīti var iedalīt vairākos posmos – no pirmajiem biklajiem, mūsdienu uztverē pat naivajiem un dažkārt ambiciozajiem mēģinājumiem saraut attiecības ar visu konvencionālo, no sekošanas un pakļaušanās mūzikas formām līdz dejas mākslas pilnīgas patstāvības un pašpietiekamības sludināšanai, no kustību leksikas primitīvisma un eklektikas līdz skaidrai dejas tehnikas principu postulēšanai. 19. un 20. gadsimta mijā gan Amerikā, gan Eiropā parādījās vēl nebijusi solodejas forma, kas sākotnēji tika saukta par estētisko, brīvo, plastisko deju vai vienkārši par baskājīšu deju. Būtībā tā bija modernās dejas agrīna izpausme, un tās horeogrāfus vienoja vēlme padarīt deju par nopietnu mākslas žanru jeb, kā norāda dejas pētniece Nensija Reinoldsa, “mērķu nopietnība”. Raksturīga bija inovatīva pieeja dejas tehnikai, kurā savu nozīmi zaudēja gan baleta tehnikas stingrie kodi, gan izklaides žanru klišejas. Jaunās dejas meklējumu kopīga iezīme bija koncertmūzikas izmantojums horeogrāfiskajos iestudējumos (Reynolds, McCormick 2003: 1).

Amerikāņu dejojāja Aisedora Dunkane (*Isadora Duncan*) bija visspilgtākā jaunās dejas pārstāve un modernās dejas principu

rosinātāja. Dažu gadu laikā viņai radās daudz sekotāju un atdarinātāju. Dunkanes māksliniecisko ideju iedvesmotas deju studijas jau 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs sāka darboties arī Krievijā, kur vairākas latviešu dejojājas (Mīla Cīrule, Elza Siliņa) apguva praktisku jaunā dejas stila pieredzi; savukārt 20. gados Dunkanes plastisko deju stilu varēja iepazīt Latvijas deju skolās un studijās.

Daba, dabiskums, fizisko un garīgo spēku harmonija, dejas un mūzikas harmonija, izteiksmes līdzekļu minimums – tie bija Dunkanes izvirzītie mākslas ideāli. “Nākotnes dejojāja būs tā, kuras ķermenis un dvēsele būs saauguši kopā tik harmoniski, ka dabīgā dvēseles valoda kļūs par ķermeņa valodu” (Duncan [1903] 2002: 175) – šī doma izskanēja 1903. gadā Berlīnē nolasītajā Dunkanes lekcijā, un tā precīzi raksturo agrīnās modernās dejas būtību. Māksliniece vienmēr uzsvērusi, ka viņas dejas ir dvēseles pārdzīvojumu izpausme; mūzika Aisedorai Dunkanei palīdzēja sajukt pirmo impulsu ķermeņa kustībām. Audzēknēm viņa mācīja:

“Klausieties mūziku ar savu dvēseli! Vai jūs jūtat, kā kaut kur dvēseles dziļumos mostas jūsu personība, jūsu Es un, mūzikas spēka vadīta, paceļas jūsu galva, sāk kustēties rokas, jūs lēnām sākat iet pretī gaismai.” (Duncan [1927] 1991: 66)

Mūzika Dunkanes dejās bija galvenais iedvesmas avots. Viņas koncertos skanēja dažādu laikmetu un stilu darbi – Johana Sebastiāna Baha, Kristofa Vilibalda Gluka, Ludviga van Bēthovena, Franča Šūberta, Friderika Šopēna, Johanna Brāmsa, Pētera Čaikovska opusi. Tiesa, bija arī oponenti, kas dejojājam pārmeta nopietnas koncertmūzikas izmantojumu tik necilam mērķim kā deju pavadījumi. Piemēram, gan 1902.–1903. gadā Vācijā (Kurth 2002: 238), gan 1905. gada viesizrādēs Krievijā vislielākos iebildumus raisīja mākslinieces vēlme izdejojot Bēthovena Septīto simfoniju. Sevišķi bargi izteicies Nikolajs Rimskis-Korsakovs, kas uzsvēris: dejojāja ir nevēlama viesņa mūzikas pasaulē, jo iekļauj savos priekšnesumos tādus skaņdarbus, kuriem nebūt nav nepieciešama horeogrāfiska interpretācija (Kurth 2002: 238).

Arī Latvijā pirmie modernās dejas entuziasti tiecās izmantot savos iestudējumos nevis speciāli dejai sacerētu mūziku, bet ikvienu koncertskaņdarbu – kameropusus, simfonisko un vokālo žanru paraugus. Tieši tāpēc 20. gadsimta sākumā aktualizējās jautājums par dejas un mūzikas mijattiecībām, par mūzikas izpratni un horeogrāfiskās interpretācijas jūtīgumu. Un patiesi – mūzikas loma agrīnajā modernajā dejā bija ļoti nozīmīga, tā bija horeogrāfiskās kompozīcijas pamats un ne tikai: bieži vien dejas kļuva par skaņdarba ritma struktūras un formas ilustrāciju. Reizēm šī tendence izpaudās pat pārspīlētā veidā. Dejojāju centieni interpretēt akadēmisko koncertmūziku raisīja mūzikas kritiķu interesi. Aktīvi modernās dejas koncertu recenzenti dažādos laikposmos bijuši, piemēram, Nikolajs Alunāns, Volfgangs Dārziņš, Jēkabs Graubiņš, Eduards Ramats, Jūlijs Sproģis un Jēkabs Vītoļiņš.

Pirmo priekšstatu par inovācijām dejas mākslā Latvijas interesentiem sniedza prese. Kā agrīnāko publikāciju, kas ieskandina modernās dejas tematiku, var minēt 1908. gadā žurnālā *Teatrs* publicēto Lūcijas Ozolas rakstu *Deja*: autore stāsta par jaunumiem horeogrāfijas mākslā. Raksts sniedz ieskatu Aisedoras Dункanes estētiskajos principos un citē mākslinieces tekstu, kas veltīts vīzijai par nākotnes dejojāju. Tiek pieminētas arī populārākās jaunā stila dejojājas Ruta Sendenī (*Ruth Saint Denis*), Moda Allena (*Maud Allan*) u. c., bet sevišķi jūsmīgas ir atsauksmes par māsu Grētas, Elzas un Bertas Vīzentāļu (*Grete, Elsa, Berta Wiesenthal*) pirmo uzstāšanos Vīnē (Ozola 1908: 45). Arī turpmāk prese informē par jaunākajiem virzieniem un strāvojumiem horeogrāfijas mākslā, veidojot izpratni par jauno dejas žanru – moderno deju – visā tās stilistikajā daudzveidībā. Kopš 1910. gada Latviju samērā regulāri apciemoja pirmās modernās dejas interpretes, kas pārstāvēja dažādus, Rietumeiropā jau pazīstamus deju stilus: brīvo deju, plastisko deju, eksotiskās dejas u. c. Koncertu recenzenti vienmēr pievērsa uzmanību viņu muzikalitātei, mūzikas izpratnei un tās interpretācijai.

Par agrīnās modernās dejas pārstāves Ritas Saketo (*Rita Sacchetto*) viesošanās 1910. gadā publicēts vien ironiskā tonī ieturēts Hermaņa Asara komentārs laikrakstā *Jaunā Dienas Lapa* (Asars 1910: 3). Savukārt 1911. gadā mūzikas kritiķis Nikolajs Alunāns dejojājas sniegumu laikrakstā *Latvija* raksturo jau plašāk:

“[...] dejojāja pūlas muzikālisko ideju interpretēt tā, kā viņa to saprot. Vai viņai tas izdodas, tas cits jautājums [...]. Pagaidām apmierināsimies ar mēģinājumu ilustrēt komponista domas, pamatodamies uz atsevišķām melodiskām frāzēm, un uzskatīsim šīs dejas par aplūkojamu mācību, kura cenšas komponista valodu publikai bez pūlēm darīt saprotamu.” (Alunāns 1911)

Autors izsaka minējumu, ka varbūt kādai publikas daļai Saketo interpretācija var palīdzēt izprast mūziku. “Ievērojot šo varbūtību, graciozai dejojājai jāizsaka vēlēšanās, kaut viņa mēģinātu un censtos saprast vēl dziļāki ilustrējamās muzikāliskās domas, vēl siltāk iejustos visos sīkumos.” Autors pieļauj, ka tad varbūt priekšnesumā būtu vairāk kontrastu, dzīvāks kolorīts un dejojāja nenogurdinātu ar vienmuļību. Recenzents iesaka horeogrāfei pievērst lielāku uzmanību dejas formai, “jo mūzika tāpat kā deja ir ar laiku mērojamas mākslas”. Raksta galvenā doma pausta sentencē, ka “katrs jauninājums ir tālu no pilnības” (Alunāns 1911) un skatītājiem ar to jāsamierinās.

Alunāna publikācija ir pirmā vērā ņemamā atsauksme par modernās dejas koncertu latviešu presē. Kritiķis nav minējis horeogrāfiskajos iestudējumos izmantotos skaņdarbus un to autorus, vien labvēlīgi izteicies par pianistu D. Zapiršteinu (*D. Sapirstein*), kas deju starplaikos atskaņoja Friderika Šopēna kompozīcijas (Alunāns 2011).

¹ Sent M' Ahesa, īstajā vārdā Elza fon Karilberga (*Elsa von Carlberg*, 1883–1970), ir Rīgā dzimusi vācbaltiete.

Eksotisko deju interprete Sent M' Ahesa (*Sent M' Ahes*¹) koncertu Rīgā sniedza 1912. gada janvārī, un tam veltīti jau daudz pozitīvāki

vērtējumi. Viesmāksliniece “muzikālos ritmus stingri ievēro katrā kustībā, un viņas priekšnesums it kā sakūst ar mūziku emocionālā sajūtā,” raksta kritiķis Arturs Bērziņš. Viņa skatījumā, jaunās dejas tendences liecina par dziļu nopietnību:

“Dejotājas cenšas savienot divas mākslas – mūziku, ko mēs dzirdam, ar plastiku, kuru mēs redzam miesas kustībās. Mūziku, kas ir bezmiesīga un ēteriska, ar otru, vismiesīgāko no mākslām. [...] Un no abām mākslām rodas jauna māksla – muzikāli plastiska māksla.” (Bērziņš 1912)

Autors izprot jaunajā dejas žanrā pieļaujamo daudzveidību: “Dejotāju kustības var būt visādas gan formas, gan izteiksmes ziņā. Viss atkarājas no temperamenta, talanta un apķērības.” (Bērziņš 1912)

Vācu dejotāja Ģertrūde Leistikova (*Gertrud Leistikow*) savu deju vakara programmu (1912) apzīmēja kā *Grieķu dejas rotaļas*. To veidoja divas daļas:

1. *Sievietes mīlestība un dzīve austrumos;*
2. *Adonīsa svētki.*

Leistikovas koncertu ievadīja Rīgas Simfoniskais orķestris diriģenta Franca fon Heslina (*Franz von Hoesslin*) vadībā. Tiesa, kā raksta *Dzimtenes Vēstneša* apskatnieks, otrajā daļā skatītāji jutās nedaudz vīlušies, jo uz skatuves bija palicis vienīgi koncertflīģelis, bet deju pavadījumus spēlēja tikai pianists. Svarīgākā koncerta atklāsmē bijusi dejotājas muzikalitāte:

“Nerunājot par dejotājas labām mākslinieciskām īpašībām, kā elastīgām kustībām, grāciju u. c., jāuzsver viņas lielais muzikālisms. Ģertrūde Leistikova piegriež vērību ne tikai ritmam, bet reizēm viņai pat izdodas attēlot katras nots vērtību.” (A. A. 1912)

Arī citas slavenas vācu dejotājas, Klotildes fon Derpas (*Clotilde von Derp*²), koncertā Rīgas Vācu amatnieku biedrības zālē 1912. gada 23. februārī piedalījās Rīgas Simfoniskais orķestris, kas pavadīja dejotājas priekšnesumus. Laikraksta *Latvija* recenzents atzīst, ka katra mākslinieces kustība, katrs žests un vaibsts bijis pārdomāts, saistošs un dziļi muzikāls (-a- 1912). Pēc 20 gadiem (1932), kad Klotilde fon Derpa Latvijas Nacionālajā operā uzstājās kopā ar savu skatuves un dzīves partneri, krievu dejotāju Aleksandru Saharovu (*Alexander Sakharoff / Александр Сахаров*), LNO programmā citēta vācu baleta kritiķa F. Bēmes jūsmīgā atsauksme par pāra dejojumu:

“Kad viņi abi divi plašos lēcienos aiztraucas: kādā divdejā ar Baha vai romantiskā valsī ar Šopēna mūziku, tad šķiet, it kā dejotu pati mūzika, tad vienu ar otru saista smalkas, bet nesaraujamās saites, un viens otram nevar zust. Te ir deļa, kas nedzīvo un nerodas no mūzikas, bet ir dzīva ar to kopā, saplūduši beidzamajā, augstākajā kustību un skaņu vienībā.” (RMM, 227184³)

Priekšnesumus pavadīja Johana Sebastiāna Baha, Fransuā Kuperēna, Ludviga van Bēthovena, Kloda Debisī, Friderika Šopēna un Aleksandra Skrjabina mūzika. To atskaņoja ievērojamā franču pianiste Madlēna de Valmalete (*Madeleine de Valmalète*) (RMM, 227184).

²Mākslinieces īstais vārds bija Klotilde Margareta Anna fon der Plānica (*Clotilde Margarete Anna Edle von der Planitz*); dejas mākslā viņa darbojās ar skatuves vārdu *Clotilde von Derp*, vēlāk *Clotilde von Derp-Sakharoff*.

³Abreviatūra RMM šeit un turpmāk apzīmē Rakstniecības un mūzikas muzeju, savukārt sekojošais skaitlis – muzeja inventāra numuru. Sīkāku aprakstu skat. literatūras un citu avotu sarakstā krājuma 153. lpp.

⁴ Šeit un turpmāk Žaka-Dalkroza izstrādātā metode, atbilstoši vispārpieņemtajai praksei, saīsināti apzīmēta kā Dalkroza metode.

Lielu popularitāti Latvijā jau 20. gadsimta otrajā desmitgadē iemantoja Emīla Žaka-Dalkroza (*Emile Jaques-Dalcroze*) izstrādātā ritmikas metode. Šis mūzikas pedagogs un komponists viesojās Latvijā neilgi pirms 1. pasaules kara; tad arī parādījās pirmie entuziasti, kas vēlējās apgūt viņa metodi un ieviest to Latvijas skolās (Zlt. 1914). Dalkroza metode⁴ bija būtiska loma arī modernās dejas veidošanās procesā. Pirmkārt, šo metodi plaši lietoja deju skolās, tā palīdzēja dejojājiem izjust un interpretēt mūziku horeogrāfiskā valodā. Jo īpaši svarīgi tas bija agrīnās modernās dejas posmā, kad dejas un mūzikas saikne bija visciešākā. Otrkārt, daudzi ritmikas skolu audzēkņi, nodarbībās iepazinūši kustību prieku, pievērsās dejas mākslai un pārvērtā to par savas profesionālās darbības jomu: Latvijā tāda bija Mirdza Griķe, citviet Eiropā – Marija Vigmane (*Mary Wigman*), Rozālija Hladeka (*Rosalie Chladek*), Marija Rambēra (*Marie Rambert*) u. c. Vienlaikus tomēr dejas pārlietā pakļaušana mūzikai (faktiski mūzikas ilustrēšana) radīja protestu daudzos dejas mākslas speciālistos un veicināja jaunas dejas filozofijas un jaunu dejas formu veidošanos.

Vācu dejojāja, bijusī Žaka-Dalkroza audzēkne Marija Vigmane jau savos pirmajos patstāvīgos iestudējumos drosmīgi eksperimentēja un iestudēja dejas bez mūzikas (1914), bet vienā no 1927. gada rakstiem deklarēja *absolūtās dejas* principus. Tā ir dejas forma, kas ir pilnīgi pašpietiekama, brīva no literārā satura vai mūzikas interpretācijas, scenogrāfijas un kostīmiem; kustību leksikas izvēle bieži vien balstās intuīcijā un zemapziņā. Kā atšķirīgu dejas formu Marija Vigmane definēja *skatuves deju*, kas kustību leksikas veidošanā izmanto līdzīgus principus, bet ir cieši saistīta ar literāro pirmavotu, libretu, mūziku, scenogrāfiju un vizuālo noformējumu; tā vairs nav tīrā, *absolūtā* deja, bet izrāde (Wigman [1927] 1998: 33–40). Līdztekus dejām pilnīgi bez mūzikas Vigmane dažkārt iestudēja arī dejas, kurām vispirms tika radīta horeogrāfija un tikai tad pievienots mūzikas pavadijums; tas varēja būt tikai kāds sitaminstruments, piemēram, gongs. Vigmanes idejas nonāca arī līdz Latvijai, turklāt vistiešākajā veidā – 1924./1925. gadā Rīgā darbojās viņas skolas filiāle (RMM, 228037).

20. gadsimta 20.–30. gados gan Rīgā, gan citviet Latvijā bija vairākas skolas, kas piedāvāja ritmikas, plastiskās dejas un mākslas dejas nodarbības. 1922. gadā darbu uzsāka Annas Ašmanes mūzikas un ritmikas skola, 1923. gadā – Beatrisas Viņneres fiziskās un estētiskās audzināšanas skola, 1924. gadā – Annas Kerē plastisko deju skola. Līdztekus tām pastāvēja Ģertrūdes Domanžē-Lices (*Domanžē-Licis*), Ernas Jērcumas-Leščinskas, Almas Kūmiņas, Veras Kaminas un citu pedagogu vadītas deju skolas un studijas.

1923. gada 6. februārī Nacionālajā teātrī notika pirmais Beatrisas Viņneres skolas audzēkņu publiskais koncerts, t. s. *melo-ritmo-plastikas* vakars. Skolas vadītāja skaidroja, ka viņas mācību metodes

balstītas Ernesta Vīgnera, Emīla Žaka-Dalkroza un Aisedoras Dunkanes darba principos, bet pēc gada šim uzskaitījumam vēl pievienojās Rūdolfā Lābana vārds. “Mācību iestādes uzdevums ir attīstīt audzēkņos mūzikas ritma izjūtu, kā arī izdaiļot ķermeņa kustības, t. i., padarīt tās mūzikai pakļāvīgas, lai ar tām varētu imitēt vai ilustrēt atsevišķas mūzikas frāzes vai idejas.” (Kr(a)ms 1923) Kā redzams, skolas sākotnējais darbības virziens ciešāk bija saistīts ar mūziku, nevis deju; taču vēlāk, sekodama Eiropas dejas novitātēm, Beatrise Vīgnere ļoti pārliecinoši iekļāvās dejas pedagogijas laukā.



