

# Mūzikas akadēmijas raksti

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2018

XV

Mūzikas akadēmijas raksti, XV  
Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2018, 204 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

**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)

© Ilona Būdeniece, Ēvalds Daugulis, Mārīte Dombrovska, Sergejs Kruks, Georgs Pelēcis, Džekins Pousons, Alberts Rokpelnis,  
Valda Vidzemniece

© Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija  
K. Barona iela 1, Rīga LV-1050, Latvija  
[www.jvlma.lv](http://www.jvlma.lv)

<b>SATURS</b>	
Priekšvārds	5
<b>MŪZIKAS TEORIJA UN ANALĪZE</b>	9
<b>Georgs Pelēcis</b>	
Kontrapunkta daudzveidības fenomens kā polifonijas mācības pamats	9
<b>Ilona Būdeniece</b>	
Žanrs Andra Dzenīša instrumentālmūzikā	26
<b>MŪZIKAS PSIHOLOĢIJA</b>	63
<b>Džekins Pousons</b>	
Smadzeņu-datora saskarne: laikmetīgās pieejas un perspektīvas	63
<b>DEJAS UN MŪZIKAS VĒSTURE</b>	91
<b>Valda Vidzemniece</b>	
Ieskats Latvijas modernās dejas vēsturē: Annas Kerē plastisko deju skola (1924–1937)	91
<b>Alberts Rokpelnis</b>	
Alfrēds Vinters (1908–1976): radošās darbības profils 20. gadsimta 30. gados	111
<b>Ēvalds Daugulis</b>	
Latgales dziesmu svētki: hronoloģijas aspekts	134
<b>Sergejs Kruks</b>	
Dziedātājtauta: kori un sociālā rīcība padomju Latvijā	154
<b>Mārīte Dombrovska</b>	
<i>In memoriam</i> Pēteris Plakidis	171
Par autoriem	202

<b>CONTENTS</b>	
Preface	7
<b>MUSIC THEORY AND ANALYSIS</b>	9
<b>Georgs Pelēcis</b>	
The Phenomenon of Contrapuntal Multiplicity as a Basis of Contrapuntal Teaching	9
<b>Ilona Būdeniece</b>	
Genre in the Instrumental Music by Andris Dzenītis	26
<b>MUSIC PSYCHOLOGY</b>	63
<b>Jachin Pousson</b>	
Brain-Computer Music Interfacing – Current Approaches and Prospects	63
<b>DANCE AND MUSIC HISTORY</b>	91
<b>Valda Vidzemniece</b>	
An Insight into the History of Modern Dance in Latvia: Anna Kerrè's School of Plastic Dances (1924–1937)	91
<b>Alberts Rokpelnis</b>	
Alfrēds Vinters (1908–1976): An Artistic Profile of a 1930s Musician	111
<b>Ēvalds Daugulis</b>	
Song Celebrations in Latgale: The Aspect of Chronology	134
<b>Sergejs Kruks</b>	
The Nation that Sings: Choirs and Social Action in Soviet Latvia	154
<b>Mārīte Dombrovska</b>	
<i>In memoriam</i> Pēteris Plakidis	171
About the authors	202

## Priekšvārds

Pēc ilgāka laika krājums *Mūzikas akadēmijas raksti* pievēršas fundamentāliem mūzikas teorijas jautājumiem. **Georga Pelēča** publikācija *Kontrapunkta daudzveidības fenomens kā polifonijas mācības pamats* ievada sadaļu *Mūzikas teorija un analīze*; vienlaikus šis pētījums iecerēts kā sākums rakstu sērijai, kas tiks turpināta nākošajos krājumos. Autors izvirza mērķi radīt pamatus polifonijas mācībai kā noteiktu teorētisko uzskatu sistēmai, kurā sava vieta ir jaunai terminoloģijai – argumentētā izklāstā Pelēcis norāda uz problēmām vairāku līdzšinējo polifonijas pamatterminu izpratnē. Vai autora piedāvātās novitātes ieiesies aprītē, vai arī paliks vien interesantas, pārdomas raisošas intelektuālās rotaļas ietvaros (kas tomēr arī nav maz)? Atbildi uz šo jautājumu sniegs vienīgi laiks.

**Ilonas Būdenieces** pētījums *Žanrs Andra Dzenīša instrumentālmūzikā* veltīts vienam no mūsdienu aktīvākajiem vidējās paaudzes latviešu komponistiem. Autores uzmanības lokā, līdzīgi kā viņas promocijas darbā, ir dažādu žanra zīmju izpēte; tā rosina jaunas atziņas gan par Dzenīša mūzikas stilu, gan arī par klasisko žanru un liber- (jeb brīvo) žanru interpretācijas tendencēm 21. gadsimta skaņdarbos.

Laikmetīgajiem procesiem, bet jau gluži citā rakursā, veltīts arī rubrikā *Mūzikas psiholoģija* iekļautais **Džekina Pousona** (*Jachin Pousson*) pētījums *Brain-Computer Music Interfacing – Current Approaches and Prospects* (“Smadzeņu-datora saskarne: laikmetīgās pieejas un perspektīvas”). Autors pievēršas tēmai, kas jauno datortehnoloģiju iespaidā guvusi aktualitāti tieši 21. gadsimtā. Pousons raksturo iespējas izmantot smadzeņu-datora saskarni dažādās ar mūziku saistītās jomās (komponēšanā, mūzikas teorijā un apmācībā), un viņa raksts uztverams kā pirmais pētnieciskais pieteikums tēmai, ko autors padziļināti izstrādā savā promocijas darbā.

Krājuma plašākā sadaļa ir rubrika *Dejas un mūzikas vēsture*. Tās pirmais raksts – **Valdas Vidzemnieces** pētījums *Ieskats Latvijas modernās dejas vēsturē: Annas Kerē plastisko deju skola (1924–1937)* – veltīts dejojājam un dejas pedagoģei, kuras vārds mūsdienās ir nepelnīti piemirsts. Līdzās Kerē radošās biogrāfijas zīmīgāko notikumu izklāstam raksts padziļina priekšstatus par Latvijas modernās dejas attīstības gaitu un tās saikni ar pasaules norisēm.

**Alberta Rokpeļņa** pētījums *Alfrēds Vinters (1908–1976): radošās darbības profils 20. gadsimta 30. gados* ir veltīts vienai no ievērojamākajām personībām latviešu šlāgermūzikas vēsturē. Vintera darbība ir izpētes vērtā dažādos aspektos; šajā rakstā uzmanības centrā ir gan viņa daudzo skaņdarbu autorības problēma, gan šlāgeru saikne ar mūzikas publicistikā bieži diskutēto *latviskuma* tēmu; fiksējot tā izpausmes, autors sniedz arī plašāku ieskatu šlāģera jēdziena dažādās interpretācijās.

Divus turpmākos rakstus vieno dziesmu svētku tematika. **Ēvalds Daugulis** (*Latgales dziesmu svētki: hronoloģijas aspekts*) piedāvā visaptverošu skatu uz Latgales dziesmu svētkiem, analizējot gan to vēsturisko fonu, gan atsevišķu svētku raksturiezīmes – repertuāra tendences, dalībnieku loku, mūzikas kritiķu atsauksmes. Balstoties uz veikto izpēti, piedāvāta arī jauna svētku numerācija (līdzšinējās publikācijās par šo tēmu bieži ir sastopamas nekonsekvences un pretrunas). Savukārt **Sergejs Kruks** (*The Nation that Sings: Choirs and Social Action in Soviet Latvia / “Dziedātājtauta: kori un sociālā rīcība Padomju Latvijā”*) pēta koru kustību un tās saikni ar Vispārējiem Dziesmu svētkiem padomju laikā. Izmantojot plašu Latvijas Valsts arhīva materiālu klāstu, autors polemizē ar jau iesakņojušos, vispāratzītu skatījumu uz dziesmu svētkiem kā galvenokārt pašu potenciālo dziedātāju iniciētu kustību un latviskās identitātes būtisku sastāvdaļu. Kruka paustās atziņas varētu kļūt par impulsu diskusijai, kas rosinātu dziesmu svētku sociālā un vēsturiskā konteksta daudzpusīgu izzināšanu.

Krājumu noslēdz muzikoloģes un komponistes **Mārītes Dombrovskas** raksts *In memoriam Pēteris Plakidis*. Autore – Plakida kompozīcijas klases absolvente – veltījusi šo publikāciju sava bijušā pedagoga piemiņai. Balstoties uz plašu interviju klāstu, arhīva materiāliem un mūzikas kritikas liecībām, Dombrovskas sniedz ieskatu Pētera Plakida mūzikā, personībā un tās recepcijā. Daudzas rakstā paustās atziņas būs labs palīgs visiem šī komponista daiļrades interesentiem un arī nākotnes muzikologiem – Plakida mūzikas pētniekiem.

Krājuma sastādītāja  
Dr. Baiba Jaunslaviete

## Preface

After some time, the collection *Mūzikas akadēmijas raksti* ("Music Academy Articles") returns to fundamental questions of music theory: these are developed in **Georgs Pelēcis'** research paper *Kontrapunkta daudzveidības fenomēns kā polifonijas mācības pamats* ("The Phenomenon of Contrapuntal Multiplicity as a Basis of Contrapuntal Teaching"). This publication is the introduction to the section *Mūzikas teorija un analīze* ("Music Theory and Analysis"), and, at the same time, is the first in a series of writings that we hope to continue in future collections. The author presents his goal of creating a foundation for contrapuntal teaching as a defined theoretical system, and one that has a place for new terminology – in the development of his justification, Pelēcis points out problems of the fundamental terminology in counterpoint up until now. It remains to be seen whether the author's offered new suggestions will be widely accepted, or perhaps they will stay as interesting, thought provoking intellectual challenges (which also deserve attention).

**Iloņa Būdeniece**, in her research paper *Žanrs Andra Dzenīša instrumentālmūzikā* ("Genre in the Instrumental Music by Andris Dzenītis") turns to one of the most active Latvian composers of the middle generation. The focus of the author's attention, much like in her doctoral thesis, is the research of varied genre indicators; these inspire new findings regarding Dzenītis' musical style, as well as the interpretations of classical genres and the so called libergenres (free genres) in 21<sup>st</sup> century compositions.

The section *Mūzikas psiholoģija* ("Music Psychology") includes **Jachin Pousson's** research paper *Brain-Computer Music Interfacing – Current Approaches and Prospects*. This author also discusses contemporary processes, but from a completely different perspective. Pousson examines a theme that, thanks to developments in computer technology, has become topical in the 21<sup>st</sup> century. He characterises the opportunities of using brain and computer links in various music fields (composing, music theory, and teaching), and his paper can be considered as the first announcement of the research theme which the author is developing further in his doctoral work.

The broadest section of this collection has the title *Dejas un mūzikas vēsture* ("Dance and Music History"). The first writing – **Valda Vidzemniece's** research paper *Ieskats Latvijas modernās dejas vēsturē: Annas Kerē plastisko deju skola (1924–1937)* ("An Insight into the History of Modern Dance in Latvia: Anna Kerré's School of Plastic Dances (1924–1937)") is dedicated to the dancer and dance teacher whose name has been undeservedly forgotten today. Along with the most significant events in Kerré's creative biography, the paper

provides a deeper analysis of the development of Latvian modern dance and its link to world events.

**Alberts Rokpelnis'** research paper *Alfrēds Vinters (1908–1976): radošās darbības profils 20. gadsimta 30. gados* (“Alfrēds Vinters (1908–1976): An Artistic Profile of a 1930s Musician”) is dedicated to one of the most notable personalities in Latvian ‘schlager’ music history. Vinters’ work is worthy of research for many reasons; the focus of this paper is the question of the authorship of many of his songs, as well as the links of ‘schlager’ to the frequently discussed theme of ‘Latvianness’ in music reviews; the author also offers a broader look of the varied interpretations of the concept of ‘schlager’.

The two further research papers are united by the theme of the Song Celebration. **Ēvalds Daugulis** (*Latgales dziesmu svētki: hronoloģijas aspekts / “Song Celebrations in Latgale: The Aspect of Chronology”*) offers an overall view of the Song Celebration in Latgale, analysing both the historical background as well as the characteristics of particular events – repertoire tendencies, participants, scope, and the feedback from music critics. Based on existing research, a new numeration of the Celebrations is offered (in publications up until now, there have often been inconsistencies and contradictory information). On the other hand, **Sergei Kruk** (*The Nation that Sings: Choirs and Social Action in Soviet Latvia*) researches the choir movement and its link to the overall Song Celebration during the Soviet period. Using the wide array of materials in the Latvian State Archives, the author challenges the existing, widely accepted view of the Song Celebration as mainly being a movement initiated by potential singers themselves and a vital part of Latvian identity. Kruks’ expressed conclusions could be considered a potential discussion topic, which could inspire a broader study of the Song Celebration in a sociohistorical context.

The collection concludes with musicologist and composer **Mārīte Dombrovska's** paper *In Memoriam Pēteris Plakidis*. The author, who graduated Plakidis’ composition class, dedicates her article to the memory of her former teacher. Based on a large number of interviews, Dombrovska provides insight into Pēteris Plakidis’ music, personality, and its reception. Many of the conclusions of this research will be helpful for other musicologists, as this composer’s work deserves further detailed research.

Publication editor Dr. Baiba Jaunslaviete



# MŪZIKAS TEORIJA UN ANALĪZE

## KONTRAPUNKTA DAUDZVEIDĪBAS FENOMENS KĀ POLIFONIJAS MĀCĪBAS PAMATS

Georgs Pelēcis

**Atslēgvārdi:** variafonija, kontrfonija, reflektofonija, kontrapunkta spriedzes koeficients, ekstensīva vai intensīva spriedze

### Ievads

Nosaukumā pieteiktajai tēmai iecerēts veltīt vairākus rakstus. Pirmajā no tiem tiks aplūkots noteikts teorētisko problēmu loks vēl bez iedziļināšanās mūzikas vēstures liecībās un partitūrās. Raksta mērķis ir atsevišķu ar kontrapunktu saistītu koncepciju izcēlums un to vispārējs raksturojums.

Jau kopš seniem laikiem polifonija sastopama tautas daudzvalsībā, vairāk nekā tūkstoš gadu tā pārstāvēta neskaitāmu komponistu daiļradē, vairāk nekā gadsimtu ir mācību priekšmets mūzikas izglītības iestādēs, kā arī aktīvas muzikoloģiskās izpētes objekts. Tomēr, atšķirībā no harmonijas un formas mācības<sup>1</sup>, polifonijas mācība joprojām nepastāv! Mācības jēdziens šajā gadījumā izprotams divējādi: vai nu kā atsevišķa zinātnieka, domātāja uzskatu sistēma, vai arī kādas zinātnes pamatprincipu kopums jeb ticības doktrīna.

Protams, ne katra zinātnes nozare izklāstāma *mācības* veidā un žanrā. Saiknē ar polifoniju nosaukums *mācība* līdzšinējās publikācijās (ciktāl izdevies apzināt nozīmīgāko šai tēmai veltīto literatūru) lietots tikai vienreiz, lai apzīmētu atsevišķa polifonijas atzara – kanonu tehnikas – problēmiku; šo jēdzienu izmantojis Sergeja Taņejeva nepabeigtā pētījuma *Uchenije o kanone* (“Mācība par kanonu”) izdevējs Viktors Beļajevs (Taneev 1929). Citas polifonijas tēmas pagaidām nav tik vispusīgi izstrādātas. Arī pārstatāmā kontrapunkta teorija samērā pilnīgi izklāstīta vienīgi saiknē ar divvalsību (piemēram, Mediņš 1983). Turpretī t. s. vienkāršais kontrapunkts vispār nav vēl sagaidījis adekvātu izvērtējumu. Tā nosacīts sadalījums pašķirās veikts vēl 18. gadsimtā (Fux 1725). Taču tieši vienkāršajā kontrapunktā slēpjas virkne vēl joprojām nedefinētu principu un aspektu, kas gaidīt gaida atzišanu un sistematizāciju. Līdztekus jau esošās teorētiskās pieredzes strukturēšanai tas liktu jaunās mācības pamatus, atklājot polifoniju visā tās pilnībā kā daudzvalsības neatņemamu, specifisku iezīmi.

Jāņem vērā vēl kāds apstāklis: harmonijas un formas mācību pamatā ir teorētiski un praktiski nepārprotamas mūzikas šūniņas – attiecīgi, akords un motīvs. Polifonijai līdzīgu šūniņu nav. Tādējādi teorētiķi līdz

<sup>1</sup> To izstrādē lielu ieguldījumu devuši Zīgrīds Vilhelms Dēns (Dehn 1840), Arnolds Šēnbergs (Schönberg 1911), Ādolfs Bernhards Markss (Marx 1837–1847), Hugo Leihentrits (Leichtentritt 1912) un daudzi citi. Šiem harmonijas un formas mācību autoriem bija savs, skaidri formulēts skatījums gan uz mūzikas piemēru loku, gan formas un harmonijas izpausmju dažādību. Tādējādi bija iespēja to izsmeltoši aprakstīt un sistematizēt, pamatoti apzīmējot savu veikumu kā mācību jeb teorētisko doktrīnu.

šim klasificējuši tikai rakstības tehniku (t. s. vienkāršā un pārstatāmā kontrapunkta noteikumi būtībā ir harmonijas prasības, lai izvairītos no nekontrolējamām disonansēm faktūras vertikālē).

Polifonijas (kontrapunkta) analizē harmonijas (akordu) šūniņu vietā atskaites vienības ir daudz ilgstošāk skanošas uzbūves, kurās balsu attiecību jeb faktūras specifika nemainās, ir stabila, viennozīmīga. Šādas uzbūves var dēvēt par kontrapunktiskajām jeb faktūras fāzēm. Analītisku iedziļināšanos pelnījusi gan katra fāze pati par sevi, gan arī to proporcijas un maiņa, kas iezīmē augstākā līmeņa ritmu mūzikas kopējā plūdumā.

Mēģināsim pierādīt, ka ceļā uz polifonijas mācību nevar iztikt bez kontrapunkta kvantitatīvo un kvalitatīvo aspektu iztirzājuma. Tas sniedz priekšstatu par polifoniju kā daudzšķautņainu un visai mainīgu fenomenu.

Parametri, kas raksturo mūzikas skanējumu, ir melodija, ritms, tembrs un forma. Daudzbalsīgā izklāstā to klāstu papildina harmonija, faktūra un polifonija. Pēdējā tiek dēvēta arī par *kontrapunktu*, un šis jēdziens ietver vairākas nozīmes:

- 1) termina *polifonija* sinonīms;
- 2) vārda *apvienojums* sinonīms;
- 3) daudzu augstskolu polifonijas pamatkursa (*kontrapunkts un fūga*) pirmās daļas nosaukums;
- 4) faktūras lineāri izklāstīto balsu vai slāņu kopskanējums;
- 5) lineārās faktūras kopskanējuma veidošanas noteikumi (vienkāršais un pārstatāmais kontrapunkts);
- 6) pavadošās balss nosaukums;
- 7) atsevišķu skaņdarbu nosaukums (piemēram, atsevišķas daļas Johana Sebastiāna Baha *Fūgas mākslā* un Rodiona Ščedrina *Polifonajā burtnīcā*);
- 8) minēsim arī šveiciešu muzikologa Ernsta Kurta kontrapunkta koncepciju, kuras pamatā likti tādi jēdzieni kā "kontralineārais" (*kontralinearer*) un "paralineārais" (*paralinearer*) rakstības veids (*Schreibart*), uzsverot kontrapunkta polimelodisko būtību (pārstāsts pēc Kurth [1917] 1956: 100).

Katrai no šīm kontrapunkta nozīmēm ir visai bagāts saturs. Mēģināšu izcelt svarīgāko, kas tuvinātu mūs *polifonijas* jēdziena izpratnei, daudzpusīgākam teorijas un *polifonijas mācības* skicējumam.

Iekams tiek formulēts *polifonijas* kā mūzikas parametra jēdziens, jāuzsver, ka polifonija atspoguļo kādu specifisku daudzbalsības īpašību (definēšu to raksta turpinājumā), taču latviešu valodā šis jēdziens nav uzskatāms par vārda *daudzbalsība* sinonīmu kā, piemēram, angļu un franču valodās. Polifona faktūra rodas dažādu

principu mijiedarbes rezultātā; turpinājumā akcentēšu divus būtiskākos, kas saistīti ar dzirdes sistēmas īpatnībām.

Dzirdē uztver daudz balsīgu mūzikas izklāstu gan kā tās elementu (balsu) integrāciju, gan arī diferenciāciju. Kolektīvā muzicēšana dialektiski apvieno abus pretējos aspektus, kurus var nosaukt arī citādi: **integrācija** (vertikāle, harmonija) un **diferēncija** (polifonija).

Mūzikas praksē elementu integrācija un diferenciācija daudz balsīgā faktūrā reti ir balansā. Parasti viena faktora dominante nomāc cita nozīmi. Un otrādi – viena faktora neizteiksmībā pieaug pretējā faktora iedarbība. Polifonās analīzes pirmais uzdevums ir novērtēt diferenciācijas jeb diferēncijas dabu, noteikt **diferēncijas pasivitāti** vai **aktivitāti**, kā arī precizēt tās gradāciju.

### Polifonijas faktori

Diferēncija var izpausties šādi:

- melodisko variantu kontrapunktā (atbilstoši tradīcijai tas neprecīzi tiek dēvēts par heterofoniju, bet korektāk būtu lietot apzīmējumu *variafonijs*) –  
A  
A1
- sevišķi spilgti – izteikti atšķirīgu līniju kopskanējumā (dēvēts par kontrastu vai dažādētņu polifoniju, bet lielāku precizitāti un skaidrību viestu nosaukums *kontrfonijs*) –  
A  
B
- diferenciācijas reljefākā gultne ir kādas melodiskās līnijas atkārtojums citā(-s) balsī(-s), iezīmējot intonatīvo vienotību, sasaukšanās efektu – imitāciju, kanonu; te vietā būtu jēdziens *reflektofonijs*<sup>2</sup>:  
A  
A1.

Reflektofonijs var papildināt, paspilgtināt variafonijas un kontrfonijas faktoros, kas mēdz arī savstarpēji mijiedarboties. Neraugoties uz to, starp variafoniju un kontrfoniju nav krasas robežas. Drīzāk tās viena otru nomaina, te koncentrēti, te izklaidēti parādoties kādas balsis (vairāku balsu) individualizācijā. Izvirzītā tipoloģija<sup>3</sup> ļauj saskatīt zināmu hierarhiju polifonijas izpausmēs:

- balsu attiecības variafonijas-kontrfonijas ietvaros ir **balsu pamatmijiedarbes polifonijs**;
- balsu attiecības ar reflektofonijas izpausmēm ir **balsu intonatīvi uzsvērtās mijiedarbes polifonijs**;
- balsu attiecības fūgas<sup>4</sup> un fūgveida procesos ir **balsu īpašās un izvērstās mijiedarbes polifonijs**.

<sup>2</sup> No latīņu *reflectare* – atspoguļot.

<sup>3</sup> Jaunās terminoloģijas piedāvājuma iemesls ir tradicionālo apzīmējumu nepietiekamība un maldīgums. Piemēram, termins *heterofonijs*, kas pašreizējā izpratnē nozīmē intonatīvo variantu kontrapunktu, sakņojas jēdzienā *hetero-*, kam pēc būtības jānorāda uz atšķirību, pretējību. Termins *homofonijs* vairāk atbilst tam, ko pašlaik dēvē par heterofoniju, taču tā nozīme ir maldinoši pretēja. Pārpratumus rada arī termins *kontrastpolifonijs*, visai reti atspoguļojot īstu kontrastu. Tādā pašā nozīmē lieto jēdzienu *dažādētņu polifonijs*, bet arī tam ne vienmēr atbilst tieši *tēnu* kopskanējums. Terminoloģijas reducēšana, izmantojot kopsaucējus *-fonijs*, *fonijs*, šķiet loģiska, tomēr cerība uz muzikologu atteikšanos no ierastās terminoloģiskās tradīcijas ir visai niecīga.

<sup>4</sup> Fūgas princips izpaužas kā tēmas (melodijas) vairākkārtējs izklāsts skaņdarba dažādās balsīs, mainoties tonalitātēm (laikmēģajā mūzikā reizēm arī tikai skaņaugstumiem, bez skaidras tonālās organizācijas) un (parasti) mijā ar intermēdijām. Fūga ir skaņdarba forma, kur fūgas principam ir noteicošā loma.

Visu trīs principu mijiedarbe mūzikas praksē parādās dažādās proporcijās un kopumā atspoguļo daudz balsības **kontrapunkta fonismu**, kam līdzās harmonijas fonismam ir neatsverams ieguldījums faktūras specifikas un skanējuma izteiksmības atklāsmē.

Polifonās mūzikas pamatā ir daudz balsības elementu plurālisms jeb **kontrapunkta elementu daudzējādība**. Šo elementu skaits jeb **kvantitatīvais** aspekts ir svarīgs un interesants ne tikai no faktūras, bet arī no kompozīcijas tehnikas un mūzikas satura skatpunkta. Kvantitatīvais aspekts var izpausties melodisko līniju sablīvējumos un sonorā lauka efektā vai, gluži pretēji, skaidri uztveramā kontrapunktā ar tam piemītošo spēles garu. Kvantitatīvā aspekta izmaiņas var radīt dažādu – suverēnu, untumaini mainīgu, “ģeometriski” kristalizētu, elastīgu un ritmiski pulsējošu izklāstu.

Taču ne kontrapunkta elementu daudzveidība, ne faktūras diferenciācija vēl neizsmel polifonās dimensijas būtību – to analizējot, jāņem vērā arī **kvalitatīvais** aspekts. Bieži kontrapunkta fonisms atklājas tikai kāda ekstensīva faktora dēļ. Analīzes procesā jāreķinās ar abu faktoru klātbūtni – kā **polifonijas ekstensitāti**<sup>5</sup> (divu funkcionāli dažādu elementu apvienojums, kas nav specifiski polifons – piemēram, melodija un pavadijums), tā arī **intensitāti** (divu specifiski polifonu elementu, piemēram, melodisko līniju vai funkcionāli vienlīdzīgu faktūras slāņu apvienojums). Mūzikā abi šie faktori ir svarīgi un bieži sastopami, bet skaniskie rezultāti ir dažādi.

<sup>5</sup> Polifonijas ekstensitātes apstākļos polifonās rakstības tehnika nav apzināti lietota, tomēr zināms polifonijas īpatsvars ir.

<sup>6</sup> Terminu *kontrapunkta spriedze* (*kontrapunkticheskoe naprjazhenie*, oriģinālā *контрапунктическое напряжение*) piedāvā Maskavas muzikologs Igors Kuzņecovs (Kuznecov 1994: 80).

<sup>7</sup> Faktūras balsu viendabību paredz arī klasiskās harmonijas mācība, kuras pārstāvji, iekļaujot savos teorētiskajos darbos piemērus, tos parasti sniedz četrbalsīga kora balsu vidējā reģistrā. Ir svarīgi atcerēties, ka jebkurās citās pozīcijās vertikālie kompleksi, saskaņas var krasi mainīt kā harmonijas izteiksmību, tā arī tās teorētisko jēgu, faktiski uzburot pavisam citu, jaunu harmoniju, kas atšķiras no mācību grāmatā šķietami adekvāti aprakstītās. Te arī savu korekciju ienes skanējuma ekstensīvais faktors, kas visos mūzikas parametros rod neizsmejamu tēlu bagātību un nianšes. Polifonijas jomā iepriekšminētās atšķirības balsu reģistrālajā izkārtojumā, tembra kolorītā, lokācijas telpā, atsevišķu faktūras līniju teksta nesakrītība, vokālo partiju un teksta izmantojums paver bezgalīgi daudz ekstensīvās izteiksmības akcentu iespējas, kas ļauj iedziļināties kontrapunkta intonatīvi psiholoģiskajā pasaulē. Analīzes lauks te ir ļoti plašs un saistošs.

Mainīga daba ir arī polifonijas kopējam veidolam. Plašs paņēmieni klāsts ļauj panākt izteiksmīgu diferenciācijas efektu (resp., zināmu polifonijas iespaidu) arī faktūrā, kas nav specifiski polifona: to nosaka atšķirības dinamikā un tembrā, tempa un faktūras izmaiņas, elementu dažādās funkcijas un telpiskais izkārtojums, mūzikai skanot uz skatuves, zālē vai aizkulisēs. Šādu efektu spilgtumam ir ārējs, ekstensīvs raksturs, kas vēl nesasniedz pilnīgāko **kontrapunkta spriedzi**<sup>6</sup>. Jo lielāka ekstensitāte, jo dziļākas atšķirības faktūras sastāvdaļās. Polifonija kļūst intensīvāka daudz balsībā, kur visas līnijas (jo īpaši melodiskās) ir funkcionāli vienlīdzīgas. Šāda polimelodiskā ansambļa viendabīgie dalībnieki pārstāv augstākā līmeņa variafoniju<sup>7</sup>, tomēr atšķirības izpaužas simultāni skanošo intonāciju, to ritma un struktūras (sintakses) jomā.

Harmonijas mācības, harmoniskās analīzes teorētiskā attīstība un sistēmiskums sasniegti, pateicoties koncepcijai un skaidras mērvienības esamībai – *akordam*. Polifonijai, kontrapunktam un polifonijas teorijai tādas mērvienības nav! Skaidrs, ka te arī nevar būt nekādas mirkļiedarbes (punktveida, momentveida) mērvienības... Polifonijas raksturojumu ar **kontrapunkta spriedzes koeficienta** palīdzību var attiecināt tikai uz relatīvi izvērstiem (katrā gadījumā atšķirīgiem) skaņdarba posmiem. Tomēr, rezumējot iepriekš izklāstīto, iezīmējas šāda koeficienta teorija.

Kontrapunkta spriedze ir atkarīga no faktūras veidola. Viens kontrapunkta tips ir dažādu stilu polimelodiskai faktūrai, cits – faktūrai ar melodiju un pavadījumu (jo arī tajā vismaz nosacīti izpaužas zināma faktūras slāņu suverenitāte jeb saikne ar polifoniju) vai daudz balsībai ar figuratīviem elementiem. Tādēļ pirms kontrapunkta spriedzes noteikšanas jānoskaidro faktūras veids un jāprecizē tā būtība. Svarīgākie rādītāji ir polimelodika (**pm**), melodijas un pavadījuma elementu pāris (**mp**) un figurācijas līniju (slāņu) klātbūtne (**fig**). Katra rādītāja nozīmi ir ieteicams fiksēt ar norādēm *min*, *mid* vai *max*. Var veidoties arī nepieciešamība norādes apvienot (piemēram, *pm* – *min*, *mp* – *max*, *fig* – *mid*). Tādējādi iespējams precizēt lauku, kurā veidojas kontrapunkta spriedze.

Kontrapunkta spriedzes koeficients (**KSK**) un tā līmeņi ir atkarīgi no kontrapunkta pasivitātes (**P**), aktivitātes (**A**), ekstensitātes (**AE**) vai intensitātes (**AI**).

1. tabula. Kontrapunkta spriedzes koeficienta līmeņi

Kontrapunkta spriedzes koeficienta (KSK) kāpinājums	P – pasīvā diferenciācija
	AE – aktīvā un ekstensīvā diferenciācija
	AI – aktīvā un intensīvā diferenciācija

13

Aktīvā un intensīvā diferenciācija (AI) piedāvā smalkāku sadalījumu koeficienta gradāciju skalā. Tā jāveido no nulles līmeņa, kas atbilstu unisona kontrapunktam, kā arī ar faktūras lauka sonoritāti saistītām parādībām, kur atsevišķi lineārie elementi (balsis) nav uztverami (mikropolifonija vai tās priekšteči). Kontrapunkta spriedzes koeficienta pieaugums līdz minimālam, tad līdz vidējam un maksimālam līmenim atspoguļots 2. tabulā.

2. tabula. Kontrapunkta spriedzes koeficienta līmeņu saikne ar dažādiem faktūras veidiem

Unisons, mikropolifonija vai tās priekšteči	0	–
Variafonija (līmenis <i>min</i> )	1–3	KSK zema gradācija
Kontrfonija (līmenis <i>mid</i> )	4–6	KSK vidēja gradācija
Reflektofonija (līmenis <i>max</i> )	7–9	KSK augsta gradācija
Īpaši (slāņu polifonijas) gadījumi ar savu iekšējo lineāro struktūru; vairāklīmeņu kontrapunkts (līmenis <i>max</i> )	10	KSK ļoti augsta gradācija

Ņemot vērā šādas kontrapunkta izpausmes, iespējams konkretizēt koeficienta rādītājus no 1 līdz 9 (skat. 3. tabulu).

3. tabula. Kontrapunkta koeficienta skala ar piemēriem no Bēlas Bartoka *Mikrokosmosa*<sup>8</sup>

<sup>8</sup> 3. tabulā iekavās minēti Bartoka *Mikrokosmosa* skaņdarbu numuri. Taču katrā konkrētā stilā šai skalai būs atšķirīgas izpausmes, un analīzes gaitā tas noteikti jāņem vērā. Nepieciešams arī precīzi noteikt analizējamās mūzikas fragmentu (taktis no... līdz...).

<b>Unisons; mikropolifons vai quasi mikropolifons efekts</b>	0	Polifono aspektu ir grūti uztvert ar dzirdi (1.–9. nr.)
<b>V (variafonija):</b> A A <sub>1</sub>	1	stingrie (ne unisona) dublējumi (11. nr.)
	2	neprecīzie, brīvie dublējumi (12. nr.)
	3	dublējuma aktīva variantveide (24. nr.)
<b>K (kontrfonija):</b> A B	4	ansambļa līniju dažādība (A, B) ar zemu atšķirības pakāpi (71. nr.)
	5	ansambļa līniju dažādība (A, B) ar vidēju atšķirības pakāpi (32. nr.)
	6	ansambļa līniju dažādība (A, B) ar augstu atšķirības pakāpi (42. nr.)
<b>R (reflektofonija):</b> A A <sub>1</sub>	7	imitāciju, kanonu paņēmieni (fūgveida faktūra: 109., 118. nr.)
	8	konsekventi izturēta imitāciju, kanonu tehnika (fūga: 58. nr.)
	9	blīva stretveida daudz balsība (57. nr.)
<b>Slāņu polifonijas faktūra</b>	10	Slāņu iekšējā linearitāte, mūzikas procesu vairāklīmeņu kontrapunkts (150. nr.)

Kontrapunkta veidi, kas 3. tabulā kodēti kā V, K un R, mūzikas praksē var mijiedarboties. Tādā gadījumā V, K un R rādītāji jāfiksē atsevišķi. Kontrapunkta īpašības iespējams raksturot sīkāk, veidojot skaitļu rindu, kur katrs nākošais skaitlis precīzē iepriekšējā skaitļa informāciju (piemēram, 7.2.4; turpinot šo skaitļu rindu, kontrapunkts atklāsies vēl jo detalizētāk). Šāda uzdevuma veikšanai nepieciešama katra skaitļa nozīmes skaidra definēšana. Nav šaubu, ka KSK rādītāji, lai cik precīzi tie būtu, nekad nespēs aizstāt rūpīgu un dziļu verbālo analīzi, kas vienīgā tuvina mūzikas un polifonijas būtībai (līdzīgi kā harmonijas jomā akordu, pavērsienu un tonalitāšu apzīmējumi nevar aizvietot mūzikas teorētiku plašākus verbālos skaidrojumus).

Visbiežāk polifonajā analīzē tiek aplūkotas tādas tēmas kā imitāciju un kanonu lietojums, pārstatāmais kontrapunkts, fūgas un fūgveida daudz balsība, *basso ostinato*. Taču šiem jautājumiem būtu jāpievēršas jau kompleksas polifonās analīzes otrajā fāzē. Vispirms jāraksturo faktūra un tās uzbūves īpatnības, linearitātes un kontrapunkta izpausmes. Jānoskaidro, kādos aspektos un cik reljefi ir uztverams t. s. vienkāršais kontrapunkts, kas nav nemaz tik vienkāršs, ja tiecamies sadzirdēt tajā visu objektīvo raksturlielumu spektru tā sistēmiskajā pilnībā. Vienkāršā kontrapunkta teoriju vēlams aprobēt, saistot to ar jau uzkrāto polifonās analīzes pieredzi, tad veidosies izvērsta teorētiskā sistēma, kas pretendētu uz polifonijas mācības nosaukumu. Šādas mācības pamatā esošo, visnotaļ daudzšķautņaino (vienkāršā) kontrapunkta teoriju var apzīmēt arī kā faktūras analīzes principu sistēmu. Līdzīgi kā nav iedomājama faktūra bez harmonijas likumsakarībām, tā nepastāv



arī faktūra bez kontrapunkta aspekta. Ņemot to vērā, polifonijas formulējums kļūst acīmredzams un kompakts:

polifonija ir daudz balsības elementu plurālisma izpausme dažos specifiskos aspektos (faktūras līniju vai slāņu diferenciacijā, ekstensitātes un intensitātes faktoros, kontrapunkta spriedzē) un šo elementu mākslinieciskā mijiedarbe.

Balstoties uz šādu polifonijas izpratni, polifonai analīzei jāsākas ar ieklausīšanos **kontrapunkta fonismā** vai **diferofonijā**, ko izraisa daudz balsīga faktūra. Kāds rezultāts izriet no melodisko līniju vai slāņu daudzuma un to plurālisma? Vai diferenciacija tiek panākta pasīvā procesā, vai arī tā tiek aktīvi sekmēta?

Mūzikas vēsture pārlicina: katrs laikmets, tradīcija, stils, skaņradis, pat katra konkrēta iecere sniedz savu (un dažreiz – ļoti oriģinālu) atbildi uz jautājumiem: kas ir polifonija (kas ir tas, kas izceļas šajā daudz balsības veidā)? Kas ir polifonijas “parādes puse” (skaniskais rezultāts), un kā attīstās tās iekšējo procesu spriedze?

### Kontrapunkta kvantitatīvā izpausme

Jau pats kontrapunkta dalībnieku daudzums, balsu skaits noteikti ir ievērojams ciniņš! Daudz balsības kvantitatīvais aspekts atspoguļo ne tikai faktūras koncepciju. Bieži vien tas ir saistīts arī ar zināmu estētiku, tradīciju, simboliku.

Jau **divbalsība** uztverama ne vien kā ansambļa tehnikas visvienkāršākais veids un elementāra bāze, bet arī kā arēna, kur kontrapunkta dalībnieki var vispilnīgāk dažādēt savas attiecības un kļūt maksimāli sadzirdami. Abām balsīm, abām līnijām nav jādala intonatīvais saturs un “dzīves telpa” ar citiem “sāncenšiem”. Divbalsīga kontrapunkta daudzveidība, koncentrācija un brīvība ir patiesi neizmēlama un visnotaļ reljefa.

Ne velti jau pirmajā kontrapunktistu skolā – 11. gadsimta melismātiskā organuma divbalsībā (*Saint Martial*) – tika atklāts visai apjomīgs kontrapunkta principu diapazons, ko vēlāk, tūkstoš gadu gaitā, skaņraži dažādos stilos izvēršuši plašumā un dziļumā. Balssvirzes veidi – paralēlvirze, tiešvirze, pretvirze un sānvirze – divbalsībā saklausāmi visskaidrāk. Vislabāk uztverama arī šo veidu mainība, intonatīvās iniciatīvas pāreja no vienas balss pie citas, variafonijas, kontrfonijas un reflektofonijas specifika, tekstu dažādība. Renesanses un baroka laikmetā divbalsīgā salikuma kompozīcijas kļuva par atsevišķu žanru – *bicīnijiem*. Mārtiņš Luters uzskatīja šādus ansambļus par īpaši derīgiem jauniešu mūzikas izglītībai<sup>9</sup>.

Kristīgajā pasaulē divvienībai bija nepārprotama ideoloģiska un sakrāla simbolika, kas saistīta ar divām Kristus hipostāzēm – dievišķo

<sup>9</sup> *Bicinium* (2015).  
<http://www.bicinium.info/>  
(skatīts 2018. gada 1. septembrī).

un cilvēcisko, debesu un zemes pretstatu. Arī divbalsīgus kanonus pēc tradīcijas pierakstīja vienbalsīgi, pievienojot atšifrējošu norādi *Duo in unum*.

Lai līdz galam izprastu jēgu, ko skaņradis bieži redzēja savas kompozīcijas balsu skaitā, nevar iztikt bez numeroloģijas un no tās izrietošās, sazarotās skaitļu simbolikas. Var minēt veselas kvantitatīvā faktora simbolu sistēmas – Austrumu (sevišķi attīstītas Ķīnas un Indijas tradicionālajās kultūrās), Pitagora, kabalistikas, astroloģijas, maģijas, alķīmijas un, protams, kristietības koncepcijas<sup>10</sup>. Pēdējās ir sevišķi svarīgas Eiropas daudz balsības pētījumiem, kā arī Eiropas (un visas pasaules) mākslas vēsturei, kaut Pitagora un maģijas skaitļu nozīmes arī bija izsenis pazīstamas zinātniekiem, humānistiem, visiem izglītotajiem cilvēkiem. Skaitļi tika uztverti kā universuma sakārtotības un orientācijas sakrālie līdzekļi. Mākslasdarbos tie visai dabiski iekļāvās kopējā saturā. Piemēram, Dantes *Dievišķā komēdija* balstīta skaitļu 3, 9 un 33 simbolikā, kas valda Visumā. Arī mūzika bez komponistu apzinātas skaitļu lietošanas nav iedomājama.

Atcerēsimies tikai dažus simbolus, kuriem ir būtiska vieta kristiešu apziņā:

- 1 – vienīgais Dievs, Visuvaldītājs, centrs;
  - 2 – divas Jēzus Kristus hipostāzes, debesis un zeme;
  - 3 – Svētā Trīsvienība (arī trīs Austrumu gudrie – Kristus Piedzimšanas vēstneši, trīs Pētera noliegumi, trīs krustā sistie Golgātā, trīs Kristus parādīšanās pēc Augšamcelšanās u. c.);
  - 4 – ķermeņa skaitlis (3 ir dvēseles skaitlis), paradīzes četras upes, četri evaņģēliji un evaņģēlisti, četri galvenie tikumi (gudrība, drosme, taisnīgums un mērenība);
  - 5 – cilvēks pēc grēkā krišanas, piecas sajūtas, pieci krusta punkti, piecas Pestītāja brūces;
  - 6 – sešas pasaules radīšanas dienas, pilnība;
  - 7 – septiņi sakramenti, septiņas Svētā Gara dāvanas, septiņi nāves grēki, septiņi Apustuļu baznīcas koncili, septiņi altāra galdi (Atklāsmes grāmatā), septiņi zīmogī (turpat), nedēļas dienas, skaņas diatoniskajā skaņurindā (Rietumu mūzikas teorijā);
  - 8 – mūžības un bezgalības simbols;
  - 9 – deviņas eņģeļu kārtas;
  - 10 – desmit baušļi;
  - 11 – haosa, nepilnības skaitlis;
  - 12 – apustuļu, mēnešu skaits;
  - 13 – grēka, pretestības skaitlis;
- utt. (3; 7; 10; 12; 27 – īpašas pilnības simboli).

Vēl viena svarīga skaitļu tradīcija Eiropas mūzikā un daudz balsībā ir *gematrija* – skaitļu atbilstība burtu kārtas numuriem tās vai citas

<sup>10</sup> Izmantojot atslēgvārdu *numeroloģija*, mūsdienu tīmekļa resursos iespējams atrast ļoti daudz informācijas. Savukārt kā viens no nopietniem pagātnes pētījumiem izceļams Artjoma Kobzeva darbs *Uchenie o simbolah v kitajskoj klassicheskoj filosofii* ("Mācība par simboliem ķīniešu klasiskajā filozofijā": Kobzev 1993).



valodas alfabētā un attiecīga vārdu un frāžu izpaušme (šifrēšana) skaitļos. Kopā ar t. s. zelta griezumu gematrija visspilgtāk parādās mūzikas uzbūvju proporcijās, arhitektonikā. Tomēr pētniekam jābūt ļoti uzmanīgam, lai atšķirtu gadījuma rakstura kvantitātes faktoru no komponista speciālas ieceres, viņa gribas. Pēdējā parasti atklājas skaņdarbos ar verbālo tekstu, kur noteikti vārdi un jēdzieni tā vai citādi provocē radošās domas izteiksmi “muzikālajos skaitļos”.

**Trīsbalsīgie** kontrapunkti (dažreiz apzīmēti kā tricīniji) šajā ziņā ir ne mazāk interesanti par divbalsību.

Polifonijas principu pakāpeniska intensifikācija vērojama jau pirms stingrā stila rašanās, 13.–14. gadsimta Francijā. 12./13. gadsimta mijā organumu trīsbalsības pamats ir variafonija. 13. gadsimta motete jau vairāk tiecas uz kontrfoniju (sevišķi ņemot vērā dažādu verbālo tekstu apvienojumu šajā žanrā). Savukārt Gijoma de Mašo trīsbalsība 14. gadsimtā vēl atklāj mums vai nu kanona principu t. s. šasēs (fr. *chasse*) un lē (fr. *lais*)<sup>11</sup>, vai reljefu, konsekventi izturētu reflektofoniju.

Trīsbalsībā sakņojas balsu kombinatorikas principi; svarīga ir balsu grupu pretnostatījumu dinamika un proporcijas. Ar trīsbalsību praktiskās analīzes lokā ienāk ārkārtīgi nozīmīgā un interesantā **faktūras mainības** sfēra. To atspoguļo duetu un pilnas faktūras kontrasti, kā arī dažādu balsu pāru spēle, ko praksē ievieš Johanness Čikonija (*Johannes Ciconia*) 14.–15. gadsimta mijā. Tomēr lineārie trio pirmām kārtām piesaista pētnieka uzmanību tieši kā trīs intonatīvi patstāvīgu līniju polimelodika. Īpaši interesantas šajā ziņā ir 15.–16. gadsimta mesas ciklu mazās, relatīvi nošķirtās daļas (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* un *Agnus Dei* sastāvdaļas), kas komponētas kā kontrapunktiski aktīvi trīsbalsīgi dziedājumi pretstatā kaimiņdaļu daudz balsīgākai, bet polimelodikas ziņā pasīvākai faktūrai.

Jau sākot ar klasicismu, pilnvērtīga polimelodiska trīsbalsība kļūst par samērā retu parādību. Taču vēl pirms tam savdabīgs trīsbalsīga kontrapunkta lauks ir triosonātes žanrs (17./18. gadsimta mija): faktūra tajā saslāņojas divu solobalsu mijiedarbē, kas piesātināta ar notikumiem un intonatīvo procesu, un atsevišķā basa līnijā (*basso continuo*).

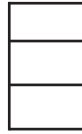
15.–16. gadsimtā arī **četrbalsīga** polimelodika bieži funkcionē līdzīgi un tādos pašos žanros kā trīsbalsība, iezīmējot kontrapunktiskas aktivitātes kontrastu biezākai daudz balsībai, kur lielāka loma ir harmonijai (integrafonijai). Tomēr nereti arī četrlīniju salikums kļūst par visa skaņdarba faktūras pamatprincipu. Agrāk, 14. gadsimta izoritmijas apstākļos, četrbalsīgais raksts vienmēr veidojās kā divu divbalsīgu slāņu summa – kustīgu augšējo vokālo balsu un lēnāku apakšējo instrumentālo līniju pāri. 15. gadsimtā šis pāra princips vairs neparādās.

Taču mūsu dzirdei visierastākā četrbalsīga ansambla struktūra dzima Vīnes klasicisma estētikā, kur lineārā funkcionalitāte izpaudās

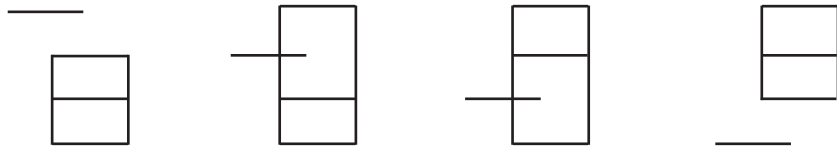
<sup>11</sup> Šase ir specifisks žanrs 14. gadsimta franču vokālajā trīsbalsībā. Nosaukums tulkojumā nozīmē *medības*, no tā izriet attiecīgs teksta saturs un stingri izturēta kanoniskā faktūra (pirmie tēlojošās polifonijas vai tēlojošo kanonu piemēri). Visi šie kanoni veidoti pīmas intervālā. Ņemot vērā atkārtojuma principu formā, tos var apzīmēt kā 2. veida trīsbalsīgos bezgalīgos kanonus. Līdzīgs žanrs tālaika Itālijā bija kača (*caccia*), taču tā ietvēra vienīgi divbalsīgus kanonus. Trešā (instrumentālā) balss kuplīnāja faktūru, bet kanonā neiesaistījās. Arī lē ir 14. gadsimta franču (*ars nova*) kanona žanrs, taču šajā gadījumā kanonveida izklāsts mijas ar bezimitāciju faktūru.

kā melodijas, basa un vidējo balsu kontrapunkts. Šādas funkcionalitātes un kontrapunkta tipiska niša ir stīgu kvarteti; pēc līdzīga principa tiek organizēta stīginstrumentu grupa simfoniskajā orķestrī, kā arī klasiskās harmonijas akordikas normatīvais izklāsts kopumā. No balsu individualizācijas (un kontrapunkta spilgtuma) viedokļa nodalāmi pieci četrbalsīgās faktūras organizācijas veidi:

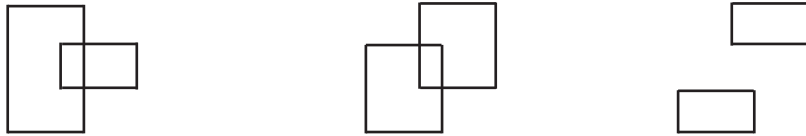
- viens nedalāms komplekss:



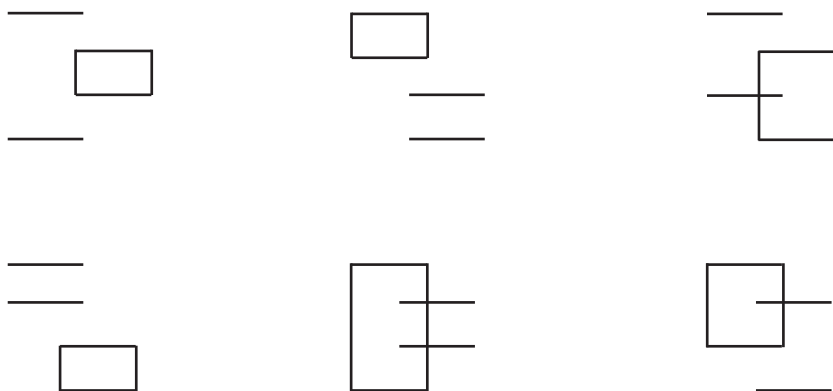
- 3+1 (trīs pavadošās balsis ar vienu melodizētu):



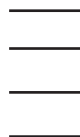
- 2+2 (divi balsu pāri):



- 2+1+1 (divas pavadošās un divas melodizētās balsis):



- 1 + 1 + 1 + 1 (četras melodizētās balsis):



Pētīt šo daudz balsības veidu maiņu saiknē ar tēlainās attīstības un formas dinamiku ir smalks un svarīgs kontrapunkta analīzes uzdevums, kas veicams, aplūkojot ne vien kvartetus, bet arī citus ansambļa un orķestra darbus.

**Piecu** balsu kontrapunkta uzplaukuma periods bija 16. gadsimta otrā puse, kad šis balsu skaits bija bieži sastopams Palestrīnas un Orlando di Laso mūzikā. Abi dižmeistari aizgāja mūžībā 1594. gadā, kas nosacīti uzskatāms par klasiskās vokālās polifonijas zelta laikmeta beigām. Viņu piecbalsīgo skaņurakstu metaforiski var apzīmēt par klasiskās vokālās polifonijas augstāko standartu "kontrapunkta vidusskolā jeb koledžā". Tas ir lauks, kurā iespējams parādīt gan dažādu balsu ansambļa tehniku, gan visizsmalcinātākās līniju kombinatorikas spēli, gan *tutti* skanējuma krāšņo lineāro plurālismu.

Mūzikas vēsturē bagātīgi ir pārstāvēta arī **blīvāka** faktūra. Jau kā "polifonijas augstskolas tehniku" var uztvert kontrapunkta elementu daudzumu no 6 līdz 12! Mainīgs faktūras elementu skaits un balsu grupējuma neizsmeļama variantveide te ir īpaši efektīvs izteiksmības un attīstības faktors, kurā prata ieklausīties komponisti ar tieksmi uz mūzikas procesu intelektuālismu. Interesanti šai sakarā, ka Orlando di Laso motetes – viņa daiļrades pamatžanrs – izdevumā *Magnum opus musicum* (Lassus 1604; pēc meistara nāves to izdošanai sagatavoja viņa dēli) ir publicētas tieši balsu skaita pieauguma secībā, no divām līdz pat divpadsmit. Pakāpeniski, no trim līdz septiņām, palielinās partitūras līniju skaits arī Jakoba Obrehta mesā *Sub tuum praesidium*. Ir daudz līdzīgu piemēru.

Mainīgs faktūras elementu daudzums (un to grupējuma variēšana) ir ierasta parādība tādos renesanses žanros kā mesa, motete, himna un magnifikāts. Kā jau atzīmēts, te bieži slēpjas skaitļu simbolika, speciāli veidotas proporcijas, vērojama arī mūzikas sasaukšanās ar eksaktajām zinībām (atgādināsim, ka sholastiskā *kvadrivija* sistēmā – vispārējās izglītības otrajā posmā – mūzikas mācība gadsimtiem ilgi pastāvēja līdzās nevis humanitārajām disciplīnām, bet aritmētikai, ģeometrijai un astronomijai).

Sešbalsība pirmoreiz tika aprobēta vēl 14. gadsimtā – unikālajā *Vasaras kanonā* (*Sumer is icumen in*), kas ir interesants gan kvantitatīvā, gan kvalitatīvā aspektā. Kā jau izoritmijas laikmetā parasts, kanona daudz balsība šeit saslāņojas divās kārtās, turklāt pirmā moda<sup>12</sup> ostinētā pulsācija apliecina piederību vēl modālās ritmikas (*ars antiqua*) periodam. Vienu slāni veido četr balsīgs kanons pīmas intervālā (visas balsis skan vienādā – tenora – tesitūrā). Otrā slānī izklāstīts divbalsīgs bezgalīgais kanons (arī pīmā). Šī sešbalsīgā pastorāle ir dzīvesprieka un jauneklīgas enerģijas pilna.

Vēlāk, 15.–16. gadsimtā, jo lielāks ir balsu skaits, jo intensīvāks kļūst balsu grupēšanas mainīgums, kas izpaužas, ne tikai pretstatot

<sup>12</sup> No 12. gadsimta beigām (Perotīna organumi) līdz 14. gadsimta *ars nova* brīvajai ritmikai franču daudz balsība (*ars antiqua*) bija pakļauta sešu ritma formulu jeb t. s. modu pulsācijai. Mūsdienu terminoloģijā to ritmiskās attiecības var apzīmēt šādi: 1) ceturtdaļa-astotdaļa, 2) astotdaļa-ceturtdaļa, 3) ceturtdaļa ar punktu, astotdaļa, ceturtdaļa, 4) astotdaļa, ceturtdaļa ar punktu, 5) divas ceturtdaļas ar punktu, 6) trīs astotdaļas.

faktūras blīvuma ziņā dažādas cikliskās kompozīcijas daļas, bet arī ļoti aktīvos un ekspresīvos procesos šo daļu ietvaros. Te jau var saskatīt koncertprincipa rašanos, proti, koncertēšanu šī vārda plašākajā nozīmē – tā atklājas kā solo un *tutti* pretnostatījums, balsu grupu maiņa, kombinatorikas un spēles faktora darbība daudz balsībā, kontrapunkta mainība. Koncertēšana šādā izpratnē mūzikā parādās krietni pirms paša koncertžanra izveidošanās. Tā nepārprotami vērojama jau agrīnajā renesansē, sākot ar angļu polifonajiem Ziemassvētku dziedājumiem (*carols*), Džona Dansteibla mūzikā un, iespējams, pat flāmu meistara Johanesa Čikonijas novācijās.

Faktūras slāņošanas redzam jau Perofina organumos 12. gadsimta beigās un 13. gadsimta sākumā. Šeit vienīgi t. s. klauzulu zonās intonatīvi aktīva ir visa daudz balsība. Bet ārpus tām (un pārsvarā) realizēt intensīvu skanisko plūdumu ir ļauts tikai triju tenoru ansamblim, ceturtajam tenoram velkot burdonu – ļoti garu pedalizēto skaņu (*Halteton* tehnika).

Slāņu faktūra saglabājas kā norma arī 14.–15. gadsimta izoritmijā, kur četru balsu salikums, kā jau iepriekš atzīmēts, vienmēr veidojas no diviem metroritmiski dažādiem balsu pāriem. Savukārt 15.–16. gadsimta partitūras (tās pastāv tikai komponista radošajā procesā, atskaņotāju rīcībā nonāk vien atsevišķas balsis) ieraksta jaunas lappuses *Halteton* tehnikā, nomainot burdonpedāļus ar lēnā tempā izturētām *cantus firmus* melodijām, kas tiek pārceltas no apakšējās balsis uz kādu augstāku (visbiežāk uz tenoru<sup>13</sup>).

Vēlāk faktūras slāņošanās princips attīstās divos virzienos. Pirmais jau tika komentēts – tā ir balsu grupējuma variēšana. Otrā pirmsākumi meklējami astoņbalsībā, sākot apvienot divus pilnus korus (veidojas stabils dubultkoris). Sadale vairākos koros gūst *cori spezzati* (sadalītie kori) vai antifona dziedājuma nosaukumu. Venēcijas Sv. Marka bazilikas kapelas vadītāja Adriana Villarta (*Adrian Willaert*, 1490–1562) un viņa sekotāju ietekmē *cori spezzati* princips drīz kļūst par šīs skolas vairāku skaņražu paaudžu tipiskāko iezīmi, ietekmējot polifono rakstību visā Eiropā (īpaši spēcīgi – vācu meistarus, piemēram, Heinrihu Šicu / *Heinrich Schütz*, 1585–1672). *Cori spezzati* un antifona tipa faktūrā krāšņi un reljefi izpaužas koncertēšana (atsevišķu balsu un to grupu mijiedarbe, saspēle) un koncertiskums (tieksme uz virtuozu spožumu).

Pārsniedzot divpadsmitbalsību, kontrapunkta kvantitatīvais faktors atklājas vēl kādā specifiskā un saistošā sfērā – **hiperdaudz balsībā** (metaforiski to var apzīmēt par vienu no komponistu “meistarklašu” virtuozākajiem paraugiem). Tā nav obligāti saistāma ar daudzkoru principu. Gadās – īpaši mūsdienās – ka komponistu interesē nevis vairāku koru vai balsu grupu pretnostatījumi, bet tieši ļoti lielas skanējuma līniju masas efekts. Tā ir jau **faktūras lauka** sonorika, bet skanējuma lineārajai nenoteiktībai te mēdz būt daudzas nianšes.

<sup>13</sup> Līdz 15. gadsimtam ar vārdu *tenor* apzīmēja faktūras viszemāko balsi, kas noteica daudz balsīgas kompozīcijas tematisko pamatu (*tenor* latīņu valodā nozīmē “saturs”, “jēga”; skatījums uz šo vārdu tikai kā uz atvasinājumu no *tenere* – “turēt” – tomēr neatklāj visas tā satura nianšes). Gijoms Difaī (1400–1474) pirmais sāka rakstīt zem *cantus firmus* tēmas “turētāja” (tenora) vēl zemāku balsi – basu, lai kuplinātu jaunā tipa (nepilno konsonanšu) harmoniju.

Vēlamo efektu sasniedz ar **mikropolifoniju**, un reizēm tā ir līdzīga unisonam zem palielināmā stikla: ir sadzirdamas dažas linearitātes atbalsis, sevišķi, ja mikropolifonijā ir jūtama imitāciju vai kanonu, proti, reflektofonijas klātbūtne. Šādu skanējuma veidu var dēvēt par **reflektofono sonoritāti**.

Katrs hiperdaudzbalsības piemērs prasa uzmanīgu ieklausīšanos skanējuma niansēs un to analīzi. Līdz 20. gadsimtam, kurā mikropolifonija un hiperdaudzbalsība jau neatgriezeniski iekļāvās dažādu komponistu un stilu arsenālā, tām bija triju veidu priekšteči:

- Nīderlandes un angļu polifonijas sasniegumi 15. un 16. gadsimtā. Te var minēt praktiski visus skaņdarbus, jo to skaits nav liels: Johanna Okehema 36 balsu motetei *Deo gratias* (reāli kopā skan tikai 18 balsis) seko Žoskēna Deprē motete 24 balsīm *Qui habitat in adjutorio* un Tomasa Tallisa *Spem in alium* 40 balsīm;
- 16. gadsimta beigu un 17. gadsimta sākuma Venēcijas daudzkoru kompozīcijas, kuru vidū īpaši izceļas Džuzepes Valentīni partitūras septiņiem koriem (1621);
- trešais parādību loks ierindojams šajā sfērā tikai nosacīti. Kaut arī balsu skaits nav ļoti liels, tomēr iezīmējas interesants, svarīgs un novatorisks ieguldījums mikropolifonijas un reflektofonās sonorikas priekšvēsturē. Ir runa par slavenajiem astoņu mežragu kanoniem Riharda Vāgnera operās *Reinas zelts* un *Dievu mīkrlēslis*.

20. gadsimta mikropolifonijas priekšvēsturē iekļaujas Sergeja Prokofjeva atradumi viņa Otrā klavierkoncerta (1913–1923) pirmajā daļā un Trešās simfonijas (1928) otrajā un trešajā daļā, kur komponists uzbur koka pūšamo un stīginstrumentu raibu variafoniju.

Kas vieno šos piemērus ar mikropolifonijas uzplaukumu 20. gadsimta otrajā pusē, Ģerģa Ligeti mūzikā? Tikai atsevišķu melodisko līniju (vokālo, instrumentālo balsu) neuztveramība kopējā faktūrā, kopējā sonorajā laukā. Komponisti atsakās no reālas polifonijas (polimelodikas), lai radītu lielas, vibrējošas skaņu masas efektu.

Visi šie novērojumi par kontrapunkta kvantitatīvo aspektu apliecina tā svarīgumu un rosina pievērst tam nopietnu uzmanību jebkurā izvērstā polifona darba analizē.

Ir vesela virkne specifisku momentu daudzbalsībā, kas sekmē kontrapunkta kvantitatīvā aspekta uztveramību. Būtiskākie no tiem –

- 1) balsu sintaktiski strukturālā patstāvība, to kulmināciju, kadenču, intonatīvo pavērsienu, atkārtojumu nesakrītība;
- 2) balsu savstarpējā atstatuma mainība, intonatīvajām līnijām te attālinoties, te krustojoties;
- 3) balsu iestāju nesakrītība laika ziņā; arī to izstājas brīžu, paužu nevienlaicība, nepastāvīgu balsu rašanās un izzušana.

## Kontrapunkta kvalitātes izpausme

Balsu kvalitatīvās atšķirības izpaužas pat vairākos līmeņos. Vispirms izcelsim empīriski kvalitatīvo līmeni:

- 1) balsu skanējuma dažādība, ko nosaka pakāpju skaņkārtiski funkcionālā atšķirība, arī politonālie efekti;
- 2) balsu tesitūru atšķirības;
- 3) balsu intonatīvo procesu blīvuma atšķirības;
- 4) balsu atšķirīgās pozīcijas akorda struktūrā;
- 5) balsu metroritma atšķirības (komplementārā metroritmika);
- 6) balsu tembra, artikulācijas un skaļuma dažādība;
- 7) balsu faktūras zīmējuma dažādība.

<sup>14</sup> Te domāta lineārā funkcionalitāte (balsu loma kopējā faktūrā).

Nodalāms arī funkcionāli<sup>14</sup> kvalitatīvais līmenis, kurā uztverama zināma balsu līdzība, ieskaitot

### 1) balsu **variafono līdzību**:

- stihisko un apzināto variafoniju tautas mūzikā;
- ierobežoto un brīvo aleatoriku profesionālajā mūzikā;

### 2) balsu reflektofoniju jeb **reflektofono līdzību**, kas izpaužas vēl reljefāk un ietver

- imitācijas;
- kanonus (to objekti var būt atsevišķas uzbūves, cikla daļas, skaņdarbs kopumā);
- ierobežoto un brīvā aleatoriku profesionālajā mūzikā;

### 3) dažāda rakstura balsu atšķirības (**kontrfonās atšķirības**), ko pārstāv

- *cantus firmus* līnijas klātbūtne;
- vokālā vai instrumentālā balss kopā ar pavadījuma faktūru;
- faktūras pavadošā kompleksa elementi;
- dažādu tēmu vai faktūras slāņu apvienojumi;
- vairāku solistu kontrapunktiskie ansambļi (iespējama arī variafonijas un reflektofonijas klātbūtne);
- orķestra faktūras tembrālo grupu attiecības;
- dažādas *poli...* parādības kontrapunktā (poližanriskums, polistilistika utt.).

Protams, kontrapunkta kvalitatīvais aspekts nebūt ne vienmēr parādās visās nosauktajās jomās: daudz kas ir atkarīgs no konkrētā mūzikas materiāla. Ieskicētās teorētiskās panorāmas mērķis ir pievērst uzmanību kontrapunkta (un tā analīzes) daudzpusībai. Vienkāršā kontrapunkta saturs bagātīgi izpaužas gan kvantitātes, gan kvalitātes dimensijās. Daļa no šīm izpausmēm neprasa īpašus komentārus. Citu sakarā var atgādināt analīzes vēlamos skatpunktus (piemēram, imitāciju un kanonu struktūras nedalāmo saikni ar četriem parametriem – balsu iestājas secību, propostas materiāla atkārtošanas

precizitāti, imitācijas intervālu un atstatumu). Taču šie skatpunkti jau lielākoties ir atspoguļoti mācību literatūrā.

Atklāt *vienkāršā kontrapunkta* patieso komplicētību, daudzšķautņainību ir polifonās analīzes **primārais uzdevums**. Panākt to var, respektējot visus polifonijas faktorus, kontrapunkta bezgala dažādās nianšes kvantitatīvā un kvalitatīvā aspektā.

Šajā rakstā centos lakoniski ieskicēt labi pārskatāmu principiālo uzskatu sistēmu, kas aptvertu polifonijas pamatproblēmu loku un atbilstu kontrapunkta aspektu daudzveidībai. Polifonijas mācībai jābūt universālai, viengabalainai teorijai, jo daudz balsības vēsturē polifonijai ir nesalīdzināmi noteiktāki un stabilāki kopsaucēji nekā harmonijai un mūzikas formai. Raksta gaitā tika meklētas vien atslēgas šādai teorijai, atslēgas polifonijai kā universālai zinātnei ar adekvātu terminoloģiju un drošam, daudzpusīgam analīzes instrumentam visplašākajā mūzikas diapazonā. Pagaidām tas ir tikai konceptuāls "embrijs", no kura turpmāk būtu rūpīgi jāaudzē dzīvotspējīgs organisms, kur katrai tēzei sekotu plaša mūzikas vēstures materiālu panorāma un analīze, atlasot tipiskākos un spilgtākos piemērus.

Teorētiski sakārtojot arī nākošos uzdevumus – pārstatāmā kontrapunkta tehnikas un veidu modernāku fiksāciju, kā arī polifonijas un formveides mijiedarbes raksturojumu – var tomēr nonākt pie summāras teorētiskās sistēmas ar nosaukumu *polifonijas mācība*.

## THE PHENOMENON OF CONTRAPUNTAL MULTIPLICITY AS A BASIS OF CONTRAPUNTAL TEACHING

Georgs Pelēcis

### Summary

**Keywords:** variaphony, contraphony, reflectophony, coefficient of contrapuntal stress, extensive or intensive stress

Many aspects of music have been, for a long time, reflected in comprehensive theoretical teachings (e.g. harmony, musical form, instrumentation). However, at this time, there still is no similar kind of teaching or doctrine for counterpoint. There has only been study of the so-called 'invertible counterpoint' (mainly as an element of two-part texture). However, it is evident that there has not been enough study and classification of polyphony itself and the simpler form of counterpoint. In his *Gradus ad Parnassum*, Johannes Joseph Fux has described species counterpoint from the point of view of harmony (its consonances and dissonances: Fux 1725). Later, Ernst Kurth emphasized the melodic nature of voices in his *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (Kurth [1917])



1956: 100). Nowadays, there are many vital questions regarding a wide range of contrapuntal aspects.

The interrelations of the different aspects emerged many years ago. Their names are well known, but they are not always fully relevant. We are not proposing a general change of these terms, but are still suggesting a number of new ones. Principally, it would be worth changing the following terms to more adequate ones: heterophony to variaphony, non-imitative polyphony to contraphony, imitations and canons to reflectophony (both imitations and canons should remain as technique specifications). As a result, we can more precisely name all the types of polyphony. Usually, these types appear in different and interesting proportions which determine the contrapuntal essence of any concrete polyphony. Features of this essence could be specified as extensive or intensive stress of linear texture. The more functional differences between the parts, the more extensive the counterpoint. When the linear elements have a similar function (especially when elements are of a melodic nature) the counterpoint mainly gets an intensive character. The author of this article proposes the notion of coefficient of contrapuntal stress.

We can explain the lack of comprehensive teaching of counterpoint with a lack of certain contrapuntal units (like a chord in a harmony). To a certain extent, the notion of a texture phase or contrapuntal phase could serve as a such a unit.

Features of counterpoint must be considered both from quantitative and qualitative points of view. The article includes a summary review of two-part, three-part, four-part, five-part texture in the history of counterpoint. The quantitative indices are commented in their relation to number symbolism. From a qualitative point of view, the following aspects are considered:

- variaphone similarity of parts (including folk music and aleatoric polyphony);
- reflectophone similarity of parts (including imitations, canons as well as micropolyphony);
- part differences in the field of contraphony (including principles of cantus firmus, vocal and instrumental layers, ensemble of different themes and some specific appearances – counterpoint of many genres or styles).

Contrapuntal teaching or doctrine should be a universal, integral theory. The foundation should be a comprehensive system of all contrapuntal aspects. At this time, this article only provides an embryo of this system. In the future, a harmonious and viable organism may be formed from this embryo. Together with an exhaustive investigation of invertible counterpoint, as well as with the correlation of counterpoint and musical form, such a system could attempt to be a system for real contrapuntal teaching.



## Literatūra un citi avoti

*Bicinium* (2015). <http://www.bicinium.info/> (skatīts 2018. gada 1. septembrī)

Dehn, Siegfried Wilhelm (1840). *Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen*. Berlin: W. Thome

Fux, Johann Joseph (1725). *Gradus ad Parnassum*. Viennae: Typis Joannis Petri van Ghelen

Kobzev, Artem (1993). *Uchenie o simvolah v kitajskoj klassicheskoj filosofii*. Moskva: Nauka

Kurth, Ernst (1917). *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Bern: Verlag Krompholz & Co, 1956

Kuznecov, Igor' (1994). *Teoreticheskie osnovy polifonii XX veka*. Moskva: NTC "Konservatorija"

Lassus, Orlande de (1604). *Magnum opus musicum*. Munich: Nicolai Henrici

Leichtentritt, Hugo (1912). *Musikalische Formenlehre*. Leipzig: Breitkopf & Härtel

Marx, Adolf Bernhard (1837–1847). *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bde 1–4. Leipzig: Breitkopf & Härtel

Mediņš, Jānis (1983). *Polifonija*. Rīga: Zvaigzne

Schönberg, Arnold (1911). *Harmonielehre*. Leipzig, Wien: Universal Edition

Taneev, Sergej (1929). *Uchenie o kanone*. Kniga podgotovlena i izdana Viktorom Beljaevym. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo

# ŽANRS ANDRA DZENĪŠA INSTRUMENTĀLMŪZIKĀ

Iloņa Būdeniece

**Atslēgvārdi:** laikmetīgā mūzika, klasiskie žanri, sonāte, stīgu kvartets, simfonija, liberžanri (brīvie žanri)

Andris Dzenītis (dz. 1978) ir viens no talantīgākajiem pagājušā gadsimta 70. gados dzimušajiem latviešu komponistiem – aktīvs, daudzpusīgs un starptautiski pazīstams autors. Viņa radošā darbība aptver dažādas žanru jomas, sākot no instrumentālopusiem, kora un skatuves darbiem līdz pat teātra, kino un elektroakustiskajai mūzikai<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ar pilnu skaņdarbu sarakstu var iepazīties komponista mājaslapā: *Composer Andris Dzenītis. Complete List of Works.* <http://dzenitis.webs.com/listofworks.htm> (skatīts 2018. gada 1. septembrī).

## Klasiskie žanri: tradīcijas un jauninājumi

Dzenīša pirmie opusi ir datēti ar 20. gadsimta 90. gadu sākumu, kad jaunais mūziķis vēl tikai sāk apgūt kompozīciju Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolā pie Pētera Vaska. Jau agrīnie sacerējumi ieskicē dažus zīmīgus daiļrades virzienus: tie pārstāv galvenokārt kamermūzikas jomu, kas arī komponista turpmāko darbu klāstā ir reprezentēta visplašāk (*Monologs obojai*, 1992; *Notvertie mirkli* klavierēm, 1992; *Mūzika mirušam putnam* klavierēm, 1995; *Vai dzirdi mani?...* čellam, 1996; *Māte Zeme* altam, 1997/2008; u. c.). Darbu nosaukumi atklāj gan Dzenītim raksturīgo brīvību žanra izvēlē, gan arī savveida spēles ar tradicionālu žanru apzīmējumiem (piemēram, *Capriccio e contraverso* klarnes kvartetam, 1995/1996; vēlākajos gados – *Postlūdijs. Ledus*, 2009, un *Prelūdijs. Gaisma*, 2011 – abi simfoniskajam orķestrim). Kopumā 90. gadi vēl ir meklējumu un izziņas laiks, jo līdztekus žanriski nedefinētiem opusiem, kas gūst dominējošo vietu Dzenīša mūzikā vēlāk, rodami daži klasisko žanru skaņdarbi, to vidū sonāte vijolei un klavierēm ar nosaukumu *Pamestie* (1994).