1. attēls. Dejo māsa Beatrise un Meta Vīgneres. 20. gadsimta 20. gadu vidus.
Foto: Lūcija Kreicberga. No Dainas Vīgneres privātarhīva

Anna Ašmane bija kaismīga Dalkroza metodes aizstāve un, līdzīgi viņam, bieži uzsvēra, ka ritmika nav dejas māksla, ka viņas mērķis nav audzināt dejotājas un ielauzties choreogrāfijas jomā, tomēr faktiski Ašmanes audzēkņi šajā jomā darbojās: ritmika izrādījās laba dejotāju apmācības metode. Pati pedagoģe skaidro:

“Ritmikas vārds pie mums diezgan pazīstams; tas daudz pieminēts dažādās sakarībās, bet, liekas, vairāk daudzmināts nekā saprasts. Vidējs pilsonis pie ritmikas nosaukuma domā par deju; kas domājas dziļāk izpratis lietas būtību, tas atzīst, ka ritmika nav vis tieša dejas mācība, bet gan vingrināšanās veiclās, daiļās kustībās vispār, no kuras ar laiku var rasties arī zināma vingrība dejā.” (Ašmane 1934: 342)

Lai gan Anna Ašmane konsekventi uzstāja, ka viņa savā skolā negatavo dejojājus, tomēr skolas programmā ir atrodamas *mākslas deju* nodarbības un šī skola ir izaudzinājusi interesantas, apdāvinātas dejojājas. Knuts Lesiņš raksta par vienu no koncertiem:

“Pie dažām vecākām audzēknēm varēja vērot, ka viņas ieguvušas izcilu sava ķermeņa pārvaldīšanas māku arī tīri fiziskā plāksnē, demonstrējot lielu veiklību un sarežģītus paņēmienus, kas jau ietiecas dejas mākslas sfērā. Programmas otrajā daļā dejas – horeogrāfiski uzvedumi.” (Lesiņš 1938)

Abās 20.–30. gadu lielākajās un populārākajās ritmikas un plastikas skolās (Beatrises Vīgneres un Annas Ašmanes vadītajās mācībiestādēs) pastāvēja cieša muzikālās un horeogrāfiskās izglītības saikne. Abām skolu vadītājām bija laba muzikālā izglītība, tāpēc mūzikas loma horeogrāfiskajos iestudējumos bija būtiska. Uzvedumos bija jūtama pietāte pret mūziku un tās radītājiem, taču bija vieta arī eksperimentiem, kas saistīti ar jaunākajām tendencēm un meklējumiem horeogrāfijas jomā.

Latviešu dejas kritiķe Elza Siliņa uzmanīgi sekoja līdzī inovācijām Eiropas dejas mākslā. 1924. gada rakstā *Modernās dejas stils* viņa izklāsta savus secinājumus pēc iepazīšanās ar vācu *izteiksmes* dejas jeb *Ausdruckstanz* pamatprincipiem:

“Tieksme pēc ekspresīvas izteiksmes un elementāru formu meklēšana – šīs tendences ron savu izveidojumu arī modernā dejā. Viņa tiecas uz dejas atsvabināšanu no literāriskiem saturiem, muzikālu ritmu nospiedoša pārsvara, meklējot ķermeņa iekšējo dinamiku un ritmiku, ekspresīvu, pirmatnēju, ja varētu teikt, atkailotu kustību valodu.” (Siliņa 1924: 239)

Ar Vīgmanes definētās *absolūtās dejas* principiem Latvijas skatītāji varēja iepazīties viesmākslinieku izrādēs un koncertos, kā arī Latvijas horeogrāfu radošajā darbībā. Dejas bez mūzikas vai gonga pavadībā 20. gadsimta 20.–30. gados tika iekļautas Latvijas deju skolu koncertos un atsevišķu mākslinieku programmās. Piemēram, 1928. gada 30. aprīlī Beatrises Vīgneres skolas koncertā gonga pavadībā dejota *Burleska* (RMM, 228047), 1930. gada 15. maijā – *Hipnoze* (RMM, 228065), savukārt Annas Kerē deju skolas koncertā 1926. gada 25. februārī gonga skaņu pavadījumā izpildīta *Viltība* (RMM, 228039), 1931. gada 7. maijā – *Jūgs un atbrīvošanās* (RMM, 228068). Rīgā bieži viesojās igauņu dejojāja Ella Ilbaka, un arī viņas repertuārā bija dejas gonga skaņu pavadībā – piemēram, 1925. gada 2. martā Latvijas Nacionālajā operā demonstrētas dejas *Odaliska, Murgi* (RMM, 227099) u. c. Dejas bez mūzikas bija ietvertas gan ārzemju, gan Latvijas viesmākslinieku programmās: tās rādīja vācu ekspresionistiskās dejas meistari (Marija Vīgmane⁵ un Rūdolfā Lābana kamerdeju grupa⁶), igauņiete Elmerise Partsa⁷, arī latvietes Elza Siliņa⁸, Marta Upesleja⁹, Beatrises Vīgneres skola¹⁰ un Sama Hiora kustību koris¹¹.

Viss minētais liecina, ka arī Latvijā noritējuši eksperimenti, sekojot Eiropas modernās dejas tendencēm, īpaši Vīgmanes sludinātajiem *absolūtās dejas* principiem. Tomēr kopumā gan Beatrise

⁵ Marijas Vīgmanes koncerti Latvijas Nacionālajā operā 1926. gada 4. un 11. oktobrī (RMM, 227114, 227131).

⁶ Rūdolfā Lābana kamerdeju vakars Latvijas Nacionālajā operā 1928. gada 22. oktobrī (RMM, 227130).

⁷ Elmerises Partsas koncerts Latvijas Nacionālajā teātrī 1921. gada 17. oktobrī (RMM, 228027).

⁸ Elzas Siliņas plastisko deju vakars Rīgas Amatnieku biedrības zālē 1922. gada 28. novembrī (RMM, 228031).

⁹ Martas Upeslejas deju vakars Rīgas Latviešu biedrībā 1939. gada 2. aprīlī (RMM, 228082).

¹⁰ Beatrises Vīgneres skolas koncerts Latvijas Nacionālajā operā 1933. gada 10. aprīlī (RMM, 228073); Beatrises Vīgneres skolas vecākās grupas koncerts Krievu drāmā 1932. gada 10. maijā (RMM, 228071).

¹¹ Sama Hiora un kustību kora koncerts Vācu drāmā 1932. gada 8. maijā (RMM, 228070).

Vīgnere, gan Anna Ašmane, Anna Kerē un citi Latvijas horeogrāfi palika uzticīgi mūzikas un kustības vienotībai. Latviešu horeogrāfu iecienītākie komponisti bija Frideriks Šopēns, Francis Šūberts un Roberts Šūmanis; programmās tika iekļauti darbi arī ar Johana Sebastiāna Baha, Georga Frīdriha Hendeļa, Volfganga Amadeja Mocarta, Ludviga van Bēthovena, romantiķu (Ferenca Lista, Johannesa Brāmsa, Pētera Čaikovska, Antona Rubinšteina, Edvarda Grīga), Aleksandra Skrjabinu un Kloda Debišī mūziku. Laikabiedru daiļradi pārstāvēja Aleksandra Glazunova, Manuela de Faljas, Riharda Štrausa, Sergeja Prokofjeva, Igora Stravinska un Sergeja Rahmaņinova opusi.

Modernās dejas horeogrāfu iestudējumos skanēja arī latviešu komponistu mūzika. Piemēram, Jāzepa Vītola skaņdarbus ir interpretējušas daudzas Latvijas dejojājas. Beatrise Vīgnere jau otrajā skolas darbības gadā (1924) pievērsās apjomīgam orķestra ciklam – Vītola simfoniskajai svītai *Dārgakmeņi* op. 66, kuras horeogrāfiskās versijas pirmizrādi skatītāji vēroja Latvijas Nacionālajā operā 1924. gada 16. decembrī. Šajā koncertā svītu atskaņoja operas orķestris Jāņa Suhova vadībā (RMM, 228036). Arī turpmākajos gados skolas koncertprogrammās tika ietvertas horeogrāfiskas kompozīcijas ar Jāzepa Vītola mūziku. 1. tabulā ir apkopoti Beatrises Vīgneres un viņas audzēknes Lilijas Koceres iestudēto deju nosaukumi, kas tikai dažos gadījumos atbilst Vītola skaņdarbu nosaukumiem.

143

1. tabula. Beatrises Vīgneres skolā iestudētās horeogrāfiskās kompozīcijas ar Jāzepa Vītola mūziku

Dejas/iestudējuma nosaukums	Koncerts	Gads/datums	Informācijas avots
<i>Dārgakmeņi</i> ; <i>Humoreska</i> [domājams, klavierdarbs op. 3 – V. V.]	Latvijas Nacionālā opera	16.12.1924.	RMM, 228036
<i>Svīta latviskā stilā</i> (5 daļas); <i>Liesmiņa</i>	Latvijas Nacionālā opera	08.02.1926.	RMM, 228040
<i>Ej, saulīte</i> [domājams, Variācijas klavierēm par latviešu tautasdziesmas <i>Ej, saulīte, drīz pie Dieva</i> tēmu – V. V.]; <i>Tautumeitas</i>	Latvijas Nacionālā opera	30.04.1928.	RMM, 228047
<i>Polka</i> ; <i>Skuķu dancis</i> (no II latoju deju svītas)	Rīgas Latviešu biedrība	08.05.1935.	RMM, 228076
<i>Kaimiņbērni</i> ; <i>Purvainis mēnesnīcā</i>	Latvijas Nacionālā opera	01.12.1935.	RMM, 228087
<i>Ej, saulīte</i> (Lilijas Koceres horeogrāfija)	Rīgas Latviešu biedrība	25.04.1939.	RMM, 228083

Jāzepa Vītola kompozīcijas skanējušas arī citu horeogrāfu uzvedumos. Elza Siliņa savā plastisko deju vakarā 1922. gada 28. novembrī demonstrēja trīs dejas ar Vītola mūziku: *Deju ar trauku*, *Tautas melodijas* un *Atmiņas* (RMM, 228031). Ģertrūdes Domanžē-Līces un Zigfrīda Elcberga deju vakarā Nacionālajā teātrī 1936. gada 23. aprīlī (RMM, 228078) skatītāji iepazīna deju ar nosaukumu *Draiskules*, kuras iestudējumā izmantota Vītola mūzika. Jāzepa Vītola *Veca dziesma* (*Altes*

¹² Nav zināma šīs dejotājas izcelsme. Tomēr no preses liecībām izriet, ka Oda fom Hau 1925. gadā darbojusies Liepājā, savukārt 20. gadu otrajā pusē vadījusi Rīgā dejas skolu Vācu drāmas (*Deutsches Schauspiel*) paspārnē; 1929. gadā viņa Rīgu atstājusi. Skat., piemēram, -wvs- (1929).

¹³ Visi minētie darbi (Prelūdijs jeb *Prelude*, opuss neprecizēts; *Albumā* op. 33 nr. 1 un *Polka pas mélancholique* op. 43. nr. 3) pārstāv Vītola klaviermūziku.

¹⁴ Šo variāciju pamatā, visticamāk, bijušas apdares no Vītola klavierdarbu krājumiem *Desmit latviešu tautasdziesmas* op. 29 (3. nr. – *Āvu, āvu baltas kājas*) un *Astoņas latviešu tautasdziesmas* op. 32 (6. nr. – *Aijā, bērniņ, pūpās*, 7. nr. – *Maza biju, neredzēju*, 8. nr. – *Sidrabiņa upi bridu*).

¹⁵ Elzas Siliņas plastisko deju vakars Rīgas Amatnieku biedrības zālē 1922. gada 28. novembrī (RMM, 228031).

¹⁶ Beatrisis Vīgneres skolas koncerts Latvijas Nacionālajā operā 1935. gada 1. decembrī (RMM, 228087).

¹⁷ Austras Loginas deju vakars Rīgas Latviešu biedrībā 1939. gada 3. decembrī (RMM, 228085).

¹⁸ Milas Cīrules deju vakars Latvijas Nacionālajā operā 1935. gada 7. oktobrī (RMM, 227198).

¹⁹ Ellas Ilbakas koncerts Latvijas Nacionālajā operā 1925. gada 2. martā (RMM, 227099).

Lied) izskanēja Odas fom Hau (*Oda vom Hau*) deju vakarā 1929. gada 14. aprīlī¹² (-wvs- 1929; RMM, 228058). Arī Annas Ašmanes skolas koncertos Nacionālajā teātrī tika rādīti horeogrāfiski priekšnesumi ar Vītola mūziku: 1927. gada 2. maijā – Prelūdijs (*Prelude*) un *Albumā* (*Ins Album*, RMM, 228043), 5. decembrī – *Polka pas mélancholique* (RMM, 228044)¹³, bet 1939. gada 26. martā – *Tautiska deja* (RMM, 228080).

Mīla Cīrule (1891–1977) bija viena no pirmajām latviešu dejotājām, kas 20. gadsimta sākumā pievērsās modernajai dejai. 20. gadu beigās dejotāja ieguva atzinību Vācijā un Austrijā, viņa bieži tiek minēta starp spilgtākajiem 30. gadu Francijas modernās dejas horeogrāfiem, un augstu novērtēts viņas ieguldījums dejas pedagogijā (Robinson 1998: 140–143). Cīrules horeogrāfisko kompozīciju pamatā bija Baha, Hendeļa, Lista, Šopēna, Čaikovska, Skrjabina, Antonīna Dvoržāka, Riharda Štrausa, Morisa Ravela, Bēlas Bartoka, Reinholda Gliēra, Fransisa Pulenka un Žana Sibēliusa mūzika, taču, viesojoties Latvijā, māksliniece rādīja arī iestudējumus, kas tapuši uz latviešu komponistu skaņdarbu pamata. 1935. gada 29. septembrī un 7. oktobrī Latvijas Nacionālajā operā viņa izdejoja Jāzepa Vītola Variācijas par *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* tēmu un Emīla Dārziņa *Melanholisko valsī* (RMM, 227198, 227199). Šajos koncertos mākslinieci pie klavierēm pavadīja Jānis Ķepītis. Savukārt 1938. gadā Mīla Cīrule iestudēja deju svītu ar Jāzepa Vītola mūziku – variācijas par latviešu tautasdziesmu tēmām *Aijā, bērniņ, pūpās*, *Āvu, āvu baltas kājas*, *Sidrabiņa upi bridu* un *Maza biju, neredzēju*¹⁴. Recenzente M. Kalniņa pēc Liepājas koncerta 1938. gadā atzīst, ka “mazie tautas deju motīvi” ar Vītola mūziku ir priekšnesumi, kas visvairāk uzrunājuši skatītājus:

“Tas bija kas jauns un skaists mūsu dejas mākslā, bet mīļš un tuvs skatītāju sirdij, – šī kustību kompozīcija, sirsnības un jūsmas apdvēsta: latvju māte savu bērnu ieaijājot, tautu meita baltā rožu dārzā, draiskulība sudrabaino upi brienot, bija ekspresīva, jūsmīga, izjusta. Temats “Maza biju, neredzēju”, jau pats par sevi traģisma apdvēsts, bet dejotājas izjustās, gleznainās kustības šo traģismu vēl padziļināja.” (Kalniņa 1938)

Jāsecina, ka Jāzeps Vītols ir bijis viens no populārākajiem, ja ne pats populārākais latviešu komponists 20.–30. gadu horeogrāfu skatījumā. Savukārt par horeogrāfiskās interpretācijās visbiežāk izmantoto latviešu komponista skaņdarbu kļuva Emīla Dārziņa *Melanholiskais valsī*. Skatītāji to redzējuši Elzas Siliņas¹⁵, Beatrisis Vīgneres¹⁶, Austras Loginas¹⁷, Mīlas Cīrules¹⁸, kā arī igauņietes Ellas Ilbakas¹⁹ interpretācijā.

Beatrisis Vīgneres skolas iestudējumos nozīmīga vieta bija arī Leonīda Vīgnera kompozīcijām: viņš bieži sacerēja mūziku māsas horeogrāfiskajiem uzvedumiem. Savos atmiņu stāstījumos Vīgners piemin faktu, ka piedalījies skolas deju nodarbībās:

2. tabula. Leonīda Vignera kompozīcijas un pārlikumi Beatrises Vigneris deju skolas koncertos

Dejas/iestudējuma nosaukums	Koncerts	Gads/datums	Informācijas avots
<i>Svētceļojums; Groteska</i>	Latvijas Nacionālā opera	08.02.1926.	RMM, 228040
<i>Eksotiskais zieds</i>	Latvijas Nacionālā opera	21.03.1927.	RMM, 228090
<i>Dvēsele uz krustceļa (mistērija 3 daļās)</i>	Latvijas Nacionālā opera	18.02.1929.	RMM, 228050
<i>Orhideja</i>	Latvijas Nacionālā opera	16.03.1930.	RMM, 228063
<i>Hipnoze (mūzikas improvizācija)</i>	Rīgas Latviešu biedrība	08.05.1935.	RMM, 228076
<i>Amazones; Džovanni Batistas Pergolēzi / Igora Stravinska Pulčīnella, pārlikums stīgu ansamblim</i>	Latvijas Nacionālā opera	01.12.1935.	RMM, 228087

Vignera minētais balets acīmredzot ir dejas mistērija *Dvēsele uz krustceļa*. Koncerta programmā fiksēts: “pie klavierēm Jānis Suhovs”, tātad jāsecina, ka skaņdarbs sacerēts vai arī aranžēts klavierēm. Par mistērijas apjomīgumu liecina iestudējuma trīs daļas:

1. *Kārdināšana: Sauciens uz brīvi; Varas aicinājums; Kaisle*
2. *Grēku nožēlošana: Vakara zvani; Liecinieks*
3. *Apskaidrošana*

Jāņa (Ivana) Suhova vārds atkārtojas gandrīz ikviena plastisko deju koncerta programmā, viņš sacerējis tiem arī mūziku un kā pianists sadarbojies gan ar vietējiem horeogrāfiem, gan daudziem viesmāksliniekiem.

3. tabula. Jāņa Suhova kompozīcijas deju skolu koncertos

Dejas/iestudējuma nosaukums	Skola	Gads/datums	Koncerts	Informācijas avots
<i>Noktirne</i>	Beatrises Vigneris skola	16.12.1924.	Latvijas Nacionālā opera	RMM, 228036
<i>Lotoss</i>	Beatrises Vigneris skola	08.02.1926.	Latvijas Nacionālā opera	RMM, 228040
<i>Feniķija (traģēdija 1 cēlienā)</i>	Annas Kerē skola	25.02.1926.	Latvijas Nacionālais teātris	RMM, 228039
<i>Ēģiptiskā mistērija</i>	Beatrises Vigneris skola	21.03.1927.	Latvijas Nacionālā opera	RMM, 228090
<i>Mazgāpieris (plastiska pasaka 2 ainās)</i>	Beatrises Vigneris skola	30.04.1928.	Latvijas Nacionālā opera	RMM, 228047
<i>Bakha svētki (balets 1 cēlienā)</i>	Annas Kerē skola	17.02.1930.	Latvijas Nacionālā opera	RMM, 228062
<i>Satīru deja; Prometejs</i>	Annas Kerē skola	07.05.1931.	Latvijas Nacionālais teātris	RMM, 228068

Dejas traģēdiju *Feniķija* Jānis Suhovs sacerēja vijolei un klavierēm; izrādē klavieres spēlēja pats komponists, bet vijoli – J. Levinsons. Traģēdija vēsta par feniķiešu dzīvi, un tai ir piecas daļas: *Nāves garu deļa*, *Vaidelošu lūgšana*, *Upuris dieviem*, *Feniķiešu kareivju deļa* un *Raudātāju drūmais loks*. Savukārt viencēliena baleta *Bakha svētki* uzvedumā klavierpavadījumu spēlēja Tatjana Babina. Šis darbs ietver trīs daļas: *Dionīsa svētku gājiens*, *Satīru deļa* un *Bakhanālija*.