Turpmākajā daiļradē (līdz pat 2015) komponists vairs neatgriežas pie **sonātes** žanra. 2014. gada nogalē viņš intervijā atzīst:

“Sonātiskuma princips jau šodien nekur nav aizgājis, un tas darbojas mūzikā visās dimensijās. Tas, ka darbu nosaukumos vairs nefigurē *sonātes* vai *simfonijas*, vai citi tradicionālie žanriskie nosaukumi, nenozīmē, ka tajos darbos tā nav. Sonātiskuma princips jau ir konflikta dramaturģija. [...] Es domāju, ka man tādā ziņā ļoti daudzi darbi ir *sonātes*, jo to formas ir tipiski sonātiskas, ar pretstatu attīstību. Es vienkārši nekad neesmu uzskatījis par vajadzīgu dot šo te rāmi, apzīmējumu. [...] Drīzāk saturiskā puse ir svarīga, par ko liecina nosaukumi.” (Dzenītis 2014a)

Tomēr jau pavisam drīz pēc minētās sarunas Dzenīša skaņdarbu sarakstā parādās klavieropuss, kura nosaukumā atkal lasāms vārds *sonāte* – *Octagon. Episodi e sonata (Astoņstūris. Epizodes un sonāte)*, 2015); to pirmatskaņo Reinis Zariņš 2017. gada 9. septembrī Latgales vēstniecībā

Gors. Tieši Zariņa spēja interpretēt laikmetīgo mūziku kļūst par galveno impulsu šī darba radīšanai: “[..] esmu iemīlējis konkrētus izpildītājus, un, tieši pateicoties viņiem, arī repertuārs radās. Reīnis ar savu spēli mani ļoti iedvesmoja atkal pievērsties klavierēm, un šoreiz – klavierēm vienām pašām. Tas man pavisam rets gadījums<sup>2</sup>.” (Dzenītis 2017b)

Ciklu<sup>3</sup> veido septiņas miniatūras – “vairāk vai mazāk monotematiski fragmenti” (Dzenītis 2018b) – un viena lielāka “skaņu katedrāle” (Dzenītis 2017b). Kā stāsta pats komponists, darba ideja līdzinās 16. gadsimta flāmu gleznotāja Pītera Brēgela (*Pieter Bruegel*) gleznai *Bābeles tornis* (1563) – “tajā attēlota celtne, ap kuru veidojas neliela pilsētiņa, un tēli, kas ņudz apkārt, ir pārsteidzoši kontrastaini” (Dzenītis 2017b). Sonāte cikla centrā ir simboliski uztverama kā apjomīgā celtne jeb Bābeles tornis gleznā, kas “ne vienmēr no sevis izdveš gaismu – arī šajā gadījumā tā ir visdramatiskākā cikla daļa, kurai apkārt ir ļoti eklektiskas miniatūras,” norāda autors (Dzenītis 2017b).

Jautāts par klasiskā žanra nosaukuma lietojumu, komponists atzīst, ka, no vienas puses, tā joprojām ir zināma spēle, “rotaļa ar laikmetiem, ar mūzikas kaut kādiem apzīmētājiem”, bet, no otras puses, nosaukt jaundarbu par sonāti lika “sonātes formai raksturīgais konfliktēšanas un kontrastēšanas princips” (Dzenītis 2018b). Partitūras anotācijā viņš raksta:

“Pretstati un ēnas. Sadursmes, tumsa, pavisam nedaudz gaismas. Šeit sonāte, lai arī miniatūra, ir iekšēji sakāpināts sirds asiņu un enerģijas izvirdums, kam pastāv introverts konflikts ne tikai ar sevi, bet ar visu ciklu, nav atrisinājuma. Cita pasaule. Sāpīga. Sveša. Tomēr katram iekšā esoša.” (Dzenītis 2018c)

**Espressivo, ma pensieroso**  
♩ = 70

<sup>2</sup> Skandarbu saraksts apstiprina, ka klaviermūzika nav Dzenīša iecienītākais žanrs. Līdztekus iepriekšminētajam (visjaunākajam) opusam šo jomu pārstāv vēl tikai trīs darbi klavierēm solo (*Notvertie mirkļi*, 1992; *Mūzika mirušam putnam*, 1995; *Dorada*, 2010) un viens sacerējums klavieru duetam (*Distant Bells*, 2008).

<sup>3</sup> Cikla daļas: I *Elpot*; II *Cikāžu roks*; III *Zaļās ēnas*; IV *Dzeņa atbalss*; V *Sv. Mehānika*; VI *Latviešu romance*; VII *Sonāte*; VIII *Triptihs – Ikona*.

Zīmīgi, ka jau studiju laikā top arī Dzenīša pirmais **instrumentālkonzerts** (čellam un orķestrim, 1995/1996); tas pārstāv vienīgo no klasiskajiem žanriem, kas spējis saistīt komponista interesi visā viņa daiļrades periodā. Šobrīd Dzenīša darbu klāstā ir seši koncerti, kas ir visai ievērojams skaits. Komponista uztverē koncerts, salīdzinot ar citiem klasiskajiem žanriem (piemēram, simfoniju vai sonāti), ir daudz elastīgāks un brīvāk traktējams, tas neiegrožo noteiktos ietvaros:

“Koncerts – būtībā tas ir žanrs, kas ir neatkarīgs no tā formas. Ja kādreiz bija tā klasiskā koncertforma (obligātā trijdaļība, kadences...), tad šodien tas ir diezgan brīvs žanrs. Koncertu man ir daudz, un tie ir dažādi pēc formas. Ir ļoti tradicionāla trijdaļība [piemēram, koncerts klarnetei un orķestrim *Pilsētas tulkots*, 2008 – I. B.], un ir arī viendaļība. Lielākais, kas man ir, ir klavierkoncerts, kas ir vairāk nekā 40 minūtes garš, un tas ir viendaļīgs.” (Dzenītis 2012a)

Turklāt komponists atzīst, ka šī žanra ietvaros viņš tomēr seko tradīcijām un uzskata par būtisku lietot tieši apzīmējumu *koncerts*<sup>4</sup>: “Tā šķiet nopietna forma, un tas nozīmē apzīmēt solista un orķestra pretstatu.” (Dzenītis 2014a)

Komponista komentārs par savu pēdējo šī žanra paraugu – koncertu saksofonam un orķestrim *E(GO)* – atklāj, ka, iespējams, tieši koncertēšana ir galvenā iezīme, kas ļauj koncertžanram dzīvot ne tikai Dzenīša, bet arī daudzu citu laikmetīgo komponistu mūzikā: “Šis koncerts iecerēts klasiskās žanra attiecībās, jo koncerts man vienmēr patīcis kā solista konfrontācija ar lielo orķestra masu. No vienas puses, lai būtu konflikts, no otras – arī kopā būšana.” (Citēts pēc: Lūsiņa 2014)

Būtiski izcelt opusa intriģējošo nosaukumu, jo tajā ir iekodēta skaņdarba koncepcija:

“Tā ir vārdu un jēdzienu spēle, jo viena no cilvēka primārajām vēlmēm taču ir ilgas pēc laimes, un visbiežāk tā sasniedzama, atbrīvojoties no sava kaitinošā ego. Tāpēc koncertā simboliski aicinu izdzīvot šo procesu, aicinot ego doties projām: “Ego, go!” jeb “Ego, ej projām!” ” (Dzenīša vārdi citēti pēc: Zēgnere 2014)

Izklāstītā koncepcija labi korelē ar koncertžanra dialogisko būtību, un var piekrist muzikoloģes Intas Zēgneres novērojumam:

“Savā ziņā *ego* tulkojums uzlūkojams arī kā indivīda (solista) attiecības ar pūli (orķestri). Jo solists savā ziņā ir egoists. Ja koncerta sākumā saksofons “cīnā” ar orķestri dodas viens, pakāpeniski tas integrējas orķestrī. Vērtīgāka ir kopā būšana, nevis pretrunas.” (Zēgnere 2014)

Skaņdarbu nosaukumiem Dzenīša skatījumā ir ļoti nozīmīga loma; to apliecina ne vien jau minētais saksofonkoncerts, bet arī komponista jaunrade kopumā. Piemēram, klavierkoncerta nosaukumā *Duālisms* iekodēta ne tikai satura koncepcija<sup>5</sup>: tā pamatā ir ideja par divām tembrālajām pasaulēm (klavierēm un orķestri) un divām attīstības fāzēm. Autors uzsver, ka šajā gadījumā nosaukums “jau savā ziņā izveido arī šī darba struktūru, ne tikai emociju” (Dzenītis 2012a).

<sup>4</sup> Atsevišķos gadījumos koncertžanra klātbūtnē saskatāma arī skaņdarbos, kuru nosaukumos nav atbilstošas norādes (piemēram, *Alba* flautai, akordeonam, divām koklēm un stīgu orķestrim, 2003). To apstiprina arī pats skaņradis: “Koncerts ir tāda lieta, ko nav iespējams apiet. Ja tas ir skaņdarbs solistam ar kaut kādu sastāvu, tad tas pēc būtības ir koncerts.” (Dzenītis 2012a)

<sup>5</sup> Komponists radiointervijā atzīst: no vienas puses, “duālisms ir filozofisks jēdziens, ar ko mēs saprotam cilvēkam mūsu pasaulē raksturīgo lietu dalīšanu pretējības: labs – ļauns, cilvēcis – dievišķs utt., kas, manuprāt, visbiežāk arī mums sagādā dažādas problēmas, jo mēs atrodamies starp dažādiem pretmetiem, un bieži vien nav vajadzība un vēlme saprast visu kā vienotu, jebko kā vienotu – šo pasaules uzbūvi, Visuma uzbūvi un sevi – cilvēciski kā vienotu jēdzienu. Bet, no otras puses, tā ir vārda spēle koncerta sakarā ar koncertžanra tradicionālajiem pretmetiem, kas ir solists kā indivīds un orķestris kā masa, pretmasa.” (Citēts pēc: Ņedzveckā 2012)

Līdzīga pieeja vērojama arī vienā no komponista kameropusiem – trešajā stīgu kvartetā *Introversija un atvadas* (2014):

“*Introversija* ir vienkārši ielūkošanās sevī. Katrs mākslinieks, ielūkojoties sevī, tur kaut ko ierauga, un ne vienmēr varbūt to pašu glītāko un patīkamāko. *Atvadas* savukārt ir doma par šo vērojumu no malas un visu šo sajūtu atlaišana no sevis. [...] Principā mēs katru brīdi no kaut kā atvadāmies. [...] Tas, kas pietur, ir šī brīža atmiņas, un tās mēs mēģinām tā kā pavilkt un paildzināt, līdz ar to laika dimensijā atvadu jēdziens kļūst arvien garāks. Tāpēc tas ir divu posmu darbs – viens ir ārkārtīgi samudžināts, samezglots, dinamisks; un [eksistē] šī te nemanāmā robeža starp kustību un dinamiku un to, kā lēnām un pakāpeniski iestājas cita – absolūti apstādināta, nekustīga laika līnija.” (Dzenītis 2014b)

Līdzās koncertam jāmin arī **stīgu kvartets** – klasisks kameramūzikas žanrs, kas komponista uzmanību īpaši saistījis 21. gadsimta otrās desmitgades sākumā. Tolaik radušies trīs stīgu kvarteti ar visai intriģējošiem nosaukumiem: *Trataka. Point noir* (datēts kā pirmais stīgu kvartets, 2010/2011), *Amrita* (otrais – 2011) un jau minētais trešais stīgu kvartets *Introversija un atvadas*. Visagrīnākais opuss stīgu kvartetam, kas ietverts komponista mājaslapā publicētajā skaņdarbu sarakstā (*Composer Andris Dzenītis. Complete List of Works*), tapis jau 1993. gadā. Tam dots nosaukums *Būtības apliecinājums*, tomēr tas nav apzīmēts kā pirmais stīgu kvartets. Sarunā ar Dzenīti atklājas, ka bijis arī vēl kāds krietni senāks darbs: “Pirmo stīgu kvartetu es rakstīju, ja nemaldos, kad man bija gadi vienpadsmit, man pat ir saglabājušās notis,” atzīst komponists. Viņš tomēr piebilst, ka tie ir pirmie mēģinājumi, kas attiecas uz jau pagājušu un pat nedaudz “svešu” laiku (Dzenītis 2014a); iespējams, tieši tāpēc minētie stīgu kvarteti palikuši bez numerācijas.

Interesanta ir pirmā un otrā stīgu kvarteta konceptuālā iecere, kas ļauj uztvert šos opusus kā savveida ciklu. Komponists norāda: no vienas puses, tie ir divi neatkarīgi skaņdarbi, bet, no otras, abi zināmā mērā saistīti ar meditāciju un indiešu kultūru. Pirmais stīgu kvartets *Trataka. Point noir*<sup>6</sup>, runājot paša Dzeniņa vārdiem, ir “ārkārtīgi intensīvs, dinamiski ļoti augstā līmeni, karstā temperatūrā” un atstāj klausītāju “uz ieelpas”, toties otrs stīgu kvartets *Amrita*<sup>7</sup> ir kā izelpa – atsvars, pretpols, izlīdzinājums. Pretstatā pirmajam, tas ir miera un harmonijas caurstrāvots, ieturēts klusinātā dinamikā, mūzikai pakāpeniski attīstoties no augsta uz zemu skanējumu. Pats komponists uzskata, ka abi šie skaņdarbi ir viņam nedaudz netipiski: abi rakstīti ar konkrētiem uzdevumiem un bez jebkāda ilustratīvisma. “Tā ir vairāk iekšēja prakse, iekšēja pieredze, iekšējs meditācijas stāvoklis, un stīgu kvartets ir ļoti pateicīgs tam,” atzīst skaņradis (pārstāsts un citāti pēc: Zēgnere 2012).

<sup>6</sup> Komponists stāsta: “*Trataka* ir īpatnējs meditācijas veids, kas paredz ilgstošu skatienu koncentrēšanu vienā punktā. [...] Parasti ar to saprot kaut ko ārkārtīgi mierīgu un relaksētu. Šajā gadījumā tas drīzāk ir mēģinājums izjust to, kas reāli notiek jebkura cilvēka galvā, kad viņš sāk uz kaut ko koncentrēties. [...] Jo vairāk mēs gribam nomierināties, jo vairāk mums visādas muļķīgas un nesaistītas domas nāk galvā. Tas arī ir šī skaņdarba mūzikas pamatā.” (Citēts pēc: Zēgnere 2012)

<sup>7</sup> Dzeniņa komentārs: “*Amrita* ir dievišķais nektārs, ko dažādi mēdz tulkot: vai tas ir reāls nektārs – kaut kas ļoti salds, skaists un brīnišķīgs, un svētlaimi dodošs, vai arī tā ir pozitīva cilvēka enerģija, ar ko viņš ir uzlādēts, kas dod prieku dzīvot, ir eksistences pamats kā tāds. Skaņdarba galvenā doma – dievišķais nektārs cilvēkā ieplūst no debesīm; virzienā no augšas uz leju, pārņemot visu ķermeni.” (Citēts pēc: Zēgnere 2012)

Pieņemot trešo izaicinājumu rakstīt divām vijolēm, altam un čellam, Dzenītis secina:

“Stīgu kvartets ir tāds žanrs, pie kura var atgriezties ik pa laikam, bet varbūt ne tik bieži. Tas ir [...] komponista tā brīža meistarības apliecinājums, kur viņš var izlikt visu to, ko ir iemācījies, apguvis, izpratis sevī kamerģimelju žanrā. Stīgu kvartetu ir ļoti viegli ātri izsmelt. Jāsaka, ka diezgan grūti bija atrast kādu savādāku pieeju pēc iepriekšējiem darbiem, kur, man liekas, es visu biju jau pateicis, ko es dotā brīdī domāju stīgu kvarteta žanrā.” (Dzenītis 2014a)

Tomēr ar laiku jaunu pieeju ir izdevies atrast, un tikai tad, pēc komponista vārdiem, radusies doma par šo opusu numerāciju: “Tajā brīdī es sapratu, ka, ja man ir šādi trīs darbi, es tos varu arī sanumurēt. Tie ir darbi, par kuriem esmu šobrīd pārliecināts, ka tie ir dzīvotspējīgi.” (Dzenītis 2014a)

2017. gadā klausītāju vērtējumam tika nodota Andra Dzenīša pirmā **simfonija** *Mīlestība ir stiprāka*. Tā rakstīta lielam simfoniskajam orķestrim un vērtējama kā nozīmīgs darbs gan paša autora jaunrades kontekstā, gan Latvijas mūzikā kopumā. Simfoniju bija pasūtījis Liepājas simfoniskais orķestris<sup>8</sup>, un tā pirmatskaņota 2018. gada 27. janvārī Liepājas koncertzālē *Lielais dzintars*.

*Mīlestība ir stiprāka* ir pirmais opuss, kura nosaukumā Dzenītis apzināti ietvēris klasiskā žanra apzīmējumu *simfonija*<sup>9</sup>. To komentējot, komponists līdžās jau minētajai *spēles* idejai izceļ arī monumentālo saturisko ieceri – no vienas puses, būtisku faktoru žanra izvēlē. No otras, šai ziņā “bija arī nedaudz diktāts, jo Liepājas Simfoniskais orķestris pabeidza savu *Liepājas Koncertu* ciklu un tagad iesākuši *Simfoniju* ciklu. Un man nebija pretenzijas saukt darbu par simfoniju,” stāsta komponists (Dzenītis 2018b), piebilstot: viņš ir gatavs dēvēt par *simfoniju* arī kādu no saviem nākošajiem izvērstajiem orķestra darbiem.

Jautāts, kas ir simfonijas smagumcentrs, Dzenītis atbild:

“Diemžēl ļ a u n u m s [izcēlums mans – I. B.], kas valda pasaulē, un savstarpēja cilvēciska ignorēšana. Emocionāls skats uz Bābeles torni mūsdienu pasaulē. Tā nav sižetiska līnija, un atbilde paliks aiz nošu līnijām. Šis ir enerģētiski traģisks darbs par neizbēgamu, nolemtu ļaunumu. Protams, kādam varētu arī būt smagi to klausīties. Bet vai mūzikai vienmēr jābūt vieglai un saulaini cerīgai, izklaidējošai? Simfonijai ir nosaukums *Mīlestība ir stiprāka*. Stiprāka par visu, par mūsu pasaules slimību. Protams, tas vienmēr tā ir bijis, bet pašlaik to ieraugām īpaši asi. Pēdējie divdesmit gadi ir noveduši cilvēces attīstību absolūtā nulles punktā. Vienīgā izeja nav nekas jauns, bet līdz šim globāli nesasniegts – tā ir nesavtīga mī l e s t ī b a [izcēlums mans – I. B.] un klātbūtne.” (Dzenītis 2017a)

<sup>8</sup> Andra Dzenīša *Mīlestība ir stiprāka* (2017) ir piektā no Liepājas Simfoniskā orķestra pasūtītajām Latvijas simtgades cikla simfonijām. Iepriekš tapušu simfoniju autori ir Rihards Dubra (Otrā simfonija, 2014), Imants Kalniņš (Septītā simfonija, 2016), Andris Vecumnieks (*Sinfonia C*, 2015) un Jānis Lūsēns (*Romantiskā simfonija*, 2017).

<sup>9</sup> Jāpiebilst, ka 2015. gadā ir tapis arī opuss ar nosaukumu (*SIN*)fonietta, kas apzīmēts kā kamersimfonija. Tas radies kā kamerorķestra *Sinfonietta Rīga* pasūtījums. Pats komponists par žanra un nosaukuma izvēli saka: “Šis opuss nekādā ziņā nav programmatisks, drīzāk – spēle ar jēdzieniem. [...] Esmu centies uzrakstīt kamersimfoniju; tā ir mana izpratne par kamerorķestra muzicēšanu un principiem, kas valda šādā kolektīvā.” (Citēts pēc: Auguste 2018)



Vēl pirms pabeigta darbs pie simfonijas, komponists kādā intervijā 2017. gada agrā rudenī komentē to šādi:

“Tas ir kalns ne tikai apjoma, bet arī emocionālā ziņā – ļoti grūts, smags darbs [..]. Ceru ar to noslēgt “smaguma līniju” savā mūzikā. Bija sakrājies. [..] Simfonija žanriski ir visu rezumējošs, apkopjošs darbs, un es mūzikā vēroju to, kas notiek pasaulē.” (Dzenītis 2017a)

Simfonija *Mīlestība ir stiprāka* veidota kā viendaļas darbs, kura dramaturģiju un formu nosaka deviņu afektu secīgs izklāsts. Tas fiksēts arī partitūrā: *Laiks, Bailes, Pārlicība, Sirdsapziņa, Ļaunums, Iekšup, Patvērums, Sāpes, Mīlestība*. Trāpīgs ir Oresta Silabrieža recenzijā sniegtais raksturojums:

“Darbs uzbūvēts prasmīgi, par to nebrīnāties, jo Andris Dzenītis ir augstākās klases profesionālis. [..] Nevar runāt par raksturīgām intonācijām, taču simfonijas uzbūve ir tik perfekta, ka mēs baudām šo visu kā tādu *Bauhaus* stila namu ar daudzslāņainu, taču viegli uztveramu plānojumu, ģeometriski perfektām proporcijām un tīkamiem noapaļojumiem.” (Silabriedis 2018)

Simfonijas klasiskā uzbūve (četrdaļu cikls ar noteiktu daļu izkārtojumu), protams, sen vairs nav šī žanra galvenā zīme (tas pats attiecas uz daudziem citiem klasiskajiem žanriem, piemēram, sonāti, operu, instrumentālo koncertu u. tml.). Par šādu zīmi drīzāk uzskatāms vēstījuma dziļums un idejas vērienīgais, bieži pat globālais mērogs. Simfonijas žanra attīstības likloči 20.–21. gadsimtā ir īpaši samezgloti un neviennozīmīgi, un to savās intervijās atzīst arī skaņraži. Piemēram, Arturs Maskats uzskata: “Simfonija uzliek latīņu gan klausītājam, gan pašam komponistam. Lai rakstītu simfoniju, ir jābūt ļoti liela iekšējā pārdzīvojumam, spēkam un jēgai, kāpēc tu to dari.” (Maskats 2007: 18–19) Savukārt Dzenīša skolotājs Pēteris Vasks – triju simfoniju autors – ir pārliecināts: “Simfonija ir dzīvs un dzīvotspējīgs žanrs, kam arī turpmāk jāpilda savs galvenais uzdevums – jārunā par būtiskām, svarīgām un mūžīgām lietām.” (Citēts pēc: Vilšķērsta 2001: 35) Andra Dzenīša simfonija atbilst visiem šiem nosacījumiem: tā rosina domāt par patiesi būtiskām un mūžīgām vērtībām, par to, kas notiek pasaulē, kurā dzīvojam – par bailēm, sāpēm, ļaunumu, mīlestības trūkumu un tās dziedinošo spēku. Tas arī ir viens no galvenajiem faktoriem, kas pamato šī opusa dēvēšanu par *simfoniju*.

219  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$  LOVE / MĪLESTĪBA

Trn  
Mar  
Gr-casa  
Arpa  
Vni I (1)  
Vni I (2)  
Vni I (3)  
Vni II (1)  
Vni II (2)  
Vni II (3)  
Vle (1)  
Vle (2)  
Vle (3)  
Vcelli (1)  
Vcelli (2)  
Cb-si (1)  
Cb-si (2)

Quasi impercettibile

Crescendo alla fine

$\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$

2. piemērs. Andris Dzenītis, simfonija *Mīlestība ir stiprāka*: noslēgums. Sitaminstrumentu un stiginstrumentu partijas

Interesantu un nozīmīgu aspektu attiecībā uz simfonijas žanru izceļ Rihards Dubra: “Simfonija ir grūts žanrs, grūts ceļš mūzikā, ne katrs to vēlas uzņemt, ne katrs vispār ir spējīgs to uzrakstīt, jo orķestris ir jājūt savās asinīs [izcēlums mans – I. B.], tad tikai var būt panākumi.” (Dubra 2012) Arī šis kritērijs ir izpildīts – Andris Dzenītis orķestri pārvalda perfekti. Turklāt pēdējos gados tieši orķestra mūzika komponista daiļradē ir ieņēmusi galveno vietu. Viņš pats atzīst: “Daru to, par ko esmu saņojis – rakstu orķestrim. Tas ir instruments, kuru es visvairāk mīlu. Ja man būtu iespēja, būtu vienmēr tam komponējis, jo orķestris ir tas, ko strādājot vislabāk jūtu un izbaudu.” (Dzenītis 2017a)



Neraugoties uz vairāku klasisko žanru paraugiem Dzeniša instrumentālmūzikā, kopumā tajā dominē skaņdarbi, kuru piederība noteiktam žanram nav definēta: tie ir opusi ar spilgtiem, netipiskiem un individualizētiem nosaukumiem. Šādas kompozīcijas, saskaņā ar lietuviešu muzikoloģes Gražinas Daunoravičienes (*Gražina Daunoravičienė*) žanra teoriju, iekļaujas liberžanra sfērā<sup>10</sup> (Būdeniece 2015), kas Dzeniša daiļradē pārstāvēta visai daudzpusīgi.

### Skaņdarbi ar vienreizējiem nosaukumiem

Dzeniša instrumentālmūzikā **liberžanru** klāstā vislielākais īpatsvars ir skaņdarbiem ar vienreizējiem nosaukumiem<sup>11</sup> (skat. sarakstu pielikumā, krājuma 54.–55. lpp.). Bieži vien tie ir filozofiski daudznozīmīgi, simboliski, retāk liriski poētiski. Dzeniša un viņa laikabiedru – Gundegas Šmites, Ērika Ešenalda, arī Mārtiņa Viļuma, Jāņa Petraškeviča u. c. – mūzika atspoguļo tieši šai (un arī jaunākajai) komponistu paaudzei raksturīgu tendenci, proti, dažādu valodu brīvu lietojumu nosaukumos. Visticamāk, tas skaidrojams ar apstākli, ka iepriekšminēto komponistu jaunrades ceļš sākās 20. gadsimta 90. gadu ieskaņā, kad visas – gan ģeogrāfiskās, gan iespēju – robežas strauji paplašinājās. To uzskatāmi apliecina arī Dzeniša jaunrade: viņa pirmo datēto opusu nosaukumi vēl sniegti dzimtajā valodā (*Notvertie mirkļi; Vai dzirdi mani?...; Blakus...* baritonbasa akordeonam, 1995), bet kopš 90. gadu otrās puses, kad komponists sācis studēt ārzemēs, latviešu valoda nosaukumos sastopama tikai retumis (visbiežāk tā parādās tulkojumos).

Skaņdarba nosaukums liberžanra situācijā ir īpaši nozīmīgs: tas ir vienīgais, kas tiek piedāvāts klausītājam, jo nav vairs ierasto un pazīstamo žanru apzīmējumu, pie kuriem *pieķerties*. Nosaukums ir kā atslēga – tas ietver skaņdarba galveno domu, ideju, koncepciju, lai arī ne ikreiz viennozīmīgi uztveramu un viegli atšifrējamu. Viens no faktoriem, kas to nosaka, ir jau minētā tendence izmantot dažādas valodas. Cits faktors saistīts ar nosaukumu jēdzienisko aspektu: tas bieži ir simbolisks un daudznozīmīgs, tādējādi skaņdarba ideja un semantika netiek atklāti demonstrēta.

Spilgts piemērs ir gadsimtu mijas priekšvakarā sacerētais opuss stīgu kvartetam un klavierēm 31.12.99. *Stanza I* – viena no neparastākajām un skaistākajām Dzeniša kompozīcijām. Vārdam *stanza* itāļu valodā ir dažādi tulkojumi un izpratnes: šī skaņdarba kontekstā tas apzīmē istabu, telpu. Dramaturģijas pamatā ir divu savstarpēji neatkarīgu tēlu līdzāsnostatījums, kas nosaka arī skaņdarba uzbūvi (skat. 1. tabulu). Vienlaikus attīstās divi autonomi slāņi, divas neatkarīgas *telpas*. Vienu no tām pārstāv klavieru partija – komponistam netipiski harmoniskas, diatoniskas pasāžas augstā reģistrā, kas nepārtraukti un brīvi atkārtojas, radot ilūziju par bezgalīga

<sup>10</sup> Atbilstoši Daunoravičienes teorijai, ar jēdzienu *liberžanrs* jeb *brīvais žanrs* tiek apzīmēti skaņdarbi, kuri neiekļaujas tradicionālo žanru kategorijā (Būdeniece 2015: 53–54; Daunoravičiene 1990a; 1990b). Jāprecizē, ka lietuviešu muzikoloģe lieto jēdzienu *librožanrs* (tas izmantots arī visās šī raksta autorei publikācijās, kas tapušas pirms viņas 2015. gadā aizstāvētā promocijas darba *Liberžanra fenomēns žanra teorijas kontekstā un tā izpausmes latviešu komponistu instrumentālajā mūzikā*). Tā kā jēdziens *librožanrs* nav gramatiski korekts, tas tika nomainīts ar pareizāku apzīmējumu *liberžanrs* (Būdeniece 2015: 8–9).

<sup>11</sup> Liberžanri iedalāmi divās grupās: 1) ar vienreizējiem neoprogrammatiskiem nosaukumiem (dominē Dzeniša jaunradē); 2) ar atkārtotiem nosaukumiem (Būdeniece 2015: 77–88). Galvenie liberžanru raksturojuma parametri ir nosaukums, atskaņotājsastāvs un formveide (kas organiski ietver arī mūzikas saturu un dramaturģijas iztīrījumu).

laika dimensiju. Otra izteiksmes sfēra valda stīgu kvarteta partijās – tā ir ekspresīvi dramatiska, mainīga un asociējas ar dažādu notikumu fragmentāru atspoguļojumu.

Tādējādi komponists ar paralēlās dramaturģijas līdzekļiem (skat. 3. piemēru) realizē skaņdarba galveno filozofisko ideju: bezkaislīgi distancētais klavierpartijas materiāls it kā simbolizē *dievišķo* telpu, nepārtraukto laika ritējumu – tas ir dziedinošs un apskaidrots; vienlaikus pastāv *cilvēciskā* telpa, kas ataino skumjos un traģiskos 20. gadsimta notikumus. Šeit iespējamas interesantas paralēles ar Dzenīša skolotāja Pētera Vaska mūziku, jo arī tajā diatonika ir viens no gaismas un mūžības simboliem. Jāpiebilst, ka Dzenīša jaunrades kontekstā 31.12.99. *Stanza I* ar netipisko diatonikas lietojumu ir īpaši zīmīgs opuss, kas norāda uz savveida lūzumu viņa stilistikā. Radiointervijā komponists atklāj, ka gadsimtu mija viņā ir daudz ko mainījusi, un viena no jaunajām iezīmēm ir “attieksme pret mūzikas enerģētisko dabu: skaidrība un gaišums no tā brīža manā mūzikā arvien vairāk un vairāk sāka ņemt virsroku” (Dzenītis 2007).

**Azuro, tempo libero e meditativo**

Piano

*p* 7" 2" 2" 1" 7"

*Ed. sempre*

1" 1" 1" 5" 3" 1"

2" 1" 5" 2" 3"

3" 1" 4" 3" 1" 4"

3" 1" 3" 2" 2" 5"

**Coperto, tempo più deciso e ritmico**

Pno

*pp*

Vln. I

1 Coperto ♩ - 60

pizz. con forza

arco

con sord.

*ff*

*mp*

Vln. II

con sord.

*p*

Vla


con sord.

*p*

Vc.

*p*

3. piemērs. Andris Dzenītis, 31.12.99. Stanza I klavierēm un stīgu kvartetam: sākums

<b>klavieres</b>	<i>Azuro, tempo libero e meditativo</i>									
dinamika	a=====									
stīgu kvartets	<i>p pp</i>	<i>p pp</i>	< >	< >	< >	< >	< >	.	< >	< >
	1. fāze <i>Coperto</i>	2. fāze <i>Giusto, indeciso</i>	3. fāze <i>Volando</i>	4. fāze <i>Subito agresivo, molto agitato</i>	5. fāze <i>L'istesso tempo, mobile spietato</i>					
	[1]	[2]	[3]	[4]	[5]					
	<b>b</b> 1–9	<b>c</b> 10–29	<b>d</b> 30–39	<b>e</b> 40–51	<b>'e'</b> 52–94					
dinamika	<i>p pp</i>	<i>mf &gt; p</i>	<i>p</i>	<i>f</i> 	<i>f &lt; ff &lt; fff &gt;</i> kulminācijas zona					

=====					
< >	< >	< >	< >	< >	> pppp
6. fāze <i>Recitato</i>	7. fāze	8. fāze <i>Nostalgico</i>	9. fāze <i>Coperto</i>	10. fāze <i>Nostalgico</i>	11. fāze <i>Coperto</i>
[6]	[7]	[8]	[9]	[10]	[11]
<b>f</b> 95–107	<b>'f'</b> 108–112	<b>'f'</b> 113	<b>'f'</b> 114–117	<b>'f'</b> 118	<b>'f'</b> 119–127
<i>mf &gt; p</i>	<i>p &gt;</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp &gt;</i>

Pāris gadu laikā Dzenītis rada vēl divas kompozīcijas ar nosaukumā ietvertu vārdu *stanza*: 20. gadsimta sākumā top vērienīgais opuss stīgām, trim balsīm un elektronikai *Stanza II. Super flumina Babylonis* (2001), bet pēc gada tiek pabeigta *Stanza III...innuendo* simfoniskajam orķestrim (2002). Komponists pats atzīst, ka minētie opusi veido ciklu, un kā galveno vienojošo īpašību viņš izceļ “atsevišķu konceptuālu, tehnoloģisku vai instrumentālu slāņu principiālu neatkarību” (Gintere 2014: 175).

Tomēr jāpiebilst, ka tikpat nozīmīgs ciklu vienojošais elements ir arī simboliskais nosaukums *stanza*, kas, pēc Dzenīša ieceres, ir “telpa, kurā satiekas, saduras, šķiras dzīvības, skaņu, laika, eksistences stīgas” (Gintere 2014: 175).

Vēl pirms trim *stanza* top instrumentālais opuss divām klavierēm un sitaminstrumentiem *Senza barriera* (1996–1997), kas ir viens no pirmajiem Dzenīša darbiem ar daudznozīmīgi uztveramu nosaukumu itāļu valodā. Komponista komentārs par agrīno darbu un *barjerām* tajā pēc vairāk nekā desmit gadiem:

“Ar *Senza barriera* divām klavierēm un perkusijām laužu barjeras, kuras biju radījis pats tolaik, kad man bija tikai 19, un kad gadu pavadīju Vīnē,

sasmeldamies daudz jaunu mūzikas zinību [..]. Skaņdarbā centos balansēt starp praksē jaunatklāto sarežģīto ritmu faktūru un disonanto saskaņu pasauli, klaji pusaudzisku ekspresiju (kura nav zudusi vēl līdz šim) un sapņainu nostalgiju.” (Jakubone 2009)

Šis opuss ir interesants vairākos aspektos<sup>12</sup>, tai skaitā mūzikas satura, formveides un atskaņotājsastāva ziņā. Tas ir viens no samērā nedaudzajiem cikliskajiem darbiem Dzenīša instrumentālmūzikā (ne tikai liberžanra kontekstā). *Senza barriera* ietver četras daļas ar programmatiskiem nosaukumiem: *Hymnos I*, *Wolkentheater*, *Threnos in memoriam Toru Takemitsu* un *Hymnos II*<sup>13</sup>. Malējās daļas pārstāv dramatiski ekspresīvo, dažbrīd agresīvi brutālo tēlu sfēru, turpretim otrā daļa ir virzīta vairāk meditativā gultnē; trešajā daļā, kas ir visapjomīgākā, ieskanas gan melanholiskas un trauslas, gan spriegas un dramatiskas noskaņas, un to noslēdz dziestoša tonāla tēma. Taču skaņdarba kopējā koncepcija ir traģiska. Cikla dramaturģija ļauj saskatīt zināmas paralēles ar klasisko sonātes cikla modeli, protams, tikai ļoti vispārinātā līmenī: pirmā daļa uztverama kā dramatisks samezģlojums (nosacīta divu tēlu sadursme), otrā – kā intelektuāls vērojums, atturīga apcere; trešā (nosacīti žanriskā) daļa veidota kā sēru maršs, un ceturtda daļa ir dramatisks fināls. *Senza barriera* tapšanas gadi vēl ir studiju un meklējumu laiks, un, iespējams, tieši tāpēc šis ir vienīgais darbs, kurā izpaužas tik tieša saikne ar klasiskajām tradīcijām; turklāt parādās interesanta sasauce ar paša komponista teikto par sonātes žanra un sonātiskuma atbalsīm viņa mūzikā.

Kopumā šis opuss labi atspoguļo Dzenīša agrīnā perioda mūzikas stilistisko ievirzi: dominē dinamiska attīstība (tikai retumis un īslaicīgi to nomaina pierimums, ieklausoties skaņā), kā arī agresīvi, dažbrīd līdz galējai ekspresijai sakāpināti mūzikas tēli. Pats komponists periodu līdz 20./21. gadsimta mijai – *Senza barriera* tapšanas laiku – dēvē par saviem *Sturm und Drang* (vētru un dziņu) gadiem: “Tas bija diezgan *matus pļošs* periods, kad liela bauda bija sēdēt pie klavierēm un *gāzt* efektīgus akordus, varbūt retāk izbaudīt vienas, divu skaņu burvību, kas man sagādā lielu baudu joprojām.” (Dzenītis 2007) Līdzīgas ievirzes darbi ir arī karos kritušo bērnu piemiņai veltītais opuss *Blakus...*, agresīvi tumšos toņos ieturētais darbs *Māte Zeme* un Emīlam Dārziņam veltītais kameropuss *Lacrimae*, kurā ir “depresija, smagums, emocionāls siltums un dabas objektivitāte [..]. Patiesībā jau tas, kas man ir vēl joprojām manā mūzikā” (Dzenītis 2014a). Tikai retumis parādās pa kādai mierinājuma saliņai (piemēram, liriski sāpīgā izteiksmē tverts mažora kvintakords opusa *Blakus...* rāmi apskaidrotajā izskaņā, turpat arī smeldzīgs dziedājums vidusposmā). Šajos darbos izskan sāpes un rūgtums, ko netieši apstiprina Dzenīša vārdi intervijā Inesei Lūsiņai: “Komponēšana – pašam savs, no konvencijām neatkarīgs dievkalpojums. Varu atbrīvoties, pat izsūdzēt grēkus.” (Dzenītis 1997)

<sup>12</sup> Viens no tiem ir arī starptautiskā atzinība, jo tas ir pirmais, turklāt ļoti veiksmīgi, ārpus Latvijas izskanējušais opuss (festivāla *Varšavas rudens 1997*), tādējādi paverot jaunajam autoram plašas perspektīvas turpmākajā darbībā.

<sup>13</sup> Pirmo un ceturto daļu pats komponists tulko šādi: *Ļauj man iet manu ceļu*, savukārt otrās daļas nosaukumā ietverta vārdu spēle – *Volkstheater – Wolkentheater*, ar to domājot Vīnes Tautas teātri, kuram Dzenītis darba tapšanas periodā katru dienu braucis garām (Jakubone 2009).

20. gadsimta 90. gados tapušo skaņdarbu vidū ir vairākas kompozīcijas, kas paredzētas solo atskaņojumam, tai skaitā stīgu un pūšaminstrumentiem, kā arī akordeonam; tas liecina par komponista vēlmi iepazīt visdažādāko instrumentu tembrus un tehniskās iespējas. Šajā laikā rodas opuss klarnetei solo ar programmatisku nosaukumu *Arlekīna gars* (1995). Dzenīša komentārs, kurā zīmīgi tiek norādīts uz personāža divām tēlainajām dimensijām, atklāj arī skaņdarba dramaturģijas modeli: "Izvēlējos smejošo Arlekīnu – cilvēku masku, aiz kura ārējā veidola, iespējams, slēpjas traģiska, skumja dzīves realitāte." (Citēts pēc: Dombrovska, Šēfers 2010) Atbilstoši šai iecerei, skaņdarba formveidē iezīmējas divi posmi: pirmajā no tiem priekšplānā ir Arlekīna āksta un komiķa seja, savukārt otrajā posmā Arlekīns grimst dziļā vientulībā un vienaldzībā; pāreja no ārējās pasaules uz iekšējo tiek attēlota arī ar instrumentu maiņu (soprānklarneti nomaina basklarnete).

Turpinot iesākto tematisko līniju, Dzenītis 2001. gadā sacer viendablas opusu *Pierrot* alta saksofonam. Tādējādi, līdzīgi trim kompozīcijām ar nosaukumu *stanza*, arī šajā gadījumā var runāt par savveida ciklu, kuru konceptuāli apvieno slavenie delartiskās jeb masku komēdijas personāži – Arlekīns un Pjero.

Vēl daudz tiešāka un atklātāka norāde uz skaņdarba dramaturģijas un formas modeli ir ietverta 21. gadsimta sākumā tapušā opusa *Der Todeskeim. Der Lebenskeim* (*Nāves dēsts. Dzīves dēsts*) nosaukumā. Šis skaņdarbs flautai un divām koklēm sastāv no divām daļām, ko simboliski ataino arī saliktais nosaukums: pirmā daļa izskan ekspresīvi, ar dramatisku izvērsumu un spēcīgu kulmināciju, savukārt otrā daļa ir meditatīva, intelektuāli apvaldīta; tai raksturīga ieklausīšanās skaņā. Filozofiski tiek pretstatīta nāve un dzīvība, un, kas īpaši zīmīgi, šajā gadījumā kopējā koncepcija ir dzīvību un cerību apliecināšana (pretstatā, piemēram, *Senza barriera*). Izskanā atkārtojas viena skaņa, simbolizējot dzīvības balsi, sirdspukstus. Tādējādi pierādās komponista teiktais par nozīmīgo pavērsieni gadsimtu mijā un arvien spēcīgāku gaišās stīgas atklāsmi viņa mūzikā.

Vēl viens spilgts piemērs nosaukuma un formas/dramaturģijas ciešai korelācijai ir skaņdarbs *Solījumi un formas* obojai un kameransambliem. Tas datēts ar 2004. gadu. Komponists atceras, ka tolaik viņam šķita aizraujoši nosaukumā iekodēt kādu tehniskā risinājuma ideju, kas šajā gadījumā ir saistīta ar skaņdarba formveidi: "Oboja ir tas instruments, kurš nepārtraukti piedāvā tematisko materiālu, savukārt pārējais sastāvs cenšas šo materiālu it kā atfistīt, taču pēc kāda laika viņi to izmet, un tad oboja nāk atkal ar nākamo materiālu"; tādējādi par šīs kompozīcijas pašmērķi kļūst tādu "ideju šķietama apstrādāšana, kuras tiek pakāpeniski atmestas" (Dzenītis 2014a). Saskaņā ar komponista teikto, *Solījumi un formas* ir samērā

dinamisks darbs, kas traucas pretī beigām, nekad tā īsti neapstājoties un bez īsta centra. Parādīt, “kādas tad veidojas formas no tā visa, tas tad arī ir šī skaņdarba uzdevums,” skaidro autors (Dzenītis 2014a).

Līdzīga pieeja ar nosaukumā iekodētiem kompozīcijas uzbūves un attīstības principiem atklājas arī skaņdarbā *Trace* 12 mūziķiem (2016): mūzikas materiāls tajā risināts, balstoties uz divu nosaukumā iekļauto vārdu apspēli – *trance* (tulkojumā “trans”) un *trace* (tulkojumā “sekot”). Komponists stāsta, ka skaņdarba tematiskais materiāls ir izkaisīts un sastāv no daudziem motīviem vai to lauskām: kāds no motīviem ir vadošais, bet pārējie instrumenti it kā “seko”, līdz kāds no sekotājiem pakāpeniski iegūst pamatmateriāla funkciju un tam savukārt turpina sekot citi instrumenti. Ik pa laikam sekošana apstājas, lai atsāktos ar citu mūzikas materiālu, tādējādi skaņdarbs nosacīti dalāms vairākos lakoniskos posmos (Dzenītis 2018b). “Sekošana kā princips ir gluži piederīga transa stāvoklim; kad apziņa seko laika plūdamam, cenšoties no tā atbrīvoties, laika sajūta pazūd pati. Vai, gluži otrādi, indivīdi seko kolektīvai plūsmai, dažkārt būtiski spējot mainīt tās virzienu.” (Dzenītis 2018a)

21. gadsimtā Dzenīša opusu nosaukumi kļūst arvien intriģējošāki un noslēpumaināki, piemēram, *In Se I* septiņiem metāla pūšam-instrumentiem un stīgu orķestrim (2007), *Sat Nam* simfoniskajam orķestrim (2009), *Dorada* klavierēm (2010), *Orked Utara* gamelāna ansamblim (2011), *Kali Yantra* flautai un klavierēm (2011), *quidditas* čellam solo (2016) u. c. Daļa no šiem izteiksmīgajiem nosaukumiem (arī iepriekšminētie *Trataka*, *Point noir* un *Amrita*) atspoguļo kādu jaunu Dzenīša mūzikas šķautni – austrumniecisko tematiku<sup>14</sup>.

Simfoniskais opuss *Sat Nam*<sup>15</sup> recenzijās (piemēram, Znotiņš 2012) tiek minēts kā Dzenīša pirmais austrumnieciskas ievirzes darbs. Tā filozofiskā pamatdoma ir tiekšanās uz rāgas stāvokli, kad grimstam apcerē. Viendaļas skaņdarbā ir atveidota lēna un pakāpeniska pāreja no domu agresijas uz meditatīvu stāvokli beigās. Arī enerģētiskā ziņā darbs ir samērā agresīvs, emocionāli un pat fizioloģiski iedarbīgs. Pats komponists to skaidro šādi: “Esmu ievērojis, ka pilnīgs miers nemaz nevar iestāties, galvā jauca un šaudās dažādas domas. Jo vairāk cenšamies tās apturēt, jo ar lielāku spēku tās gāžas pār mums<sup>16</sup>.” (Citēts pēc: Lūsiņa 2009) Šis opuss arī spilgti demonstrē komponista vēlmi izzināt skaņu – tās iedarbību un ietekmi uz cilvēka visiem apziņas un uztveres līmeņiem.

<sup>14</sup> Tā daudzējādā ziņā saistīta ar komponista interesi par jogu un meditāciju. Kādā no intervijām viņš atklāj savu personisko pieredzi: “Man ļoti patīk tādas lietas, kas iedarbojas fizioloģiski. Tas man arī fīri cilvēciski ļoti daudz dod: mantru klausīšanās un dziedāšana sakārto enerģētiku, un tad jau iespējams sabalansēt visu, ko dari.” (Citēts pēc: Bušs 2012)

<sup>15</sup> *Sat Nam* – populāra mantra, kuru izmanto kundalīni jogas praktizētāji.

<sup>16</sup> Jāatgādina, ka pārsteidzoši līdzīga ideja ir īstenota nedaudz vēlāk sacerētājā stīgu kvartetā *Trataka*, *Point noir*, kas tika minēts jau iepriekš.



2. tabula. Andris Dzenītis, *Sat Nam* simfoniskajam orķestrim. Formas shēma

1. attīstības fāze	2. attīstības fāze
<i>Robusto, potente ma contemplativo</i> [A]	<i>Tranquillo, l'istesso tempo</i> <i>Ruvidamente</i> [B]      [C]
a	b
<i>fff</i> > <i>mp</i> dinamikas kontrasti; iezīmē pretmetus – agresīvo un meditātīvo tēlu	<i>p</i> <i>f</i> < <i>fff</i> >

3. attīstības fāze										
<i>Poco tranquillo</i> [D]	<i>Misterioso lontano</i> [E]	<i>Pesante meno mosso</i> [F]	<i>A tempo, lucido leggero, energico</i> [G]	<i>Più robusto</i> [H]	<i>Pesante, scuro ma espressivo</i> [I]	<i>Energico, robusto</i> [J]	<i>Subito coperto, con crescendo espressivo</i> [K]	<i>Aggressivo, rabbioso, con tutta forza</i> [L]		
c										
<i>pp</i> < <i>f</i> > <i>p</i> < <i>f</i> < <i>mp</i> < <i>f</i> < <i>ff</i> > < <i>ff</i> < <i>fff</i> <i>mp</i> < <i>fff</i> < <i>ffff</i> pakāpeniski, bet viņņveida attīstībā tiek gatavota kulminācija      centr. kulminācija										

4. attīstības fāze	5. attīstības fāze								
<i>Nobile, con luce, pochino meno mosso tutti cantabile</i> [M]	<i>Poco a poco calmato</i> [N]	<i>Contemplativo</i> [O]	<i>Quasi inattivo, luccicante</i> [P]	<i>Subito ruvidamente</i> [Q]	<i>Quasi inattivo luccicante, sotto voce</i> [R]	[S]	[T]	<i>Fragile, appena udibile ma sonante</i> [U]	<i>Lentissimo</i> [V]
d	e								
<i>fff</i> > <i>ff</i> > <i>f</i> > <i>p</i> ekstātisks stāvoklis pēc agresīvās kulminācijas – gaisma, harmonija; pakāpeniska nomierināšanās	<i>p</i> <i>pp</i> <i>fff</i> >				<i>pp</i> <i>mp</i> <i>pp</i> <i>ppp</i> > <i>ppp</i>				
	skaņu izkļiedšanās				meditatīva izskaņa				

40

<sup>17</sup> Dieviete Kali ir paradokss daudzo daudzsejaino hindu dievu vidū. Viņa ir simbols pārmaiņām, nepastāvībai, neiedomājamam spēkam, nežēlībai un nāvei. Tomēr, par spīti šausminošajām leģendām, Kali misija ir dievišķā mīlestība. Jantra ir ģeometrisks simbols, kas pastāv ārpus mūsu apziņas, taču ar savu ģeometrisko un enerģētisko formu ir spējīgs ietekmēt mūsu zemapziņu (pārstāsts pēc: Dzenītis 2014c).

<sup>18</sup> Vienā gadā ar *Kali Yantra* top arī cits austrumnieciskas tematikas opuss – *Orked Utara* jeb *Ziemeļu orhideja* gamelāna ansamblim. Šis kompozīcijas pasūtītājs ir Malaizijā pazīstamais gamelāna ansamblis *Rhythm in Bronze*, un tā sacerēta projekta *MaYa: Gong Illusions* ietvaros. Laikraksts *Diena*, vēstot par gaidāmo pirmatskaņojumu, raksta: “Skaņdarbā komponists alegoriski centies sūtīt ļoti tālu ceļu mērojošu sveicienu vienmēr ziedošajiem Malaizijas orhideju mākoņiem no retuma Ziemeļeiropas dabā, aizsargājamā auga – Ziemeļu orhidejas.” (Eriņa 2011)

Radoši meklējumi Austrumu tematikas jomā turpinās kamerstila opusā *Kali Yantra* flautai un klavierēm<sup>17</sup>. Šī viendabīga skaņdarba dramaturģija un forma (skat. 3. tabulu) pilnībā izriet no tā koncepcijas: “Manā muzikālajā darbā Jantra balansē starp trauslumu un destruktīvu spēku, starp skaņu un troksni, starp krāsu un formu. Tas ir neparedzams kā Kali savā dziļākajā būtībā.” (Dzenītis 2014c) *Kali Yantra* partitūra ir kontrastiem bagāta: trausls maigums pretstatīts kļiedzošam haosam<sup>18</sup> (skat. 4. piemēru).



3. tabula. Andris Dzenītis, *Kali Yantra* flautai un klavierēm (2011). Formas shēma

1. attīstības fāze			2. attīstības fāze			
<i>Molto liberamente, mobile</i>	<i>Subito agitato</i>	<i>Recitativo, molto meditativo, poco meno mosso</i>	<i>Subito mobile, poco agitato ma comodo</i>	<i>Un poco più mobile e energico</i>	<i>Più violento</i>	<i>Disperatamente</i>
[A]	[B]	[C]	[D]	[E]	[F]	[G]
a	b	c / 'b'	d / 'b'		e / 'b'	f
1–11	12–25	26–36	37–43	44–49	50–57	58–67
<i>mp</i>	<i>fff</i>	<i>p &lt;&gt; pp</i>	<i>mf</i>	<i>&lt;f &lt;ff</i>	<i>&lt;fff &lt;</i>	<i>ffff</i> centrālā kulminācijas zona, kas iepriekš pakāpeniski sagatavota
galveno tēlu eksponēšana						

3. attīstības fāze			4. attīstības fāze	
<i>Poco calmato</i>	<i>Tranquillo ma carattere variabile</i>	<i>Pieno di colore, liberamente</i>	<i>Subito violento ma feroce</i>	
[H]		[I]	[J]	
'a' / g		h	'b'	
68–87		88–103	104–109	
<i>p / mp</i>		<i>p &gt; pp &lt; p &gt; pp</i>	<i>ffff</i>	
apcere, apskaidrība pēc destruktīvās kulminācijas			negaidīti kulminējoša izskaņa	

**A** Molto liberamente, mobile ♩ = 80

Flute

Piano

Fl.

Fl.

**B** Subito agitato

Fl.

Pno

<sup>19</sup> Skaņdarbi ar nosaukumu *grāmata* iekļaujas liberānru kategorijā ar atkārtotiem nosaukumiem. Dzenīša mūzikā rodami divi šādi opusi. 1993. gadā top *Book of the Singing Eternity* (“Dziedošās mūziķas grāmata”) obojai, akordeonam un vijolei. Jautāts par vārda *grāmata* nozīmi, komponists atzīst, ka ideja bija gluži poētiska: “Nosaukumā *grāmata* bija kā tāds *apvākojums* skaņdarbam ar vairākām daļām, saturiski varbūt diezgan konceptuālam, ar pamatīgi dziedošu izskaņu, ļoti emocionāli uzlādētu.” (Dzenītis 2014a) 2012. gadā sacerēts kameropuss *Latviešu pavārgrāmata* – nedaudz humoristisks un ironisks darbs deviņās daļās ar latviešu ēdienu receptēm. Komponista vīzija par latviešu virtuvi ietver pelēkos zirņus, pupas, sklanduraušus, stūki, uzpūteni, liepziedu tēju ar pīrāgiem un asinsdesu. “Sāku ar avota ūdeni un beidzu ar *Rīgas melno balzamu*. Par mūzikas instrumentiem izmantoju arī dakšiņas, nažus, bļodas, ūdeni, pudeles.” (Dzenītis 2012b)

<sup>20</sup> Darba tapšanu ierosināja pianiste Diāna Zandberga; līdzīgi citiem Spānijas tēmas iedvesmotiem klavieropusiem, tas tika iekļauts viņas koncertprogrammā un CD albumā *Sapņi par Spāniju* (2011).

4. piemērs. Andris Dzenītis, *Kali Yantra* flautai un klavierēm: sākums

Daudznozīmīgi noslēpumains ir arī viendabā (skat. 4. tabulu) klavīrdarba *Dorada* nosaukums. Sarunā komponists smeļoties atzīst: “*Dorada* savā ziņā papildina manu *Latviešu pavārgrāmatu*<sup>19</sup>, tikai ar spāņu tematiku<sup>20</sup>.” (Dzenītis 2014a) Izrādās, ka vārdam *dorada* ir divas nozīmes: viena no tām saistīta ar Spānijas virtuvi, jo viens no komponista iecienītākajiem ēdieniem viņa Katalonijas ceļojuma laikā bija zivs *dorada*; savukārt otra šī vārda nozīme ir *zelts, zelta krāsa*. Arī Dzenīša *Dorada* vairāk saistīta ar šo otro izpratni – ar zeltu, kam Dienvidēiropas kultūrā ir īpaša nozīme; to apliecina skaņdarba tehniskā un enerģētiskā spozme. Pats komponists komentē: “Tas ir diezgan tehnisks un, varētu pat teikt, virtuozs skaņdarbs, kas arī ir galvenais tajā – nevis kāda konkrēta saturiskā ideja, bet spožums.” (Dzenītis 2014a)

1. attīstības fāze (quasi ekspozīcija)	2. attīstības fāze (quasi vidusposms)	3. attīstības fāze (quasi reprīze)
<i>Con temperamento, misterioso</i>	<i>Quasi naif, melodioso</i>	<i>Calmato ma con carattere</i>
<i>Lucido, recitando</i>	<i>Con forza, con temperamento</i>	<i>Caldamente, tenuto</i>
a	d / 'a'	b / 'a' c
b / 'a' c	e / d	a
<i>mf &lt; sfz pp &lt; sfz mp &lt; ff &gt; p</i>	<i>pp mp &lt; ff &lt; fff &lt; sffffz</i>	<i>mf &gt; p pp pp &gt; ppp</i>
	<b>centrālā kulminācijas zona</b>	

Semantiski aizplīvurots nosaukums, kas ietver arī metafizisku konceptu, ir skaņdarbam *quidditas* čellam solo. Tas pabeigts 2016. gada vasarā, un tā tapšanu rosināja čelliste Marta Sudraba. Vārdam *quidditas* nav tieša tulkojuma latviešu valodā, tā nozīmi var skaidrot kā cilvēkam vai lietai piemītošo būtību, esību<sup>21</sup>. Dzenītis, stāstot par sava darba koncepciju, atsaucas uz īru rakstnieka Džeimsa Džoisa (*James Joyce*) grāmatu *Mākslinieka portrets jaunībā* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916):

“[...] Mirdzums, par ko viņš runā, ir sholastiskais *quidditas*, priekšmeta esme. Šo augstāko īpašību jūt mākslinieks, kad estētisko tēlu pirmoreiz aptver savā iztēlē. Šellījs prātu tajā noslēpumainajā brīdī salīdzina ar dziestošu ogli.” (Dzenītis 2018a)

Šajā viendabīgā kompozīcijā (skat. 5. tabulu) Dzenītis turpina iedzīvināt jau līdzšinējās daiļrades gaitā izveidojušos mūzikas attīstības principus. Tematiskā materiāla dzimšana klusumā un izkristalizēšanās norit smalkās trīsās, neuzbāzīgi (skat. 5. piemēru); seko šī materiāla pakāpeniska un mērķtiecīga audzēšana līdz dramatiskai kulminācijai, liekot čella partijai izgaismoties visdažādākajās krāsās (skat. 6. piemēru), pēc tam iezīmējas spējš aprāvums un dvēseliski dziļš dziedājums, kā pēckulminācijas monologs (skat. 7. piemēru) – cita starpā, arī Dzeniņa skolotāja Pētera Vaska iecienīts dramaturģisks risinājums (piemēram, *Vēstījumā* stīgām, sitaminstrumentiem un divām klavierēm, 1982; klavieropusā *Zaļā ainava*, 2008; u. c.). Pats komponists raksturo mūzikas saturu šādi: “Vārdos mēms, brīža sirds stāvoklis, skaņas bezgalīgā esme un tāla, nepieejama, ideāla estētiska tēla aptvars. No dziļumiem. Varbūt apburts, varbūt – apmulsis, kā karsti uzliesmojusi un strauji dziestoša ogle.” (Dzenītis 2018a)

<sup>21</sup> Vārds atvasināts no angļu valodas lietvārda *quiddity*, kas tulkojumā nozīmē *lietas būtība* (Wehmeier 2010: 1237).

5. tabula. Andris Dzenītis, *quidditas* čellam solo. Formas shēma

1. attīstības fāze			
<i>Lento, indistinto, molto liberamente e rubato</i>	<i>Poco più mobile</i>	<i>Come prima ma poco inquieto</i>	<i>Come prima, nostalgico</i>
[A]	[B]	[C]	[D]
1–15	16–19	20–37	38–51
<i>pppp</i>	<i>p &lt; mf</i>	<i>pp &lt; ff</i>	<i>sfz &gt; ppp &gt; pppp</i>

2. attīstības fāze									
<i>Misterioso, più agitato</i>	<i>Risoluto, potente</i>	<i>Più sforzato</i>	<i>Più inquieto e espressivo</i>	<i>Liberamente, distratto, con espressione</i>	<i>Cantabile, molto espressivo</i>	<i>Molto disperato</i>	<i>Ardente, animamente</i>	<i>Furioso, frettando</i>	<i>Molto lontano</i>
[E]	[F]	[G]	[H]	[I]	[J]	[K]	[L]	[M]	
52–63	64–76	77–87	88–99	100–103	104–110	111–116	117–121	122–137	138–141
<i>mp / ff &lt; sfz / f &lt; ff sfz / f &lt; fff &gt; ff &lt; sfz &lt; fff &lt; più fff &lt; ffff &gt; fff &lt; ffff &lt; &gt; f &lt; ffff ppp &gt;</i>								centrālā kulminācijas zona	
dinamikas kontrasti, vairākos viļņos audzēta kulminācija									

3. attīstības fāze		
<i>Cantabile, Mesto</i>	<i>Recitare e poco sparire</i>	<i>Misterioso, quasi senza tempo</i>
[N]	[O]	[P]
142–161	162–170	171–178
<i>pp &lt; mp &gt; p</i>	<i>mp &lt; &gt; pp</i>	<i>ff &gt; pp &gt; ppp &lt; &gt;</i>

44

**A** *Lento, indistinto, molto liberamente e rubato*  
♩ = 65

Violoncello

4 → ORD. → MSP → ORD. → NV →

9 → pv → MSP → tremolo poco rallentando →

6. piemērs. Andris Dzenītis, *quidditas* čellam solo: kulminācijas zona

7. piemērs. Andris Dzenītis, *quidditas* čellam solo: pēckulminācijas zona – dziedājums

Cita ievirze piemīt ritmiski dinamiskajam opusam *Drone* (2010), kas veltīts diriģentam Andrim Pogam un profesionālajam pūtēju orķestrim *Rīga*. Skaņdarbs tapis džeza radiatoridijumu ilggadējā veidotāja Ivara Mazura piemiņai. *Drone* ir pirmais Dzenīša sacerējums pūtēju orķestrim, turklāt tas papildināts ar elektriskajām ģitārām un pamatīgu ritma sekciju<sup>22</sup>. Nosaukuma nozīmi komponists skaidro šādi: “Angļu valodā *drone*, burtiski tulkojot, nozīmē dūkoņa, dūksana. Šis vārds man likās ļoti atbilstošs pūtēju orķestra metāla un koka pūšaminstrumentu ilgstošam un intensīvam skanējumam zemā reģistrā, kas šajā darbā sastopams it bieži.” (Citēts pēc: Lūsiņa 2010) Sekojošais Dzenīša komentārs par *Drone* trešo (pēdējo) posmu ir īpaši svarīgs šī viendabā skaņdarba būtības izpratnē:

“Bērnībā vakaros, laižoties miegā, dažkārt ēterā atskanēja Glēna Millera melodijas *In The Mood* pirmās taktis, kam sekoja sulīgs baritons: “Ir pienācis laiks džežam.” Tā bija Ivara Mazura balss. [...] Nekad neesmu bijis kaislīgs džeža fans, taču šis skaņš, jaucoties ar asinsrites dūkoņu

<sup>22</sup> Jāpiebilst, ka ritma īpašo nozīmi Dzenīša daiļradē apliecina arī 2002. gadā tapušais opuss *Bang for Three* sitaminstrumentu ansamblim. Komponists to raksturo kā dinamisku *gabalu*, kur mūzika ir pati par sevi, “bez kaut kāda ļoti dziļa zemteksta, kur dinamika un *bliešana, gāšana* ir tas svarīgākais, kas šeit ir” (Dzenītis 2014a).

ausīs, ko rada miers un miega tuvums, manī atstājušas neizdzēšamas emocijas. Mana skaņdarba pēdējais posms vērš Glēna Millera tēmas ievadu nedaudz satīriskā, varbūt pat komiskā, neparastā veidā par nepārtrauktu “drone” kustību – “pingpongu” ar apziņu.” (Citēts pēc: Lūsiņa 2010)

Ritmiski dinamisko līniju komponists turpina attīstīt vienā no saviem jaunākajiem opusiem – simfoniskajā miniatūrā *Euphoria*, kas rakstīta kamerorķestrim *Sinfonietta Rīga* un veltīta komponistam Pēterim Plakidim 70. dzimšanas dienā. Simfoniskā miniatūra jau ar pirmajām skaņām izstaro enerģiju un aktivitāti; pats komponists to raksturo kā “gaišu, priecīgu un traku skaņdarbu”, kas ir “enerģētiski trauksmains, un bieži vien šāda mūzika rosina kustību uz priekšu – īpaši, ja nav jādodomā par konceptuāliem dziļumiem, smagu saturu, kā tas ir ar maniem citiem darbiem” (Dzenītis 2017b), lai gan dzirkstošo noskaņu virpulī neiztikt arī bez Dzenītim raksturīgiem spriegti disonantu krāsu triepieniem.

Kamermūzikas opuss *Līdzenuma balss* alta saksofonam un ērģelēm (2012) izceļas ar komponistam netipisku poētismu un dabas tēmas tiešu tvērumu mūzikā. Ierosmi skaņdarba tapšanai viņš smēlies kādā no Vecpiebalgas skaidrajām ainavām. Intervijā radio Dzenītis atklāj, ka ieraudzījis optisku ilūziju:

“Vecpiebalgas augstiene ir tāda kā sfēriska [..], liekas, ka tu redzi, ka Zeme ir apaļa tajā vietā. [..] Tā likās brīnišķīga tīri vizuāla un garīga inspirācija no šīs ainas, kur es varēju sēdēt stundām ilgi un vērot tās krāsas, kas mainās debesīs un uz zemes.” (Dzenītis 2012c)

Šajā viendaļas dabas gleznā iezīmējas trīs fāzes (skat. 6. tabulu); to gaitā izgaismota un izbaudīta gan ilgstoša ieklausīšanās vienā skaņā, gan mainīgi ņirbošas krāsu nianses, arī plaša kantilēna saksofona izteiksmīgajā tembrā (skat. 8. piemēru). Komponists komentārā apgalvo, ka *Līdzenuma balss* ir “dziedājums, tēlaina mūzika, kurai apakšā nav ļoti tehnoloģiska vai ļoti konkrēta satura zemteksta. Tā ir mūzika par dabu un ļoti gaišām noskaņām, ļoti gaišām sajūtām” (Dzenītis 2012c).

6. tabula. Andris Dzenītis, Līdzenuma balss alta saksofonam un ērģelēm. Formas shēma

1. attīstības fāze quasi ekspozicija		2. attīstības fāze quasi vidusposms				3. attīstības fāze quasi reprīze
<i>Tranquillo, riflessivo quasi senza tempo</i>	<i>Più mobile, ma non troppo</i>	<i>A tempo, poco a poco più maestoso Cantabile</i>	<i>Più magnifico</i>	<i>Grandioso</i>	<i>Recitare, liberamente</i>	<i>Calmo, inattivo, quasi senza tempo</i>
a meditatīva noskaņa, ieklausīšanās skaņā	'a' aktivitāte, attīstība	b (atvasināts no a tēmas) dziedājums				a/b meditatīva noskaņa
1–45	46–86	87–99	100–113	114–123	124–134	135–188
<i>p &lt; mf &gt; mp</i>	<i>mp &lt; mf &lt; f pirmā kulminācija</i>	<i>mf &lt; f &lt; ff &lt; fff</i> pakāpenisks kāpinājums			<i>fff &gt; mp</i> <b>centrālā kulminācijas zona</b>	<i>p &gt; pp &gt; ppp</i>

$\text{♩} = 70$  *Tranquillo, riflessivo, quasi senza tempo*

Sassofono  
alto  
in Es

Organo

Ped.

Liebl. Gedeckt 8'  
III Travers Flöte 4'

5

9

13

17

*Recitare*

*p* *sfz*



Gaismas tēmas turpmāki radoši risinājumi vērojami kameropusā *Nimbus* čellam, klavierēm un sitaminstrumentiem (2013). Gan *Līdzenuma balss*, gan *Nimbus* netipisko gaišumu pats komponists saista ar tālaika īpašo dvēseles stāvokli:

“Tas bija tāds periods [abi darbi tapuši ar viena gada starpību – I. B.], kad gribējās uz augšu vairāk paskatīties, debesis un dažādas augšā notiekošās ainavas ieraudzīt, lai gan nakts debesis mani vienmēr interesējušas, bet dienas debesis es ne vienmēr tā ieskatos.” (Dzenītis 2014a)

Skaņdarba *Nimbus* tapšanu vistiešākajā nozīmē rosinājušas debesu ainavas – mākoņu neparastās un īpatnējās formas, to dažādās nokrāsas. Savu ieceri komponists skaidro šādi:

“Darba ideja ir dažādu mākoņu veidu asociācijas, spēle, sākot no visaugstākajiem pie stratosfēras, nākot lejā līdz pat gubu un negaisa mākoņiem un beigās līdz miglas mākoņiem, kas staigā arī pa zemi un kurus mēs varam gandrīz sataustīt. Virzība no debesīm pakāpeniski uz šejieni. Šī sajūta un krāsas arī šajā darbā ir ieliktas.” (Dzenītis 2014a)

*Nimbus* ir interesants arī formveides aspektā: komponists izcēlis četras daļas ar spilgtiem nosaukumiem (katrs no tiem atbilst noteiktam mākoņu tipam), taču tās tiek atskaņotas nepārtraukti, tādējādi skaņdarbs tiek uztverts kā viengabalaina uzbūve (skat. 7. tabulu). *Nimbus* sākumā laika dimensija ir izplūdusi; šķiet, ka ietrīsas vissmalkākās matērijas, vissmalkākās stīgas (skat. 9. piemēru). Tikko dzirdamas skaņas dzimst klusumā – lēni, viegli, gaisīgi; pakāpeniski tās izaug līdz sabiezinātākām un tumšākām krāsām, sasniedzot dinamisku kāpinājumu, lai pēc tam atkal izšķīstu uz visām pusēm un atgrieztos klusumā. Trāpīgs ir Borisa Avrameca vērojums: “Šeit ir daudz no tā, kādai jābūt laikmetīgajai mūzikai, lai distancētos no mīta, ka tā ir drausmīgi komplicēta un domāta tikai supermuzikāli izglītotam cilvēku pulciņam. Šī mūzika prot uzrunāt daudzus.” (Citēts pēc: Dzenītis, Jakovļeva 2014)

48

7. tabula. Andris Dzenītis, *Nimbus* čellam, sitaminstrumentiem un klavierēm. Formas shēma

I CIRRUS			II ALTOCUMULUS					
<i>Sognante, lucido</i>			<i>Un poco più mobile, variabile</i>		<i>Sempre mobile ma colorato, un poco più mosso</i>	<i>Meno mosso, mobile e sensibile</i>	<i>Brioso ma non troppo</i>	<i>Subito misterioso, l'istesso tempo</i>
[A]	[B]	[C]	[D]	[E]	[F]	[G]	[H]	
a			b	c	'b'	'c'		
1–51			52–65	66–80	81–98	99–112	113–121	
<i>p mp ppp pp</i>			<i>p &lt; f</i>	<i>pp &lt; f &lt; ff</i>	<i>mp &lt;</i>	<i>sffz &gt; &lt; ff</i>	<i>p &lt; &lt; fff</i> centrālā kulminācijas zona	
smalkas skaņu matērijas								

III CUMULONIMBUS	IV VIRGA				
<i>Con forza, tempo libero</i>	<i>Fragile, appena percettibile</i>	<i>Luminosamente</i>	<i>Subito attivo ma molto delicatamente</i>	<i>Recitando, liberamente</i>	<i>Maestosamente</i>
[I]	[J]	[K]	[L]	[M]	[N]
d	e	f / 'b'	'c'	g	h
122–141	142–147	148–162	163–184	185–187	188–199
dinamikas kontrasti; dominē sitaminstrumentu tembri	<i>ppp</i>	<i>pp &lt; &gt;</i>	<i>pp &lt; mf sfz &gt; pp</i>	<i>mf &lt; &gt;</i>	<i>mf &gt;</i>

**A**  
I CIRRUS  
Sognante, lucido ♩ = 70

The score shows the beginning of the piece 'I Cirrus' in 6/4 time, marked 'Sognante, lucido' with a tempo of ♩ = 70. The instruments listed are Violoncello, Campanelli, Crotales, Vibrafono, Marimba, Large metal plate, Tam-tam, and Piano. The Crotales part is the primary focus, starting with a dynamic of *p* and featuring a triplet of eighth notes. A performance instruction 'with 2 bows' is placed above the first triplet, and 'Beat with the wooden part or top of the bow' is placed above a later triplet. The Crotales part includes dynamics *p* and *mp*.

This section provides a detailed view of the Crotales part, showing measures 5, 8, and 13. Measure 5 starts with a dynamic of *p* and features a triplet of eighth notes. Measure 8 starts with a dynamic of *p* and features a triplet of eighth notes, with a dynamic change to *mp* later in the measure. Measure 13 starts with a dynamic of *p* and features a triplet of eighth notes, with a dynamic change to *mp* later in the measure. The notation includes various articulations and slurs.

Gaismas līnija turpinās arī vienā no jaunākajiem Andra Dzenīša opusiem, simfoniskajā partitūrā *Langsam* (2016), kuru pasūtīnājis Zārbriekenes-Kaizerslauternes Vācu Radio filharmoniskais orķestris (*Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern*) un diriģents Karels Marks Šišons (*Karel Mark Chichon*). Iedvesmas avots šī darba tapšanai bijušas simfoniju lēnās daļas – to mentāli enerģētiskais saturs. Dzenītis stāsta:

“Tieši lieldarbu lēnās daļas vienmēr ir tās, kurās skaņraži bieži gājuši visdziļāk, vispersoniskāk, slēpušies un vēlējušies glābties no pasaules vai tieši otrādi – paši savās ciešanās atraduši skaistumu un cerību. Te ir arī tīra un nevainīga mīlestība, te ir kosmisks miers un trauslums.” (Citēts pēc: Lancere 2016)

Viendaļas kompozīcija ir iezīmīga ar iekšēji apvaldītu, lēnīgu, it kā izturētu plūdumu, kas pakāpeniskā un mērķtiecīgā kāpinājumā ar diviem spēcīgiem viļņiem sasniedz emocionālu kulmināciju skaņdarba beigās, kur orķestris burtiski “vārās” (skat. 8. tabulu). Nozīmīga vieta darbā ierādīta arī brīnišķīgām solistu un orķestra saspēlēm, īpaši pēc pirmās kulminācijas, kad skan dziedājums čella samtainajā tembrā – pēckulminācijas monologs (skat. 10. piemēru; atkal paralēles ar Vaska daiļradi, arī paša Dzenīša jau apskatītajiem opusiem, piemēram, *quidditas* vai simfoniju *Mīlestība ir stiprāka*). Komponists atzīst: “Šī ir mana lēnā daļa. Šis ir mans tālais dvēseles stāvoklis [..]. Mūzika, kura pakāpeniski ved gaismas virzienā. Gaisma mums visiem ļoti nepieciešama. Tā nekad nebeigsies!” (Citēts pēc: Lancere 2016)

50

8. tabula. Andris Dzenītis, *Langsam* simfoniskajam orķestrim. Formas shēma

1. attīstības fāze															
<i>Lento molto lontano</i>	<i>Gradualmente poco a poco più chiaro</i>	<i>Delicato, fragile</i>	<i>Come prima ma con luce</i>	<i>Caldamente, tranquillo</i>	<i>Amoroso</i>	<i>Molto cantabile, poco espressivo</i>	<i>Amoroso, comodo</i>	<i>Brillante, Disperamente molto potente</i>							
[A]	[B]	[C]	[D]	[E]	[F]	[G]	[H]	[I]							
1–10	11–17	18–29	30–43	44–56	57–69	70–78	79–87	88–93	94–95						
<i>ppp</i> lēni, pakāpeniski, mērķtiecīgi audzēta kulminācija								<i>pp &lt; &gt;</i>	<i>mp &gt;</i>	<i>pp &lt; f &gt;</i>	<i>p &gt; pp</i>	<i>p &lt;</i>	<i>f &lt; &gt;</i>	<i>f &lt;</i>	<i>fff &lt;</i> <b>più fff pirmā kulminācijas zona</b>
2. attīstības fāze															
<i>Subito molto lontano, Cantabile, doloroso</i>	<i>Cantabile, quasi recitare e doloroso</i>	<i>Gradualmente poco a poco più chiaro</i>	<i>Lucido, poco a poco crescendo</i>	<i>Splendidamente, grandioso</i>	<i>Meno estroverso ma crescere rapido</i>	<i>Con tutta forza, ardente, grandioso</i>									
[J]	[K]	[L]	[M]	[N]	[O]	[P]	[Q]								
96–103	104–109	110–116	117–121	122–133	134–139	140–147									
<i>pp</i> pēckulminācijas monologs čella solo						<i>mp &lt; &gt;</i>	<i>mf &lt; &gt;</i>	<i>f &lt;</i>	<i>fff &lt; sfffz &lt;</i>	<i>fff &lt;</i>	<i>ffff &lt; più ffff</i> <b>centrālā kulminācijas zona</b>				



## Galvenie secinājumi

Viss iepriekš izklāstītais liecina par Andra Dzenīša mūzikas žanrisko daudzveidību. Izvērtējot komponista instrumentāldarbus no šī viedokļa, turpinājumā formulēti galvenie secinājumi.

1. Stabīlu vietu ieņem divi **klasiskie žanri** – koncerts un stīgu kvartets, tomēr katrs no tiem ir traktēts atšķirīgi: piemēram, koncertžanrs, neraugoties uz ik opusa individualizētu risinājumu, saglabā būtiskas žanram raksturīgas iezīmes – koncertēšanu (dialoga ideju), kas lielākā vai mazākā mērā parādās visos koncertos, un koncertiskumu (tas nav sastopams, piemēram, klarnetes koncertā, bet īpaši spilgti ar plašu solista kadenci atklājas klavierkoncertā). Stīgu kvarteta gadījumā situācija ir cita: šeit, izņemot atskaņotājsastāvu, ir grūti atrast vēl kādu saikni ar klasiskā stīgu kvarteta modeli (turklāt visi kvarteti ir viendabīgi). 2017. gadā Dzenīša jaunradē spilgti un pārliecinoši ienāk monumentālākais klasiskais žanrs – simfonija. Arī tāds kamermūzikas žanrs kā sonāte ir komponista redzeslokā. Līdztekus *spēlei*, kas iezīmē atkāpes no dažiem klasisko žanru elementiem, Dzenītis tomēr saglabā arī iezīmes, kas raksturo katra žanra dziļāko būtību: piemēram, simfonijas gadījumā tas ir tēmas globālais tvērums, dziļais un dramatiskais vēstījums, savukārt sonātes gadījumā – konfliktu dramaturģija, kas aizgūta no klasiskās sonātes formas.

2. Andra Dzenīša instrumentālmūzikā dominē kompozīcijas, kas neiekļaujas tradicionālo žanru kategorijā – tie ir skaņdarbi ar vienreizējiem nosaukumiem, kas saskaņā ar Gražinas Daunoravičienes žanra teoriju pārstāv **liberžanra** jomu. Līdzīga situācija vērojama arī daudzu Dzenīša laikabiedru un jaunākās paaudzes komponistu instrumentālmūzikā. Piemēram, Ērika Ešenvalda, Anitras Tumševicas, Santas Ratnieces un citu skaņražu darbos sastopami gan tradicionālie, gan liberžanri. Savukārt pilnīgs tradīciju noliegums vērojams Gundegas Šmites daiļradē: komponiste uzskata, ka laikmetīgajā mūzikā žanrs faktiski ir zaudējis savu nozīmi. Jautāta par žanra lomu pašas daiļradē, Šmite atzīst:

“Man kā komponistei neinteresē darba žanriskā piederība, jo domāju, ka laikmetīgajā mūzikā (jau kopš avangarda, t. i., 20. gs. 50. gadiem) ir citas prioritātes, kas definē skaņdarbu precīzāk [...]. Nē, strādājot pie jauna skaņdarba, es nedomāju par tā žanrisko piederību.” (Šmite 2012)

Līdzīga aina atklājas arī Jāņa Petraškeviča, Rolanda Kronlaka un vairāku citu komponistu instrumentālmūzikā. Tādējādi Andra Dzenīša instrumentāldarbi spilgti apliecina vispārēju tendenci žanra attīstībā: tā nozīmes pakāpenisku mazināšanos līdz pat faktiskam noliegumam.

3. Komponistam vienmēr ir svarīga skaņdarba koncepcija, filozofiskā ideja, kas pirmām kārtām tiek pausta n o s a u k u m ā : tas cieši saistīts ne vien ar dramaturģisko risinājumu, bet bieži arī ar formveidi, kas

īpaši raksturīgi liberžanru paraugiem – opusiem, kuri neiekļaujas ierastajā žanru sistēmā. Tomēr ne mazāk spilgti filozofiskais kodols parādās arī klasisko žanru gadījumā, sevišķi stīgu kvartetos, kas ir visai tāli no tradicionāla stīgu kvarteta žanra modeļa. Pats komponists, piemēram, par savu saksofonkoncertu teic, ka tā “pašā būtībā ir abstrakta mūzika” (citēts pēc: Lūsiņa 2014), bet vienlaikus neslēpj, ka darba saturs ir dziļš personisks pārdzīvojums, taču detaļas viņš neatklāj. Līdz ar to šī koncerta nosaukums *E(GO)* ir ļoti būtisks satura izpratnē. Kaut arī vispārināts, ne vienkārši un viennozīmīgi skaidrojams, tas tomēr ir savveida kods, atslēga darba pamatdomas uztverē.

4. Atskaņotājsastāva ziņā Dzeniša liberžanra opusi iezīmē daudzveidīgu kopainu. Skaitliski lielākā daļa šīs grupas skaņdarbu pārstāv kamerģimeliskās sfēras – opusus dažādiem soloinstrumentiem un ansamblīem. Orķestra mūzikas jomai pieder krietni mazāka daļa darbu, lai gan pēdējos gados komponista interese arvien vairāk saista tieši orķestra iespējas. Kopumā visai izteikta ir tieksme uz atskaņotājsastāva individualizāciju, kas ietver svaigas tembru spēles un iespējas.

5. Jaunrades attīstības gaitā komponistam arvien svarīgāka kļūst procesualitāte, secīgs un nepārtraukts vēstījums: “Īpaši pēdējos gados mani interesē kontinuāla mūzika, kas gandrīz nekur neapstājas. Arī komponējot man ir raksturīga domāšana pēc kārtas,” atzīst Dzenītis (citēts pēc: Bušs 2012). Apcīmredzot tieši tāpēc formas makrolīmenī pārlicinoši dominē viendabība, savukārt mikrolīmenī katrs opuss risināts atbilstoši skaņdarba koncepcijai, saturam, ikreiz sasniedzot citu rezultātu. Tomēr vienojoša un komponistam raksturīga vadlīnija ir tematisma pakāpeniska un mērķtiecīga attīstība, skaidra virzība uz kulmināciju, neatkarīgi no formas risinājuma: to apliecina visi analizētie opusi – gan klasisko žanru, gan liberžanru paraugi. Stāstot par savu kamersimfoniju (*SIN*)fonieta, Dzenītis cita starpā atzīst: “Nespēju atteikties no atklātas un klajas emocionalitātes, ko savā mūzikā paužu ar diezgan klasiskiem uztveres afektiem, kas klausītājam sniedz muzikālo sajūtu un gandarījumu.” (Citēts pēc: Auguste 2018)

Dzeniša daiļrades izpēte pierāda, ka komponistam ir svarīgi nepārtraukti meklēt jaunas idejas un mūzikas valodas nianšes, nekavējoties pie jau atrastā, sasniegtā. To skaidri pārdzīvojis arī viņš pats:

“Vienmēr esmu uzskatījis, ka māksliniekam ir visu mūžu jāmeklē kas jauns, jāmeģina sevi pārbaudīt dažādās izpausmēs ar vairākām lietām. Tas brīdis, kad apstāties un sajūti, ka kaut kas ir ļoti labs, un to varētu darīt vēl un vēl, ir ļoti riskants. Man patīk eksperimentēt un meklēt jaunas lietas formas risinājumos un instrumentācijā. Tā man ir kā tāda medusmaize un liela aizrašanās.” (Citēts pēc: Bušs 2012)

Tieksme uz jauno spilgti izpaužas arī žanra aspektā, jo žanrs, lai gan spēj būt elastīgs, tomēr ir gana stingrs ietvars: atbilstoši Jevgeņija Nazaikinska trāpīgajam salīdzinājumam, tā ir kā *matrice*, pēc kuras

parauga apvienojas noteikta žanra skaņdarbi (Nazajkinskij 2003: 94–95). Dzeniša opusi neatbilst nevienai *matricei*, katrs no tiem ir atšķirīgs un neatkārtojams (nosaukuma, formas un lielākoties arī atskaņotājsastāva ziņā), un tieši tāpēc šī komponista instrumentālmūzika neiekļaujas tradicionālajā žanru sistēmā.

## Pielikums

### Libērzanri ar vienreizējiem nosaukumiem Andra Dzeniša instrumentālmūzikā

Gads	Nosaukums	Atskaņotājsastāvs	Daļu skaits
1992	<i>Notovertie mirkļi</i>	klavieres	cikls: I <i>Rudens lietus sapnis</i> II <i>Ēnas</i> III <i>Sāpju putni</i> IV <i>Atstarošana</i> V <i>Spēle</i>
1995	<i>Blakus...</i>	baritonbasa akordeons	cikls: I <i>Izkliegt cauri naktij</i> II <i>...nevienam nepiederošs...</i>
1995	<i>Arlekīna gars</i>	klarnete	viendaļas
1996	<i>Vai dzirdi mani?...</i>	čells	viendaļas
1996	<i>Lacrimae</i> Emīla Dārziņa piemiņai	vijole, alts, čells, klavieres	cikls: I <i>Chorale</i> II <i>Antichorale</i> III <i>Atmiņas par siltumu. Aiz loga</i> IV <i>Tu nāc, Tu ej</i> V <i>Pamestais</i> VI <i>Svešākais no svešiem</i> VII <i>Pēdējā piedošana. Sliksnis</i>
1996/ 1997	<i>Senza barriera</i>	divas klavieres, sitaminstrumenti	cikls: I <i>Hymnos I</i> II <i>Wolkentheater</i> III <i>Threnos</i> IV <i>Hymnos II</i>
1997/ 2008	<i>Māte Zeme</i> (2008 tapusi otrā redakcija, jo oriģināls ir pazudis)	alts	viendaļas
1999	<i>31.12.99. Stanza I</i>	klavieres, stīgu kvartets	viendaļas
2000	<i>Der Todeskeim. Der Lebenskeim</i> (Nāves dēsts. Dzīves dēsts)	flauta, divas kokles	cikls: divas daļas
2001	<i>Pierrot</i>	alta saksofons	viendaļas
2002	<i>Bang for Three</i>	sitaminstrumentu ansamblis	viendaļas
2002	<i>Stanza III... innuendo</i>	lielais simfoniskais orķestris	viendaļas
2003	<i>Narrow Paths. Dreamy Steps</i>	ģitāra	viendaļas
2004	<i>Promises and Shapes</i> ( <i>Solijumi un formas</i> )	oboja un kameransamblis (vijole, alts, čells, flauta, klarnete, mežrags, sitaminstrumenti)	viendaļas
2005	<i>Sitioit anima mea</i> ( <i>Mana dvēsele ir izslāpusi</i> )	ērģeles	viendaļas



2007	<i>In Se I</i>	septiņi metālpušaminstrumenti, stīgu orķestris	viendaļas
2008	<i>Distant Bells</i>	divas klavieres	viendaļas
2009	<i>Sat Nam</i>	simfoniskais orķestris	viendaļas
2010	<i>Dorada</i>	klavieres	viendaļas
2010	<i>Drone</i> Veltījums Andrim Pogam un profesionālajam pūtēju orķestrim Rīga	pūtēju orķestris	viendaļas
2011	<i>Orked Utara (Ziemeļu orhideja)</i>	gamelāna ansamblis	viendaļas
2011	<i>Matter of Imagination (Iztēles gadījums)</i>	kokle (elektriskā ģitāra), saksofonu kvartets	viendaļas
2011	<i>Kali Yantra</i> Ilonai Meijai un Dzintrai Erlihai	flauta, klavieres	viendaļas
2012	<i>Līdzenuma balss</i> Artim Simanim un Kristīnei Adamaitei	saksofons, ērģeles	viendaļas
2013	<i>Nimbus</i> Trio Art-i-Shock	čells, klavieres, sitaminstrumenti	cikls: I <i>Cirrus</i> II <i>Altocumulus</i> III <i>Cumulonimbus</i> IV <i>Virga</i>
2013	<i>Forged Meetings</i>	akustiskā ģitāra	cikls: I <i>Modest's Modesty</i> II <i>Tea with Witold</i> III <i>Laugh – Man's Toys</i> IV <i>Broken Glass</i> V <i>Norgard's Infinite 81</i> VI <i>Jimmy Jimmy</i>
2013	<i>Iron-Wood</i>	kontrabass, klavieres	viendaļas
2016	<i>quidditas</i> Veltīts Martai Sudrabai	čells	viendaļas
2016	<i>tra(N)ce</i> Veltīts ansamblim BIT20	12 mūziķi – flauta, oboja, klarnete, trombons, sitaminstrumenti (divi mūziķi), arfa, klavieres, vijole, alts, čells, kontrabass	viendaļas
2016	<i>Langsam</i> Zārbrienes-Kaizerslauternes Vācu Radio filharmonijas orķestra pasūtījums, veltīts Karelam Markam Šišonam	simfoniskais orķestris	viendaļas
2017	<i>Euphoria</i> Kamerorķestrim <i>Simfonieta Rīga</i> , Pētera Plakida 70. dzimšanas dienā	kamerorķestris	viendaļas

# GENRE IN THE INSTRUMENTAL MUSIC BY ANDRIS DZENĪTIS

Ilona Būdeniece

## Summary

**Keywords:** contemporary music, classical genres, sonata, string quartet, symphony, libergenres (free genres)

Andris Dzenītis (1978) is one of the most talented Latvian composers born in the 1970s. At present, he is a successful, active and internationally known composer, who is vivid, versatile and inimitable in his music. The composer's creative work covers all spheres of music: ranging from instrumental, choir and stage music to theatre, film and electronic music.

On the whole, in his instrumental music, despite the appearance of some classical genres (an instrumental concerto, a string quartet as well as a sonata and a symphony), there is a prevalence of compositions with an undefined genre – these are opuses with vivid, unusual and individual titles. Thus, it can be concluded that in Dzenītis' instrumental music, libergenres with unique titles are predominant<sup>23</sup>.

Evaluating the interpretation of different genres in Dzenītis' instrumental music, the main conclusions are the following:

1. Two **classical genres** – the concerto and string quartet – have a significant place in his creative work. However, each of them is interpreted differently: e.g. the concerto genre, despite an individualized solution for each opus, maintains some significant characteristic features – an idea of dialogue, which reflects itself more or less in all concertos, and an idea of displaying the virtuosity of a solo instrument (it cannot be found, e.g. in the clarinet concerto *Urban Translated*, 2007/08, but it is implemented through the extended soloist cadenza in the piano concerto *Duality*, 2010). In case of the string quartet, the situation is different – it is hard to find any connection with the classical model of the string quartet, except only one aspect – the performing members (additionally, all of them are single-movement compositions). The most monumental classical genre – symphony (titled *Love is Stronger*) – appeared in 2017, and its performance was very successful and persuasive. Also, the sonata as a genre of chamber music has been in the composer's sight. When asked about the usage of these classical genres, the composer said that, on the one hand, it is like a game with the 'denominators' of classical genres (Dzenītis 2018b). On the other hand, Dzenītis also maintains the most essential characteristics of each genre, e.g. in the case of the symphony, it is a

<sup>23</sup>Developing further the genre theory proposed by Lithuanian musicologist Gražina Daunoravičienė (1990a, 1990b), I use the term *libergenre* (originally, by Daunoravičienė, *librogenre*) to denote musical compositions where it is not possible to find signs of definite genres, consequently – the libergenre is a 'non-traditional' genre or 'free' genre.

globally understood topic, a deep and dramatic message; but in the case of the sonata, in turn, it is a conflict dramaturgy that comes from the classical sonata form.

2. On the whole, different models of **libergenre** prevail: 1) with recurrent ideas in the titles – ‘monologue’, ‘book’, ‘music’ (in Dzenītis compositions, they can only be considered as exceptions); 2) with unique titles – the main tendency within all of his creative work. Certain similarities concerning the genre situation can be also observed in music of Dzenītis’ contemporaries, e.g. Ēriks Ešenvalds, Anitra Tumševica, Santa Ratniece, and others. Similarly to Dzenītis, they do not completely avoid traditions. Thus, one can find both traditional genres and libergenres in the list of compositions by the mentioned composers.

An absolute denial of traditions, in turn, can be observed in the creative work by Gundega Šmite. The composer believes that, when considering contemporary music, genre has lost its significance. When asked about the role of genre in her music, Šmite answered: “I am not interested in genre as a composer, because I think that there are other priorities in contemporary music (which began with avant-garde in the 1950s), that define a composition more precisely [...]. No, working on a new composition, I do not think about what genre it should belong to.” (Šmite 2012) A similar situation can be seen in the instrumental music composed by Jānis Petraškevičs, Rolands Kronlaks and others. Thus, the creative work of Dzenītis vividly confirms the main tendency of the genre situation in contemporary instrumental music: it obviously reflects a gradual decline in the interest in genre, up to an actual denial of it.

3. A concept and philosophical idea of a composition, which is primarily expressed through a title, is always significant for a composer: it determines not only the dramaturgical solution of the composition, but often its form as well, which is particularly characteristic of libergenres – opuses which cannot be incorporated in the current system of genres. Nevertheless, it can be also reflected quite vividly within classical genres, specifically in the case of string quartets, since they are quite far from the traditional model of string quartet genre. The composer himself confirms that relating to, e.g. his saxophone concerto, it is “the essence of abstract music” (quoted after Lūsiņa 2014), although he made no secret of the fact that the content of this composition is a deep personal experience, without providing detail. Thus, the given title *E(GO)* is very significant to understand the content, since it functions as a code, a key for the perception of the composition’s main idea, although it cannot be understood simply and unambiguously.

4. As to performing members, a whole panorama can be characterised as manifold: most of the compositions in this group represent the sphere of chamber music, among them, there are opuses for various solo instruments and diverse chamber ensembles; there are significantly fewer opuses written for orchestra, although the composer's interest in orchestral music has been increasing recently. Thus, in terms of performing members, every single composition is different and unique, offering fresh combinations of colours and timbres.

5. In the course of the development of his creative work, processuality and continual narration become increasingly significant for the composer: "Particularly in recent years, I have been interested in a continual flow of music which does not seem to stop. When creating music, thinking in sequence is typical of me," says the composer (quoted after Bušs 2012). It explains the fact that within the external level of form, there is a predominant tendency to create single-movement compositions. Whereas, at the internal level of form, every single composition is created according to its concept and main idea, offering a different solution in every case. Nevertheless, there is a unifying factor – a gradual and determined development of music, as well as a clear direction towards a culmination, which is typical of Dzenītis: this was proven by analyses of the both the classical and libergenre compositions. The composer, when discussing his chamber symphony (*SIN*)*fonietta*, among other things revealed: "I cannot refuse transparent and outright emotionality, which is shown in my music by quite traditional perceptual affections, giving listeners a musical feeling and satisfaction." (Quoted after Auguste 2018)

A study of the composer's creative work proves that it is significant for him to not stop and linger on what has been achieved, but to continuously go forward and look for something new. The composer himself also expressed it clearly:

"I have always considered that an artist must search for new ideas and try to test oneself within various manifestations with different things all his life. That moment, when you stop and feel that something is very good and you could do it again and again, is really risky. I like to do experiments and search for new ideas within form solutions and instrumentation. It is a real passion for me." (Quoted after Bušs 2012)

Such a position is also reflected quite vividly in the sphere of genre, which is considered to be both a flexible and strong phenomenon: remembering the words of Evgenij Nazajkinskij – it is like 'a matrix', which unites compositions of a particular genre (Nazajkinskij 2003: 94–95). Dzenītis' compositions do not correspond to any 'matrix'. Every single work is different and unique (in terms of all parameters – title, performing members and form), and that is why the composer's creative work cannot be incorporated in the traditional system of genres.

## Literatūra un citi avoti

Auguste, Ilga (2018). *Grēka skaidrojums un izaicinājums mūsu dzirdei*. Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums. 11. novembris. <http://klasika.lsm.lv/lv/raksts/pa-celjam-ar-klasiku/greka-skaidrojums-un-izaicinajums-musu-dzirdei.a58885/> (skatīts 2018. gada 10. jūnijā)

Bušs, Santa (2012). *Andris Dzenītis. Cilvēks procesā*. <http://www.lmic.lv/core.php?id=22659&pageId=726&subPageId=759&pageAction=howSubpage&fromComp=true> (skatīts 2014. gada 16. novembrī)

Būdeniece, Ilona (2015). *Liberžanra fenomēns žanra teorijas kontekstā un tā izpausmes latviešu komponistu instrumentālajā mūzikā*. Promocijas darbs. Rīga: JVLMA

*Composer Andris Dzenītis. Complete List of Works*. <http://dzenitis.webs.com/listofworks.htm> (skatīts 2018. gada 1. septembrī)

Daunoravičienė, Gražina = Grazhina Daunoravichiene (1990a). *Problema zhanra i zhanrovogo vzaimodejstviya v sovremennoj muzyke (na materiale tvorchestva litovskih kompozitorov 1975–1985 godov)*. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. Vil'njus

Daunoravičienė, Gražina = Grazhina Daunoravichiene (1990b). *Problema zhanra i zhanrovogo vzaimodejstviya v sovremennoj muzyke (na materiale tvorchestva litovskih kompozitorov 1975–1985 godov)*. Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. Vil'njus

Dombrovska, Mārīte, un Egīls Šēfers (2010). Anotācija CD albumam *Latviešu laikmetīgā kameramūzika klarnetei "Ziemeļsaule"*. Rīga: Egīls Šēfers, Latvijas Mūzikas informācijas centrs, LMIC 022

Dubra, Rihards (2012). Intervija Ilonai Būdeniecei. Pieraksts Ilonas Būdenieces privātarhīvā

Dzenītis, Andris (1997). *Māksliniekam ir jābūt egoistam*. Intervija Inesei Lūsiņai. [www.diena.lv/arhivs/maksliniekam-ir-jabut-egoistam-10018090](http://www.diena.lv/arhivs/maksliniekam-ir-jabut-egoistam-10018090) (skatīts 2014. gada 16. novembrī)

Dzenītis, Andris (2007). *31.12.99. Stanza I*. Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums. 24. janvāris. <http://klasika.lsm.lv/lv/lr/arhivs/?adv=1&d=&m=&y=&d2=&m2=&y2=&channel=0&keyword=Andris+Dzen%C4%ABtis+Stanza> (skatīts 2014. gada 16. novembrī)

Dzenītis, Andris (2012a). Intervija Ilonai Būdeniecei. Pieraksts Ilonas Būdenieces privātarhīvā

Dzenītis, Andris (2012b). *Jūras Dzenītis*. Intervija Inesei Lūsiņai. <http://www.lmic.lv/core.php?id=23840&pageId=726&subPageId=759&pageAction=showSubpage&fromComp=true> (skatīts 2014. gada 7. augustā)

Dzenītis, Andris (2012c). "*Līdzenuma balss*" *alta saksofonam un ērģelēm*. Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums. <http://klasika.lsm.lv/lv/lr/arhivs/?adv=1&d=&m=&y=&d2=&m2=&y2=&channel=0&keyword=Andris+Dzen%C4%ABtis+L%C4%ABdzenuma+balss> (skatīts 2014. gada 14. novembrī)

Dzenītis, Andris (2014a). Intervija Ilonai Būdeniecei. Pieraksts Ilonas Būdenieces privātarhīvā

Dzenītis, Andris (2014b). *Trešais stīgu kvartets "Introversija un atvadas"* (2014). Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums (no cikla *Latvijas koncertzālēs*). 15. oktobris. <http://www.latvijaradio.lsm.lv/lv/lr/arhivs/?adv=1&d=15&m=10&y=2014&d2=&m2=&y2=&channel=0&keyword=Andris+Dzen%C4%ABtis> (skatīts 2014. gada 15. novembrī)

Dzenītis, Andris (2014c). *Kali Yantra* flautai un klavierēm. *Latviešu jaunās mūzikas koncerts 2013. gada 20. novembrī Leipcigas "Gewandhaus" Mendelszona zālē*. Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums. 19. februāris. <http://klasika.lsm.lv/lv/lr/arhivs/?adv=1&d=&m=&y=&d2=&m2=&y2=&channel=0&keyword=Andris+Dzen%C4%ABtis+Kali+Yantra> (skatīts 2014. gada 14. novembrī)

Dzenītis, Andris, un Liene Jakovļeva (2014). *Post factum. Koncerts Radio studijā, sonāšu vakars, mākoņu sana un Mocarta-Vidmaņa laiks*. Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums. 4. oktobris. <http://klasika.lsm.lv/lv/raksts/post-factum/koncerts-radio-studija-sonashu-vakars-makonju-sana-un-mocarta-vi.a43424/> (skatīts 2014. gada 18. novembrī)

Dzenītis, Andris (2017a). *Dzenīša pavediens*. Intervija Inesei Lūšiņai. <https://www.diena.lv/raksts/kd/intervijas/intervija-ar-komponistu-andri-dzeniti.-dzenisa-pavediens-14181112> (skatīts 2018. gada 4. maijā)

Dzenītis, Andris (2017b). *Komponists Andris Dzenītis: vienmēr parūpējos par to, lai izpildītājam būtu, ko darīt...*. Intervija Rūtai Paulai. *Neatliekama saruna*. Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums. 5. septembris. <http://klasika.lsm.lv/lv/raksts/pa-celjam-ar-klasiku/komponists-andris-dzenitis-vienmer-parupejos-par-to-lai-izpildit.a91518/> (skatīts 2018. gada 4. maijā)

Dzenītis, Andris (2018a). Intervija (e-pasta vēstule) Ilonai Būdeniecei. 13. jūnijs

Dzenītis, Andris (2018b). Intervija Ilonai Būdeniecei. Pieraksts Ilonas Būdenieces privātarhīvā

Dzenītis, Andris (2018c). *Octagon. Episodi e sonata* klavierēm. Anotācija nošizdevumam (tiek gatavots publicēšanai apgādā *Musica Baltica*)

Eriņa, Aija (2011). *Malaizijā atskaņos Andra Dzenīša mūziku*. <http://www.diena.lv/kd/muzika/malaizija-atskanos-andra-dzenisa-muziku-13910249> (skatīts 2014. gada 18. novembrī)

Gintere, Ieva (2014). *Konceptu mūzika latviešu jaunākās paaudzes komponistu darbos*. Promocijas darbs. Rīga: JVLMA

Jakubone, Ināra (2009). Anotācija CD albumam *Senza barriera. Latvian Composers at the Warsaw Autumn Festival*. Poland: Polish Music Information Centre, POLMIC 048

Lancere, Gita (2016). *Andra Dzenīša "Langsam" pasaules pirmatskaņojums. Pirms mūzikas – saruna ar autoru*. Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums. 12. oktobris. <http://klasika.lsm.lv/lv/raksts/citi-raidiijumi/andra-dzenisa-langsam-pasaules-pirmatskanojums.-pirms-muzikas-sa.a75407/> (skatīts 2018. gada 10. jūnijā)

Lūsiņa, Inese (2009). *Kā apturēt domas galvā?* [www.diena.lv/sodien-laikraksta/ka-apturet-domas-galva-709061](http://www.diena.lv/sodien-laikraksta/ka-apturet-domas-galva-709061) (skatīts 2014. gada 16. novembrī)

Lūsiņa, Inese (2010). *Pūtēju orķestris "Rīga" sezonu sāks ar Andra Dzenīša un Džozefa Švantnera pirmatskaņojumiem*. <https://www.diena.lv/raksts/kd/muzika/puteju-orkestris-riga-sezonu-saks-ar-andra-dzenisa-un-dzozefa-svantnera-pirmatskanojumiem-749666> (skatīts 2014. gada 14. novembrī)

Lūsiņa, Inese (2014). *Andris Dzenītis savā jaunajā koncertā savalda ego*. <http://www.diena.lv/kd/muzika/andris-dzenitis-sava-jaunaja-koncerta-savalda-ego-14041265> (skatīts 2014. gada 14. novembrī)

Maskats, Arturs (2007). Subjektīvs romantiķis ar vieglas depresijas aizmetņiem. Saruna ar Gundu Vaivodi. *Mūzikas Saule* 6 (44), 17.–21. lpp.

Nazajkinskij, Evgenij (2003). *Stil' i zhanr v muzyke*. Moskva: Vlados

Ņedzvecka, Sandra (2012). *"Lielās Mūzikas Balvas 2011" nominanti*. Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums. 28. februāris. <http://klasika.lsm.lv/lv/lr/arhivs/?adv=1&d=28&m=2&y=2012&d2=&m2=&y2=&channel=0&keyword=Andris+Dzen%C4%ABtis+> (skatīts 2014. gada 15. novembrī)

Silabriedis, Orests (2018). *Liepājas simfoniskā orķestra koncerta un Andra Dzenīša simfonijas pirmatskaņojuma recenzija. Mīlestība ir stiprāka*. <https://www.diena.lv/raksts/kd/recenzijas/liepajas-simfoniska-orkestra-koncerta-un-andra-dzenisa-simfonijas-pirmatskanojuma-recenzija.-molestiba-ir-stipraka-14190230> (skatīts 2018. gada 4. maijā)

Šmite, Gundega (2012). Intervija (e-pasta vēstule) Ilonai Būdeniecei. 19. decembris



Vilšķērsta, Inta (2001). *Individualizēta dramaturģiska forma un tās izpausmes V. Ļutoslauskā un P. Vaska simfonijās*. Bakalaura darbs. Rīga: JVLMA

Wehmeier, Sally (ed., 2010). *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Seventh Edition. Oxford: Oxford University Press

Zēgnere, Inta (2012). *Par Andra Dzenīša stīgu kvartetiem "Trataka. Point noir" un "Amrita"*. Latvijas Radio 3 Klasika raidījums (no cikla *Latvijas koncertzālēs*). 11. aprīlis. <http://klasika.lsm.lv/lv/lr/arhivs/?adv=1&d=&m=&y=&d2=&m2=&y2=&channel=0&keyword=Andris+Dzen%C4%ABtis+Trataka.+Point+noir> (skatīts 2014. gada 15. novembrī)

Zēgnere, Inta (2014). *Arvīds Kazlausks un Andra Dzenīša Saksofona koncerts "E(GO)"*. Latvijas Radio 3 Klasika raidījums. 21. janvāris. <http://klasika.lsm.lv/lv/raksts/pa-celjam-ar-klasiku/ego-ej-projam.a33168/> (skatīts 2014. gada 15. novembrī)

Znotiņš, Armands (2012). *Apceres par mūžīgo gaismu*. <http://www.muzikassaule.lv/recenzijas/title/118> (skatīts 2014. gada 12. novembrī)

# MŪZIKAS PSIHOLOĢIJA

## BRAIN-COMPUTER MUSIC INTERFACING – CURRENT APPROACHES AND PROSPECTS

Jachin Pousson

**Keywords:** brain-computer music interfacing (BCMI),  
electroencephalogram (EEG), music performance,  
musical interaction

Brain-computer music interfacing (BCMI) is a field of research addressing the idea that electrical oscillations within the brain can be used to generate or manipulate music, or support a musical activity. This is achieved by transmitting brainwave activity expressed as electrical frequencies using electroencephalogram (EEG) electrodes placed upon the scalp to a computer which maps or translates this input to audible output with musical structures or rules (Miranda, Castet 2014; Rosenboom 2014). The concept of using this rhythm rich EEG signal for musical applications has led to the emergence of new types of musical instruments, interactions, performances and experiences which have captured the imaginations of many artists and technologists (Miranda 2006a, 2006b).

63

### **What is BCMI?**

The term BCMI was coined by Eduardo Reck Miranda, and stemmed directly from adopting brain-computer interfacing (BCI) technology for supporting musical activity (Miranda 2006a, 2006b; Miranda, Castet 2014). Figure 1 illustrates the schematics of a BCMI in terms described by Miranda. Systems such as these are made up of the following steps:

1. Audio/Visual Stimuli (optional): this is present in some systems where audio or visual stimuli other than the audio output can function as additional feedback or as part of controlling the system.
2. EEG Input: EEG signals recorded via electrodes placed on the scalp.
3. Signal Processing: amplification and data analysis to isolate and extract meaningful information for further classification or processing depending on the system design.
4. Transformation Algorithm: maps the EEG data to musical parameters, such as MIDI data.

5. Musical Engine: receives musical parameters as input commands for musical audio output.

The way audio output expresses brainwave activity is dependent on the design and components of the BCMI system. There is currently no standard configuration of hardware or software – all BCMI systems described by the literature have been designed differently according to their purposes, limitations and validation methods. Types of BCMI systems and prevalent methods for achieving the steps illustrated in Figure 1 will be described in detail later in this text.

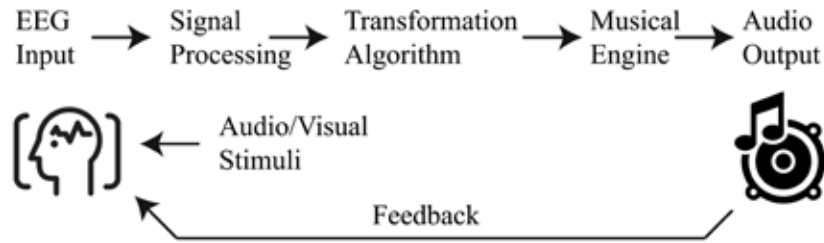


Figure 1. Steps of a typical BCMI system (adapted from Miranda, Castet 2014: 227)

### Background and State-of-the-Art

The first person to record electrical brainwave activity was Hans Berger in 1924 (Berger 1929; Adrian et al. 1934; Miranda 2006a, 2006b), which led to the development of EEG technology as a tool for diagnosing neurological disorders such as epilepsy (Buzsáki 2006; Nunez, Srinivasan 2006). The first person to propose using the EEG as a method for interfacing with machines was Jaques Vidal in 1973 (Vidal 1973; Gürkök, Nijholt 2013; Wadson et al. 2015). The first person to use the EEG to create music was the composer Alvin Lucier in 1965 by directly applying his amplified brainwaves to an array of percussion instruments (Christopher et al. 2014). He was closely followed by other composers and musicians seeking to harness the EEG for music, including David Rosenboom's research in which he searches for potentially useful data in the EEG for music making (Rosenboom 1999; Våljamäe et al. 2011). Since then, progress in this field has been made in step with technological developments and limitations in biomedical engineering, neuroscience, and computer technology (Miranda, Castet 2014).

Four major challenges in the field of BCMI are therefore closely related to choices made while putting together a system that can actualize the steps described in Figure 1:

- first, designing and accessing the configuration of hardware components necessary;
- second, the isolation of EEG information meaningful for control;

- third, the development and implementation of a chosen mapping strategy for generating or manipulating music;
- and fourth, defining ways that this technology can be applied to meeting needs in therapy and in improving lives (Tan, Nijholt 2010; Miranda, Castet 2014).

The inconsistency of methodology which can be observed in the literature, however, is typical of newly developing research areas – it is a novel and exciting, deep theoretical space where the research communities involved are enthusiastic but diasporic.

### **Types of BCMI Systems**

Despite the wide variety of BCMI systems described in the literature, Miranda notes that, with respect to the historical development of this research field, such systems can be classified into three categories (Miranda, Castet 2014) presented in Table 1:

*Table 1.* Types of BCMI classified by technique

<b>Type of Technique</b>	<b>Description</b>
EEG sonification	Conversion of EEG data into sound for analysis in non-musical domains, such as in medicine, where listening to the EEG signal is a tool for analysis or diagnosis of specific mental states or conditions.
EEG musification	Mapping EEG information arbitrarily to musical parameters, with limited control or efficacy.
BCI control	Direct, real-time cognitive control of music is inherent to the system design.

The techniques described above are dependent on any given system’s technical limitations and are often chosen to best serve research goals. Thus, BCMI research can also be classified according to research communities. Table 2 describes two major types of research community in terms of their aims, and main application areas (Tan, Nijholt 2010; Miranda, Castet 2014).

Table 2. Types of BCMI research communities

Research Community	Humanities	Scientific
<b>Aims</b>	To use BCMI for musical performance, composition, instrument design, and new collaborative or interactive musical experiences.	To use BCMI for music therapy, testing music psychology or neurophysiological hypotheses, developing better technology through evaluating the performance of configurations within their focus.
<b>Applications</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Playing musical instruments or manipulating interactive musical systems with thoughts.</li> <li>• Composing music by selecting notes, fragments or textures stored within an interactive system.</li> <li>• Participating in individual or collaborative control of musical parameters such as pitch, dynamics, timbre and tempo.</li> <li>• Generating audio/visual stimuli to support a musical activity such as performance, or interactive installation.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Neurofeedback training for persons and circumstances where learning to control mental states at will is beneficial to health or well-being, such as in treating depression.</li> <li>• Enabling people who cannot play musical instruments to experience the social benefits of collaborative music making, such as to provide a means for self-actualization for shut-in cases where bodily movement is limited.</li> <li>• Environmental control, such as selection of music based on mood or desired mood.</li> </ul>

Humanities, research communities, music psychologists and musicologists call for more embodied approaches which take into account the multi-faceted nature of musical interaction including the individual's musical experience, the corporeal aspect of musical activity, as well as the physical and socio-psychological environment (Cross 2005; Juslin 2005; Large 2008; Leman 2008, 2010; Overy, Molnar-Szakacs 2009; Hargreaves et al. 2011; McGuinness, Overy 2011; Rocchesso 2011; Gill 2012; Giacomo, Keller 2014; Keller et al. 2014; Reidsma et al. 2014; Haumann 2015; Laroche, Kaddouch 2015; Volpe et al. 2016). Literature reporting in the area of artistic BCMI research is thus often more concerned with evaluating the aesthetic result of the system's output than documenting aspects useful for replicating or carrying forward their approaches. This is partly a result of EEG technology still being relatively expensive and difficult to obtain today – the artistically inclined therefore often rely on consumer grade EEG devices where the technical processes such as signal extraction, analysis, classification and computer actuation are in great part defined by algorithms built into the product (Maskeliunas et al. 2016). Bypassing these technical processes often results in highly creative solutions albeit under-informed by the underlying sciences, thus lacking reliable data for practical use. Some examples of the leading commercially available brain activity monitoring systems to date are made by Emotiv, MindMedia, Neurosky, Enobio, iMotions, and Muse<sup>1</sup>. Thus, BCMI for artistic research has become an uneven but spontaneous playing field where new ideas are rapidly born and manifest into unique proof-of-concept musical experiences, but are rarely useful for making further advances.

<sup>1</sup> See respectively the webpages *Emotiv*, *MindMedia*, *Neurosky*, *Neuroelectrics* [*Products / Enobio*], *iMotions*, and *Muse* (a full description is provided in the list of references at the end of the article).

Because its aims are aligned to medical applications, the scientific research community calls for more rigorous assessment of methods, clinical grade equipment, and detailed reportage for scientific validation of their results. For research to be of practical use in a certain community, the scientific community calls for detailed documentation describing the following parameters (Hermann 2008):

- equipment technical details: electrodes, amplifier models and computer hardware;
- electrode placement, channels and referencing technique used (e.g. a 10–20 electrode system);
- EEG temporal resolution or sampling rate (e.g. 250 Hz);
- pre-filtering of low and high pass frequencies;
- details of the signal processing (e.g. block or window size: fast Fourier transform, or FFT);
- reduction of artefacts;
- EEG features selected for sonification (e.g. relations or objective properties of amplitude);
- musical parameters selected for generation or manipulation, and how this is precisely related to the EEG input (e.g. mapping musical output tempo to average alpha power from a single electrode).

However, imposing strict methodological controls often results in disembodied musical interactions, far removed from socio-cultural contexts where musical experiences take place in every-day life (Leman 2010). Commentary on the research space found in the literature suggests that this gap can be closed by encouraging closer collaboration between these communities (Leman 2008; Miranda, Castet 2014). Future research is often encouraged to systematically compare different BCMI configurations, methods, and mappings, and challenged to conduct research in embodied musical contexts in order to be adopted and applied in the real world.

The section to follow examines current approaches to BCMI, describing in greater detail the materials and methods for obtaining an EEG signal, processing and extracting features from that signal, and transforming it into data which can be mapped for musical control (see Figure 1).

### **Approaches to BCMI**

BCMI systems rely on EEG technology, which has been developed and informed by neuroscience mainly for the purpose of determining functional brain activity and diagnosing neural disorders (Miranda 2006a, 2006b; Nunez and Srinivasan 2006; Rosenboom 2014). More

recently, EEG research has explored many new methods for detecting mental processes, commands, states, as well as levels of arousal, attention and emotion by charting neural activity represented as frequencies over time (Hondrou, Caridakis 2012; Maskeliunas et al. 2016). Music itself can modulate these mental dimensions, and it also exists in the frequency-time domain. Both brainwaves and music can be represented as frequency over time, and this fundamental similarity seems to promise great potential for meaningful translation. The EEG signal has a densely rhythmic quality, which it lends itself well to translation into musical parameters. One need only filter away the noise and isolate the rhythms to assign controls to. This process is at the heart of every BCMI system, and the equipment and methods used are of great importance to the type of validation their designs seek. The following sections examine approaches to BCMI by describing the technology and techniques employed at each stage of the process from recording EEG input to audio output.

### **The EEG Method for BCMI**

To aid comprehension of the later material, this section is dedicated to relaying foundational knowledge on the EEG method relevant to BCMI. The temporal resolution of the EEG method is in the millisecond range (Berger 1929; Buzsáki 2006), making it the most practical choice among other functional neuroimaging methods such as PET, MEG, or fMRI for BCMI applications which require real-time feedback for a sense of intentional control. In BCMI applications, this signal is processed by software that maps the information for musical output determined by the musical engine described in Figure 1. The first stage of a BCMI system is therefore acquiring an EEG signal using electrodes placed on the scalp. Collectively, the data gathered from all the electrodes is referred to as the EEG signal, which represents neural activations expressed as oscillations of electrical potential that can be analyzed in a number of dimensions (Buzsáki 2006). Each electrode is referred to as a channel, and a standard configuration is known as the 10–20 electrode system (Jasper 1958; Niedermeyer, da Silva 2005; Sanei, Chambers 2007), though more channels are possible. Figure 2 illustrates the locations of electrodes using the 10–20 configuration.

Different regions in the brain have different specializations, thus the locations of the electrodes are significant for detecting specific neural activity from specific areas (Buzsáki 2006; Nunez, Srinivasan 2006; Tatum et al. 2007). The electrodes are named after the cortical area they are located: F for frontal, C for central, P for parietal, and O for occipital. Even numbers follow the letter prefix for locations on the right hemisphere, while those on left hemisphere are followed by odd numbers. The letter 'z' follows locations on the top of the head,

directly between hemispheres (Tatum et al. 2007; Miranda, Castet 2014). However, the spatial resolution of the EEG is relatively low compared to other methods, and the data can represent several coordinated networks (Buzsáki 2006).

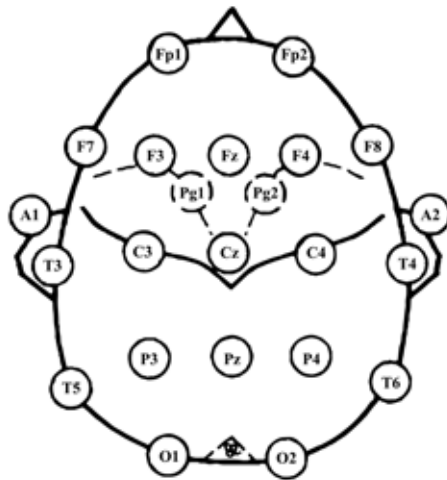


Figure 2. The international 10-20 system configuration for EEG electrode placement (adapted from Niedermeyer, da Silva 2005: 140)

The skull attenuates the electrical signal and as a result, its amplitude is very low, at approximately 100  $\mu\text{V}$  (Malmivuo et.al. 1995: 257). To address this, conductive gel is usually applied to each electrode, and wires deliver the signal to an amplifier, before being digitized by a computer. The need for conductive gel and wires has been an obstacle for EEG technology in becoming practical for BCMI applications which typically call for portability, fast set-up times, and freedom of body movement.

Recent developments in EEG technology have given rise to more affordable and portable devices, and some are now able to measure a useful range of parameters applicable to BCMI systems widely accessible for consumer purchase (see Footnote 1). Some of these have overcome the aforementioned challenges by incorporating dry electrodes and wireless transmission. At present, consumer grade devices used in documented BCMI applications often have limited reliability, and customisability relies on expertise in computer science and advanced mathematics (Maskeliunas et al. 2016). However, these products are constantly improving and have been used in a growing number of peer-reviewed studies (Ramirez, Vamvakousis 2012; Levicán et al. 2017). As aforementioned, using the EEG for BCMI involves processing the raw electrical signals and mapping these to musical parameters. The following sections describes these steps in further detail.



## Aspects of EEG Signal Processing

The first step in processing the EEG signal is noise reduction. Noise mainly results from muscle artefacts, interference from electrical power lines, and other exogenous sources of electromagnetism, and is not relevant to the input (Tan, Nijholt 2010; Hondrou, Caridakis 2012; Miranda, Castet 2014; Wadeson et al. 2015). Noise is normally reduced using digital filters, for example, computer software during digital conversion. For example, electrical interference from power lines typically occur in the 50–60 Hz range depending on the power supply, so a narrow band filter may be applied to that range to reduce noise in the signal (Tatum et al. 2007). When using a standard electrode configuration like the 10–20 system, two reference electrodes are normally attached to the earlobes and a grounding electrode attached anywhere on the body. Signals from the reference electrodes represent electrical information which does not originate from cerebral activity, and is thus identified as noise to be subtracted from the signals originating from the active electrodes on the scalp. Similarly, the grounding electrode is connected to the ground circuit in the amplifier, which allows the computer to filter out electrical noise originating from the amplifier and other nearby electronic systems (Teplan 2002; Nunez, Srinivasan 2006).

Digital conversion uses sample rates which are also expressed in Hz, indicating the number of data points recorded per second. For example, for research and clinical use, sample rates normally range between 250 Hz (4 milliseconds) and 2000 Hz (0.5 milliseconds), though rates up to 20,000 Hz (0.05 milliseconds) are technically possible (Tan, Nijholt 2010). Additionally, high pass and low pass filters are applied to frame the window of frequencies being measured (Nunez and Srinivasan 2006). On a computer, a typical EEG signal display window represents digitized signals from individual electrodes as sinusoidal waveforms revealing amplitude plotted over time. Various artefacts can be observed in these signals caused by non-cerebral sources.

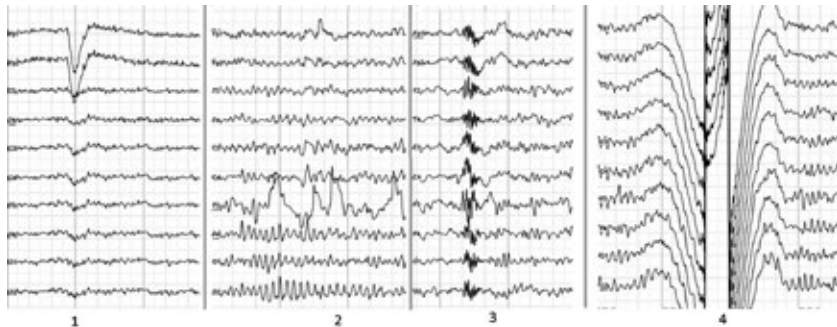


Figure 3. Four common artefacts in the EEG signal displayed as digitized waveforms (Cherninskyi 2015)

An example of a typical EEG display is shown in Figure 3, revealing four common types of artefacts which are normally removed as part of the signal processing stage (Nunez and Srinivasan 2006; Tatum et al. 2007; Lopata 2014). Number 1 represents eyeball muscular excitation, such as blinking. Number 2 shows an artefact on channel P3 and is the result of a bad contact between the electrode and the scalp at that location. Number 3 is an artefact resulting from the act of swallowing. Number 4 shows an artefact caused by a bad contact between the reference electrode and the skin.

The EEG waveforms shown in Figure 3 simply reflect the raw data input from each electrode before any transformation algorithms are applied for feature extraction. One can observe from this representation that EEG processing fundamentally takes place in the time-frequency dimension, the level of amplitude dimension, and the spatial dimension. The entire available EEG spectrum can range from 0 Hz to up to half of the sampling rate, but research typically has focused on frequencies between 0.5–50 Hz, as this is the range relevant to neural activity ranging from deep sleep to highly engaged waking activities such as in sports or music. Measurements outside of this window are rare as activity above and below are difficult to distinguish from artefacts. In clinical practice, this range has typically been divided into five categories or bandwidths relevant to types of mental activity or states, illustrated in Figure 4 (Nunez, Srinivasan 2006; Tan, Nijholt 2010; Lopata 2014).

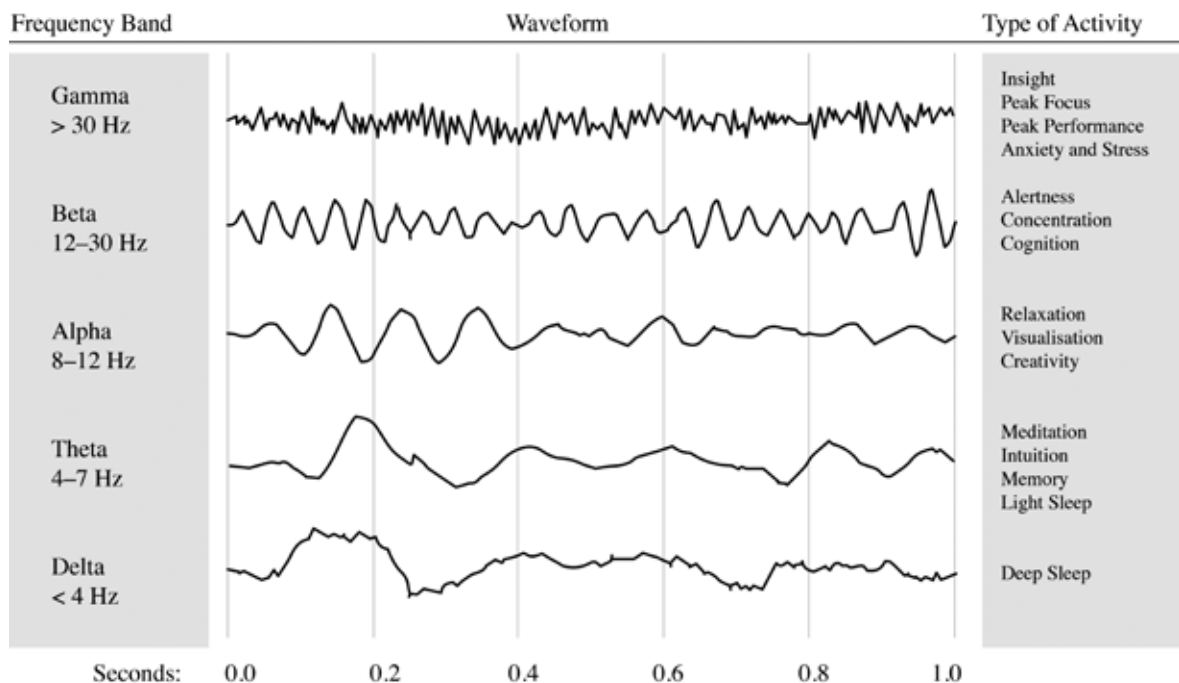


Figure 4. Typical frequency band divisions of the EEG spectrum and associated mental activity (adapted from Tan, Nijholt 2010: 207)

So far, we have seen how EEG signals are recorded, measured and represented for analysis for clinical use, but for BCMI applications the ranges described in Figure 4 may be divided differently and represent cognitive and affective correlates of EEG activity native to processes of musical interaction. Methods of feature extraction from such EEG representations for BCMI application will be described in the following section.

### **EEG Feature Extraction and Classification**

There are various methods for transforming the raw EEG data, and analyzing it to identify features for use in the musical engine stage of a BCMI described in Figure 1. Algorithms are used to automatically isolate a set of relevant features, a set of relevant channels, or features from specific channels based on their location on the scalp (Lotte 2014). In other words, specific brainwave activities selected to control a BCMI are tracked over time and are assigned as control inputs.

The mathematic algorithms which describe the conversion of electrical brainwaves into a spectrum of sinusoidal waveforms and simultaneously identifying meaningful features for elicitation of control and indeed the computation power required to actuate these algorithms in real-time for BCI applications originate from methods for analyzing EEG data for research or clinical diagnosis. For reasons mentioned in the introduction of this paper, BCMI research has mostly been limited to using algorithms from the field of BCI. The most common function of these algorithms is pattern or feature recognition, and thus the classification of processed EEG data (Lotte et al. 2007). In other words, these classification algorithms look for patterns or features in the EEG signal specific to a mental command or emotional state and relay parametrical information to be mapped by the musical engine in a BCMI system (see Figure 1).

Classifier algorithms are chosen for the EEG features and properties they describe and must overcome the fact that EEG signals contain a lot of noise and have a high dimensionality (Rakotomamonjy et al. 2005). Noise is filtered by identifying and subtracting it from the signal, but with regards to high dimensionality, consider that in some contexts algorithms are used to extract multiple features from various channels across several segments of time (Haselsteiner, Pfurtscheller 2000). Although many BCI applications have achieved their aims using only one classification algorithm, some have used multiple algorithms aggregated in different combinations to concatenate a single feature or group of features (Lee, Choi 2003; Lotte et al. 2007).

Two main types of EEG data are typically used for feature extraction for BCMI applications: event-related potentials (ERPs) and the

spontaneous EEG. ERPs are events observed as changes in the EEG spectrum due to external events or stimuli. Systems using spontaneous EEG data analyze the ongoing data stream for trends or patterns that match specific neural activity. One of the first and most commonly used transformations of the spontaneous EEG in early BCMI systems is a fast Fourier transform (FFT), which averages the amplitude of specific frequency bands over time (Miranda 2006a, 2006b; Nunez and Srinivasan 2006; Tan, Nijholt 2010; see Figure 4). Using the FFT algorithmic transformation, frequency bands that have higher amplitudes averaged over a specific period of time are considered to reflect attributes of the dominant mental state for that period (Teplan 2002; Zhuang et al. 2009). The divisions or thresholds of the frequency spectrum vary slightly between different studies according to the type of activity in focus. This type of transformation has been useful in BCIs aimed at actuating output responding to metrics such as alertness and relaxation, and has been instrumental in developing neurofeedback techniques where, for example, listening to the sonification of the transformed signal allows the user to learn to consciously steer the EEG towards desired mental states (Tan, Nijholt 2010; McCreddie et al. 2013). In other words, a user may learn to manipulate the amplitudes of individual frequency bands by undergoing neurofeedback training, thereby learning to control a BCMI system designed to map those parameters to output designated audio/visual content or events. Other types of algorithms can track spectral dynamics, extracting information about changes or peak amplitudes within a specific frequency band to be used as features for sonification or control (Hinterberger 2011; Wu et al. 2010). Thus, the FFT has been an attractive and reliable candidate for feature extraction in relatively simple BCMI systems of the EEG sonification type (see Table 1), where in such a case a user's overall mental state sonified in this way could be used to control associated musical dynamics or tempo.

In practice, neurofeedback training for a BCMI application aimed at optimizing affective performance may be divided into slow wave and fast wave training. The goal of slow-wave alpha/theta (A/T) training could be for the user to raise the amplitude of slow waves Theta range (4–8 Hz) above that of the Alpha range (8–12 Hz), while in fast-wave training the goal may be to raise the amplitude of sensor-motoric rhythms (SMR) in the low beta range (12–15 Hz) and maintain it without allowing frequencies higher or lower in the spectrum to rise concurrently. This type of training has shown to improve musical performance on several standardized evaluation scales proposed for judging the quality of a musical performance such as level of technical security, musicality, expressive range and communication of emotional commitment and conviction to name a few (Gruzelier 2011). Because of these benefits, as well as the fact that one learns to modulate amplitudes

between specific frequency bands, this type of training could be a prime candidate for learning to control a BCMI system. But modulations within specific EEG spectrum frequency bands are only one type of feature which may be extracted for BCMI system control.

More advanced BCMI systems of the EEG musification and BCI control types (see Table 1) rely on other features of the EEG signal which are event related (they look for ERPs). For example, imagining body movement, gazing at a blinking light, recognizing a picture, or doing mental tasks produce features in the EEG signal that can be used to command a BCI (Miranda, Castet 2014). These have been explored at various depths in the literature, but in a recent (2014) introductory chapter to EEG-based BCIs, author Ramaswamy Palaniappan identifies several BCI paradigms of feature extraction charted onto Table 3 (Palaniappan 2014).

Table 3. BCI paradigms of feature extraction (adapted from Palaniappan, in Miranda, Castet 2014: 34–37)

BCI Paradigm	Description	Feature Details	EEG Analysis	BCMI Application Example
Motor imagery	<ul style="list-style-type: none"> <li>Imagining simple body movement, such as hand movement, produces changes in the EEG called event-related desynchronization (ERD) and event related synchronization (ERS).</li> <li>Example: Imagining moving the left hand results in an ERD in the right motor cortex, and an ERS in the left motor cortex.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Frequency range: 8–30 Hz (alpha and beta bands).</li> <li>10–20 electrode location: C3, C4.</li> <li>EEG feature: simultaneous ERD and ERS.</li> <li>ERD: EEG attenuation in primary and secondary motor cortices.</li> <li>ERS: EEG amplification in the ipsilateral hemisphere.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Identifying relevant electrode locations.</li> <li>Determining spectral range.</li> <li>Choosing features for detecting the type of motor imagery.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Imagined movement is represented by sonic events.</li> </ul>
Steady-state visual evoked potential (SSVEP)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Gazing at visual stimulus that flashes or blinks at 6 Hz and above entrains the EEG in the visual cortex to that frequency.</li> <li>Example: Focusing on a blinking LED light or target area on a screen results in the same frequency appearing in the occipital region of the visual cortex.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Frequency range: 6–60 Hz.</li> <li>10–20 electrode location: O1, O2.</li> <li>EEG feature: spontaneous frequency following effect of the brain.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Detecting and isolating the target feature.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Choosing a specific flashing visual stimuli to focus on indicates a command for the music engine (see Figure 1) to carry out.</li> </ul>

P300 Visual evoked potential (VEP)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• EEG feature occurring 300–600 milliseconds after exposure to visual stimuli. These can be letters or numbers arranged in a grid of flashing rows and columns.</li> <li>• Example: Task-relevant or decision-making stimuli such as recognizing a picture or choosing a number from a flashing grid results in a P300 response in the parietal cortex.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Frequency range: 8 Hz and below.</li> <li>• 10–20 electrode location: Fz, Cz, Pz.</li> <li>• EEG feature: higher P300 amplitude will occur for the object in the visual stimuli focused on.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Involves multiple trials due to higher background EEG.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Choosing musical notes from a flashing grid for composing a melody.</li> <li>• Choosing from a number of musical parameters to control in the musical output.</li> </ul>
Mental task	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Specific types of mental task activate specific brain regions and can be detected as inter-hemispheric patterns in the EEG.</li> <li>• Example: Doing math equations in the mind results in higher EEG activity in the left hemisphere than the right hemisphere.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Frequency range: 8–30 Hz.</li> <li>• 10–20 electrode location: all channels in two groups – left and right hemisphere locations.</li> <li>• EEG feature: distinct differences in EEG activity between brain hemispheres.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Uses an asymmetry ratio to compare EEG amplitude between hemispheres.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tasks such as improvisation and score reading result in different patterns of activity between brain hemispheres.</li> <li>• The type of mental effort a user is engaged in affects the sound of a musical instrument being played.</li> </ul>
Slow cortical potential (SCP)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Changes in the low frequency range of the EEG are associated with certain tasks.</li> <li>• Example: Planning or preparing to move causes a dip in amplitude in the low frequency range of the EEG.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Frequency range: 1–2 Hz.</li> <li>• 10–20 electrode location: dependent on targeted task.</li> <li>• EEG feature: modulation between positive and negative power SCP.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Relies on extensive user conditioning to learn to manipulate the SCP.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Manipulating the SCP allows a user to modulate between distinct musical timbres.</li> </ul>

All of these paradigms identify useful features for mapping to musical parameters or commands but each have strengths and weaknesses for application in BCMI systems. Motor imagery tasks currently only cause changes in the EEG after a few seconds latency and requires user training, but does not require visual stimuli to work (step 1 of Figure 1). Mental tasks also do not require visual stimuli, but this method relies on frequent use and re-training as patterns representing specific tasks change over time. The disadvantage of SSVEP and P300 VEP methods is that focusing on flashing visual stimuli is practical for only a few minutes at a time and runs the risk of triggering epileptic episodes, however the major advantage is that they require as few as one electrode to work. The SCP method requires extensive conditioning to learn to control, but is very reliable in terms of performance (Palaniappan 2014). Therefore, any venture into the BCMI research and application space



today must make an informed choice of mapping methods depending on its ultimate purpose.

The next step in the BCMI system involves mapping these features to control parameters relevant to studying or supporting a specific musical activity. The following section discusses the role of mapping and describes some of the prevalent strategies that have been reported in the literature.

Following feature extraction, mapping the isolated and transformed EEG information to music in the musical engine (see Figure 1) is the next step in a BCMI system. Much BCMI research has given focus to mapping because of its analogies to the complex interaction between musicians and their instruments, and because it gives rise to degrees of control through which levels of expressivity and intention can be conveyed (Miranda, Eaton 2014). The role of mapping in BCMI is akin to becoming accustomed to playing a musical instrument in the sense that the features extracted from the EEG (such as the amplitude of beta band waves measured between hemispheres) can become the ‘fingers’ of a user upon a virtual instrument, or plot a cross-fade between two types of music stored in the system based on the user’s object of focus, just to name two hypothetical examples. Mapping in digital or electronic-based musical instruments has been defined as the correspondence between control parameters derived from user actions and sound synthesis parameters, and can be further classified in terms of the complexity of its signal relationship (the number of connections existing between input and output parameters; Hunt et al. 2000; Miranda, Eaton 2014). Table 4 describes four types of mapping strategies.

76

Table 4. Types of mapping strategy based on signal relationship complexity (adapted from Hunt et al. 2000: 210)

Signal Relationship	Description	BCMI Application Example
One to one	A single input parameter is mapped to a single output parameter.	A P300 VEP response triggers playback of a single musical pitch.
One to many	A single input parameter is mapped to multiple output parameters.	Average amplitude of the alpha frequency band modulates attack velocity, timbre and reverb of a synthesizer instrument.
Many to many	A number of input parameters are mapped to a number of output parameters.	Each band of the EEG frequency spectrum is assigned control over activating different musical instrument sounds, as well as their placement in a stereo field.
Many to one	Multiple input parameters are mapped to a single output parameter.	Motor imagery of a hand gesture (ERD, ERS) while focusing gaze on visual stimuli (SSVEP) results in the playback of a stored musical fragment.



Mapping strategies can therefore greatly determine the level of interactivity a user may experience using a BCMI, and choices made in reports in the literature are usually based on the goals of the system's design, but sometimes limited by cost or technology.

One clear distinction between playing an acoustic instrument and playing a BCMI, is that in acoustic instruments mapping is explicit – plucking a string directly results in a musical tone; in BCMI, mapping uses generative mechanisms – neuronal activity. The lack of apparent cause and effect relationships between the user's actions and the output from the musical engine is often the source of criticism for BCMI with passive or selective types of control.

As aforementioned, all BCMI systems are unique, though certain hardware and software components appear more often in the literature. However, BCMI systems can be classified by the type of control achieved as a result of their designs (Hunt et al. 2000; Miranda, Eaton 2014; Wadeson et al. 2015; Eaton, Miranda 2016). Table 5 describes four major types of control that have been achieved in BCMI documentation.

Table 5. Types of control in BCMI systems

Type of Control	Description
Passive	Returns stored media in the form of musical sounds, fragments or textures as output. Does not rely on intentional commands from the user.
Selective	The user learns to steer his or her EEG, in effect, learning to cognitively adjust levels of attention, arousal or emotion in order to intentionally manipulate the output of stored media.
Direct	Users interacts with software application which enables specific choices of output such as musical pitches or rhythms. These are often represented as tools or elements to choose from.
Collaborative	Enables more than one user to interact musically within the system. Some collaborative systems use passive or selective types of control.

From these types of control, we can observe their direct associations with the 3 main types of BCMI system described in Table 1: passive control is normally found in EEG sonification systems, selective control – in EEG musification systems, and direct control – in BCI systems. Collaborative control types can be possible in all 3 main types of BCMI system. Considering the wide variety of one-of-a-kind mapping strategies and disparaging technologies employed in literature reportage, the remainder of this section will focus on illustrating general principles with a few key examples. Many other examples of specific cases can be found compiled in books, and papers referenced within this review (Tan, Nijholt 2010; Gürkök, Nijholt 2013; Miranda, Castet 2014; Christopher et al. 2014; Wadeson et al. 2015).

A simple example of the EEG sonification type of BCMI could be what is widely considered to be the very first performance of a BCMI –

*Music for Solo Performer* by Alvin Lucier in 1965 (Gürkök, Nijholt 2013; Christopher et al. 2014). He amplified his EEG in the alpha range (in his case 8–13 Hz) from two electrodes attached to his forehead. This amplified signal was sent directly to a number of speakers, each of which was connected to an array of percussion instruments. The amplitude was controlled manually, and speaker channels were mixed individually, but another feature of Lucier’s work was the triggering of recorded loops of alpha band activity that was transposed into the audible hearing range. These were triggered to play in response to the amplitude of the alpha rhythm exceeding a certain threshold (Miranda, Eaton 2014). This early BCMI could be described as having a one to many signal relationship, since his alpha waves were used to activate multiple speakers as well as trigger playback of a tape loop. It also could be considered as having a ‘passive to loose’ form of selective control, since he could to some degree influence the output by steering his EEG within the alpha range. As a conceptual composition piece, the image of the composer with his head fitted with wires, sitting motionless upon a darkened stage amongst an array of roaring percussion instruments responding to his brain, is validation enough for this type of BCMI. It’s remarkable to note that this performance predates Vidal’s first conceptualized BCI in 1973 (Vidal 1973; Tan, Nijholt 2010; Miranda, Castet 2014), a fact illustrating that progress in BCMI and BCI spur each other on.

Jumping ahead roughly 3 decades, a prime example of the EEG musification type of BCMI could be the BCMI piano created by Miranda and colleagues described in a paper called *Brain-Computer Interface for Composition and Performance* published in 2006 (Miranda 2006a). Here the system loads the sets of musical building blocks consisting of melodic fragments in two distinctly different compositional styles for piano (Robert Schumann and Ludwig van Beethoven) based on generative rules driven by data resulting from a Hjorth analysis<sup>2</sup> of 14 of electrodes (7 pairs to form a bipolar montage). A Hjorth analysis is a form of clinical EEG analysis which measures attributes such as activity, mobility and complexity in the spontaneous EEG (Hjorth 1970). Another data stream collects information about the signal’s complexity and is mapped to the tempo and dynamics of the musical output. Mapping between the extracted EEG information in the first data stream and the types of musical style making up the musical building blocks were arbitrary. This BCMI design could be classified as having a many to many signal relationship since two individually transformed data streams are used as input, each of which manipulate more than one parameter. However, it also falls in the crack between passive and selective BCMI control types, as the musical building blocks are assigned arbitrarily and are triggered unconscious of user intent but the tempo and dynamics could be intentionally steered with neurofeedback training. The BCMI

<sup>2</sup> Named after Bo Hjorth.

piano is more of an early experimental prototype which demonstrated important proof-of-concepts within the emerging field than an instrument effectively capable of composition and performance.

As a final example, a multi-modal BCMI involving a table top interface will suffice. This system is described in a 2011 paper by Aleksander Väljamäe and colleagues entitled *Listening to Your Brain: Implicit Interaction in Collaborative Music Performances* (Väljamäe et al. 2011). Here the EEG is used together with hand-manipulated devices they call *Physiopucks* designed to react to their position and movement across a musical table top interface called *Reactable*. The EEG component used 4 channels for two participants, with one electrode placed on each of their upper foreheads (location Fz), and one electrode measuring heart rate from the wrist. The signal from the forehead was directly mapped in the range of 4–12 Hz (theta to alpha band), transposed into the audible frequency spectrum and streamed to the reactable tabletop interface, which detects the movement of 4 physiopucks placed upon it. The signal from the wrist (heart rate) generated the tempo. The signal from both the forehead and the wrist of one user are mapped to two individual physiopucks, while the other two remain unconnected to physiological signals but could be assigned control over other musical parameters such as audio filters or generators. This BCMI was designed for an experiment where pairs of participants were tasked with reproducing a fragment of music played to them by manipulating the physiopucks and the EEG collaboratively. The experiment aimed at measuring attributes of difficulty and distribution of control in learning to use a multimodal BCMI system. This example features a many to many signal relationship, as input sourced from both biosignals as well as physical movement physiopucks on the reactable table top results in output representing both physical and mental activity, embodied in the context of goal-oriented collaborative musical interaction. This experiment is an example of a collaborative type of control combining both, selective and BCI, elements – users need to learn to manipulate the physiopucks to replicate the reference music, therefore each trial is an attempt at discerning how manipulation of physiological signals, and physical movement of the physiopucks are related to the resulting sound. As higher degrees of control are obtained through trial and error, higher levels of efficacy can be observed in the collaborative musical interaction. Such cross-modal or solutions involving hybrid control is an important step towards future BCMI design, which may rely on the EEG for more of a supporting role for more explicitly mapped controls.

As a summary for this section, approaches to BCMI have been described and discussed from the EEG input stage to the musical engine stage shown in Figure 1. These approaches are not exhaustive, and references to newly developed techniques do appear in literature

but have yet to be adopted for wider use (Miranda, Castet 2014). Time will tell which approaches will emerge as dominant in this new and rapidly developing field.

### **Prospects for BCMI Research**

In conclusion, the source of the EEG signal is rich with information reflecting brainwave activity that can be analyzed to reveal mental processes, commands, states, as well as levels of arousal, attention and emotion (Leslie, Mullen 2011; Maskeliunas et al. 2016). Within the context of musical group behavior, these dimensions can be conveniently observed. In other words, the act of playing music together provides a framework within which dimensions of the EEG can be understood. Insofar as musical group behavior has been considered a microcosm of human social interaction, BCMI provides a novel way of observing and understanding human behavior (Keller et al. 2014), as well as a highly creative playing field for developing better BCIs in general.

Though the field of BCMI is in its infancy, the future looks bright for its application on both the technical and artistic front. For example, BCMIs are not yet capable of outputting imagined music – the elusive dream of music heard in the mind manifested instantly through speakers is not yet on the horizon, but it may be coming closer (Miranda, Eaton 2014). The field is still very new but growing rapidly, and some recent authors aim to reduce fragmentation by encouraging collaboration between research communities of different specializations, and by systematically comparing methods so that best practices can emerge (Miranda, Eaton 2014). Others encourage testing BCMI systems in more embodied contexts, focusing on the entrainment effect of music and how it affects people and musical interaction within newly created psycho-physiological situations that can be experienced outside of the laboratory (Lavy 2001; Clayton et al. 2005; McGuinness, Overy 2011; Volpe et al. 2016). At the present time, new improved hardware and software which hold great promise for more reliable, customizable, and portable BCMI solutions are becoming commercially available and used in peer-reviewed research papers (Levicán et al. 2017). In short, BCMI is fertile ground for the formation of creative ideas and new paradigms at the intersection of music, neuroscience and biomedical engineering.

## List of Abbreviations Used in the Article

BCI – brain-computer interfacing

BCMI – brain-computer music interfacing

Cz – central site, on the top of the head (named after the cortical area where the electrodes are located)

EEG – electroencephalogram

ERD – event-related desynchronization

ERP – event-related potentials

ERS – event-related synchronization

Fz – frontal site, on the top of the head (named after the cortical area where the electrodes are located)

FFT – fast Fourier transform

fMR – functional magnetic resonance

Hz – hertz

MEG – magnetoencephalography

MIDI – musical instrument digital interface

O – occipital site (named after the cortical area where the electrodes are located)

Pz – parietal site, on the top of the head (named after the cortical area where the electrodes are located)

SCP – slow cortical potential

SSVEP – steady-state visual evoked potential

VEP – visual evoked potential

# SMADZEŅU-DATORA SASKARNE: LAIKMETĪGĀS PIEEJAS UN PERSPEKTĪVAS

Džekins Pousons

## Kopsavilkums

**Atslēgvārdi:** smadzeņu-datora saskarne mūzikas jomā (BCMI), elektroencefalogramma (EEG), mūzikas atskaņojums, muzikālā mijiedarbe

Mūsdienās ir pieejamas daudzas jaunās tehnoloģijas, kas tuvākajā nākotnē būtiski iespaidos mūsu muzikālo mijiedarbi. Jau tagad vienas paaudzes – 50 gadu – laikā šīs mijiedarbes veidi ir radikāli mainījušies. Raksta uzmanības centrā ir pieejas un perspektīvas, ko paver smadzeņu-datora saskarne mūzikas jomā (angliski *brain-computer music interfacing*; turpmāk saīsināti BCMI), un tiek sniegts pārskats par BCMI datortehnikas un programmatūras komponentiem, sonifikācijas un muzifikācijas tehnikām, elektroencefalogrammas (EEG) iezīmju paradigmām, kartēšanas stratēģijām un kontroles tipiem. Mūsdienās datortehnikas un programmatūras komponenti BCMI sistēmām ir lietošanai droši, pielāgojami un portatīvi. Tādējādi BCMI ir lauks, kas strauji atklāj arvien jaunas iespējas un muzikoloģiskās izpētes perspektīvas.

Elektroencefalogrammas tehnoloģija ir ļāvusi ielūkoties smadzeņu norisēs. To raidītie elektriskie impulsi, kas tiek pierakstīti, ir bagātīgi piesātināti ar informāciju par psihes procesiem, stāvokļiem un emocijām. Šos mērījumus ir ērti izmantot, analizējot smadzeņu-datora saskarni.