Suhovs kā pianists piedalījies arī igauņietes Elmerises Partsas koncertos (1924), Prāgas Valsts operas primabalerīnas Elizabetes Nikoļskas un Andreja Drozdova viesizrādēs (1929), Aisedoras Dunkanes studijas viesizrādēs (1930), zviedrietes Astrīdas Malmborgas deļu vakarā (1930), Mīlas Cīrules viesizrādēs (1938) un vēl daudzos citos dejas mākslas pasākumos.

Nozīmīgs iestudējums modernās dejas kontekstā bija vācbaltiešu komponista Aleksandra Marijas Šnābela (*Alexander Maria Schnabel*) dejas drāma četros cēlienos *Brāzma*. Savu pirmizrādi tā piedzīvoja Annas Ašmanes skolas koncertā Latvijas Nacionālajā operā 1929. gada 14. janvārī. Iestudējuma režiju un horeogrāfiju veidoja Ašmanes skolas pedagogs, bijušais Rūdolfa Lābana audzēknis Sams Hiors. Izrādē piedalījās skolas audzēkņi un Hiora kustību kora dalībnieki, savukārt mūziku atskaņoja Nacionālās operas orķestris Teodora Reitera vadībā. Iestudējuma autors sekoja Lābana izstrādātajiem kustību kora darbības principiem; saskaņā ar tiem, būtiska vieta tika ierādīta improvizētām kustībām, lielu deju grupu virzībai, grupu formai, kustības un telpas attiecībām. Rakstā par izrādes mākslinieciskajiem principiem Sams Hiors atzina:

“Kora deļu režijās svarīgākais princips ir telpas konstrukcija, t. i., grupu attieksmes telpā, viņu savstarpējās pārvietošanās un savdabīgā harmonija, kura plūst no tādas savdabīgas arhitektonikas. “Brāzmas” režijā, kur galvenā loma piekrīt masai, sevišķi stingri nākas sekot minētam principam. Pirmkārt, jau dēļ tīri mākslinieciskiem apsvērumiem, un arī tādēļ, ka kustību koris nav tehniski spējīgs veikt citādus dejas uzdevumus; – tas viņam nemaz ar’ nav vajadzīgs!” (RMM, 228049)

Dejas drāmas *Brāzma* mūziku ir aplūkojis Mikus Čeže savā rakstā *Aleksandrs Marija Šnābels (1889–1969) un viņa drāma deļā “Brāzma”*. Raksta beigās autors uzdod jautājumu: “Vai iepriekš tik plaši iztīrītā A. M. Šnābela drāma deļā “Brāzma” patiesi bija notikums Latvijas skaņumākslas vēsturē, vai arī tikai viena no epizodēm, kas ierakstāma savulaik bagātās mūzikas dzīves hronikā?” (Čeže 2006) Pat ja izrādes mākslinieciskā kvalitāte bija neviendabīga, tai ir nozīmīga vieta Latvijas dejas kontekstā: šis iestudējums uzskatāms par liecību, ka Eiropas modernās dejas tendences 20. gados bija vērojamas arī Latvijā.

Modernās dejas sarīkojumu programmās sastopams tolaik jaunās latviešu komponistes Lūcijas Garūtas vārds: viņa sacerēja skaņdarbus savas jaunākās māsas Ernās Garūtas-Reinvaldes deļu uzvedumiem un spēlēja klavierpavadījumus Annas Ašmanes skolas

pasākumos, kā arī citu dejotāju koncertos. Ašmanes mūzikas un ritmikas skolas koncertā 1930. gada 15. aprīlī Latvijas konservatorijā ir dejots *Bostons* ar Lūcijas Garūtas mūziku (RMM, 228064), savukārt 1935. gada 4. aprīlī Nacionālajā teātrī tika demonstrēts Garūtas komponētais *Danse moderne* un kompozīcija *Ilgas*, kas sastāv no divām daļām: *Krēslainā* un *Starojošā* (RMM, 228075). Abu iestudējumu horeogrāfe bija Erna Garūta-Reinvalde. *Danse moderne* bija solodeja, ko dejoja horeogrāfijas autore, bet kompozīcija *Ilgas* sacerēta grupai un solistei. Garūta ir piedalījies deju koncertos arī kā klavierpavadītāja: piemēram, 1930. gadā Mīlas Cīrules viesizrādēs²⁰ viņa bija pie klavierēm, bet arfu spēlēja Klementīne Hibšova.

²⁰ Mīla Cīrule uzstājās Latvijas Nacionālajā operā 1930. gada 17. novembrī (RMM, 227155) un 24. novembrī (RMM, 227152).

Riharda Štrausa baleta *Jāzepa leģenda* pirmizrāde Latvijas Nacionālajā operā (1929) raisīja sabiedrībā un presē plašas diskusijas par šādu modernās (plastiskās) dejas iestudējumu nepieciešamību. To iespaidā Lūcija Garūta publicēja rakstu *Ritmo-plastiskās dejas aizstāvēšanai*, kurā izteica savus vērojumus par jaunākajiem virzieniem Rietumeiropas skatuves mākslā, kā arī prieku par latviešu dejotāju spēju un vēlmi sekot modernajām tendencēm:

“Atbrīvojot cilvēka ķermeni, ļaut izpausties ikkatrai izjūtai viņu izteicošā kustībā – šis sauciens sen atskanējis Vakareuropā. To sludinājušas ritmoplastikas skolas, atrazdamas dzīvu atbalstu komponistos. Tā radusies jauna māksla, kuras mērķis – skaņu un kustību ideāls apvienojums. Ne visur šī jaunā māksla atrada sākumā atbalsi, un arī tagad viņai ir vēl daudz pretinieku. Tomēr šī māksla, kā jauns spēcīgs vilnis, jau apņēmusi visas lielākās skatuves.” (Garūta 1929)

Rakstu Lūcija Garūta beidz ar vēlējumu: “Lai ideāla saskaņa starp kustībām un skaņām rada nākotnes deju.” (Garūta 1929)

Bija pagājuši tikai daži gadu desmiti no pirmā raksta par *nākotnes deju* (1908) līdz 30. gadu beigām, kad modernā deja Latvijā sasniedza savu attīstības zenītu; to laikā sākotnējā baskājīšu dejas neizpratne bija pārtapusi par ieinteresētību, vēlmi iedziļināties inovatīvās mākslas idejās. Modernās dejas interpretu, horeogrāfu un pastāvīgi darbojošos deju skolu radošie meklējumi bieži vien rosināja diskusijas par jauniem estētikas principiem, mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu lietojuma specifiku un modernās dejas vietu Latvijas kultūrvidē, tajā skaitā Nacionālās operas uzvedumos. Sabiedrības un preses ieinteresētība rāda, ka gadsimta sākumā dzimusi paaudze visai atsaucīgi uztvēra modernisma idejas ne tikai tēlotājmākslā, literatūrā un teātrī, bet arī dejā.

Secinājumi

20. gadsimta sākumā modernās dejas pārstāvji piedāvāja inovatīvu mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu izvēli un lietojumu, kā arī vēl nebijušus mūzikas un horeogrāfijas attiecību modeļus. Agrīnajā modernajā dejā (līdz 1. pasaules karam) mūzika kļuva par vienu no galvenajiem iedvesmas avotiem, horeogrāfiskās formas un leksikas pamatu. 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs Dalkroza ritmikas metodes ietekmē mūzikas nozīme horeogrāfijā tika hipertrofēta, dejas kļuva par mūzikas ilustrāciju un vizualizāciju. Vācu modernās dejas iespaidā (pēc 1914) parādījās arī gluži pretēja tendence, kas kā primāro izvirzīja horeogrāfisko ieceri – dejojāji iestudēja dejas bez mūzikas vai radīja inovatīvu horeogrāfiju, vispirms meklējot kustību leksiku un veidojot kompozīciju un tikai pēc tam pievienojot mūzikas pavadījumu. Modernās dejas meklējumu atskaņas un oriģināli risinājumi dejas/mūzikas attiecībās bija saskatāmi ne vien vairāku Eiropā slaveno Baltijas cilmes mākslinieču (Sent M'Ahesas, Mīlas Cīrules, Elmerises Partsas, Ellas Ilbakas u. c.) viesizrādēs Rīgā, bet arī Latvijas 20.–30. gadu horeogrāfu radošajā darbībā. Tajā aizvien tomēr būtiska loma bija mūzikai, savukārt pretējais pols (t. s. absolūtās dejas ideja) tādu popularitāti neguva.

Deju iestudējumos bieži tika izmantoti gan latviešu komponistu (Jāzeps Vītola, Leonīda Vīgnera, Emīla Dārziņa, Lūcijas Garūtas), gan Latvijā dzīvojošo cittautu skaņražu (Jāņa Suhova, Aleksandra Marijas Šnābela) opusi – kā miniatūras, tā izvērsti cikli. Horeogrāfi lielākoties izvēlējās jau gatavus skaņdarbus saviem iestudējumiem, bet mūziķi dažkārt veidoja to pārlikumus mazākam instrumentu sastāvam. Un, protams, mūziķi paši pavadīja dejojāju priekšnesumus (reizēm arī improvizējot); visbiežāk šādā nolūkā tika izmantotas klavieres, retāk arī tādi instrumenti kā vijole, alts, čells, arfa u. c. Atsevišķos gadījumos modernās dejas uzvedumus skolu koncertos pavadīja pat Latvijas Nacionālās operas orķestris.

Dažādu jaunās dejas skolu darbība 20.–30. gadu Latvijā rosināja ciešu saikni starp muzikālo un horeogrāfisko izglītību. It īpaši šai ziņā izceļama ritmikas metode: lai gan sākotnēji radīta kā muzikālās izglītības disciplīna, tā tika mācīta arī saiknē ar deju, un īpaši nozīmīgs šai aspektā bija divu lielāko skolu – Beatrisas Vīgneres fiziskās un estētiskās audzināšanas skolas un Annas Ašmanes mūzikas un ritmikas skolas – pedagogiskais un radošais darbs. Padziļināta ritmikas apmācība bija pamats, uz kura tika izaudzīnātas labas dejojājas, kas darbojās ne tikai modernās dejas laukā. Ašmanes skolas audzēkne Mirdza Griķe 30. gados kļuva par vienu no spilgtākajām latviešu baleta solistēm, savukārt Erna Garūta-Reinvalde tika uzaicināta atveidot galveno sieviešu lomu Riharda Štrausa baleta *Jāzeps leģenda* iestudējumā Latvijas Nacionālajā operā.

Savdabīgu situāciju atspoguļo modernajai dejai veltītās recenzijas: tās regulāri rakstīja ne tikai horeogrāfijas speciālisti, bet arī mūzikas kritiķi, piedāvājot savu skatījumu uz mūzikas un dejas mainīgajām attiecībām. Nereti viņi kļuva par modernās dejas popularizētājiem un dažkārt arī par aizstāvjiem. Mūzikas kritiķu raksti par deju skolu koncertiem, izrādēm un viesmākslinieku sniegumu apliecina ieinteresētību un izpratni par jaunākajām dejas mākslas tendencēm, tādejādi tie būtiski veicinājuši šī žanra attīstību Latvijā 20. gadsimta pirmajās četrās desmitgadēs.

MUSIC AND MUSICIANS IN THE CONTEXT OF MODERN DANCE IN LATVIA IN THE 1900s – 1930s

Valda Vidzemniece

Summary

Keywords: the interrelation of music and dance, modern dance schools, collaboration between Latvian musicians and choreographers, music critic reviews

This research paper reflects the collaboration between Latvian musicians and choreographers, viewing it in the context of modern dance in the first half of the 20th century.

At the turn of the 20th century, as a manifestation of the modernist paradigm, new trends also appeared in dance. There were notable attempts to break ingrained traditions. There was a repudiation of the canonised dance systems. And there were searches for new dance theories, techniques, and new aesthetics. Modern dance choreographers, as well as Latvian dance specialists, in their choreographies began to use all possible compositions – not only the music that was composed especially for dances, but also chamber music, symphonic, and vocal music. From 1910, the first modern dance performers were beginning to regularly visit Latvia – among them were Rita Sachheto, Sent M'Ahesa, Gertrud Leistikow, Clotilde von Derp, Alexander Sakharoff, and other artists.

In the first decades of the 20th century, as a result of the influence of the Émile Jaques-Dalcroze eurhythmic methods, the importance of music in choreography was hypertrophied – dance became the illustration and visualisation of music, its forms and rhythm structures. Even though Jaques-Dalcroze's eurhythmic method has a vital role in the formation process of modern dance, at the same time, as a result of the influence of the ideas of German modern dance, quite the contrary trend appeared, where the choreographic idea played the main role – dancers made performances without music or created innovative

choreography, first searching for a movement vocabulary and creating a composition, and only afterwards adding a musical accompaniment.

The Latvian audience could get acquainted with the German dancer's Mary Wigman's 'absolute dance' principles at the guest performances and concerts, as well as from the creative work of Latvian choreographers. Dances without music or with a gong accompaniment in the 1920s and 1930s were performed at Latvian dance school concerts and by individual artists (Elza Siliņa's plastic dance evenings, Beatrise Vīgnere's school concerts, Anna Kerē's dance school concerts, Marta Upesleja's dance evenings, and Sam Hyors' movement choir performances).

In the 1920s and 1930s, there were many dance schools that offered eurhythmics, plastic dance and art dance classes. In 1922, Anna Ašmane's Music and Rhythmic School was founded, in 1923, Beatrise Vīgnere's Physical and Aesthetic Education School and, in 1924, Anna Kerē's Plastic Dance School was established. Along with those, there were other dance schools in Riga, such like Ģertrūde Domanger-Līcis', Erna Jērcuma-Leščinska's, Alma Kūmiņa's and Vera Kamina's schools.

However, the idea of 'absolute dance' did not become prevalent in Latvia, since choreographers maintained a vital role for music in their performances, additionally, they often used music created by Latvian composers (Jāzeps Vītols, Leonīds Vīgners, Emīls Dārziņš, Lūcija Garūta) and other composers living in Latvia (Jānis Suhovs or Ivan Suhov, Alexander Maria Schnabel). The composers wrote both miniatures as well as larger works specifically for modern dance performances. However, choreographers mostly chose already previously created musical works for their performances, and, in those cases, the musicians arranged these compositions for fewer instruments. And, of course, the musicians also accompanied the dance performances – piano accompaniment was the most often added while instruments like the violin, viola, cello, harp, etc., were used less often. In certain cases, the Latvian National Opera Orchestra participated in modern dance school concerts.

In the 1920s and 1930s, thanks to the varied new dance school programmes in Latvia, a close tie between musical and choreographic education was formed. The rhythmic method, which originally was created as a discipline in music education, found a broader usage and was also taught in dance schools, developing the musicality of the students and expanding their musical tastes. Particularly significant in this aspect was the education and creative work at the two largest schools – Anna Ašmane's Music and Rhythmic School and Beatrise Vīgnere's Physical and Aesthetic Education School. Excellent dancers, who worked not only in the field of modern dance, were educated at these schools. In the thirties Mirdza Griķe, a student at Ašmane's

school, became one of the leading Latvian ballet dancers. Another student of this school, Erna Garūta-Reinvalde, was invited to perform the main female role in Richard Strauss' *Josephslegende* at the Latvian National Opera.

A unique situation developed in dance criticism from the 1910s to the 1930s – the first critics were not just choreography specialists, but also music critics, and that is clearly explained by the large role of music in modern dance. Reviewers of dance school concerts, performances, and guest performances demonstrated an interest in the newest dance trends. In that way, they helped popularise these trends and, in certain ways, became their defenders. Among the reviewers of modern dance in the 1910s to 1930s were Nikolajs Alunāns, Volfgangs Dārziņš, Jēkabs Graubiņš, Eduards Ramats, Jūlijs Sproģis, Jēkabs Vītoliņš. In their reviews, they always noted the musicality, as well as the understanding and interpretation of the music by the dancers.

Literatūra un citi avoti

-a- (1912). Klotildes fon Derp dejas vakars. *Latvija*, 24. februāris

A. A. (1912). Ģertrūdes Leistikovas dejas vakars. *Dzimtenes Vēstnesis*, 15. decembris

Alunāns, Nikolajs (1911). Ritas Saketo viesošanās un viņas dejas poēzija. *Latvija*, 9. februāris

Asars, Hermanis (1910) = Aa. Ritas Saketto deju vakars. *Jaunā Dienas Lapa*, 8. novembris

Ašmane, Anna (1934). Dalkroza ritmika. *Mūzikas Apskats* 11–12, 342.–346. lpp.

Bērziņš, Arturs (1912). Zentas M'Ahezas deju vakars. *Latvija*, 25. janvāris

Čeže, Mikus (2006). Aleksandrs Marija Šnābels (1889–1969) un viņa drāma dejā "Brāzma". *Mūzikas akadēmijas raksti* II. Sast. Baiba Jaunslaviete. Rīga: Musica Baltica, 14.–22. lpp.

Duncan, Isadora (1903). The dancer of the future. *The Twentieth-Century Performance Reader*. Edited by Michel Huxley and Noel Witts. Great Britain: Routledge Taylor & Francis Group, 2002, pp. 171–175

Duncan, Isadora (1927) = Aisedora Dunkan. *Moja ispoved' [My Life]*. Rīga: Liesma, 1991

Garūta, Lūcija (1929). "Jāzepa leģenda" Nacionālā operā. Ritmo-plastiskās dejas aizstāvēšanai. *Teātra Nedēļa*, 15. septembris, 5. lpp.