BCMI transformē elektriskos signālus mūzikas parametros un uz šī pamata producē mūziku. Līdz ar to EEG tiek *muzificēta*; pievēršanās šai jomai ļauj pētniekiem labāk izprast smadzeņu darbības procesus un veiksmīgāk attīstīt smadzeņu-datora saskarnes ideju (*brain-computer interfacing*; saīsināti BCI) kopumā. Respektīvi, BCMI ir gandrīz tas pats, kas BCI, taču piemērots ar mūziku saistītiem mērķiem.

BCMI iespēju lauks ir vēl gandrīz neapgūts, taču tas strauji aug; lai novērstu sadrumstalotību, dažādu specializāciju pētniekiem būtu vērts apvienoties un sadarboties; metodes būtu pastāvīgi jāsalīdzina, līdz tiek atrasta vislabākā pieeja. Ir svarīgi testēt BCMI sistēmas dažādos kontekstos, novērojot, kā jaunie muzikālās saskarnes tipi (reālajā pasaulē, ārpus laboratorijas) iespaido izturēšanos un atskaņojumu. Mūzikas pētījumi tādējādi sniedz labu iespēju atklāt noteiktus muzikālās saskarnes aspektus saiknē ar smadzeņu viļņiem. Piemēram, svarīgi ir analizēt, kā smadzeņu viļņu ritmi muzikālās darbības laikā var sinhronizēties un kā tas atspoguļo mūsu mūzikas pieredzi. Sinhronizēta fiziskā un emocionālā atsauksme uz mūziku ir visai izplatīta ekoloģiski validos kontekstos. Šī fenomena izpēte neironu korelācijas aspektā

varētu atklāt tiešākus kanālus uz kāda indivīda smadzeņu viļņiem, kas savukārt spēj iespaidot cita indivīda smadzeņu viļņus.

Neirofīdbeka pētījumu rezultāti tiek izmantoti terapijā, lai atbilstoši tai vai citai iecerei sasniegtu noteiktu psihi stāvokli. BCMI sistēmu iespējams integrēt šīs atgriezeniskās saites apmācības protokolā, proti, apmācīt interesentus, lai viņi spētu radīt vai kontrolēt mūzikas produktu saskaņā ar prāta diktētajiem mērķiem; to vidū var būt, piemēram, uzmanības koncentrācija vai nomierināšana. Ļoti vienkārši piemēri ir Alvina Lusjē pirmās EEG vadītās kompozīcijas: viņš vēlējas, lai viņa smadzeņu viļņi noteiktos brīžos ģenerētu alfa viļņu aktivitātes uzliesmojumus.

BCMI sistēmas ir visai noderīgas, arī pētot t. s. ķermenisko muzikālo mijiedarbi (*Embodied Musical Interaction*). Tās ietvaros koordinēti norit liels daudzums mentālu procesu, un to aspektus var izmantot arī, lai celtu darba ražīgumu vai veidotu efektīvāku komunikāciju. Piemēram, mūziķi bieži sarunvalodā piemin atrašanos “grūvā” (*in the groove*), kad izjūt augstu savstarpējās koordinācijas līmeni. EEG var palīdzēt mums izprast, kā atrašanās “grūvā” atspoguļojas smadzeņu darbībā, un BCMI spēj iemācīt mums sasniegt šo stāvokli ātrāk.

Šobrīd BCMI izpētes laukā iezīmējas vairāki pamatuzdevumi. Pirmkārt, ir sarežģīti noteikt un iegūt aprīkojumu, kas nepieciešams šāda veida pētniecībai. Otrkārt, it īpaši medicīnas un mūzikas pētījumos ir nepieciešamas zināšanas datorprogrammēšanā, lai būtu iespēja izmantot algoritmus, kas tiek lietoti, klasificējot un interpretējot EEG datus; tie ļauj iekļūt BCMI sistēmā, kas jau rada pamatu smalkākiem un efektīvākiem kontroles mehānismiem. Treškārt, šo datu transformācija mūzikā prasa zināšanas par datorkomponēšanu, īpaši par programmatūras aspektu, jo jāsaņem ievērojams datu daudzums un tas jātransformē mūzikas parametros. Ceturtkārt, ekoloģiski validu eksperimentu izstrāde var sagādāt nopietnas problēmas BCMI sistēmām; to nosaka gan EEG ierīču mazā pieejamība, gan tas, ka šo ierīču izmantojuma laikā grūti ir panākt ķermeņa kustību brīvību – EEG pieraksts ir ļoti delikāts un jūtīgs process, jo spriedze, ko varam nolasīt no skalpa mērījumiem, ir ļoti vāja.

Rezumējot jāsecina, ka EEG signāls ir bagātīgs informācijas avots, taču mums jāsamācās to interpretēt un izmantot gan praktiskiem, gan mākslinieciskiem mērķiem. BCMI pētniecība ir jauna joma, bet tā strauji attīstās, un to sekmē arvien modernāku tehnoloģiju pieejamība, kā arī uzkrātā pieredze. Ir liels potenciāls muzikālās mijiedarbes un tās atstātās ietekmes analīzei, fiksējot psihi procesus ar EEG muzifikācijas palīdzību. Mums jāatrod radoši veidi, kā jaunās tehnoloģijas izmantot pētniecībā, lai labāk izprastu sarežģīto psihofizioloģisko pieredzi, kādu ietver muzikālā mijiedarbe, un lai izmantotu tās sniegtās priekšrocības kompozīcijas procesā, mūzikas terapijā un apmācībā.



## References

Adrian, Edgar, and Bryan Matthews (1934). The Berger rhythm: Potential changes from the occipital lobes in man. *Brain* 57 (1), pp. 355–385

Berger, Hans (1929). Über das Elektrenkephalogramm des Menschen. *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten* 87 (1), S. 527–570

Buzsáki, György (2006). *Rhythms of the Brain*. New York: Oxford University Press

Cherninskyi, Andrii (2015). The samples of main types of artifacts in human EEG. *Wikimedia European Science Photo Competition 2015*. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Human\\_EEG\\_artefacts.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Human_EEG_artefacts.png) (accessed November 9, 2018)

Christopher, Kameron R., Ajay Kapur, Dale A. Carnegie, and Gina M. Grimshaw (2014). A history of emerging paradigms in EEG for music. *Music Technology Meets Philosophy: From Digital Echos to Virtual Ethos*. Proceedings of the 40<sup>th</sup> International Computer Music Conference joint with the 11<sup>th</sup> Sound and Music Computing Conference, 2. Edited by Anastasia Georgaki and Georgios Kouroupetroglou. Athens: National and Kapodistrian University of Athens, pp. 1142–1148

Clayton, Martin, Rebecca Sager, and Udo Will (2005). In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology. *European Meetings in Ethnomusicology* 11 (Esem CounterPoint 1), pp. 1–82

Cross, Ian (2005). Music and meaning, ambiguity and evolution. *Musical Communication*. Edited by Dorothy Miell, Raymond MacDonald, and David J. Hargreaves. Oxford: Oxford University Press, pp. 27–44

Eaton, Joel, and Eduardo Reck Miranda (2016). The hybrid BCMI – integrating brainwave detection methods for extended control in musical performance systems. *Music, Mind, and Embodiment*. Proceedings of 11<sup>th</sup> International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research (CMMR 2015). Edited by Richard Kronland-Martinet, Mitsuko Aramaki, and Sølvi Ystad. Part of the *Lecture Notes in Computer Science*. Volume 9617. Switzerland: Springer, pp. 132–145

*Emotiv*. Webpage. [www.emotiv.com](http://www.emotiv.com) (accessed November 10, 2017)

Giacomo, Novembre, and Peter E. Keller (2014). A conceptual review on action-perception coupling in the musicians' brain: What is it good for? *Frontiers in Human Neuroscience* 8, pp. 1–11

- Gill, Satinder P. (2012). Rhythmic synchrony and mediated interaction: Towards a framework of rhythm in embodied interaction. *AI&Society* 27 (1), pp. 111–128
- Gruzelier, John (2011). Enhancing imaginative expression in the performing arts with EEG-neurofeedback. *Musical Imaginations: Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance and Perception*. Edited by David Hargreaves, Dorothy Miell, and Raymond MacDonald. 1<sup>st</sup> edition. Oxford: Oxford University Press, pp. 313–331
- Gürkök, Hayrettin, and Antinus Nijholt (2013). Affective brain-computer interfaces for arts. *Affective Computing and Intelligent Interaction (ACII 2013)*. Edited by Antinus Nijholt, Sidney K. D’Mello, and Maja Pantic. Switzerland: IEEE, pp. 827–831
- Hargreaves, David, Dorothy Miell, and Raymond MacDonald (eds, 2011). *Musical Imaginations: Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance and Perception*. 1<sup>st</sup> edition. Oxford: Oxford University Press
- Haselsteiner, Ernst, and Gert Pfurtscheller (2000). Using time-dependent neural networks for EEG classification. *IEEE Transactions on Rehabilitation Engineering* 8 (4), pp. 457–463
- Haumann, Niels T. (2015). An introduction to cognitive musicology: Historical-scientific presuppositions in the psychology of music. *Danish Musicology Online*, Special Edition, pp. 11–45. [http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv\\_dmo/dmo\\_saernnummer\\_2015/dmo\\_saernnummer\\_2015\\_musik\\_hjerneforskning\\_01.pdf](http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_saernnummer_2015/dmo_saernnummer_2015_musik_hjerneforskning_01.pdf) (accessed November 10, 2017)
- Hermann, Thomas (2008). Taxonomy and definitions for sonification and auditory display. *Proceedings of the 14<sup>th</sup> International Conference on Auditory Display (ICAD 2008)*. Edited by Olivier Houix. Paris: IRCAM, pp. 1–8
- Hinterberger, Thilo (2011). The sensorium: A multimodal neurofeedback environment. *Advances in Human-Computer Interaction*. Volume 2011, pp. 1–10
- Hjorth, Bo (1970). EEG analysis based on time series properties. *Electroencephalography and Clinical Neurophysiology* 29, pp. 306–310
- Hondrou, Charline, and George Caridakis (2012). Affective, natural interaction using EEG: Sensors, application and future directions. *Artificial Intelligence: Theories and Applications*. 7<sup>th</sup> Hellenic Conference on Artificial Intelligence: Proceedings (SETN 2012). Edited by Ilias Maglogiannis, Vassilis Plagianakos, and Ioannis Vlahavas. Part of the *Lecture Notes in Computer Science*. Volume 7297. Lamia: Springer, pp. 331–338

Hunt, Andy, Ross Kirk, and Marcelo M. Wanderley (2000). Towards a model for instrumental mapping in expert musical interaction. *Proceedings of the 2000 International Computer Music Conference (ICMC 2000)*. Edited by Ioannis Zannos. Berlin: International Computer Music Association, pp. 209–212

*iMotions*. Webpage. [www.imotions.com](http://www.imotions.com) (accessed November 10, 2017)

Jasper, Heinrich (1958). The ten twenty electrode system of the international federation. *Electroencephalography and Clinical Neurophysiology* 10, pp. 371–375

Juslin, Patrik N. (2005). From mimesis to catharsis: Expression, perception, and induction of emotion in music. *Musical Communication*. Edited by Dorothy Miell, Raymond MacDonald, and David J. Hargreaves. Oxford: Oxford University Press, pp. 85–117

Keller, Peter E., Giacomo Novembre, and Michael J. Hove (2014). Rhythm in joint action: Psychological and neurophysiological mechanisms for real-time interpersonal coordination. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 369 (1658), pp. 1–12

Large, Edward W. (2008). Resonating to musical rhythm: Theory and experiment. *Psychology of Time*. Edited by Simon Grondin. United Kingdom et al.: Emerald Group Publishing Limited, pp. 189–231

Laroche, Julien, and Ilan Kaddouch (2015). Spontaneous preferences and core tastes: Embodied musical personality and dynamics of interactions in a pedagogical method of improvisation. *Frontiers in Psychology* 6, 522. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4439548/> (accessed November 10, 2017)

Lavy, Matthew M. (2001). *Emotion and the Experience of Listening to Music: A Framework for Empirical Research*. Dissertation. Cambridge: University of Cambridge. [http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Lavy-Emotion\\_Experience\\_of\\_Listening\\_Music.pdf](http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Lavy-Emotion_Experience_of_Listening_Music.pdf) (accessed November 10, 2017)

Lee, Hyekyung, and Seungjin Choi (2003). PCA+HMM+SVM for EEG pattern classification. *Proceedings of the Seventh International Symposium on Signal Processing and Its Applications (ISSPA 2003)*. Volume 1. Edited by Suvisoft Oy Ltd. Paris: IEEE, pp. 541–544

Leman, Marc (2008). Systematic musicology at the crossroads of modern music research. *Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings*. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 24. Edited by Albrecht Schneider. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 89–115

Leman, Marc (2010). Some reflections on systematic musicology as proactive science. *Concepts, Experiments, and Fieldwork: Studies in Systematic Musicology and Ethnomusicology*. Edited by Rolf Bader, Christiane Neuhaus, and Ulrich Morgenstern. Frankfurt am Main, New York: Peter Lang, pp. 21–34

Leslie, Grace, and Tim Mullen (2011). MoodMixer: EEG-based collaborative sonification. *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME 2011)*. Edited by Alexander Jensenius Refsum, Anders Tveit, Inge Rolf Godøy, and Daniel Overholt. Oslo: University of Oslo, pp. 296–299

Levicán, Constanza, Andrés Aparicio, Vernon Belaunde, and Rodrigo F. Cádiz (2017). Insight2OSC: Using the brain and the body as a musical instrument with the emotiv insight. *New Interface for Musical Expression*. Proceedings (NIME 2017). Edited by Cumhur Erkut. Copenhagen: Aalborg University Copenhagen, pp. 287–290

Lopata, Joel A. (2014). *Creativity as a Mental State: An EEG Study of Musical Improvisation*. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree in Doctor of Philosophy. London, Ontario, Canada: The School of Graduate and Postdoctoral Studies, The University of Western Ontario. <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download;jsessionid=134A904AF2D86B3C2C2F09B8D97E143B?doi=10.1.1.670.9838&rep=rep1&type=pdf> (accessed November 10, 2017)

Lotte, Fabien, Marco Congedo, Anatole Lécuyer, Fabrice Lamarche, and Bruno Arnaldi (2007). A review of classification algorithms for EEG-based brain-computer interfaces. *Journal of Neural Engineering* 4 (2), pp. 1–24

Lotte, Fabien (2014). A tutorial on EEG signal processing techniques for mental state recognition in brain-computer interfaces. *Guide to Brain-Computer Music Interfacing*. Edited by Eduardo Reck Miranda and Julien Castet. London: Springer, pp. 133–161

Malmivuo, Plonsey, Jaakko Malmivuo, and Robert Plonsey (1995). *Bioelectromagnetism: Principles and Applications of Bioelectric and Biomagnetic Fields*. New York: Oxford University Press

Maskeliunas, Rytis, Robertas Damasevicius, Ignas Martisius, and Mindaugas Vasiljevas (2016). Consumer grade EEG devices: Are they usable for control tasks? *PeerJ* 4:e1746, pp. 1–27. <https://doi.org/10.7717/peerj.1746> (accessed November 10, 2017)

McCreadie, Karl A., Damien H. Coyle, and Girijesh Prasad (2013). Sensorimotor learning with stereo auditory feedback for a brain-computer interface. *Medical, Biological Engineering, Computing* 51 (3), pp. 285–293

McGuiness, Andy, and Katie Overy (2011). Music, consciousness, and the brain: Music as shared experience of an embodied present. *Music and Consciousness. Philosophical, Psychological, and Cultural Perspectives*. Edited by David Clarke and Eric Clarke. Oxford: Oxford University Press, pp. 245–262

*MindMedia*. Webpage. [www.mindmedia.com](http://www.mindmedia.com) (accessed November 10, 2017)

Miranda, Eduardo Reck (2006a). Brain-computer interface for composition and performance. *International Journal on Disability and Human Development* 5 (2), pp. 61–67

Miranda, Eduardo Reck (2006b). Brain-computer music interface for generative music. *Proceedings of the 6<sup>th</sup> International Conference on Disability, Virtual Reality and Associated Technologies (ICDVRAT 2006)*. Edited by Paul Sharkey, Tony Brooks, and Sue Cobb. United Kingdom: University of Reading, pp. 295–302

Miranda, Eduardo Reck, and Joel Eaton (2014). On mapping EEG information into music. *Guide to Brain-Computer Music Interfacing*. Edited by Eduardo Reck Miranda and Julien Castet. London: Springer, pp. 221–254

Miranda, Eduardo Reck, and Julien Castet (eds, 2014). *Guide to Brain-Computer Music Interfacing*. London: Springer

Molnar-Szakacs, Istvan, Vanya G. Assuied, and Katie Overy (2011). Shared affective motion experience (SAME) and creative, interactive music therapy. *Musical Imaginations: Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance and Perception*. Edited by David Hargreaves, Dorothy Miell, and Raymond MacDonald. 1<sup>st</sup> edition. Oxford: Oxford University Press, pp. 313–331

*Muse*. Webpage. [www.choosemuse.com](http://www.choosemuse.com) (accessed November 10, 2017)

*Neuroelectrics* [Products / Enobio]. Webpage. <https://www.neuroelectrics.com/products/enobio/> (accessed November 10, 2017)

*Neurosky*. Webpage. [www.neurosky.com](http://www.neurosky.com) (accessed November 10, 2017)

Niedermeyer, Ernst, and Fernando Lopes da Silva (2005). *Electroencephalography: Basic Principles, Clinical Applications, and Related Fields*. Philadelphia et al.: Lippincott Williams, Wilkins

Nunez, Paul L., and Ramesh Srinivasan (2006). *Electric Fields of the Brain: The Neurophysics of EEG*. Oxford: Oxford University Press

Overy, Katie, and Istvan Molnar-Szakacs (2009). Being together in time: Musical experience and the mirror neuron system. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 26 (5), pp. 489–504

Palaniappan, Ramaswamy (2014). Electroencephalogram-based brain-computer interface: An introduction. *Guide to Brain-Computer Music Interfacing*. Edited by Eduardo Reck Miranda and Julien Castet. London: Springer, pp. 29–41

Rakotomamonjy, Alain, Vincent Guigue, G. Mallet, and Vania Alvarado (2005). Ensemble of SVMs for improving brain computer interface p300 speller performances. *Artificial Neural Networks: Biological Inspirations (ICANN 2005)*. Proceedings. Edited by Wlodzislaw Duch, Erkki Oja, and Slawomir Zadrozny. Part 1. Part of the *Lecture Notes in Computer Science*. Volume 3696. Berlin, Heidelberg: Springer, pp. 45–50

Ramirez, Rafael, and Andris Zacharias Vamvakousis (2012). Detecting emotion from EEG signals using the emotive eproc device. *International Conference on Brain Informatics (BI 2012)*. Proceedings. Edited by Fabio Massimo Zanzotto, Shusaky Tsumoto, Niels Taatgen, and Yiyu Yao. Part of the *Lecture Notes in Computer Science*. Volume 7670. Macau: Springer, pp. 175–184

Reidsma, Dennis, Mustafa Radha, and Anton Nijholt (2014). Mediated interactions and musical expression – a survey. *Digital Da Vinci*. Edited by Newton Lee. New York: Springer, pp. 79–98

Rocchesso, Davide (2011). *Explorations in Sonic Interaction Design*. Berlin: Logos Verlag

89

Rosenboom, David (1999). Extended musical interface with the human nervous system: Assessment and prospectus. *Leonardo* 32 (4), p. 257

Rosenboom, David (2014). Active imaginative listening – a neuromusical critique. *Frontiers in Neuroscience* 8: 251. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnins.2014.00251/full> (accessed November 10, 2017)

Sanei, Saeid, and Jonathon A. Chambers (2007). *EEG Signal Processing*. Hoboken, NJ: John Wiley, Sons

Tan, Desney S., and Anton Nijholt (eds, 2010). *Brain-Computer Interfaces: Applying Our Minds to Human-Computer Interaction*. London: Springer

Tatum, William O., Aatif M. Husain, Selim R. Benbadis, and Peter W. Kaplan (2007). *Handbook of EEG Interpretation*. New York: Demos Medical Publishing

Teplan, Michal (2002). Fundamentals of EEG measurement. *Measurement Science Review* 2 (2), pp. 1–11

Väljamäe, Aleksander, Sebastián Mealla, Mathieu Bosi, and Sergi Jordà (2011). Listening to your brain: Implicit interaction in collaborative music performances. *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME 2011)*.

Edited by Alexander Jensenius Refsum, Anders Tveit, Inge Rolf Godøy, and Daniel Overholt. Oslo: University of Oslo, pp. 1–6

Vidal, Jacques J. (1973). Toward direct brain-computer communication. *Annual Review of Biophysics and Bioengineering* 2, pp. 157–180

Volpe, Gualtiero, Alessandro D'Ausilio, Leonardo Badino, Antonio Camurri, and Luciano Fadiga (2016). Measuring social interaction in music ensembles. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 371, pp. 1–8

Wadson, Amy, Antinus Nijholt, and Chang S. Nam (2015). Artistic brain-computer interfaces: State-of-the-art of control mechanisms. *Brain-Computer Interfaces* 2 (2–3), pp. 70–75

Wu, Dan, Chaoyi Li, Yu Yin, Changzheng Zhou, and Dezhong Yao (2010). Music composition from the brain signal: Representing the mental state by music. *Computational Intelligence and Neuroscience*. Volume 2010, pp. 1–6

Zhuang, Tianbao, Hong Zhao, and Zheng Tang (2009). A study of brainwave entrainment based on EEG brain dynamics. *Computer and Information Science* 2 (2), pp. 80–86



# DEJAS UN MŪZIKAS VĒSTURE

## IESKATS LATVIJAS MODERNĀS DEJAS VĒSTURĒ: ANNAS KERĒ PLASTISKO DEJU SKOLA (1924–1937)

Valda Vidzemniece

**Atslēgvārdi:** plastisko deju skolas, Kerē radošā un pedagoģiskā darbība, tendences un ietekmes, preses atsauksmes

20. gadsimta 20. gados modernisma tendences bija vērojamas arī Latvijas dejas mākslā. Tomēr ne mūsu zemē, ne citviet Eiropā gadsimta pirmajās desmitgadēs apzīmējums *modernā deja* vēl nebija iedzīvojis. Latvijas dejas speciālistu un kritiķu visbiežāk lietotie termini bija *plastiskās dejas* un *ritmoplastiskās dejas*, savukārt 20. gadu beigās parādījās arī jēdziens *mākslas dejas*. Tieši plastisko un ritmoplastisko deju skolas, kas sevišķi intensīvi darbojās pagājušā gadsimta 20.–30. gados, varam uzlūkot kā jaunās, modernās dejas tradīciju aizsācējas Latvijā.

Tolaik cita pēc citas radās deju skolas un studijas, kas sekoja Eiropas inovatīvajām tendencēm. Annas Kerē plastisko deju skola, kas dibināta 1924. gadā, bija viena no lielākajām šāda veida mācībiestādēm Rīgā. Preses atsauksmes liecina par horeogrāfes radošajiem meklējumiem: recenzijās izgaismoti gan, kritiķuprāt, pozitīvie aspekti, gan arī trūkumi, analizēti skolas darbības virzieni. Recenzenti sekojuši līdzīgai skolas audzēkņu sasniegumiem un izvērtējuši mācībiestādes vadītājas pedagoģisko ieguldījumu, tādējādi radot priekšstatu par Kerē deju skolas lomu 20.–30. gadu Latvijas dejas mākslas kopainā.

Raksts veltīts Kerē radošās un pedagoģiskās darbības principiem; īpaša uzmanība pievērsta viņas vadītās skolas darbības specifikai, meklējot ietekmes un salīdzinot to ar citām Latvijas deju skolām. Līdzās preses publikācijām rakstā izmantoti Rakstniecības un mūzikas muzeja un Latvijas Valsts vēstures arhīva materiāli.

\*\*\*

Anna Kerē (Trocenko) ir dzimusi 1889. gadā, savukārt Latvijas pase viņai izsniegta 1922. gadā (LVVA, 2996-10-21093<sup>1</sup>). Kādā 1926. gada intervijā Kerē stāsta, ka Latvijā viņa strādājot jau trīs gadus, esot ieradusies no Krievijas un apprecējusies ar latvieti, luterāni<sup>2</sup>. Maskavā viņa mācījusies pie Klaudijas Sokolovas-Isačenko<sup>3</sup>. Kerē dejojot no 17 gadu vecuma, un vislielāko iedvesmu viņa smēlusies no Aisedoras Dunkanes (*Isadora Duncan*) mākslas. 1921. gadā Kerē ar koncertprogrammu apceļojusi Krieviju un guvusi labus panākumus, sevišķi provincē. Viņa uzstājusies arī Parīzē, kur tikusi uzņemta labāk nekā Latvijā: šeit publika esot vēsāka (*Anna Kerrē par savu karjeru* 1926).

<sup>1</sup> Šeit un turpmāk LVVA (Latvijas Valsts vēstures arhīva) materiālu aprakstā pirmais skaitlis pēc abreviatūras LVVA apzīmē fonda numuru, otrs – apraksta numuru, trešais – lietas numuru; ja nepieciešams, pēc kola sniegti lapu numuri. Nosaukumu pilnīgāku aprakstu skat. literatūras un citu avotu sarakstā krājuma 109. lpp.

Annas Kerē uzvārda rakstībā preses publikācijās ir daudz variantu: *Kere*, *Kerre*, *Ķere*, *Kerē*, *Kerē*. Pases kartītē (LVVA, 2996-10-21093) un pasē (LVVA, 2996-10-21091) viņas vārds un uzvārds fiksēts kā *Anna Kere* (pases kartītē iekavās dots arī variants *Kerre*). Šajā pētījumā (izņemot citātus) izmantota rakstības forma *Kerē*, kas publikācijās par dejojātāju un viņas vadīto skolu sastopama visbiežāk. Domājams, ka tā atspoguļo pašas mākslinieces vēlmi savā profesionālajā darbībā lietot pseidonīmu; tieši ar to varētu būt skaidrojama uzvārda galotnes nelielā atšķirība no pases versijas.

<sup>2</sup> Annas Kerē vīrs bija Andrejs Kere (*Kerre*), tirgotājs (LVVA, 2996-10-21094).

<sup>3</sup> Klaudija Sokolova-Isačenko (*Claudia Sokolova-Isachenko / Клавдия Соколова-Исаченко*, dz. Ēgerte / *Egert*, 1884–1951) bija aktrise un plastiskās dejas pedagoģe. Viņa vadījusi Plastikā un skatuviskās izteiksmības skolu Sanktpēterburgā, taču pēc revolūcijas kopā ar piecām audzēknēm emigrējusi uz Rietumeiropu (Sirotkina 2012: 69–70).



92

1. attēls. Anna Kerē. Foto no programmas Annas Kerē "plastiskās deju skolas" uzvedumam 1924. gada 4. decembrī. Glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā, inventāra nr. 228035

<sup>4</sup> Miniatūra *Mirstošais gulbis* atsauc atmiņā leģendāro Mihaila Fokina iestudējumu, kura muzikālais pamats ir *Gulbis* no Sensānsa *Dzīvnieku karnevāla*; tomēr nav skaidru liecību, vai Anna Kerē izdejojusi šo baleta pasaulē labi pazīstamo versiju, vai arī tā ir bijusi dejojātājas pašas veidota tēmas un mūzikas interpretācija.

Pirmā informācija par Annu Kerē Latvijas presē parādās 1922. gadā, tā publicēta vairākās latviešu avīzēs un arī vācu izdevumos. Laikraksts *Latvijas Sargs* ziņo:

"Plastisko deju vakaru caurbraucot no Maskavas uz ārzemēm Rīgā sarīko baskājiete Anna Kere, Maskavas plastikas studijas nodibinātāja. Šī māksliniece ieguvusi Maskavā lielu popularitāti un sarīko tagad turneju uz Vāciju, Franciju un Ameriku." (*Plastisko deju vakars* 1922)

Deju vakars norit 1922. gada 4. maijā Rīgas Krievu Drāmas teātrī. Reklāmas vēsta, ka programmā ir iekļautas dejas senlaiku stilā, to vidū *Raudātājas bareljejs* (ar Aleksandra Skrjabina mūziku), *Nimfas atmošanās*, *Kalnu gars*, *Ēģiptiešu upurētājas svētā deja* (visas ar Edvarda Grīga mūziku), *Mirstošais gulbis* (Kamila Sensānsa mūzika<sup>4</sup>) un *Korintiešu amazoņu kauja*; izdejota arī kāda Sergeja Rahmaņinova prelūdijs un valši ar Friderika Šopēna, Franča Šūberta un Johanna Brāmsa mūziku (*Plastisko deju vakars* 1922). Atsauksmes par šo notikumu preses izdevumos vēl neparādās.

Cits Kerē plastisko deju vakars notiek 1924. gada 7. janvārī Nacionālajā teātrī, piedaloties vijolniekam Arvīdam Norītim, pianistam Jānim

Suhovam un deklamatoram R. Krāmeram. Komponists un mūzikas kritiķis Jēkabs Graubiņš (pseudonīms J. Arnolds) recenzijā atzīst, ka dejojātāja "tīri pieklājīgi" ilustrē vienu otru Grīga, Brāmsa, Skrjabina, Šūberta un Sensānsa skaņdarbu, tomēr nesniedz "visā pilnībā izprastu un pilnīgiem līdzekļiem attēlotu muzikālo saturu". Viņa vēl nespēj aizraut skatītājus ar savu pārdzīvojumu spēku vai lirisku smalkumu, jo "dejojātājas pateicīgais lokanais stāvs tehniski vēl ļoti nebrīvs, izteiksmei nepadevīgs". Tomēr kritiķis norāda, ka dramatisma un traģisma apvīti tēli māksliniecei padodas labāk; it īpaši viņš izceļ tēlojumus *Medības ar stopu*, *Mirstošais gulbis* un *Plostnieks* (Graubiņš 1924).

1924. gadā darbu sāk Annas Kerē deju skola. Tā paša gada 4. decembrī Nacionālajā teātrī notiek pirmais šīs mācībiestādes rīkotais deju uzvedums. Presē tas vērtēts visai kritiski, uzsverot, ka ir pārāgri rādīt paveikto pēc nepilna gada darba. Laikraksta *Latvis* recenzents uzskata, ka audzēkņiem vēl trūkst fiziskās sagatavotības un tehnikas, nav nostādīts augums, arī priekšnesumu satura un mūzikas interpretācija nav pārliecinoša, žesti ir ilustratīvi. Kā koncerta labākais priekšnesums atzīmēta deja *Indiešu dieviņi*, kur "bija skaidrs zīmējums un gaume" (O. L. 1924).

Edgara Rodes koncertbirojs, Skūpu ielā 15.

# Latvijas Nacionālais teatrs

Ceturtdien, 4. decembrī 1924 g., plkst. 8 vakarā.



**ANNAS KERĒ**  
plastiskas deju skolas uzvedumi.

E. 500

1719  
10

228035

2. attēls. Programma Annas Kerē "plastiskās deju skolas" uzvedumam 1924. gada 4. decembrī Rīgā, Latvijas Nacionālajā teātrī. Glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā, inventāra nr. 228035

Uzveduma programmiņā skolas vadītāja atzīst, ka mākslas un pedagoģijas principu izvēlē iedvesmojusies no "antīkās skulptūras, etrusiešu vāzēm un asīriešu traukiem". Mērķis, uz ko Kerē neatlaidīgi tiecas, izteikts sentencē: "radīt jaunu hellēniska miesas daiļuma teātri". Izteismīgiem žestiem jāklūst par dejas valodu, un, pēc Kerē domām, tas ir svarīgāks aspekts nekā dejotāja tehniskā virtuozitāte:

"Tehniskie sasniegumi, lai kādus augstumus viņi arī nebūtu sasnieguši, ir nepietiekoši dejai iedvest dzīvu dvēseli un absolūtu stilizāciju. Tikai plašā mērā izkoptu žestu pielietojot, dejas sasniedz savu pilnīgu piepildījumu un klūst par iekšējo pārdzīvojumu izteicēju, piedod cilvēka miesai dabisku daiļumu un vijīgumu." (RMM<sup>5</sup>, 228035)

Šajā māksliniecisko principu formulējumā ir skaidri jūtama jau pieminētās Aisedoras Dункanes ietekme: aizraušanās ar antīkās Grieķijas kultūru, tieksme demonstrēt ķermeņa daiļumu, kustību

<sup>5</sup> RMM – Rakstniecības un mūzikas muzejs; abreviatūrai sekojošais skaitlis apzīmē muzeja inventāra numuru. Nosaukumu pilnīgāku aprakstu skat. literatūras un citu avotu sarakstā krājuma 110. lpp.

dabiskumu un vienkāršību, veidot deju kā dvēseles pārdzīvojumu atspulgu. Arī Kerē skolotāja Sokolova-Isačenko bija mācījusies pie Dunkanes un daudzējādā ziņā turpināja viņas pedagoģisko virzienu, sevišķu uzmanību pievēršot žesta izteiksmībai, kustību plastikai un plūdumam (Sirotkina 2012: 69).

1925. gadā laikraksts *Libausche Zeitung* ziņo, ka Annas Kerē deju skola – viena no ievērojamākajām šāda veida mācībiestādēm Rīgā – rādīs savu mākslu Liepājas teātrī. Tiek atzīmēts, ka skolas vadītāja seko Dalkroza un Delsarta principiem un viņas vecāko grupu audzēknes jau sasniegušas zināmus panākumus (*Lokales* 1925). Emīla Žaka-Dalkroza (*Émile Jaques-Dalcrose*) ritmikas metode<sup>6</sup> šajā periodā tika plaši izmantota Eiropas, tai skaitā Latvijas, deju skolās. Arī Annas Kerē skolas sludinājumi vēsta, ka viņas vadītājā iestādē tiek mācīta Dalkroza ritmika (*Schule der Plastik* 1926). Savukārt ritmikas uzdevumu paraugdemonstrējumi ir skolas pirmo uzvedumu neatņemama sastāvdaļa (RMM, 228035).

Daudzi agrīnās modernās dejas pārstāvji (Aisedora Dunkane, Ruta Sendenī / *Ruth Saint Denis*, Moda Allena / *Maud Allan*, Teds Šouns / *Ted Shawn* u. c.) izmantoja vingrinājumus, kas brīvi interpretēja franču komponista un retorikas profesora Fransuā Delsarta (*François Delsarte*) 19. gadsimta vidū radīto sistēmu. Tai bija raksturīgs sistematizētu žestu un kustību kopums, kas izstrādāts, balstoties cilvēka uzvedības pētījumos. Delsarta ideju sekotāji uz viņa sistēmas bāzes izveidoja konkrētas treniņu metodes. Jau 19. gadsimta beigās Delsarta mācībā sakņotas metodes bija plaši pazīstamas gan Ziemeļamerikā, gan Eiropā vidusšķiras un augstākās sabiedrības dāmu vidū; tās bija iemantojušas atzinību kā izteiksmīgas kustības, iznesības, grācības treniņi, kas vērsti uz spilgtām, skulpturālām pozām un žestu plastikku (Dickinson 2017: 26). Tādējādi priekšplānā izvirzījās agrīnajai modernajai dejai svarīgi elementi; kā jau minēts, arī Kerē savu māksliniecisko principu izklāstā norāda uz antīko skulptūru ietekmi un izteiksmīga žesta nozīmību.

Pirmo deju vakaru programmās tiek pieteikts vēl kāds agrīnajai modernajai dejai raksturīgs virziens – t. s. eksotiskās dejas, ko skolas vadītāja apzīmē kā “rītzemju, ēģiptiešu, indusu” stilu (*Mākslas dzīve* 1924). Bieži vien priekšnesumos tiek rādīti horeogrāfes iztēles rosināti antīko kultūru vai austrumzemju reliģiskie rituāli, piemēram, *Upurēšana Apollonam* (Georga Frīdriha Hendeļa mūzika), *Lūgšanu un tempļa deja* (Grīga mūzika<sup>7</sup>). Seno kultūru iedvesmotas dejas, kā liecina nosaukumi, ir arī *Kariatīdes* (Šūberta mūzika), *Asīriešu bareljefs* un *Raudātājas bareljefs* (Grīga mūzika), *Rītzemju skice* (Brāmsa mūzika), *Bakhante* (Suhova mūzika) (RMM, 228035; RMM, 228039) u. c.

<sup>6</sup>Raksta turpinājumā atbilstoši dejas pedagoģijā ierastajai praksei metode saīsināti apzīmēta kā Dalkroza ritmika.

<sup>7</sup>Fragmenti no kantātes *Ūlavs Trīgvasons* (*Olav Trygvason*) op. 50.

1926. gada skolas uzveduma programmā iekļauts jau krietni apjomīgāks iestudējums – viencēliena traģēdija *Feniķija* ar Jāņa Suhova sacerētu mūziku vijolei un klavierēm. Pats Suhovs uzveduma gaitā arī atskaņo klavierpartiju, savukārt vijoli spēlē J. Levinsons. Dejas izrādei, kas vēsta par feniķiešu dzīvi, ir piecas daļas: *Nāves garu deja*, *Vaidelošu lūgšana*, *Upuris dieviem*, *Feniķiešu kareivju deja* un *Raudātāju drūmais loks*. Izrādē dejo arī pati Anna Kerē kopā ar savām audzēknēm. Šajā laikā Kerē skolas rīkotajiem pasākumiem preses slejās jau tiek pievērsta lielāka uzmanība, un recenzijās netrūkst arī atzinīgu vārdu. Atsauksmē par 25. februāra uzvedumu Nacionālajā teātrī Jēkabs Graubiņš (J. Arnolds) atzīst, ka “līdzās A. Ašmanes un B. Vīgneres skolām A. Ķeres plastisko deju skola izveidojusies par ievēribas cienīgu faktoru mūsu horeogrāfiskās mākslas dzīvē”. Autors uzsver, ka skolu vadītāju mērķi ir atšķirīgi un Kerē savas skolas darbības virziena formulējumā ir skaidri pateikusi, ka viņai vissvarīgākā joma ir dejas māksla:

“Ķere, liekas, kā savu galveno uzdevumu uzstāda ķermeņa izdaiļošanu, padarot to par paklausīgu izteiksmes līdzekli mūzikas ierosinātu pārdzīvojumu attēlošanai. Uz to norāda ne tikai viņas skolas nosaukums, “plastisko deju skola”, bet arī uzvedumu raksturs [...]. Apgarota plastiska deja te ir mērķis. Jautājums tā tad grozās tikai ap to, cik lieli šajā ziņā panākumi. Jāsaka, ka tie ir visai apmierinoši.” (Graubiņš 1926)

Vakara gaitā vairākus priekšnesumus rāda arī pati skolas vadītāja, un viens no viņas iemīļotākajiem numuriem, pēc Graubiņa atziņas, ir *Mirstošais gulbis*, kurā dejotāja demonstrē “izteiksmīgu un viscaur labi izturētu plastisku veidolu, rādīdama labu roku tehniku, pirkstgalu izturību un visa ķermeņa disciplīnu” (Graubiņš 1926). Tiesa, turpinājumā seko kritiska piezīme:

“Varētu vēl atzīmēt tehnikā sievišķības un maiguma valodas trūkumu; kustības brīžiem tīri ētiski smagas un spēcīgas, bez sievietiska lirisma un viegluma. Noteiktībai un disciplīnai tas nāk par labu, bet izteiksmībā nozīmē zināmu nabadzību.” (Graubiņš 1926)

No recenzentu rakstītā var noprast, ka Kerē *Mirstošo gulbi* dejojusi puantēs, sekojot tradicionālajai (Fokina veidotajai) versijai. Kritiķu domas par šīs miniatūras interpretāciju ir atšķirīgas; piemēram, Roberts Kroders uzskata, ka Kerē “puantu deja bez grācības un viegluma, atraisīta garīga daiļuma” (Kroders 1926).

Kā labākos grupu priekšnesumus Graubiņš atzīmē *Asīriešu bareljefu* (Grīga mūzika) ar ļoti rūpīgi izstrādātām un iestudētām pozām, *Medības* (Brāmsa mūzika), *Militāro maršu* (Šūberta mūzika),



3. attēls. Anna Kerē deļā *Bakhante* 1926. gadā.  
Foto no žurnāla *Nedēļa* 1926. gada 7./8. nr., 17. lpp.



Prelīdi (Skrjabina mūzika) un *Kariatīdes* (Šūberta mūzika), kā arī horeogrāfes veikumu uzvedumā *Feniķija* (Graubiņš 1926).

Eduards Ramats recenzijā apsvēic “labos nodomus”, tomēr aizrāda arī uz negatīvām iezīmēm, kuru gan nav daudz (daži numuri šķituši nepietiekami sagatavoti: piemēram, Prelīdē ar Skrjabina mūziku trūcis dejotāju kustību saskaņotības). Savu rakstu viņš beidz cerīgi, secinot: “Cienītāju šai mākslas nozarei netrūkst. Cerams, ka triju vienāda tipa iestāžu sadarbība pamudinās nepagurt, bet čaklāki sekot sprautiem mērķiem.” (Ramats 1926)

Laikraksta *Latvijas Sargs* anonīmais recenzents saskata Annas Kerē skolas lietderību un atzīst, ka par to “var izteikties ar vislielāko atzinību. Dažas no skolas audzēknēm, neatraujoties no darba, lietpratējas, kāda ir arī Anna Kere, vadībā, – nākotnē var izveidoties par visai augsti respektējamām māksliniecēm” (*Annas Kere deju skolas vakarā* 1926). Žurnālā *Jaunā Elegance* lasāms vēl cildinošāks vērtējums: Kerē deju skola “savā ļoti neilgā pastāvēšanas laikā, 3 gadus, paspējusi sasniegt apbrīnojamus panākumus. Šādas sekmes pierāda skolas vadītājas enerģiju un labas audzinātāja spējas, kā arī audzēkņu talantu” (V. K. 1926: 18). Arī citā recenzijā atzīts, ka “izpildītājām visām pateicīgi, lokani stāvi, izteiksmīgas roku kustības, ritmiski soļi” (Ziediņš 1926).

Dejas kritiķe Elza Siliņa savukārt uzskata:

“Annas Kerē skolas virziens vēl stipri nenoteikts. Grūti te runāt par kaut kādiem “antīkiem”, “Ēģiptes”, “renesanses” u. c. stiliem, par kuriem neatlaidīgi vēsta skolas sludinājumi. Kāda kustību kopojuma aizgūšana no asīriešu jeb ēģiptiešu etc. mākslas pieminekļiem vēl nerada nekādu dejas stilu, bet gan drīzāk nenoteiktu kompilāciju.” (Siliņa 1926: 171–172)

Tomēr kritiķe novērtē, ka “A. Kerē savā attīstībā gājusi uz priekšu”; kā labākos priekšnesumus viņa atzīmē deju *Asīriešu bareljefs* un uzvedumu *Feniķija* (Siliņa 1926: 171–172). Arī Roberts Kroders kā spilgtākos iespaidus min *Asīriešu bareljefu* (“kustību ornamentika, pozu, līniju maiņas precīzas”), *Militāro maršu* (“izturēts spirtā un skaidrā zīmējumā, precīzā ritmā”), ritmiski skaidri veidoto *Tempļa deju* (Grīga mūzika) un *Viltību* (gonga pavadībā), taču par vakara augstāko sasniegumu viņš nosauc traģisko dejas spēli *Feniķija*. Tiek izteikti arī kritiski aizrādījumi par Kerē horeogrāfiju, kurai trūkstot dejiskās izjūtas un fantāzijas: lai gan mākslinieces estētiskie mērķi esot skaidri, kustību leksikā vēlama lielāka daudzveidība un motivācija. “Ķermeniskā materiāla noteiktā izvēlē” recenzents saskata pat Rūdolfā Lābana (*Rudolf Laban*) idejās smeltu iedvesmu (Kroders 1926).

Vācu modernās, t. s. ekspresionistiskās, dejas ietekme noteikti iezīmējas priekšnesumos *Viltība* un *Verdzība un atbrīvošanās*, kas izpildīti gonga skaņu pavadībā, atbilstoši Marijas Vigmanes (*Mary Wigman*) absolūtās dejas principiem un darba metodēm. Pamatojoties uz pārliecību, ka deja ir pašpietiekama, spējīga pastāvēt neatkarīgi no

mūzikas un literārā sižeta, Vigmane savulaik radīja deju bez mūzikas un tikai pēc tam pievienoja askētisku pavadījumu, piemēram, noteiktu ritma pulsu; iecienīts ritma instruments bija gongs (Partsch-Bergsohn, Bergsohn 2003: 36–37). Arī tēmu izvēlē var atrast līdzību ar vācu ekspresionistisko deju. Piemēram, Kerē deļotās *Raganas* (Eduarda Holsta / *Eduard Holst* mūzika) nosaukums rosina paralēles ar vienu no Vigmanes pirmajām inovatīvajām solodeļām – *Raganas deju* (1914).

Deļa *Murgi* ir iestudēļjums, kurā ansamblis Šopēna mūzikas pavadībā atveido veselu filozofisku gleznu: sieviete murgos vēļreiz izdzīvo savu jaunību, mīļu, vecumu un visbeidzot sagaida nāvi (arī Vigmanes repertuārā ir sastopams šīs tēmas risināļjums). Vēļ var minēt iestudēļjumus *Sēru maršs* (Nikolaja Metnera mūzika) un *Kara deļa* (Brāmsa mūzika); visas šīs deļas konceptuāļi atšķiras no estetizēļtajiem, antīkajās un Austrumu kultūrās balstītajiem uzvedumiem. Kāds recenzents līdzību ar Lābana ideļļām saskata citā apstākļi – deļotāļu “kailumā”, kas gan, kā izrādās, ir nosacīts:

“Kerē seko interesantam Lābana paraugam: ļauj uzstāties vairākām kailām audzēknēm. Sudraba vai melnas drēbes gabals vienīļgais deļotāļas tērps. Jaunavu kailums nemaz neatbaida, bet atstāļ patīkamu estētisku iespaidu, jo ķermeņis visām ļabi izkopts.” (A.T. 1926)

Varētu iebilst autoram, ka kaili un puskaļi ķermeņi parādīļās ļau agrīnajā modernajā deļā pašā 20. gadsimta sākumā; tie apliecināļļa ļaunu mākslinieciskās izteiksmes līdzekļļu meklēļjumus un protestu pret sabiedrības noteiktajiem tabu. Aisedora Dunkane savā vēstīļjumā par nākotnes deļu atzīst, ka “viscildenākais mākslā ir kailums”; viņa atsaucas arī uz antīkās Griekļijas artefaktiem, kas akcentē cilvēka ķermeņa skaistumu (Duncan [1903] 2002: 74). Dunkanes mērķis ir sasniegt ļaunu kailuma izpratni – tādu, kas nebūtu pretstatā garīļgumam un inteliļģencei; kailumu, kas būtu ideāļs, fīrs un nevainīļgs, nevis neķītrs, miesisks un grēcīļgs. Vēsturnieks Edvards Ross Dīkinson pētīļjumā par agrīno moderno deļu secina: tās priekšplānā izvirzās nevis erotisks, bet autentisks, dabisks kailums kā seno grieķļu skulptūrās, un šī ideļa pat kļūst par zināmu klišeļu (Dickinson 2017: 34).

Annas Kerē deļu skolas spēļīļģākās audzēknes 20. gadsimta 20. gados ir viņas uzvedumu solistes Tonija Braunere, Elli(ļa) Treimane, Antonija Indriksone, Māra Barnaka un Lūcija Gūtmane – deļotāļas, “ar kurām A. Kerē ceļo pa ārzemēm un gūst panākumus” (A. T. 1926).

Pirmā starptautiskā atzinība tiek saņemta 1928. gadā, kad Kerē deļu skola izcīna *Grand Prix* Parīzes deļu un fiziskās kultūras olimpiādē. Šī olimpiāde notiek no 20. maiļa līdz 5. jūnijam, vienā no *Gomon* teātra lielajām zālēm, un dalībnieku vidū ir pārstāvji no 70 valstīm – Francijas, Vācijas, Angliļas, Spānijas, Austrijas, Latvijas, Igaunijas, Šveices, Čehoslovākijas, Austrālijas u. c. Konkurss risinās dažādos deļas mākslas



<sup>8</sup> Šajā gadījumā ar jēdzienu *modernās dejas* jāsaprot vienīgi modernās sarīkojumu dejas (čarlstons, fokstrots, tango u. c.). Termins *modernās dejas* sarīkojumu deju apzīmējumam tika lietots arī tālaika Latvijas periodiskajos izdevumos (piemēram, Grebзде 1924).

žanros – klasiskajā baletā, plastiskajā baletā, modernajās<sup>8</sup>, raksturdejās un akrobātiskajās dejās. Laikraksts *Pēdējā Brīdī* vēsta:

“Lielu sajūsmu izsauca Anna Kere ar savām četrām plastiskā baleta skolniecēm, kuras demonstrēja veselū rindu stila un mākslinieciski vērtīgus plastisko deju piemērus. Žūrija vienbalsīgi atzina skolas sasniegumus, apvienojot deju ritmu, tehniku un plastikas izteiksmi vienā veselā. Žūrija vadītājai pasniedza mākslinieciski nostrādātu *Grand Prix*, sastāvošu no divām medaļām, uz kurām attēlotas dejojošas grācijas, izsakot savu atzinību un apbrīnošanu. Reizē ar to vadītājai A. Kerē piešķirts plastisko deju profesora grāds.” (*A. Kerē plastikas skola ieguvusi Grand Prix Parīzes deju olimpiādē* 1928)

Parīzes olimpiādē piedalās skolas audzēknes Leonora Bergfelde, Vilma Tiltiņa, Antonija Indriksone un Emma Šnicki(j)s (*Latvietes 1. deju un fiziskās audzināšanas olimpiādē* 1928: 12).



4. attēls. Anna Kerē un viņas audzēknes pēc uzvaras Parīzes olimpiādē. No kreisās: Leonora Bergfelde, Vilma Tiltiņa, Anna Kerē, Antonija Indriksone, Emma Šnicki(j)s. Foto no žurnāla *Atpūta* 1928. gada 192. nr., 12. lpp.

<sup>9</sup> Moriss Grebзде bijis Latvijas dejas mākslas biedrības vadītājs (1930–1939) un žurnāla *Vadonis Deju Valstī* redaktors.

Annas Kerē starptautiskie panākumi raisa satraukumu citu Latvijas deju skolu vadītājos: izdevumā *Aizkulises* parādās raksts *Karš dejotāju starpā*. Nevienš neesot pilnvarojis Kerē pārstāvēt Latviju, lai gan viņas skola jau iepriekšējos gados Igaunijā un Lietuvā esot reprezentējusies kā Latvijas balets. Kauņā pat esot pasniegts lauru vainags ar nacionālām lentēm (vēl viena liecība par skolas starptautiskajiem panākumiem – V. V.). Parīzes olimpiādē neviena nopietna plastikas un mākslas deju skola nepiedaloties. Aizstāvot Kerē pret konkurentu pārmetumiem, raksta autors mierina: “Patiesībā Annai Kere nebūtu ko pārmet, jo viņa brauca uz savas pašas rēķina. Uzaicinājumu uz šādu olimpiādi Grebзде<sup>9</sup> visiem piesūtījis.” (*Karš dejotāju starpā* 1928)

Raksta beigās lasāma piezīme, ka Kerē dejotājas atceļā no Parīzes uzstāsies Berlīnē. Anna Kerē uzturēja kontaktus ar savu skolotāju Klaudiju Sokolovu-Isačenko, kas 20. gadu beigās strādāja Berlīnē, bet 30. gadu sākumā dibināja plastikas skolu Parīzē (Sirotkina 2012: 69–70). Viena no Kerē audzēknēm, Tonija Braunere, 20. gadu beigās jau dejoja Sokolovas-Isačenko plastiskā baleta trupā un piedalījās viesizrādēs Eiropā, Indijā un Ēģiptē (*Anna Kerre* 1928).

Pēc starptautiskajiem panākumiem kritiķi vēl jo stingrāk vērtē Kerē skolas audzēkņu sniegumu. 1929. gada uzvedums Volfgangam Dārziņam atstāj “nenoteiktu, sajauktu iespaidu. Blakus seno grieķu dejas principiem nācās skatīt ir orientālismu, ir pavisam modernus dejas virzienus”; autoram šķiet, ka tas rada stila un formas neskaidrību (Dārziņš 1929). Recenzenta rakstītais liecina par horeogrāfes

radošajiem meklējumiem: repertuārā tiek ietverti veiksmīgākie iepriekšējo gadu priekšnesumi, bet meklēti arī jauni izteiksmes veidi. “Nevar teikt nekā slikta par mākslinieces fantāzijas un izdomas spējām, viņas idejas diezgan svaigas un oriģinālas,” atzīst kritiķis; tomēr viņš atzīmē neprasmi veidot dejas formu un saglabāt stila izjūtu, reizēm neapmierina mūzikas interpretācija un aizraušanās ar akrobātiskiem elementiem. Uzteikts Kerē meitas Eleonoras<sup>10</sup> sniegums, kam piemīt “asas, ekspresīvas kustības, izkopta tehnika, izteiksmes bagāts ķermenis”. Viņas dejojā Poēma ar Skrjabina mūziku esot vakara labākā solodeja (Dārziņš 1929). Kādam citam recenzentam patīk deja *Liesma* (Skrjabina mūzika), ko izpilda Eleonora Kerē: “Tā bija viegla, temperamentīga, ar labu žestu izpratni.” (*Annas Kerrē skolas dejas vakars* 1929) Programmā joprojām saglabājas ēģiptiešu, sīriešu un tempļa dejas, bet vienlaikus manāma “tendence uz akrobātismu un mūzik-hollu stila dejām” (*Annas Kerrē skolas dejas vakars* 1929).

<sup>10</sup> Presē viņas vārds nereti minēts arī saīsinātā versijā (Leonora).

Rīgas krievu laikrakstā *Segodnja večerom*<sup>11</sup> atrodams cits viedoklis: recenzijas autora skatījumā, Kerē skolas priekšnesumi “nav masveida baskājīšu demonstrācija, bet atsevišķas ainiņas, uzmetumi, skices, [...] pasteļtoņi un sulīgi krāsaini triepieni, atdzīvojušies bareljefs – ēģiptiešu vai asīriešu”. Taču tajā visā saskatāms dejisks elements, plastika nav pašmērķis, tā nav zviedru vingrošana. Salīdzinot ar uzvedumu pirms trim gadiem, studijas darbs ir pilnveidojies: “[...] nav vairs puskaulu ķermeņu demonstrācijas. Tērpi gaumīgi, oriģināli, stilīgi. Dažas ļoti talantīgas audzēknes.” (Almazov 1929)

<sup>11</sup> Oriģinālrakstībā *Сегодня Вечером*.

Volfganga Dārziņa recenzijā par Kerē skolas vakaru 1930. gada 17. februārī Latvijas Nacionālajā operā joprojām ir daudz kritisku aizrādījumu. Pēc recenzenta domām, horeogrāfes radošie meklējumi nav nesuši pozitīvas izmaiņas, viņa cenšas rast jaunus izteiksmes līdzekļus, bet reizē arī saglabā iepriekšējo gadu stilistiskos risinājumus, kas nerada priekšstatu par skaidriem mākslinieciskiem mērķiem:

“Kā zinām, Kerre savos meklējumos balstās uz seno grieķu mākslu, bet šīs mākslas principi pie Kerres patlaban pieņēmuši tādu daudzveidību un reizē ar to tādu iekšēju neskaidrību, ka grūti viņas mākslā saskaņot noteiktu seju un karakteri. Ir jau minētās grieķu idejas, ir stilizācija, ir raksturelements, ir baleta principi, viss sajaukts juku jukām. Nekur nav saskatāms kaut kas jau noskaidrojies, pozitīvs.” (Dārziņš 1930)

Rakstītājs pārmet etnogrāfisku zināšanu nepilnību, kas jūtama stilizētajās dejās; citās dejās, viņaprāt, trūkst ekspresijas un pienācīgas tehnikas, neskaidrības izpaužas deju formās un horeogrāfiskajā darbībā. No audzēknēm varot izcelt tikai vienu – Eleonoru Kerē. Atzinīgāki vārdi ir teikti par iestudējumu *Bakha svētki* ar Jāņa Suhova mūziku, tomēr: “Baletā vislabākais bija I. Suhova<sup>12</sup> mūzika. Taisni šīs mūzikas ritma bagātībai un dažādībai var pateikties par to, ka viņas dejiskā ilustrācija dažviet sanāca diezgan dzīva.” (Dārziņš 1930)

<sup>12</sup> Suhovs bija krievu cilmes komponists, tāpēc viņa priekšvārds presē sastopams divos variantos (ne vien Jānis, bet arī Ivans).

<sup>13</sup> Pēc laulībām pazīstama kā Martinsone-Eferte (arī Mārtinsonē-Eferte).

Edītei Martinsonei<sup>13</sup> ir pozitīvāks skats uz vakara gaitā redzēto: “Annas Kerē audzēknes stingras, ritmiskas, ļoti laba roku tehnika, [...] savās dejās viņas jūtas brīvas un drošas.” Eleonora Kerē deju *Flamme sombre* izpildījusi ar temperamentu un skaistām kustībām; Efidē (Skrjabina mūzika) Austra Grasis un Emma Šnicki(j)s dejušas ar noteiktām kustībām, izteiksmē un ritmikā tīri; *Groteska* (Debišī mūzika) iestudēta ar interesantām grupējuma līnijām, ar humoru un labi izraudzītiem žestiem (Martinsonē-Eferte 1930).



5. attēls. Annas Kerē skolas audzēknes gatavojas 1931. gada 7. maija deju uzvedumam. Foto no žurnāla *Filma un Skatuve* 1931. gada 35. nr., 310. lpp.

1931. gadā Volfgangs Dārziņš rakstā *Plastika un ballets* salīdzina abu dejas mākslas žanru vietu Latvijas kultūrvīdē. Viņš atzīst baleta priekšrocības, bet norāda, ka arī plastiskā deja ir ieguvusi savu auditoriju; turklāt pēdējā laikā “plastiskā deja aizvien vairāk atsvabinājās no amatierisma piegaršas, kļūst noteiktāka, iezīmīgāka – tā pamazām iekaro savas dabīgās tiesības un pienācīgo vietu” (Dārziņš 1931: 91). Rīgā ir daudz plastikas studiju, bet kā vadošo savā jomā raksta autors min Beatrisēs Vīgneres skolu. Arī Annas Kerē skola nav aizmirsta, un tiek salīdzināta abu mākslinieču darba specifika:

“Blakus Vīgneres arī Annas Kere studija pelna lielāku ievērību. Arī tur redzam vienu otru talantu, kas gaida uz piepildīšanos. Varētu minēt Leonoru Kere un Angeliku Grimzi<sup>14</sup>, kuru sasniegumi vispozitīvāk vērtējami. Kamēr Vīgnere jau piegriezies lielāka stila uzvedumiem, Anna Kere turas cieši pie kamerstila. Pirmās stiprā puse meklējama groteskā, otrās – tieši raksturā.” (Dārziņš 1931: 91)

Izdevuma *Filma un Skatuve* līdzautors J. Osis tajā pašā gadā labāko audzēkņu vidū līdzās Eleonorai Kerē un Angelikai Grimzei nosauc Emmiju Vēverbranti un Austru Grasi, viņas arī ikgadējā uzvedumā esot visvairāk dejušas (Osis 1931: 11). Maksis Brēms raksta: “Visumā,

<sup>14</sup> Angelika Grimze – vēlāk Latvijas Nacionālās operas balettrupas soliste, baletmeistare un baleta pedagoģe (Bāliņa, Bite 2006: 108).

Annas Kerē darbs tomēr rādīja meklējumus un arī sasniegumus.” (Brēms 1931)

Dejas kritiķe Elza Siliņa uzskata, ka Annas Kerē 1931. gada 7. maija uzvedumā ir vērojama baletmākslas spēcīga ietekme, daudz tiek izmantoti klasiskās dejas elementi – lēcieni un piruetes, mazāk redzami “antīkie un dunkaniskie motīvi”. Tomēr pārāk brīvā kustību leksika nešķiet pārlicinoša, lai gan kritiķe atzīst, ka Anna Kerē progresējusi dejas kompozīcijas izpratnē. Kā labākās dejas Siliņa nosauc *Indiāniešu deju* un *Pigmalionu*, savukārt kā apdāvinātākās audzēknes, kas jau sasniegušas māksliniecisko briedumu, viņa, līdzīgi citiem recenzentiem, izceļ Eleonoru Kerē, Angeliku Grimzi un Emmiju Vēverbranti (Siliņa 1931a: 601).

Rezumējot Siliņa konstatē, ka Latvijai līdzīga situācija dejas mākslā ir vērojama arī Rietumeiropā: modernā deja tuvinās baletam, un to viņa redz kā “dunkanisma kapitulāciju sava agrākā ienaidnieka – klasiskā baleta priekšā”<sup>15</sup>. Kritiķe pauž pieņēmumu, ka tas varētu būt pareizais ceļš. Līdzīgu ideju viņa izsaka arī rakstā *Dejas krustceļi*. Laikā, kad krīze valda gan saimnieciskajā un politiskajā dzīvē, gan kultūras pasaulē, arī deja stāv krustcelēs un pārdzīvo krīzi, cenšoties rast jaunus ceļus: “Deja kā katra māksla neapmierinās ar gūtiem sasniegumiem, bet turpina neatlaidīgi savu attīstības gaitu, meklējot aizvien jaunus izteiksmes veidus.” (Siliņa 1931b) Pārāk aizraujoties ar dejas emocionālo saturu un tā subjektīvu interpretāciju, kā arī kustību reālpsiholoģisko pamatojumu, tiek aizmirsta stingra dejas forma un tehnika, kas bieži vien vedot pie “stila haosa un diletantisma”. Dejai ir vai nu jāmeklē jauni ceļi, vai jāpanāk kompromiss ar iepriekš cīņas karstumā nopeltām, bet gadsimtu gaitā atzītām vērtībām. Klasiskās dejas treniņu iekļaušana plastisko deju skolu programmās (kā to jau dažas skolas esot izdarījušas) veicinātu ķermeņa tehnikas izkopšanu un pārvaldīšanu. Bet pārlieta aizraušānās ar tehniku un kustību formu, tiecoties uz akrobātiskiem elementiem, nedrīkst būt pašmērķīga. “Modernai dejai, lai izvairītos no vienpusības, jāmeklē sintēze starp dvēselisko elementu un formas skaistumu,” uzsver kritiķe. Modernās un klasiskās dejas tuvināšanās perspektīva 30. gadu sākumā, viņasprāt, vēl nav pilnīgi skaidra: “Kā izveidosies un ko sniegs šī nākamā sintēze, par to, stāvēdami tagadnes dejas krustceļos, mēs varam tikai minēt, gaidot jaunas un paliekošas vērtības.” (Siliņa 1931b)

30. gados Annas Kerē skolas vakaros tiešām ir vērojamas izmaiņas programmu veidošanā. Daudz retāk sastopamas Dunkanes ideju



6. attēls. Annas Kerē skolas audzēkne. Foto no 1931. gada 7. maija deju uzveduma programmas, glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā, inventāra nr. 228068

<sup>15</sup> Piemēram, Vācijas Otrajā dejojā kongresā Esenē 1928. gadā noritēja diskusija par klasiskās un modernās dejas tuvināšanās iespējām. Pozitīvu attieksmi šajā jautājumā pauda Rūdolfs Lābans, Kurts Joss (*Kurt Jooss*) un Makss Terpiss (*Max Terpis*), toties Marija Vigmāne stingri pretojās šādai iespējamībai, uzskatot, ka tik atšķirīgi dejas žanri nav apvienojami (Partsch-Bergsohn, Bergsohn 2003: 28).



ietekmē tapušas dejas, kā arī eksotikas iedvesmoti priekšnesumi. 1930. gada uzvedumā tiek rādīts iestudējums *Bakha svētki* ar Jāņa Suhova mūziku (RMM, 228062), savukārt 1931. gada programmā tikai dažu deju saturs, spriežot pēc nosaukumiem, balstīts antikajos mītos. Tās ir dejas *Pigmalions* (iespējams, Reinaldo Hāna / *Reinaldo Hahn*<sup>16</sup> mūzika), *Satīru deja*, *Prometejs* (Suhova mūzika), *Ikars* (Sergeja Prokofjeva mūzika); ir priekšnesumi ar etnogrāfiskiem motīviem – *Sīriešu deja* (Aleksandra Glazunova mūzika), *Indiāniešu deja* (Ferručo Buzoni mūzika), *Spāniešu deja* (Manuela de Faljas mūzika). No iepriekšējos gados rādītajiem priekšnesumiem programmā iekļauta *Groteska* (Debiši mūzika), kā arī *Jūgs un atbrīvošanās*<sup>17</sup> gonga skaņu pavadībā (RMM, 228068). Tomēr lielākoties programmā lasāmi nosaukumi, kas neko nevēsta par dejas saturu un sniedz vienīgi žanriskas norādes – Poēma (Skrjabina mūzika), Valsis (Čaikovska mūzika), Etīde (Antona Arenska mūzika), Etīde (Skrjabina mūzika).

Kerē mākslinieciskās darbības virzieni atspoguļojas arī piedāvātajā mācību programmā. Par skolas audzēkņu veiktajiem vingrinājumiem šīs mācībiestādes darbības pirmsākumos ļauj spriest 1924. gada deju vakara programma: vienā no uzveduma daļām tiek demonstrēti “vingrinājumi A. Kerē vadībā”, to vidū “garš solis ar apaļu žestu, grieķu solis, akmeņu mešana (kareiviska kustība), valsis (balance), spārni, skrējieni, renesanses laikmeta žests, rītzemju kustība, bakhantiska kustība, bareljefs” (RMM, 228035). Var secināt, ka Kerē ir pievērsusi uzmanību daudzveidīgām, dažādos ritmos izpildītām kustībām, pašai kustību izjūtai un ekspresijai, statisku pozu izteiksmībai.

20. gadu presē publicētie sludinājumi norāda, ka skolā māca mākslas deju un fizisko attīstību; var apgūt plastiku, improvizāciju, Dalkroza ritmiku, mīmiku, grima mākslu; paredzētas nodarbības antikajās (grieķu), orientālajās, ēģiptiešu, indiešu un renesanses dejās (*Schule der Plastik* 1926). 1928. gada sludinājums informē, ka Kerē “plastiskā baleta skola” uzņem audzēkņus dažādās grupās; nodarbības paredzētas dejotājām, bērniem, dāmām un fiziskās kultūras grupā (*Schule für plastische Ballett* 1928). Nākošā gada sludinājumā līdzās minētajām grupām vēl parādās pedagoģiskā grupa (*Schule für plastische Ballett* 1929); respektīvi, Anna Kerē, tāpat kā Beatrise Vīgnere, savā skolā ir sākusi deju skolotāju apmācību. 30. gados skolas programmā tiek iekļautas arī klasiskās dejas treniņstundas, ko Kerē audzēkņiem pasniedz Latvijas Nacionālās operas balettrupas solists Harijs Plūcis (*Māksla* 1931).

1932. gada publikācija laikrakstā *Rigashe Rundschau* vēsta, ka Anna Kerē atgriežas Rīgā pēc četrus mēnešus uzturēšanās ārzemēs un šajā laikā viņas dejotāju ansamblis rādījis savu mākslu Beļģijā un Francijā; dejotājas palikušās ārzemēs Eleonoras Kerē vadībā un ar panākumiem uzstājušās Biaricā, Žianlepenā (Francijā) un Sanremo (Itālijā). Pati skolas vadītāja ieradies Latvijā, lai turpinātu darbu skolā (*Gefolge des Anna Kerré-Ensembles in Paris und Brüssel* 1932).

<sup>16</sup> Programmā kā komponists minēts Gans – visticamāk, tā ir kļūda.

<sup>17</sup> 1926. gada iestudējumā ar nosaukumu *Verdzība un atbrīvošanās*.

Savukārt Beatrise Vīgnere rakstā par Starptautiskā dejas arhīva rīkoto horeogrāfu konkursu Parīzē informē, ka konkursā piedalījušies arī Anna Kerē ar savām audzēknēm, bet uzstāšanās ir bijusi gaužām neveiksmīga. Dejojājas rādījušas baletu *Sapņojums* (tā mūzika tikusi kompilēta no Hāna, Šopēna u. c. komponistu skaņdarbiem). Vīgnere raksta:

“Uzveduma stils tāds kāds šeit bija parasts uz mazākām varietē skatuvēm gadus 5–6 atpakaļ; dažas izpildītājas ļoti vājas. Kopiespaids tāds, ka man kā Latvijas pilsonei bija kauns...” (Vīgnere 1932: 5)

Raksta autore uzskata, ka Izglītības ministrijai vajadzētu sekot, kā Latvija tiek prezentēta starptautiskos pasākumos, kaut gan viņai pašai kā māksliniecei jebkāda radošās brīvības apspiešana nav patīkama. 1932. gada starptautiskajā horeogrāfu konkursā Parīzē galveno balvu ieguva Kurts Joss par plastiskā baleta *Zaļais galds* iestudējumu, ko prezentēja profesionāla deju kompānija un kas attaisnoja horeogrāfa pārlicību par klasiskās un modernās dejas apvienojuma lietderību. Konkursā piedalījās arī citi pieredzējuši horeogrāfi kopā ar profesionāliem dejojājiem: Rozālija Hladeka (*Rosalia Hladek*), Doroteja Gintere (*Dorothee Günther*), Ģertrūde Bodenvīzere (*Gertrud Bodenwieser*), Boriss Kņazevs (*Boris Knyazev*), Ļubova Jegorova (*Lyubov Yegorova*), Jarmila Krešlova (*Jarmila Kröschlová*), Astrīde Malmborga (*Astrid Malmborg*) u. c. Protams, tik lielā un nopietnā profesionālā konkurencē Annas Kerē amatierdejojājam bija ļoti maz izredžu uz panākumiem.

Nepatīkams starpgadījums, kas rod atspoguļojumu arī preses slejās, notiek 1933. gadā. Kerē skolas audzēkne Judīte Norde iesūdz tiesā skolas vadītāju par to, ka, solot darba līgumu, viņa aizvedusi dejojājas uz Franciju, bet darbu dejojājas nav dabūjušas, tāpēc finansiālu problēmu dēļ ir bijušas grūtības atgriezties Latvijā. Preses slejās, piemēram, izdevumā *Aizkulises*, parādās viedoklis, ka šeit zināma loma ir arī Kerē konkurentēm, “kuras Annu K. neieredzēja par pārāk amerikānisku reklāmu un par viņas biežo “reprezentēšanos” ārzemēs” (*Māksla* 1933). Pārmetumi tiek izteikti arī preses pārstāvjiem:

“Savā laikā mūsu lielā prese, kurai piemīt gotentotu morāle, lieliski izreklamēja Annas Keres dejojāju ansambli, izrakstījās par milzīgiem panākumiem ārzemēs, viesošanās slavenos teātros utt., pieliekot klāt pat fotogrāfijas. Dažai labai latvju meitenei sagrozīja galviņas. [...] Tagad tā pati lielā prese dēļ vienas dejojājas, kas iesūdzēja savu skolotāju mīertiesā, nonievā Annu Kerē līdz pēdējam, pūloties iznīcināt viņas studiju.” (*Māksla* 1933)

Cits izdevums, *Strādnieku Avīze*, vēsta par konflikta rezultātu:

“Kriminālpārvalde ierosināja Iekšlietu ministrijai, lai Annai Kere turpmāk vairs neizsniedz atļaujas dejojāju izvešanai uz ārzemēm, ja viņa nevar uzrādīt līgumu vai angažementu uz noteiktu laiku.” (*Dejojājas bezizejas stāvoklis* 1933)

Acīmredzot šīs neveiksmes bremzēja skolas darbību. 1933. gadā vēl atrodamā informācija par uzvedumu Krievu Drāmas teātrī 27. aprīlī –

tiek solīti jauni horeogrāfiskie iestudējumi un solistes Eleonoras Kerē piedalīšanās (*Ballett-Abend der Studie Anna Kerré* 1933). Taču vēlākajos gados ziņas par skolas darbību preses slejās vairs nav atrodamas.

No *Valdības Vēstnesī* lasāmās informācijas izriet, ka “Annas Kerré dejas kursi” (kā tie ir nosaukti šajā dokumentā) darbību Rīgā beidz 1937. gadā. Ir publicēts paziņojums, ka Izglītības ministrija slēdz minētos kursus un studijas, kā arī anulē to atvēršanai izsniegtās atļaujas un statūtu apstiprinājumus. Šis dokuments arī ietver precīzu norādi, ka Kerē skola dibināta 1924. gadā: 25. novembrī apstiprināti statūti, programmas un iekšējie noteikumi R-1573 (*Valdības rīkojumi un pavēles* 1937).

Kerē meita Eleonora ir veidojusi labu karjeru Vācijā. Laikraksts *Rigasche Post* 1939. gadā informē, ka piecus gadus viņa bijusi Minhenes Valsts operas balettrupas soliste, Minhenē arī rīkojusi horeogrāfisko vakaru Rezidences teātra telpās, gūstot labvēlīgas kritiķu atsauksmes. 1939. gadā dejojāja gatavojusies noslēgt līgumu ar Vīnes Tautas operu (*Volksoper*), lai darbotos tajā kā baletmeistare, viņa arī paudusi vēlmi atvērt Vīnē klasiskās dejas un raksturdejas studiju. 1939. gadā Eleonora Kerē uz īsu laiku ir atgriezusies Latvijā, un par saviem profesionālajiem sasniegumiem viņa visvairāk ir pateicīga savai mātei – Annai Kerē (*Leonore Kerre, Ballettmeisterin der Wiener Volksoper* 1939: 10).

### Secinājumi

Latvijas periodiskajos izdevumos publicētās atsauksmes liecina, ka dejojājas un horeogrāfes Annas Kerē, kā arī viņas vadītās skolas darbībā saskatāmi dažādi modernās dejas virzieni un tendences. Visspilgtāk tajā izpaužas agrīnajai modernajai dejai raksturīgās iezīmes.

Līdztekus Aisedoras Dunkanes iespaidam (aizraušanās ar antīkās Grieķijas kultūru, ķermeņa daiļuma un dabiskuma akcentēšana, mūzika kā galvenais impulss dejas iecerei) un savas skolotājas Klaudijas Sokolovas-Isačenko izstrādātajiem principiem (žestu izteiksmība) būtisks ietekmes avots ir arī Dalkroza ritmika – populāra apmācības sistēma tālaika deju skolu praksē. Annas Kerē veidoto uzvedumu programmās, it īpaši 20. gadsimta 20. gados, svarīgu lomu gūst arī tāds agrīnajai modernajai dejai raksturīgs virziens kā eksotiskās dejas, kas, mazākā mērā, bet saglabājas vēl 30. gadu uzvedumos. 20./30. gadu mijas iestudējumos jaušama arī saikne ar vācu ekspresionistiskās dejas tematisko un konceptuālo risinājumu, kas atšķiras no estētizētajiem, antīkajās un eksotiskajās kultūrās balstītajiem priekšnesumiem, tomēr šis virziens nekļūst par dominējošo mākslinieces daiļradē. Bez tam 30. gadu priekšnesumos, kā liecina skolas programmas, parādās klasiskās dejas ietekme, un šī tendence atbilst Eiropas modernās dejas virzībai. Iespējams, ka iemesls Kerē skolas neveiksmei 1932. gada



Starptautiskā dejas arhīva rīkotajā konkursā ir pārlicā turēšanās pie agrīnās modernās dejas estētikas, jo Eiropā jau 20./30. gadu mijā *dunkaniskais* un eksotiskais stils vairs nav aktuāls.

Preses publikācijās trūkst vienprātības par Kerē skolas veikumu; visbiežāk māksliniecei tiek pārmesta dejas kompozīcijas principu neievērošana un stila izjūtas trūkums, programmas pārlicā eklektika. Dažkārt šķiet, ka kritiķi skolas audzēkņu sniegumu vērtē pārāk bargi, aizmirstot, ka viņu priekšā uz skatuves ir vien skolnieces (amatierdejojājas). Taču jebkurā gadījumā preses aktīvi paustā uzmanība un daudzās atsauksmes liecina, ka Kerē skolas darbība arvien raisa dzīvu interesi. Jāņem gan vērā, ka recenzentu vērtējumus, iespējams, netieši ietekmē arī konkurence, kas pastāv starp Rīgas lielākajām deju skolām (Vīgneres, Ašmanes un Kerē vadītajām mācīb-iestādēm), lai gan skolas ir atšķirīgi formulējušas savus sākotnējos mērķus. Annas Ašmanes Mūzikas un ritmikas skolā galvenā metode ir Dalkroza ritmika, bet skola piedāvā arī mākslas dejas. Beatrisas Vīgneres Estētiskās un fiziskās audzināšanas skolā sākotnēji apvienojas muzikālās un horeogrāfiskās izglītības metodes, bet ar laiku skolas darbības principi tiek pilnībā vērsti uz dejas mākslas apguvi. Anna Kerē jau skolas dibināšanas laikā formulē savas darbības virzienu, kas atspoguļojas arī tās nosaukumā – *plastisko deju skola* (vēlāk *plastiskā baleta skola*). Tātad tieši dejas māksla ir tā joma, kurā sastopas visu trīs lielāko skolu intereses un veidojas konkurence.

Neraugoties uz kritiku un neveiksmēm, kas ir neatņemama radošās darbības sastāvdaļa, Annas Kerē skolu var uzskatīt par nozīmīgu fenomenu Latvijas dejas mākslā. Gan ar savu radošo, gan pedagoģisko darbību viņa popularizēja un aktualizēja moderno deju Latvijas kultūrvidē, piesaistot tai arvien jaunus entuziastus.

# AN INSIGHT INTO THE HISTORY OF MODERN DANCE IN LATVIA: ANNA KERRÈ'S SCHOOL OF PLASTIC DANCE (1924 –1937)

Valda Vidzemniece

## Summary

**Keywords:** plastic dance schools, Kerrè's creative and pedagogical work, tendencies and influences, press reviews

In the 1920s, features of modernism were visible also in the Latvian dance scene. In the first decades of the 20<sup>th</sup> century, the term 'modern dance' was not in active use in Latvia nor elsewhere in Europe. In the first decades of the 20<sup>th</sup> century, the more common terms used by dance professionals and critics in Latvia were 'plastic dance' and 'rhythm-plastic dance'. But, at the end of 1920, the term 'artistic dance' also appeared. As in the first decades of the 20<sup>th</sup> century, the term 'modern dance' was not yet settled in Latvia. In the 1920s and 1930s, 'plastic' and 'rhythm-plastic' dance schools worked very intensively, and these can be seen as pioneers of new modern dance traditions in Latvia.

At that time, new dance schools and studios, which followed innovative dance trends in Europe, were formed one after another. Anna Kerrè's School of Plastic Dances was one of the largest dance schools in Riga. Kerrè began her creative work in Latvia in 1922 as a solo dance interpreter, but, after two years, she founded a plastic dance school. This research paper traces Kerrè's creative and pedagogical work principles, characterizing the specifics of the work of her school, searching for influences, as well as comparing her school with other dance schools in Latvia.

Anna Kerrè (Trocenko) was born in the Caucasus in 1889. She came to Latvia from Russia, where she studied dance with the actress and plastic dance instructor Claudia Sokolova-Isachenko. The dance school's first concert took place at the Latvian National Theatre on December 4, 1924. Kerrè characterized both her and her students' performance style as 'ancient Greek', 'oriental', 'Indian' and 'grotesque'. In the published concert programme, the director explained her art and teaching principles, which were inspired by "ancient sculptures, Etruscan vases, and Assyrian dishes". Her goals were expressed in the statement "to create a new Hellenistic physical beauty in theatre" (RMM<sup>18</sup>, inventory number 228035).

As can be confirmed by the published opinions in the Latvian press, varied modern dance tendencies can be observed in the work of Anna Kerre's School of Plastic Dances, with particularly vivid manifestations of early modern dance characteristics.

<sup>18</sup> RMM – *Rakstniecības un mūzikas muzejs* (The Museum of Writing and Music, Riga).

The influence of Isadora Duncan on the formulation of the choreographer's artistic principles can be clearly seen – an enthusiasm for ancient Greek culture, the idea of the unity of the body and soul, and attempts to demonstrate the beauty, naturalness and simplicity of body movement. Dance is the depiction of human spiritual experience with music. Kerrè followed the principles developed by her teacher Sokolova-Isachenko, in particular, she paid attention to gesture expression (which is considered even more valuable than the technical virtuosity of the dancer), the quality of the movements, plastic and flow. The school's teaching subjects also included the eurhythmics of Émile Jaques-Dalcroze, which was a key feature of dance schools of that era in Latvia and elsewhere. Anna Kerrè's developed performance programs reveal another early modern dance trend, the so-called 'exotic dance', though to a lesser degree than in the 1920s, but it was still a part of choreographic productions in the 1930s. Often, the choreographer included elements of religious rituals of ancient or Asian cultures in the performances, which Kerrè called 'temple dances'. In 1926, one could see a large scale performance by the school, a tragedy in one act from the life of the ancient Phoenicians, which the title *Feniķija*. The violin and piano music for the tragedy was composed by Jānis Suhovs. Many critics considered it one of the most successful of Kerrè's choreographic performances (Kroders 1926; Siliņa 1926: 171–172).

107

The school achieved its first international success and recognition in 1928, when it was awarded the Grand Prix at the Paris Dance and Physical Culture Olympics, which included participants from 70 nations. At the same time, Kerrè was awarded a professor's degree in plastic dance. Her students Leonora Bergfelde, Vilma Tiltiņa, Antonija Indriksone and Emma Šnickis participated in the Paris Olympics.

In the choreographer's later performances, one can sense the vivid form of expression, thematic and conceptual development of German modern dance, which differs from the aestheticized performances based on the exotic character or ancient cultures, but this tendency did not become a dominant one in the artist's creative work. The influence of classical dance appears in the performances and school programmes of the 1930s, and this tendency reflects the direction of European modern dance of that era. It is possible that one of the reasons for the lack of success for Kerrè's school at the 1932 dance competition organized by the International Dance Archive was an excessive keeping to the early modern dance aesthetic, since the 'Duncanist' and 'exotic' style was no longer considered current at the end of the 1920s and early 1930s in Europe.

There was no consensus in press publications regarding the quality of the choreography and performance of the productions of Anna Kerrè's school. Often the artist was criticised for not following the

principles of dance composition and a lack of a sense of style, and for an excessively eclectic programme. Still, the active press interest and many critics' reviews confirm that the work of Anna Kerrè's school had a significant role in the landscape of the Latvian modern dance. Many critics confirm the fact that there was competition among the largest schools in Riga (the schools of Beatrise Vignere, Anna Ašmane, and Anna Kerrè), even though the schools formulated their initial goals differently. The main method of Anna Ašmane's Music and Rhythmic School was the eurhythmics of Jaques-Dalcroze, but the school also offered artistic dance courses. Beatrise Vignere's Physical and Aesthetic Education School initially combined music and choreography education methods, but, over time, the school's work principles focused fully on the study of dance performance. Since its founding, Anna Kerrè formulated the direction of the school's work to reflect its name – 'Plastic Dance School' (later 'Plastic Ballet School'). As a result, the interests of all three schools converged and competition was created in the field of dance performance.

Regardless of the criticism received and setbacks, which are still a vital part of creative work, Anna Kerrè's school can be considered a significant phenomenon in Latvian dance history. The artist, with both her creative and educational work, made modern dance ideas popular and relevant in the Latvian cultural environment of the 1920–1930s, attracting many new dance enthusiasts.

### **Literatūra un citi avoti**

A. Kerē plastikas skola ieguvusi *Grand Prix* Parīzes deju olimpiādē (1928). *Pēdējā Brīdī*, 1. jūlijs

Almazov, S. (1929). Večer plasticheskogo tanca Anny Kere. *Segodnja vecherom*, 19 marta

Anna Kerre [...] (1928). *Rigasche Rundschau*, 4. Januar

Anna Kerrē par savu karjeru (1926). *Aizkulises*, 5. marts

Annas Kere deju skolas vakarā (1926). *Latvijas Sargs*, 6. novembris

Annas Kerrē skolas dejas vakars (1929). *Aizkulises*, 22. marts

A. T. (1926). Annas Kerè deju skola. *Aizkulises*, 5. novembris

Ballett-Abend der Studie Anna Kerré (1933). *Rigasche Rundschau*, 22. April

Bāliņa, Gunta, un Ija Bite (2006). *Latvijas baleta enciklopēdija*. Rīga: Pētergailis

Brēms, M[aksis] (1931). Māksla. *Latvijas Kareivis*, 10. maijs

Dārziņš, Volfgangs (1929). Annas Kerres plastiskā baleta vakars. *Latvis*, 20. marts

- Dārziņš, Volfgangs (1930). Annas Kerres deju vakars Nac[ionālajā] operā. *Latvis*, 20. februāris
- Dārziņš, Volfgangs (1931) = V. D. Plastika un ballets. *Daile* 4, 91. lpp.
- Dejotājas bezizejas stāvoklis (1933). *Strādnieku Avīze*, 7. aprīlis
- Dickinson, Edward Ross (2017). *Dancing in the Blood. Modern Dance and European Culture on the Eve of the First World War*. Cambridge: Cambridge University Press
- 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
- Gefolge des Anna Kerré-Ensembles in Paris und Brüssel (1932). *Rīgashe Rundschau*, 27. Oktober
- Graubiņš, Jēkabs (1924) = J. Arnolds. Mākslas dzīve. *Latvis*, 10. janvāris
- Graubiņš, Jēkabs (1926) = J. Arnolds. Annas Kerres plastisko deju skolas vakars. *Latvis*, 27. februāris
- Grebzde, Moriss (1924). Vai modernās dejas izskaužamas? *Rīgas Ziņas*, 24. aprīlis
- Karš dejotāju starpā (1928). *Aizkulises*, 25. maijs
- Kroders, Roberts (1926). Annas Kerē plastisko deju skolas vakars Nacionālā Teātrī. *Pirmdiena*, 1. marts
- Latvietes 1. deju un fiziskās audzināšanas olimpiādē Parīzē (1928). *Atpūta* 192, 12. lpp.
- Leonore Kerre, Ballettmeisterin der Wiener Volksoper (1939). *Rīgashe Post*, 30. Juli
- Lokales (1925). *Libausche Zeitung*, 15. April
- LVVA, 2996-10-21091 = Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 2996. fonds (Rīgas Prefektūras pasu lietu kolekcija), 10. apraksts, 21091. lieta (Anna Kere (Kerre): pase)
- LVVA, 2996-10-21093 = Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 2996. fonds (Rīgas Prefektūras pasu lietu kolekcija), 10. apraksts, 21093. lieta (Anna Kere (Kerre): pases kartīte)
- LVVA, 2996-10-21094 = Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 2996. fonds (Rīgas Prefektūras pasu lietu kolekcija), 10. apraksts, 21094. lieta (Andrejs Kere (Kerre): pases kartīte)
- Martinsone, Edīte (1930) = Edīte Martiņšone. Annas Kerē plastiskā baleta vakars. *Pēdējā Brīdī*, 20. februāris
- Māksla (1931). *Aizkulises*, 15. maijs
- Māksla (1933). *Aizkulises*, 12. aprīlis

- Mākslas dzīve (1924). *Latvis*, 26. novembris
- O. L. (1924). Annas Kerē audzēkņu plastisks deju vakars Nac[ionālajā] teātrī. *Latvis*, 6. decembris
- Osis, J. (1931). Annas Kere plastiskā baleta vakars. *Filma un Skatuve*, 16. maijs
- Partsch-Bergsohn, Isa, and Harold Bergsohn (2003). *The Makers of Modern Dance in Germany*. Hightstown: Princeton Book Company
- Plastisko deju vakars (1922). Sludinājums. *Latvijas Sargs*, 29. aprīlis
- Ramats, Eduards (1926) = Ed. R. Annas Kerē plastisko deju uzvedumi Nacionālā teātrī. *Latvijas Kareivis*, 27. februāris
- RMM, 228035 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Kere plastisku deju skolas uzvedumi*. Programma. 1924. gada 4. decembris
- RMM, 228039 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *A. Kerē plastisko deju skolas uzvedumi*. Programma. 1926. gada 25. februāris
- RMM, 228062 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Kere Plastiskā baleta vakars ar Nacionālās operas baleta solista E. Leščevska piedalīšanos*. Programma. 1930. gada 17. februāris
- RMM, 228068 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Kerē Plastiskā baleta vakars*. Programma. 1931. gada 7. maijs
- Schule der Plastik (1926). *Rigashe Rundschau*, 30. August
- Schule für plastische Ballett [Anzeige] (1928). *Rigashe Rundschau*, 1. September
- Schule für plastische Ballett [Anzeige] (1929). *Rigashe Rundschau*, 12. September
- Siliņa, Elza (1926). Annas Kere un viņas ansambļa plastisko deju vakars. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* 3, 171.–172. lpp.
- Siliņa, Elza (1931a). Annas Kerē audzēkņu dejas vakars, 7. maijā. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* 5, 601. lpp.
- Siliņa, Elza (1931b). Dejas krustceļi. *Latvis*, 18. oktobris
- Sirotkina, Irina (2012). *Svobodnoe dvizhenie i plasticheskiĭ tanec v Rossii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie
- Valdības rīkojumi un pavēles (1937). *Valdības Vēstnesis*, 14. decembris
- Vīgnere, Beatrise (1932). Modernās dejas uzvara. *Jaunākās Ziņas*, 29. jūlijs
- V. K. (1926). Annas Kerē plastikas skola. *Jaunā Elegance*, 25. oktobris
- Ziediņš, Jūlijs (1926). Annas Kere plastisko deju uzvedumi. *Latvijas Sargs*, 11. aprīlis

# ALFRĒDS VINTERS (1908–1976): RADOŠĀS DARBĪBAS PROFILS 20. GADSIMTA 30. GADOS

Alberts Rokpelnis

**Atslēgvārdi:** šlāgeris, populārā mūzika, *latviskums* mūzikā,  
*Bellaccord*

## Ievads

Populārās mūzikas komponistam Alfrēdam Vinteram (1908–1976) 2018. gadā apirit 110 gadi. Viņa deju ritmos sacerētās dziesmas ir izdotas neskaitāmās dziesmu grāmatās un dziedātas sadzīvē gan padomju periodā, gan pirms un pēc tam. Daudzas melodijas iekļāvušās mūsdienu šlāgermūziķu repertuārā. Mūzikas publicistikā Vintera vārds bieži tiek saistīts ar latviešu šlāgera žanra pirmsākumiem. Tomēr plašāku pētījumu par viņa profesionālo darbību un panākumu gūšanas apstākļiem 20. gadsimta 30. gadu Latvijas vēsturiskajā kontekstā pagaidām nav.

Vintera radošās darbības izpētes problēmiku ietekmējuši vairāki faktori. Pirmkārt, viņš nav bijis ievērojams sabiedriski politisks darbinieks, kura uzskati būtu plaši atspoguļoti presē; otrkārt, Vinters nav darbojies akadēmisko žanru mūzikā, kurai tradicionāli vienmēr pievērsta pētnieku lielāka uzmanība. Visbeidzot, viņš nav atstājis memuārus. No trimdas latviešiem memuārus biežāk rakstījuši politiķi, diplomāti, preses darbinieki, arī noteiktu kultūras jomu, to vidū akadēmisko žanru mūzikas, pārstāvji, bet Vinters nepiederēja pie t. s. radošās inteliģences. Vēstures avotu trūkums saistīts ar izklaides mūziķa darba stilu, kas neparedz fiksēt repertuāru, honorārus u. tml. darbības aspektus, un arī pati dzīve trimdā, domājams, iespaidojusi dokumentālu liecību trūkumu. Ir dažas publikācijas, kurās par Vinteru stāsta viņa laikabiedri un radnieki, bet arī tās tapušas jau pēc mūziķa nāves; līdz ar to šajās atmiņās rodamais skatījums ir vienpusīgs, subjektīvs un vairumā gadījumu fragmentārs (skat., piemēram, interviju ar Teodoru Tomsonu: Lappuķe 1991).

Pētījuma **mērķis** ir raksturot Alfrēda Vintera radošo darbību, konstatējot tās līdzšinējo izpētes stāvokli, analizējot pieejamos vēstures avotus un publicistikā dominējošos viedokļus.



## Alfrēda Vintera radošā biogrāfija: īss kopskats

Alfrēds Aleksandrs Vinters dzimis 1908. gada 15. septembrī Rīgā. Cītaras un vijoles spēli viņš mācījies sava tēva, cītaru meistara Kārļa Vintera, lauku kapelā. 20. gadsimta 30. gados Vinters apguvis arī akordeonspēli: bijis akordeonists kapelā un komponējis šim instrumentam miniatūras. 1931. gadā jaunais mūziķis dibinājis *Alfrēda Vintera jautro kapelu*, ar kuru uzstājies Rīgas restorānos, naktslokālos un Rīgas cirkā, koncertējis arī korporatīvos pasākumos provincē (Bērtiņš 2008; Bolgzds 2008). Vintera kapelas jeb deju orķestra sastāvs atbilstoši tolaik ierastajai praksei bijis mainīgs. 20. gadsimta 30. gadu sākumā tajā muzicējuši akordeonists Anatols (Anatolijs) Evalks, kontrabasists Mārtiņš Skuja un pats Vinters, kas spēlējis akordcītaru vai akordeonu. Kapelas dalībnieki bijuši vijolnieki Žanis Rēvalds un Eduards Skadiņš, kā arī klarnetists un komponists Augusts Dainis; periodiski tajā iesaistījies Osips Petrovskis, Arnolds Korneliuss, Eižens Reveliņš, Oto Vācietis, Kārlis un Roberts Nūnavi (Mazvērsīte 2009: 50; Veitners 2014: 208). Paralēli Vinters muzicējis kopā ar Evalku ansambli *Divi Vinteri*, savukārt no 1937. līdz 1940. gadam viņš uzstājies kopā ar Voldemāru Matisonu kā *Divi jautri Vinteri*, bet vācu okupācijas laikā koncertus rīkojuši *Trīs Vinteri*, *Pieci Vinteri*, pat *Septiņi Vinteri* un *Vintera trio*. Visās šajās mūziķu kopās bijis tikai viens Vinters, bet viņa uzvārds ticis uztverts kā atpazīstams zīmols. Kapelas nosaukumā minētais “vinteru” skaits un Vintera uzvārds radījis mītus, arī kuriozus pārpratumus. Vārdu sakritības dēļ Alfrēds Vinters dažkārt ticis jaukts arī ar diriģentu un komponistu Aleksandru Vinteru (1897–1966), par ko pēdējais pat sūdzējies presē<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Skat., piemēram, sludinājumu laikrakstā *Rīts* 1938. gada 18. martā: “Komponists Aleksandrs Vinters lūdz aizrādīt, ka ne viņam, ne viņa vārdā nosauktam vokālam kvintetam nav nekā kopēja ar kāda Alfrēda Vintera dejas kapelu. Komponists tāpēc lūdz viņu neapgrūtināt ar angažementu piedāvājumiem, jo kvintets dibināts tikai radiofona vajadzībām”. (*Komponists Aleksandrs Vinters* 1938: 6)

<sup>2</sup> Ar šo jēdzienu tika apzīmētas 19. gadsimtā Eiropā populāras dejas, piemēram, valsis, ekoseze, krakovjaks, lokalizētas polkas u. tml.; par to atskaņojumu nebija jāmaksā autoratlīdzība, un to izcelsme vairumā gadījumu pat mūsdienās ir neskaidra.

Laikā no 1932. līdz 1944. gadam Vinters sadarbojies ar skaņuplašu firmu *Bellaccord-Electro* (turpmāk saīsināti *Bellaccord*). Viņa dalība fiksēta vismaz 148 skaņuplašu ierakstos, no kuriem 74 kompozīcijas ir dziesmas ar Vintera mūziku un tekstu (Bērtiņš 2015: 209). No 1934. līdz 1936. gadam Vinters darbojies Latvijas radiofonā, uzstājoties ar tautas dejām un t. s. *veco laiku dejām*<sup>2</sup>. 30. gadu otrās puses radioprogrammās atrodami arī vairāki viņa oriģināldziesmu pirmatskaņojumi, taču kopumā šajā periodā radiofons ir pakļāvis Ulmaņa režīma ideoloģiskajām un estētiskajām nostādnēm, kas paredzēja arvien vairāk ierobežot ētera laiku amatieru atskaņotai deju mūzikai; arī humoristu un kupletistu priekšnesumu kļuva mazāk (Salnītis, Skujeniēks 1938: 149; Kruks 2001: 45).

Pēc padomju okupācijas 1940. gada vasarā, politiskās neskaidrības apstākļos, Vinters pārtraucis kapelas aktīvu darbību; savukārt vācu okupācijas laikā no 1941. gada rudens līdz 1944. gada rudenim ansamblis (jau minētajos sastāva variantos ar vairākiem “vinteriem”) uzstājies gan Rīgas cirkā, gan radiofonā; Frontes teātra trupas ietvaros tas izklaidējis arī latviešu leģionārus. 1944. gadā, Sarkanajai armijai atgūstot militāro un politisko kontroli Latvijas teritorijā, Vinteram

nācies bēgt: viņš devies trimdā uz Zviedriju. 1951. gadā mūziķis ar līdzcilvēku atbalstu dibinājis skaņierakstu izdevniecību *Melvaton* un sācis izdot savus jaunieskaņojumus, kā arī pārīzdot pirmskara ierakstus. Vienlaikus Vinters popularizējis dažas padomju estrādes kompozīcijas, tādējādi gūstot iespēju viesoties Rīgā; 1960. gadā viņš to apmeklējis pirmoreiz pēc 2. pasaules kara<sup>3</sup>. No 1961. līdz 1963. gadam Vinters katru gadu ieradies Latvijā, pēc tam viņš dzimtenē viesojies vēl 70. gadu pirmajā pusē. Mūziķis miris Stokholmā 1976. gada 23. oktobrī 68 gadu vecumā.

<sup>3</sup>Šajā viesošanās reizē laikā no 14. līdz 18. oktobrim Rīgā notikuši pieci koncerti, savukārt no 21. līdz 24. oktobrim – vēl četri (*Koncertzāles* 1960: 4).

### **Alfrēda Vintera radošās darbības izpēte: galvenie problēmjasautājumi**

Kā jau raksta ievadā norādīts, Vintera radošā darbība pagaidām nav aplūkota detalizētos pētījumos – iespējams, tādēļ, ka viņš nebija nedz redzama politiska figūra, nedz (ārpus populārās mūzikas sfēras) autoritatīva kultūras dzīves personība. Nav pieejama informācija par viņa politiskajiem uzskatiem. Tomēr presē sastopamas vairākas apjomīgas publikācijas, kurās apkopoti vispārēji biogrāfiski dati, kā arī iezīmēti Vintera radošās darbības krustpunkti.

Pirmais analītiskais raksts par Vinteru publicēts tikai 1942. gada nogalē, īsumā rezumējot viņa desmit gadus ilgo karjeru deju mūzikas laukā. Šeit Vinters pirmoreiz presē tiek dēvēts par komponistu, un ir atzīmēta viņa popularitāte (Plēve 1942). Tomēr būtiski norādīt, ka publikācija ievietota vācu okupācijas varas propagandas ietekmētā izdevumā (*Daugavas Vanagi. Latviešu karavīru frontes laikraksts*).

Visvairāk par Vinteru periodikā rakstīts trimdas gados, galvenokārt reklamējot viņa skaņuplates, arī pieminot atsevišķus sarīkojumus ar viņa līdzdalību vai viņa dziesmu atskaņojumus; piemēram, *Londonas Avīzē* lasāms sludinājums par apgāda *Latvian Music* izdoto Vintera piemiņas skaņuplati – divpadsmit populāru dziesmu virkni (*Latvian Music. LP 51 – Alfrēds Vinters* 1979: 2). 20. gadsimta 60. gados trimdas laikrakstos ir publicēti daži kritiski raksti par Vintera viesošanos Latvijas PSR (piemēram, *Vēl vienam māksliniekam iepaticies viesoties* 1960: 3). Šie nedaudzie materiāli nerada priekšstatu par Vintera pašidentitāti mūzikas laukā; tās apzināšanu neveicina arī viņa sniegtās intervijas, kas lielākoties ir publicētas Latvijas PSR presē – jo īpaši trimdas latviešiem adresētajā propagandas izdevumā *Dzimtenes Balss*. Sarunās ar laikraksta līdzstrādniekiem Vinters atklāj nostalgiju, kas viņu pārņem, viesojoties Rīgā, un vienlaikus asi kritizē Stokholmas latviešu kopienas līderus (skat., piemēram, Darkevics 1960: 1).

Līdzās neskaitāmiem Vintera skaņuplašu sludinājumiem trimdas presē ir tikai dažas publikācijas ar kaut nedaudz analītisku ievirzi. It īpaši nozīmīgi šajā ziņā ir Ivara Bolgzda raksti: pats dzīvodams ASV, viņš sazinājies ar Zviedrijā mītošo Vinteru un tādējādi ieguvis

precīzu informāciju par daudziem mākslinieka biogrāfijas faktiem. Bolgzds uzskata, ka tieši Vintera pārgrā nāve 68 gadu vecumā liegusi viņam sakārtot arhīvu un uzrakstīt memuārus; līdz ar to nākotnes pētniekiem zudusi iespēja izziņāt vairākus neskaidrus dzīvesstāsta aspektus (Bolgzds 1993). Savukārt Latvijas autoru vidū padziļinātu interesi par Vintera veikumu izrādījis skaņuplašu kolekcionārs Atis Gunivaldis Bērtiņš, kas 1960. gadā personīgi ticies ar mūziķi Rīgā viņa pirmās viesošanās laikā. Pēc tam abi kļuvuši par vēstulū draugiem. Mūsdienās Vintera darbība ir arī *Latvijas Radio 2* žurnālistes, muzikoloģes Daigas Mazvērsītes uzmanības centrā; viņa vairākkārt intervējusi gan Bērtiņu, gan nu jau aizsaulē aizgājušo Vintera meitu Dzintru un pētījusi Latvijas Nacionālā arhīva materiālus. Mazvērsītes rakstos atrodamas arī atsauces uz Bolgzda, Bērtiņa un dažu citu autoru agrāk publicētiem tekstiem (Mazvērsīte 2009; Mazvērsīte 2014).

\*\*\*

Iepriekšminētās publikācijas rosina izvirzīt vairākus jautājumus, kuru analīzei veltīts raksta turpinājums.

Pirmkārt, diskutējams ir jautājums: cik īsti skaņdarbu Vinters ir radījis? Analizējot laikmeta liecības, saskatāma būtiska atšķirība starp Vintera kapelas atskaņoto dziesmu kopskaitu un paša Vintera kompozīciju klāstu.

Otrs jautājums ir saistīts ar Vintera pašidentitāti. Nav liecību, ka 20. gadsimta 30. gados viņš būtu definējis sevi kā šlāgeru komponistu vai izprastu savu piederību tieši šim žanram, tomēr *šlāgeru* autora apzīmējums viņam ticis piedēvēts un laika gaitā nostabilizējies publiskajā diskursā; iemesls tam, visticamāk, ir viņa darbu plašā popularitāte.

Treškārt, izpētes vērts ir jautājums par Vintera mūzikas *latviskumu*. Vai, ņemot vērā pieejamo informāciju par viņa radošo darbību, būtu iespējams apzīmēt Alfrēdu Vinteru kā komponistu, kas savu mūziku adresējis pirmām kārtām latviešiem, vai latvisku komponistu?

### **Alfrēda Vintera skaņierakstu skaits 20. gadsimta 30. gados**

Informācija par Vintera kompozīciju skaitu nav viennozīmīga. Daiga Mazvērsīte min 135 darbus, ieskaitot instrumentālopusus un tos, kas radīti trimdā Zviedrijā (Mazvērsīte 2009: 55). Ivars Bolgzds uzskaitījis 119 Vintera oriģinālskaņdarbus (Bolgzds 1993: 7). Precīza skaita noteikšanu apgrūtina arī neskaidrās atsauces, kas sastopamas skaņuplašu etiķetēs un citos avotos. Kādā Trešās Atmodas laika publikācijā, balstoties uz Vintera kapelas vijolnieka Eduarda Skadiņa stāstīto, norādīts: "Vinters neesot centies savas dziesmas pierakstīt ar nošu zīmēm uz nošu lapām. Tālab arī ne visas A. Vintera dziesmas, kas aizgājušas pasaulē, nes viņa vārdu." (Strelēvics 1990: 4)

Svarīgs apstāklis Vintera dziesmu skaita noteikšanā ir fakts, ka, dzīvojot Latvijā, viņš visus savus ierakstus veica tikai *Bellaccord* platēs. Tas, protams, neizslēdz iespēju, ka ir arī neizdotas dziesmas, kas folklorizējušās, autoram paliekot nezināmam. Liela daļa Vintera skaņierakstu bija instrumentāli (30. gadu skaņuplatēs tos dažkārt apzīmēja kā “tautas dejas” vai “dziesmas bez dziedājuma”). Vairākus no saviem vokālajiem darbiem ieskaņoja pats Vinters<sup>4</sup>.

Latvijas Valsts Kinofotofonodokumentu arhīva kartotēkā ir minēti 133 ieraksti ar atsauci uz Alfrēdu Vinteru vai viņa kapelu. Savukārt *Bellaccord* firmas katalogs un darbības atskaites, kas glabājas Latvijas Valsts vēstures arhīvā, kā arī Ata Bērtiņa sniegtā informācija (Bērtiņš 2015: 252–335) ļauj secināt, ka laikā no 1933. līdz 1944. gadam ierakstītas 75 skaņuplates (150 skaņieraksti) ar paša Vintera vai *Alfrēda Vintera jautrās kapelas* piedalīšanos, vai arī ar norādi uz Vinteru kā mūzikas vai teksta autoru (skat. 1. tabulu).

1. tabula. Saraksts ar Vintera *Bellaccord* ierakstos minētajiem žanriskajiem apzīmējumiem (avoti: LVVA, 3724-1-11629; LVVA, 3724-1-11252a<sup>5</sup>)

Vintera kapelas skaņuplašu etiķetēs norādītie deju žanri	Skaņdarbu skaits
Valsis	36
Fokstrots	32
Polka	27
Latviešu tautas deja	21
Maršs	10
Tango	7
Maršs-fokstrots	3
Reinlenders	2
Mazurka	1
Paso doble (pasodoble; no spāņu <i>pasodoble</i> )	1
Papiljons	1
Akenšpice	1
Citu tautu dejas (bez atšifrējuma)	6
Pa-de-katrs (padekatrs; no franču <i>pas de quatre</i> )	1
Balles modes deja	1
	<b>Kopā: 150</b>

Atis Bērtiņš Vintera daiļrades pētniecībai veltījis vairāk nekā piecus gadu desmitus, un viņš šo kompozīciju skaitu nevēlas absolutizēt, argumentējot to ar informācijas trūkumu (Bērtiņš 1996: 31). Neskaidrības rodas tādēļ, ka 30. gadu populārās mūzikas pārstāvji bieži iekļāva savā repertuārā citu zināmu vai pat nezināmu autoru melodijas. Nereti skaņuplašu etiķetēs bija norādīts tikai dziesmas vai instrumentāldarba atskaņotājs, autoru pat neminot.

<sup>4</sup> Piemēram, *Gaujas laivinieks* (izdevēja nr. 3578) *Bellaccord* skaņuplatē ieskaņots 1936. gadā.

<sup>5</sup> 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. Nosaukumu pilnīgāku aprakstu skat. literatūras un citu avotu sarakstā krājuma 130. lpp.

Pētniecību aprūstina Vintera kapelas mainīgais skaitliskais sastāvs un tās desmit gadu darbības laikā lietotie dažādie nosaukumi, kā arī bieži neskaidrā aranžējumu autorība. 20. gadsimta 30. gadu Latvijā bija ierasta prakse veidot kopdarbus. Piemēram, Vintera populāro valsi *Gaujas laivinieks* klavierēm aranžējis Oskars Stroks; savukārt tango *Murka, čigān' meiča* latviešu teksta autors ir Vinters, bet kā mūzikas autors norādīts Stroks (Stroks b. g.: 1, 6)<sup>6</sup>. Rakstniecības un mūzikas muzejā glabājas arī Alfrēda Vintera dziesma *Ceļinieks* ar viņa paša tekstu Stroka klavieru aranžējumā (RMM, 769308<sup>7</sup>). Acīmredzot abi 30. gadu komponisti vairākkārt ir šādi sadarbojušies – tiesa gan, Strokam veltītajā monogrāfijā (Gimmervert 2006) šī tēma nav skarta.

Visbiežāk Vinteru atpazīst pēc viņa paša vai viņa kapelas atskaņotajām melodijām (neatkarīgi no to patiesā autora). Taču daudzi 30. gadu nogalē tapušie šļāgeri ar patriotiskiem tekstiem popularitāti iemantoja ar operas solistu starpniecību; tos dziedāja, piemēram, Mariss Vētra, Edvīns Krūmiņš un Aleksandrs Kortāns. Zīmīgi, ka Mariss Vētra, kas latviešu kultūrā atstājis paliekošu devumu ne vien kā dziedātājs, bet arī kā literāts, nekad nepieminēja savu sadarbību ar Vinteru. Ne 30. gadu preses publikācijās, ne atmiņu grāmatās Vētra nav norādījis, ka vienu no Vintera visu laiku populārākajiem valšiem *Kā var aizmirst* tieši viņš 1938. gadā iedziedājis *Bellaccord* skaņuplatē (skat. 1. attēlu). Šo sadarbību, domājams, noteica nevis draudzīgas personiskās attiecības, bet Vintera komersanta spējas – apsviedība, ieinteresējot populārus interpretus ar vieglas peļņas iespējām.

Vai ir iespējams atbildēt, cik no starpkaru un 2. pasaules kara laikā tapušajiem 150 ierakstiem pārstāv paša Vintera mūziku? Ivars Bolgzds uzskata, ka *Bellaccord* platēs ir fiksēta 91 deju kompozīcija, ko sacerējis Vinters (Bolgzds 2008: 14). Tomēr šis skaits nav argumentēts. Ņemot vērā *Bellaccord* firmas katalogos atrodamos pasūtījuma numurus, raksta autoram izdevies konstatēt, ka līdz otrajai padomju okupācijai (1944) Vinters minēts kā mūzikas un teksta autors ne vairāk kā 74 gadījumos. Vēl vismaz piecām no kapelas repertuārā iekļautajām dziesmām viņš norādīts tikai kā teksta autors (Klotiņš 2011: 504). Šos datus netieši apstiprina 1942. gadā publicētais raksts par Vinteru un viņa kapelu. Tajā teikts: “Savā 10 gadu darbības ilgajā laikā viņš devis muzikālo apdari ap 70 paša sacerētiem tekstiem, kā arī radījis jaunus maršus vai polkas.” (Plēve 1942: 12)

<sup>6</sup> Šī skaņdarba izdevumā nav norādītas citas valodas, kurās būtu publicēts tango *Murka, čigān' meiča*.

<sup>7</sup> Abreviatūra RMM šeit un turpmāk apzīmē Rakstniecības un mūzikas muzeju, savukārt komatam sekojošais skaitlis – muzeja inventāra numuru. Nosaukumu pilnīgāku aprakstu skat. literatūras un citu avotu sarakstā krājuma 131. lpp.



1. attēls. *Bellaccord* skaņuplate ar Vintera valša *Kā var aizmirst* ieskaņojumu (1938): dzied Mariss Vētra. Attēls no Latvijas vēsturisko skaņierakstu kolekcijas Latvijas Nacionālajā bibliotēkā, datubāzē *Latvijas Nacionālā digitālā bibliotēka*. <https://audio.lndb.lv/89/> (skatīts 2018. gada 16. novembrī).

## Šlāgeru komponists

Līdz šim nav izdevies atrast datus par *Bellaccord* izdoto Vintera skaņuplašu tirāžu 20. gadsimta 30. gados, taču viņa kapela bijusi iecienīta klausītāju vidū – uz to norāda fakts, ka kapelas ierakstītās plātes tika regulāri reklamētas *Bellaccord* firmas katalogos. Savukārt paša Vintera popularitāti apliecina laikabiedru atsauces. Piemēram, *Bellaccord* īpašnieks Helmars Rudzītis atceras:

“Poriņa iedziedāta plāte, kurai vienā pusē ieskaņots *Šalc zaļais mežs*, bet otrajā *Brūklenājs*, kļuva par visizplatītāko. [...] Pārāk tālu aiz Poriņa nepalika arī Alfrēda Vintera jautrā kapela.” (Rudzītis 1984: 147)

Ja akceptējam viedokli par operdziedātāju Alfrēdu Poriņu kā populārāko jeb “pārdotāko” *Bellaccord* mākslinieku, vai ticami, ka Vinters bijis otrajā vietā? Katrā ziņā uz mūziķa popularitāti jau pēc Vintera nāves savās atmiņās norāda viņa draugi, piemēram, Teodors Tomsons raksta: “[...] viņa dziesmas dziedāja visos Čiekurkalna, Katlakalna un Grīziņkalna krūmos. [...] Pašmācības ceļā viņš ar laiku izveidojās par populārāko latviešu kupleju un šlāgeru autoru.” (Tomsons 1976: 11)

Termins *šlāgeris* (vācu *der Schlager*) Rīgā ienāca ar Baltijas vācu preses starpniecību 19./20. gadsimta mijā, pirmajās desmitgadēs pakāpeniski kļūstot par modes vārdu dažādās sfērās (līdzīgi, kā tas sākotnēji, 19. gadsimta gaitā, notika Vācijā). 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs jēdzienu *šlāgeris* plaši ekspluatēja vācbaltiešu prese, piemēram, laikraksts *Düna Zeitung*, galvenokārt rakstot par operešu šlāgeriem (skat., piemēram, rakstu 1909. gada 27. jūnijā: *Der Schlager. Bühnenplauderei von Albert Borée* 1909: 155). Laikā no 1900. līdz 1918. gadam sākās termina transformācija, un tās gaitā šlāgeris kļuva par apzīmējumu patstāvīgam žanram. Šlāgerim kā sadzīves dziesmai (reizēm arī dziesmai no kāda skatuves darba vai filmas) ir raksturīga orientācija uz ātru panākumu gūšanu un plašu popularitāti, kā arī uz vairāk vai mazāk izteiktu saikni ar vācvalodas kultūrtelpā dominējošo sadzīves dziesmu stilistiku (kas neizslēdz arī citas stilistiskās ietekmes). Daļa mūsdienu populārās mūzikas pētnieku uzskata, ka jēdziena transformācija nebija saistīta ar pārmaiņām stilā vai vāciski runājošās auditorijas mūzikas gaumē, bet gan ar tehnoloģiju attīstību. Izšķiroša bija skaņierakstu tehnoloģiju straujā pilnveide 20. gadsimta pirmajās divās desmitgadēs, kas noritēja ciešā sazobē ar mūzikas industrijas ietekmes pieaugumu (Gronow 1973: 58; Rokpelnis 2016: 82). Radio rašanās un skaņu filmas pirmsākumi 20. gadsimta 20. gados kļuva par galvenajiem virzītājspēkiem, kas veicināja populāru dziesmu strauju izplatību un nostiprināja priekšstatu par daudznozīmju terminu *šlāgeris* kā mūzikas žanra apzīmējumu. Paralēli vismaz līdz 2. pasaules karam saglabājās šlāgera kā *modes vārda* dažādās funkcijas (Worbs 1963: 1737; Currid 1998: 73; par jēdziena *šlāgeris* izpratni 20.–30. gadu Latvijā skat. arī Rokpelnis 2017: 16).



“Fredis bija latviešu lielākais šlāgeru komponists,” tā uz Ulda Ģērmaņa jautājumu, kas bija Vinters, atbildējis šī mūziķa draugs Voldemārs Matisons (Ģērmanis 1976: 7). Pēc Vintera nāves zināmu artavu diskursa izveidē devuši viņa laikabiedri, radot leģendu par Vinteru kā šlāgeru komponistu. Būtiski, ka šajā gadījumā termins *šlāgeris* lietots, lai raksturotu panākumus, bez 30. gadu mūzikas publicistikai piemītošās negatīvās konotācijas.

“Pašmācības ceļā viņš ar laiku izveidojās par populārāko latviešu kupleju un šlāgeru autoru. [...] viņš prata atrast vārdus un melodijas, kas gāja tautai pie sirds un palika tās atmiņā. No salkanības viņu glāba tipisks Rīgas zēna humors un asprātība,” šādi Vintera ieguldījumu mūzikā raksturo Zviedrijas latviešu mēnešraksts *Brīvība* (U. J. 1976: 11). Par šlāgeru komponistu Vinteru dēvē gan mūsdienu Latvijas žurnālisti, gan daži savulaik trimdā tapušu publikāciju autori; tomēr daudzos trimdas izdevumu rakstos viņš atkarībā no konteksta biežāk apzīmēts kā tautas komponists, dziesminieks, romantisko dziesmu autors, estrādes dziedātājs u. tml. Pompozākais apzīmējums varētu būt “latviešu tautas trubadūrs”, ko devis Vintera jaunības draugs Teodors Tomsons (Tomsons 1976: 11).

20. gadsimta 30. gados notika šlāģera kā autonoma žanra veidošanās vāciski runājošajās Eiropas zemēs, taču lokālie aspekti Latvijas un Rīgas izklaides kultūrā līdz šim nav plaši diskutēti. Rodas, piemēram, jautājums: kā t. s. šlāģeru komponisti paši uztvēra savu darbošanos un kā viņus definēja auditorija? Ja, piemēram, Vinters rakstīja deju mūziku latviešiem, vai viņš rēķinājās ar to, ka šo mūziku varētu apzīmēt kā šlāģerus? Lai arī Vinters bieži tiek raksturots kā enerģisks un aktīvs, viņš atšķirībā no daudziem t. s. radošās intelīģences pārstāvjiem nekad nav bijis starp sabiedriskās domas virzītājiem un viedokļu paudējiem presē, līdz ar to nav zināms šī mūziķa viedoklis par jēdzienu *šlāģeris*. 30. gadu sākumā Vinters darbojās organizācijā *Latviešu mazās skatuves biedrība* (vēlāk *Latviešu artistu biedrība*, kas darbību 1934. gadā pārtrauca). Tā apvienoja cirka, varietē un cita veida *mazās skatuves* māksliniekus – humoristus, kupletistus, amatiermūziķus u. tml. (LVVA, 3724-1-6603). 1937. gadā Vinters redzams jaunās organizācijas *Latvijas artistu arodu biedrība* dibinātāju sarakstā, kas būtībā ir iepriekšminētās organizācijas pēctece; tā iestājās par *mazās skatuves* mākslinieku tiesībām, centralizēta biroja izveidi un palīdzēja bez darba esošajiem aktieriem atrast nodarbošanos (LVVA, 3758-1-1540: 4, 6). Šis tad arī ir Vintera vienīgās 30. gadu sabiedriskās aktivitātes, kas fiksētas jēlkādos dokumentos. Iespējams, ka viņš bijis visai apolītisks, katrā gadījumā nav saglabājusies informācija par šī mūziķa ideoloģisko pozīciju. Liecību par izklaides mākslinieku sadarbību ir maz, taču ir pamats domāt, ka tā varēja būt cieša.



Jau citētais Jānis Plēve šādi raksturo auditorijas attieksmi pret Vintera mūziku:

“Redzot jauniešus sakārtojam patafonu, gados vecākie ļaudis arvien apjautājās, vai priekš viņiem nevarētu uzlikt kādu Vintera iespēlētu plati. Nedod Dievs, ja izdevās kādreiz padzirdēt, ka paredzama Vintera kapelas personīga uzstāšanās. Tad ļaudis uz notikuma vietu plūda pat no kaimiņu pagastiem, lai tikai redzētu, kādi tad īsteni izskatās tie slavenie Vinteri. [...] Īpatā skaņu nokrāsa, kas panākta, atskaņojot tikai ļoti radniecīgas kompozīcijas, ir daudz līdzējusi vairot Vintera popularitāti. [...] vieglas un klusas lauku romantikas raksturotāju skaņu radīšanā Frīdīm līdz šim vēl nav trūcis veiksmes. [...] tās [polkas un marši – A. R.] ir ļoti vienkāršas, taču lipīgā skaņuraksta un teksta dēļ vienmēr viegli atradušas ceļu uz klausītāju sirdīm. [...] Pēdējā [*Havaņas mūzika* – A. R.] lielāko tiesu valdzinājusi pilsētas ļaudis, sevišķi vājo dzimumu.” (Plēve 1942: 12)

Kā redzams, citētās publikācijas autors ir norādījis uz Vintera ievērojamo popularitāti un arī mēģinājis skaidrot tās iemeslus, tomēr kvantitatīvi dati netiek piedāvāti, līdz ar to rakstītais kalpo vien Vintera tēla spodrināšanai. Izšķiroša nozīme panākumu gūšanā bija viņa sadarbība ar *Bellaccord* un Latvijas radiofonu 30. gadu vidū, jo tādējādi Vintera vārds piesaistīja plašākas auditorijas uzmanību attālākos reģionos, kuru iemītnieki neapmeklēja Rīgas restorānus. 30. gadu nogalē tika publicētas daudzas reklāmas par Vintera kapelas uzstāšanos sarīkojumos un korporatīvos pasākumos ārpus Rīgas – Cēsīs, Litenē, Mazsalacā; tas liecina par popularitāti provincē (skat. arī laikrakstu *Rūjienas Vēstnesis: Saviesīgs vakars ar deju* 1938). Turpretī publicistikā biežāk pieminēta Vintera muzicēšana Rīgas naktsslokālos un restorānos (*Staburags, Dzintarpils, Tempo, Parka pagrabs*, deju kabarē *Alhambra, O. U. K. u. tml.*).

Vairāki citi mūziķi, piemēram, Jānis Āre vai Oskars Stroks, gan starpkaru publicistikā, gan pašu sacerētos tekstos apzīmēti kā šlāgeru autori. Turpretī Vintera izvēle nesaukt savas kompozīcijas par šlāgeriem, visticamāk, bija apzināta. Reklāmās minēts, ka kapela izpilda dziesmas un dejas, kā arī jautrus priekšnesumus un operešu mūziku. Bet nevienā no šiem sludinājumiem neparādās vārds *šlāgeri*.

Tikai 2. pasaules kara laikā uz Vintera mūziku pirmoreiz attiecināts šlāgera jēdziens; iespējams, tas noticis nacistiskās okupācijas režīma veicinātās vācu kultūrvides un atbilstošās retorikas iespaidā. Šajā publikācijā gan Vinters pieminēts tikai garāmejojot, taču būtiski, ka viņš zināmā mērā pielīdzināts profesionālam komponistam – mūzikas augstskolas beidzējam: “Pašlaik pārrakstītājs ir darbā, lai “dienas gaismu redzētu” A. Žilinska “Viegli klaviergabali” un A. Vintera šlāgeri “Kāda ruņa, Mārtiņ” un daži citi.” (Z. B. 1944: 8)

Laikā no 1945. līdz 1959. gadam Latvijā par Vinteru publiski nerunāja un nerakstīja. Taču 20. gadsimta 50. gadu beigās par šo mūziķi sāka interesēties LPSR Ārlietu ministrija; 60. gadu sākumā pēc ilga pārtraukuma Latvijas presē parādījās viņam veltīti raksti, un

propagandas nolūkos tajos tika iekļauti pat atzinīgi vērtējumi (Zunda 2010: 16). Tomēr Vintera koncertēšanu Latvijā 1960. gadā noteica nevis pēkšņi konstatēta atbilstība padomju estrādes “estētiskajai koncepcijai”, bet tā brīža politiskais izdevīgums (Kruks 2008: 97–98). Vinteram pašam tā bija iespēja atgādināt par sevi, arī apciemot radus dzimtenē. Ierodoties uz koncertiem (laikposmā no 1960 līdz 1975 vairākkārt), šis mūziķis atjaunoja savu popularitāti un tādējādi nodrošināja īpašu vietu tautas atmiņā. Tiesa, padomju periodā viņš tika uztverts nevis kā šlāgeru sacerētājs, bet gan kā “vieglās mūzikas žanra komponists” (Darkevics 1960: 1). Mediju pētnieks Sergejs Kruks, rakstot par Vintera mūzikas aizliegumu līdz 50. gadu nogalei un pēc tam sekojošajiem koncertiem, uzsver: “[...] latviešu šlāgeru dziedāšanai padomju laikā bija sociāli politiska nozīme, jo tika uzskatīts, ka šo latviešu mūzikas kultūras mantojumu aizliedza politiskos nolūkos” (Kruks 2008: 57). Jau pēc Vintera vieskoncertiem Latvijā, 70.–80. gados, tādi apzīmējumi kā rokenrols, roks un džezs aizvien biežāk parādījās publiskajā diskursā, un tajā atgriezās arī termins *šlāgeris*; dažreiz tas tika izmantots, lai norādītu uz 20. gadsimta pirmās puses operešu mūziku, citkārt, lai raksturotu kaut ko muzikāli nevērtīgu (piemēram, Klotiņš 1972: 29). Jēdzienu *šlāgeri* attiecināja arī uz Vintera darbiem, turklāt lietoja to drīzāk ironiski, dēvējot viņu par 30. gadu “šlāgermūzikas lauvu” (Peters 1982: 71).

Šlāgera jeb šlāgermūzikas žanra vēsture Latvijā vēl joprojām nav vispusīgi pētīta. Mūsdienu publicistikā Vinters bieži tiek apzīmēts kā šlāgeru komponists, un tas tiek argumentēts ar viņa popularitāti 30. gadu latviešu auditorijā. Daiga Mazvērsīte raksturo Vinteru ar vārdiem “mūsu šlāgeržanra pamatlicējs” (Mazvērsīte 2009: 46) un “Ulmaņlaiku izcilākais šlāgeru komponists” (Mazvērsīte 2014: 16). Paralēli šlāgerkomponista “titulam” enciklopēdiska tipa izdevumos un uzziņu literatūrā Alfrēds Vinters dažkārt tiek dēvēts par vienu no ievērojamākajiem populārās mūzikas atskaņotājiem 30. gadu Latvijā vai pat par latviešu populārās mūzikas profesionālo aizsācēju (Stelpa 2005: 218; Jubels 2007: 803). Komponists Juris Kulakovs kādā intervijā izteicies, ka “Alfrēds Vinters mantojumā atstājis daudz ziņģu, viņu var dēvēt par latviešu vieglā žanra krusttēvu” (P. K. 2005: 4).

Vintera jubilejām veltītajās publikācijās un radoraidījumos viņa mūzikas žanriskā piederība nereti tiek raksturota pēc mirkļa nepieciešamības. Latvijas Radio žurnālists Ansis Pavasaris piemiņas raidījumā dēvē Vinteru par “latviešu populārās dziesmas žanra aizsācēju”, ne reizi neminot jēdzienu *šlāgeris* (Pavasaris 2018). Tādējādi daļa autoru lieto vienu vai otru apzīmējumu, atsaucoties uz līdzšinējām publikācijām, bet neanalizējot tās kritiski, turpretī citi ievieš pa jaunam apzīmējumam, bet arī nepūlas tos analītiski pamatot.

Ņemot vērā visus šos apstākļus, jāsecina, ka Alfrēdu Vinteru var uzskatīt par kultūras industrijas pārstāvi; piederību šai jomai apliecina nošizdevumu (skat. turpinājumā) un skaņierakstu nosaukumu lielais skaits, kā arī publicitāte. Savukārt popularitāti Vintera gadījumā iespējams izmērīt divos veidos: pirmkārt, izvērtēt, ko par viņu raksta mūsdienu publicisti, un, otrkārt, iepazīt laikabiedru skatījumu. Lai gan *Bellaccord* īpašnieks Helmars Rudzītis savā autobiogrāfijā (Rudzītis 1984) neskar šo tēmu, Vintera mūzikas ietekme *Bellaccord* darbībā ir redzama visu desmitgadi. 30. gadu otrajā pusē Vintera šlāgerus ierakstīja *Bellaccord* orķestris, un šajos ieskaņojumos atšķirībā no 30. gadu pirmās puses tos dziedāja ne vairs Vinters pats, bet akadēmiski izglītoti mūziķi, piemēram, jau minētie opermākslinieki Mariss Vētra un Edvīns Krūmiņš; tādējādi viņi, lai arī pamatā darbojās gluži citā žanru jomā, apliecināja savu atzinību Vinteram. Vienlaikus te izpaužas *Bellaccord* tieksme uz augstāku profesionālismu, kas, salīdzinot ar laiku līdz 30. gadu vidum, iezīmē savveida stratēģijas maiņu. Tās iemesli tomēr paliek pagaidām neskaidri; iespējams, ka ietekmīgākais Latvijas skaņuplašu uzņēmums centās palielināt pieprasījumu pēc populārās deju mūzikas, piesaistot ievērojamus interpretus. Pierādīt to ir grūti, bet netiešu liecību par populārās mūzikas lomu firmas darbībā jeb īsu repliku par skaņuplašu tirgu sniedz pats Rudzītis: “[..] ar toreizējo atskaņošanas veidu populārākas bija deju un vieglās mūzikas plates” (Rudzītis 1984: 146).

121

Kultūras procesu kontekstā 20. gadsimta 20.–30. gadi – Latvijas neatkarības pirmais posms – vērtējami kā populārās mūzikas un izklaides kultūras aktivizēšanās laiks (Bērziņš 2003: 804). Muzikologs Arnolds Klotiņš atzīst, ka 30. gados restorānu mūziķu statuss bija prestižs un kopumā augstāks nekā, piemēram, vēlāk, padomju laikā (Klotiņš 2011: 141). Latvijas vēstures grāmatās (piemēram, Bleiere 2005: 211) pausts viedoklis, ka starpkaru periodā dominēja vienkāršo ļaužu radīta kultūra. No tā izriet secinājums, ka brāļu Laivinieku, Oskara Stroka un Alfrēda Vintera personību ietekmi noteica spēja uzrunāt un aizraut vienkāršos ļaudis ar preses, radio un skaņuplašu starpniecību. Tas šķietami varētu būt pamatojums, lai atzītu minēto autoru kompozīcijas par piederīgām šlāgera žanram (Bleiere 2005: 211; Daugulis 2012: 94, 98). Tomēr šāds uzskats, lai arī tas ceļo no publikācijas uz publikāciju, nav dziļāk argumentēts. Vintera un viņa laikabiedru mūzikas daudzpusīgs izvērtējums žanrisko ietekmju aspektā vēl ir uzdevums nākotnei.

### Vintera mūzikas *latviskums*

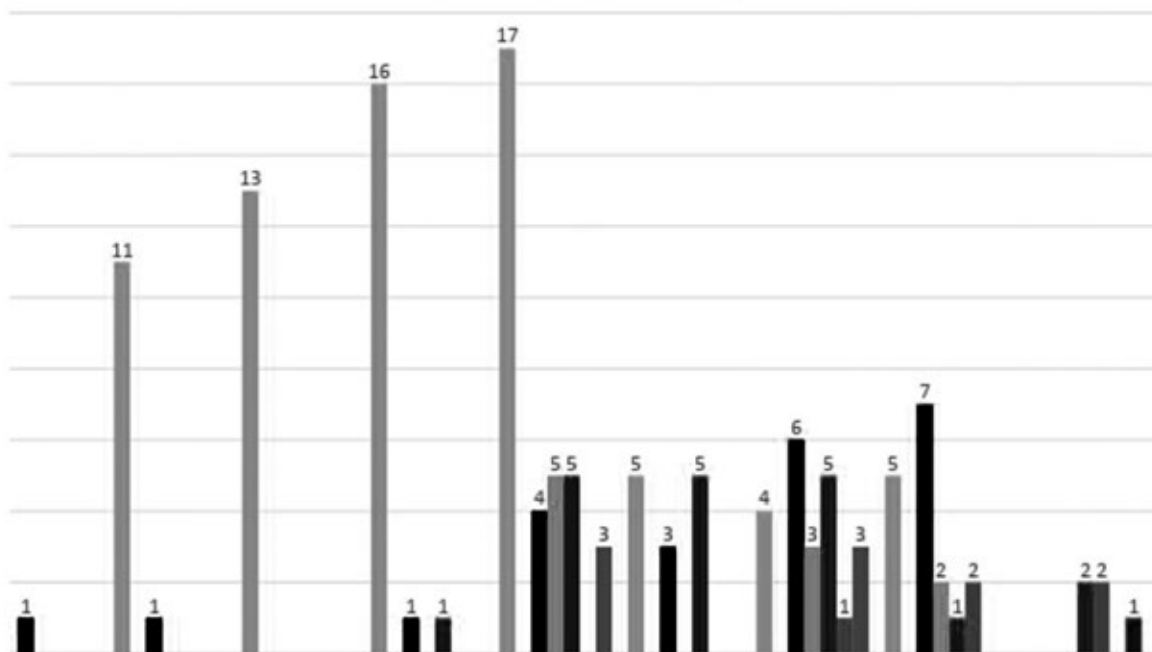
30. gadu pirmajā pusē strauji auga Latvijas radiofona abonentu skaits un radio kā medija popularitāte. Programma bija internacionāla: dominēja operešu mūzika, kas varētu būt skaidrojams ar ārzemju skaņuplašu daudz lielāku pieejamību un nevēlēšanos maksāt honorārus vietējiem komponistiem.

Nav pamata uzskatīt Vintera radošo darbību par kaut ko neparastu sava laika kontekstā, tomēr par fenomenu jāatzīst viņa spēja uzsākt veiksmīgu mūziķa karjeru bez mūzikas izglītības un 30. gadu otrajā pusē ar oriģinālkompozīcijām iekarot latviešu auditoriju. Pēc Kārļa Ulmaņa autoritārā apvērsuma (1934) līdz pat PSRS okupācijai (1940) arvien pieauga ideoloģiskā propaganda, pozicionējot latviešus kā vienīgos patiesos saimniekus savā zemē un izceļot lauku iedzīvotājus kā valsts pamatu un balstu (Zelče 2007: 330–331). Kopš 1934. gada radiofona programma tika politizēta un strauji “latviskota” (Kruks 2001: 66). Rīga 20.–30. gados bija vislatviskākā savā ilgajā pastāvēšanas vēsturē. 1935. gadā Latvijas laukos dzīvoja vairāk nekā 63 % valsts iedzīvotāju, no kuriem ap 90 % bija latvieši – Latgalē un Rīgā viņu bija ap 60 % (Zelče 2007: 329). Protams, Rīgas mūzikas patērētāja gaume nebija monolīta, kas daudzējādā ziņā noteica arī komponistu stilistiku.

30. gadu otrajā pusē komponētos un *Bellaccord* ierakstos dzirdamos Vintera patriotiskos valšus (*Gaujas laivinieks, Ceļinieks, Gājputni*) var uzlūkot gan kā mēģinājumu uzrunāt lauku publiku, gan arī kā nodevu politiskajam režīmam, mēģinot “izdzīvot” Ulmaņa ideoloģiskās cenzūras apstākļos<sup>8</sup>. Tomēr pirmo popularitāti Vintera kapela guva jau 30. gadu sākumā, atskaņojot dažādas tautasdziesmu apdares, un, iespējams, jau tad Vinters iemantoja latvisko kultūrvērtību popularizētāja oreolu. *Bellaccord* reklāmā kapela pirmoreiz minēta 1933. gada 8. aprīlī, laikraksta *Jaunākās Ziņas* slejās: klausītāju ievērībai tika piedāvātas latviešu tautasdejas šī ansambļa atskaņojumā (*Jautras Lieldienas* [...] 1933: 5). Sākot ar 30. gadu vidu, pieauga skaņuplatēs ierakstīto Vintera kompozīciju skaits. Šajā periodā blakus jau tik ierastajiem valšiem un polkām viņa mūzikas žanru loku papildināja arī kupls klāsts moderno sarīkojumu deju – fokstroti un tango (skat. 1. diagrammu).

<sup>8</sup> Pēc Kārļa Ulmaņa veiktā apvērsuma ar skaņuplašu kontroli Latvijā nodarbojās Iekšlietu ministrijas Preses un biedrību departaments, bet no 1937. gada – Sabiedrisko lietu ministrijas Rakstu un mākslas kamera, kas jo īpaši cenzēja kupleju un līdzīgas ievirzes dziedājumu tekstus (LVVA, 3724-1-11629).

## Alfrēda Vintera komponētās dejas *Bellaccord-Electro* skaņuplatēs līdz Latvijas okupācijai 1940. gadā



1. diagramma. Pārskats par atsevišķiem gadiem

1934. gada 4. janvārī kapela pirmoreiz uzstājās Latvijas radiofonā, atskaņojot astoņas dejas; no šī brīža tā visu turpmāko gadu bija raidījuma *Veco laiku jautriība* regulārais orķestris (*Veco laiku jautriība* 1934: 17). Repertuārā bija polkas, valši, arī mazurkas. Nevienu no šiem agrīnajiem darbiem Vinters neieskaņoja platēs, toties daudzus no tiem ierakstījuši citi mākslinieki, piemēram, 30. gadu sākumā aktīvi muzicējušais Augusta Ieviņa kvartets, Mora zemnieku kvartets, arī Jānis Āre ar orķestri (*Bellaccord-Electro skaņu plates* 1932: 19–20). Vēlāk tās pašas un līdzīgas ievirzes dejas spēlēja dažādi orķestri, piemēram, Teodora Vēja orķestris vai *Bellaccord* deju orķestris (*Bellaccord-Electro skaņu plašu katalogs* 1936: 40), kas liek domāt, ka Vintera repertuārs bija plaši pazīstams un pieprasīts latviešu auditorijā. Kā jau minēts, latviešu populārā mūzika Ulmaņa režīma laikā radiofonā tika atskaņota reti; tomēr periodā līdz 1938. gadam debiju radio piedzīvoja vairums no Vintera deju melodijām.

Par Alfrēda Vintera mūzikas stilistiku rakstīts maz un galvenokārt publicistikas vai memuāru žanrā. Jautājums par to, vai vispār iespējams definēt vai klasificēt *latviskumu* populārās mūzikas stilistikā, lai paliek ārpus šī raksta. Tomēr svarīgi būtu analizēt publikācijās sastopamo argumentāciju. Komponists Georgs Dovgjallo Vintera stilistiku apzīmē kā nelatvisku; viņš skaidro to ar ziņģu un ārzemju šlāgeru motīvu adaptāciju, secinot, ka tieši šis sajaukums rada to Vintera stilistikas

neatkārtojamību, kas piesaista latviešu auditoriju. “Kaut arī komponista skaņu valoda nav īpaši latviski iezīmēta – drīzāk tā ir starptautiska – un dziesmu teksti [...] diezin vai var pretendēt uz dzejiskām jaunradēm.” Autors norāda uz šlagerim raksturīgo tekstu vienkāršību un ārzemju populārās deju mūzikas ietekmi kā panākumu atslēgu. Respektīvi, Dovgjallo secina, ka latviešu auditorijai patīk skaņu valoda, kas nav “īpaši latviski iezīmēta” (Dovgjallo 1993: 8).

Līdzīgu viedokli 20. gadsimta 80. gadu sākumā paudis arī dzejnieks un intelektuālis Jānis Peters; domājams, viņu iespaidojis Latvijā iepriekšējās desmitgadēs dominējošais, kritiski noliedzošais šlāgera diskursus. Aprakstā par Raimonda Paula tikšanos ar Vinteru (1960) Peters pēdējam veltījis rindkopu, kurā saskatāma pretruna – it kā cieņpilns apbrīns un izsmejošs nosodījums. Viņš īsi raksturo Vinteru kā vienu no latviešu vieglās mūzikas profesionālajiem aizsācējiem, kā populāru šlagerkomponistu. Vienlaikus Peters norāda uz mūzikas “nelatviskumu” un nekvalitatīviem dziesmu tekstiem. No rakstītā secināms, ka Vintera “nelatviskums” slēpjas vēlmē komponēt šlāgera žanrā (Peters 1982: 71). Ņemot vērā, ka Peters min vēl citus 30. gadu izklaides mūziķus, iespējams, ka šādi viņš mēģinājis netieši uzsvērt padomju estrādes un Paula kā tās tradīciju iemiesojuma mākslinieciski augstvērtīgāko statusu, salīdzinot ar 20. gadsimta 30. gadu elkiem.

Mūsdienu muzikoloģe Daiga Mazvērsīte noraida, viņasprāt, no padomju laikiem mantotos uzskatus par Vintera dziesmu “nelatviskumu” un komponista slikto gaumi. Viņa norāda: Vintera šlageri piedāvāja izklaidi tiem, kas to vēlējas. Mazvērsīte uzsver, ka Vintera mūzika ir oriģināla, viņš “negrēkoja ar zagtiem melodiņiem” (Mazvērsīte 2009: 46). 30. gadu skaņuplašu ierakstos dzirdamās Vintera melodijas var uzskatīt par stilistiski primitīvām, taču tā ir daļa no 20. gadsimta populārās mūzikas – ne velti šīs melodijas sasaucas ar daudziem tālaika Eiropā iecienītiem skaņdarbiem. Nav tiešu liecību par Vintera darbošanos ārzemju šlageru lokalizēšanā, kā to darīja, piemēram, Jānis Āre (Bērtiņš 2015: 172). Protams, noteiktos apstākļos bijuši arī izņēmumi: piemēram, 2. pasaules kara gados Vintera ansamblis uzstājās radiofonā, atskaņojot vācu šlagerus propagandas vajadzībām, šajā laikā *Bellaccord* skaņuplatē ieskaņota arī no vācu filmas adaptēta dziesma *Dzimtenes zvaigzne*<sup>9</sup>. Turpretī Vintera paša melodijas (piemēram, *Bellaccord* skaņuplatēs Igaunijas tirgum producētās) gan izplatītas bez atsaucēm uz autoru<sup>10</sup>.

Daiga Mazvērsīte izceļ aspektu, kas saistīts ar Vintera unikalitāti Latvijas kultūrvīdē: viņš aizsāka “vienautorības” tradīciju, būdams pirmais, kurš vienpersoniski bija komponists, dzejnieks, dziedātājs un instrumentālists. Tas deva viņam tiesības uz lielu interpretācijas brīvību, piemēram, teksta maiņu savās dziesmās (Mazvērsīte 2009: 49). Šim viedoklim piekrīt Atis Bērtiņš, uzskatot Vinteru par sava

<sup>9</sup> Oriģinālvalodā *Heimat, deine Sterne* – Vernera Bohmaņa (Werner Bochmann) komponēta dziesma ar Ērika Knaufa (Erich Knaufer) tekstu no komēdijas *Quax, der Bruchpilot* (1942).

<sup>10</sup> Valsis *Viljandi padimees* (1937) ir valša *Gaujas laivinieks* (1936) iegaunu lokalizējums.



laika "latviskās deju mūzikas aizsācēju", kas apveltīts ar unikālu daudzpusību. Bērtiņš Vintera latviskumu skaidro šādi: viņš bija pirmais latvietis, kas guva popularitāti, rakstot un atskaņojot deju oriģinālmūziku, kas adresēta tieši latviešiem. Šāda pieeja raksturīga šļāgermūziķiem arī mūsdienās (Bērtiņš 2015: 209).

Kā jau atzīmēts, Vinters pats savus darbus nedēvēja nedz par šļāgeriem, nedz arī (latviskotā versijā) par grāvējiem. Sakritība vai ne, bet viņa darbība nošu publicēšanā aktivizējās tieši Ulmaņa režīma *latviskās* ideoloģijas, nacionālā pozitīvisma un pieaugošās ksenofobijas atmosfērā (Zelče 2007: 333). Laikposmā no 1937. līdz 1940. gadam ir laisti klajā trīs atsevišķi Vintera nošu krājumi, kas aranžēti klavierēm un balsij<sup>11</sup> (aranžētājs nav norādīts), un vairākas kompozīcijas publicētas arī atsevišķos izdevumos, daļa no tām bez datējuma (piemēram, dziesma *Čelīnieks* Oskara Stroka aranžējumā – RMM, 769308). Nav arī ziņu, ka būtu saglabājušies jēlkādi Vintera nošu autogrāfi.

<sup>11</sup> *Melodiju izlase* (Vinters 1937), *Alfrēda Vintera jaunākās melodijas* (Vinters 1938a) un *Milai un jaunībai* (Vinters 1938b).

Viedokļi par Vintera mūzikas zināšanām kopumā ir pretrunīgi un lielākoties skeptiski. Uldis Ģērmanis raksta, ka "[..] viņa tehnika nebija izkopta, viņš pats neprata savas melodijas aranžēt orķestrim" (Ģērmanis 1976: 7). Vintera laikabiedrs, vijolnieks Eduards Skadiņš, kādā intervijā mūža nogalē teicis: "Vinters jau notis nepazīna. Teica, man prātā tāds labs meldiņš un vārdi. Notrallināja. Es pierakstīju notis. Tās bija *Trīs vītušas rozes*." (Šaitere 1993: 20)

Raksturojot žanru daudzveidību Vintera krājumos, jāsecina, ka tie visi trīs sastādīti pēc vienota principa. Visvairāk ir pārstāvēti fokstroti (kopā 13) un valši (10), bet katrā krājumā iekļauta arī polka un divos no krājumiem (*Milai un jaunībai*, kā arī *Alfrēda Vintera jaunākās melodijas*) – katrā pa vienam tango. Polku skaits, salīdzinot ar 30. gadu sākumā *Bellaccord* platēs ieskaņoto polku plašo klāstu, ir daudz mazāks: gan pirmajā, gan otrajā krājumā ir pa vienai polkai.

Aplūkojot atsevišķi publicēto kompozīciju žanrisko piederību, redzam citas proporcijas. Atsevišķi publicēti tikai divi fokstroti, toties valši ir seši; ir arī trīs tango, divi marši, bet polka – atkal tikai viena<sup>12</sup>. Salīdzinot notis ar skaņierakstiem, secināms, ka klavieru aranžējumi ir daudz koncentrētāki, bez garām instrumentālām starpspēlēm: respektīvi, publicētais nošu materiāls tā izdošanas laikā, iespējams, noderējis kā pamats interpretam, bet skaņdarba forma pašā atskaņojuma procesā ir pielāgojama pēc vajadzības.

<sup>12</sup> *Lai tā būda rūc!*, ieraksts *Bellaccord* platē. Nav zināms, kad šī polka komponēta un kurā gadā ir pirmpublicēts nošizdevums.

Kompozīcijas *Zemes arājs* un *Sapnis* publicētas gan krājumos (attiecīgi, *Milai un jaunībai*, 1938, un *Melodiju virkne*<sup>13</sup>, 1940) gan atsevišķos izdevumos (abi 1939), kur definētas kā *marša dziesma* (*Zemes arājs*) vai *dziesma un tango* (*Sapnis*). Norādīt uz skaņdarba funkciju duālismu, respektīvi, iespēju gan dejot, gan dziedāt, bija visai ierasta prakse. Atsevišķā iesējumā 1939. gadā izdots arī tango *Viltīgās acis*. Kāpēc tieši šie darbi tika laisti klajā atkārtoti un kāpēc tieši 30. gadu nogalē?

<sup>13</sup> *Melodiju virkne* ir izdevniecības *Harmonija* 1940. gadā izdots albums, kam dots apakšvirsraksts *Jaunāko skaņu filmu dziesmiņas*. Interesanti, ka to ievada Alfrēda Vintera skaņdarbi – patriotiskais maršs *Zemes arājs*, valsis *Gājputni* un sentimentālais valsis *Kā var aizmirst?!*. Sekojošie piemēri – Teo Makebena (*Theo Mackeben*) fokstrots *Bel ami* un trīs citas dziesmas – pārstāv ārzemju filmmūziku.



Atbilde, domājams, atkal meklējama laikmeta kontekstā: Ulmaņa režīma patriotiskā ideoloģija šajā periodā sasniedza savu kulmināciju, nošizdevumi deva patērētājiem iespēju izjust visur propagandēto patriotismu. To apliecināja arī Vintera dziesmu teksti, lai gan vienlaikus tajos atspoguļojās Eiropas šļāgeru vispārējās tendences. Piemēram, bieži pārnestā nozīmē lietotais vārds *ziedonis* jeb *ziedoņlaiks* ir burtisks vācu *der Lenz* pārcēlums latviešu valodā; pētnieki to atzinuši par vācu šļāgerim raksturīgu leksikas vienību (Worbs 1963: 1739).

Atis Bērtiņš uzskata, ka Vintera dziesmas nebija ideoloģizētas, bet veltītas mūžīgām, ar sentimentu tveramām vērtībām – jaunībai, mīlestībai, dzimtajai zemei (Bērtiņš 2008: 13). Tomēr jāņem vērā, ka bieži ir sastopami tādi jēdzieni kā dzimtene, svešums un atgriešanās tēva mājās, Gauja, Daugava u. tml. – respektīvi, motīvi, kas piešķir Vintera daiļradei nepārprotami patriotisku nokrāsu (Rokpelnis 2012a: 52). Tāpēc, raksta autora skatījumā, nevar piekrist apgalvojumam, ka Vintera darbībā nebija ideoloģiskas ietekmes. Drīzāk viņa talants bija spēja pielāgoties un meklēt ceļus savai radošajai pašizpaušmei dažādos politiskajos režīmos. Kontekstā ar tuvojošos karu, trim okupācijām un dzīvi ideoloģiskā apspiestībā vai trimdā Vintera 30. gadu lirika ieguva īpašu nozīmi: tā ļāva iemiesot un tādējādi glificēt pagājību viņa auditorijas apziņā. Vintera dziesmas raisīja nostalgiju gan tiem, kam 20. gadsimta 20.–30. gadi bija jaunības *ziedoņlaiks*, gan tiem, kas sapņoja par laiku pirms padomju okupācijas (Rokpelnis 2012a: 53, 69).