Kalniņa, M. (1938). Mīlas Cīrules deju vakars. *Kurzemes Vārds*, 14. oktobris

- Kr[a]ms, A. (1923). Beatrices Vīgneres un viņas audzēkņu melo-
ritmo-plastikas vakars. *Brīvā Zeme*, 8. februāris
- Kurth, Peter (2002) = Piter Kurt. *Ajsedora. Neistovyj tanec zhizni*
[*Isadora. A Sensational Life*]. Moskva: Jeksmo
- Lesiņš, Knuts (1938). Annas Ašmanes skolas audzēkņu rīts. *Brīvā*
Zeme, 3. februāris
- Ozola, Lūcija = Lūcija Ozols (1908). Deja. *Teatrs* 5, 45.–46. lpp.
- Paula, Rūta (2001). *Maestro Leonīda Vīgnera stāsti un stāsti par Leonīdu*
Vīgneru. Rīga: Pētergailis
- Reynolds, Nancy, & Malcolm McCormick (2003). *No Fixed Points:*
Dance in the Twentieth Century. New Haven: Yale University Press
- RMM, 227099 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Ellas Ilbak*
[*Ilbakas*] koncerts *Latvijas Nacionālajā operā*. Programma, 1925. gada
2. marts. Inventāra nr. 227099
- RMM, 227114 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Marijas Vigmanes*
deju vakars Latvijas Nacionālajā operā. Programma, 1926. gada
4. oktobris. Inventāra nr. 227114
- RMM, 227130 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Rūdolfa Lābana*
kamerdeju vakars Latvijas Nacionālajā operā. Programma, 1928. gada
22. oktobris. Inventāra nr. 227130
- RMM, 227131 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Marijas Vigmanes*
deju vakars Latvijas Nacionālajā operā. Programma, 1926. gada
11. oktobris. Inventāra nr. 227131
- RMM, 227152 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Mīlas Cīrules*
deju vakars Latvijas Nacionālajā operā. Programma, 1930. gada
24. novembris. Inventāra nr. 227152
- RMM, 227155 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Mīlas Cīrules*
deju vakars Latvijas Nacionālajā operā. Programma, 1930. gada
17. novembris. Inventāra nr. 227155
- RMM, 227184 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Klotildes un*
Aleksandra Saharovu deju vakars Latvijas Nacionālajā operā. Programma,
1932. gada 24. oktobris. Inventāra nr. 227184
- RMM, 227198 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Mīlas Cīrules deju*
vakars Latvijas Nacionālajā operā. Programma, 1935. gada 7. oktobris.
Inventāra nr. 227198
- RMM, 227199 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Mīlas Cīrules*
deju vakars Latvijas Nacionālajā operā. Programma, 1935. gada
29. septembris. Inventāra nr. 227199

RMM, 228027 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Elmerises Parts [Partas] koncerts Nacionālajā teātrī*. Programma, 1921. gada 17. oktobris. Inventāra nr. 228027

RMM, 228031 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Elzas Siliņas plastisko deju vakars Rīgas Amatnieku biedrības zālē*. Programma, 1922. gada 28. novembris. Inventāra nr. 228031

RMM, 228036 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrises Vīgneres skolas koncerts Latvijas Nacionālajā operā*. Programma, 1924. gada 16. decembris. Inventāra nr. 228036

RMM, 228037 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Marijas Vīgmanes skolas Drēzdene-Rīga vadītājas Wy Magito [Vi Magito] un viņas audzēkņu deju vakars Nacionālajā teātrī*. Programma, 1925. gada 8. janvāris. Inventāra nr. 228037

RMM, 228039 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Kere [Kerē] skolas koncerts Nacionālajā teātrī*. Programma, 1926. gada 25. februāris. Inventāra nr. 228039

RMM, 228040 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrises Vīgneres skolas koncerts Latvijas Nacionālajā operā*. Programma, 1926. gada 8. februāris. Inventāra nr. 228040

RMM, 228043 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Ašmanes skolas koncerts*. Programma, 1927. gada 2. maijs. Inventāra nr. 228043

RMM, 228044 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Ašmanes skolas koncerts Nacionālajā teātrī*. Programma, 1927. gada 5. decembris. Inventāra nr. 228044

RMM, 228047 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrises Vīgneres skolas koncerts Latvijas Nacionālajā operā*. Programma, 1928. gada 30. aprīlis. Inventāra nr. 228047

RMM, 228049 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Ašmanes skolas koncerts*. Programma, 1929. gada 14. janvāris. Inventāra nr. 228049

RMM, 228050 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrises Vīgneres skolas koncerts Latvijas Nacionālajā operā*. Programma, 1929. gada 18. februāris. Inventāra nr. 228050

RMM, 228058 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Odas fom Hau koncerts*. Programma. Inventāra nr. 228058

RMM, 228062 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Kere [Kerē] skolas koncerts Latvijas Nacionālajā operā*. Programma, 1930. gada 17. februāris. Inventāra nr. 228062

RMM, 228063 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrices Vīgneres skolas koncerts Latvijas Nacionālajā operā*. Programma, 1930. gada 16. marts. Inventāra nr. 228063

RMM, 228064 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Ašmanes skolas koncerts Latvijas konservatorijā*. Programma, 1930. gada 15. aprīlis. Inventāra nr. 228064

RMM, 228065 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrices Vīgneres skolas koncerts Nacionālajā teātrī*. Programma, 1930. gada 15. maijs. Inventāra nr. 228065

RMM, 228068 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Kere [Kerē] skolas koncerts Nacionālajā teātrī*. Programma, 1931. gada 7. maijs. Inventāra nr. 228068

RMM, 228070 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Sama Hiora un kustību kora koncerts Vācu drāmā*. Programma, 1932. gada 8. maijs. Inventāra nr. 228070

RMM, 228071 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrices Vīgneres skolas vecākās grupas koncerts Krievu drāmā*. Programma, 1932. gada 10. maijs. Inventāra nr. 228071

RMM, 228073 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrices Vīgneres skolas koncerts Latvijas Nacionālajā operā*. Programma, 1933. gada 10. aprīlis. Inventāra nr. 228073

RMM, 228075 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Ašmanes skolas koncerts Nacionālajā teātrī*. Programma, 1935. gada 4. aprīlis. Inventāra nr. 228075

RMM, 228076 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrices Vīgneres skolas koncerts Rīgas Latviešu biedrībā*. Programma, 1935. gada 8. maijs. Inventāra nr. 228076

RMM, 228078 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Ķertrūdes Domanžē-Līcis un Zigfrīda Elcberga koncerts Nacionālajā teātrī*. Programma, 1936. gada 23. aprīlis. Inventāra nr. 228078

RMM, 228080 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Ašmanes skolas koncerts Nacionālajā teātrī*. Programma, 1939. gada 26. marts. Inventāra nr. 228080

RMM, 228082 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Martas Upeslejas deju vakars Rīgas Latviešu biedrībā*. Programma, 1939. gada 2. aprīlis. Inventāra nr. 228082

RMM, 228083 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrices Vīgneres skolas koncerts Rīgas Latviešu biedrībā*. Programma, 1939. gada 25. aprīlis. Inventāra nr. 228083

RMM, 228085 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Austras Loginas deju vakars Rīgas Latviešu biedrībā*. Programma, 1939. gada 3. decembris. Inventāra nr. 228085

RMM, 228087 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrices Vīgneres skolas koncerts Latvijas Nacionālajā operā*. Programma, 1935. gada 1. decembris. Inventāra nr. 228087

RMM, 228090 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Beatrices Vīgneres skolas koncerts Latvijas Nacionālajā operā*. Programma, 1927. gada 21. marts. Inventāra nr. 228090

Robinson, Jacquelin (1998). *Modern Dance in France 1920–1970. An Adventure*. Netherlands: Harwood Academy Publishers

Siliņa, Elza (1924). Modernās dejas stils. *Ritums* 3, 236.–239. lpp.

Wigman, Mary (1927). Stage dance – stage dancer. *The Vision of Modern Dance: In the Words of Its Creators*. Edited by Jean Morrison Brown, Naomi Mindlin, and Charles H. Woodford. New Jersey: Princeton Book Company, 1998, pp. 33–40

-wvs- (1929). Tanzabend Oda vom Hau. *Rigasche Rundschau*, 15. April

Zlt. (1914). Dalkrozes ritmiskā māksla. *Jaunais Ceļš*, 19. aprīlis

MŪZIKAS UN RITMIKAS PEDAGOĢE, PIRMĀ LATVIEŠU DALKROZISTE ANNA AŠMANE- SIETIŅSONE (1885–1967)

Gunta Marihina, Iveta Keštere

Atslēgvārdi: Emīls Žaks-Dalkrozs, mūzikas un ritmikas skola Rīgā, Annas Ašmanes-Sietiņšones audzēkņi

Ievads

2015. gada 26. jūlijā apritēja 130 gadi, kopš dzimusi Anna Ašmane-Sietiņšone. Atcerēties viņu ir vērts vairāku iemeslu dēļ: pirmkārt, Ašmane-Sietiņšone bija viena no pirmajām latvietēm, kas, ievērojama pedagoga Emīla Žaka-Dalkroza (*Émile Jaques-Dalcroze*, 1865–1950) aicināta, izglītojās ritmikā viņa vadītajās mācībiestādēs Helleravā, vēlāk Ženēvā un Parīzē. Tieši viņa iepazīstināja latviešu sabiedrību ar visā pasaulē slaveno Žaka-Dalkroza metodi¹ – mūzikas atainošanu kustībās jeb mūzikas izpratni, kurā ir iesaistīts viss ķermenis. Otrkārt, Ašmane-Sietiņšone dibināja un ilggadēji vadīja mūzikas un ritmikas skolu, kas bija balstīta noteiktā metodoloģijā – Dalkroza ritmikā. Treškārt, viņa deva nozīmīgu ieguldījumu speciālajā pedagoģijā, proti, palīdzēja izkopt spējas bērniem ar īpašām vajadzībām un integrēja viņus sabiedrībā, izmantojot ritmikas nodarbības. Vairāki Ašmanes-Sietiņšones audzēkņi vēlāk kļuva par pasaulē pazīstamiem dalkrozistiem²: viņu vidū bija mūzikas un ritmikas kursu un skolu organizētāji un vadītāji, mācībspēki augstākajās mūzikas izglītības iestādēs, baletdejotāji, aktieri, mūziķi, koncertmeistari u. c.

Ašmanes-Sietiņšones daudzveidīgā darbība prasa plašāku aprakstu, taču šajā pētījumā uzmanības centrā būs viņas dzīvesstāsta kopējās aprises un pedagoģiskais mantojums – galvenokārt ritmikas pasniedzējas darbs, aplūkojot to 20. gadsimta 20.–30. gadu Latvijas sabiedrības kontekstā. Izmantoti materiāli, kas glabājas Latvijas Valsts vēstures arhīvā, Rakstniecības un mūzikas muzejā, kā arī ļoti plašs preses izdevumu klāsts – gan 20. un 30. gadu, gan arī pēckara trimdas laikrakstu un žurnālu publikācijas.

Dzīvesgaitu sākums un pirmā sastapšanās ar mūziku

Anna dzimusi 1885. gada 26. jūlijā Rīgā, turīgā luterāņu ģimenē. Latvijas Valsts vēstures arhīva glabātajā personas lietā viņa minēta ar uzvārdu *Sēls*, arī *Zēlis* (LVVA, 1632-1.III-18960³), presē publicētajos biogrāfiskajos materiālos reizēm arī *Sīle* (piemēram, Kr[usa] 1960: 3). Vēlākais uzvārds *Ašmane*, iespējams, aizgūts no pirmā vīra, tomēr personas lietā par to nav nepārprotamu norāžu.

¹ Raksta turpinājumā lietots praktiķu vidē iegāties saīsināts apzīmējums – *Dalkroza metode* (arī *Dalkroza ritmika*).

² Dalkrozists, dalkroziste – šeit un turpmāk: dejotāji, deju skolotāji u. c. radošo profesiju pārstāvji, kas savā darbībā izmanto Dalkroza metodi.

³ Šeit un turpmāk LVVA (Latvijas Valsts vēstures arhīva) materiālu aprakstā pirmais skaitlis pēc abreviatūras LVVA apzīmē fonda numuru, otrais – apraksta numuru, trešais – lietas numuru; ja nepieciešams, pēc kola sniegti lapu numuri. Pilnīgāku nosaukumu aprakstu skat. literatūras un citu avotu sarakstā krājuma 178. lpp.

⁴ Abreviatūra RMM šeit un turpmāk apzīmē Rakstniecības un mūzikas muzeju; sekojošais skaitlis ir muzeja inventāra numurs; ja nepieciešams, aiz kola sniegta arī lappuses norāde. Sīkāku aprakstu skat. raksta beigās, literatūras un citu avotu sarakstā krājuma 179. lpp.

Annas tēvs Fricis (avotos arī Frīdrihs) Sēlis (RMM, 641768: 2⁴) dienēja robežapsardzē (Kroders 1929: 235), bet turpmākajā mūža gaitā sāka nodarboties ar tirdzniecību, kļuva par māju īpašnieku un Mangaļu pagasta vecāko (Kroders 1929: 235). Māte Margrieta (RMM, 641768: 2) savu dzīvi veltīja mājas ikdienai, bija muzikāli apdāvināta, jaunībā “jautra daiņotāja”, apveltīta ar smalku humora izjūtu (Al. S. 1935: 3).

Jau trīs četrus gadu vecumā māte rosināja Annu dziedāt korāļus un citas dziesmas, tajā skaitā tautas melodijas. Pamazām māte sāka dziedāt otro balsi, bet meitai vajadzēja noturēt pirmo, ar ko viņa veiksmīgi tika galā. Annas pirmā rotaļlieta bija nevis lelle, bet dāvināts pašdarināts mūzikas instruments – ksilofons: pie koka dēļiņiem bija piestiprinātas metāla plāksnītes, kas noskaņotas vienas oktāvas apjomā, un uz tām varēja *izsist* melodijas. Šāda nodarbe Annai raisīja interesi un prieku. Mazās meitenes rotaļāšanās bija sākums turpmākai radošai attīstībai un profesionālas mūziķes karjerai.

Īstu mūzikas instrumentu – klavieres – Anna ieraudzīja piecu gadu vecumā, cimojoties pie radiem. Viņa atminas, ka vecāki teju vai nav spējuši meiteni no tām atraut, savukārt Annas brālēnam šķītis neizprotami, kā bez kādas mācīšanās iespējams uz klavierēm atskaņot melodijas. Drīz vien, kad Annai palika seši gadi, vecāki viņai uzdāvināja pašai savas klavieres (Ašmane 1933a: 4). Mācīties spēlēt šādu instrumentu tolaik varēja atļauties vien turīgu vecāku meitas.

Lai gan vēlāk Ašmane-Sietiņšone stāstīja, ka vecāki nenoteica mērķus viņas izglītības gaitai (Al. S. 1935: 3), tomēr audzināšana ģimenē bija pirmais solis plašajā mūzikas pasaulē. Tās iepazīšanu veicināja gan mātes muzikalitāte, kas pārmantota no iepriekšējo paaudžu sievietēm, gan tēva materiālais nodrošinājums.

Astoņu gadu vecumā Anna sāka mācīties klavierspēli pie kaimiņos mītošās mūzikas skolotājas. Pedagoģe bieži atskaņoja uz klavierēm intervālu oktāvas apjomā, un skolniecei vajadzēja to atkārtot. Tas neizdevās, jo astoņgadīga bērna smalkās rociņas vēl fiziski nespēja šādu uzdevumu veikt. Skolotāja bija neapmierināta, un tas kļuva par šķērslī Annai sistemātiskām nodarbībām mūzikā (Ašmane 1933a: 4).

Savus pirmos sasniegumus meitene prezentēja Augusta Dombrovskai (1845–1927) – zāģētavas īpašnieka un mecenāta – rīkotajos mūzikas vakaros *Ziemeļblāzmā* (Kr[usa] 1960: 3). Šie priekšnesumi kļuva par viņas publiskās radošās darbības pirmo posmu (*Latviešu sievietes dzīve* 1935: 74) jeb mākslinieciskās karjeras pirmsākumiem. Jaunietes gados Anna no skolas brīvībā laikā iesaistījās *Ziemeļblāzmas* sabiedriskajā darbā, palīdzot rīkot mūzikas priekšnesumus un rakstot dāmu komitejas protokolus. Vēlāk publicētajās atmiņās Ašmane vērtēja *Ziemeļblāzmas* periodu kā nozīmīgu pieredzi kultūras dzīves norisēs, savukārt Dombrovski – kā vienu no viņas visvairāk cienītajiem cilvēkiem (Ašmane 1933b: 5–6). Pats mecenāts *Ziemeļblāzmas* svētku

sarīkojumos neteica runas, to parasti darija Marta Rinka (1880–1953) – viņa uzticamā līdzgaitniece (Epermanis 1996: 6, 15), kas pedagoģijas vēsturē pazīstama kā latviešu bērnudārza *māte*.

Skolas gaitas un pedagoģiskā izglītība

Pirmā skola, kur Anna uzsāka mācības, bija Daugavgrīvas draudzes skola; taču mācību laikā (1902) viņa pārgāja uz profesora Treija septiņgadīgo meiteņu skolu ar mūzikas novirzienu (LVVA, 1632-1.III-18960). Pēc pamatzglītības ieguves jaunieite ļoti vēlējās mācības turpināt, tādēļ paņēma savu tēvoci, solidu vecāku kungu, pie rokas, aizveda uz iecerēto skolu un lika pieteikt sevi kā audzēkni. Uzņemšanai privātā meiteņu vidusskolā nebija nekādu šķēršļu, jo tēvocis laipni samaksāja skolas naudu (Ašmane 1933a: 5).

Pēc vidusskolas beigšanas Anna Sēle turpināja izglītību tolaik vienīgajos Rīgas *bērnudārznieču*ursos Vācu jaunavu biedrībā. Šo institūciju dēvēja arī par Frēbela bērnudārza kursu (RMM, 641768). Mācības vadīja Rīgā ievēribu guvusī pedagoģe Alvīne Boka (*Alwine Bock*) (Ašmane 1933b: 6). Kursos Anna apguva Frēbela metodi (Al. S. 1935: 3), un tas noteikti palīdzēja viņai vēlākajā pedagoģiskajā darbā izprast bērnu kā patstāvīgu, radošu personību⁵. Pēc Frēbela kursu beigšanas jaunieite strādāja par bērnudārza audzinātāju un māj skolotāju, kā arī mērķtiecīgi meklēja iespējas izglītoties mūzikā.

Mūzikas izglītība

Sākumā Anna mācījās klavierspēli pie mazpazīstamiem Rīgas privātskolotājiem, taču šo pedagoģu darba kvalitāte meiteni neapmierināja (Al. S. 1935: 3). Desmit gadu laikā viņai nebija izveidojusies izpratne, kādēļ jāspēlē tieši tā (Ašmane 1933b: 4). Vēlmi mācīties privāti pie Rīgas Mūzikas institūta profesionāļiem neizdevās īstenot; toties 1906. gadā Anna iestājās Ķeizariskās Krievu Mūzikas biedrības Rīgas nodaļas skolā (LVVA, 1632-1.III-18960), ko saīsināti mēdza saukt arī par Ķeizarisko mūzikas skolu. Šajā mācībiestādē audzēkņi izglītojās pēc Krievijas konservatoriju programmas, lai arī konservatorijas tiesības tai netika piešķirtas (Ašmane 1933b: 4). Tolaik audzēkņu pieplūdums bija ļoti liels, mazāka interese bija vienīgi par ērģeļu un arfas klasi (Al. S. 1935: 4). Lai iekļūtu izglītības iestādē, Anna uzsāka apgūt šo instrumentu spēli.

Vairāki Ķeizariskās mūzikas skolas mācībspēki paši bija koncertējoši mūziķi (Al. S. 1935: 4). Viņu vidū bija, piemēram, Marija fon Žilinska (*Marie von Schilinzky*), kas pianistes izglītību savulaik ieguvusi Pēterpils konservatorijā Antona Rubiņšteina klasē (LVVA, 1632-2-443: 21). Tieši šī skolotāja, pretstatot māksliniecisko garu praktiskajai dzīvei

⁵ Vācu pedagoģis Frīdrihs Frēbels (*Friedrich Fröbel*, 1782–1852) 1837. gadā Blankenburgā (Vācijā) nodibināja īpašu mazo bērnu skolu – bērnudārzu, kurā galvenais princips bija bērnu pašu darbošanās. Skolotāja uzdevums, kā raksta Ašmanes laikabiedrs K. Brants, bija vērot bērnu dabu un palīdzēt tai brīvi attīstīties (Brants 1926: 442). Balstoties uz Frēbela metodi, pirmie bērnudārzi Rīgā tika izveidoti 19. gadsimtā. Tos dēvēja arī par patversmēm, jo nereti tur vienlaikus uzturējās gan bāreņi, kam savu māju nebija, gan arī dienas laikā atstātie strādnieku bērni, kamēr viņu vecāki atradās darbā (Staris 2000: 111).

(Ašmane 1933b: 4), pārliecināja Annu, ka mūzikā galvenais nav pirkstu veiklība (Al. S. 1935: 4). Pēc Latvijas valsts nodibināšanas skolotāja un skolniece bija kolēģes Rīgas pilsētas 1. vidusskolā (tagadējā Valsts 1. ģimnāzijā): Žilinska mācīja mūzikas kompozīciju un klavierspēli, savukārt Ašmane – ritmiku un mūziku (LVVA, 1632-2-443: 21).

Mācību laikā Annas mīlākais komponists bija Ludvigs van Bēthovens, taču publiskajā eksāmenā viņa kopā ar skolas orķestri veiksmīgi atskaņoja Edvarda Grīga Klavierkoncertu *a moll* (Ašmane 1933b: 5). Mūzikas skolu jaunā māksliniece absolvēja ar uzslavas rakstu (Krusa 1955: 3) un 1910. gadā ieguva mūzikas skolotājas tiesības (LVVA, 1632-1.III-18960).

Vēlāk Anna paralēli pedagoģes darbam uzstājās kā klavierpavadītāja kopā ar ievērojamiem mūziķiem – Malvīni Vīgnieri-Grīnbergu (1871–1949), Paulu Saksu (1878–1966), Juri Jurjānu (1861–1940) u. c. Viņa bija pazīstama un iecienīta koncertmeistare (*Mākslas dzīve* 1925: 7), kas būtu varējusi veidot spožu pianistes karjeru, taču izvēlējās citu dzīves ceļu (*Anna Ašmane 25 gadus dalkrozistes darbā* 1935: 151).

Iepazīšanās ar Dalkroza metodi un ritmikas kursi latviešiem

Annas Ašmanes turpmāko mūzikas izglītības gaitu ietekmēja iepazīšanās ar Franci fon Heslinu (*Franz von Hoesslin*, 1885–1946) – vācu diriģentu un komponistu, kas darbojies Dancigā (tagadējā Gdaņskā), Rīgā, Lībekā, Manheimā, Berlīnes Tautas operā u. c. (Breģe 2001: 74). Heslins bija viens no Žaka-Dalkroza institūta pirmā izlaiduma četriem absolventiem (Jēger[e]-Freimane 1967a: 5).

Heslina vadītajās ritmiskās vingrošanas nodarbībās Rīgā piedalījās jaunas dāmas, kuras izpildīja īpašas soļu kombinācijas basām kājām. Latvijas teritorijā tas bija jaunums (Ašmane 1933b: 5), bet Eiropā mūzikas izglītības iestādēs un mākslinieku aprindās Dalkroza muzikālās audzināšanas metode bija jau populāra.

Žaks-Dalkrozs, apmeklējams Rīgu, interesējās par sava bijušā studenta Heslina profesionālo darbību un viņa audzēkņiem. Heslins raksturoja Annu kā mūzikā ļoti sagatavotu un talantīgu meiteni, un viņa saņēma ieteikumu papildināties Helleravas mācībiestādē profesora Žaka-Dalkroza vadībā (Ašmane 1933b: 6).

Žaks-Dalkrozs savas pedagoģiskās karjeras sākumā darbojās Ženēvas konservatorijā un vēlāk nodibināja privātskolu Helleravā, Vācijā – netālu no Drēzdenes. Pēc 1. pasaules kara profesors paplašināja pedagoģisko darbību, atverot privātus institūtus Ženēvā un Parīzē. Viņa metodes lietojums pedagoģiskajā praksē guva panākumus, tas sniedza vajadzīgo pamatu arī personības vispārējā attīstībā un audzināšanā. Dalkroza metode, kā atzina laikabiedri, izraisīja un

nostiprināja saskaņu starp psihes ierosmēm un ķermeņa kustībām (S-s 1950: 6). Mūzika, ritms, ķermeņa tehnika bija šīs metodes pamatrīki. Žaks-Dalkrozs uzsvēra, ka ritmikas mācības nolūks ir muzikāla audzināšana caur ķermeņa sajūtām un ķermeņa izdaiļošana caur mūzikas garu. Ritms pilnībā sakausē ķermeņa un gara darbību, tā radot lielu audzinošu iespaidu⁶. Jāatzīmē, ka ritma loma šajā laikā tika akcentēta arī citā pedagoģiskajā koncepcijā – Rūdolda Šteintera (*Rudolf Steiner*, 1861–1925) veidotajās valdorfskolās.

⁶ Šo Žaka-Dalkroza domu citē Annas Ašmanes Mūzikas un Ritmikas skolas reklāmas izdevums 1927./1928. mācību gadā (RMM, 612039).

Ašmane gan vēlāk pauda pārlicību, ka viņas dzīves ceļa izvēle nebija atkarīga no profesora Žaka-Dalkroza apmeklējuma, taču nenoliedzami šī iepazīšanās mudināja uzņemties darbu, kas bija jauns tālaika Latvijā (Ašmane 1933b: 6).

Ašmanes studiju laiks Helleravā dažādos avotos minēts pretrunīgi. Viņa pati raksta, ka 1911. gada rudenī devusies uz Drēzdeni un turpmāk uz Helleravu. Šeit Žaka-Dalkroza vadībā izglītojušies visdažādāko mākslas veidu pārstāvji – mūziķi, skatuves mākslinieki, gleznotāji u. c. (Ašmane 1933b: 6). 1911. gada ziemas semestrī un no 1912. līdz 1914. gadam Ašmane apguvusi Dalkroza metodi profesora tiešā vadībā (*Anna Ašman, mūzikas un ritm. vingrošanas skolas vadītāja* 1923: 547). Lai pilnveidotu profesionālo kvalitāti, viņa papildinājusies pie Žaka-Dalkroza arī vēlāk, 1926. (RMM, 641768) un 1931. gadā (Siliņa 1931: 601).

Citādu hronoloģiju iezīmē teātra un literatūras kritiķe Paula Jēgere-Freimane. Viņa norāda, ka fon Heslins tikai 1912./13. gadā Rīgā (ziemā) uzsāka privātos ritmiskās vingrošanas kursus⁷; tie notika pēc vācu aprindu ierosmes, un tajos vēl pirms došanās uz Helleravu piedalījās arī latviete Ašmane. Jēgere-Freimane pati bija apguvusi Dalkroza metodi. Būdama Jēkaba Dubura (1866–1916) vadīto Latvju dramatisko kursu dalībniece (1909–1912) un to izcila absolvente, viņa bija saņēmusi Dubura uzdevumu Helleravā iepazīties ar šo metodi, lai vēlāk par to referētu kursos, un, pēc pašas vārdiem, 1912. gadā Žaka-Dalkroza vadītajā mācībiestādē bijusi pirmā un vienīgā latviete. Savukārt Ašmane ieradusies Helleravā vien 1913./1914. gada sezonā (Jēger[e]-Freimane 1967b: 2).

⁷ Šī hronoloģija šķiet pamatotāka, jo Latvijas presē nav nekādu liecību par Heslina darbību Latvijā 1911. gadā (atšķirībā no 1912.–1914. gada).

1914. gada rudenī, jau 1. pasaules kara laikā, Ašmane Rīgā nodibināja privātus kursus (Al. S. 1935: 4), kas sākumā darbojās Viļa Olava privātskolas telpās. Tie bija pirmie Dalkroza metodes kursi latviešiem (*Annas Ašman mūzikas un ritmiskās vingrošanas skola* 1924: 1101). Interese par tiem, īpaši latviešu inteliģences aprindās, bija ļoti liela (Bilman[i]s 1928: 488): izglītotās sabiedrības dāmas piedalījās pašas un veda uz nodarbībām arī savus bērnus (*Anna Ašmane 25 gadus dalkrozistes darbā* 1935: 151). Ašmane pārliecinājās, ka tajā sabiedrības daļā, kur “garīgām tieksmēm piederēja svarīga loma”, bija modināta interese. Līdz šim nezināmā audzināšanas metode ieguva popularitāti

(Ašmane 1933b: 7), tomēr veiksmīgi iesākto pedagoģisko darbu pārtrauca 1. pasaules karš.

Kad fronte pietuvojās Rīgai, Ašmane evakuējās uz Sanktpēterburgu (tolaik Petrogradu), kur 1915. un 1916. gadā viņa darbojās iecienītā mākslinieka, kņaza Sergeja Volkonska (*Serge Wolkonsky / Сергеев Волконский*, 1860–1937) ritmikasursos. 1916. gadā Ašmane bēgļu gaitās nokļuva Somijā, kur krievu ģimnāzijā nodibināja un vadīja plaši apmeklētus ritmikas kursus.

Mūzikas pedagoģe un ritmikas pasniedzēja Latvijā starpkaru periodā

No 1918. gada Ašmane strādāja par dziedāšanas un mūzikas skolotāju vairākās Rīgas skolās, katrā vienu mācību gadu: Rīgas pilsētas 1. vidusskolā (1918/19), Olgas Beateres privātajā ģimnāzijā (1919/20) un Rīgas pilsētas 4. vidusskolā (1920/21) (LVVA, 1632-1.III-18960).

1918./19. gadā Ašmane vadīja ritmikas kursus *Ziemeļblāzmā* (*Anna Ašmane 25 gadus dalkrozistes darbā* 1935: 152) un mācīja ķermeņa kustību plastiku Latvijas Augstskolas (vēlākās Latvijas Universitātes) Dramatiskajā studijā (Balode 1935: 8). 1919./20.–1924./25. gadā (LVVA, 1632-1.III-18960) viņa darbojās privātajā Fiziskās izglītības institūtā (Bilman[i]s 1928: 488) jeb vēlākajā Valsts Fiziskās audzināšanas institūtā (Al. S. 1935: 4). Vēstures avotos atrodamas ziņas, ka Ašmane ir strādājusi arī Rīgas Skolotāju institūtā (*Kultūras apskats* 1955: 5), taču trūkst informācijas par darbības laiku.

Izglītības ministrijas rīkotajos vasarasursos dziedāšanas un fiziskās izglītības skolotājiem Ašmane vadīja gan mūzikas, gan fiziskās izglītības nodarbības (LVVA, 1632-1.III-18960). 1920. gadā viņa pasniedza ritmikas vingrinājumu elementus Liepājā, 1921. un 1922. gadā – ritmikas vingrinājumus un dzirdes attīstību dziedāšanas skolotājiem Rīgā (*Anna Ašman, mūzikas un ritm. vingrošanas skolas vadītāja* 1923: 547).

Jāzeps Vītols (1863–1948) uzaicināja jauno, bet jau ievērību guvušo pedagoģi strādāt Latvijas konservatorijā, piedāvājot vadīt klavieru un ritmikas klases (LVVA, 1632-1.III-18960). Tādējādi 1920.–1922. gadā Ašmane bija šīs augstskolas mācībspēks – jaunākā skolotāja klavieru klasē un Dalkroza ritmikas fakultatīvā kursa vadītāja. Kolēģi bija tālaika sabiedrībā pazīstami mūzikas profesionāļi: Bonifācija Roge, Hanss Šmits, Pauls Šūberts, Veronika Asere, Helēna Gubene-Zandere, Nikolajs Dauge, Ludmila Gomane-Dombrovska u. c. (L. B. 1924: 941)⁸.

1922. gadā Latvijas konservatorijas vadība nosūtīja Ašmani komandējumā uz Ženēvu iepazīties ar jaunumiem Žaka-Dalkroza audzināšanas metodē (Krusa 1955: 3). Kā Latvijas delegāte viņa

⁸Jāpiebilst, ka Anna Ašmane pasniedza obligāto klavierspēli un ritmiku (Vēriņa, Fūrmane, Klotiņš b. g.).

piedalījās arī profesora rīkotajā kongresā Ženēvā, kas notika 1926. gadā no 18. līdz 21. augustam (*Kronika* 1926: 125).

Konservatorijā Ašmanei bija liela slodze, taču pedagoģiskajā darbā viņa guva panākumus: kolēģi apbrīvoja šīs pasniedzējas studentu veiklo spēli un pašapzinīgo uzstāšanos audzēkņu vakaros (Al. S. 1935: 4). 1920./21. gadā Septītajā atklātajā skolnieku vakarā Ašmanes vadītā klase koncerta otrajā daļā demonstrēja “ritmiski plastiskus” tēlojumus, kas bija iestudēti pēc skolēnu ķermeņa kustību improvizācijām (RMM, 612046). Ašmane vēlāk atzina, ka kolēģus patiesi interesējis, kas noticis viņas stundās, jo nevarot taču būt, ka visi viņas skolēni esot tik talantīgi jau no dzimšanas, taču publiskās uzstāšanās šķita tieši par to liecinām (Al. S. 1935: 4).

Pasniedzējas darbu Latvijas konservatorijā bija ļoti grūti savienot ar pašas pedagoģes organizēto ritmikas kursu vadību. Tādēļ Ašmane izvēlējās skolotājas darbību turpināt privātā institūcijā un darbu konservatorijā pārtrauca. Kādu laiku viņa bija arī mākslas kustību konsultante Nacionālajā teātrī (Krusa 1955: 3). 1922. gadā Ašmane strādāja kopā ar režisoru Frici Rodi (1887–1967) un dramaturgu Kārli Freinbergu (1884–1967), iestudējot kustības Sofokla trijcēlienu traģēdijai *Ķēniņš Edips* (skat. sludinājumu “*Ķēniņš Oidips*” 1922/23: 16; skat. arī rakstu *Ķēniņa Edipa izrāde Nacionālā teātrī* 1922: 4–5; turpat J. Rieksta foto). 1923. gadā viņa radīja kustību kompozīciju režisora Alekša Mierlauka (1866–1943) un dramaturga Kārļa Freinberga veidotajai Annas Brigaderes lugas *Maija un Paija* izrādei (skat. sludinājumu “*Maija un Paija*” 1922/23: 48).

1926. gadā Ašmane sadarbībā ar Alfrēdu Amtmani-Briedīti (1885–1966) iestudēja pasaku *Maldugunis*. Sižetu atveidoja Ašmanes skolas audzēkņi Latvijas Jaunatnes Sarkanā Krusta rīkotajā Bērnu rītā Nacionālajā teātrī 7. martā. Kā atzīts tālaika presē, šis priekšnesums mazo skatītāju vidū guva lielu atsaucību (A. L. 1926: 113).

Annas Ašmanes privātā mūzikas un ritmikas skola

1922. gadā Izglītības ministrijas Augstākā Mūzikas padome akceptēja dokumentus Annas Ašmanes privātās mūzikas un ritmikas skolas (avotos arī ritmiski muzikālās studijas – RMM, 641768) dibināšanai Rīgā. Savu darbību tā sāka 1922./23. mācību gada rudenī. Pirmajā gadā kolektīvā bija četri pedagogi, divas asistentes un divas trīs praktikantes no pašu audzēkņu vidus, kas bija speciāli sagatavotas pedagoģiskajam darbam (Bīlman[i]s 1928: 489). Skolā strādāja plastikas skolotāja Johanna Nāgele (*Johanna Nagel*) no Drēzdenes (*Anna Ašman, mūzikas un ritm. vingrošanas skolas vadītāja* 1923: 547). Ašmanes kundzes nopietnas palīdzes bija skolotāja V. Grelles jaunkundze (Graubiņš 1922: 30) un Elizabete Kraulis (Gulbis 1957: 3). 20. gadsimta 20. gadu otrajā

pusē pedagogu pulkam pievienojās talantīgais deju skolotājs Sams Hiors (*Sam Hyor*) (RMM, 612146). Speciālu mākslas dejas kursu vadīja H. Hāss (*Annas Ašmanis skola 1935: 7*).

Komponists un mūzikas kritiķis Jēkabs Graubiņš (1886–1961, pseidonīms J. Arnolds) izteica priekšlikumu, ka Ašmanes kundzei vajadzētu iesaistīt skolas darbā arī kādu ritmikas skolotāju vīrieti, lai vingrošana un ķermeņa kustību plastika nekļūst par sieviešu monopolu, jo audzēknes pārsvarā bija meitenes. Graubiņš uzskatīja, ka vingrinājumos trūkst piemērotas stingrības un vīrišķības, taču arī zēniem ritmikas apguve būtu ieteicama (Graubiņš 1922: 3). Un tiešām, vēlākajos gados skolā mācījās daži zēni. Viņu vidū bija Ašmanes kundzes dēls Francis un vēlākais komponists, mūzikas kritiķis Volfgangs Dārziņš (Vētra 1990: 74).

Ašmanes skolas mērķis bija audzēkņu saskaņota fiziskā un garīgā attīstība, ko viņa centās panākt ar noteiktu, mērķtiecīgu vingrinājumu palīdzību, attīstot cilvēka dabisko ritma izjūtu un muzikālo dzirdi, atbrīvojot ķermeni un gribu no iedzimtiem un audzināšanā iegūtiem traucējumiem (Bilman[i]s 1928: 489).

Skolas noteikumi paredzēja audzēkņu mācības skolā vismaz vienu pusgadu. Iestājoties audzēkņi apņēmas kārtīgi un bez nosebošanas apmeklēt mācību stundas. Lai piedalītos vingrošanas nodarbībās, bija jāiegādājas speciāli, vienkārši kostīmi. Pēc skolas vadības norādījuma visiem bija jāpiedalās skolas rīkotajos atklātajos pārbaudījumos un uzvedumos; izņēmumi varēja būt tikai bērni, kas jaunāki par sešiem gadiem (RMM, 612039).

Ritmiskās vingrošanas (jeb elementārās ritmikas), dzirdes attīstības un higiēniskās vingrošanas (jeb ķermeņtehnikas) nodarbības notika četras stundas nedēļā grupās, kas sastāvēja no 10 un 15 audzēkņiem. Par nodarbībām bija jāmaksā 55 Ls pusgadā. Par atsevišķām stundām pēc vēlēšanās un nodarbībām mazākās grupās maksu noteica pēc īpaša tarifa. Klavierspēles mācība notika pusstundu divreiz nedēļā par maksu no 50 līdz 60 Ls. Solfedžo, mūzikas teorija, harmonijas mācība, improvizācija (atkarībā no grupas dalībnieku skaita) maksāja no 80 līdz 100 Ls, bet mākslas dejas nodarbības – 25 Ls (visas cenas norādītas par pusgadu). Tik augstas cenas varēja atļauties vienīgi turīgas ģimenes, strādnieku bērniem šādas iespējas nebija, jo, piemēram, 1928. gadā kvalificētam strādniekam dienas atalgojums bija 5,75 Ls, bet nekvalificētam – 3,50 Ls (Eglīte 2001: 164).

Skolā darbojās arī vispārējais kurss, kurā uzņēma pieaugušos un bērnus no četrus gadu vecuma. Audzēkņiem ar mūzikas pamatizglītību bija iespēja iestāties speciālkursā, kura pamatā bija Dalkroza metode (Bilman[i]s 1928: 489). Skolas mācību programmā bija ietverti tādi obligātie priekšmeti kā ritmiskā vingrošana, klavierspēle, dzirdes attīstība, mūzikas teorija, ķermeņa tehnika, plastika, kā arī speciālie

priekšmeti pēc izvēles, piemēram, mākslas dziedāšana, deklamācija, mākslas deja. Speciālkursā jeb Dalkroza audzināšanas kursā bija jāmācās vispārējā kursa obligātie priekšmeti un vēl papildus – klavierspēle, harmonijas mācība, improvizācija pie klavierēm, ķermeņa kustību improvizācija un pedagoģiskā prakse (Bilman[i]s 1928: 489).

2. pasaules kara priekšvakarā skolā atvēra arī bērnudārza grupu, kurā nodarbības bija paredzētas katru dienu no plkst. 10.00 līdz 14.00 (*Annas Ašmanes skola* 1938: 13).