Vērā ņemams aspekts, apspriežot Vintera *latviskumu*, ir arī viņa kapelas amatiermuzicēšanas stils, kas, iespējams, aizrāva klausītāju savā vienkāršībā. Zīmīgi, ka savu ansambli viņš nekad nesauca par džezbendu vai orķestri, bet tieši par kapelu (arī *kapeli*). Tas norāda uz vēlmi akcentēt saikni ar 19. gadsimta beigū un 20. gadsimta pirmās puses lauku muzicēšanas tradīcijām. Svarīgs ir kapelas instrumentārijs, kas 30. gadu sākumā atšķīrās no tolaik modernā džezbenda sastāva. Būtiska loma Vintera kapelā bija t.s. *dūru cītarai* jeb akordcītarai<sup>14</sup>; šāda veida instrumentus, pēc Vintera biogrāfu apkopotās informācijas, izgatavoja un prata spēlēt mūziķa tēvs Kārlis Vinters, kas nodevis šo tradīciju savam dēlam (Bolgzds 1993: 7). Ņemot vērā, ka akordcītaras ir raksturīgas Latvijas lauku kapelu sastāviem, arī to var uztvert kā Vintera *latviskuma* izpaušmi. Liela daļa Vintera melodiju komponētas mažora tonalitātēs. Iespējams, tas saistīts ar akordcītaras (ansamblī tā iezīmēja harmonijas pamatu) skaņojuma īpatnībām. 30. gadu otrajā pusē, kad Vinters apguva un daudz plašāk izmantoja akordeonu, viņa mūzikā jūtami pieauga arī minora skaņkārtas loma.

<sup>14</sup>20. gadsimta sākumā akordcītarā bija iecienīts stīgu strinkšķināminstruments latviešu lauku kapelās. Tā galvenā pazīme ir stīgu salikums mažora akordos – “pa dūrēm” (nosaukums cēlies no mūzikas termina *dur*).

## Secinājumi

Alfrēds Vinters ir atstājis nozīmīgu, paliekošu ieguldījumu latviešu populārajā mūzikā, neatkarīgi no tā, vai šo sfēru apzīmē kā vieglo, izklaides vai sadzīves mūziku.

Statistikas dati par starpkaru perioda Latvijā izdotajām skaņuplatēm ir fragmentāri, no *Bellaccord* dokumentiem saglabājušās tikai atsevišķas vienības – dažas atskaites, kas ne vienmēr vieš skaidrību par skaņierakstu autoriem, savukārt uz skaņuplašu vākiem sniegtā informācija visbiežāk norāda tikai solistu un orķestri. Iespējams, nekad neizdosies rast objektīvus datus par Vintera skaņuplašu tirāžu, kas ļautu viņu šajā ziņā salīdzināt ar citiem latviešu populārās mūzikas komponistiem; tomēr ieskaņojumu skaits līdz 1944. gadam ir nosakāms un argumentējams.

Balstoties uz publicistikā valdošajiem priekšstatiem par šlāģera žanru, Vintera mūzika tiek bieži, taču nekritiski klasificēta kā tam piederoša. Tomēr svarīgi, ka joprojām nav akadēmiski izvērtēta šlāģera kā žanra eksistence Latvijā starpkaru periodā, lai gan atsevišķu personu (Vintera, Stroka) darbība ļauj noprast, ka izpratne par to sāka veidoties. Šlāģeris kā nespēcīgs modes vārds funkcionēja 20.–30. gadu publiskajā diskursā un, līdzīgi kā mūsdienās, varēja tikt lietots kā spilgts apzīmējums gan veiksmīgai un panākumus nesošai dziesmai, gan negatīvā nozīmē, raksturojot centienus *ražot* mūziku bez mākslinieciskas vērtības. Iespējams, tieši tāpēc Vinters vairījās attiecināt to uz sevi. Laikabiedri savās atmiņās par Vinteru jēdzienu *šlāģeris* izmanto kā norādi uz viņa popularitāti, nevis kā žanrisku apzīmējumu. Šlāģeru komponists tiek izprasts kā autors, kas spēj radīt populārus skaņdarbus.

Izvērtējot diskusiju par Vinteru kā *latvisku* komponistu, jāsecina, ka latviskums nav balstīts mūzikas stilistikā, jo šajā ziņā viņa darbi visumā neizceļas uz citu tolaik populāro deju fona. Tomēr ir jāņem vērā vairāku faktoru sakritība. Vinters audzis latviskā ģimenē, briedumu sasniedzis Latvijas neatkarības periodā – laikā, kad nacionālisms, balansējot uz robežas ar šovinismu, arvien vairāk pārņēma mazo nāciju prātus visā Eiropā. Savu popularitātes virsotni, kas iezīmīga ar visražīgāko darbu skaņierakstu un nošu izplatībā, Vinters sasniedza ap 1937.–1939. gadu, un šis laiks sakrīt ar Kārļa Ulmaņa autoritārā režīma ideoloģisko pilnbriedu: respektīvi, tieksmi uz latviskumu visās sfērās. Jau šajā laikā Vintera darbi skanēja bieži, iekļaujoties sadzīves mūzikas repertuārā, un dziesmu tekstu patriotiskā smeldze palīdzēja saglabāt viņa popularitāti latviešu sabiedrībā arī pēc kara.

Nobeigumā jāatzīst: gan līdzšinējās Vinteram veltītajās publikācijās, gan arī šajā analizē daudz atziņas tomēr ir tikai varbūtības līmenī, jo nav zināms Vintera paša viedoklis par atsevišķiem viņa radošās biogrāfijas aspektiem. Dzīve trimdā liegusi viņam iespēju izveidot plašu, visaptverošu personisko arhīvu. Savukārt Padomju Latvijā, daudziem Vintera laikabiedriem vēl dzīviem esot, nebija iespējams publiski par viņu diskutēt, kas ļautu pētniekiem kļūdēt faktu neskaidrības.

# ALFRĒDS VINTERS (1908–1976): AN ARTISTIC PROFILE OF A 1930s MUSICIAN

Alberts Rokpelnis

## Summary

**Keywords:** 'schlager', popular music, Latvianness in music, *Bellaccord*

This year we are celebrating the 110<sup>th</sup> birthday of Alfrēds Vinters (1908–1976), the composer and popular Latvian performer of the 1930s. Following the collapse of the tsarist social order, the fragmented market of the newly formed multiethnic and poly-linguistic society of Latvia was challenging for the striving singer-songwriter. He was one of at least a dozen musicians of the emerging 'schlager music' genre who struggled to find an audience in 1930s Latvia.

This research paper aims to analyze the most important issues that are pointed out by several authors in publications.

Alfrēds Vinters did not belong to the so called creative intelligentsia or the cultural elite of that time. Therefore, there are not many references about his work. The relevance of this research arises from the lack of academic studies on the matter. Considering all this, the major publications establish a set of the important issues that should be discussed.

The first refer to the sum total of the opuses that Vinters composed. There is a difference between the number of his published works and those that are attributed to him. At that time, it was quite common to perform or arrange and localize melodies from foreign movies, operettas, etc. However, Vinters' compositions were always described as originals, though stylistically close to the famous foreign examples. About 150 published records performed by Vinters' orchestra were identified. At least 74 of them are Vinters' original compositions that were published prior to the second Soviet occupation in 1944. Also, about 40 recorded scores of Vinters were published.

The second issue deals with self-identification. Some of the authors refer to him as a 'schlager' composer or the initiator of the Latvian 'schlager music' genre, but there is no clear evidence that this title is appropriate. More importantly, there is no valid theoretical research about the evolution of 'schlager' as a genre in Latvia in general.

The third issue is the stylistic of Vinters' music. Some authors refer to him as being particularly 'Latvian'. What arguments do the authors provide to prove this statement? Vinters found his supporters mainly in the Latvian-speaking audience, producing popular dance music (waltz, polka, foxtrot, tango), as well as selling records and sheet music. His lyrics were only in Latvian. It is crucial to note that the popularity of

his naive and patriotic lyrics was well adopted in the context of ethno-nationalist propaganda following the *coup d'état* of Kārlis Ulmanis in 1934. After the Second World War and under the Soviet occupation, his music was not publically performed until the end of the 1950s. It was only maintained in Latvian singing repertoires in private homes. Over the course of time, his patriotic motives became attributed to all of his work making him seem more national or 'folksy'.

### Literatūra un citi avoti

- Bellaccord Electro skaņu plašu katalogs* (1936). Rīga: Grāmatu Draugs
- Bellaccord-Electro skaņu plates* [1932]. Firmas katalogs. Rīga: Grāmatu Draugs
- Bērtiņš, Atis Gunivaldis (1996). Reiz spēlēja muzikanti. *Lauku Avīze*, 21. jūnijs, 31. lpp.
- Bērtiņš, Atis Gunivaldis (2008). Dziesmas – kā liepas, ozoli un rudzupuķes. *Latvijas Avīze*, 15. septembris, 13. lpp.
- Bērtiņš, Atis Gunivaldis (2015). *Latviešu skaņuplašu vēsture*. 1. sējums. Rīga: Vesta-LK
- Bērziņš, Valdis (2003). *20. gadsimta Latvijas vēsture*. 2. sējums. Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds
- Bleiere, Daina (2005). *Latvijas vēsture – 20. gadsimts*. Rīga: Jumava
- Bolgzds, Ivars (1993). Alfrēdu Vinteru pieminot. *Laiks*, 22. decembris, 7. lpp.
- Bolgzds, Ivars (2008). Mūzika mīlai un jaunībai. *Laiks*, 11. oktobris, 14. lpp.
- Currid, Brian Patrick (1998). *The Acoustics of National Publicity: Music in German Mass Culture, 1924–1945*. Dissertation to the Faculty of the Division of the Humanities, Department of Music, Chicago, Illinois
- Darkevics, Arvīds (1960). "Trīs vītušas rozēs" un ilgas pēc dzimtenes. *Dzimtenes Balss*, 30. oktobris, 1. lpp.
- Daugulis, Ēvalds (2012). Party music in Latvia in the 20<sup>th</sup> century. *Tradīcija ir Dabartis* 7, pp. 94–110
- Der Schlager. Bühnenplauderei von Albert Borée (1909). Feuilleton Beilage zum Nr. 144 der *Diāna Zeitung*: Für Haus und Familie, 27. Juni, S. 155
- Dovgjallo, Georgs (1993). *Tās acis, tās acis. Alfrēda Vintera dziesmas*. Rīga: Sprīdītis
- Gimmervert, Anisim (2006). *Oskar Strok – korol' i poddannij*. Nizhnij Novgorod: Dekom

- Gronow, Pekka (1973). Popular music in Finland: A preliminary survey. *Ethnomusicology* 17, pp. 52–71
- Ģermanis, Uldis (1976). Vecajai koklei pārtrūka stīga. Miris Alfrēds Vinters. *Laiks*, 20. novembris, 7. lpp.
- Horkheimer, Max, und Theodor Wiesengrund Adorno (1972). *Dialectic of Enlightenment*. New York: Continuum
- Jautras Lieldienas vienīgi ar “Bellaccord-Electro” skaņu platēm [sludinājums] (1933). *Jaunākās Ziņas*, 8. aprīlis, 5. lpp.
- Jubels, Heinrihs (red., 2007). *Latvijas enciklopēdija*. 2. sējums: *Latv – Roja*. Rīga: Valērija Belakoņa izdevniecība
- Klotiņš, Arnolds (1972). Mūzika teātru zālēs. *Māksla* 2, 29.–31. lpp.
- Klotiņš, Arnolds (2011). *Mūzika okupācijā. Latvijas mūzikas dzīve un jaunrade 1940–1945*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts
- Komponists Aleksandrs Vinters [sludinājums] (1938). *Rīts*, 18. marts, 6. lpp.
- Koncertzālēs [sludinājums] (1960). *Literatūra un Māksla*, 8. oktobris, 4. lpp.
- Kruks, Sergejs (2001). “Hallo, šeit Rīga – Radiofons!” *Latvijas Arhīvi* 2, 45.–73. lpp.
- Kruks, Sergejs (2008). *“Par mūziku, skaistu un melodisku!”: padomju kultūras politika, 1932–1964*. Rīga: Neputns
- Lappuķe, Rolands (1991). Teodors Tomsons. Pēdējā intervija. *Karogs* 1/2, 19.–27. lpp.
- Latvian Music. LP 51 – Alfrēds Vinters (1979). *Londonas Avīze*, 9. novembris, 2. lpp.
- LVVA, 3724-1-6603 = Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 3724. fonds (Sabiedrisko lietu ministrijas Preses un biedrību departaments), 1. apraksts, 6603. lieta (Latviešu “Mazās skatuves” klubs)
- LVVA, 3724-1-11252a = Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 3724. fonds (Sabiedrisko lietu ministrijas Preses un biedrību departaments), 1. apraksts, 11252a. lieta (*Bellaccord-Electro* skaņu plašu fabriķā ražoto plašu nosaukumi, 1940. g.)
- LVVA, 3724-1-11629 = Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 3724. fonds (Sabiedrisko lietu ministrijas Preses un biedrību departaments), 1. apraksts, 11629. lieta (Iekšzemes skaņuplašu atļaujas 1938.–[19]39. g.)
- LVVA, 3758-1-1540 = Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 3758. fonds (Sabiedrisko lietu ministrijas Sabiedriski kulturālais departaments),

1. apraksts, 1540. lieta (Sabiedrisko lietu ministrijas Biedrību nodaļa. Cirkus lietas)

Mazvērsīte, Daiga (2009). Kā var aizmirst. *Rīgas Laiks* 10, 46.–55. lpp.

Mazvērsīte, Daiga (2014). “Tās acis, tās acis, es aizmirst nespēju...”. *Ievas stāsti* 11, 16.–20. lpp.

*Melodiju virkne: jaunāko skaņu filmu dziesmiņas* [nošizdevums] (1940). Rīga: Harmonija

Pavasaris, Ansis (2018). *Dzīves ritmi mūzikā. Atceroties Alfrēdu Vinteru*. Latvijas Radio 2 raidījums. 27. maijs. <http://lr1.lsm.lv/lv/raksts/dziives-ritmi-muzika/atceroties-alfredu-vinteru.a104221/> (skatīts 2018. gada 15. oktobrī)

Peters, Jānis (1982). *Raimonds Pauls: versijas, vīzijas, dokumenti*. Rīga: Liesma

P. K. (2005). Kāpēc ievērojami latviešu mūziķi palikuši aiz strīpas? *Brīvā Latvija*, 2. decembris, 4. lpp.

Plēve, Jānis (1942). 3 Vinteri. *Daugavas Vanagi. Latviešu karavīru frontes laikraksts*, 21. decembris, 12. lpp.

RMM, 769308 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Ceļinieks* [bez gada], Alfrēda Vintera mūzika un teksts. Oskara Stroka klavieru aranžējums

Rokpelnis, Alberts (2012a). *Populārās mūzikas dziesmu tekstu sociālpolitiskais konteksts 20. gs. 30. gados: Alfrēds Vinters un Brāļi Laivinieki*. Maģistra darbs. Rīga: Latvijas Universitāte

Rokpelnis, Alberts (2012b). Skaņuplašu fabrikas Bellaccord-Electro katalogs kā vēstures avots un skaņuplašu datēšanas iespējas (20. gs. 30. gadi). *Latvijas Vēsture: Jaunie un Jaunākie Laiki* 4 (88), 46.–57. lpp.

Rokpelnis, Alberts (2016). 20. gadsimta 30. gados Latvijā ražoto skaņuplašu statistikas datu izpētes problēmas. *Jauno vēsturnieku zinātniskie lasījumi*. Rīga: LU Latvijas vēstures institūts, Valmieras muzejs, 82.–88. lpp.

Rokpelnis, Alberts (2017). Šlāgera diskurss 20. gadsimta 20.–30. gadu latviešu mūzikas mēnešrakstos. *Mūzikas akadēmijas raksti* XIV, 16.–32. lpp.

Rudzītis, Helmars (1984). *Manas dzīves dēkas*. Ņujorka: Grāmatu Draugs

Salnītis, Vilmārs (sast.), un Marģers Skujenieks (red., 1938). *Latvijas kultūras statistika: 1918.–1937. g.* Rīga: Valsts Statistiskā pārvalde

Saviesīgs vakars ar deju [sludinājums] (1938). *Rūjienas Vēstnesis*, 25. februāris, 8. lpp.

- Stelpa, Dzidra (2005). *Lielā Latvijas enciklopēdija*. Rīga: Zvaigzne ABC
- Strelēvics, Linards (1990). Rudzupuķu klēpis Alfrēdam Vinteram. *Latvijas Jaunatne*, 28. marts, 4. lpp.
- Stroks, Oskars (b. g.). *No manis neaizej*. Prof. Pauls Sakss un Mariss Vētra dzied [nošizdevums]. Rīga: Kazanova
- Šaitere, Tekla (1993). Spēlē muzikanti, spēlē. *Diena*, 29. maijs, 20. lpp.
- Tomsons, Teodors (1976). Trubadūram aizejot. *Brīvība* 9/10, 11. lpp.
- U. J. (1976). No tevis man rozēs un mazs smaidošs foto. *Brīvība* 9/10, 11. lpp.
- Veco laiku jautrība [4. janvāra raidījums] (1934). *Rīgas Radiofona Programma* 214, 17. lpp.
- Veitners, Indriķis (2014). *Latvijas džeza vēsture (1922–1940)*. Promocijas darbs. Rīga: JVLMA
- Vēl vienam māksliniekam iepaticies viesoties (1960). *Laiks*, 22. oktobris, 3. lpp.
- Vinters, Alfrēds (b. g.). *Gaujas laivinieks*. Valsis [ieskaņots 1936]. Ieraksts skaņuplatē. Rīga: Bellaccord, 3578
- Vinters, Alfrēds (b. g.). *Kā var aizmirst*. Valsis. Ieraksts skaņuplatē. Rīga: Bellaccord, 3805
- Vinters, Alfrēds (1936). *Lai tā būda rūc!* Polka. Ieraksts skaņuplatē. Rīga: Bellaccord, 3514
- Vinters, Alfrēds (1937). *Melodiju izlase*. Albums klavierēm un dziedāšanai [nošizdevums]. Rīga: Harmonija
- Vinters, Alfrēds (1938a). *Alfrēda Vintera jaunākās melodijas* [nošizdevums]. Rīga: Akords
- Vinters, Alfrēds (1938b). *Mīlai un jaunībai*. *Alfrēda Vintera populārākās melodijas* [nošizdevums]. Rīga: Akords
- Vinters, Alfrēds (1939a). *Sapnis*. Dziesma un tango [nošizdevums]. Rīga: Akords
- Vinters, Alfrēds (1939b). *Viltīgās acis*. Dziesma un tango [nošizdevums]. Rīga: Akords
- Vinters, Alfrēds (1939c). *Zemes arājs*. Maršs un dziesma [nošizdevums]. Rīga: Akords
- Wicke, Peter, und Wieland Ziegenrucker (1987). *Rock, Pop, Jazz, Folk: Handbuch der populären Musik*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik
- Wicke, Peter (1998). Schlager. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Begründet von



Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil 8. Kassel, etc.: Bärenreiter-Verlag; Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 1063–1070

Winkler, Gisela (Red., 1975). *Unterhaltungskunst A–Z*. Berlin: Henschelverlag

Worbs, Hans Christoph (1963). Schlager. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 11. Kassel: Bärenreiter Verlag, S. 1737–1739

Z. B. (1944). Vīrs, ko pazīst visi komponisti. *Daugavas Vanagi. Latviešu karavīru frontes laikraksts*, 7. janvāris, 8. lpp.

Zelče, Vita (2007). “Bēgšana no brīvības”: Kārļa Ulmaņa režīma ideoloģija un rituāli. *Reiz dzīvoja Kārlis Ulmanis...*. Red. Vita Zelče. Rīga: Zinātne, 325.–350. lpp.

Zunda, Antonijs (2010). Zīverta un Vintera “projekti”. *Latvijas Avīze*, 9. oktobris, 16. lpp.

# LATGALES DZIESMU SVĒTKI: HRONOĻĪJAS ASPEKTS

Ēvalds Daugulis

**Atslēgvārdi:** Latvija, vēsture (19. gadsimta beigas, 20. gadsimts, 21. gadsimts), Daugavpils, Rēzekne, kormūzika

## Ievadam

Vispārējie latviešu Dziesmu un Deju svētki pieder pie būtiskākajiem kultūras notikumiem Latvijā un spilgtākajām latviešu nacionālās identitātes izpausmēm. Gan mūsu zemes, gan Igaunijas un Lietuvas Dziesmu svētku tradīcijas kopš 2003. gada ir iekļautas UNESCO Reprerentatīvajā cilvēces nemateriālā kultūras mantojuma sarakstā.

Kā jau zināms, dziesmu svētku kustības iedīgli rodami 19. gadsimta pirmajā pusē Vācijā, Austrijā un Šveicē. To iespaidā arī Baltijas kultūrtelpā 19. gadsimta otrajā pusē aizsākās apvienoto amatierkoru *a cappella* kopdziedāšana jeb Dziesmu svētki. Sākotnēji tos rīkoja vācbaltieši (1857, 1861, 1866, 1880, pārmaiņus Rēvelē jeb tagadējā Tallinā un Rīgā). Taču jau 1869. gadā Tērbatā (Tartu) notika arī Pirmie Vispārējie igauņu Dziesmu svētki. 1873. gadā šādus svētkus Rīgā organizēja latvieši, bet 1924. gadā Kauņā pirmoreiz valsts mēroga Dziesmu dienai pulcējās lietuvieši. Vēl agrāk vācu dziesmu svētku ideju pārtvēra mācītājs un rakstnieks Juris Neikens, kurš 1864. gada pavasarī sarīkoja latviešu vīru koru dziedāšanas svētkus Dikļos (Vidzemē), savukārt Jāņa Bētiņa organizētie Kurzemes dziesmu svētki Dobelē notika 1870. gadā. Bet kad tad pirmie šāda veida svētki risinājās Latgalē?

Meklējot atbildi uz šo jautājumu, vispirms jāatzīst, ka pretstatā publikācijās plaši atspoguļotajai Vispārējo Dziesmu svētku kustībai (piem., Bērzkalns 1965, Grauzdiņa 2004, 2010 u. c.) Latgales dziesmu svētku vēsture pagaidām analizēta visai maz. Ir bijuši daži mēģinājumi sākt tās sistemātisku raksturojumu, to vidū īpaši jāatzīmē muzikoloģes Ilonas Rupaines diplomdarbs (Rupaine 1990) un uz šī pamata tapusī publikācija *Latgales dziesmu svētku tradīcija. Ieskatš svētku vēsturē līdz 1940. gadam* (Rupaine 2005), tomēr visaptveroša pētījuma aizvien vēl nav.

Mūsdienu muzikologu atklājumi lēni sasniedz sabiedrību un ne pārāk daudz ietekmē tās apziņu par mūzikas vēstures procesiem. To varam attiecināt arī uz Latgales dziesmu svētku hronoloģiju. Vēl arvien, sastādot koncertu programmas, tiek nekritiski izmantoti avoti, kas ietver kļūdainu informāciju. Pat 2010. gada Latgales dziesmu svētku programmā lasām: "Latgales dziesmu svētkiem – 70. Pirmie dziesmu svētki Latgalē notika Daugavpilī 1940. gada 15.–16. jūnijā, kas

klūva par liktenīgajiem pēdējiem dziesmu svētkiem brīvajā Latvijā.” (*Latgales dziesmu svētki “Mana pils Daugavpils”* 2010) Šāda pati neprecīza informācija sniegta arī tīmeklī, multimediju resursā *Dziesmotā Latgale* (*Par Dziesmu svētkiem* b. g.).

Pagaidām Latgales dziesmu svētkiem nav vienotas numerācijas. Daži pētnieki to uzskaitē ievēro padomju laika tradīcijas, citi turpretī tiecas aptvert arī Latvijas pirmā neatkarības perioda svētkus. Ilona Rupaine konstatē, ka 20. gadsimta 20.–30. gados prese gandrīz katrus dziesmu svētkus dēvē par pirmajiem, kaut gadās arī pa izņēmumam: 1940. gada svētki kādā izdevumā tika nodēvēti par trešajiem, citā publikācijā kā trešie minēti 1935. gada dziesmu svētki. Savā rakstā turpinu Rupaines ieteikto kompromisa ceļu: ar norādēm *pirmie, otrie* u. tml. tiks apzīmēti vienīgi mērogā un dalībnieku skaita ziņā plašākie dziesmotie sarīkojumi (Rupaine 2005: 20–21). Svētku uzskaitījumā ietverti Latvijas neatkarības pirmajā periodā (1918–1940), vācu okupācijas gados (1941–1944), padomju okupācijas laikā (1944–1990) un atjaunotajā Latvijā (1990–2015) notikušie svētki.

Rakstā izmantoti dažādi vēstures pirmavoti, jo īpaši pagātnes laikraksti un žurnāli (*Latgales Vēstnesis, Daugavas Vēstnesis, Jaunākās Ziņas* u. c.). Savukārt, lai izveidotu svētku visaptverošu hronoloģiju, ņemts vērā reģionālais faktors (gan Dienvid-, gan Ziemeļlatgales pārstāvniecība), pasākuma nosaukums, svētku mērķis u. c. aspekti. Vienlaikus tiek skartas tādas tēmas kā novada kora un to dalībnieku skaits, kora veids, virsdiriģenti un viņu sniegums, repertuārs, svētku mākslinieciskā kvalitāte, svētku programma, koncertā iekļautie žanri (kormūzika, simfoniskā, tradicionālā mūzika, pūtēju orķestru repertuārs utt.). Raksta mērķis ir izveidot un argumentēt iespējami pilnīgu, arī mūsdienu norises aptverošu Latgales dziesmu svētku hronoloģiju. Līdz ar to šoreiz netiks sīki apspriesti vairāki citi problēmjautājumi, kas saistīti ar šiem svētkiem un varētu kļūt par atsevišķu pētījumu tēmām.

135

### **Latgales dziesmu svētku priekšvēsture**

Vēstures avoti liecina, ka laicīgās kordziedāšanas attīstība Latgalē sākusies šī reģiona ziemeļos. 1875. gadā Bērzpils pagasta Beņislavā, nesen atvērtais skolā, Vidzemes skolotāju semināra absolvents Andrejs Lesnieks dibināja pirmo laicīgo Latgales kori. Tā repertuāru lielākoties veidoja Jāņa Cimzes apdarinātās latviešu tautasdziesmas. 1880. gadā beņislavieši piedalījās arī Otrajos Vispārējos Dziesmu svētkos Rīgā (Rupaine 2005: 15; Vīcupa 2017). Šajā pašā gadā darbību uzsāka Mārtiņa Brasliņa dibinātais koris Strūžānos, 1890. gadā – arī Vickopa vadītais koris Tilžā (Rupaine 2005: 15).

Nozīmīga loma Latgales kultūrvēsturē bija 1903. gadā Pēterburgā izveidotajai *Piterburgas latoišu muzikaliskajai bīdreibai*. Tās nosaukumā

tika ietverts vārds *latviešu*, jo tolaik *latgaliešu* jēdziena pieminēšana pat tādā organizācijā, kas Latgalē nedarbojas, bija nevēlama. Par biedrības priekšsēdi tika ievēlēts Francis Trasuns, un sākotnēji tajā bija aptuveni 150 dalībnieku (Rupaine 2005: 15).

Apzīmējums *muzikaliskā* bija iecerēts tikai kā aizsegs, jo biedrības pamatuzdevums bija vienot lielpilsētā izkļīdušos tautiešus; tomēr tās darbs sākās tieši ar jauktā kora dibināšanu. Īsā laikposmā kori iestājās apmēram 80 dziedātāju, tādējādi tas kļuva par pirmo lielāko atskaņotāj kolektīvu latgaliešu vidū. Biedrības pastāvēšanas sākumposmā kori vadīja Pēterburgas konservatorijas absolvents, ērģelnieks Jānis Turss, vēlāk viņa vietā stājās cits šīs mācībiestādes beidzējs, čellists un diriģents Bierants Kuņķis. Viņš Pēterburgā dibinājis arī latgaliešu pirmo simfonisko orķestri. Biedrības kora vadība rūpējās par Latgales tautas melodiju vākšanu un harmonizēšanu, kora sniegumā pirmoreiz izskanēja arī latgaliešu tautasdziesmas no Antona (Ontona) Skrindas un Frīdriha Obšteina 1908. gadā publicētā krājuma jauktajiem koriem *Dzīsmu voceleite*<sup>1</sup>. Tas savulaik tika izdots cerībā sarīkot Pirmos Latgales dziesmu svētkus (Rupaine 2005: 15).

<sup>1</sup> Krājumā ir 37 dziesmas, no tām četras ir pašu sastādītāju veidotas apdares, pārējās rakstījuši citi latviešu un ārzemju komponisti (Rupaine 2005: 16).

Arī 20. gadsimta sākumā Latgalē aktīvi veidojās kori: piemēram, 1905. gadā tie dibināti Barkavas, Biržu, Domopoles un Balvu apvidos. Daugavpilī koru kustība aizsākās ap 1902. gadu, lai gan tolaik latviski bija atļauts dziedāt tikai Grīvā, t. i., pilsētas daļā, kas izvietota Daugavas kreisajā krastā. Vienīgi pēc 1905. gada arī labā krasta daugavpilieši ieguva tiesības dziedāt dzimtajā valodā. Rēzeknē kordziedāšanu īpaši rosināja skolotājs, ērģelnieks un diriģents Otomārs Rūniks. Viņa vadītais koris 1910. gadā piedalījās Piektajos Vispārējos latviešu Dziesmu svētkos Rīgā, kur bija viens no nedaudzajiem un pirmajiem Latgales reģiona pārstāvjiem (Rupaine 2005: 16). Savukārt jau nākošajos Sestajos Vispārējos latviešu Dziesmu svētkos Rīgā (1926) Latgali reprezentēja desmit kori (Mediņš 1955: 77).

Ilona Rupaine savā pētījumā secina, ka Latgalē kultūrvides attīstība jau sākotnēji noritēja citādi nekā pārējos Latvijas reģionos. Latgalē bija ilgāka un spēcīgāka reliģijas ietekme, tāpēc laikā, kad citur Latvijā nacionālās atmodas procesos aktīvākie bija laiīgās sfēras pārstāvji, Latgales atmodu uz saviem pleciem balstīja galvenokārt baznīcnieki. To ir viegli izskaidrot, jo tieši viņi bija šī reģiona izglītotākie cilvēki. Te jāmin, piemēram, tādas ievērojamas personības kā Pēteris Smelters, Francis Trasuns, Kazimirs Skrinda, Nikodems Rancāns un citi. Baznīcu draudzēs darbojās arī pirmie potenciālie dziedātāji, tādējādi tieši baznīcu koros meklējams kordziedāšanas attīstības sākums. Latgalē bija maz latviešu tautības skolotāju, un arī korus sākotnēji apmācīja baznīcu ērģelnieki (Rupaine 2005: 16).

Doma par Latgales dziesmu svētku rīkošanu pirmoreiz radās jau 1910. gadā. Taču svētki neizdevās, jo, kā vēstulē Rainim rakstīja Antons

Skrinda, “tautā vēl valda tumsība un nabadzība. Skolas atrodas sliktā stāvoklī. Visur jūtami divgalvainā ērgļa nagu dziļie cirtieni” (Kūkojs 1985: 45; citēts pēc Rupaine 2005: 16).

Taču jau 1917. gads iezīmēja pavērsieni Latgales liktenī. Rēzeknē notika Latgales latviešu kongress; pēc Franča Trasuna ierosinājuma tā dalībnieki nobalsoja par Latgales atdalīšanos no Vitebskas guberņas, kā arī pievienošanos Kurzemes un Vidzemes novadiem. Drīz pēc tam, 1918. gadā, atkal izskanēja aicinājums rīkot Latgales dziesmu svētkus. Šoreiz ieceri iztraucēja 1918. gada vētrainie politiskie notikumi (Rupaine 2005: 16).

### **Latgales dziesmu svētki Latvijas neatkarības pirmajā periodā (1918–1940)**

Ilona Rupaine norāda, ka pirmais lielākais dziesmotais sarīkojums Latgalē bija Emiļa (Emīla) Melngaiļa vadītais koru koncerts 1923. gada 1. jūlijā Daugavpilī. Tas notika Latgales kultūras darbinieku kongresa ietvaros, un programmā bija 20 dziesmas. Koncertā piedalījās arī vietējie kori, tomēr rīdzinieku skaits pārsniedza vietējo dziedātāju pulku, tāpēc vēl nav pamata dēvēt šo pasākumu par Latgales dziesmu svētkiem (Rupaine 2005: 17). Apmeklētāju vidū bija Saeimas priekšsēdētājs Frīdrihs Vesmanis (*Pirmie Latgales kultūras svētki. 1923. gada 30. jūnijs b. g.*).

137

1924. gads kļuva par robežšķirtni Latgales kormūzikas kultūrā: Rupaine to salīdzina ar Latgales dziesmu svētku ceļa pirmo pakāpienu. Impulsu svētkiem sniedza raksti Jāzepa Trasuna rediģētajā avīzē *Jauno Straume*. Daugavpils latviešu biedrības telpās notika apspriede, kuras dalībnieki, apmēram 30 kordiriģenti (viņu vidū Latvijas Nacionālās operas diriģents Teodors Reiters, Latgales tautas konservatorijas direktors Nikolajs Vanadziņš u. c.) lēma par Latgales dziesmu svētku rīkošanu. Lai arī šoreiz plašākus svētkus neizdevās sarīkot un to vietā Rēzeknē izskanēja vienīgi šīs pilsētas apvienoto koru koncerts, viss notiekošais iedrošināja (Rupaine 2005: 17).

Savukārt 1925. gada 17. un 18. maijā Rēzeknē noritēja **Pirmie** Latgales jaunatnes dziesmu un sporta svētki. Ilona Rupaine secina, ka to nosaukums trāpīgi atspoguļo dalībnieku loku: vairums no viņiem bija pamatskolu un vidusskolu audzēkņi, taču piedalījās arī biedrību un baznīcu kori. Svētkos iesaistījās apmēram 2000 dziedātāju – 46 kori no Rēzeknes, Daugavpils un Ludzas apriņķiem. Virsdiriģenti bija Artūrs Bobkovics, Nikolajs Vidulejs un Valdemārs Pauliņš; apmeklētāju vidū bija arī Valsts prezidents Jānis Čakste un citi valdības locekļi. Svētku ietvaros tika rīkota karaspēka parāde, pusdienlaikā baznīcās notika dievkalpojumi. Pēc svētku gājiena, īsas prezidenta uzrunas un lielā pacilātībā trīsreiz nodziedātas Latvijas himnas sākās koncerts, kurā vidusskolu un organizāciju

kori atskaņoja divdesmit piecas dziesmas, bet pamatskolu kori – vienpadsmit darbus. Dominēja tautasdziesmu apdares (tai skaitā septiņas latgaliešu dziesmas), izņēmums bija trīs oriģināldziesmas – Baumaņu Kārļa *Dievs, svētī Latviju*, Jurjānu Andreja *Nevis slinkojot un pūstot* un Jāzepa Vītola *Gaismas pils*, kas turpmāk skanēs gandrīz visos Latgales dziesmu svētkos. Otrā diena bija atvēlēta sporta pasākumiem. Šāda tradīcija, aizsākusies jau 1924. gadā, turpinājās līdz 1940. gada dziesmu svētkiem, kad dziesma un sports beidzot tika šķirti (Rupaine 2005: 17). Plašāku informāciju par svētkiem sniedz *Daugavas Vēstneša* 1925. gada numuri – 22. maija raksts *Latgales dziesmu svētku iespaidi* un 29. maija publikācija *Pirmo Latgales dziesmu svētku atskaņas*.

20. gadu otrajā pusē koru kustība Latgalē kļuva arvien aktīvāka. Reģiona kultūras dzīves veidotāji šajā periodā bija galvenokārt tautskolotāji, kuru skaits, salīdzinot ar cariskās Krievijas laiku, bija palielinājies desmitkārtīgi. Nozīmīga vieta Latgales koru kustības izaugsmē bija Daugavpils un Rēzeknes skolotāju institūtiem. Rēzeknes skolotāju institūta, Tautas pils un latviešu biedrības korus vadīja Nikolajs Vidulejs. Daugavpils ievērojamākie kori bija Jāņa Stabulnieka vadītais pilsētas skolotāju institūta koris un Alfrēda Feila vadītais Daugavpils latviešu biedrības koris. Ideja par novada dziesmu svētkiem kļuva arvien reālāka (Rupaine 2005: 16–17).

Tomēr 1927. gadā Rēzeknē rīkote *dziesmu un mūzikas svētki*, Ilonas Rupaines skatījumā, nekļuva par notikumu ar paliekošu vērtību Latgales kultūrā. Fiziskās audzināšanas dominante bija jūtama kā svētku organizācijā (sporta svētki izvērtās par centrālo norisi), tā arī dalībnieku skaita ziņā. Dziesma palika nomaļus – par to liecina gan samērā nelielais koristu skaits, gan arī vienveidīgais, folklorā balstītais repertuārs. Jaunums bija pūtēju orķestra piedalīšanās, kas neapšaubāmi vērtā krāšņāku citādi pelēcīgo dziesmu dienas noskaņu. Šajā pašā laikposmā arī Daugavpils mūzikas dzīves lēmēji steigās iecerēt par dziesmu svētku sarīkošanu Daugavpilī. Viena no galvenajām iniciatorēm bija šīs pilsētas valsts skolotāju institūta direktore Valērija Seile (Rupaine 2005: 18).

**Otrie** Latgales dziesmu svētki notika 1929. gada 2. jūnijā Daugavpilī. Pretstatā līdzšinējiem svētkiem Rēzeknē, šoreiz dalībnieku pulkā dominēja nevis skolu jaunatne, bet tieši pieaugušie un tai skaitā arī cittautiešu kori. Būtiski mainījās svētku programma: tā kļuva starptautiska, jo latviešu, krievu, poļu, baltkrievu un ebreju kori atskaņoja savām tautām raksturīgās dziesmas dzimtajā valodā. Ilona Rupaine secina: šāds Latvijas dziesmu svētku vēsturē nebijis fakts nešķiet dīvains, ja paanalizējam Daugavpils iedzīvotāju nacionālo sastāvu, kurā nevienai tautībai nav absolūtā vairākuma (Rupaine 2005: 18). Svētku kopkorī piedalījās apmēram 3000 dziedātāju virsdiriģenta Teodora Reitera vadībā. Koncerta plašajā repertuārā



(23 numuri) bija iekļautas Jāzepa Vītola, Emiļa Melngaiļa, Alfrēda Kalniņa, Jēkaba Graubiņa, Jāņa Ozoliņa un brāļu Jurjāņu dziesmas. Sešus darbus spēlēja karavīru orķestri, izskanēja piecas poļu, trīs krievu tautasdziesmu apdares un divas Jozefa Haidna oriģinālmelodijas. Repertuārā nebija nevienas latgaliešu tautasdziesmas apdares. Jānis Zālītis laikrakstā *Jaunākās Ziņas* rakstīja:

“Lielā svētku koncerta programma sastādīta pārāk plaši. Tās atskaņošana prasīja gandrīz 4 stundas [...]. Apvienotie kori [...] noskandināja vairākas Vītola, Melngaiļa, Kalniņa, Graubiņa, Ozoliņa, brāļu Jurjāņu dziesmas. Balsis svaigas, skanīgas un sakļāvās jau diezgan tīrā intonācijā. [...] Arī grūtākās dziesmas varēja klausīties ar patīku [...]. Interesi modināja tāpat poļu, baltkrievu, krievu un žīdu kori, atskaņodami pa divi vai trim dziesmām savā valodā. [...] Turpmāk vēlams, lai šie cittautu kori visi piedalītos ne vien himnā, bet arī dažās citās dziesmās.” (Zālītis 1929; citēts pēc Rupaine 2005: 18)

30. gados Latgales garīgais potenciāls būtiski palielinājās. Izveidojās diriģentu jaunā paaudze – Jānis Stabulnieks, Rūdolfs Skudra, Alfrēds Feils, Berta Reinholde Daugavpilī, Jānis Ģeģeris, Sergejs Duks, Jānis Lukaševics Rēzeknē, Augusts Galants Krāslavā, Kārlis Ģērķis Ludzā. Strauji auga pamatskolu un arī to audzēkņu skaits (Rupaine 2005: 18).

1935. gadā Rēzeknē tika atzīmēta Latgales atbrīvošanas 15. gadadiena. Svētku programma iekļāva arī apvienoto koru koncertu, un Ilona Rupaine secina: vairāku iemeslu dēļ šo pasākumu (29.–30. maijs) ar pilnām tiesībām var dēvēt par **Trešajiem** Latgales dziesmu svētkiem. To pieļauj gan svētku koncerta dalībnieku kuplais pulks (apmēram 5000 dziedātāju), gan visai sarežģītais, lai arī dziesmu skaita ziņā ne pārāk plašais repertuārs, kura atskaņojumu vadīja Latvijā jau atzīti mūziķi – Artūrs Bobkovics, Sergejs Duks un Alfrēds Feils. Svētkus, kuros uzrunu teica Latvijas Ministru prezidents Kārlis Ulmanis, noklausījās apmēram 12 000 cilvēku (Rupaine 2005: 18; arī *Latgales 15 gadu atbrīvošanas svinības Rēzeknē* 1935).

Vispārējā nacionāli pacilātā noskaņa, kas valdīja tālaika sabiedrībā, iespaidoja arī koncerta repertuāra izvēli. Trešdaļu programmas, kā norāda Ilona Rupaine (Rupaine 2005: 19), veidoja patriotiskas dziesmas – piemēram, Jāņa Kalniņa *Vadoņa suminājums* un *Dziesma brīvai Latvijai* (abas ar Viļa Plūdoņa dzeju), Baumaņu Kārļa *Dievs, svētī Latviju*, Valdemāra Ozoliņa *Dziesma Latgalei* ar Antona (Ontona) Rupaiņa vārdiem, Jāņa Norviļa *Dziesmu kalnā* ar Konstantīna Plencinieka (Stroda-Plencinika) tekstu, Jāzepa Vītola *Gaismas pils* (Ausekļa vārdi) un Alfrēda Kalniņa *Latvju himna-1917* (Plūdoņa dzeja). Šajos svētkos izskanēja arī piecas latgaliešu tautasdziesmu apdares. Kopumā koncerta programmā bija iekļautas 19 dziesmas.

Nākošie dziesmu svētki, lai arī būtisks kultūrvēsturisks notikums, tomēr, pēc Ilonas Rupaines atziņas, nebija tik kupli kā iepriekšējie (Rupaine 2005: 19). Tie notika jau pēc nepilna gada: 1936. gada 15. maijā, šoreiz Daugavpilī. Rīcības komiteja iecēla



virssdiriģentus: Latgales tautas konservatorijas direktoru Alfrēdu Feilu un Daugavpils valsts skolotāju institūta kora vadītāju Jāni Stabulnieku. Par koncerta vietu tika izraudzīts Latvijas Sporta biedrības (L. S. B.) laukums uz jaunizbūvētās estrādes (mūsdienās mikrorajona *Gajoks* teritorija). Koru koncerts bija daļa no vērienīgiem svētkiem, kas noritēja par godu Latgales lielākās celtnes – Vienības nama – pamatakmens likšanai. Sākotnēji bija iecerēts aicināt tikai Daugavpils un tuvākās apkaimes korus, tomēr svētku organizācijas gaitā dalībnieku skaits aizvien pieauga: pieteicās dziedātāji kā no visas Latgales, tā arī tuvējās Zemgales pagastiem (Rupaine 2005: 19). Presē atrodam virssdiriģenta Alfrēda Feila pārdomas par svētku sagatavošanu:

“Daugavpils pilsēta, aprīņķis un Ilūkstes aprīņķis ir sadevušies rokās, lai šoreiz šo vienību apliecinātu arī spēcīgā, daudzbalzīgā dziesmas akordā. Pa retam būs arī attālāki viesi gan dziedātājos, gan klausītājos. [...] Tādi svētki Daugavpilī vēl nav bijuši. Tik daudzas balsis vēl nekad te nav slavinājušas mūsu dzimto zemi, tādā krāšņumā un saskaņā nekad nav cēlušas priekšā tuviem un tāliem viesiem mūsu tautas skaņošo pūru [...]. Viss izdosies, ja klausītāji uzņems dziesmas kā mīļu sengaidītu vēsti, izjutīs tās kā neredzamu spēku, kas vieno mūsu gara mantām bagāto tautu.” (Feils 1936)

Daugavpils latviešu biedrības izglītības komisijas priekšsēdētāja sniegtā informācija liecina, ka dziesmu svētkos piedalījās 42 jauktie kori ar 2199 dziedātājiem un 8 vīru kori ar 300 dziedātājiem; svētkus apmeklēja 7000 klausītāju (*Pošas dziesmu svētkiem* 1936). “Šodien vienoto dziesmu dzied Latgale kopā ar Zemgales daļu — Ilūkstes aprīņķi. Tagad brīvā Latvijā var brīvi skanēt latvju dziesma,” īsā uzrunā teica vietējās latviešu biedrības priekšnieks Aleksandrs Kociņš un lūdza tautas labklājības ministru Vladislavu Rubuli atklāt dziesmu dienu. “Dziesma brīvo, vieno, visu augšup ceļ,” uzsvēra ministrs. Viņš nodeva sveicienus no Valsts prezidenta Kārļa Ulmaņa, kara ministra un ģenerāļa Jāņa Baloža, kā arī no valdības. Koncerta programmu klausītāji uzņēma jo atsaucīgi, dziesmām veltot spēcīgus aplausus. Vairākus darbus nācās atkārtot (J. T. 1936). Programmā bija 23 kora numuri, to vidū sešas tautasdziesmu apdares. Taču, līdzīgi kā 1929. gada svētkos, arī šoreiz Daugavpilī neskanēja neviena latgaliešu melodija... Acīmredzot rēzeknieši piederību Latgales reģionam izjuta dziļāk. Šis jautājums vēl pelnījis sīkāku izpēti. Lai vai kā, 1936. gada Latgales dziesmu svētki – pēc skaita **Ceturtie** – atspoguļoja tautas lielo ieinteresētību vietējās kultūras dzīves izaugsmē.

Augsne nākošajiem svētkiem (1940), pēc Ilonas Rupaines atziņas, tika rūpīgi gatavota visā 30. gadu otrajā pusē. Šajā periodā koru skaits Latgalē turpināja pieaugt; arvien biežāk tajos apvienojās aizsargu organizāciju dalībnieki, kas nozīmīgi bagātināja arī dziesmu svētku dalībnieku pulku. Aizsargu organizāciju paspārnē veidojās lielākā daļa no tālaika pūtēju orķestriem. Lielu nopelni kordziesmas kopšanā bija Latvijas Katoļu jaunatnes biedrībai. 30. gados tajā bija vairāk nekā 10 000 dalībnieku.

Biedrības kori piedalījās Vispārējos un novada dziesmu svētkos, kā arī rīkoja dziesmu dienas biedrības ietvaros (Rupaine 2005: 19).

**Piektie** Latgales dziesmu svētki 1940. gada 15. un 16. jūnijā Daugavpili, Ilonas Rupaines vērtējumā, kļuva par jaunu pakāpi Latgales koru kustības attīstībā. Gan apjomā, gan saturiski tie pārspēja visu līdz šim Austrumlatvijā piedzīvoto. Ja ne ierobežojums novada apmēros (lai gan arī te bija izņēmumi), iespējams, šis pasākums vērienīguma ziņā varētu pārtapt Desmitajos Vispārējos latviešu Dziesmu svētkos. Diemžēl 1940. gada svētkiem bija lemts kļūt par pēdējo brīvās Latvijas tautas rīkoto kultūras pasākumu, jo dienās, kad Daugavpili pulcējās tūkstošiem dziedātāju un klausītāju, Sarkanā armija jau tuvojās Latvijas robežai (Rupaine 2005: 19).

Par gatavošanos svētkiem stāstīja Alfrēds Feils izdevumā *Raksti un Māksla*, publikācijā *Latgale pošas lieliem dziesmu svētkiem*:

“Par izdevīgāko vietu šiem svētkiem izraudzīja Daugavpili. Svētku mākslinieciskā vadība uzticēta virsdiriģentam Teodoram Reiteram. Virsdiriģents T. Reiters par palīgiem koru pārbaudē uzaicinājis vietējos diriģentus A. Feilu un J. Svenu, bet pūtēju orķestru lietās — kapelmeistaru V. Rulli [..]. Svētku programma paredzēta trīs daļās. Pirmajā daļā lielais kopkoris dziedās jau pazīstamas mūsu skaņražu himniskās un patriotiskās dziesmas. Otrajā daļā uzstāsies vīru kori un apvienotais pūtēju orķestris. Programmas trešajā daļā kopkoris dziedās pašu latgališu tautas dziesmas. Šai daļai vairāki mūsu skaņraži jau sabalsojuši jaunas tautas dziesmas.” (Feils 1940: 106)

1940. gada dziesmu svētkos iesaistījās 11 000 dalībnieku. Koncerts notika jaunuzceltajā Stropu estrādē. Zīmīgi, ka lielajā dalībnieku pulkā visvairāk dziedātāju bija no aizsargu korjiem, tiem sekoja draudžu un katoļu jaunatnes kori. Svētkos piedalījās apmēram 6000 dziedātāju no Latgales, apmēram 1000 – no Zemgales, apmēram 1500 – no Vidzemes, apmēram 200 – no Kurzemes un ap 1500 dziedātāju – no Rīgas. 192 diriģenti iestudēja programmu jaukto koru grupā, 26 – vīru koru grupā. Var atzīmēt tādus vārdus kā Haralds Mednis, Oto Zariņš, Valdemārs Ozoliņš, Klements Mediņš, Mamerts Celminskis, Boļeslavs Jermaks u. c. (Rupaine 2005: 19; arī *Latgales dziesmu svētki 1940*).

No 9. līdz 16. jūnijam Daugavpili noritēja desmit dažāda veida sarīkojumi, to vidū izstādes, Latvijā uzņemto filmu demonstrējumi, tauru orķestru un kordziesmu svētku ieskaņas koncerti un citi pasākumi. 15. jūnija simfoniskās mūzikas koncerts, kurā piedalījās Daugavpils latviešu biedrības simfoniskais orķestris Teodora Tomsona vadībā, ievadīja Latgales dziesmu svētku muzikālo programmu. Sekoja dziedātāju tautastērpu godalgošanas sarīkojums. Godalgošanas ceremoniju nomainīja solistu koncerts, kurā skanēja galvenokārt Latgales tautas melodijas un oriģināldziesmas Helēnas Ersas-Kozlovskas, Annas Skrūzmanes, Tāļa Matīsa u. c. mākslinieku sniegumā. Viens no klavierpavadītājiem šajā pasākumā bija vairāku dziesmu autors, komponists Jānis Ivanovs (*Latgales dziesmu svētki 1940*).



1. attēls. Dziesmu svētku gājiens Daugavpili 1940. gada 16. jūnijā. Foto no Latgales Kultūrvēstures muzeja krājuma

16. jūnijs sākās ar svētku dievkalpojumiem Daugavpils baznīcās, pēc tam dalībnieki devās uz laukumu. Sekoja Kārļa Ulmaņa uzruna radio, Valsts himnas atskaņojums un svētku koncerts. Pirmajā daļā uzstājās apvienotie jauktie kori, otrajā – vīru kori un pūtēju orķestri (virsdiriģenti Alfrēds Sprincis un Voldemārs Rullis), bet trešā daļa bija veltīta tautasdziesmām (Rupaine 2005: 20).



2. attēls. Kopkoris Latgales Dziesmu svētkos 1940. gada 16. jūnijā. Foto no Latgales Kultūrvēstures muzeja krājuma

Apvienotie kori un orķestri virsdiriģenta Teodora Reitera vadībā noslēdza koncertu. Ilona Rupaine secina, ka repertuārs arī šoreiz bija Latgales dziesmu svētkiem raksturīgs – tika atskaņotas Jāzepa Vītola, Emiļa Melngaiļa, Emiļa Dārziņa, Jēkaba Graubiņa un Jurjānu Andreja dziesmas, taču īpaši jāatzīmē sešas latgaliešu tautasdziesmu apdares korim. Koncerts izcēlās ar agrāk nepieredzētu tautasdziesmu apdaru pirmatskaņojumu skaitu, to vidū bija Emiļa Melngaiļa *Gaismeņa ausa*, Jēkaba Graubiņa *Eime, eime mōseņis*, Jūlija Roziša *Sērmi zyrgi, jauni puiši*, *Lobs ar lobu sasatyka* un Alfrēda Feila *Kas maņ beja nadzeivot*. Izskanēja arī Jāņa Ivanova tēlojums pūtēju orķestrim *Rāzna* u. c. darbi (Rupaine 2005: 20; arī *Latgales dziesmu svētki* 1940).

Nav šaubu, ka 1940. gada dziesmu svētki uzskatāmi par lielākajiem šāda veida svētkiem Latgalē starpkaru periodā; tomēr tie nebija pirmie, kā mūsdienās nereti lasām.

### Latgales dziesmu svētki vācu okupācijas laikā (1941–1944)

Kara gadi ienesa daudzas pārmaiņas Latgales ļaužu dzīvē. Taču 1943. gadā, kad frontes līnija pavirzījās krietni uz austrumiem un Vācijas okupētajā teritorijā, tai skaitā arī Latvijā, bija iestājies relatīvs miers, daudzās Latvijas vietās tika rīkoti lielāki un mazāki dziesmoti sarīkojumi – piemēram, 1943. gada 27. jūnijā Liepājā notika Kurzemes novada Piektie dziesmu svētki. Arī Latgale nebija izņēmums. 1943. gada vasarā kops dziedāšanas pasākumi noritēja gan Ziemeļ-, gan Dienvidlatgalē – Balvos (20. jūnijā), Daugavpilī (4. jūlijā), Rēzeknē (22. augustā) un Ludzā (5. septembrī). To vidū visplašāk izvērstie un reprezentatīvākie bija dziesmu svētki Daugavpilī (**Sestie**), kas tika veltīti 1873. gada Vispārējo latviešu Dziesmu svētku atcerei – septiņdesmitgadei. Tiesa, kā vēsta laikraksts *Daugavas Vēstnesis*, vairākiem korim no piedalīšanās svētkos nācās atteikties vien tāpēc, ka trūka vīriešu balsu (*Veic pēdējos priekšdarbus Latgales dziesmu svētkiem* 1943). 55 kori ar 1500 dziedātājiem pirms koncerta pulcējās Dubrovina dārzā un kopējā gājienā pa galvenajām ielām devās uz svētku norises vietu – bijušo Latvijas Sporta biedrības laukumu.

Koncerta programma sastāvēja no trim daļām. Svētkus atklāja ar Lielvācijas slavinājumu – 1929. gadā radīto *Horsta Vesela dziesmu*<sup>2</sup>. Pirmās daļas sākumā apvienotie jauktie kori dziedāja Valdemāra Ozoliņa *Dzismi Latgolai* (orķestru pavadībā), tad Jāzepa Vītola *Gaismas pili* un Volfganga Dārziņa *Birzēm rotāts Gaiziņš*. Daļas noslēgumā skanēja Jurjānu Andreja kantāte *Tēvijai* tauru orķestru pavadībā. *Daugavas Vēstneša* anonīmais recenzents 9. jūlijā rakstīja:

“Vai viens sievieša cilvēks varēs piedziedāt tik lielu laukumu?” tā viens otrs teica, kad kopskolas priekšā nostājās vokāliste A. Skrūzmane, lai ar Jurjāna kantātes “Tēvijai” solo partiju izteiktu visas latvju tautas lūgumu un palāvību Dievam. Izrādījās, ka šis lūgums nedzirdēts

<sup>2</sup> Horsts Vesels (*Horst Wessel*, 1907–1930) ir šīs dziesmas teksta autors; mūzikas autorība nav droši noskaidrota.

neaižskanēja garām nevienam 20 tūkstošu lielās klausītāju saimes loceklim [...]. Virsdiriģents Teodors Reiters pusotru tūkstoti lielo dziedātāju saimi bija pratis saliedēt par vienu domu, vienu jūtu, vienu gribu, vienu uzmanību." (*Kā Latgales novada 2. dziesmu svētkus vērtē apmeklētāji* 1943)

Otrā daļa bija paredzēta apvienotajiem tauru orķestriem virsdiriģentu Voldemāra Ruļļa un Pētera Bandera vadībā. Orķestri spēlēja Jāņa Ivanova *Leģendu* (pirmatskaņojums), viņa *Rāznu* un Ernesta Kuškēvica veidoto *Latvju tautas dziesmu vītņi* nr. 2, kā arī Jāņa Vītoliņa *Latvju rapsodiju* nr. 2.

Koncerta noslēgumā apvienotie jauktie kori dziedāja latgaliešu tautasdziesmu apdares – Emiļa Melngaiļa *Gaišmeņa ausa*, Jēkaba Graubiņa *Eime, eime, mōsenis*, Volfganga Dārziņa *Myus cīma meitiņa*, Jūlija Roziša *Sērmi zyrgi*, Alfrēda Feila *Kas maņ beja nadzeivot* un Roziša *Lobs ar lobu sasatyka*. Vairākas tautasdziesmas vajadzēja atkārtot. Slavinošas atsauksmes varēja lasīt tālaika presē – piemēram, laikraksta *Daugavas Vēstnesis* 9. jūlija publikācijā: "To sirsnību un vienkāršību, kas tik raksturīga Latgales ļaudīm, komponisti Graubiņš, Rozītis un Feils pratuši pilnā mērā ietvert arī sabalsoto tautasdziesmu melodijās, ko izteiksmīgā atskaņojumā jo teicami parādīja kopkoris." (*Kā Latgales novada 2. dziesmu svētkus vērtē apmeklētāji* 1943)

Dziesmu svētku laikā notika vairāki sarīkojumi un izstādes, kurās apmeklētāji varēja tuvāk iepazīties ar Latgales mākslu un kultūru.

Savukārt Ziemeļlatgales dziesmu svētkos Balvos piedalījās 24 kori ar 1100 dziedātājiem<sup>3</sup>. Virsdiriģenta pienākumus arī šeit pildīja negurstošais Teodors Reiters.

### Latgales dziesmu svētki padomju okupācijas laikā (1944–1990)

Pēc kara – padomju okupācijas apstākļos – apriņķu, vēlāk rajonu, tāpat zonālo svētku viļņa bangojumi turpinājās. Bez tiem nebija iedomājami 10.–20. Vispārējo latviešu Dziesmu svētku starpposmi un ieskaņas. Regulāri notika Latvijas novadu sadziedāšanās – savveida ģenerālmēģinājumi atbildīgajiem Rīgas sarīkojumiem. Sadziedāšanās ir raksturīga arī mūsdienu laikmetam, un nav šaubu, ka šī sen iekoptā tradīcija saglabās nozīmību nākotnē.

Latgales reģionam būtisks bija 1958.–1959. gads – laikposms, kas iezīmīgs ar mēģinājumiem atdzīvināt Latgales kultūras ritmu. 1959. gada 19. jūlijā Daugavpilī noritēja Latgales dziesmu svētki, kuriem gatavojoties, ar jaunu sparū atsākās latgaliešu tautas mūzikas pierakstīšana, apdarināšana un dziesmu iestudēšana (Grauzdiņa 2005: 50). Šo izcili nozīmīgo pasākumu varam datēt kā **Septītos** Latgales dziesmu svētkus. Tie aptvēra 14 rajonus un atjaunoja pirmajā pēckara laikā novārtā pamesto novadu dziesmu svētku tradīciju, apvienojot to ar jaunatrastajām koru sacensību formām.

<sup>3</sup> Dažos avotos šie svētki apzīmēti kā Abrenes apriņķa dziesmu svētki. Skat., piemēram, rakstu par gatavošanos svētkiem laikrakstā *Daugavas Vēstnesis* (Abrenes apriņķa dziesmusvētki 1943).



Pirms Latgales dziesmu svētkiem sacensības notika katrā no tās 14 rajoniem. Rajonu skatēs piedalījās 160 kori (6280 dalībnieki) un 83 deju kolektīvi (2280 dalībnieki). Sacensību žūriju vadīja kultūras ministrs Voldemārs Kalpiņš, kas aktīvi iesaistījās arī visā svētku norisē. Labākās pašdarbības kopas (to vidū 33 kori) tika izvirzītas uz Latgales dziesmu svētku sacensībām, kas noritēja jūlija vidū Daugavpilī. Muzikologa Jāņa Mediņa komentāros lasām:

“33 kolektīvu sniegums, kuri šais sacensībās piedalījās jaukto, sieviešu un vidējo mācības iestāžu koru grupās, radīja priekšstatu ne tikai par pašreizējo kora kultūru Latgalē, bet iezīmēja arī jaunas raksturīgas tendences novada kora kultūras attīstībā.” (Mediņš 1959)

Svētku pasākumu klāstā bija lietišķās un tēlotājmākslas izstādes, Latgalē dzimušo rakstnieku un dzejnieku literārs vakars (to atklāja dzejnieks Andris Vējāns), Daugavpils Muzikāli dramatiskā teātra mākslinieku un Daugavpils kultūras nama simfoniskā orķestra (diriģents Pauls Krūmiņš) koncerti; turklāt līdz pat estrādei tika organizēta tramvaju satiksme (*Latgales dziesmu svētki Daugavpilī. 1959. gada 19. jūlijs b. g.*).

Svētkus vainagoja noslēguma koncerts 19. jūlijā Stropu parkā, kur jauno estrādi “ieskandināja” ap 5000 dziedātāju (19 jauktie, 10 sieviešu un 4 bērnu kori), 70 deju kolektīvi un ap 50 pūtēju orķestriem. Pasākumu atklāja dzejnieks Andris Vējāns. Radioreportāžā priekšnesumu starplaikā dzeju latgaliski lasīja Anna Stepulāne. Virsdiriģentu godā bija Uldis Balodis, Staņislavs Broks, Klements Mediņš, Jānis Ozoliņš un Leonīds Vīgners. Koncertu ievadīja kopkora dziedātā Pētera Barisona *Dziesmai šodien liela diena*. 18 priekšnesumu (13 kordziesmu un 5 deju) vidū bija trīs latgaliešu tautasdziesmu apdares: Staņislava Broka *Aiz azara bolti bārzi*, Jurjānu Andreja *Es sovai māmeņai* un *Aiz ezera augsti kalni* (*Latgales dziesmu diena 1959*). Koncertu noslēdza Marģera Zariņa dziesma *Uz jauno krastu* (*Latgales Dziesmu svētki Daugavpilī. 1959. gada 19. jūlijs b. g.*). Ilma Grauzdiņa raksta:

“Latgales 1959. gada dziesmu svētkiem velītājā krājumā bagātīgi pārstāvēti tā laika jaunie autori: Staņislavs Broks, Edmunds Goldšteins, Oļģerts Grāvītis, Valters Kaminskis, Aldonis Kalniņš. Viņi pārstāvēti ar ļoti interesantām apdarēm, kuras vairākos aspektos liecina, ka *jaunā folkloras* viļņa sākums Latvijā datējams ar 50. gadu nogali.” (Grauzdiņa 2005: 51)

70.–80. gados Latgalē notika rajonu dziesmu un deju svētki. Visas Latgales svētkiem vieta un laiks netika atvēlēti. Izņēmums bija 1972. gada 8.–9. jūlijā noritējušie Daugavpils zonas dziesmu un deju svētki, sagaidot PSRS dibināšanas 50. gadadienu, kā arī Pirmo Vispārējo latviešu Dziesmu svētku simtgadi (1973)<sup>4</sup>. Svētkos piedalījās 44 jauktie kori, kas apvienoja 3052 dziedātājus, un 38 sieviešu kori (gan latviešu, gan krievu kolektīvi) ar 1573 dziedātājām. Repertuārs bija visai plašs: pavisam 26 dziesmas, no tām 14 dziesmas bija paredzētas jauktajiem koriem, sešas – latviešu sieviešu koriem un sešas – krievu sieviešu koriem. Programmu bija izraudzījušies virsdiriģenti, ņemot vērā

<sup>4</sup> Zonālie dziesmu svētki šajā laikā tika rīkoti visā Latvijā, kas bija sadalīta piecās zonās: Daugavpils, Dobeles, Madonas, Tukuma un Valkas zonā. Daugavpils zonā ietilpa kolektīvi no Balvu, Daugavpils, Krāslavas, Ludzas, Preiļu un Rēzeknes rajoniem, kā arī no Daugavpils un Rēzeknes pilsētām un Rīgas pilsētas Maskavas rajona.

gan iedzīvotāju daudz nacionālo sastāvu, gan svētku veltījumu tautu draudzībai. Līdz ar to var nodalīt vairākas repertuāra sadaļas:

- latviešu laikmetīgo komponistu dziesmas (Jāņa Ozoliņa *Sveiciens Padomju Latvijai*, Valtera Kaminska *Himna Dzimtenei*, Marģera Zariņa veidotā revolucionārās dziesmas apdare *Ar kaujas saucieniem uz lūpām* u. c.),
- latviešu klasiku dziesmas (Jāzepa Vītola *Gaismas pils*, Emiļa Melngaiļa *Jāņuvakars*),
- latviešu tautasdziesmu apdares (Jāņa Cimzes *Rīga dimd*, Emiļa Melngaiļa *Beidzamās rozēs sēju*, Jēkaba Graubiņa *Trīcēj' kalni, skanēj' meži*, Jurjānu Andreja *Es savai māmiņai*, Jāņa Ivanova *Aiz ezera balti bērzi*), to vidū viena dziesma latgaliešu izloksnē Marģera Zariņa apdarē – *Lobs ar lobu sasatika*,
- krievu padomju komponistu (Vladimira Dmitrijeva *Dzimtene mums tic*, Isaja Galkina *Lai kurp tu ietu*) oriģināldarbi,
- Krievijā un citās “brālīgajās republikās” tapušās tautasdziesmu apdares (Aleksandra Aleksandrova *Laukā auga bērziņš*, Aleksandra Svešņikova *Baltā ieva*, Jona Šveda *Klusajā vakarā* u. c.).

Dziesmu svētku virsdiriģenti bija Staņislavs Broks, Uldis Balodis, Antoņina Mežinska, Marjans Margevičs, Gatis Ozoliņš un Ilgonis Bumbieris. Pūtēju orķestru virsdiriģenti – Gunārs Ordelovskis un Arnis Salmiņš – bija paredzējuši orķestrim samērā grūtu repertuāru, proti, Jāņa Ivanova *Rāznu*, Mihaila Gļinkas Polonēzi no operas *Ivans Susaņins* un paša Ordelovska skaņdarbu *Vieglā solī*. Savukārt 54 deju kolektīvu virsvadītāja Vera Kononova un deju svētku režisore Elga Drulle bija sagatavojušas 17 deju (latviešu, lietuviešu, igauņu, krievu, poļu, moldāvu, Piekarpātu) uzvedumu (Sudniece 1972).

Vai šie svētki būtu uzskatāmi par Latgales dziesmu svētkiem? Acīmredzot jā, jo dalībnieku lokā bija dziedātāji, dejotāji un spēlētāji gan no Dienvid-, gan Ziemeļlatgales. Tātad reģionālā pārstāvniecība jāatzīst par pietiekamu. Svētku mērķis bija apvienot Latgales pašdarbniekus kopdziesmā vai kopdejā partijas un valdības slavinājumam. Maza vērība gan tika pievērsta latgaliešu tautasdziesmai, bet tādi laiki... Tātad pēc skaita jau **Astotie** Latgales dziesmu svētki.

### Latgales Dziesmu svētki atjaunotajā Latvijas brīvvalstī (1990–2015)

Spilgts un paliekošs notikums Latgales kultūras dzīvē bija **Devītie** Latgales dziesmu svētki. Sagatavoti isā laikā, tie noritēja 1990. gada 26.–27. maijā Daugavpilī. Šie svētki kļuva par ieskaņu 20. Vispārējiem latviešu Dziesmu svētkiem Rīgā, turklāt tie bija pirmie dziesmu svētki, kas Latvijā notika jau pēc 4. maija Neatkarības deklarācijas pieņemšanas (Rancāne 1990). Uz Stropu estrādes pulcējās 172 kori ar 7170 dziedātājiem, 12 etnogrāfiskie ansambļi ar 180 dalībniekiem un



trīs pūtēju orķestri ar 115 mūziķiem. Koru virsdiriģenti bija Haralds Mednis, Jānis Dūmiņš, Ausma Derkēvica un Terēze (Terēzija) Broka, pūtēju orķestrus vadīja Gunārs Ordelovskis, Raimonds Igolnieks un Sergejs Sergejevs. Tautas mūzikas orķestra virsdiriģents bija Ēvalds Daugulis. Programma ietvēra 29 numurus (24 kordziedājumus, trīs deju uzvedumus, divus pūtēju orķestra skaņdarbus); īpaši jāatzīmē, ka koru repertuārā bija veselas piecas (!) latgaliešu tautasdziesmu apdares (*Latgales dziesmu svētku programma 1990. gada 26. un 27. maijā Daugavpilī 1990*).

**Desmitie** Latgales dziesmu svētki notika 1995. gada 17. jūnijā Balvos. Jau nosaukums *Latgales tautas dziesmas svētki* liecina par to ievirzi – veltījumu Latgales folklorai. Pietiekami plašs bija dziedātāju pulks: 19 kori (jauktie – 14, sieviešu – četri, vīru – viens) virsdiriģentes Terēzes Brokas pārziņā, pūtēju orķestris *Balvi* (diriģents Egons Salmanis), seši deju kolektīvi (pieci no Balvu, viens no Ludzas rajona), septiņi etnogrāfiskie ansambļi, teicēja Margarita Šakina un kapela *Grodi* (vadītājs Andris Kapusts). Svētku mākslinieciskie vadītāji bija Terēze Broka, Imants Magone un Jānis Marcinkevičs, savukārt programmu vadīja Anta Rugāte un Jānis Streičs. 23 priekšnesumu vidū bija 14 kordziedājumi, četri etnogrāfisko kopu uzvedumi un pieci deju iestudējumi. Latgales folkloras īpatsvars programmā turpināja augt: tagad to pārstāvēja jau 14 (!) tautasdziesmas (*Latgales tautas dziesmas svētki Balvos 1995*).

**Vienpadsmitie** Latgales dziesmu svētki (pilns nosaukums – Latgales novada dziesmu un deju svētki) notika 1997. gada maijā Viļānos. Svētku moto bija *Kopā ar putniem debesīs*, un tie risinājās divas dienas. 31. maijā klausītājiem tika piedāvāts *Latgales dziedātājuputnu koncerts* Lakstīgalu salā. Virsdiriģenti bija Terēze Broka, Ivars Cinkuss, Ēriks Čudars, Olga Grecka, Jānis Grudulis, Roberts Liepiņš, Edgars Račevskis, Antons Matvejāns, Rota Salmiņa, Jāzeps Seņka, Juris Vaivods un Edgars Znutiņš. Pūtēju orķestrus vadīja Raimonds Igolnieks, Egons Salmanis un Sergejs Sergejevs. Svētku programmā bija 30 numuri (korim – 18, pūtēju orķestrim – trīs, etnogrāfiskajām kopām – viens, deju kolektīviem – astoņi). Taču šoreiz koru repertuārs ietvēra tikai trīs latgaliešu tautasdziesmu apdares. Savukārt 1. jūnijā notika *Latgales novada deju svētki ar putnu dancināšanu* Viļānu stadionā; tajos piedalījās Rēzeknes un rajona, Daugavpils un rajona, Ludzas rajona, Preiļu rajona, Jēkabpils rajona un Rīgas deju kolektīvi. Svētku mākslinieciskās padomes priekšsēdētāja bija Ināra Pleikšne (*Latgales novada dziesmu un deju svētki “Kopā ar putniem debesīs” Viļānos 1997*).

Gandrīz nemanot paslīdēja garām **Divpadsmitie** Latgales dziesmu svētki 2002. gada 25. maijā Balvos. Varbūt to raisīta rezonanse bija mazāka tāpēc, ka dalībnieku pulkā bija pārstāvēta gandrīz vienīgi Ziemeļlatgale (tiesa, nedaudzi kori reprezentēja arī Dienvidlatgali). Jebkurā gadījumā presē un svētku programmā šis pasākums tika

apzīmēts kā Latgales novada dziesmu svētki *Gaismas ceļos*. Koncertā uzstājās 23 kori (15 jauktie, pieci sievietes, viens jauniešu, divi garīgās mūzikas kori), 11 deju kolektīvi (Balvu rajons), pūšaminstrumentu orķestris *Rēzekne* (diriģents Sergejs Sergejevs) un Lietuvas lauku kapela *Vienaragis*. Svētku mākslinieciskie vadītāji bija Roberts Liepiņš un Ilmārs Dreļš. Programmā vadīja Maija Laicāne un Māris Lapāns (*Latgales novada dziesmu svētki "Gaismas ceļos" Balvos 2002*). Koncerta repertuārā bija 22 numuri (korim – 13, pūšaminstrumentu orķestrim – četri, dejotājiem – četri, kapelai – viens). Tika dziedātas Ilzes Arnes, Emīla Dārziņa, Imanta Kalniņa, Valtera Kaminska, Emīla Melngaiļa, Jāzepa Vitola oriģināldziesmas un tautasdziesmu apdares. Diemžēl izskanēja tikai trīs latgaliešu tautasdziesmu apdares korim. Savukārt pūšaminstrumentu orķestra programmā iekļautā mūzika – Viljama Hendija (*William Handy*) *Sentluisas blūzs* (*St. Lois Blues*), Džona Viljamsa (*John Williams*) Popūrijs (*Potpourri*) u. tml. – ar Latgales kultūru nebija saistīta vispār. Tādējādi šoreiz neatklājās reģionālo svētku stratēģiskais mērķis parādīt tā vai cita novada īpašos, tieši tam raksturīgos tautas mākslas sasniegumus.