Mūzikas un ritmikas nodarbības notika lielā zālē, un tajās vienlaikus piedalījās prāvs skaits skolēnu vecumā no pieciem līdz 18 gadiem, ģērbusies piemērotos un glītos vingrošanas kostīmos. Nodarbību laikā dalībnieki izpildīja stājas vingrinājumus, kas tālaika presē aprakstīti šādi: ķermenis lepni slejas uz augšu, piere gaiši vēro sauli un tāli. Ik kustībā, ik rokas mājienā ielikta nozīmīga, daiļa, radoša un improvizējoša fantāzija. Līdztekus solfedžo mazās meitenes apguva arī Dalkroza rotaļas, piemēram, *Zirdziņu rotaļa* izpaudās tā: kreisās rokas takti izpildīja *zirgi*, bet labās rokas takti – *kučieris*. Vingrinājumu klāstā bija arī *Bumbiņu rotaļa*: līdz viduklim atpakaļ atliecoties, vajadzēja atmuguriski sviest pār galvu sīku tenisa bumbiņu un to tāpat atmuguriski saķert (Grimma 1935: 6).

Audzēkņu skaita pieaugums un interese par mūzikas un ritmikas mācībām bija galvenais priekšnoteikums, kādēļ Ašmane savas privātskolas darbību paplašināja, organizējot nodaļas arī Latvijas citās lielākajās pilsētās: Cēsīs un Krustpilī (1926), Valmierā (1927), Daugavpilī un Madonā (1928) (Bilman[i]s 1928: 489). Daugavpilī, Latgales tautas konservatorijā, nodarbības vadīja Ašmanes asistente Ilma Kūmiņa. Viņas vadībā mācījās bērni līdz desmit gadu vecumam, jaunieši no 11 līdz 16 gadiem, kā arī pieaugušie vispārējā kursa nodarbībās. Dalības maksa bija 25 Ls pusgadā (*Latgales tautas konservatorija* 1928: 4).

Annas Ašmanes audzēkņu koncerti

Ašmanes pirmais atklātais skolēnu vakars notika Latvijas konservatorijā 1921. gada 14. aprīlī. Audzēkņi demonstrēja vingrinājumus un ritmiski plastiskus tēlojumus, kas bija iestudēti, balstoties uz kustību improvizācijām (RMM, 612046).

Ar laiku šie audzēkņu vakari – sākumā Ašmanes vadītajā skolā, vēlāk Nacionālajā teātrī un Nacionālajā operā – kļuva populāri un ieguva sabiedrības atsaucību. Piemēram, viens no tiem noritēja 1924. gada martā skolas telpās K. Valdemāra ielā 77. Koncertpriekšnesumos piedalījās skolas audzēknes un sabiedrībā pazīstami mākslinieki: Arveds (Arvīds) Norītis (1902–1981), Mariss Vētra (1901–1965) u. c. Viens no saviesīgā vakara īpašajiem ciemiņiem bija Eduards Smiļģis (1866–1966) (RMM, 612046). 1925. gada

11. decembrī notika pasakas izrāde septiņās ainās, mūziku bija komponējis Jānis Suhovs. Izņemot sololomas, tajā uzstājās skolas visjaunākie audzēkņi (Ramats 1925: 3).

Veidojot sadarbību ar Nacionālo teātri un vēlāk ar Nacionālo operu (Kroders 1929: 236), Ašmane labprāt popularizēja sabiedrībā savu skolēnu sasniegumus. Katru sezonu Nacionālā teātra un Nacionālās operas repertuārā tika iekļauta kāda koncertprogramma, kurā uzstājās viņas audzēkņi. 1924. gadā šie priekšnesumi guva īpašu atsaucību, tāpēc tos sniedza atkārtoti (*Māksla* 1924: 15).

Savukārt 1925. gada 16. janvārī tika izrādīta plaša programma, kas ietvēra uzvedumus ar Kamila Sensānsa *Danse macabre* (programmā ar nosaukumu *Miroņu dejas*) un Kristofa Vilibalda Gluka *Orfeja un Eiridīkes* (programmā *Orfeja*) mūziku. Piedalījās Ašmanes skolas apdāvinātākās audzēknes: Erna Garūte (Garūta, komponistes Lūcijas Garūtas māsa), Silvija Rozenberģe (Rozenberga) un Irma Kajaka. Kritiķis Jānis Cīrulis atzina, ka meitenēm piemīt jau krietni izkopta tehnika, grācija un mūzikas izpratne (Cīrulis 1925: 70). Operas orķestra pavadīti, skolēni guva iespaidīgus panākumus, piemēram, Edvarda Grīga *Lūgšanas un tempļa dejas* un *Rūķu*, Gluka *Orfeja* [*un Eiridīkes*] fragmenta, nekonkretizētas Hektora Berlioza dejas, kādas Fransuā Žozefa Goseka gavotes un Friderika Šopēna polonēzes (Aleksandra Glazunova aranžējuma)⁹ “ķermeniskā atdarināšanā” (Graubiņš 1925: 7).

1927. gada 5. decembrī Nacionālajā operā notika skolas uzvedums, kurā bērni un pieaugušie uzstājās ar īsu mācībiestādes darba paraugdemonstrāciju: tā ietvēra vingrinājumus elementārajā ritmikā, dzirdes attīstībā, diriģēšanā un improvizācijā. Atsevišķas bērnu grupas izpildīja Vladimira Rebikova un Friderika Šopēna valšus un Pētera Čaikovska polku. Skolas audzēknes Vera Dulbe, Paula Ereiberga, Alma Kūmiņa, atspoguļojot Dalkroza metodi, rādīja sinkopes (ķermeņa kustību figūras). Priekšnesumus pie klavierēm pavadīja Leo Dēmants un Vladimirs Dobrovoļskis (RMM, 612146). Katra koncerta prezentācijai tika publicēta speciāla programma – Annas Ašmanes mūzikas un ritmikas skolas reklāmas izdevums (RMM, 612039). Biļetes tika laistas pārdošanā savlaicīgi, to cenas bija no 1 līdz 3 Ls, mācībiestāžu audzēkņi varēja iegādāties biļetes par puscenu (*Annas Ašmanes skolas audzēkņu ritmikas uzvedumu rīts* 1938: 8). Koncertu publiku veidoja galvenokārt pārtikuši ļaudis, bet strādnieku ģimenēm, kuru ienākumi bija apmēram 137 Ls mēnesī (Eglīte 2001: 164), arī pusceņa par biļeti, visticamāk, bija pārāk dārga.

1926. gadā mūzikas un ritmikas skola Nacionālajā operā svinēja profesora Žaka-Dalkroza 60 gadu jubileju. Anna Ašmane klātesošos informēja, ka uz šiem svētkiem ticis aicināts arī pats jubilārs – profesors Žaks-Dalkrozs, taču lielās darba slodzes dēļ viņš nav varējis ierasties. Profesors bija atsūtījis vēstuli, kuru svētku dalībniekiem nolasiņa

⁹ Grīga *Lūgšana un tempļa dejas* ir fragmenti no kantātes *Ūlavs Triguasons* (*Olav Trygvason*) op. 50. Dejas kompozīcijas *Rūķi* pamatā, domājams, bijis *Rūķišu gājiens* (*Trolltog*) op. 54 nr. 3 no *Lirisku skaņdarbu* (*Lyriske stykker*) 5. burtnīcas. Gavotes autors programmā pieteikts kā Groseks; visticamāk, tā ir drukas kļūda un domāts komponists Fransuā Žozefs Goseks. Savukārt Šopēnu, iespējams, pārstāvējusi Polonēze *A dur* op. 40 nr. 1 no Glazunova orķestra svītas *Šopeniāna* (*Chopiniana*) op. 46.

docents Arnolds Spekke (Brēms 1926: 4) – vēsturnieks, vēlākais Latvijas Universitātes profesors, Latvijas sūtnis vairākās valstīs (B. 1937: 662–665).

Vakara gaitā ar priekšlasījumu par Dalkroza metodes audzinošo nozīmi uzstājās Dalkroza mācības sekotāja Ašmane un Dr. Milda Paleviča-Bite (1889–1972) – viena no pirmajām latviešu sievietēm filozofēm, estētikas un mākslas zinātniece (Paleviča 1934: 37–40). Sabiedrībā Paleviča-Bite bija pazīstama kā feminisma filozofe un cīnītāja par sieviešu emancipāciju (P. B. 1939: 4).

Žaka-Dalkroza mākslas un audzināšanas darbam veltītos priekšlasījumus vienoja profesora atziņa:

“Mēs dzīvojam laikmetā, kurā daudz runā par estētiskām reformām. Reforma nebūs aktuāla, ja tā būs ārpus intīmās cilvēcības, tādēļ jāziedo visi spēki, lai modinātu cilvēku dvēselē mīlestību uz daili, patiesību un dzīvi. Ir interesanti iespaidot un atbrīvot jutekļus, ir cēli un labi ļaut skanēt dvēseles stīgām.” (Citēts pēc: Brēms 1926: 4)

1938. gada 27. februārī Anna Ašmane sarīkoja Nacionālajā teātrī uzvedumu, kurā piedalījās 60 audzēkņi, demonstrējot Dalkroza metodi (*Annas Ašmanis skolas audzēkņi* 1938: 4). Audzēkņu vakari notika arī 1939. un 1940. gadā Nacionālajā teātrī (foto žurnālā *Atpūta: Velta Volšteine Annas Ašmanes skolas uzvedumu rītā 26. martā Nacionālā teātrī* 1939: 9) un Latviešu biedrības ēkā (foto izdevumā *Nedēļa: Annas Ašmanes Mūzikas un ritmikas skolas audzēkņu uzveduma vakars 10. maijā Latviešu biedrībā Rīgā* 1940: 24). Audzēkņi demonstrēja komplicētus ritmiskus vingrojumus, turklāt par īpaši talantīgām tika atzītas Velta Volšteine un Eva Bonheime (Liesma 1940: 56). 1940. gadā ritmikas grupa piedalījās Rīgas Latviešu biedrības rīkotā labdarības pasākumā Sv. Alberta baznīcas atbalstam. Audzēkņi ievadīja Pedro Calderona de la Barkas (*Pedro Calderon de la Barca*) mistērijas *Svētās Mises noslēpums* izrādi (*Kalderona mistērija* 1940: 1), izdejojot Aleksandra Borodina mūziku (programmā ar nosaukumu *Zvans*). Klavierpavadījumu atskaņoja pati pedagoģe (J. P. 1940: 4). Iespējams, šis uzvedums bija pēdējais pirms padomju okupācijas.

Anna Ašmane ar savām audzēknēm viesojās arī ārpus Latvijas. 1926. gadā viņas apmeklēja Tallinu (Rēveli), kur lielu atzinību ieguva audzēkņu dejas sniegumi un Dalkroza metodes demonstrējumi (foto izdevumā *Nedēļa: Anna Ašman ar savām audzēknēm* 1926: 11). 1934. gadā latvju tautisko deju grupa Annas Ašmanes un Beatrices Vīgneres vadībā koncertēja Vīnē (foto izdevumā *Magazina: Latvju dejojājas Vīnē* 1934: 7).

Konflikts ar Beatrisi Vīgneri

20. gadsimta 20.–30. gados divi galvenie ritmoplastikas mācību centri Rīgā bija Annas Ašmanes un Beatrices Vīgneres (1903–1990) privātskolas (Strunskis 1983: 5). Vīgneres skola tika dibināta 1923./24. mācību gadā, iepriekš viņas studija vienu gadu darbojās

kā Ernesta Vignera Fonoloģijas institūta ritmoplastikas nodaļa (Bilman[i]s 1928: 489; Strunskis 1983: 5). Ašmanes vadītā iestāde izcēlās ar savu skaidro, konsekventi īstenoto mācību metodi, tāpēc tika atzīta par vadošo šāda veida skolu, un apliecinājums tās panākumiem bija regulārie koncerti ar daudzpusīgu priekšnesumu plejādi (P. G. 1931: 7). Taču sabiedrībā par Ašmanes konkurenti uzskatīja Vigneru skolu, un arī pati Vignere visādā veidā rosināja šo sacensību. Ašmane šādu pieeju neakceptēja un izturējās iecietīgi līdz brīdim, kad Vigneru publiski paustais viedoklis par Žaka-Dalkroza mācību tika personīgi vērst pret Ašmanes pedagoģisko pārliecību un skolas darbību.

1924. gadā Ašmane iesaistījās diskusijā laikraksta *Latvis* slejās par Žaka-Dalkroza muzikālās audzināšanas metodi. Domu apmaiņu izraisīja Jēkaba Graubiņa raksts par Beatrisas Vigneru skolas audzēkņu vakaru. Atbildot uz mūzikas kritiķa jautājumu “kas labāks – viena noteikta, tīra skola vai dažādu metožu konglomerāts?”, Vignere pavēstīja, ka Žaka-Dalkroza, Aisedoras Dункanes (*Isadora Duncan*), Vigneru Ernesta un Rūdolfa Lābana (*Rudolf Laban*) metodes viena otru harmoniski papildina, tomēr savulaik pasauleslavenais Žaka-Dalkroza institūts vairs neprogresē un viņa metode ir sastingusi “savā galīgā formā” (Vignere 1924a: 6). Ašmani šāds atzinums patiesi pārsteidza, un viņa tajā saskatīja gan nezināšanu, gan nekautrību, jo Žaks-Dalkrozs un viņa līdzstrādnieki savu metodi gadu no gada attīstīja un papildināja. Aizstāvot savu pedagoģisko pārliecību, viņa oponenta Vignerei:

“Jūsu Dalkroza metodes studijas, Vignera k-dze, nebija pietiekoši sekmīgas, lai Jūs varētu pabeigt Maskavas Dalkroza institūta kursu, un šā institūta vadītāja Aleksandrova vēl pagājušā vasarā Helleravā atklāti atteicās no jebkādas atbildības par Jūsu darbu un no katra sakara ar to.” (Ašmane 1924b: 5)

Drīz Ašmane saņēma publisku atbildes vēstuli. Tajā Vignere pateicās par aizrādījumu sakarā ar Žaka-Dalkroza metodi, taču pauda uzskatu, ka vajag izmantot tikai metodes paņēmienus, bet ne verdziski kopēt to, kam “laiks sen jau gājis pāri”. Dalkroza metode, lai gan ieņem ritmikas apmācībā izcilu vietu, tomēr ir tikai viens no elementiem, turpretim Ašmanes skolā tā nozīmē *Alfu* un *Omegu* (Vignere 1924b: 6).

Ašmane savukārt atbildē pauda pārliecību, ka pedagoģiskajā praksē neviena metode nevar dot panākumus bez piepūles. Jo pilnīgāka audzināšanas metode, jo lielāki tās iespējamie panākumi, jo intensīvāku, iedvesmojošāku darbu tā prasa no sava lietotāja: “Grābstīšanās gar dažādām metodēm liecina varbūt gan par aktivitāti, bet neapšaubāmi arī par paviršību.” (Ašmane 1924c: 4) Ašmane norādīja Vignerei, ka pret viņas pieteikto metožu apvienojumu “monstru” nevienam, kas lietu kaut cik saprot, nevarot būt liela cienība. Viņa esot divus gadus gaidījusi panākumus Vigneru darbībā, it nekādi nemēģinot tajā iesaistīties. Taču Vigneru mēģinājums nepārspētu audzināšanas sistēmu, proti, Dalkroza metodi, skaidrot plašākai publikai kā novecojušu piespiedis pārtraukt klusēšanu. Ašmane rakstīja: “Jūs gribat insuēt man skaudību,

grēcīgi esam visi šinīs grūtos laikos, atzīstos, man reizēm uznāk kārdinājums apskaust Jūsu nekautrību.” (Ašmane 1924c: 4)

Anna Ašmane nespēja samierināties ar nevērīgu attieksmi pret savas skolas darbu, tādēļ 1939. gada 31. martā tapa arī visai drosmīga, pat uzbrūkoša vēstule *Jaunāko Ziņu* mūzikas kritiķim Jānim Zālītim:

“*Jaunākās Ziņas* nav ievietojušas atsauksmes par manas skolas atklātiem uzvedumiem nu jau trešo gadu. Saprotams, lielam, sava uzdevuma augstumos stāvošam laikrakstam, kā Jūsējam, arvien jāsniedz daudz politisku ziņu un apskatu, lai informētu lasītājus visātrāk un vispilnīgāk. Tomēr nevaru ticēt, ka trīs gadus no vietas, arvienu taisni manas skolas uzveduma laikā bijis tāds politisku ziņu sastrēgums, ka nebija iespējams atrast lielā laikrakstā vietas jau uzrakstītas atsauksmes pāra desmit rindām. [..]

Pret otru šejienes skolu, kuru mēdz turēt līdzīgu manējai, Jūsu laikraksts izturas citādi: par tās uzvedumiem *Jaunākās Ziņas* vienmēr kārtīgi sniedz atsauksmes. Es nebūt nepretendēju, lai manu darbu katrā ziņā cildina vai slavē, bet man būtu tiesība sagaidīt, lai to ievēro tāpat kā citus. Noklusēt manu darbību, kādēļ tas notiek?” (RMM, 653299)

Anna Ašmane-Sietiņšone – personība un sabiedrības dāma



1. attēls. Anna Ašmane-Sietiņšone visā augumā, pie krūts Triju zvaigžņu ordenis, rokās sudrablapsa (1939). Fotografējis Augusts Rostoks Rīgā. Apakšējā labajā stūrī veltījums: “Mīļai Marutiņai par piemiņu no pirmās Mūzikas skolas laikiem.” Foto no Rakstniecības un mūzikas muzeja arhīva (RMM, 763311)

Elitāras mūzikas un ritmikas privātskolas vadītāja, savam laikam augsti izglītota sieviete, mūzikas pedagoģe un māksliniece – tie bija nozīmīgākie kritēriji, kādēļ Ašmane (kopš 1936 Ašmane-Sietiņšone) piederēja pie Rīgas augstākās sabiedrības. Spilgtu sabiedrisko tēlu viņa prata apvienot ar veiksmīgu profesionālo karjeru. 1935. gada 6. novembrī Ašmane par ieguldījumu mūzikas un ritmikas izglītībā saņēma Triju Zvaigžņu ordeni (Gerts 1997: 370). Mūža nogalē viņa atzina: “Mana dzīve galvenā kārtā veltīta pedagoģijai.” (Kr[usa] 1960: 3).

Taču paralēli ritēja personiskā dzīve. Pirmoreiz Anna apprecējās 25 gadu vecumā, drīz pēc Ķeizariskās mūzikas skolas absolvēšanas, bet šī laulība nebija laimīga. 1936. gadā Daugavgrīvas Baltās baznīcas un Bolderājas draudzē viņa izgāja pie vīra otrreiz, noslēdzot laulību ar Aleksandru Sietiņsonu (LVVA, 1632-1.III-18960) – sava vecuma izglītotu vīrieti, kas bija absolvējis Aleksandra ģimnāziju un Politehnikumā apguvis tirdzniecības zinības. Sietiņšons bija aktīvi piedalījies latviešu sabiedriskās un politiskās žurnālistikas radīšanā (Lesiņš 1960: 4), līdzdarbojies tādu periodisko izdevumu kā *Baltijas Vēstnesis*, *Rīgas Avīze*, *Balss* un *Latvija* izdošanā. 1. pasaules kara laikā viņš bijis rezerves virsnieks, savukārt 1918. gadā piedalījies Latvijas brīvības cīņās – brīvprātīgi iestājies studentu rotā un cīnījies vispirms Oskara Kalpaka, tad Jāņa Baloža brigādes sastāvā. 1919. gadā Sietiņšons bijis artilērijas vada komandieris bruņotā vilcienā. Vēlāk viņš strādājis Armijas Artilērijas pārvaldē, bet pēc demobilizācijas 1920. gadā uzsācis darbu Finanšu ministrijā Valsts Budžeta nodaļā un no 1922. gada bijis Valsts Zemes bankā pilnvarotā sekretāra amatā (Kroders 1929: 311).

Latvijas brīvvalsts laikā Sietiņšons rosīgi iesaistījies valsts politiskajā un sabiedriskajā dzīvē: viņš bijis aizsargu apmācības inspektors, Valmieras pulka aizsargs (Bs. 1928: 3) un korporācijas *Tālavija* biedrs (Lesiņš 1960: 4). 1938. gadā Aleksandrs Sietiņšons apbalvots ar Atzinības krustu (*Ordeņiem apbalvotie* 1938: 11).

Pirmajā laulībā Annai 1914. gada 13. jūlijā bija dzimis dēls Francis (LVVA, 1632-1.III-18960). 1933. gadā viņš piedalījās pirmajās dejojāšu sacensībās Latvijā, kas notika Majoros Oto Švarca restorānā 800 viesu klātbūtnē. Francis un viņa dejas partnere Velta Vaita ieguva publikas atsaucību un kļuva par konkursa uzvarētājiem (*Kronika* 1933: 23).

Preses pārstāvji labprāt atspoguļoja ne tikai ievērojamās pedagoģes profesionālo darbību, bet arī intriģējošus notikumus viņas vadītajā privātskolā un personiskajā dzīvē. Tā, piemēram, *Aizkulises* 1929. gadā vēstīja, ka Ašmane atlaidusi no darba dejas pedagogu Samu Hioru (*Sam Hyor*), kas vēl nesen ticis dēvēts par viņas skolas dvēseli un uzlecošo zvaigzni. Galvenais iemesls bijis pedagoga romantiskais raksturs, jo dažas audzēknes viņā iemīlējušās (*Māksla* 1929: 5). 1932. gadā *Aizkulises* stāstīja arī, ka jau kādu laiku Ašmanes skolā darbojoties brīnumbērns (*Wunderkind*): kāda piektās klases skolniece kā asistente vadot vairākas

grupas. Šādu slavu bija iemantojusi 13 gadus vecā igauņiete Loreta (*Loretta*) Pabu (*Māksla* 1932: 4).

Anna Ašmane bija to simts Rīgas dāmu skaitā, kuru ģērbšanās stils pilnībā atbilda Parīzes modes jaunumiem, tāpēc ikdienišķo iemīloto samta apģērbu viņa brīžam nomainīja pret pārdrošām ekstravagantām tualetēm (*Rīgas dāmas un mode* 1929: 4). Kādā tējas pēcpusdienā Valsts prezidenta Jāņa Čakstes (1859–1927) ziemas rezidencē, kur piedalījās daudz pazīstamu cilvēku no politiķu, diplomātu, kultūras un saimniecisko darbinieku aprindām, Ašmane bija pielāgojusi savam tērpsam cepuri ar latvisku ornamentu (*Aristokrātu dzīve* 1927: 5). Viņai piederēja arī reti skaists, visos sīkumos pēc seniem paraugiem darināts Nīcas tautas tērps (*A. Dz.* 1935: 29). Šajā greznajā tērpā Ašmane bija skatāma uz populārā žurnāla *Sievietes Pasaule* vāka (foto *Anna Ašmane* 1935: 1). Tautas tērpu viņa vienmēr vilka svinīgos pasākumos un nozīmīgās Latvijas valsts prezentācijās, piemēram, tautu svētkos Nicā, Francijā (foto žurnālā *Zeltene*: Ašmane 1933b: 5).

Anna Ašmane, tāpat kā Anna Rūmane-Ķeniņa, labprāt rīkoja pieņemšanas vai svinīgas vakariņas Rīgas viesiem, māksliniekiem un politiķiem. Piemēram, 1926. gadā tika organizēta tējas pēcpusdiena par godu vācu dejotājai Mērijai Vigmanei (*Mary Wigman*). Uz šo saviesīgo pasākumu bija ielūgta Ķeniņa kundzes protežē, izcilā igauņu balerīna Ella Ilbaka, kā arī daži citi baletmākslinieki un Ašmanes talanta cienītāji (*Divas Annas "reprezentējas"* 1926: 7).

Katru gadu vasarā Anna Ašmane apmeklēja savu iemīloto atpūtas vietu Jūrmalā. Arī 1937. gada sezonā viņa (jau kā Ašmane-Sietiņšone) bija viena no peldiēstādes viesiņām Ķemeru, kur veldzējās saules un ūdens kūrēs (*Ķemeru peldiēstādē ieradušos peldvietu saraksts* 1937: 5).

Pedagoģiskā darbība trimdā un mūža noslēgums

1944. gadā, kad Latvijai atkal tuvojās padomju karaspēks, Anna Ašmane-Sietiņšone savu pedagoģisko darbību dzimtenē pārtrauca (Strunskis 1983: 5) un kopā ar vīru devās trimdā. Kara beigu posmā (1945) okupētajā Austrijā traģiski gāja bojā viņas vienīgais dēls Francis Ašmanis (*In memoriam* 1954: 77; Krusa 1955: 3).

Arī trimdā Ašmane-Sietiņšone darbojās mūzikas pedagoģijas jomā. Sākumā viņa Ofenburgā (Vācijā) organizēja mūzikas skolu, strādāja par mūzikas skolotāju ģimnāzijā un Skolotāju institūtā Gengenbahā (Braukis 1965: 3), turklāt daudz koncertēja vācu publikai (RMM, 641768). 1952. gadā Ašmane-Sietiņšone pārcēlās uz Klīvlendu (ASV), kur, savas bijušās audzēknes Almas Kūmiņas-Ozoliņas aicināta, darbojās kā mūzikas pedagoģe privātā ritmoplastikas skolā (*Klīvlendas hronika* 1952: 2). Vēlāk viņa nodibināja mūzikas skolu Santabarbarā, Kalifornijā (Braukis 1965: 3), kurā pati mācīja mūziku.



2. attēls. Anna Ašmane-Sietiņšone pie galda ar ziediem 1966. gadā Vācijā. Foto no Rakstniecības un mūzikas muzeja arhīva, inventāra nr. 525600

Trimdas sabiedrībā Ašmani-Sietiņšoni nereti dēvēja par Mūzikas priesterieni (Kaktiņš 1960: 2), akcentējot viņas lielo sirsnību un prasmi psiholoģiski palīdzēt audzēkņiem. Piemēram, Kerijs Štrauss mācījās klavierspēli pie šīs pedagoģes jau no piecu gadu vecuma, savukārt 12 gadu vecumā viņš jauno mūziķu sacensībā ieguva Santabarbaras Simfoniskā orķestra atzinību (Periskops 1963: 6). Skolotājas Ašmanes-Sietiņšones rīkotajā mūzikas vakarā Kerijs uzstājās kopā ar 14 gadus veco pianisti H. Kūperi (*No krasta līdz krastam* 1963: 2). Savukārt cits audzēknis Stefans Štrauss koncertēja Pēdējo Dienu Svēto Jēzus Kristus baznīcas kultūras hallē Santabarbarā 1966. gada 1. augustā (RMM, 525611).

Paralēli spraigajai pedagoģiskajai darbībai Ašmane-Sietiņšone gatavoja publikācijas trimdas latviešu presei. Piemēram, Amerikas latviešu izdevumā *Laiks* lasāma virkne viņas rakstu par latviešu mūziķu un dejtāju koncertdarbību, tai skaitā publikācijas *Jaunas mākslinieces pirmā turneja* (par Verēnas Stelpes koncertiem; Ašmane-Sietiņšone 1953: 3), *Viņas ir jaukas* (par māsu Gutbergu koncertu Sanfrancisko; Ašmane-Sietiņšone 1954a: 3), *Jauns latviešu trio* (par Hugo Štrausa, Eduarda Vīnerta un Arvīda Ciemiņa koncertu; Ašmane-Sietiņšone 1954b: 3), *Spoža koloratūra* (par operdziedātāju Adeli Pulciņu-Karpu, iecienītu pedagoģi Viskonsīnas konservatorijā; Ašmane-Sietiņšone 1954c: 3), *Helenas Šeldas deju vakars* (Ašmane-Sietiņšone 1957: 3), *Patīkama iepazīšanās* (par dziedātāja Jāņa Kļaviņa koncertu Losandželosā; Ašmane-Sietiņšone 1958: 3) u. c.

Annas Ašmanes-Sietiņšones mūžs noslēdzās 1967. gada 16. jūlijā. Par to vēsta trimdas presē lasāmie nekroloģi (piemēram, *Mirusi māksliniece un audzinātāja A. Ašmane-Sietiņšone* 1967: 4). Pāris desmitu pavadītāju vidū nebija radinieku, bet gan sirmās, cienījamās kundzes mūža nogales tuvākie līdzgaitnieki. Tika teikti sirsnīgi atvadu vārdi latviešu un angļu valodā (Ābele 1967: 6), skanēja ērģelnieka Čārlza Bleka (*Charles Black*) spēle (RMM, 525610), un arī F. S. Štrausa ģimene, kuras atvases vēl nesen bija mācījušās pie aizgājējas, atvadījās ar mūzikas priekšnesumu. Dāmu komitejas *Tālavija* vārdā atvadu runu teica E. Raistere, savukārt teoloģe Eleonora Irēne Ābele atvadījās ar lūgšanu (Ābele 1967: 6). Klusā okeāna pāršalktajā Santabarbaras kapsētā Annu Ašmani-Sietiņšoni guldīja blakus viņas dzīvesbiedram Aleksandram (Ābele 1967: 6).

Annas Ašmanes-Sietiņšones audzēkņi pasaulē

Ašmanes-Sietiņšones mūzikas un ritmikas skolā mācījās vēlāk ievērojami profesionāli mūziķi un pedagogi, skatuves mākslinieki, mūzikas skolu un citu mācībiestāžu dibinātāji, kas darbojušies gan neatkarīgās Latvijas laikā, gan pēc 2. pasaules kara.

Viena no bijušajām audzēknēm, Lilija Amerika, vēlāk ierindojās starp Dailes teātra *primām*. Tieši pateicoties savas skolotājas rosinājumam, Amerika pievērsās skatuves mākslai (Balode 1935: 8). Savukārt Erna Garūta-Reinvalde pilnveidojās kā savdabīga žanra dejotāja un veltīja savu dzīvi mūzikas skolotājas darbam (*Anna Ašmane 25 gadus dalkrozistes darbā* 1935: 152).

Ašmanes-Sietiņšones pedagoģiskajā praksē bija arī kāda neparasta pieredze: audzēkne Mirdza Griķe mācījās ritmiku veselus septiņus gadus (Krusa 1955: 3) un vēlāk veidoja karjeru Latvijas Nacionālajā operā, iegūstot primabalerīnas titulu (RMM, 797161).

2. pasaules kara laikā, lai izbēgtu no padomju diktatūras, daudzi Ašmanes-Sietiņšones audzēkņi devās trimdā, kur nodibināja savas privātās mūzikas un ritmikas skolas un veidoja profesionālu karjeru mūzikā. Piemēram, Irma Ņeniņa-Kajaka atvēra privātu Ritmikas un plastikas skolu Vācijā, vēlāk Kanādā (*Desmit gadu dejas un ritma zīmē* 1961: 5). Lidija Graudiņa sākumā bija skolotāja Latvijā, tad Vācijā, bet no 1949. gada – ASV (A. L. 1958: 3). Kopā ar Almu Kūmiņu-Ozoliņu viņa praktizēja Dalkroza ritmikas pasniegšanu šajā valstī (Krusa 1955: 3). Vija Vētra kā dejotāja un lektore ir guvusi lielu ievērību visā pasaulē (Vīnerte 1978: 5). Zigrīda Briede bija diplomēta vingrošanas skolotāja Berlīnē, kur atvēra privātus vingrošanas kursus, arī ar specializāciju korpusantām dāmām (*Sports* 1933: 6).

Stāsts par Annas Ašmanes-Sietiņšones audzēkņiem varētu turpināties, tāpat kā par viņu skolotāju. Šī raksta varones dzīvesceļa pieturzīmes ir ģimenes muzikālās tradīcijas, jauno talantu atbalstītājs

Augusts Dombrovskis, iepazīšanās ar bērnu radošuma un brīvības rosinātāja Frēbela pedagoģisko konceptu, mūzikas skolotājas Marijas fon Žilinskas ietekme un, protams, mācības pie Emīla Žaka-Dalkroza. Tādējādi izveidojusies spilgta un daudzpusīga personība – sieviete, kas guvusi panākumus gan uzņēmējdarbībā, gan mākslā un sabiedriskajā dzīvē.

Raksta tapšanas gaitā ir izkristalizējušās vairākas turpmākas izpētes vērtas tēmas – Žaka-Dalkroza viesošānās Rīgā, viņa metodes izplatība citviet Latvijā, Ašmanes-Sietiņšones sadarbība ar Dalkroza metodes sekotājiem visā pasaulē.

ANNA AŠMANE-SIETIŅSONE (1885–1967) – MUSIC AND EURHYTHMICS TEACHER, THE FIRST LATVIAN ‘DALCROZIAN’

Gunta Marihina, Iveta Kestere

Summary

Keywords: Émile Jaques-Dalcroze, musical education, Music and Eurhythmics School in Riga, students by Anna Ašmane-Sietiņšone

The article aims to present the contribution of pedagogue Anna Ašmane-Sietiņšone to the development of musical education in Latvia and discover the fate of a vivid personality and emancipated women of the 20th century in the context of Latvian society.

On July 26, 2015, 130 years elapsed since the birth of Anna Ašmane-Sietiņšone. There are several reasons to commemorate her:

- she was the first Latvian who, after being invited by Professor Émile Jaques-Dalcroze, acquired an education in eurhythmics;
- Ašmane-Sietiņšone was the first to familiarise Latvian society with the world-famous Jaques-Dalcroze method – music playback through motions; understanding and presentation of music by involving the entire body;
- Ašmane-Sietiņšone was also the first to found a private school of music and eurhythmics in the territory of Latvia, where studies were based on a consistent methodology, namely, Jacques-Dalcroze’s eurhythmics;
- Ašmane-Sietiņšone was a pioneer in special pedagogy, providing musical education for children with special needs to assist with their integration into society.

Anna was born July 26, 1885, to a wealthy family in Riga. She received her first vocational education in courses for kindergarten teachers, where she became acquainted with the Friedrich Fröbel method. Ašmane-Sietiņšone acquired her musical education at the Riga School of Music, founded by the Russian Imperial Music Society, where Marie von Schilinzky was among her teachers. Émile Jaques-Dalcroze personally invited Anna Ašmane-Sietiņšone to study at his institute, first in Hellerau (from ca. 1913 to 1914), then Geneva (1922) and Paris (1926 and 1931). Ašmane-Sietiņšone began offering her own eurhythmics courses in Riga in 1914, and founded a Music and Eurhythmics School after World War I in 1922.

In 1944, Ašmane-Sietiņšone went into exile, where she worked as a teacher of music in Offenburg (Germany) and Santa Barbara (USA). Students of Ašmane-Sietiņšone became world-famous 'dalcrozians': founders and managers of music and eurhythmics courses and schools, teachers at higher educational institutions of music, ballet dancers, actors, musicians, etc.

Literatūra un citi avoti

- A. Dz. (1935). Vēstulnieks. *Zeltene* 9, 29. lpp.
- A. L. (1926). Jaunatnes pašdarbība. *Latvijas Jaunatne* 22, 113. lpp.
- A. L. (1958). Sējēja tautas druvā. *Latvija Amerikā*, 3. maijs
- Al. S. (1935). Anna Ašmane. Audzināšanai veltīta dzīve. *Sievietes Pasaule* 7, 3.–5. lpp.
- Anna Ašman ar savām audzēknēm (1926). Foto. *Nedēļa* 14, 11. lpp.
- Anna Ašmane 25 gadus dalkrozistes darbā (1935). *Mūzikas Apskats* 5, 151.–152. lpp.
- Anna Ašmane (1935). Foto (tautastērpā). *Sievietes Pasaule* 7, vāka attēls
- Anna Ašman, mūzikas un ritm. vingrošanas skolas vadītāja (1923). *Ilustrēts Žurnāls* 51–52, 547. lpp.
- Annas Ašmanes Mūzikas un ritmikas skolas audzēkņu uzveduma vakars 10. maijā Latviešu biedrībā Rīgā (1940). Foto. *Atpūta* 809, 24. lpp.
- Annas Ašmanes mūzikas un ritmikas skolas vakars (1925). Foto. *Nedēļa* 3, 12. lpp.
- Annas Ašmanes skola (1938): sludinājums. *Brīvā Zeme*, 5. septembris
- Annas Ašmanes skolas audzēkņu ritmikas uzvedumu rīts (1938): sludinājums. *Latvijas Kareivis*, 24. februāris
- Annas Ašmanis skola (1935): sludinājums. *Rīts*, 11. septembris

- Annas Ašmanis skolas audzēkņi (1938): sludinājums. *Rīgas Vēstnesis*, 24. februāris
- Annas Ašman mūzikas un ritmiskās vingrošanas skola (1924). *Ilustrēts Žurnāls* 50, 1101. lpp.
- Aristokrātu dzīve (1927). *Aizkulises*, 11. novembris
- Ašman[e], Anna (1924a). Žaks Dalkrozs un E. Vigners. *Latvis*, 5. aprīlis
- Ašmane, Anna (1924b). Atklāta vēstule Beatrisei Vignerei. *Latvis*, 11. aprīlis
- Ašmane, Anna (1924c). Beatrisei Vignera kundzei [..]. *Latvis*, 4. jūnijs
- Ašmane, Anna (1933a). Mans ceļš (sākums). *Zeltene* 4, 4.–5. lpp.
- Ašmane, Anna (1933b). Mans ceļš (nobeigums). *Zeltene* 5, 4.–7. lpp.
- Ašmane-Sietiņšone, Anna (1953). Jaunas mākslinieces pirmā turneja. Verēnas Stelpes koncerts. *Laiks*, 30. septembris
- Ašmane-Sietiņšone, Anna (1954a). Viņas ir jaukas. Ingrīdas un Karīnas Gutbergas koncerts Sanfranciskā. *Laiks*, 31. marts
- Ašmane-Sietiņšone, Anna (1954b). Jauns latviešu trio. Koncerts Losandželosā. *Laiks*, 28. jūlijs
- Ašmane-Sietiņšone, Anna (1954c). Spoža koloratūra. Adeles Pulciņas-Karpas koncerts Losandželosā. *Laiks*, 15. septembris
- Ašmane-Sietiņšone, Anna (1957). Helenas Šeldas deju vakars. *Laiks*, 12. jūnijs
- Ašmane-Sietiņšone, Anna (1958). Patīkama iepazīšanās. Jāņa Kļaviņa koncerts Los Andželosā. *Laiks*, 16. jūlijs
- Ābele, Eleonora Irene (1967). Māksliniece un audzinātāja. *Laiks*, 2. augusts
- B. (1937). Arnolds Spekke. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* 5/6, 662.–665. lpp.
- Balode, Paula (1935). Dailes teātra aktrise Lilija Amerika pavasara gaidās. *Sievietes Pasaule* 8, 8. lpp.
- Bilman[i]s Alfrēds (red., 1928). *Latvijas Republika desmit pastāvēšanas gados*. Rīga: Golts un Jurjāns
- Brants, K. (1926). Meitenes un zēni bērnu dārza vecumā. *Nākotnes Spēks* 10, 442.–449. lpp.
- Brauķis, Helmut (1965). Pa mūža gadu kāpnēm. *Laiks*, 24. jūlijs
- Breģe, Ilona (2001). *Cittautu mūziķi Latvijā 1401–1939*. Leksikons. Rīga: Zinātne