Turpmākie trīs dziesmu svētki noritēja Daugavpilī, atjaunotajā Stropu estrādē. **Trīspadsmitie** Latgales dziesmu svētki notika 2005. gada 19. jūnijā, un tos atklāja Valsts prezidente Vaira-Vīķe Freiberga. Koncertā piedalījās 86 kori, to vidū 39 jauktie, 20 sievietes, 12 vīru un 15 bērnu kori – kopumā gandrīz 2700 dziedātāji. Viņi bija ieradusies gan no Zemgales, gan Vidzemes, Kurzemes, Latgales un Rīgas rajona. Par labskanību rūpējās virsdiriģenti – Rita Andrejeva, Terēze Broka, Ēriks Čudars, Imants Kokars, Pauls Kvelde, Roberts Liepiņš, Anda Lipska, Andrejs Mūrnieks, Arvīds Platpers, Jevgeņijs Ustinskovs, Biruta Vigupe, Jānis Zirnīs un Edgars Znutiņš. Kopskaņu kuplināja Latvijas Nacionālo bruņoto spēku Sauszemes spēku orķestris (diriģents Raimonds Igolnieks), Latviešu kultūras centra akordeonistu orķestris (mākslinieciskais vadītājs Valērijs Hodukins), trīs folkloras kopas no Daugavpils novada, Itālijas folkloras kopa *IBej* un deju kolektīvi. Koncertprogrammu veidoja 20 kordziesmas, divi skaņdarbi pūtēju orķestrim, divi – akordeonistu orķestrim, deju kolektīvu programma un vieskolektīva programma. Būtiski, ka starp 20 kordziesmām bija sešas latgaliešu tautasdziesmu apdares (*Latgales dziesmu svētki Daugavpilī 2005*).

**Četrpadsmitie** Latgales dziesmu svētki *Mana pils Daugavpils* pieskandināja pilsētu 2010. gada 4.–6. jūnijā. Tā bija velte Daugavpils 735. jubilejai. Lielkoncerts notika 5. jūnijā Stropu estrādē. Piedalījās 92 kori no visas Latvijas – ap 3000 dalībnieku. Būtiska vieta svētku koncerta norisē tika ierādīta folkloras kopai *Svātra*, Latvijas Nacionālo bruņoto spēku orķestrim un profesionālajam pūtēju orķestrim *Daugava*. Programmā bija iekļauti arī deju numuri, kurus rādīja Daugavpils pilsētas un novada 20 deju kolektīvi. Virsdiriģenti bija Terēze Broka,

Aira Birziņa, Pauls Kvelde, Agita Ikauniece, Anda Lipska, Arvīds Platpers, Imants Kokars, Jevgeņijs Ustinskovs, Edgars Znutiņš un Ēriks Čudars. Koncerta mākslinieciskā vadītāja funkcijas pildīja diriģents Jevgeņijs Ustinskovs. Pasākuma režisore bija Anna Jansone no Rīgas. Klausītāju uzmanībai tika piedāvāti 33 priekšnesumi (no tiem 27 bija uzticēti koriem, četri – deju kopām, pa vienam – pūtēju orķestriem un viesdejojājiem no Baltkrievijas). Koru programmā bija divpadsmit latgaliešu tautasdziesmu apdares un divas Latgales komponistu oriģināldziesmas (*Latgales dziesmu svētki "Mana pils Daugavpils"* 2010). Tas ļauj secināt, ka svētku stratēģiskais pamatuzdevums tika izpildīts.

Pēc pieciem gadiem, 2015. gada 7. jūnijā, Daugavpilī risinājās jau **Piecpadsmitie** Latgales dziesmu svētki ar logo *Mana zeme*. Tie kļuva par pilsētas 740 gadu jubilejas svinību kulmināciju; šeit vietā piebilde, ka arī divi iepriekšējie Latgales dziesmu svētki (2005, 2010) iekļāvās pilsētas jubilejas svinībās.

Arī Piecpadsmitajos svētkos piedalījās 90 kolektīvi un gandrīz 3000 dalībnieku. To vidū bija 69 kori (35 jauktie, 30 sieviešu, trīs vīru, viens meiteņu koris), 11 Latgales pūtēju orķestri, trīs Daugavpils novada deju kolektīvi un četri tautas mūzikas ansambļi/kapelas. Tādējādi Latgales kultūru pārstāvēja visai daudzveidīgs žanru spektrs. Repertuāra kodolu veidoja Latvijas, tai skaitā Latgales, komponistu oriģinālskaņdarbi un tautasdziesmu apdares. Centienos piesaistīt 21. gadsimta jauniešu uzmanību dalībnieku lokā tika iekļauta arī rokgrupa *Elpa*, kas atskaņoja tautā iecienīto Jāņa Logina *Seno dziesmu* ar Arvīda Skalbes vārdiem. Programmā bija 33 priekšnesumi (korim – 21, deju kolektīviem – trīs, pūtēju orķestriem – četri, tautas mūzikas ansambļiem/kapelām – četri, grupai *Elpa* – viens). Koru programmā bija ietvertas piecas latgaliešu tautasdziesmu apdares un viena oriģināldziesma (*Latgales dziesmu svētki "Mana zeme" Daugavpilī* 2015). Tādējādi repertuārs bija labi sabalansēts. Bez skatītāju ievēribas nepalika arī svētku viesi – Baltkrievijas Republikas Nopelniem bagātais kolektīvs, horeogrāfiskais amatieransamblis *Zorjka*. Pirmoreiz Latgales dziesmu svētkiem bija savs karogs (māksliniece Silva Veronika Linarte).

149

## Noslēgums

Reģionālajiem dziesmu svētkiem ir liela nozīme ne vien lokāli, bet arī visas Latvijas mūzikas vēsturē. Jāpiekrīt Ilonas Rupaines savulaik paustajai atziņai: mūsdienās daudzos koros notiek ļoti intensīva dziedātāju un diriģentu paaudžu maiņa, turklāt koru pastāvēšana un attīstība ir kļuvusi par nopietnu pārbaudījumu pašvaldību vai uzņēmumu maciņiem; šajos apstākļos būtu īpaši svarīgi nepieļaut, ka zūd interese par kordziedāšanas mākslu. Tieši reģionālie dziesmu svētki, pastāvot programmas izvēles nosacītai autonomijai, var piedāvāt repertuāru, kas neatbaidītu iesācējus, bet, pretēji, stimulētu

viņu vēlmi dziedāt. Tieši reģionālie svētki sniedz iespēju katram nelielam lauku korītim izjust baudu, ko sagādā dziedāšana kopkorī, ļauj atklāt talantus vietējo diriģentu un arī komponistu vidū (Rupaine 2005: 21). Nākotnē būtu vēlams turpināt arī vairāku svētku iezīmēto tendenci atvēlēt prioritāti latgaliešu folklorai: dziesmu svētki nav īstā reize, kad priekšplānā izvirzīt citu kultūru sasniegumus.

Šajā rakstā izklāstītā un argumentētā hronoloģija būtu pelnījusi ieiēt plašākā aprītē, jo tā parāda, ka dziesmu svētku tradīcijas Latgalē ir dziļākas un senākas, nekā bieži pierasts domāt – to pirmsākumi ietiecas jau Latvijas brīvvalsts pirmajā periodā, 20. gadsimta 20. gados, un to attīstība nav apsīkusi nedz kara (1941–1944), nedz padomju okupācijas laika (1944–1990) un atjaunotās Latvijas neatkarības apstākļos (1990–2015). Svētku vēsturiskie nosaukumi bijuši dažādi – *jaunatnes dziesmu un sporta svētki* (1.), *dziesmu svētki* (2.–7., 9., 12.–15.), *tautas dziesmas svētki* (10.), *dziesmu un deju svētki* (8., 11.). Tieši pēdējā veidolā tie, cerams, saglabāsies arī nākotnē, sniedzot iespēju žanriski daudzpusīgi atklāt Latgales kultūras sasniegumus.

## SONG CELEBRATIONS IN LATGALE: THE ASPECT OF CHRONOLOGY

Ēvalds Daugulis

### Summary

**Keywords:** Latvia, history (end of the 19<sup>th</sup> century, 20<sup>th</sup> century, 21<sup>st</sup> century), Daugavpils, Rēzekne, choir music

The Nationwide Song and Dance Celebration is one of the most vital cultural events in Latvia, and it is also one of the most vivid forms of expression of Latvian national identity. Along with the Song Celebration traditions of Estonia and Lithuania, the Latvian Song Celebration traditions were added to the UNESCO intangible cultural heritage list in 2003. However, though the Nationwide Song Celebration has been widely studied by musicologists, there has been less research of the various regional (local) song celebrations; for example, there has been minimal study of these kinds of events in the Latgale region. There have been a few attempts to begin a systemization (Rupaine 2005, etc.), but, at this time, there has been no overall research. Due to that, the chronology of these celebration events is unclear. A few researchers include Soviet era traditions, while others attempt to unite song celebrations of both pre- and post-war eras.

Reviewing varied publications and materials, no consequent and united numeration of song celebrations in Latgale was found. The press

publications in the 1920s–1930s consider almost every song celebration as the first (Rupaine 2005: 20). Along with that, my paper continues the approach offered by the musicologist Ilona Rupaine to create a compromise (Rupaine 2005): the term ‘first’, ‘second’, etc., is used to indicate the singing event that is the most significant and the largest in terms of scale and participants. The enumeration includes song celebrations from the first period of Latvian independence (1918–1940), the time when the territory was affected by World War II (1941–1944), the era of Soviet occupation (1944–1990), and the re-established Latvian state (1990–2015).

To develop a correct concept of when, where and what kind of song celebrations took place in Latgale, this paper uses many varied historical primary sources, particularly newspapers and magazines from the past (*Latgales Vēstnesis*, *Daugavas Vēstnesis*, *Jaunākās Ziņas*, *Latgales Vārds*, and others). Additionally, to create a comprehensive celebration chronology, other factors are taken into consideration – the representation of various regions (both south Latgale and north Latgale), the name of the event, the goal of the celebration, etc. At the same time, topics include themes like regional choirs and the number of singers, the types of choirs, lead conductors and their achievements, repertoire, the artistic quality of the celebration, genres and musical works represented in the concerts (choir music, symphonic, traditional music, wind orchestra repertoire, etc.) The goal of this paper is to create and provide arguments for a possibly comprehensive Latgale song celebration chronology, which would also include modern events. Additionally, there is a study of the pre-history of these celebrations, which relate to the founding of the first modern choir in northern Latgale (since 1875).

The developed and supported chronology deserves to go into wider use, as it proves that the song celebration traditions in Latgale are deeper and older than often thought – they started in 1925, in the time of the Latvia’s first independence, and their development was not constrained by war (1941–1944) nor by Soviet occupation (1944–1990). It continues also in the renewed Latvian state (1990–2015). The historical names for the celebrations were varied – ‘youth song and sport celebration’ (I), ‘song celebration’ (II–VII, IX, XII–XV), ‘the people’s song celebration’ (X), ‘song and dance celebration’ (VIII, XI). They will hopefully maintain the final name in the future, offering the possibility to reveal the great diversity of the cultural achievements in Latgale.

## Literatūra un citi avoti

- Abrenes apriņķa dziesmusvētki (1943). *Daugavas Vēstnesis*, 1. jūnijs
- Bērzkalns, Valentīns (1965). *Latviešu dziesmu svētku vēsture: 1864–1940*. Bruklina: Grāmatu Draugs
- Feils, Alfrēds (1936). Daugavpils novada dziesmu svētkus gaidot. *Latgales Vēstnesis*, 12. maijs
- Feils, Alfrēds (1940). Latgale pošas lieliem dziesmu svētkiem. *Raksti un Māksla* 1, 106. lpp.
- Grauzdiņa, Ilma (sast., 2004). *Dziesmu svētku mazā enciklopēdija*. Rīga: Musica Baltica
- Grauzdiņa, Ilma (2005). Latgaliešu tautasdziesma kora apdarēs. *Latgales mūzikas kultūra vakar un šodien*. Zinātnisko rakstu krājums. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: Saule, 47.–64. lpp.
- Grauzdiņa, Ilma (2010). *Izredzētie: Latvijas Lielā kora virsdiriģenti*. Rīga: Tautas mākslas centrs
- J. T. (1936). Dziesma brīvo, vieno, augšup ceļ. *Latgales Vēstnesis*, 19. maijs
- Kā Latgales novada 2. dziesmu svētkus vērtē apmeklētāji (1943). *Daugavas Vēstnesis*, 9. jūlijs
- Kūkojs, Antons (1985). *Septiņkalne*. Rīga: Avots
- Latgales dziesmu diena (1959). *Cīņa*, 21. jūlijs
- Latgales dziesmu svētki Daugavpilī. 1959. gada 19. jūlijs* (b. g.). <http://latgalesdati.du.lv/notikums/349> (skatīts 2017. gada 10. martā)
- Latgales dziesmu svētki Daugavpilī* (1990). Koncerta programma (glabājas Ēvalda Dauguļa privātarhīvā). Daugavpils: Daugavpils tipogrāfija
- Latgales dziesmu svētki Daugavpilī* (2005). Koncerta programma (glabājas Ēvalda Dauguļa privātarhīvā). Bez vietas un izdevēja norādes
- Latgales dziesmu svētki* (1940). Koncerta programma (glabājas Ēvalda Dauguļa privātarhīvā). Daugavpils: Daugavpils Latviešu biedrība
- Latgales dziesmu svētki "Mana pils Daugavpils"* (2010). Koncerta programma (glabājas Ēvalda Dauguļa privātarhīvā). Bez vietas un izdevēja norādes
- Latgales dziesmu svētki *"Mana zeme" Daugavpilī* (2015). Koncerta programma (glabājas Ēvalda Dauguļa privātarhīvā). Bez vietas un izdevēja norādes
- Latgales dziesmu svētku iespaidi (1925). *Daugavas Vēstnesis*, 22. maijs



*Latgales dziesmu svētku programma 1990. gada 26. un 27. maijā Daugavpilī* (1990). Daugavpils: TDP IK Kultūras nodaļas izdevums

*Latgales novada dziesmu svētki "Gaismas ceļos" Balvos* (2002). Koncerta programma (glabājas Ēvalda Dauguļa privātarhīvā). Bez vietas un izdevēja norādes

*Latgales novada dziesmu un deju svētki "Kopā ar putniem debesīs" Viļānos* (1997). Koncerta programma (glabājas Ēvalda Dauguļa privātarhīvā). Bez vietas un izdevēja norādes

Latgales 15 gadu atbrīvošanas svinības Rēzeknē (1935). *Daugavas Vēstnesis*, 29. maijs

*Latgales tautas dziesmas svētki Balvos* (1995). Koncerta programma (glabājas Ēvalda Dauguļa privātarhīvā). Bez vietas un izdevēja norādes

Mediņš, Klements (1955). *Latviešu dziesmu svētki*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība

Mediņš, Jānis (1959). Latgales koru lielā uzvara. *Cīņa*, 24. jūlijs

Par Dziesmu svētkiem (b. g.). *Dziesmotā Latgale*. <http://www.lcb.lv/dziesmotalatgale/?cat=1940> (skatīts 2018. gada 3. novembrī)

*Pirmie Latgales kultūras svētki. 1923. gada 30. jūnijs* (b. g.). <http://latgalesdati.du.lv/notikums/2551> (skatīts 2017. gada 9. martā)

Pirmo Latgales dziesmu svētku atskaņas (1925). *Daugavas Vēstnesis*, 29. maijs

Pošas dziesmu svētkiem (1936). *Latgales Vēstnesis*, 8. maijs

Rancāne, Anna (1990). Liktenīgie dziesmu svētki. *Literatūra un Māksla*, 26. maijs

Rupaine, Ilona (1990). *Latgales dziesmu svētku tradīcija – ieskats vēsturē līdz 1940. gadam*. Diplomdarbs. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorija (tagadējā JVLMA)

Rupaine, Ilona (2005). Latgales dziesmu svētku tradīcija. Ieskats svētku vēsturē līdz 1940. gadam. *Latgales mūzikas kultūra vakar un šodien*. Zinātnisko rakstu krājums. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: Saule, 15.–22. lpp.

Sudniece, L. (1972, sast.). *Daugavpils zonālie Dziesmu un deju svētki*. Daugavpils: Daugavpils tipogrāfija

Veic pēdējos priekšdarbus Latgales dziesmu svētkiem (1943). *Daugavas Vēstnesis*, 29. jūnijs

Vīcupa, Velga (2017). *Pirmais koris Latgalē – Benislavas jauktais koris*. <http://news.lv/Kurmenite/2017/04/28/pirmais-koris-latgale-benislavas-jauktais-koris>(skatīts 2017. gada 7. decembrī)

Zālīt[i]s, Jānis (1929). Latgales dziesmusvētki Daugavpilī. *Jaunākās Ziņas*, 3. jūnijs



# THE NATION THAT SINGS: CHOIRS AND SOCIAL ACTION IN SOVIET LATVIA

Sergei Kruk

**Keywords:** Choir singing, cultural nationalism, Song Celebration, collective identity, social agency

## Introduction

Nationalism sociologist Ieva Zaķe argues that, when comparing the political, cultural and ethnic aspects of Latvian nationalism, the Latvian ideologists are much more interested in the cultural, rather than the political dimension (Zaķe 2008: 153–159). On the contrary, musicologists and cultural sociologists mention the strong political implications of culture, particularly of the Song Celebration. They argue that the choir singing tradition plays a paramount role in the organization of society and this tradition is firmly rooted in the people's consciousness (Grauzdiņa, Grāvītis 1990: 5; Klotiņš 1998: 13–14, 20). The song attained its special status in the age of Romanticism when it was understood as an older, pre-literate textual form that recalled a nation's origins (Wright 2012: 270). Johan Gottfried Herder outlined the political importance of national songs in his concept of a cultural nation, which linked culture, language and nation discursively. In 1834, the magazine *Neue Zeitschrift für Musik* edited by Robert Schumann suggested that choir singing could foster a spiritual unity of the German people (quoted in Klotiņš 1990: 14). Baltic Germans responded to the idea in 1857 when they held a song celebration in Tallinn. Latvians emulated the example by organizing small-scale celebrations in the following decade. In 1873, more than one thousand singers came to Riga to hold the first-ever Song Celebration. Latvian nationalist intellectuals borrowed the Romantic ideas about defining a nation by a shared culture only found among the common people. More specifically, folksongs became a form of cultural identity, with which the Latvian nation had to be created (Bula 2000: 8–9, 138; Zaķe 2008: 40–42). Nowadays the government sponsored Latvian Cultural Canon asserts that choir singing “carried Latvia to independence and through the occupation to the restoration of its nationhood” (Ikstena n.d.). “The nation that sings” has become a common collective self-identification.

This paper attempts to understand how choirs contributed to political change. Margaret Archer's (1996) theory of social morphogenesis provides a conceptual link between culture and action. Archer analytically distinguishes a cultural system from sociocultural interaction. A cultural system consists of logical propositions which can be complementary or contradictory; a sociocultural system is made of interpersonal relations. The balance between two systems determines

whether morphogenesis or morphostasis, i.e. elaboration or maintenance of the existing model will prevail. Offering a set of ideas, the cultural system creates a situational logic for agents; whether these ideas would have an effect on agency depends on sociocultural interaction, i.e. how agents use their power to implement the ideas. Agency itself is dynamic, and this is analyzed on three levels: agents understood as collectivities with similar life chances, actors understood as individual persons filling their given roles, and persons understood as people with a personal and social self (Archer 1995: 276–281). Furthermore, Archer distinguishes between corporate agents possessing power and influence, and primary agents devoid of them. Corporate agents invent new rules for new games containing roles in which social actors can be themselves (Archer 2000: 287). In the final account morphogenesis of agency or of agents depends on the persons who make choices.

Italian choral societies analysed by Robert Putnam (Putnam, Leonardi, Nanetti 1993) qualify as corporate agents. Choral societies created networks of civic engagement which possessed a great potential to develop and reinforce trust and solidarity. These voluntary associations produce two kinds of social effects:

- external effects on the larger polity imply that associations allow individuals to express their interests and demands on government;
- internal effects on participants mean that associations develop habits of cooperation, public-spiritedness and practical skills necessary to partake in public life (Putnam 2000: 367).

When individuals build up interpersonal networks, they augment their social capital by enabling cooperative relations. In other words, the choir is a corporate agent translating cultural meaning into the necessary skills and facilitating acquisition of social roles required for social action. Latvian scholars conceptualize the link between the cultural and the social in terms of group identity and emotions (Gale Carpenter 1996; Bula 2000; Tisenkopfs et al. 1995, 2002, 2008; Šmidchens 2014). Scholars agree that the Song Celebration is a resource of national identity and this is reinforced as singers and their audiences experience an emotional sense of commonality. However, why and how does this identification with others produce tremendous political transformations? Roger Brubaker (2004) contends that the identification with a group is a compound process including different modalities of attachment. He mentions three elements constituting groupness:

- a category – sharing some common attribute,
- a feeling of belonging together – particular events, their encoding in narratives, prevailing discursive frames etc.,
- a network – relational connectedness.

Latvian scholars discern two elements of groupness – categorization and the feeling of belonging together. The choir as a regular meeting place of peers pursuing a common goal – the Song Celebration – satisfies the principle of networking but from this perspective it has been studied only once in the early 1980s (Pavlovs 1984). Otherwise scholars were mostly interested in the emotions experienced by singers during the Celebration. In order to understand the political implications of singing together, this paper reviews the empirical evidence for internal and external effects. The former refers to the choir related activities of its members: setting up a choir, selecting repertoire, planning and carrying out rehearsals and concerts. These events are arranged by concrete actors and, as a matter of principle, they should have been documented. I suppose that choirs as corporate agents develop social interaction skills which actors can use when maintaining their choir and organizing other social actions beyond the concert stage. These external effects are documented by government and municipal institutions; I also expect that certain cases of choirs acting socially have been described and analyzed by historians, sociologists and political scientists. Thus, methodologically, the causal link between culture and society can be demonstrated by discerning agents and their actions as well as reactions of public institutions on these actions.

This paper analyses the experience of maintaining the Song Celebration tradition in Soviet Latvia. Sources used in this study are archival documents (1947–1985) of the government and eight of 26 Latvia’s municipal regions, as well as scholarly papers and press articles. Here I have to introduce clarity into the name of this cultural event. Folk dances were added to the concert programme in 1948 in order to allow singers to rest during the long open-air gala performance. From 1965 on, the event is called the ‘Nationwide Latvian Song and Dance Celebration’. In this paper the designations are used interchangeably.

### **Song and Dance Celebrations in Soviet Latvia**

The archival documents disprove the homogenous acceptance of choir singing tradition: it was not a habit integrated into daily life. Right after the Nationwide Celebration, attendance at rehearsals decreased and many choirs disbanded. Singers used to get mobilized 1–1.5 years before the upcoming Nationwide Celebration and, owing to that, they lacked time to practice the complicated repertoire. In 1954, 85% of the participants of the 1950 Celebration applied for the 1955 Celebration (LVA, 270-2-2144: 152–153)<sup>1</sup>. Only 112 of 650 singers registered in the Jelgava region attended the joint rehearsal five months prior to the 1960 Celebration (LVA, 678-2-89: 13). While in the Dobele region, the number of singers decreased by half compared with the previous Celebration, and the state of affairs in the Preiļi region was ‘disastrous’, according

<sup>1</sup>LVA – Latvijas Valsts arhīvs (State Archives of Latvia). Henceforth, the first number in references to archived documents designates the fund, the second number stands for the series, the third number stands for the file, the numbers after the colon are the page numbers (if any).

to an official (LVA, 270-3-626: 10; 270-3-626: 25). The Talsi region municipality complained of similar absenteeism: three communities ignored the regional celebration, another three sent incomplete groups; in many more communities choirs were not established at all due to the lack of conductors. In 1965 the joint rehearsals in Talsi were poorly attended again: only half of the singers came to the event. The following figures illustrate the scale of the preparations. Almost 3,000 of the nearly 45,000 residents of the Talsi region prepared for the upcoming centennial Song and Dance Celebration in 1973:

- 550 singers of 11 choirs,
- 1350 singers of 33 school choirs,
- 115 musicians of 5 brass orchestras,
- 548 dancers of 27 folk dance and 4 ball-room dancing groups,
- 300 dancers of 9 junior and 3 senior dance groups (Ventspils ZVA<sup>2</sup>, 133-1-533: 5–9).

<sup>2</sup> ZVA – Zonālais Valsts arhīvs (Regional State Archive).

In the view of the local authorities it was not sufficient: some collectives had incomplete membership, some secondary schools missed a choir or a dance group. The same happened in 1984 when, just half a year before the Celebration, the regional municipality demanded its department of culture to revive the inactive folk groups and ensure that the repertoire be learnt in time (Ventspils ZVA, 133-1-1336: 18–19).

Conductors admitted that only managerial pressure and material stimuli were able to compel people to join choirs. “If the municipality had provided moral and material aid then people would have sung and danced readily. The facts support this thesis. In the past, cultural activities languished in Staicele. However, when a new mayor was appointed the conditions improved sharply,” reported a municipal culture worker in 1972 (Valmieras ZVA, 693-1-1006: 9). The government created a complex structure of administering the Celebration. The overall responsibility was delegated to the government-appointed Managing Committee, which, in turn, oversaw the Arts Council and the Steering Committee comprising 26 sections. Another government-funded institution, the Folk Art Centre, published notes, brochures, and arranged training courses for choir leaders, vocal pedagogues and managers. On the local level, the activities were supervised by the municipal departments of culture whose employees held seminars, arranged regional folk parades and inspected institutions running a choir or a folk dance group (Ventspils ZVA, 133-1-474: 13–15). The regional folk parade was introduced after World War II in order to facilitate the preparation to the quinquennial Celebrations: the spirit of competition motivated choirs to hold regular rehearsals. The aim of the Song and Dance Celebration for Youth, established in 1960, was the involvement of students and schoolchildren in cultural activities.

The overall cultural policy requested setting up a choir in every club, community and large enterprise.

Managers of culture relied on some direct and indirect material stimuli to motivate singers and conductors. The government touted industrial and agricultural enterprises to contribute financially to maintenance of their choirs. In 1960, the law obliged employers to grant singers paid leave during the Nationwide Celebrations lasting nine days. From 1965 on, outstanding choirs were eligible for the status of People's Choir, which – besides being a great honour – yielded material benefits to conductors and accompanists: the Ministry of Culture hired artists as staff to pay their salaries from the state budget. Small remote municipalities with their modest resources had difficulties to maintain a choir because professionally-educated conductors refused to work without remuneration. "In Staicele the conductor rarely attends rehearsals. As long as the local administration cannot reward her, there will be no folk-group," reported a regional inspector in 1979 (Valmieras ZVA, 79-1-274: 27). The performance tradition depended so much on material support that the deputy prime-minister, Matīss Plūdonis, rhetorically exclaimed at a government session in 1960: "Should one sing for free or for a fee?" (LVA, 270-3-367: 114).

158

Why did individuals avoid collective cultural activities? Why could choirs not perform without expensive professional conductors? And, most of all, why did the authorities want to have a choir and a dance group at every institution, whatever the cost? A peculiar characteristic of the Latvian Song Celebration is *a cappella* singing which requires laborious regular rehearsals. The large number of amateur performers allowed for selectivity when choosing the best ones for the Nationwide Celebration, thereby improving the artistic quality of the gala concerts. In 1960, Latvia had 575 choirs with 23,950 singers, 510 dance groups with 7,450 dancers, and 155 brass orchestras with 2,050 performers. At regional competitions, the jury selected 12,700 singers, 1,500 dancers and 300 instrumentalists for the Song and Dance Celebration (LVA, 270-3-383: 93–95; 270-3-45: 189–192). In addition, 10,000 children took part in the First Youth Song and Dance Celebration. In 1973, the Composers' Union suggested to toughen the competition criteria by dividing choirs into leagues according to their skills. Ordinary choirs fell behind the ones bearing the People's Choir title, and the difference between the capital city and provinces was notable (LVA, 270-3-9195: 235).

The availability of performers trained at the expense of municipalities and enterprises allowed composers to write rather complex scores. Under the pretext of setting contemporary communism-praising verses to music, composers secured regular state commissions for themselves (LVA, 678-1-103: 135–141). The arduous *a cappella* repertoire can only be learned under the baton of a skilled conductor. Seven music colleges

and the Latvian State Conservatory<sup>3</sup> trained choir leaders, and the number of students almost doubled during Soviet years. In 1980, 27% of music college students studied in choir-conducting departments; ten percent of Conservatory students studied choir-conducting as their future profession. In the post-Soviet years their number decreased sharply (Table 1).

<sup>3</sup>Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music is the current name of the institution.

Table 1. Professional music education in Latvia

Year	1953	1980	2010
<b>Music colleges</b>	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>9</b>
number of students	423	1185+40*	686
<i>incl. Department of choir conducting</i>	183	321+5*	115
%	43%	27%	17%
<b>Latvian State Conservatory</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>
number of students	235	582+270*	432+103**
<i>incl. Department of choir conducting</i>	41	58+29*	25
%	17%	10%	5%

\* Part-time studies

\*\* Paid tuition

Sources: LVA, 678-2-638; LVA, 678-4-292; Latvian National Centre for Culture; Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music

The rush for high performance quality satisfied the artistic ambitions of professional musicians and managers of culture, and helped them secure jobs and material rewards. A large share of the Celebration's budget went to cover their salaries. In 1960, the leading artists, consultants and vocal pedagogues received 11.4% of the budget in fees, which amounted to 0.9 million rubles (LVA, 236-2-63). As for ordinary citizens, a *cappella* singing was not a part of their daily cultural life. Audience ranked theatre performances, variety shows, cinema, reading, the circus and dance as the most popular pastimes (Pavlovs, Mikuda 1987: 57). Accompanied singing in small bands enjoyed more attention than choirs. Light music was demanded on dance floors, at festivities and parties sponsored by industrial and agricultural enterprises. Culture centres responsible for arranging leisure time performed their duties with the help of bands, which, in addition to providing entertainment, made some profit. Sentimental verses sung to unpretentious popular tunes by small ensembles of amateur musicians –'schlager' and 'ziņģes'<sup>4</sup> – were frowned upon by the cultural elite; ever since then the cultural elite has feared that these easily sung tunes would endanger a *cappella* choirs<sup>5</sup>. After the Song Celebrations, some choirs would turn into bands; managers of culture described this trend as harmful to choir singing culture (Liepājas ZVA, 293-1-979: 31–33; LVA, 270-3-626: 10). Shortly before the upcoming Celebration, singers were pressured to join choirs.

<sup>4</sup> The term 'ziņģes' (derived from German word 'singen') was introduced by Baltic German Lutheran pastor Gotthard Friedrich Stender to designate popular songs borrowed from Germans as well as vernacular folk songs (Vikсна 1995). However, over the course of time, the latter were excluded from this notion, and in contemporary conversational language (as opposed to scholarly language) the term 'ziņģes' is frequently used as a synonym of 'schlager'.

<sup>5</sup> A *cappella* part-singing was assigned the political function of overcoming regional identities whereas 'schlager' was a more potent stimulus to self-organization and creative activity. The state owned Latvian Radio preferred these and other entertaining genre songs in the early years of broadcasting, but they were sidelined in the program under the dictatorship in 1934–1940 (Kruks 2001: 52–53, 60–62). Throughout the Soviet years, academic musicians discouraged the use of these tunes in contemporary songs; they condemned the popular solo and ensemble singing practices for having simple vocal technique, as well as banal and emotionally shallow texts. The 'schlager' format radio station *Latvijas Radio-2* achieved enormous success since being founded in 1998 (Kruks 2004: 206). The genre has pretensions of being a basis of ethnic identity: "Despite the official ban during the occupation, our songs helped to maintain the ethnic spirit and gave hope of the independent Latvia's resurrection," claimed the founder of this radio station (Duka 2005). Unlike choir singing, 'schlager' is indeed a grassroots artistic activity: amateurs write songs, produce recordings, and organize concerts and festivals.



Choir singing epitomized the perception of national collective identity. Meanwhile, the population sought to strengthen local and personal identities. Local patriotism and corporatism prevented the merger of smaller groups, as choir members were reluctant to admit outsiders from a neighbouring community, another institution or social milieu. With difficulty, managers met the government regulations stipulating that a choir should have at least 24 singers representing voices proportionally and performing *a cappella* (Ventpils ZVA, 300-1-287: 1-3; Valmieras ZVA, 489-1-188: 46; 489-1-379: 73; LVA, 236-1-40: 198). "We could involve school girls as singers but, at this rate, the teachers threatened to abandon the choir," a manager explained to municipal authorities in 1984 (Ventpils ZVA, 300-1-287: 2). Incomplete collectives jeopardized mastering the repertoire. The municipality of Valmiera formulated the organizational problems succinctly in a report edited in 1969:

"On the whole our choirs are weak and poorly trained [...]. Ensembles should merge into choirs. More radical changes are needed. Communities should co-operate setting up choirs. Managers of enterprises should have a talk with people, a heart-to heart talk. Administration by mere injunction cannot bring results. School teachers and children are particularly concerned. Otherwise, in ten years we will have only choirs of pensioners in this region." (Valmieras ZVA, 489-1-188: 16)

Soviet sociologists were aware that the performance tradition depended on external pressure rather than on grassroots self-organization (Pavlovs 1984). Among the discouraging factors was the rush for professionalization. The skills of amateur singers were insufficient for the mandated complex repertoire and did not meet the interests of the audience, nevertheless, singers used to accept the program as a duty which was not to be questioned (Pavlovs, Mikuda 1987: 129; Rasa 2008: 174). Musicologists maintain that choir singing was promoted as a duty and the work of every individual from the early 20<sup>th</sup> century, and this ethos is still alive among singers today. Ilma Grauzdiņa appreciates the elitist music policy: for her the 1980s was the "golden age of amateur choirs" (Grauzdiņa 2013: 427; see also Klotiņš 1998: 26, 30). The rapid increase of the professional level was secured by new forms of artistic competitions among amateurs and the training of conductors. Additionally, easy to perform songs, which might have been attractive for less skilled singers, were not accepted in the repertoire. Tālis Tisenkopfs, Signe Āboltiņa, and Ieva Miežīte (1995: 43) trace the professionalization trend back to the 1960s, however, it had been already set in interwar Latvia. The organization of the Song Celebration in 1926, the first one in independent Latvia, was the responsibility of the Association of Composers (*Skaņražu kopa*) founded in 1923 by ambitious composers residing in Riga. The organizers motivated their colleagues to write new complex scores. The Association of Latvian Choral Conductors (*Latvijas koru diriģentu*



*biedriba*) rated these songs too difficult to perform by amateurs, and denounced the composers for ignoring the modest performance skills of the provincial choirs. Indeed, the singers complained about long, exhausting rehearsals (Sproģis 1930: 27–31; Grauzdiņa 2013: 420). In the final account, the elite artists won the dispute with the provincials. In an effort to increase vocal performance skills, quality control of choirs was put in place in 1931. Furthermore, the cultural workers of Soviet Latvia developed it further into a three stage inspection of skills at regional parades, regional celebrations, and inter-regional parades. The juries of these competitions evaluated the eligibility of choirs for the gala concert in the year prior to the quinquennial Celebration. Eventually, with state support, the artistic elite proved that amateurs can get excellent training and a choir of 16,000 singers can give a brilliant performance.

Government and municipality archives provide strong evidence of the professionalization of the singing tradition beginning already in the 1920s, and this trend undermined the grassroots activity. While reading the archived files of the Communist Party, the Government, as well as regional administrations, neither I, nor historian Inga Upaciere (2008), discovered any circumspect strategy of ideological indoctrination prescribed to choir managers. The ‘Classified files’ (“Īpašā mapē”) of the bureau of the Central Committee of the Latvian Communist Party is a reliable source of information on public mood. In these files containing reports on counter-ideological activities, I have not found documents on disloyal activities of choirs. The authorities were far more troubled by the ‘uncultured’ practices of citizens. Alcohol consumption, truancy and negligence at work, the black market for Western consumer goods and commercial culture discredited communist morals and undermined economy.

161

### **Culture and Social Action: Scholarly Paradigms**

Scholarly analysis of the Song Celebration in Soviet Latvia reveals several methodological and epistemological shortcomings. The most ambitious book on singing tradition in the three Baltic countries – Latvia, Lithuania and Estonia – written by Guntis Šmidchens (2014) neglects the professionalization strategy implemented by the Latvian cultural elite. Estonians and Lithuanians (as well as Latvians in the diaspora) maintained their Celebrations open to all amateurs without special training, thus fostering the grassroots activity of singers organizing the cultural events. The book discusses the first and the last Soviet Celebration mostly but there is little information about the ones held between 1960 and 1985. Nevertheless, the author uses two particular cases of Stalinist cultural policy and ‘perestroika’ to make generalizations about the supposedly homogeneous Soviet cultural policy and cultural resistance. Another shortcoming of the book is the

reliance on secondary sources and memories of elite persons while archived materials are neglected.

Scholars discussing the choir singing tradition propose emotions as a mediating phenomenon between the text of songs and social action. For example, it is argued that the singers and the audience exchanged hidden meanings and codes of interpretation so that everyone experienced a pronounced emotional feeling of ethnic belonging (Tisenkopfs et al. 1995: 43, 45; 2002: 9, 43). Šmidchens argues that “singing offered a meeting place for free people” (2014: 326). However, it is not clear why the educated censors, who belonged to the same cultural tradition, skimmed over some verses which allowed for the public performance of counter-ideological songs and the repressive state administration neglected the circulation of subversive emotions.

If text causes emotions then the ideological songs commissioned by the communist authorities and performed by the choirs should have strengthened loyalty to the regime. Scholars do not reflect on this issue explicitly. Some authors argue that the absenteeism was an act of resistance: amateurs sought to evade the Celebration because they were aware of its ideological misuse; the state apparatus had to apply administrative pressure in order to place the tradition at the service of ideology (Boiko 2001: 10; Klotiņš 1998: 34; Lapiņa 2002: 117). Some musicologists justify such pressure because it helped to maintain the choir singing tradition while the ideological admixture (e.g., the scenario of the ritual and inclusion of the Soviet political repertoire) was an empty ritual permitting the performance tradition (Grauzdiņa, Grāvītis 1990: 79). “The orchestrated songs of Soviet Stalinism are not evidence of the singers’ true feelings,” Šmidchens declares (Šmidchens 2014: 311). However, the author does not explain why the causality ‘text – emotion’ is missing in this case, as he earlier compared communist texts with Pavlovian response conditioning aimed at changing social conduct (Šmidchens 2014: 137). Tālis Tisenkopfs, Signe Āboltiņa, and Ieva Miezīte (1995) express contradictory statements. In one paragraph they contend that, since the 1960s, a gap between the official and popular meanings assigned to the Song Celebration deepened (Tisenkopfs et al. 1995: 43); but, by the end of the article, they come to the conclusion that “to a certain degree” the Celebration achieved the Communist Party objective to gather individual support for socialist ideology and institutions (Tisenkopfs et al. 1995: 48).

When introducing emotions as a key mediator between text and social action, scholars are missing a substantial theory of emotions. Theories of the effects of music on emotional response and social conduct overviewed by Šmidchens (2014: 321–325) give contradictory explanations. Šmidchens himself abandons music related arguments preferring ideological ones. In his opinion, Soviet songs failed to arouse

emotional response while ethnic singing “moves and transforms people rationally and emotionally, intellectually and viscerally” (Šmidchens 2014: 49). His claim that music aroused emotions supporting social action against Soviet military power is based on selective choice of political episodes: in a key moment for the independence movement, during the *coup d'état* in August 1991, people remained passive. In another fragments Šmidchens nevertheless admits that the institutional transformation comes before the emotions evoked by singing together. Thus, performing true songs came after the rights of assembly: “[...] after Balts seized the freedoms of speech and assembly in 1987, it is safe to assume that publicly performed songs expressed the singers’ ideologies” (Šmidchens 2014: 312).

The regime change in 1988–1991, which was dubbed ‘The Singing Revolution’, is considered the ultimate proof of the Song Celebration’s agential force. “When the opportunity arose, Balts drew on their national singing traditions and stepped forward [...] to declare their independence non-violently, disarming Soviet power in a singing revolution,” argues Šmidchens (2014: 326). “A song to kill a giant: Latvian revolution and the Soviet empire’s fall” – that is the title of the memoirs by Latvian politician Sandra Kalniete (2013). A scholar explains that throughout the Soviet years the cultural practice preserved true values, which were translated into political action by conductors, musicians, and music pedagogues who became the standard-bearers of ‘The Singing Revolution’ (Anspaks 2004: 41). Nevertheless, historians and political scientists do not cite examples of choirs enabling self-organization and political action (e.g. Bleiere et al. 2005; Jundzis 2010; Karklins 1994; Lieven 1994; Škapars 2005). Informants interviewed by sociologists provided no details attesting to the agential force of choirs (Tisenkopfs et al. 2002; 2008). Does singing songs during mass rallies qualify as an agency transforming the political institutions? Šmidchens explains that singing only had a supportive role: an emotional bond created by singing together encouraged the political elite to act (Šmidchens 2014: 318). However, the sequence of events was the exact opposite: “the opportunity” mentioned by Šmidchens (2014: 326) arose when Mikhail Gorbachev launched political reforms known as ‘perestroika’, and the mass rallies in Latvia were organized by the local political elite. When the conservative communists deposed Mikhail Gorbachev in August 1991, only Muscovites went on streets to defend democracy. In Latvia, during the time these decisive events led to independence, no grassroots activity inspired by singing was observed.

## Conclusion

In this paper the political implications of choir singing were operationalized as internal and external effects of choirs as associations with voluntary membership. Internally, choirs sustain top-down relations of authority rather than horizontal relations of cooperation: amateur artists depend on external professional management and provisions of infrastructure to secure a high standard of *a cappella* singing. As to the external effects, there are no explicit proofs of choirs acting socially. Scholars take the causality culture – agency for granted but they do not provide evidence of social action undertaken by choirs. Scholars argue that emotions mediate between cultural texts and social action, however, they do not develop a theory of emotions which could explain a) how texts evoke emotions, b) how emotional experience inspires social action. Latvian researchers consider only two elements constituting groupness identified by Brubaker (2004): traditional songs as a common attribute and a feeling of belonging together. The third element – relational connectedness – is omitted from the discussion. The cultural activity is limited to the refinement of persons but there is no evidence of choirs acting as a corporate agency distributing social roles and enabling actors to act in support of the values communicated by cultural texts. Currently, a few authors discuss the Celebration as a singular professionally organised cultural event while avoiding speculation on its social and political effects (Silabriedis 2013; Matīsa 2008).

164

<sup>6</sup> Sociālās rīcības (jeb sociālās uzvedības) jēdziens izriet no Maksa Vēbera formulējuma: "Rīcība ir sociāla, ja indivīds rīkojas, ņemot vērā citu [indivīdu] rīcību un tādejādi ir orientēts uz to." (Weber [1922] 1968: 4)

## DZIEDĀTĀJTAUTA: KORI UN SOCIĀLĀ RĪCĪBA<sup>6</sup> PADOMJU LATVIJĀ

Sergejs Kruks

### Kopsavilkums

**Atslēgvārdi:** kordziedāšana, kultūras nacionālisms, Dziesmu svētki, kolektīvā identitāte, sociālā rīcībaspēja

Rakstā tiek analizēti Latvijas PSR valdības, Kultūras ministrijas un dažu administratīvo rajonu izpildvaras dokumenti, kas skar kordziedāšanas praksi 1947.–1985. gadā. Dokumenti norāda uz mākslas elites centieniem veicināt dziedāšanas augsto profesionālo līmeni un iekļaut repertuārā sarežģītas kompozīcijas. Šī tendence iezīmējās jau 20. gadsimta 20.–30. gadu Latvijas Republikā. Arī Padomju Latvijā uzņēmumi, rajonu vadība un republikas varas iestādes ieguldīja ievērojamus materiālos un organizatoriskos resursus, lai motivētu indivīdus dziedāt kori un regulāri apmeklēt mēģinājumus. Liels koru skaits bija nepieciešams, lai nodrošinātu iespēju atlasīt labākos no tiem Vispārējo latviešu Dziesmu svētku koncertiem. Arhīvu materiāli tādejādi liecina,

ka indivīdu pašiniciatīva nav bijusi vispārizplatīta prakse kordziedāšanas tradīcijas uzturēšanā. Arhīvos nav atrodami arī dokumenti par koru pārstāvju sociālo rīcību aplūkotajā periodā (1947–1985).

Tālis Tisenkopfs, Signe Āboltiņa un Ieva Miezīte (Tisenkopfs et al. 1995), kā arī Guntis Šmidchens (2014) min emocijas kā vidutāju starp kultūras tekstu (dziesmu) un sociālo rīcību. Taču viņu spriedumi nav balstīti emociju teorijā, tāpēc ne vienmēr šķiet pamatoti. Pirmkārt, šie pētnieki pieņem, ka kultūras kopienas locekļi lieto vienotu tekstu interpretācijas praksi (tomēr, ja tā, tad nav saprotams, kāpēc šai pašai kopienai piederošie ideologi un cenzori daudzos gadījumos nav pamanījuši tekstu daudznozīmību). Otrkārt, autori implicē sociālo rīcību kā homogēnu vienību – individuālu psiholoģisko stāvokļu kopumu.

Margareta Ārčere (Archer 1995, 1996, 2000) savā socioloģiskajā teorijā piešķir nozīmīgu lomu indivīda emocionalitātei un ķermenim. Taču kolektīvā rīcība prasa zināmu organizētību jau korporatīvā aģenta līmenī. Roberts Patnems (Putnam 1993) secinājis, ka itāļu kora biedrības ir darbojušās kā šādi korporatīvie aģenti, radot mijiedarbes tīklus, kas veicina savstarpēju uzticību un solidaritāti. Rodžersa Brūbeikera (Brubaker 2004) grupas veidošanās koncepcija savukārt vedina uz pieņēmumu, ka Padomju Latvijas Dziesmu svētku prakse nodrošinājusi indivīdu to vai citu kategorizāciju (balstoties uz kopīgām īpašībām) un sajūtu par piederību grupai; tomēr arhīvu dokumenti neapliecina, ka kolektīvā kultūras prakse būtu noteikti veicinājusi indivīdu tīklošanos, kas ir nepieciešama sociālajai mijiedarbei ārpus koncertvides.

## References

- Anspaks, Jānis (2004). *Mākslas pedagoģija*. 1. sējums. Rīga: RaKa
- Archer, Margaret (1995). *Realist Social Theory: The Morphogenetic Approach*. Cambridge: Cambridge University Press
- Archer, Margaret (1996). *Culture and Agency: The Place of Culture in Social Theory*. Cambridge: Cambridge University Press
- Archer, Margaret (2000). *Being Human: The Problem of Agency*. Cambridge: Cambridge University Press
- Bleiere, Daina, Ilgvars Butulis, Inesis Feldmanis, Aivars Stranga un Antonijs Zunda (2005). *Latvijas vēsture. 20. gadsimts*. Rīga: Jumava
- Boiko, Mārtiņš (2001). Dziesmu svētki ir valsts mēroga kultūras notikums [pierakstījusi Diāna Spertāle]. *Dziesmusvētki* 5, 10.–11. lpp.
- Brubaker, Rogers (2004). *Ethnicity Without Groups*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- Bula, Dace (2000). *Dziedātājtauta. Folklorā un nacionālā ideoloģijā*. Rīga: Zinātne

Duka, Uldis (2005). *Playing the National Card?* [Paper presented at the EBU Eurosonic conference, Lisbon]. The copy is stored in the personal archive of Sergei Kruk

Gale Carpenter, Inta (1996). Festival as reconciliation: Latvian exile homecoming in 1990. *Journal of Folklore Research* 33 (2), pp. 93–124

Grauzdiņa, Ilma, un Oļģerts Grāvītis (1990). *Dziesmu svētki Latvijā*. Rīga: Latvijas enciklopēdija

Grauzdiņa, Ilma (2013). Koru dziedāšana un Dziesmu svētki Latvijā. *Latvieši un Latvija*. Sast. Jānis Zariņš. 4. sējums. Rīga: Latvijas Zinātņu Akadēmija, 412.–443. lpp.

Hjerppe, Reino, Tapio Kanninen, Heikki Patomäki, and Katarina Sehm (eds, 1997). *Democracy, Economy and Civil Society in Transition: The Cases of Russia and the Baltic States*. Helsinki: The Finnish Institute of International Affairs

Ikstena, Nora (n.d.) The Song and Dance Celebration. *Latvian Cultural Canon*. <http://kulturaskanons.lv/en/1/4/152/> (accessed February 21, 2015; currently archived at <https://web.archive.org/web/20141106132634/http://kulturaskanons.lv/en/1/4/152/>)

Jundzis, Tālavš (2010). *Latvijas Valsts atjaunošanas parlamentārais ceļš. 1989–1993*. Rīga: Latvijas Zinātņu akadēmijas Baltijas stratēģisko pētījumu centrs

Kalniete, Sandra (2013). *Song to Kill a Giant: Latvian Revolution and the Soviet Empire's Fall*. Rīga: Sandra Kalniete

Karklins, Rasma (1994). *Ethnopolitics and Transition to Democracy: The Collapse of the USSR and Latvia*. Baltimore: Johns Hopkins University Press

Klotiņš, Arnolds (1990). Dziesmu svētki tautas cīņās un likteņu gaitās. *XX Vispārējie latviešu dziesmu svētki un X latviešu deju svētki*. Rīga: Tautas mākslas centrs, 14.–18. lpp.

Klotiņš, Arnolds (1998). *Latviešu koru fenomēns = The Phenomenon of Latvian Choirs*. Rīga: Jumava

Kruks, Sergejs (2001). Hallo, šeit Rīga – Radiofons! *Latvijas Arhīvi* 2, 45–73. lpp.

Kruks, Sergejs (2004). *Radiožurnālistika*. Rīga: Valters un Rapa

Lapiņa, Mārīte (2002). *Latvijas kultūras vēsture: XX gs. 40.–80. gadi*. Rīga: RaKa



Liepājas ZVA, 293-1-979 = Liepājas Zonālais valsts arhīvs (Regional State Archive of Liepāja), fund 293 (*Liepājas pilsētas Tautas Deputātu padomes Izpildkomitejas Kultūras nodaļa / Department of Culture, Executive Committee of the Liepāja Council of Deputies*), series 1, file 979

Lieven, Anatol (1994). *The Baltic Revolution: Estonia, Latvia, Lithuania and the Path to Independence*. New Haven: Yale University Press

LVA, 236-1-40 = Latvijas Valsts arhīvs (State Archives of Latvia), fund 236 (*Latvijas Republikas Kultūras ministrijas Emiļa Melngaiļa Tautas mākslas centrs / Emilis Melngailis Folk Art Center under the auspices of the Latvia Republic Ministry of Culture*), series 1, file 40

LVA, 236-2-63 = Latvijas Valsts arhīvs (State Archives of Latvia), fund 236 (*Latvijas Republikas Kultūras ministrijas Emiļa Melngaiļa mākslas centrs / Emilis Melngailis Folk Art Center under the auspices of the Latvia Republic Ministry of Culture*), series 2, file 63

LVA, 270-2-2144 = Latvijas Valsts arhīvs (State Archives of Latvia), fund 270 (*Latvijas PSR Ministru Padome / Latvia SSR Council of Ministers*), series 2, file 2144

LVA, 270-3-45 = Latvijas Valsts arhīvs (State Archives of Latvia), fund 270 (*Latvijas PSR Ministru Padome / Latvia SSR Council of Ministers*), series 3, file 45

LVA, 270-3-367 = Latvijas Valsts arhīvs (State Archives of Latvia), fund 270 (*Latvijas PSR Ministru Padome / Latvia SSR Council of Ministers*), series 3, file 367

LVA, 270-3-383 = Latvijas Valsts arhīvs (State Archives of Latvia), fund 270 (*Latvijas PSR Ministru Padome / Latvia SSR Council of Ministers*), series 3, file 383

LVA, 270-3-626 = Latvijas Valsts arhīvs (State Archives of Latvia), fund 270 (*Latvijas PSR Ministru Padome / Latvia SSR Council of Ministers*), series 3, file 626

LVA, 270-3-9195 = Latvijas Valsts arhīvs (State Archives of Latvia), fund 270 (*Latvijas PSR Ministru Padome / Latvia SSR Council of Ministers*), series 3, file 9195

LVA, 678-1-103 = Latvijas Valsts arhīvs (State Archives of Latvia), fund 678 (*Latvijas PSR Kultūras ministrija / Latvia SSR Ministry of Culture*), series 1, file 103

LVA, 678-2-89 = Latvijas Valsts arhīvs (State Archives of Latvia), fund 678 (*Latvijas PSR Kultūras ministrija / Latvia SSR Ministry of Culture*), series 2, file 89



LVA, 678-2-638 = Latvijas Valsts arhīvs (State Archives of Latvia), fund 678 (*Latvijas PSR Kultūras ministrija / Latvia SSR Ministry of Culture*), series 2, file 638

LVA, 678-4-292 = Latvijas Valsts arhīvs (State Archives of Latvia), fund 678 (*Latvijas PSR Kultūras ministrija / Latvia SSR Ministry of Culture*), series 4, file 292

Matīsa, Kristīne (2008). Summary. *XXIV Vispārējie latviešu Dziesmu un XIV Deju svētki*. Sastādītājs Atis Ieviņš; teksta autore Kristīne Matīsa. Rīga: Tautas mākslas centrs, 19.–20. lpp.

Pavlovs, Oļegs (1984). *Mūsdienu mākslinieciskās pašdarbības organizācijas jautājumi*. Rīga: Latvijas Valsts konservatorija

Pavlovs, Oļegs, un Sarmis Mikuda (1987). *Mākslinieciskās pašdarbības kolektīva loma personības audzināšanā*. Rīga: Latvijas Valsts konservatorija

Putnam, Robert D. (2000). *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon & Schuster

Putnam, Robert D. (together with Robert Leonardi and Raffaella Y. Nanetti, 1993). *Making Democracy Work. Civic Traditions in Modern Italy*. Princeton: Princeton University Press

Rasa, Inta (2008). *Latviešu sabiedrības kultūraktivitātes. 1800–1991*. Rīga: RaKa

Silabriedis, Orests (2013). Will we let the light shine forth? *XXV Vispārējie latviešu Dziesmu un XV Deju svētki*. Sastādītāja Inga Oliņa. Rīga: Latvijas Nacionālais kultūras centrs, 37.–46. lpp.

Sproģis, Jūlijs (1930). *Ko runā dokumenti par vispārējo dziesmu svētku rīkotāju konfliktu*. Rīga: [Latviešu Zemnieku Savienības spiestuve]

Škapars, Jānis (2005). *The Baltic Way to Freedom: Non-Violent Struggle of the Baltic States in a Global Context*. Rīga: Zelta Grauds

Šmidchens, Guntis (2014). *The Power of Song: Nonviolent National Culture in the Baltic Singing Revolution*. Seattle: University of Washington Press

Tisenkopfs, Tālis, Signe Āboltiņa un Ieva Miezīte (1995). Latviešu Dziesmu svētki vēsturiskā un socioloģiskā skatījumā. *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis* 9/10, 40.–48. lpp.

Tisenkopfs, Tālis, Olga Pisarenko, Jānis Daugavietis un Aivita Putniņa (2002). *Dziesmu svētki mainīgā sociālā vidē*. Rīga: Baltijas Studiju centrs

Tisenkopfs, Tālis, Jānis Daugavietis, Ilze Lāce, Laura Sūna, Kristīne Locika un Līga Grundšteine (2008). *Dziesmu un deju svētki mainīgā sociālā vidē*. Rīga: LU Sociālo un politisko pētījumu institūts. [https://www.km.gov.lv/uploads/ckeditor/files/kultura\\_timekli/Dziesmu\\_un\\_deju\\_svetki\\_mainiga\\_sociala\\_vidē.pdf](https://www.km.gov.lv/uploads/ckeditor/files/kultura_timekli/Dziesmu_un_deju_svetki_mainiga_sociala_vidē.pdf) (accessed November 12, 2018)

Upaciere, Inga (2008). Padomju Latvijas dziesmu svētku tradīciju atspoguļojums Ventspils zonālā valsts arhīva Talsu rajona iestāžu dokumentos. *Latvijas Arhīvi 2*, 163.–194. lpp.

Valmieras ZVA, 79-1-274 = Valmieras Zonālais valsts arhīvs (Regional State Archive of Valmiera), fund 79 (*Limbažu rajona Tautas Deputātu padomes Kultūras nodaļa* / Department of Culture, the Limbaži Region Council of Deputies), series 1, file 274

Valmieras ZVA, 489-1-188 = Valmieras Zonālais valsts arhīvs (Regional State Archive of Valmiera), fund 489 (*Valmieras rajona Tautas Deputātu padomes Kultūras nodaļa* / Department of Culture, the Valmiera Region Council of Deputies), series 1, file 188

Valmieras ZVA, 489-1-379 = Valmieras Zonālais valsts arhīvs (Regional State Archive of Valmiera), fund 489 (*Valmieras rajona Tautas Deputātu padomes Kultūras nodaļa* / Department of Culture, the Valmiera Region Council of Deputies), series 1, file 379

Valmieras ZVA, 693-1-1006 = Valmieras Zonālais valsts arhīvs (Regional State Archive of Valmiera), fund 693 (*Limbažu rajona padome* / the Limbaži Region Council of Deputies), series 1, file 1006

Ventspils ZVA, 133-1-474 = Ventspils Zonālais valsts arhīvs (Regional State Archive of Ventspils), fund 133 (*Talsu rajona Tautas Deputātu padomes valde* / Board of the Talsu Region Council of Deputies), series 1, file 474

Ventspils ZVA, 133-1-533 = Ventspils Zonālais valsts arhīvs (Regional State Archive of Ventspils), fund 133 (*Talsu rajona Tautas Deputātu padomes valde* / Board of the Talsu Region Council of Deputies), series 1, file 533

Ventspils ZVA, 133-1-1336 = Ventspils Zonālais valsts arhīvs (Regional State Archive of Ventspils), fund 133 (*Talsu rajona Tautas Deputātu padomes valde* / Board of the Talsu Region Council of Deputies), series 1, file 1336

Ventspils ZVA, 300-1-287 = Ventspils Zonālais valsts arhīvs (Regional State Archive of Ventspils), fund 300 (*Ventspils rajona Tautas Deputātu padomes Kultūras nodaļa* / Department of Culture, the Ventspils Region Council of Deputies), series 1, file 287

Viksna, Māra (1995). Tautasdziesma un tā sauktā ziņģe. *Latvijas Vēstnesis*. 22. jūnijs. <https://www.vestnesis.lv/ta/id/35551> (accessed November 12, 2018)

Weber, Max (1922). *Economy and Society: An Outline of Interpretative Sociology*. Edited by Guenther Roth and Claus Wittich. Translators: Ephraim Fischhoff et al. New York: Bedminster Press, 1968

Wright, Julia M. (2012). Nation and empire. *A Handbook of Romanticism Studies*. Edited by Joel Faflak & Julia M. Wright. Oxford: Blackwell, pp. 259–276

Zaķe, Ieva (2008). *Nineteenth-Century Nationalism and Twentieth-Century Anti-democratic Ideals: The Case of Latvia, 1840s to 1980s*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press

# IN MEMORIAM PĒTERIS PLAKIDIS

## Mārīte Dombrovska

Nošu un citu tekstu rokraksti, kas pieejami JVLMA, Jāzepa Vītola piemiņas istabā, rakstā apzīmēti ar zvaigznīti (\*).

**Atslēgvārdi:** komponists, pianists, profesors, duālisms mūzikā, neoklasicisms, neoromantisms, Latvija, Grieķija

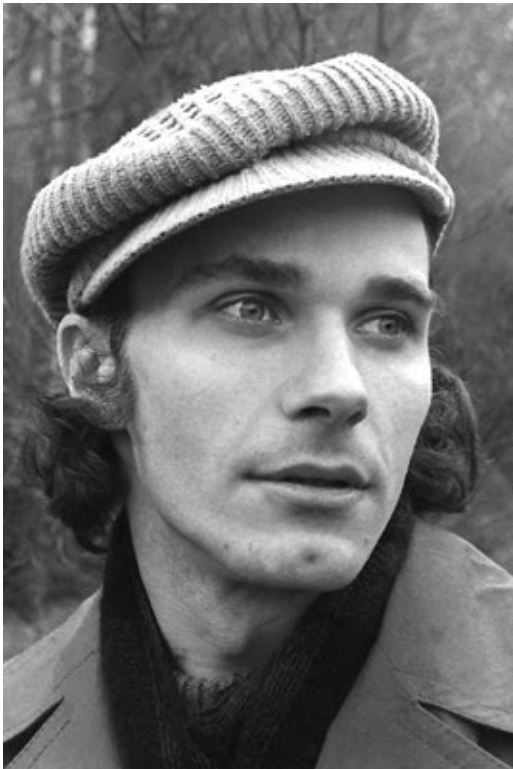
2017. gada 8. augustā Liepājā mūžībā devās komponists, pianists un pedagogs Pēteris Plakidis – latviešu/grieķu cilmes rīdzinieks, kas pasaulē nācis 1947. gada 4. martā. Plakida soļus vēl glabā Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas gaiterņi, jo mūsu *Alma mater* sienās viņš ir aizvadījis lielāko daļu dzīves – 1965. gadā uzsācis kompozīcijas studijas pie Jāņa Ivanova un 1970. gadā noslēdzis tās pie Valentīna Utkina, kā arī 1975. gadā beidzis asistentūru. Savukārt kopš 1974. gada Plakidis jau pats bijis kompozīcijas, vēlāk arī vokālās nodaļas mācībspēks, kopš 1991. gada – profesors. Kamerdziedāšanas klasē Pēteris Plakidis kā pianists koncertmeistars strādājis plecu pie pleca ar savu dzīvesbiedri, dziedātāju Maiju Krīģenu<sup>1</sup>. Akadēmijā Plakidis iestudējis neskaitāmas koncertprogrammas, iesaistoties dažādos kameransambļos, spēlējot kopā ar domubiedriem, kuriem rakstījis arī mūziku. Tiem, kas pazīnusi Plakidi, viņš allaž paliks atmiņā kā smalkjūtīgs un asprātīgs gara aristokrāts – nozīmīga autoritāte ļoti daudziem.

Pēteri Plakidi, skatītu studenta acīm, 1992. gadā trāpīgi portretējis topošais kordiriģents Pauls Putniņš – mūsdienās starptautiski ievērojams operdziedātājs (Lielbritānija):

“Es pazīstu Pēteri Plakidi kā unikālu, retu, saudzējamu, jā, man šķiet, ļoti jūtīgu, smalku personību. [...] Komponists ir kā vaļējs nervs. Man šķiet, ka tādiem cilvēkiem, kāds ir P. Plakidis, ir ļoti grūti pārdzīvot mūsu tagadējos, trakos laikus. Viņš ir tā tipa cilvēks, kas nekad nav dzinies pēc savas pašreklāmas vai kaut kā tamlīdzīga, tā viņam nav vajadzīga. Viņš sevi izsaka savā mūzikā, arī kā lielisks mūziķis – pianists. Liekas, vislabāk viņš jūtas jaunu, trauksmainu studentu vidū vai arī kaut kur pie dabas. Tajā pašā laikā mākslinieks ir arī humora un drastiskuma pilns. Nāk uzreiz prātā viņa *Vasaras vidus dziesmiņa* (O. Vācieša v.). Tāpat viņš ir arī ļoti dziļš, ļoti intelektuāls. Viņš ir viens no vislatviskākās mentalitātes komponistiem.” (Putniņš 1992: 1)

Godinot Pētera Plakida piemiņu, lūdzu dalīties savās atmiņās vairākus viņa laikabiedrus. Šajās sarunās izgaismojās Plakida darbības galvenie virzieni – komponists, pianists kameramūziķis un pedagogs; tāpat ieskicējās viņa muzikālās intereses. Raksta tapšanā izmantotas arī komponistam veltītās publikācijas, Latvijas Mūzikas informācijas centra mājaslapa (Kudiņš, Dombrovska b. g.), mans privātarhīvs un Jāzepa Vītola piemiņas istabas (JVLMA) materiāli, kuru klāstā kopš 2017. gada septembra ir Pētera Plakida privātarhīvs. Īpašs paldies par vērtīgu informāciju sakāms komponistei Dacei Aperānei.

<sup>1</sup> **Maija Krīģena** (dzimusi 1939 Rankā) – operas un kamerdziedātāja, mecosoprāns. Beigusi Reģīnas Frinbergas vokālo klasi Latvijas Valsts konservatorijā (1971). Strādājusi Valsts Akadēmiskajā Operas un baleta teātrī (1971–1982, tagadējā Latvijas Nacionālā opera un balets), kur atveidojusi pāri par 20 operlomām, nozīmīgākās no tām: Karmena (*Zorža Bizē Karmena*), Madalēna (Džuzepes Verdi *Rigoletto*), Sudzuki (Džakomo Pučīni *Čo-čo-sana*), Maiga (Alfrēda Kalniņa *Baņuta*), Olga (Pētera Čaikovska *Jevgeņijs Onegins*), Erda (Riharda Vāgnera *Reinas zelts*), Zemes vēzītis (Imanta Kalniņa *Spēleju, dancoju*). Būdama Valsts filharmonijas soliste (1982–1989), piedalījies Johana Sebastiāna Baha, Volfganga Amadeja Mocarta, Džuzepes Verdi, Makša Rēgera izvērstu vokālsimfonisko opusu, Marģera Zariņa *Partitas baroka stilā*, Jura Karlsona monooperas *Atvadu vakars* u. c. komponistu darbu atskaņojumos kopā ar Latvijas, Novosibirskas, Odesas, Minskas, Taškentas, Dušanbē simfoniskajiem orķestriem Latvijā un ārvalstīs. 70.–80. gados sniegusi arī kameramūzikas koncertus, atskaņojot ārzemju un latviešu komponistu vokālo liriku. Bijusi JVLMA docētāja kamerdziedāšanā (1997–2009). Par mūža ieguldījumu saņēmusi *Latvijas Lielo mūzikas balvu 2018*.



1. attēls. Pēteris Plakidis, 1976. gads. Foto – Eiženija Freimane

## Komponists

Kopš 1971. gada Pēteris Plakidis bijis Latvijas Komponistu savienības biedrs; 70.–80. gadu Latvijas mūzikas dzīve bez viņa nav iedomājama. Jau kopš pirmajiem opusiem viņš pārsteidza ar jaunu, savam laikam neierastu mūzikas valodu.

Līdzīgi kā citu latviešu komponistu darbos, arī Plakida mūzikā slēpto vēstījumu var lasīt starp rindām. Padomju okupācijas apstākļos, kad nacionāli patriotisko izjūtu klaji paust nedrīkstēja, tā atspoguļojās pirmām kārtām latviešu tautasdziesmu alūziju veidā, kā arī pirmsatmodas laikmeta drosmīgāko latviešu dzejnieku (Vizmas Belševicas, Māra Čaklā, Knuta Skujenieka, Ojāra Vācieša, Imanta Ziedoņa u. c.) tekstu izvēlē. Runājot par monumentālo kora simfoniju *Nolemtība* ar Vācieša dzeju (1985), muzikoloģe Ingrīda Zemzare teikusi: “Varam šo kora darbu lasīt kā laikmeta mesu vai kā rekviēmu varbūt.” (Zemzare 2000: 113)

Komponista individualizētais muzikālais rokraksts ir grūti iekļaujams kādā konkrētā stilistikajā virzienā. Viņa skaņdarbos apvienojas klasicistiska

līdzsvarotība un romantizēta pasaules uztvere, racionālisms un jauneklīga degsme, dziļa nopietnība un humora dzirkstis.

Savus jaunrades principus Plakidis 1978. gada 5. martā laikrakstā *Padomju Jaunatne* ir raksturojis šādi:

“Katru noti savā vietā. Pārzināt katru skaņu savā skaņdarbā, nepieļaut nejaušību un improvizācijas raisītu ideju pārstāstus.” (Plakidis 1978)

Plakida aktīvā iesaiste kamerģimelī atskaņošanā pianista koncertmeistara un dažādu ansambļu dalībnieka statusā ir būtiski ietekmējusi viņa jaunradi un rosinājusi arī viņu pašu sacerēt daudzus ievērojamus kameropusus. To vidū ir Maijai Krīgenai rakstīti vokālie cikli – *Trejžuburis*\* ar Imanta Ziedoņa dzeju (1967), *Trīs Māra Čaklā dzejoļi* (1975), *Trīs Ojāra Vācieša dzejoļi*\*\* (1980) un kamerkantāte *Ezers*\* (Knuta Skujenieka vārdi, 1989). Par latviešu kamerģimelī klasiku jau kļuvuši arī instrumentāldarbi *Romantiska mūzika* (1980), *Veltījums Haidnam* (1982), *Bezmiegs* (1998) u. c.

Nozīmīgu ieguldījumu Plakidis ir devis simfoniskajā žanrā. 1969. gadā par skaņdarbu *Mūzika klavierēm, stīgām un timpāniem*, ar ko absolvēta Latvijas Valsts konservatorija, viņš saņēmis Vissavienības Jauno komponistu skates diplomu, un šo jaundarbu atzinīgi novērtējis arī Dmitrijs Šostakovičs. Savukārt daudzus gadus vēlāk – 1996. gadā – komponistam piešķirta *Latvijas Lielā mūzikas balva* par Variācijām

\* Plakida rokraksts (ar zīmuli) pieejams vienīgi cikla *Trīs Ojāra Vācieša dzejoļi* pirmajai dziesmai *Upei pāri*.

orķestrim. Paliekošas vērtības simfoniskajā mūzikā ir arī *Leģenda\** (1976), *Dziedājums* (1986) un koncertžanra darbi ar neoklasicistisku (Koncerts orķestrim un klavierēm, 1975) vai neofolklorisku ievirzi (koncerts *Sasaukšanās* solistu grupai un simfoniskajam orķestrim\*, 1977<sup>3</sup>, Koncerts divām obojām un stīgu orķestrim, 1982); sava vieta ir arī asprātīgām stilistiskām rotaļām (*Vēl viena Vēbera opera* klarnetei un orķestrim, 1993, *Pasticcio à la Rossini* čellam un orķestrim, 2006).

<sup>3</sup> Pētera Plakida arhīvā JVLMA, Jāzepa Vītola piemiņas istabā, komponista rokrakstā ir pieejama koncerta *Sasaukšanās* solistu partija.

CD albuma *Variations. Conversations. Episodes* anotācijā Pētera Plakida stilistiku trāpīgi raksturo muzikologs Arnolds Klotiņš:

“Pilnīga izvairīšanās no pašmērķīga liriska patosa vokālajā mūzikā – tā vietā dzejas intelektuālā satura jutīgs izgaismojums un struktūras rūpīga respektēšana. [...] Pat savā simfoniskajā mūzikā Plakidis ne sevišķi mīl tradicionālo konfliktu dramaturģiju ar tās noslieci uz emocionālām galējībām. Tāpēc viņš visbiežāk attīsta mūzikas materiālu variāciju formā [...]. Kopā ar patiku uz afekta ilgstošu stabilitāti, muzikālu dialogiskumu, lineāru balsvedību un barokālas izcelsmes koncertformām tas viss tuvina Plakida mūziku visai nenoteiktajam mūsu laika mūzikas apgabalam, uz kuru norāda daudzdzinātais uzraksts – neoklasicisms. Bet ir svarīga iebilde: noslieci uz attālu laikmetu mūzikas formu modeļiem Plakida darbos nav nekādas antiromantiskas nokrāsas, kā bieži mēdz būt. Vēl vairāk. Viņa mūzikai allaž piemīt netveramas pārejas starp klasicistisku domas stingrību un negaidītu romantiski brīvu skaņu asociatīvismu, iracionālu fantāzijas lidojumu. [...] koncerts simfoniskajam orķestrim ir viņa žanrs *par excellence.*” (Klotiņš 2002)

Lai gan Plakidis nav tiecies pēc publicitātes un starptautiskas atzinības, jau samērā agri viņa mūziku augstu novērtēja arī ārpus dzimtenes. 20. gadsimta 70.–80. gados Plakida kompozīcijas ir atskaņotas ne vien Latvijā, bet daudzās toreizējās PSRS republikās, kopš 80. gadu vidus arī ASV; tās izdotas notīs un skaņuplatēs. Savukārt kopš 90. gadiem viņa darbi aizvien biežāk sāka skanēt arī citviet pasaulē: Zviedrijā, Vācijā, Lielbritānijā, Nīderlandē, Somijā, Grieķijā, Malaizijā, Austrālijā, Kanādā u. c. Jaundarbus pasūtījušas dažādas ārvalstu institūcijas, piemēram, Parīzes izdevniecība *Alphonse Leduc*, Šlēsviņas-Holšteinas Mūzikas festivāls, Zēlandes simfoniskais orķestris (Dānija), Latviešu Dziesmusvētku biedrība Kanādā.

Otrpus okeānam viens no pirmajiem, kurš starptautiskā mērogā ir atzinīgi novērtējis Pētera Plakida mūziku, īpaši izceļot viņa vokālinstrumentālo opusu *Mūzika vējam un asinīm* un Variācijas orķestrim, bijis Tālivaldis Ķeniņš (1919–2008). Rakstā *Izcils jaundarbs latviešu mūzikā. Komponistam Pēterim Plakidim piecdesmit gadi* lasām šādu spriedumu par kolēģa jaunradi:

“Viņa mūziku raksturo izkopta tehnika, liriskas izjūtas, kas mijas ar dramatiskiem elementiem. Orķestra valoda ir krāsaina un krāšņa.” (Ķeniņš 1997: 3)

Abus komponistus vienojusi ne tikai zināma līdzība mūzikas stilistikā (neoklasicisma iespaids, dažādu stilu saspēle, polifonijas lielā loma), bet arī īpaša gara radniecība, par ko liecina gan vēstules, gan Plakidim veltītie Ķeniņa skaņdarbi, kurus veltījuma adresāts



pirmatskaņojis kopā ar saviem domubiedriem. Par Noneta (*L'Ultima Sinfonia*, 1985–1993) finālu Ķeniņš raksta:

“*Ricordanza (Atmiņas)* savā tematikā atrod ierosmi Pētera Plakida mūzikas pasaulē. [...] Šo noslēguma daļu varētu arī uzskatīt kā nostalgisku piemiņas zīmi tām atmiņām, kas mani saista ar dzimto zemi.” (Ķeniņš 1994)

Savukārt Ķeniņa trio *Aizmirstas lappuses* klarnetei, čellam un klavierēm (1997) veltīts Plakidim 50 gadu apriņķī. Šim opusam ir trīs daļas: *Melanholiņas par Jāzepa Vītola motīvu*, *Vidzemes žiga* un *Pamestie kapi*<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Opuss nav iekļauts publiski pieejamajos Tālvaiļā Ķeniņa skaņdarbu sarakstos, piemēram, Kanādas Mūzikas centra (*Canadian Music Centre*) un Latvijas Mūzikas informācijas centra mājaslapās. Skat.: Canadian Music Centre n.d.; Skurule, Ķeniņš b. g.

<sup>5</sup> Tvertā iekļauti skaņdarbi *Dziesmas vējam un asinīm*, Mūzika klavierēm, stīgām un timpāniem, Koncerts divām obojām un stīgām, *Koncerts balāde* divām obojām, klavierēm un stīgām.

Zīmīgi, ka visi trīs Plakida mūzikas CD albumi ir publicēti ārzemēs: instrumentālās kameramūzikas un simfoniskās mūzikas tvarts *Variations. Conversations. Episodes* izdots Grieķijā (2002, LYRA), simfoniskais disks *Music for String Orchestra*<sup>5</sup> – Lielbritānijā (2007, Toccata Classics), vokālās kameramūzikas izlase *You Wonder at My Song* – ASV (2015, Albany Records).