- Brēms, M[aksis] (1926). Prof. E. Žak-Dalkroza [...]. *Latvijas Kareivis*, 19. maijs
- Bs. (1928). Aizsargu apmācību instruktori. *Latvijas Kareivis*, 16. februāris
- Cīrulis, Jānis (1925). Anna Ašmane. *Mūzika* 2, 70. lpp.
- Desmit gadu dejas un ritma zīmē (1961). *Latvija Amerikā*, 29. novembris
- Divas Annas "reprezentējas" (1926). *Aizkulises*, 8. oktobris
- Duburu pieminot (1936). *Tēvijas Sargs*, 29. maijs
- Eglīte, Biruta (2001). *Rīga maksā*. Rīga: Nordik
- Epermanis, Bernhards (1996). Ziemeļblāzma. *Latvija Amerikā*, 17. februāris
- Gerts, Oskars (red., 1997). *Triju Zvaigžņu gaismā*. Pirmā grāmata: 1924–1940. Rīga: Latvijas Vēstnesis
- Graubiņš, Jēkabs (1925) = J. Arnolds. Annas Ašmanes audzēkņu uzvedumi Nacionālā operā 16. janvārī. *Latvis*, 18. janvāris
- Graubiņš, Jēkabs (1922) = J. Arnolds. Annas Ašman skolnieku vakars [...]. *Latvis*, 21. decembris
- Grimma, Marta (1935). Do re mi fa sol la si do!... *Sievietes Pasaule* 7, 6. lpp.
- Gulbis, Alfrēds (1957). 40 gadu sabiedriskā darbā. *Laiks*, 16. februāris
- In memoriam (1954). *Universitas* 1, 77. lpp.
- Jēger[e]-Freimane, Paula (1967a). Helleravas vasara. *Laiks*, 22. jūlijs
- Jēger[e]-Freimane, Paula (1967b). Papildinājums. *Laiks*, 12. augusts
- J. P. (1940). P. Kalderona svētās misas noslēpums Latviešu biedrībā Rīgā. *Rīgas Vēstnesis*, 4. aprīlis
- Kaktiņš, Ādolfs (1960). Pārmodelēšana. *Laiks*, 11. jūnijs
- Kalderona mistērija (1940): sludinājums. *Rīgas Vēstnesis*, 18. aprīlis
- Klīvlendas hronika (1952). *Laiks*, 16. janvāris
- Kroders, Pauls (red., 1929). *Latvijas darbinieku galerija 1918–1928*. Rīga: Grāmatu Draugs
- Kronika (1926). *Mūzika* 9, 125.–129. lpp.
- Kronika (1933). *Vadonis Deju Valstī* 1, 22.–23. lpp.
- Krusa, F[ēlikss] (1955). Jaunatnei un dailei veltīta dzīve. Annai Ašmanei-Sietiņsonai 70 gadu. *Laiks*, 20. jūlijs
- Kr[usa], F[ēlikss] (1960). Atpakaļ uz Eiropu. *Laiks*, 25. maijs

- Kultūras apskats (1955). *Londonas Avīze*, 29. jūlijs
- Ķemeru peldiēstādē ieradušos peldviesu saraksts (1937). *Ķemeru Ziņas*, 22. augusts
- Ķēniņa Edipa izrāde Nacionālā teātrī (1922; arī J. Rieksta foto). *Ilustrēts Žurnāls* 9, 2.–3. lpp.
- “Ķēniņš Oidips” (1922/23): sludinājums. *Teātra Vēstnesis* 1, 16. lpp.
- Latgales tautas konservatorija (1928): sludinājums. *Latgales Ziņas*, 7. septembris
- Latviešu sievietes dzīve (1935). *Latviete* 4, 74.–76. lpp.
- Latvju dejojājas Vīnē (1934). Foto. *Magazīna* 112, 7. lpp.
- L. B. (1924). Latvijas Konservatorijas pastāvēšanas pirmie 5 gadi. *Mūzikas Nedēļa* 45, 941.–942. lpp.
- Lesiņš, Knuts (1960). Tālāvijai 60 gadi. *Londonas Avīze*, 23. decembris
- Liesma, Juris (1940). Annas Ašmanes audzēkņu vakars. *Brīvā Zeme*, 11. maijs
- LVVA, 1632-1.III-18960 = Latvijas Valsts vēstures arhīvs. 1632. f. (Izglītības ministrija), 1.III apr. (Skolotāju lietas), 18960. lpp. (Annas Ašmanes-Sietiņšones personas lieta)
- LVVA, 1632-2-443 = Latvijas Valsts vēstures arhīvs. 1632. f. (Izglītības ministrija), 2. apr., 443. l. (Valsts privāto skolu direktoru raksti Izglītības ministram skolu darbības jautājumos): 21. lpp.
- “Maija un Paija” (1922/23): sludinājums. *Teātra Vēstnesis* 3, 47.–48. lpp.
- Māksla (1924). *Jaunā Balss*, 12. janvāris
- Māksla (1929). *Aizkulises*, 22. februāris
- Māksla (1932). *Aizkulises*, 22. janvāris
- Mākslas dzīve (1925). *Latvis*, 10. janvāris
- Mirusi māksliniece un audzinātāja Anna Ašmane-Sietiņšone (1967). *Londonas Avīze*, 11. augusts
- No krasta līdz krastam (1963). *Laiks*, 11. maijs
- Ordeņiem apbalvotie (1938). *Brīvā Zeme*, 25. novembris
- Paleviča, Milda (1934). Mans dzīves gājums. *Latviete* 3, 37.–40. lpp.
- P. B. (1939). Dr. phil. Mildas Palēvičas 50 gadi. *Sievietes Pasaule* 4, 4. lpp.
- P. G. (1931). Mūzikas novadā (recenzenta piezīmes). *Latviešu Balss* 12, 7. lpp.

- Periskops (1963). Dienu atspīdumi. *Laiks*, 19. jūnijs
- Ramats, Eduards = Ed. R. (1925). Annas Ašman mūzikas un ritmikas skola [..]. *Latvijas Kareivis*, 16. decembris
- Rīgas dāmas un mode (1929). *Elegantā Rīga* 1, 3.–4. lpp.
- RMM, 234815 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *A. Ašmanes Ritmiskās vingrošanas skolas audzēkņu vakars*. 1924. gada 29. marts. Inventāra nr. 234815
- RMM, 525600 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. Annas Ašmanes-Sietiņšones foto. 1966. gads. Inventāra nr. 525600
- RMM, 525610 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Ašmanes-Sietiņšones bērū lapiņa*. 1967. gada 17. jūlijs. Inventāra nr. 525610
- RMM, 525611 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Ašmanes-Sietiņšones skolnieka S. Štrausa koncerts Santa Barbarā, ASV*. Programma. 1966. gada 1. augusts. Inventāra nr. 525611
- RMM, 612039 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. Mūzikas un Ritmikas skolas reklāmas izdevums. 1927./28. mācību gads. Inventāra nr. 612039
- RMM, 612046 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Ritmiskā vingrošana – atklātais skolnieku vakars Latvijas konservatorijā*. Programma, 1921. gada 14. aprīlis. Inventāra nr. 612046
- RMM, 612146 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Ašmanes skolas uzvedumi Nacionālā Operā*. Programma, 1927. gada 5. decembris. Inventāra nr. 612146
- RMM, 641768 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. M. Leite. *Pianistes Annas Ašmanes-Sietiņšones īsa biogrāfija*. Inventāra nr. 641768, 2. lpp.
- RMM, 653299 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Anna Ašmane-Sietiņšone – Jānim Zālītim*. Vēstule, 1939. gada 31. marts. Inventāra nr. 653299
- RMM, 763311 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. Annas Ašmanes-Sietiņšones foto (fotogrāfs – Augusts Rostoks Rīgā). 1939. gads. Inventāra nr. 763311
- RMM, 797161 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. Mirdza Griķe. *Atmiņas par Annas Ašmanes mūzikas un ritmikas skolu*. 1966. gada 1. augusts. Inventāra nr. 797161
- Siliņa, Elza (1931). Annas Ašmanes mūzikas un ritmiskās skolas audzēkņu uzvedumi. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* 5/6, 601. lpp.
- Sports (1933). *Aizkulises*, 27. janvāris
- S-s (1950). Žaks Dalkrozs miris. *Latvija*, 15. jūlijs

- Staris, Alfrēds (2000). *Skolas un izglītība Rīgā: no sendienām līdz 1944. gadam*. Lielvārde: Lielvārds
- Strunskis, Viktors (1983). Brīvās kustības, ritmika un plastika. *Laiks*, 19. februāris
- Velta Volšteine Annas Ašmanes skolas uzvedumu rītā 26. martā Nacionālā teātrī (1939). Foto. *Atpūta* 751, 9. lpp.
- Vēriņa, Vita, Lolita Fūrmane un Arnolds Klotiņš (b. g.). Ašmane-Sietiņšone Anna. *Humanitāro zinātņu virtuālā enciklopēdija*. <http://en.lulfmi.lv/?p=8143&kopa=8&r=asmane-sietinsone-anna> (skatīts 2017. gada 21. augustā)
- Vētra, Mariss (1990). Rīga toreiz. *Karogs* 7, 25.–108. lpp.
- Vīgner[e], Beatrise (1924a). Mani paskaidrojumi [..]. *Latvis*, 5. aprīlis
- Vīgnere, Beatrise (1924b). Atbilde Annai Ašmanei. *Latvis*, 1. jūnijs
- Vīnerte, Mirdza (1978). Kalpošana daiļumam. *Laiks*, 29. marts

PAR AUTORIEM

Jeļena Garkavčenko (dz. 1986) studējusi vokālo mākslu, angļu filoloģiju un muzikoloģiju: prof. *Dr. art.* Jeļenas Ļebedevas vadībā (JVLMA) viņa aizstāvējusi bakalaura (*Latviešu komponistu vokālie cikli 20.–21. gadsimta mijā*, 2013) un maģistra darbus (*Andra Dzenīša operas žanra attīstības kontekstā Latvijā*, 2015). Pētniecisko interešu lokā ir laikmetīgā latviešu vokālā mūzika. Šobrīd J. Garkavčenko ir LNOB kora māksliniece un Argentīnas tango studijas *El Abrazo* biedre; regulāri raksta koncertanotācijas dažādās valodās.

e-pasts: symphoenator@gmail.com

Līva Grīnberga (dz. 1990) absolvējusi JVLMA Muzikoloģijas specialitātē; asoc. prof. *Dr. art.* Jāņa Kudiņa vadībā viņa izstrādājusi un aizstāvējusi bakalaura (*Instrumentālais koncerts Romualda Kalsona mūzikā*, 2014) un maģistra (*Kristiana Špuka balets "Smilšuoīrs" postmodernisma estētikas kontekstā*, 2016) darbus. Kopš 2010 L. Grīnberga strādā par mūzikas teorētisko priekšmetu pedagoģi, šobrīd pasniedz Liepājas Mūzikas, Mākslas un Dizaina vidusskolā un Iecavas Mūzikas un mākslas skolā. Kopš 2017 viņa studē arī JVLMA doktorantūrā prof. *Dr. art.* Jāņa Kudiņa vadībā. Pētniecības interešu lokā ir baleta žanrs, īpaši tā norises pēdējās desmitgadēs starpdisciplinārā skatījumā.

e-pasts: aplimnavsakuma@gmail.com

Reinis Jaunais (dz. 1988) absolvējis Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijas profesionālo bakalaura studiju programmu *Mūzikas skolotājs* ar specializāciju džeza ģitārspēlē (2011), šis pašas augstskolas maģistra studiju programmu *Mūzikas pedagoģija* (2014) un JVLMA doktorantūru (2014–2017, specializācija etnomuzikoloģijā). Promocijas darbs tiek izstrādāts prof. *Dr. art.* Borisa Avrameca vadībā un veltīts Latvijas rokmūzikas vēsturei. Aktīvi darbojas arī kā mūziķis un ģitārspēles skolotājs.

e-pasts: reinisjaunais@gmail.com

Sergejs Kruks (dz. 1968) ieguvis komunikācijas zinātņu doktora grādu universitātē *Paris-2*. Ir profesors Rīgas Stradiņa universitātē, kur kopš 2006 pasniedz semiotiku un diskursa analīzi. Pētniecisko interešu centrā ir padomju perioda un mūsdienu laikmeta zīmes koncepcijas, kā arī mākslas izmantojums sociālpolitiskajā komunikācijā. Publicējis grāmatas *"Par mūziku skaistu un melodisku!" Padomju kultūras politika, 1932–1964* (2008) un *Ārtelpas skulptūras semiotika, ekonomika un politika* (2011). Akadēmiskie raksti par Padomju Savienības un Latvijas kultūrpolitiku un komunikāciju publicēti žurnālos *Social Semiotics*, *Journal of Baltic Studies*, *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, *Visual Communication*, *Journal of Folklore Research*.

e-pasts: sergei.kruk@gmail.com

Iveta Keštere (dz. 1960) ir izglītības vēstures pētniece, profesore LU Pedagoģijas, psiholoģijas un mākslas fakultātē. Viņas akadēmisko interešu lokā ir vēstures pētniecības metodoloģija, izglītība autoritārās varas periodos, kā arī klases kultūras pētniecība, izmantojot vizuālos un materiālos avotus. Šiem jautājumiem veltītas deviņas grāmatas un ap 150 citu publikāciju. I. Kešteres raksti publicēti Austrijā, Grieķijā, Igaunijā, Itālijā, Krievijā, Latvijā, Lietuvā u. c., tajā skaitā starptautiskajos žurnālos *Paedagogica Historica* (iekļauts datubāzē *Web of Science*) un *International Journal of the History of Education*. I. Keštere ir bijusi viespētniece Lēvenes Katoļu universitātē Beļģijā un Georga Ekerta Starptautiskajā Mācību Līdzekļu Izpētes institūtā (*Georg Eckert Institute for International Textbook Research*) Vācijā, viņa regulāri lasa vieslekcijas Lēvenes Katoļu universitātē u. c. augstskolās. Ir vairāku starptautisku zinātnisko žurnālu (tajā skaitā *Paedagogica Historica*) redkolēģijas locekle, Baltijas pedagoģijas vēsturnieku asociācijas un Eiropas izglītības pētniecības asociācijas (EERA) 17. grupas (izglītības vēsture) valdes locekle.

e-pasts: iveta.kestere@lu.lv

Gunta Marihina (dz. 1964) ir pedagoģijas zinātņu maģistre, Latvijas Universitātes Pedagoģijas, psiholoģijas un mākslas fakultātes pedagoģijas doktora programmas teorētiskā kursa absolvente. Viņas promocijas darbs ir veltīts Latvijas sievietei izglītībā, kultūrā un politikā 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta pirmajā pusē. Sieviešu biogrāfiju saikni ar sociālpolitiskajām norisēm G. Marihina iztirzājusi vairākos zinātniskos rakstos, kas publicēti gan Latvijas Universitātes krājumos, gan citos izdevumos.

G. Marihina ir Baltijas pedagoģijas vēsturnieku asociācijas biedre un regulāri uzstājas ar referātiem Latvijas konferencēs.

e-pasts: gunta.marihina@gmail.com

Alberts Rokpelnis (1987) absolvējis LU Vēstures un filozofijas fakultāti, aizstāvot maģistra darbu *Populārās mūzikas dziesmu tekstu sociālpolitiskais konteksts 20. gs. 30. gados: Alfrēds Vinters un Brāļi Laivinieki* (2012); zinātniskais vadītājs bija prof. *Dr. hist.* Ilgvars Butulis. Kopš 2012 A. Rokpelnis ir Valmieras muzeja vēsturnieks un kopš 2015 turpina studijas JVLMA doktorantūrā, prof. *Dr. art.* Jāņa Kudiņa klasē. Zinātnisko interešu lokā ir 20. gadsimta 20.–30. gadu Latvijas populārā mūzika, jo īpaši skaņuplašu un šlāgermūzikas vēsture.

e-pasts: alberts.rokpelnis@gmail.com

Gvido Straube (dz. 1959) ir beidzis Latvijas Universitātes Vēstures un filozofijas fakultāti (1984), strādājis Latvijas Zinātņu akadēmijas Vēstures institūtā (1983–1998). Kopš 1992 viņš ir Latvijas Universitātes mācībspēks, kopš 2003 profesors; pasniedz studiju kursus Latvijas jauno laiku vēsturē. Aizstāvējis doktora disertāciju par Vidzemes brāļu draudžu kustību; uz šī pamata tapusi arī monogrāfija *Latvijas brāļu draudzes diārijs (jaunākais noraksts) jeb hernhūtiešu brāļu draudzes vēsture Latvijā* (2000). Pēta Latvijas jauno laiku vēsturi, Latvijas baznīcas vēsturi, Apgaismības izpausmes Latvijas teritorijā.

e-pasts: gvido.straube@lu.lv

Valda Vidzemniece (dz. 1957) absolvējusi JVLMA Horeogrāfijas katedru (1994 bakalaura, 2005 maģistra grāds horeogrāfijā). 1976–1997 bijusi profesionāla dejotāja Valsts deju ansamblī *Daile*, Rīgas Estrādes koncertu apvienībā, baleta soliste Latvijas Filharmonijā, piedalījies laikmetīgās dejas projektos. 1997–2010 bijusi deju grupas *Allegro* mākslinieciskā vadītāja un horeogrāfe. Darbojusies daudzveidīgos dejas mākslas žanros; ar dejas izrādēm *Dvēseles nospiedumi*, *Cita valoda*, *Variāciju rēķini* piedalījies Starptautiskajā Laikmetīgās dejas festivālā *Laiks dejot* (2005–2008). Dejas pedagoģijas jomā darbojas no 1980. Kopš 2008 ir JVLMA Horeogrāfijas katedras docētāja, dejas vēstures un dejas kompozīcijas pasniedzēja, kopš 2015 – docente. 2017 beigusi doktorantūras studijas Latvijas Kultūras akadēmijā; ir doktora grāda pretendente un izstrādā promocijas darbu *Modernā deja Latvijā 20. gadsimta pirmajā pusē*; darba zinātniskais vadītājs ir *Dr. phil.* Raimonds Briedis. Vairāku vietējo un starptautisko zinātnisko konferenču dalībniece un rakstu autore.

e-pasts: valda.vidzemniece@gmail.com

Dīāna Zandberga (dz. Baibusa, 1977) beigusi JVLMA klavierspēles klasi, iegūstot bakalaura (2001) un maģistra (2003) grādu prof. Jura Kalnciema vadībā. Papildinājusies ārzemēs, kur viņas pedagoģu vidū bijuši pasauleslaveni pianisti, Lazars Bermans (*Lazar Berman*, 2000–2004, Eiropas Mūzikas akadēmijā Milānā) un Alisija de Laroča (*Alicia de Larrocha*, 2004–2008, Granadosa-Maršala akadēmijā Barselonā). 2014 aizstāvējusi promocijas darbu *Klavierfaktūras vēsturiski stilistiskā attīstība un tās izpausme latviešu mūzikā*, iegūstot *Dr. art.* grādu (zinātniskā vadītāja prof. *Dr. art.* Jeļena Ļebedeva). Kopš 1996 bieži koncertējusi Latvijā un citās Eiropas valstīs, kā arī ASV; regulāri piedalās starptautiskās zinātniskās konferencēs. No 2015 D. Zandberga ir JVLMA docētāja Instrumenta spēles skolotāju un Klavieru katedrās, kā arī Latvijas Klavieru skolotāju asociācijas valdes locekle.

e-pasts: diana.zandberga@gmail.com