Grieķijā laists klajā ne tikai Plakida pirmais mūzikas albums, bet arī grieķu mūzikas izlase *Works for Orchestra by Greek Composers. No 4* (2004, LYRA), kas ietver viņa simfonisko darbu *Atskatīšanās*. Tā ir liecība par Plakidim ierādīto goda vietu grieķu komponistu vidū. No saviem grieķu senčiem komponists mantojis uzvārdu *Plakidis* (viņa vectēvs Konstantinoss no mātes Džuljetas Plakidis<sup>6</sup> puses ir bijis grieķis). Pēteris Plakidis ir apmeklējis Grieķiju 1980. vai 1981. gada vasarā un muzicējis kopā ar dziedātāju Kārli Zariņu. Komponista meita Agate Plakide atminas:

“Pēcāk viņš stāstīja – tagad saprotot, no kurienes dažas viņa rakstura īpašības un šādas tādas patikšanas (nesteigties, ilgāk pagulēt u. tml.). Viens no samērā spilgtiem iespaidiem – tieši šī nesteigšanās, piemēram, ja pasākums oficiāli iepilnāts sešos vakarā, tad uz to gandrīz nepieklājīgi ierasties ātrāk nekā septiņos; u. c.” (Plakide 2018)

Savukārt Plakida audzēkne, komponiste un muzikoloģe Gundega Šmite, kas šobrīd sev otru mājvietu radusi Grieķijā, norāda:

“Nesaskatu īpašu līdzību Pētera mūzikai ar, piemēram, grieķu tautas vai profesionālo mūziku. Taču Pēteris pats ir ļoti grieķisks. Un tas ir interesanti, [...] gēnu līmenī Grieķija ir viņa. To var tik izteikti novērot viņa izteiksmīgajā, plašajā žestu valodā un vienlaikus vienkāršībā un sirsnībā. Gaiša cildenība un dziļa cilvēcība.” (Šmite 2018)

Tā kā Plakidis grieķu valodu nav mācējis, komponistam, iepazīstot šīs zemes mūzikas kritiķu publikācijas, bijusi nepieciešama tulka palīdzība. Manā rīcībā ir daži nezināma tulka veidoti recenziju latviskojumi<sup>7</sup>. Tā, piemēram, pozitīvas atsauksmes Grieķijas presē lasāmas pēc tvarta *Variations. Conversations. Episodes* izdošanas:

“Petross Plakidis ir mūsdienu komponists, termins “klasīķis” mums šķiet pilnīgi nepiemērots. “Mūsdienīgs” ar to domu, ka viņš dzīvo mūsu laikos, ar domu, ka darbi skan šodien, ka viņš iedvesmojas šodienā, pazīstot visu Rietumu mūzikas vēsturi (no pirmsklasiskās līdz

<sup>6</sup> Džuljeta Plakidis (1906 Londonā – 1985 Rīgā) – tulkotāja. Dzimis ierēdņa ģimenē. Kopš 1908. gada dzīvojis Maskavā, vēlāk Valkā, kur mācījies pilsētas ģimnāzijā un apguvis igauņu valodu. Beigusi Rīgas Krievu izglītības biedrības vakara ģimnāziju (1934) un Latvijas Universitātes Filoloģijas un filozofijas fakultātes Klasiskās filoloģijas nodaļu, kur ieguvusi maģistra grādu (1943). Strādājusi par tulci Rīgas Darba departamentā (1941–1944) un par bibliotekāri, Periodikas nodaļas vadītāju Latvijas Valsts universitātes Centrālajā bibliotēkā (1944–1950). Tulkojusi daudzus igauņu rakstnieku darbus, arī bērnu un jaunatnes literatūru. Periodikā publicēti viņas raksti par igauņu literatūru. Saņēmusi Juhana Smūla prēmiju (1978). Biogrāfijas pārstašs pēc Ilzes Rubules raksta (Rubule b. g.).

Plakidis mātes jaunības dienu pilsētai ir veltījis *Dziesmu Valkai\** ar Valda Rūjas tekstu (2002), tā rakstīta jauktajam korim un klavierēm un ar pilsētas domes lēmumu atzīta par Valkas himnu.

<sup>7</sup> Turpmākajos citātos tie ir stilistiski rediģēti. – *Krājuma redaktora piezīme.*



laikmetīgajai) jo īpaši tādā manierē [..], kurā dažādi elementi sāk veidot to, ko mēs saucam par individuālo stilu. Tas atklājas ne tikai darbos *Veltījums Haidnam* un *Detektīva epizode*, kas ir īsi un īpaši apgaroti, bet arī beidzamajā izvērstas formas darbā (kam raksturīga liela iedvesma), Variācijās orķestrim (1996). Un šis pēdējais darbs, ne tikai tāpēc, ka ir visgarākais (tuvu 18'), bet arī tāpēc, ka atklāj milzum daudz tehniskas sarežģītības, ir tas, ko mēs saucam par "brieduma darbu". [..] Nav vajadzības turpināt dziļāku analīzi, jo Arnolda Klotiņa bukleta teksts ir vienreizējs, pārsteidzošs, iespējams, vislabākais, ko pēdējos gados esam lasījuši muzikoloģijas jomā. Ko mums atliek vēl pievienot? Mūsu izjūtas. Un tas aptvers visas krāsas." (Troussas 2002)

Citā recenzijā (virsraksts *Astoņi nezināma grieķu izcelsmes komponista darbi, kurus ir vērts iepazīt katram mūzikas mīļotājam*) lasām:

"Šomēnes parādās vēl kāds grieķiem būtisks jaunatklājums. Tas ir disks ar Pētera Plakida darbiem, kas izdots apgādā *Lyra* sadarbībā ar Grieķu mūzikas arhīvu un Tomasu Tamvakosu. [..] Šobrīd, kad komponists ir veicis radoši bagātu ceļu savas valsts mūzikā, viņu līdztekus Vaskam un Pelēcim var pieskaitīt pie visizcilākajiem Latvijas mūziķiem, turklāt [viņš ir] grieķu cilmes. Minētais disks aptver trīs orķestra un piecus kameramūzikas darbus, kas rakstīti laikā no 1976. līdz 1996. gadam un sniedz pietiekami skaidru priekšstatu par komponista mūzikas valodu. Raksturīga ir stingra un konkrēta līnija, bez izskaistinājumiem un noslieces uz "mākslīgu iespaidu radišanu". Komponists izvairās no galējām tendencēm, kas parādījās 20. gadsimtā, saglabādams pietiekami daudz klasiskas domas elementu, [kas izpaužas] skaņdarbu skaidrībā un mūzikas ideju iedarbībā; tajā pašā laikā orķestris un instrumenti skan romantiski un neotēriski<sup>8</sup>." (Tiliakos 2002)

Raksta autors albumam devis arī visaugstāko vērtējumu – piecas zvaigzītes.

Savukārt Lielbritānijā publicētais Plakida mūzikas tvarts *Music for String Orchestra* recenzēts britu izdevumā *Gramophone Awards*. Apjomīgākā rindkopa vēlta komponista agrīnajam darbam – Mūzikai klavierēm, stīgām un timpāniem:

"Mūzika klavierēm, stīgām un timpāniem (1969), kurā komponists apliecina sevi kā pianistu, bija Plakida diplomdarbs. Tipisks, labi pārdomāts agrīnā stila piemērs, viendabīgs, bet daudzas sekcijas ietverošs darbs, kas atspoguļo vērā ņemamu dzirdes fantāziju (lai gan ar Bartoka iespaidu), veidots postmodernajā tonālajā idiomā un līdzinās variāciju virknei. Darba pamatā ir tautasdziesma *Ej, saulīte, drīz pie Dieva*, kurā "latviešu zemnieki vērsās pret represīvajiem vācu zemes īpašniekiem" – nepārprotams zemteksts, kas protestē pret Latvijā valdošo padomju okupāciju<sup>9</sup>." (Rickards 2007: 89)

Pēteris Plakidis ir pievērsies arī teātra mūzikas jomai. Jau daiļrades agrīnajā periodā viņš bijis pieprasīts teātra un kinomūzikas komponists<sup>10</sup>, strādājis par pianistu koncertmeistaru ansambli *Rīgas pantomīma* (1966–1969) un mūzikas daļas vadītāju Latvijas Nacionālajā (toreiz Drāmas) teātrī (1969–1974). Muzikologs Jānis Torgāns saskata saikni starp šo darbības jomu un Plakida mūziku:

"Darbs teātrī neapšaubāmi attīstīja komponista prasmi izteikties koncentrēti un lakoniski, atrast tēzei, idejai, dramaturģiskajam risinājumam nepieciešamo adekvāto izpausmi intonācijā, ritmā, tembrā." (Torgāns 1978: 69–70)

<sup>8</sup> Neotērīki (no grieķu νεωτερικοί – "jaunie dzejnieki") – hellēnisma perioda (~ 336–30 pirms mūsu ēras) dzejnieki, kas rakstīja savam laikam avangardiskus darbus grieķu un latīņu valodā.

<sup>9</sup> Oriģinālā: "Music for Piano, Strings and Timpani (1969), in which the composer features as pianist, was Plakidis' s diploma work. A typically well crafted product of this early stile, the single span, multi-section work shows considerable aural imagination (albeit with a debt to Bartók) within a postmodern tonal idiom and plays not unlike a set of variations. Based on the folksong "Ej, saulīte, drīz pie Dieva" ("Go, sun, soon to God"), in which "Latvian peasants rail against oppressive German landowners", there is clear subtext protesting the Soviet occupation of Latvia."

<sup>10</sup> Pēteris Plakidis ir sacerējis mūziku ap 40 izrādēm Latvijas Nacionālajā teātrī, Dailes teātrī, Mihaila Čehova Rīgas Krievu teātrī, Valmieras teātrī, Liepājas teātrī, Latvijas Leļļu teātrī, Latvijas Radio uzvedumiem u. c., kā arī Rīgas kinostudijas dažādu žanru vairāk nekā 20 filmām (spēlfilmām, dokumentālajām filmām, leļļu filmām).

Teātrī gūtā pieredze atbalsojās Plakida jaunradē arī tādējādi, ka viņš piešķīra instrumentiem dažādas “lomas” ne tikai kameransambļos, bet arī orķestra darbos, dodot katram mūzikim noteiktu uzdevumu, izceļot instrumentu tembrālās nianšes, veidojot to dialogus.

Agrīnās jaunības gados Plakidim bijusi iecere komponēt operu *Illa* ar Ojāra Vācieša libretu pēc amerikāņu rakstnieka Reja Bredberija (*Ray Bradbury*, 1920–2012) tāda paša nosaukuma stāsta no zinātniskās fantastikas romāna *Marsiešu hronikas* (1950, latviski tulkots 1967), taču tā nav īstenojusies. Romāns veidots no 28 atsevišķiem stāstiem un vēsta par to, kā ekspedīcijām no planētas Zeme veicas saskarsmē ar Marsa iedzīvotājiem. Iecerētajā operā galvenā loma būtu uzticēta Maijai Krīgenai (Krīgena 2018), kas tolaik sevi spilgti apliecināja kā soliste Valsts Akadēmiskajā Operas un baleta teātrī (tagadējā Latvijas Nacionālā opera un balets). 90. gadu sākumā atkal pavidējusi doma par operas radīšanu: Oļģerta Grāvīša vēstulē Plakidim lasām, ka Grāvītis iesaka komponistam doties pēc libreta pie Margēra Zariņa (Grāvītis 1992), bet nav liecību par to, ka darbs būtu uzsākts.

Iespējams, ka savas nerealizētās operas ieceres Plakidis īstenojis instrumentāldarbos. Noteikti jāatzīmē *Vēl viena Vēbera opera* klarnetei un orķestrim (1993), kur operas primadonnas lomā “iejūtas” klarnete un visā skaņdarba gaitā tiek “izspēlēta” operas darbība. Zīmīgs komentārs komponistam ir arī par *Pasticcio à la Rossini* čellam un stīgu orķestrim (2006), kura nosaukumu var tulkot divējādi (*Pastičo Rosīni gaumē* vai *Pastēte Rosīni gaumē*):

“Iznāca darbs, kas atgādina Rosīni operu ansambļus ar čellu galvenajā lomā. Čells ir gan *basso buffo* (komiskais bass), gan tenors un pat soprāns.” (*Bravo Plakida pastētei* 2006)

Pianistes Agneses Egliņas stāstītais liecina, ka arī kamerdarbu iestudēšanas procesā Plakidim bijusi mērķtiecīgi izstrādāta tēlainā koncepcija:

“Ansamblī viņam kā režisoram vienmēr bija skaidrs, kurš ir galvenais un kurš mazsvarīgāks, vienmēr bija skaidri tuvplāni un “tālākplāni”. [...] Plakidim bija ļoti skaidri tēli – vai tur ir vīrietis ar zobenu, vai sieviete ar skaisto plīvuru, vai tur ir miglas pilns mežs. Viņš daudz strādāja ar asociācijām, uzreiz bilde, scenogrāfija tai “operai” bija skaidra. Vismaz galvā viņš veidoja katru skaņdarbu kā tādu operas uzvedumu, jo īpaši jau kameramūzikā. Kas ir tas vijolnieks? Vai nu tā skaistā princese, vai greizsirdīgais jauneklis. Tas viņam bija ļoti skaidri.” (Egliņa 2018)

Mūzikas radīšanas procesā Pēteris Plakidis bijis ārkārtīgi noslēgts, pat saviem tuviniekiem rādījis tikai pabeigtas partitūras. Intervijā Rūtai Paulai komponists teicis:

“Kompozīcijā pirmais spontānais impulss man vienmēr ir tiešs un emocionāls, ar prātu nekontrolēts, lai nekas tur netraucē. Tas tiek pieskicēts un pēc tam diezgan sūrā darbā ritināts uz priekšu, kamēr pārtop par skaņdarbu. Un tur man ir ļoti daudz racionālas izdomas un būvēšanas problēmu, loģisku un neloģisku risinājumu un cenšanās no tiem izkļūt, visu to atrisināt.” (Plakidis 2007b: 10)

Viens no visvairāk atskaņotajiem Plakida darbiem ir Koncerts divām obojām un stīgu orķestrim, kas veltīts obojistiem Vilnim Pelnēnam un Uldim Urbānam. Abi mākslinieki to spēlējuši ar pieciem dažādiem orķestriem Latvijā un ārvalstīs (ir veikti arī četri ieraksti). Atmiņās par darba tapšanu dalās Uldis Urbāns, kas iestudējis un pirmatskaņojis arī citus Plakida opusus un dažādās programmās muzicējis kopā ar pašu komponistu:

“Pēteris rakstīja, kad īsti bija pārliecināts par to, ka mūzika sāka skanēt. Viņš man stāstīja, ka Koncerta divām obojām tēmas viņš pirmo reizi ir izdzirdējis, lidojot lidmašīnā, tās kaut kā iesēdušās viņā, un tad viņš tās attīstījis tiktāl, ka iznācis vesels koncerts.” (Urbāns 2018)

Neraugoties uz panākumiem kompozīcijas jomā, Pēteris Plakidis bijis ārkārtīgi paškritisks. “Par lielajām orķestra partitūrām Plakidis nebija pārliecināts ne par vienu noti, tās viņam sagādāja lielas mokas. Viņam bija šaubas par visu, ko viņš dara,” stāsta komponista skatuves partneris un tuvs draugs, čellists Ivars Bezprozvanovs (Bezprozvanovs 2018). Variāciju orķestrim tapšanu pats Plakidis raksturo šādi:

“Sākumā darbs nevedās viegli – palaikam nedēļa pēc nedēļas pagāja, sviežot arī iepriekšējā dienā sacerēto. Arī skaidrība par kompozīcijas žanru, formu un attiecīgi – nosaukumu radās vēlāk, faktiski jau tik vēlu, ka biju nobijies ne pa jokam. Tomēr daudz kas no “izbrāķētā” – ne jau nu burtiski izsviestā – materiāla atrada skaņdarbā vietu man pašam negaidītā kontekstā. [...] Neslēpšu, ka pārdzīvots un izsāpēts tika daudz, bet pašam par sava darba emocionālo vai tēlaino sfēru izteikties skaistos, daiļliteratūras cienīgos vārdos nav gluži manā gaumē.” (*Bravo Plakida pastētei* 2006)

Pēc Variācijām orķestrim Pētera Plakida daiļradē iestājās zināms lūzums, un viņš nodevās galvenokārt koncertdarbībai, kā arī pedagogiskajam darbam JVLMA. Vairākas liecības ļauj secināt, ka komponista dzīves pēdējos 20 gados radošajā jomā izpaudusies zināma rezignācija. Plakida audzēknis Jānis Petraškevičs, JVLMA docents un kompozīcijas pasniedzējs, stāsta:

“Es iepazinu Pēteri Plakidi laikā, kad viņš sāka mazāk komponēt<sup>11</sup>, līdz ar to viņa radošā šķautne bija noslēpta un nedaudz mistiska lieta. Bija skaidrs, ka viņa pienesums latviešu mūzikā ir ārkārtīgi liels un būtisks, bet tas jau piederēja pagātnei. Zināmā mērā es sajutu viņa radošās mokas vai radošās ciešanas, kaut kāda veida šaubas, meklējumus, pārdomas, tas viss arī kompozīcijas stundās iznāca ārā. [...] Viņš ne vienreiz vien izteicās, ka nevar mācīt kompozīciju, ka tā nav viņa

<sup>11</sup> Jānis Petraškevičs mācījis kompozīciju pie Pētera Plakida laikposmā no 1996. līdz 2003. gadam.

sfēra. Tas izriet no tā, kur šajā brīdī viņš atradās pats kā komponists.”  
(Petraškevičs 2018)

Savukārt pianistei Agnesei Egļiņai ir šādas atmiņas:

“Kad es Plakidim lūdzu, lai uzraksta kaut ko klavierēm, viņš teica, ka mūza nenāk, viss jau ir pateikts, lai spēlēju to, kas jau uzrakstīts. Un tas man likās ļoti respektabls vēstījums. Ja nav ko teikt, tad viņš vienkārši neraksta. Es zinu, ka viņš mēģinājis sevi piespiest, bet tas bija nedabīgi, “pret spalvu”. Kaut kas tāds ļoti mākslīgi veidots, strukturēts, tas viņam bija kaut kas svešķermenisks.” (Egļiņa 2018)

Savas izjūtas Plakidis nav slēpis arī intervijās. Sarunā ar Inesi Lūsiņu viņš izteicies:

“Iespējams, esmu uzrakstījis visu, kas man nolemts? Modernās mūzikas stili un virzieni manī izraisa vilšanos: bieži šī mūzika ir vienkārši neglīta! Intelektuālo koncepciju un konstrukciju demonstrēšana citam cita priekšā komponistiem kļūst par pašmērķi, vāji slēptā nicinājumā sakot “ak, šī filharmoniskā mūzika” par darbiem, kas rakstīti klausītājiem.” (Citēts pēc: Lūsiņa 2007)

Šo pašu tēmu Pēteris Plakidis skāris sarunā ar bijušo audzēkni, komponistu un mūzikas žurnālistu Edgaru Raginski:

“Jo straujāk rit laiks un lielāka pieredze krājas, jo vairāk pārdomu nāk par to, kas būtu jādara mūzikas jomā, un arī par to, ko nevajadzētu darīt. Arvien vairāk gribas teikt lielā grieķu filozofa vārdiem – ka es zinu tikai to, ka neko nezinu. [...] Nekautrēšos atzīties, ka man ir šausmīgi bail no neveiksmes. Apšaubu katru noti, ko cenšos uzrakstīt, un visu, kas ieskicēts, nekavējoties gribu izsviest vai nīcināt ārā. Man ļoti grūti ir atrast materiālu, kam pats noticētu un kuru aktīvi gribētos turpināt. Arvien vairāk kļūstu par tādu *ne-komponistu*, kurš var kaut ko uzrakstīt, un arvien mazāk par tādu, kas nevar nerakstīt. Lielākoties ir neticība sev. Tu raksti, perini visādas domas, un, kad atrodas kāda atbalstoša balss, kas to visu atzīst, tam ir viegli noticēt, un tā neticība sev aizmirstas – apkārtējo atbalsts ir tas, kas palīdz turpināt iesāktu.” (Citēts pēc: Raginskis 2017)

178

Asa zāle, akmens melns.  
Skaņas smagi putna spārni,  
Dvēseli atlaižu kā gāmi –  
Asa zāle, akmens melns.

Asa zāle, akmens melns!  
Sāpju rieksts, domu domas...  
Cik vien redzu – tālas jomas,  
Asa zāle, akmens melns.

Sevišķi smagi tapuši pēdējo gadu darbi. Pirms miniatūras *Visu nakti zvaigznes raud\** balsij un klavierēm (Raiņa vārdi, 2015) sacerēšanas (koncertizrādei *Dagdas skiču burtnīcas* ar dažādu paaudžu latviešu komponistu mūziku) Pēterim Plakidim bijušas liktenīgas priekšnojautas. Dziesmas pirmatskaņotāja, dziedātāja Ieva Parša atceras, ka viņš teicis: “Ja man būtu jāraksta, tad es rakstītu: *Tukšums krūtīs, / Dvēselei riebjas, / Sakrīt sirds...* [citāts no Raiņa *Dagdas skiču burtnīcas*. – M. D.]” (Parša 2018)

Skaudrās, traģiskās kolīzijās ir tverta Plakida pēdējā kordziesma *Mūža aina\** (Zinaīdas Lazdas vārdi, 2015), kuras notis pēc komponista aiziešanas atrastas atvērtas uz viņa klavieru pults. Zīmīgs ir jau tekstuālais vēstījums skaņdarba kulminācijā.

2. attēls. Zinaīdas Lazdas dzejoļa *Mūža aina* teksta fragments, kas Pētera Plakida dziesmā interpretēts kā kulminācija; komponista rokraksts. Glabājas JVLMA, Jāzepa Vītola piemīņas istabā. Pētera Plakida kolekcija, JV-Not\_00429

# MŪŽA AINA

LAZDA / SAUKTĀH KORIMĪ P. PLAKIDIS

A

T

B

*pp ma marc.*

A - sa zā - le, āk - mens melns.

A

T

B

*ppp*

*mf*

A - sa zā - le, āk - mens melns, A - sa zā - le

S

A

T

B

*f sub.*

ve - ģi lai šas lā - li gaisi

A - sa zā le ak - mens

ak - mens melns, A - se. le. ak - mens melns, A - sa zā le ak - mens

3. attēls. Pēteris Plakida dziesmas Mūža aina 1. lpp. komponista rokrakstā. Glabājas JVLMA, Jāzepa Vītola piemiņas istabā. Pēteris Plakida kolekcija, JV-Not\_00429





4. attēls. Pēteris Plakidis Jāzepa Vītola piemiņas istabā (20. gadsimta 70. gadi). Foto – Imants Puriņš. Glabājas JVLMA, Jāzepa Vītola piemiņas istabā. Sofijas Vēriņas kolekcija, JV-Fot\_00159

Kopš 2017. gada septembra Jāzepa Vītola piemiņas istabā JVLMA ir pieejams arī Pētera Plakida arhīvs; tajā glabājas gan viņa darbu manuskripti, kopijas, skices un izdevumi, gan daudzas citu latviešu un ārvalstu komponistu notis, arī koncertafišas un programmas, periodiskie izdevumi un to izgriezumi, fotogrāfijas un dažādi dokumenti, kas parāda ne tikai Plakida autorkoncertu un atsevišķu viņa darbu atskaņojuma kopainu, bet arī viņa daudzveidīgo kamermūzikas repertuāru un skatuves partneru loku. Lielākā daļa arhīvā pieejamo Plakida darbu ir atskaņoti, muzikālajā aprītē pazīstami vai arī mazāk zināmi dažādu žanru opusi (to vidū arī pēdējais darbs – *Mālers apmeklē kabārē vijolei un klavierēm*, 2017). Jaunatklājums ir Plakida agrīnās kompozīcijas, kuras nav iekļautas publicētajos viņa darbu sarakstos (Zemzare, Pupa 2000; Kudiņš, Dombrovska b. g.) un kurām lielākoties nav zināms rašanās gads (vienīgi atsevišķas klavierminiatūras ir datētas ar 20. gadsimta 60. gadu sākumu). Vairums no agrīnajiem darbiem ir klavieropusi (sonātes, sonatīne, variācijas un dažādas miniatūras, tai skaitā prelūdijas).

Starp citiem arhīva materiāliem uzmanību saista mapīte ar uzrakstu *Veci gabali (pabeigti un pārrakstīti)* un apakšvirsrakstu *Zīdaiņa periods\**; tā ietver Sonāti klavierēm, instrumentālās miniatūras, tai skaitā klavieropusus, un dažus vokālos darbus.

Zīmīgi, ka jau agrīno darbu nosaukumi liecina par Plakida daiļrades vadlīnijām: latviski tautisko pamatu (*Daina klavierēm\**), neoklasicistisko ievirzi (Sonatīnes\* [nepabeigta] daļu nosaukumi: *Tokāta; Intermeco; Inversija un epilogs*), neoromantisko stīgu (vokālās miniatūras – *Dziesma balsij un klavierēm\** ar Viktora Līvzemnieka dzeju, *Puteņa naktī vīrieša*



balsij un klavierēm\* ar Laimoņa Vāczemnieka tekstu), humoristisku skatījumu (*Trīs karikatūras klavierēm\**).

Uzmanības vērtā ir jauktā kora miniatūra *Izkapts ābelē (Anno 1944)\** (Māra Čaklā vārdi, sacerēšanas gads nav zināms, spriežot pēc rokraksta un papīra – agrīns darbs), kas pēc komponista aiziešanas atrasta viņa manuskriptu klāstā un dzejas satura dēļ, visticamāk, nav atskaņota: Māra Čaklā dzejolis (1968) izceļas ar dramatismu un ataino padomju varas agresiju:

“Un suņi rēja, / un dūmi kāpa / un uguns ziedi, / un bērni kļiedza, /  
un svešā mēlē / tiem virsū blāva, / un izkapts palika / ābelē.”

Ievērojams ir Plakida publicēto darbu klāsts. Kopš 1994. gada par viņa kompozīciju izdošanu rūpējas izdevniecība *Musica Baltica*, kas drīzumā laidīs klajā apjomīgu Pētera Plakida kordziesmu krājumu jauktajam korim; tajā iekļauti vairāki pirmpublicējumi, to vidū agrīnā miniatūra *Izkapts ābelē (Anno 1944)* un vēlīnā kordziesma *Mūža aina*. Taču daudzas Plakida notis ir publicētas arī padomju periodā, turklāt ne tikai Latvijā. To, ka Plakidis ir starptautiski atzīts komponists, apliecina, piemēram, šādi visnotaļ respektabli avoti:

- Ļeņingradā (tagadējā Sanktpēterburgā) publicētie simfonisko darbu izdevumi un toreizējās PSRS komponistu darbu izlase *Muzyka molodyh dlja fortepiano* (Leningrad: Muzyka, 1977); tajā iekļauts Plakida – vienīgā Latvijas pārstāvja – skaņdarbs no cikla *Konsonanses klavierēm*;
- Parīzes izdevniecības *Alphonse Leduc* publicētā *Meditācija* arfai (Paris: Alphonse Leduc, Editions Musicales, 1992);
- starptautisks klavierdarbu krājums *Spectrum 3. An International Collection of 25 Pieces for Solo Piano* (London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, 2001). Līdzās dažādu pasaules valstu (Japānas, Meksikas, Jaunzēlandes, ASV, Austrālijas, Dienvidāfrikas u. c.) skaņražu notīm tajā ietverts arī Plakida klavieropuss *Distant Song (Tālā dziesma)*, turklāt kā krājuma pirmais skaņdarbs.

Arhīvā var rast arī citu latviešu komponistu (Paula Dambja, Artūra Grīnupa, Jura Kulakova, Andreja Selicka u. c.) notis. Interesi raisa Plakidim dāvātie Paulas Līcītes, Arvīda Žilinska, Maijas Einfeldes un Edgara Raginska skaņdarbu nošizdevumi ar veltījuma ierakstiem. Lūk, pāris no tiem: “Manam jaunajam draugam Pēterim Plakidim. Paula Līcīte” (Paula Līcīte, *Sonatīne klavierēm*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956); “Jaunajam komponistam Pēterim Plakidim mūzikas studijās. Prof. v. i. A. Žilinskis. 17 XII 65. g.” (Arvīds Žilinskis, *Skaņdarbi klavierēm*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1948). Par draudzību ar Līcīti liecina arī viņas klavierminiatūras *Rudenī\** manuskripts.

Starp notīm atrodam Plakida veidoto Jāzepa Vītola miniatūras *Albumā* op. 33 apdari klavieru trio\*, ko komponists kopā ar domubiedriem atskaņojis Vītola 150 gadu jubilejai veltītajās koncertprogrammās (2013). Šajā kontekstā jāatgādina, ka Plakidis ir sastādījis arī Vītola solodziesmu izlasi *Dziesmas balsij un klavierēm* (Rīga: Liesma, 1988). Par Plakida plašajām muzikālajām interesēm stāsta daudzie pasaules mūzikas klasiķu klavierdarbi un kameramūzikas partitūras, kuras viņš ir spēlējis vai arī smēlies no tām savas radošās idejas.

Līdz šim vēl neapzinātas ir Pētera Plakida darbu notis (lielākoties skices), ko Rakstniecības un mūzikas muzejam dāvinājis komponista studiju biedrs, profesors, muzikologs Jānis Torgāns.

### **Pianists kameramūziķis**

Kameramuzicēšana allaž bijusi Pētera Plakida sirdslieta. Viņa dzīvesbiedre, dziedātāja Maija Krīgena uzsver, ka tā Plakidim bijusi pat nozīmīgāka nekā komponēšana (Krīgena 2018). Līdzīgu viedokli pauž arī čellists un komponista tuvs draugs Ivars Bezprozvanovs:

“Plakidis jutās daudz labāk kā izpildītājs pie klavierēm, nevis kā komponists. Kad viņš spēlēja, tad bija vislaimīgākais. Pēc koncertiem viņš jutās labāk nekā pēc kāda skaņdarba uzrakstīšanas. [...] Pirms koncertiem viņam bija diezgan liela mūziķa “mandrāža”, neskatoties uz pieredzi. Viņš šaubījās, nervozēja. Skatuve daudz prasīja, bet tas viņam bija liels kaifs. Nervozēšana pirms koncertiem viņam bija tikai līdz pirmajai notij, pēc tam vairs ne.” (Bezprozvanovs 2018)

Plakida atskaņotājdarbība, kas īpaši intensīva bijusi kopš 20. gadsimta 70. gadiem, pārsteidz ar plašu koncertģeogrāfiju. Pianists ir uzstājies Latvijā, vairākās toreizējās PSRS republikās, ASV, Kanādā, Lielbritānijā, Grieķijā un Austrālijā, labprāt sadarbojies ar dažādu paaudžu pašmāju un trimdas vokālistiem un instrumentālistiem. Kā atzīst vairāki viņa koncertdzīves līdzgaitnieki, muzicējot kopā ar Plakidi, saprašanās bijusi bez vārdiem. Čellists Ivars Bezprozvanovs ar apbrīnu atceras viņa “lidojošo” stakato Vīnes klasiķu Jozefa Haidna un Volfganga Amadeja Mocarta darbu atskaņojumos (Bezprozvanovs 2018). Pēc laikabiedru stāstītā, spilgtas bijušas Franča Šūberta, Roberta Šūmaņa, Johanna Brāmsa u. c. romantiķu mūzikas lappuses. Plakidis ir aktīvi iesaistījies latviešu mūzikas popularizēšanā, pirmatskaņojis arī jaundarbus, tostarp popularizējis trimdas latviešu komponistu opusus. 1996. gadā Starptautiskajā Jāņa Mediņa vokālistu konkursā viņš tika atzīts par labāko pianistu koncertmeistaru. Kameramūzikas programmās savas pirmās skatuves gaitas kopā ar pianistu Pēteri Plakidi ir uzsākuši daudzi ievērojami vokālisti, viņu vidū Evita Zālīte-Grosa (1969), Ieva Parša (1971), Inga Kalna (1972), Elīna Garanča (1976), Inga Šļubovska-Kancēviča (1978), Maija Kovaļevska (1979) u. c.

Dziedātāja Ieva Parša, kuras programmās Plakida mūzikai allaž ir būtiska vieta, stāsta:

“Uz skatuves viņš bija ļoti sadarbīgs, koleģiāls un kaislīgs mūziķis, mani subjektīvi aizrauj viņa neatkārtojamā spēles maniere, piesitiens, gaumīgi pilnasinīgais spēles veids. Grūti pateikt, varbūt tas bija saistīts ar to, ka viņš bija komponists un visu dzirdēja orķestrāli, bet viņš varēja spēlēt klavieres kā čellu, kā trompeti – tik ļoti krāsaini! Protams, ir vēl arī citi komponisti, kas lieliski spēlē klavieres, bet tā, kā to darīja Plakidis – es neatrodu līdzīgu.” (Parša 2018)

Atmiņās par Plakidi un viņa pianisma stilu dalās mūziķe, daudzu Plakida darbu interprete Agnese Egliņa:

“Pēteris Plakidis bija fascinējoša personība, ļoti spilgts pianists, atpazīstams. Ja mēs daudz viņu klausāmies, tad jau zinām viņa stilu un prioritātes mūzikā, ko viņš meklē, ko grib parādīt klavieru partijā, jebkurā kamermūzikas darbā. [...] Ikkatrs Plakida klavieru piesitiens ir dzīvs, precīzs un ar vēstījumu (pat ierakstu klausoties, var uzreiz pazīt – tas ir Pēteris Plakidis!). [...] Plakidis nebija pārāk spontāns kamermūziķis, viņam bija labi pārdomāta vīzija par to, kādam ir jābūt skaņdarbam. Viņa interpretācija bija specifiska, tas mani vienmēr ļoti saistīja. Tā bija viņa interpretācija, un tas ir tas skaistākais, ka tas nebija kārtējais trio lasījums, bet tajā bija kaut kas tāds, kas nav citiem – dažas tādas harmonijas, daži teikumi, frāzes, ko viņš ir izcēlis priekšplānā. Visi tam ir paskrējuši garām, bet viņš pēkšņi tai mežā ir to mazo sēnīti pamanījis un izceļ to kā kaut kādu brīnumu. Tas bija ļoti skaisti!” (Egliņa 2018)

Lai arī ārēji Pēteris Plakidis atstāja samērā noslēgta cilvēka iespaidu, viņš pa īstam atvērās draugu un domubiedru lokā. Daudzi no viņiem bija arī Plakida muzicēšanas partneri. Tā, piemēram, obojists Uldis Urbāns atceras: “Sadzīviski viņš bija patīkams, neuzbāzīgs un tai pašā laikā asprātīgs.” (Urbāns 2018) Gatavojoties koncertiem, Plakidis muzicējis kopā ar domubiedriem gan savā plašajā dzīvoklī Dzirnavu ielā, gan arī lauku mājās Kuldīgas pusē. Dažkārt, it īpaši pēc koncertiem, muzicēšana notikusi prieka pēc, arī tad, kad bijis jau krietni pāri pusnaktij.

Ārkārtīgi nozīmīgs Pētera Plakida radošās un koncertdarbības posms ir saistīts ar Maiju Krīģenu – dzīvesbiedri un mūzu, kuru komponists mīļi saucis par Maijiņu. “Jau no paša sākuma Maija man bijusi īsts domubiedrs: pietika man uzrakstīt kādas intonācijas vai “pasviest” kādu vokālo lomiņu, viņa visu izpildīja mats matā tā, kā bija iecerēts,” atzīst komponists (citēts pēc: Paula 2014). Savukārt Uldis Urbāns uzsver:

“Īstā pasaule Plakidim bija kamermūzikā, kur viņš varēja sevi realizēt. Kamermūzika, dziesmas, sadarbības periods ar Maiju Krīģenu bija tāds, kādu Latvijā otru nezinu. Laikam arī viņa dziesmas varēja tikai Maija Krīģena tā īsti izjust.” (Urbāns 2018)



5. attēls. Maija Krīgena un Pēteris Plakidis, 1976. gads.  
Foto – Eiženija Freimane

70. un 80. gados Krīgena sniegusi virkni solokoncertu, uzstājoties kopā ar Plakidi ne tikai Latvijā, bet arī ārpus tās (vairākās toreizējās PSRS republikās, kopš 1978 arī ASV un Kanādā). Abu mūziķu repertuārā bijuši Franča Šūberta, Roberta Šūmaņa, Johannesa Brāmsa, Gustava Mālera, Riharda Štrausa, Sergeja Raħmaņinova, Igora Stravinska, Sergeja Prokofjeva u. c. komponistu darbi; skanējusi arī daudzu latviešu autoru (paša Plakida, Paula Dambja, Artūra Grīnupa, Alfrēda Kalniņa, Romualda Kalsona, Jura Karlsona, Tāļivalža Ķeniņa u. c.) vokālā lirika. Krīgenas un Plakida duetam jaundarbus sacerējuši, piemēram, Pauls Dambis un Artūrs Grīnups, kurš sava vokālā cikla *Četras liriski romantiskas ekspresijas* titullapā ierakstījis: “Maijai un Pēterim par tiem skaistajiem un neaizmirstamajiem kopējās muzicēšanas mirkļiem 1973. g. 6. maijā.” (Grīnups 1973) Abu mākslinieku radošā sadarbība ir dokumentēta ierakstos Latvijas Radio un Televīzijā, skaņuplatēs, kā arī Plakida vokālajai kameramūzikai veltītajā tvartā *You Wonder at My Song (Tu par manu dziesmu brīnies; 2015 to izdevis ASV apgāds Albany Records)*.

Plakidis spēlējis arī Latvijas Valsts filharmonijas kamerorķestrī, kur viņam bijusi uzticēta klavesīna partija. Obojists Uldis Urbāns atceras to ar humoru: “Maestro Liķšics vienmēr muzicēja ar zināmām bažām, jo, kad Pēteris Plakidis tika pie kadences, tad nevarēja zināt, kā būs, viņam katrs sniegums bija citādāks.” (Urbāns 2018)

1986. gadā ASV koncertbrauciena laikā Kārlis Zariņš, Uldis Urbāns un Pēteris Plakidis sniedza koncertus gan trimdas latviešu auditorijai, gan amerikāņu sabiedrībai. Viņu uzstāšanos Ņujorkā vērtēja viens no respektablākajiem ASV laikrakstiem – *The New York Times*. Šī izdevuma mūzikas recenzents Bernards Holends (*Bernard Holland*) dalās savos iespaidos:

“Misters Plakidis apliecināja sevi kā interesanta personība. Kā atskaņotājs viņš, spēlējot pavadījumus, lika mums ļoti spilgti izjust harmoniju maiņas; kā komponistam viņam bija svaigas idejas, kas citos šīs programmas numuros parādījās ne tik bieži<sup>12</sup>.” (Holland 1986)

Nozīmīgu posmu Pētera Plakida koncertdarbībā 20. gadsimta 90. gados un mūsu gadsimta sākumā iezīmēja dalība ansablī *Transatlantic Trio (Transatlantiskais trio)*. Būdams šī ansablja stūrakmens, viņš veidoja to kopā ar čellistu Ivaru Bezprozvanovu un klarnetistu Eriku Mandatu. Plakidis iepazinās ar Bezprozvanovu laikā, kad čellists vēl bija akadēmijas students un spēlēja audzēkņu darbus kompozīcijas eksāmenos. Bezprozvanovs stāsta:

<sup>12</sup> Oriģinālā: “Mr. Plakidis presented an interesting personality. As a performer, he made us feel the harmonic changes in his accompaniments with great sensitivity; as a composer, his ideas had a freshness not often found elsewhere on this program.”

“Es uzskatīju viņu par savu muzikālo tēvu. No viņa es iemācījos, ka pat visvienkāršākais pavadījums nav tikai pavadījums, bet tie ir līdzvērtīgi. Esmu viņam pateicību parādā par to, ko es zinu mūzikā un kā es saprotu mūziku. Uz skatuves mums bija fantastiska saderība, sapratāmie ķermeniski, vārdiskus skaidrojumus vajadzēja reti.”  
(Bezprozvanovs 2018)

Savukārt draudzība ar Mandatu aizsākusies ASV, kur 90. gadu sākumā Plakidis bijis viesprofesors Dienvidilinoisas Universitātes Mūzikas skolā Karbondeilā. Šim mūziķim Plakidis ir veltījis skaņdarbu *Night Conversations (Nakts sarunas)* klarnetei un klavierēm (1992) un koncertu *Intrāda* klarnetei un simfoniskajam orķestrim\* (1992). Muzikoloģe Baiba Jaunslaviete raksta:

“Divu mākslinieku auglīgā sadarbība, domājams, vismaz daļēji izskaidrojama ar līdzību viņu radošajās simpātijās. Piemēram, P. Plakidis savās kompozīcijās bieži apliecinājis tieci uz dzidrām un smalki niansētām kamerstila noskaņām, uz azartisku ļaušanos spēles, rotaļas garam. Savukārt Ē. Mandata klarnetes spēlei piemīt dažos aspektos līdzīgas īpašības – daudzi kritiķi uzsver tās īpaši atraisīto raksturu un eleganci, daiļskanīgo un dzidro toni. Vēl zināma sasaukšanās saistīta ar abiem māksliniekiem sevišķi tuvu ansambļa muzicēšanu.” (Jaunslaviete 1994)



6. attēls. *Transatlantic Trio* 20. gadsimta 90. gadu beigās Rīgas Skaņu ierakstu studijā. No kreisās: Ivars Bezprozvanovs, Pēteris Plakidis, Eriks Mandats. Fotogrāfs nav zināms. Glabājas Oļģerta Grāviša arhīvā JVLMA, Jāzepa Vītola piemiņas istabā

Trio koncertējis Latvijā, Lielbritānijā, ASV un Kanādā, kā arī ieskaņojis tvartu ar Johanna Brāmsa un Vensāna d'Endī mūziku (1996, ASV). Izdevums *American Record Guide*, recenzējot šo albumu, izceļ gan atskaņojuma spožumu, gan neierasta, bet spilgta repertuāra izvēli:

“*Transatlantiskais trio* piedāvā satriecošu, tiešu interpretāciju (Brāms). [...] Iemesls, kas liek šo disku iegādāties obligāti, ir [...] žilbinošais Vensāna d'Endī Trio. Cik brīnišķīgs darbs – pilnībā līdzvērtīgs Brāmsam! [...] Absolūti lielisks, sirdi aizkustinošs meloss te valda viscaur. Vai vēlaties atklāt sev ko jaunu?” (*The Transatlantic Trio* 1997)<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Oriģinālā: “*The Transatlantic Trio give an eruptive, forward reading of (Brahms) [...]. The reason the procurement of this disc becomes mandatory is because of [...] the sparkling trio of Vincent D'Indy. What a wonderful work – fully the equal of Brahms! [...] Absolutely gorgeous, heart-tugging melody abounds everywhere. Need a fresh discovery?*”







## Pedagogs

Profesora Pētera Plakida darbu Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā atzinīgi vērtē komponiste un profesore, Kompozīcijas katedras vadītāja Selga Mence:

“Līdzīgi kā savā mūzikā (te gribu akcentēt gaišumu, prieku, ko viņš varēja mūzikā atspoguļot), arī sadzīvē kā kolēģis viņš bija ļoti gaišs un ar viņu bija ļoti jauki kontaktēties, bez kādām cilvēciski sliktām īpašībām, kas daždien piemīt komponistiem. Es bieži teicu: *Ja ir kāds jautājums, ko mēs nezinām, kāda nots vai komponists, vai skaņdarbs, tad ir jāpaprasa profesoram Plakidim, jo viņš zina visu.* Paradoksāli, bet tas tā arī bija. Ļoti erudīts un reizē ļoti muzikāls. Tās zināšanas nebija tikai teorētiskas par tēmu, tās dzīvoja viņā, viņš mācēja mūziku nevis tikai pastāstīt, bet arī parādīt, nocītēt. Tas bija apbrīnojami.” (Mence 2018)

Gadu gaitā izveidojies plašs profesora Pētera Plakida audzēkņu loks. Kompozīciju pie viņa mācījušies Pēteris Butāns (1942), Imants Zemzaris (1951), Juris Kulakovs (1958), Indra Riše (1961), Andris Vecumnieks (1964), Raimonds Tiguls (1972), Gustavs Fridrihsons (1976), Mārīte Dombrovska (1977), Gundega Šmite (1977), Līga Celma-Kursiete (1978), Andris Dzenītis (1978), Jānis Petraškevičs (1978), Edgars Raginskis (1984) u. c. Nosaukto vidū ir vairāki mūsdienās starptautiski atzīti komponisti. Plakida kompozīcijas skola stingri balstījies uz akadēmiskiem pamatiem, klasisko partitūru studijām, taču devusi topošajiem komponistiem lielu radošo brīvību. Saviem studentiem Plakidis nekad nav sniedzis gatavas receptes, bet gan mudinājis viņus rast savu ceļu, attīstot katram raksturīgo, individuālo. Iespējams, tāpēc minēto komponistu rokraksti iezīmējas ar izteiktu stilistisko dažādību.

187

Komponiste Indra Riše atzīst:

“Plakida uzstādījums bija stingra klasisko principu apgūšana. Skaidra forma, pārliecinoša dramaturģija un laba instrumentācija – trīs pilāri, bez kuriem profesionāla komponista darbs, viņaprāt, nebija iedomājams.” (Riše 2018)

Savukārt komponiste un JVLMA docētāja Gundega Šmite atminas:

“Pēterī harmoniski sadzīvoja ideju un pieredzes pamatīgums un šarmants vieglums, vienkāršība, kā arī absolūts godīgums gan pret sevi, gan citiem. Viņš vienmēr godīgi uzsvēra, ka nezina, kā mācīt kompozīciju. Un to viņš arī nedarīja. Taču viņa personības lielums un sarunas ar viņu bija tik iedvesmojošas, ka rosināja meklēt, pētīt un radoši izpausties. Parasti kompozīcijas stundas pavisam dabiskā veidā “modulēja” uz instrumentu specifikas pētīšanu un orķestra partitūru studēšanu. Pētera zināšanas un izjūta par tik lielu apjomu partitūru deva ļoti daudz iedvesmas.” (Šmite 2018)

Komponists, JVLMA docents Jānis Petraškevičs, kas akadēmijā pasniedz arī kompozīciju, stāsta:

“Tie brīži, kad Pēteris Plakidis man kaut ko rādīja, man ir palikuši kā tādi kompetences un apbrīnojamas izpratnes spējas paraugi – tas, kādā veidā viņš analizēja citu komponistu mūziku. Viņš dalījās ar kaut ko tādu, ko pats tev ir izpētījis kā kaut ko ārkārtīgi svarīgu. [...] Viņš ārkārtīgi vērgi tvēra dažādus iespaidus mūzikā un spēja tos izanalizēt un kaut kādā veidā sistematizēt, sakārtot un nodot tālāk pārskatāmā veidā.” (Petraškevičs 2018)

Arī komponists Andris Dzenītis jo īpaši izceļ instrumentācijas jomā apgūto:

“Manā pieredzē Pēteris daudz deva izpratnē par orķestri, tā specifiku, ko ļoti novērtēju, un pat vairākus padomus pavisam skaidri atceros un izmantoju vēl šobrīd. Vēl dažus gadus atpakaļ pēc kāda mana simfoniskā darba noklausīšanās Pēteris man zvanīja un teica, ka jūt dažus “plakidismus” manos darbos. Viņa padomi nebija vien kā no grāmatas vai kādas konkrētas partitūras (lai gan arī tādi bija), bet gan no pieredzes, nereti piesaucot pat konkrētas koncertsituācijas, kurās reizē bija gan komiskais, gan traģiskais. [...] Viņš bija erudīts meistars, kurš parādīs, kā mājai izveidot pamatus un uzmūrēt sienas, kuras turēsies gadsimtiem, nevis tikai dažus gadus.” (Dzenītis 2018)

Akadēmijā Plakidis bija pedagogs ne vien kompozīcijas, bet arī kamerdziedāšanas klasē. Tajā viņš strādāja kopā ar savu dzīvesbiedri, dziedātāju Maiju Krīgeni, kas pēc spožas operdziedātājas un aktīvi koncertējošas kamermūziķes gaitu noslēguma pievērsās vokālās pedagoģes darbam. Abu mākslinieku kopīgo audzēkņu vidū bija dziedātāja Ieva Parša, kas apguva laikmetīgās dziedāšanas meistarklasi; mūsdienās viņa ir pazīstama vokālās mūzikas interprete. Mūziķu tandēmu māksliniece raksturo sekojoši:

“Maija un Pēteris allaž darbojās mījiedarbē, repertuāru atlasīja kopā, pārsprieda to, kas tieši konkrētajam studentam būtu piemērotāks šajā laika periodā. Man viņi bija viens bez otra neiedomājami. [...] Viņi bija ļoti perfekcionistiski un rūpīgi izturējās pret mūziku kā tādu, un rūpējās, lai allaž būtu ļoti tīra intonācija. Pārsvarā gadījumu viņi nekritizēja, bet izteica vēlējumus – pievērsties tādai formai vai tādai frāzei, frāzējumam, tādai intonēšanai vai tādam štriham. [...] Man šķiet, ka nav ideālāka koncertmeistara kā Pēteris Plakidis. Viņš rūpējās par savu tehniku un nemitīgi strādāja pats ar sevi, viņam bija ļoti universālas iespējas, viņš varēja transponēt jebkuru skaņdarbu jebkurā virzienā, un tas ir neiedomājams retums, viņš varēja piesēsties un Rahmaņinovu spēlēt kvintu zemāk, kvintu augstāk (te nav runa par pustoni, kur tu nomaini zīmes, bet par intervāliem), viņš lieliski orientējās stilos un visu to varēja mācīt un dot.” (Parša 2018)

Plakidis nav liedzis padomu ne tikai topošajiem komponistiem un vokālistiem, bet arī jaunajiem instrumentālistiem kamermūziķiem. Nozīmīgu pieredzi radošajā saskarsmē ar viņu guvusi pianiste Agnese Egliņa. Vēl būdama Intas Villerušas audzēkne, Egliņa arī Plakidim lūgusi padomu par dažādiem ansambļa muzicēšanas aspektiem; viņi četrrocīgi spēlēja klavieres. Par saviļņojošu pārdzīvojumu abiem kļuvis leģendārā opusa *Mūzika klavierēm, stīgām un timpāniem* atskaņojums, kurā Egliņai uzticēts klavieru solo<sup>14</sup>. Komponists esot atzinīgi novērtējis gan šo veikumu, gan citas viņa darbu interpretācijas jaunās pianistes sniegtumā. Agnese Egliņa stāsta:

“Spēlējot viņa mūziku, ir ļoti liela dilemma – spēlēt tā kā viņš (kopēt viņu) vai meklēt savu interpretāciju. Es sapratu, ka nevaru īsti kopēt, bet vēlējos ielikt savu artavu, lai arī mēģinājumos viņš vienmēr “vilka” uz savu pusi. [...] Kamermūzikā viņš aicināja ievērot un parādīt ne tikai harmonijas, bet arī disharmonijas, diskrasas būtībā. Tas, ka Plakidis bija ne tikai pianists, bet arī komponists, bija fantastiska lieta! Viņš iemācīja domāt par harmoniju, īpašu uzmanību pievērst formai – tai jābūt ļoti

<sup>14</sup> Mūzika klavierēm, stīgām un timpāniem Agneses Egliņas, Liepājas Simfoniskā orķestra un diriģenta Imanta Rešņa sniegtumā izskanēja 2008. gada 9. martā 16. Starptautiskajā pianisma zvaigžņu festivālā Liepājā.

skaidrai. [...] Interesantas bija arī aplikatūras lietas un “dzīvā dinamika”, to esmu mācījusies no viņa.” (Egliņa 2018)

Egliņa uzsver, ka Plakidim nav bijis pedagoģu kameramūzikā: respektīvi, viņam nav pianista speciālā izglītība, un viņš arī nav skolā vai augstskolā apguvis kameransambļa spēli, bet visu atklājis pats. Plakidis esot teicis: “Ja pats to visu izdomāsi, būs tā sapratne, ko dot, nevis tā, ka viss jau ir iebārots un pateikts, kā jādara.” (Egliņa 2018)

Līdztekus darbam Mūzikas akadēmijā Plakida pedagoģisko pieredzi bagātinājis arī stažēšanās Pētera Čaikovska Maskavas Valsts konservatorijā (1988) un darbs viesprofesora statusā Dienvidilinoisas Universitātes Mūzikas skolā ASV (1990, 1993, 1994). Kā mācībspēks kompozīcijā un vokālajā kameramūzikā Plakidis ir piedalījies desmit starptautiskajos latviešu jauno mūziķu meistarkursos Jaungulbenē (1994), Ogrē (1996–2008, notikuši reizi divos gados) un Siguldā (2010, 2012), kur muzicējis gan ar atzītiem pašmāju un ārvalstu māksliniekiem, gan arī ar studentiem. Siltas atmiņas par šo darbības jomu glabā ASV dzīvojošā komponiste, trimdas latviešu kultūras dzīves organizatore, starptautisko latviešu jauno mūziķu meistarkursu mākslinieciskā vadītāja Dace Aperāne:

“Kad rīkoju meistarkursu ieskaņas koncertus Rīgā, Pēteris ļoti bieži piedalījās kā koncertmeistars, pavadīdams ārzemēs dzīvojošos mākslniekus (Paulu Berkoldu, Andru Dārziņu, Lailu Saliņu u. c.), kā arī Latvijas mākslniekus, kuri piedalījās kā mācībspēki jauno mūziķu meistarkursos. Viņš bieži nāca ar ieteikumiem programmai, un es spilgti atceros, ar cik lielu prieku viņš man stāstīja par ārzemēs dzīvojošajiem latviešu komponistiem, kuru skaņdarbus viņš bija atklājis un tad vēlējis uzvest minētajos koncertos.” (Aperāne 2018)

189

### **Plakida muzikālās intereses**

Neskatoties uz Plakida pamatīgajām zināšanām mūzikā, viņš turpināja tās pilnveidot visā dzīves laikā. Atceros viņu sēžam Lielās ģildes balkonā, klausoties simfonisko koncertu ar partitūru rokās. Tikpat svarīga viņam bija arī mūzikas ierakstu klausīšanās gan vienatnē, gan kopā ar saviem domubiedriem, ar kuriem tika pārrunāts ierakstos dzirdētais. Uldis Urbāns atminas, ka viens no Plakida pianista elkiem bijis Sergejs Rahmaninovs (Urbāns 2018), savukārt Ivars Bezprozvanovs uzsver, ka 90. gadi aizritējuši Riharda Vāgnera zīmē. “Džesija Normena kā soprāns, Bernsteins kā diriģents: tas bija viss, vairāk neko viņam nevajadzēja, Vāgnera partitūras viņš zināja no galvas.” (Bezprozvanovs 2018)

Savs vārds sakāms arī Plakida kompozīcijas klases absolventiem.

Jānis Petraškevičs:

“Viņš bieži man rādīja Haidna partitūras kā paraugu, jo uzskatīja, ka Haidns šajā ziņā ir ārkārtīgi meistarīgs, ļoti spēcīga ir izdoma, kā strādāt ar ekonomisku materiālu. Kas attiecas [uz laiku] tuvāk mūsdienām,

viņš man rādīja Stravinska *Svētpavasari* kā izcilu meistardarbu, un arī par Stravinska klavierdarbiem viņš reizēm runāja kontekstā ar to, kā veiksmīgi un interesanti attīstīt muzikālo materiālu. Arī Vāgners bija viens no komponistiem, kurš bieži vien parādījās sarunās, Vāgneru viņš minēja kā autoru, kurš reti aizšauj garām savās izvēlēs attiecībā uz instrumentu salikumiem.” (Petraškevičs 2018)

Gundega Šmite:

“Vienmēr viņam pa rokai stāvēja Mocarta, Bēthovena simfonijas (*Pastorālā*), Brāmsa simfonijas. Atceros arī Sibēliusa Otro simfoniju: viņš runāja par to, kā Sibēliuss radījis ļoti masīvu, tumšu skaņu zemajā reģistrā. Arī Brukners un Čaikovska Sestā simfonija. Tātad tie bija klasiskās un romantiskās mūzikas paraugi. Pēteris sevi īpaši neidentificēja ar avangarda komponistiem. Par viņa mūziku arī ļoti maz runājām. Taču viens komponists ļoti bieži dominēja mūsu sarunās – Bēla Bartoks.” (Šmite 2018)

Plakidim tuvi komponisti, kuru partitūras viņš deva analizēt audzēkņiem, bija arī Klods Debisī, Moriss Ravels un Gustavs Mālers. Pianiste Agnese Egliņa atminas, ka Plakida autoritātes bijuši vairāki romantisma laikmeta pārstāvji – Francis Šūberts, Roberts Šūmanis, Johanness Brāmss, Kārlis Marija fon Vēbers un Pēteris Čaikovskis. Taču viņu saistījuši arī dažu 20. gadsimta autoru, piemēram, Albāna Berga un Bendžamina Britena darbi. “Plakida klasē bija jau izvēlētas pērlītes, ko viņš deva jaunajiem dziedātājiem,” tā Egliņa raksturo darbu JVLMA kamerdziedāšanas klasē (Egliņa 2018).

Vairākās liecībās pavid doma, ka klasīku un romantiķu darbi Plakidim tomēr bijuši tuvāki nekā laikmetīgā mūzika. To uzsver arī komponists Andris Dzenītis:

“Pēterim vistuvākā bija mūzika, kura radusies līdz 20. gadsimtam. To viņš pārzināja vislabāk, cienīja, spēja citēt pie klavierēm no jebkuras vietas Šūmaņa šo vai Bēthovena to skaņdarbu. Nereti pat ar pavisam slaveniem piemēriem viņš demonstrēja, kā nekad nevajag rakstīt. Piemēram – ja gribi iemācīties, kā nerakstīt korim, paskaties Bēthovena Devītās finālū, kā neiespējami neērti stīgām – Vāgneru. Lai arī nereti ar skepsi viņš izturējās pret īpaši laikmetīgām izpaušmēm mūzikā, pēdējos gados viņš pēkšņi mani pārsteidza ar atziņu, ka *visi studenti šobrīd raksta tik nemodernu un vecmodīgu mūziku.*” (Dzenītis 2018)

Plakida atturīgo attieksmi pret laikmetīgo mūziku atzīmē arī Jānis Petraškevičs:

“Mēs ļoti bieži strīdējāmies par laikmetīgo mūziku, mums bija visnotaļ pretēji viedokļi, es kaismīgā jaunības maksimalismā mēģināju aizstāvēt savu viedokli un savas patiesības, un viņš no samērā skeptiska skatupunkta apšaubīja to, ar ko es nācu klajā. Viena no tēmām, kas pastāvīgi ienāca mūsu diskusijās [..]: viņam bija šaubas par to, cik daudz no tā, kas laikmetīgajās partitūrās ir pierakstīts, reāli var saklausīt, sadzirdēt. Acimredzot uz to vedināja viņa paša kā komponista pieeja – viņš rūpējās par lielu skanējuma tīrību, klasiski tīru skanējumu.” (Petraškevičs 2018)

Savukārt pianiste Agnese Egliņa norāda:

“Plakidis bija ļoti rezervēts pret galēji jauno mūziku, viņš to novēroja, bet par to daudz nerunāja. Piemēram, pēc trio *Art-i-Shock* koncerta,

kur spēlējām latviešu laikmetīgo mūziku, viņš bija ļoti rezervēts, principā neizsakot nevienu vārdu, par kāda skaņdarba analīzi vispār nerunājot. Kaut kas nesakrita ar viņa priekšstatiem par kompozīciju, par kompozīcijas tehniku, bet viņš neteica, ka tas vispār nav nekas. Viņš izturējās ar cieņu, respektu un negāja labot vai svītrot partitūras. Es domāju, ka Plakidis kaut kam līdzīgam bija izgājis cauri, kad bija jauns, jo latviešu mūzikas kontekstā viņš pats bija ļoti moderns.” (Egliņa 2018)

## Noslēgums

Pētera Plakida muzikālais devums un atskaņotājdarbība ir nozīmīga latviešu mūzikas lappuse, kuras izsmelošs apraksts un izvērtējums vēl ir nākotnes muzikologu rokās. Plakida personības diženums izgaismojas ne tikai Latvijas mērogā, bet arī ārpus tās. Viņa rādītās ceļazīmes ir pavērušas jaunus ceļus mūzikā ne tikai topošajiem skaņražiem, bet arī atskaņotājmāksliniekiem, daudzi no viņiem mūsdienās ir guvuši plašu starptautisku atzinību.

Pēdējos gados var runāt par zināmu Plakida mūzikas renesansi – jaunās paaudzes interpreti arvien biežāk ietver viņa darbus savās koncertprogrammās, un tie iegūst arvien jaunas skaņējuma nianšes. Sevišķi bieži Plakida mūzika skaņējusi komponista 70. jubilejas gadā (2017). Viens no spilgtākajiem jubilejas gada notikumiem bijis simfoniskā lieldarba *Dziedājums* atskaņojums Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra un diriģenta Gunta Kuzmas lasījumā, ko atzinīgi novērtējis arī pats meistars (Raginskis 2017).

Lai gan Plakidis ir spilgti apliecinājis sevi kā starptautiska līmeņa komponists un atskaņotājmākslinieks, savā mūzikā sakausējis senatnīgo ar laikmetīgo, pamatīgi pārzinājis dažādus mūzikas stilus un spēlējis ar tiem arī savā daiļradē, tomēr latviskā mentalitāte iemājo teju ikvienā viņa skaņdarbā, apliecinot piederību dzimtajai zemei. To sajūtam ne tikai intonatīvajā sfērā un saiknē ar latviešu folkloru, bet arī vokālās mūzikas tekstu izvēlē:

“Kamēr svēteļi pār Svēti baltos spārnos slīd, / Kamēr baltu spārnu  
blāzmas zilās straumēs krīt, / Kamēr zilām straumēm Zemgalē, /  
Zemgalē plūst pali, / Esi mierīgs. Tīci. Zini. – / Tava zeme paliks.”  
(Vizma Belševica)<sup>15</sup>

Un iespējams, ka īstais Plakida mūzikas laiks vēl tikai nāks. Ir pienācis brīdis celt Pēteri Plakidi goda vietā līdzās citiem starptautiski pazīstamiem latviešu komponistiem.

<sup>15</sup> Teksts izmantots Pētera Plakida kordziesmā *Tavas saknes tavā zemē*.

## PIELIKUMS

### **Vēl dažas atziņas par Pētera Plakida radošo darbību: citātu izlase (avots – raksta autores veiktās intervijas)**

#### **1. Par mūzikas stilistiku**

Dace Aperāne:

Pētera Plakida mūziku var uzreiz atpazīt pēc pirmajām pāris taktīm. Es uzskatu, ka ar savu smalkumu un iekšējo dramatismu, kā arī daudzveidīgo humora izjūtu Pētera Plakida skaņdarbi, īpaši viņa vokālā un instrumentālā kameramūzika, atspoguļo autora paša personību. Viņa melodiskie motīvi bieži ir tik īsi un tomēr neaizmirstami – tie spēj uzburt skaņdarba noskaņu ar savu ritmisko un melodisko uzbūvi. Pētera Plakida harmoniskā un sonoriskā paleta ir ļoti niansēta, krāšņa un dinamiska. [...] Viņa mūzika izstaro dziļu ekspresiju, bet spēj arī rotaļāties ar brīnišķīgu vieglumu. (Aperāne 2018)

Selga Mence:

Plakida mūzikas valoda izceļas ar prieku, smaidu, pozitīvām enerģijām. Visvieglāk jau ir rakstīt drūmu, nopietnu, traģisku mūziku. Ir arī Pēterim tādas lappuses bijušas, protams, ļoti skaistas un emocionālas, profesionāli uzrakstītas, bet uzrunā tieši šis smaids, humors, neparastais rakurss, kā paskatīties uz kaut kādām lietām vai instrumentiem. Otrs jau ir tas, ka viņš bieži izmanto dažādu komponistu, dažādu vēstures dižgaru alūzijas, un tas laikam saistās arī ar to, ka viņš bija ļoti gudrs, erudīts mūzikā. Ja kādam tās ir “manas vēstures zināšanas”, tad viņš tajā mūzikā dzīvoja iekšā, ļoti labi to pārzināja. (Mence 2018)

Indra Riše:

Plakidim bija izkopta sava mūzikas valoda, kura bija atpazīstama jebkura žanra darbos, taču nekad neatkārtojās. Šī valoda bija nepārtrauktā attīstībā. Ja tur bija saklausāmas latviešu tautasdziesmas intonācijas vai citu komponistu darbu citāti, vai atdarināšana (īpaši pēdējos darbos), tad tas tika pasniegts ļoti pārdomāti caur paša komponista skatu prizmu. (Riše 2018)

Gundega Šmite:

Viņa daiļrades atslēgas vārds ir “dualitāte” – spēles ar mūsdienīgumu un pagātni, eksistenciālu skarbumu un humoristisku vieglumu. No mūzikas valodas viedokļa tas arī rod iemiesojumu poliskaņkārtu lietojumā, apvienojot divus modālus vai tonālus centrus, kā arī spraiģā kontrastainībā. [...] Būdams koncertējošs mākslinieks, Pēteris ļoti smalki izjuta kompozīciju no izpildītāja



viedokļa. Viņa partitūras ir rakstītas ar dziļu izpratni par katra instrumenta specifiku. Viņš nekad nerakstīja mūziku, kas būtu “pret spalvu” mūzikas instrumenta būtībai. (Šmite 2018)

Jānis Petraškevičs:

Pēteris Plakidis bija īsts mākslinieks visā savā būtībā gan ar savu pārliecību, gan ar šaubām, kas viņam bija. Komponists, kuram ir savs atpazīstams stils. Kā cilvēks viņš man likās sevī vērsts, bet viņa mūzika man šķiet ekstraverta, kas iet pasaulei pretī ar atplestām rokām. Tā ir rotaļīga, noteikti, ka tur caur tiešām alūzijām un citos veidos ienāk tie komponisti, kas viņam pašam bija tuvi. Komponēšana kā savveida saruna ar cilvēkiem, kas viņam pašam ir svarīgi. (Petraškevičs 2018)

Ieva Parša:

Pēteris Plakidis ļoti gaumīgi pārzināja vokālu, rakstīja ļoti saudzīgi un pārdomāti. Viņa vokālajā mūzikā man patīk tas, ka visu savu paleti, kas viņam ir sirdī, viņš mēģina reducēt līdz minimumam, atbirdināt visu lieko. Ir citi komponisti, kas grib aizkavēt klausītāju, viņi saka: *Tagad sēdi un klausies, un izturi!* Pēteris nekad tā nedara, viņš ir ļoti korekts pret savu klausītāju, viņš rāda to pašu, pašu labāko, bez kā nevar iztikt. Plakida mūzikā ir koncentrēts tas būtiskais, ko viņš grib pateikt, un tas man dara viņa mūziku cilvēciski ļoti augstvērtīgu. (Parša 2018)

Ivars Bezprozvanovs:

Plakidim labi sanāca muzikāli joki. Viņam kā talantīgam komponistam stilizāciju uzrakstīt nebija grūti, bet viņš pats ārkārtīgi kautrējās no tā. Kā viņš pats mēdza teikt – *poshlost' neverojatnaja* [tulkojumā no krievu valodas – “neticama banalitāte”. – M. D.]. No viņa puses likās, ka tā ir kāda karikatūra, bet tas tā iegājās, ka mūziķi tagad spēlē visas tās karikatūras. Kad pēc skaņdarba *Veltījums Brāmsam* atskaņojuma, kas bija iecerēts kā *Transatlantic Trio* koncerta “piedeva”, kāds prasīja komponistam notis, viņš negribēja dot – *nē, to nedrīkst spēlēt, tas ir ārprāts, nekaunības kalngals, tā nedrīkst rakstīt!* (Bezprozvanovs 2018)

Uldis Urbāns:

Pēteris Plakidis ir tik individuāla personība, ka to varēs novērtēt tikai nākamās paaudzes. [...] Es viņu uztveru kā latviešu Mocartu. Viņa mūzika ir tik ārkārtīgi rosinoša! (Urbāns 2018)

## 2. Par pianista darbību

Indra Riše:

Koncertmeistara loma bija tikpat nozīmīga kā komponēšana. Liels muzicēšanas prieks, zelta repertuāra apgūšana, dažādu instrumentu specifikas iepazīšana. Pastāvīgie skatuves partneri bija labākie sava amata meistari, kas bija lieliski mūzikas interpreti un deva impulsu komponēt tieši viņiem. (Riše 2018)

Uldis Urbāns:

Manā uztverē viņš ir viens no beidzamajiem Latvijas romantiķiem. Kad viņš ieiet mūzikā, tad ieiet pilnīgi savā pasaulē, viņam vajag tikai klavieres, un viņš var atslēgties no realitātes. Atceros epizodi no mūsu Amerikas brauciena [1986 ASV kopā ar dziedoni Kārli Zariņu – M. D.]. Pirms viena koncerta viņš tika pie klavierēm, viņa repertuārā bija Šūberts. Es skatījos uz viņu krēslā, un likās, ka no viņa izstaro gaisma. Tas nav izstāstāms, kā viņš varēja to mūziku interpretēt un tajā ieiet, atslēgties no visa pārējā, no ikdienas. [...] Ar viņu strādāt bija ārkārtīgi viegli un, galvenais – radoši, brīžiem bija kāds novirziens pa labi, pa kreisi, ko nemaz nevarēja sarunāt, bet tas iznāca pats par sevi, un bija labi. Rāmji viņam nederēja, rāmjos viņu ielikt bija grūti, viņš dzīvoja pats savā pasaulē. (Urbāns 2018)

Dace Aperāne:

Es raksturotu Pēteri Plakidi kā ļoti zinātkāru, meklējošu un izteikti radošu personību, ar spēju no iekšēji reflektīvām domām brīvi pāriet uz ārēji vērstu spilgtu dzīvesprieku vai atkal otrādi. Visvairāk šo īpašību varēju ievērot tad, kad Pēteris muzicēja ar saviem kolēģiem un studentiem. Kā Pēteri Plakidi raksturoja džeza dziedātāja Žanete Losone (*Janet Lawson*), viņš tik daudzos veidos bija *free spirit* jeb “brīvs gars”, kura briljantās zināšanas un mūzikas mīlestība iedvesmoja visus, ar kuriem viņš sastapās... Savā būtībā Pēteris Plakidis man visvairāk likās romantiķis, kurš dziļi priecājās par skaistumu, par vismazākiem sīkumiem un par iespēju būt tuvu draugu vidū – šajās reizēs bieži atklājās viņa smalkais humors un maigais smaids. [...] Pēteris Plakidis ir atskaņojis arī vairākus manus darbus, man vienmēr bijis liels prieks ar viņu sadarboties, uzskatīju viņu par domubiedru mūzikā. Biju ļoti aizkustināta saņemot mazu kartiņu 1993. gada novembrī, kurā Pēteris man rakstīja: “Biju priecīgs būt ar Tevi vienā koncertā un satikt Tevi garā! Paldies Tev par Tavām rūpēm, priecāšos redzēt un dzirdēt vēl.” [...] Vienmēr atcerēšos sirsnīgo sadarbību ar Pēteri Plakidi, plānojot viņa koncertturneju ASV ar *Transatlantic Trio* [1997] un Lailu Saliņu [2011]. Viņa attieksme bija vienmēr profesionāla, izpalīdzīga un līdzsvarota. (Aperāne 2018)

Ieva Parša:

Pēteri vispār izpildītāji ir ļoti cienījuši un mīlējuši, nākuši prasīt padomu – *kā?* Un viņš, man liekas, arī vienmēr ir parādījis, palīdzējis atšifrēt, kā viņš to domā, bet tā kritiski – nē. Viņš pārsvarā bija ļoti pozitīvi noskaņots, ļoti cienīja un mīlēja savus izpildītājus. (Parša 2018)

Agnese Egliņa:

Plakidis aicināja ieklausīties, redzēt partitūru, sekot nošu tekstam, saprast skaņdarba kontekstu komponista daiļradē, klausīties arī citus viņa darbus – simfonijas, operas. Piemēram, iestudējot Vēberu, principā jāzina viss, pat ja no tā visa noderēs tikai pieci procenti, aiz tevis vienlīga būs tik daudz informācijas, ko tu vari dot klausītājiem.

Spēlējot Šubertu, interesantas bija tempa izvēles. Toreiz es biju ļoti jauna, 20 gadi, un man likās: *O, tik lēni!* Bet tagad es saprotu, ka tam ir jābūt tieši tā. Daudz spēlējām Brāmsu. Kāds viņam temperaments! Visas tās brīnišķīgi garšīgās aizturas, sinkopes... Atkal svarīgi parādīt harmonijas, disharmonijas, parādīt to skaistumu – La mažoru, pamazināto harmoniju, tādu pretmetu. (Egliņa 2018)

### 3. Par pedagoga darbību

Indra Riše:

Pēteris Plakidis bija cilvēks ar harismu. Ekstravagants un šarmants. Visa viņa būtība bija mūzikā, taču Plakidis bija ļoti paškritisks un tikpat prasīgs pret saviem studentiem un, iespējams, skatuves partneriem. Augsta profesionalitāte bija viņa darbības neatņemama sastāvdaļa. [...] No viņa esmu mācījusies būt atbildīgai par katru noti, ko esmu uzrakstījusi. Vēlāk – arī par tēmu, ko esmu aizskārusi vai ko esmu gribējusi teikt. (Riše 2018)

Jānis Petraškevičs:

Atskaņotāja praktiķa pozīcija allaž izpaužas arī tad, kad viņš pasniedza kompozīciju. Pirms dažiem gadiem es viņam stāstīju par filmu, ko biju noskatījusies par ungāru komponistu, pianistu un pasniedzēju Ģerģu Kurtāgu. Kurtāgs tur stāsta, ka viņš mūzikai var pietuvoties kā pedagogs, pasniedzējs. Kad viņš māca, tad viņš vislabāk var izprast muzikālo materiālu un tam piekļūt vistuvāk. Savukārt Plakidis teica, ka viņa gadījumā tā ir atskaņotājdarbība un pianista prakse, caur to viņš vislabāk pietuvojas mūzikai. [...]

Visbiežāk viņš uzticējās manai pieejai un domāšanai, viņš neieņēma kategorisku negatīvu pozīciju, drīzāk man bija sajūta, ka viņš priecājas, kad man kaut kas ir izdevies, un viņš mani viennozīmīgi atbalstīja. Bija sajūta, ka mēs katrs domājam atšķirīgi un ejam katrs savu ceļu,

un ka ne vienmēr viņš man spēj palīdzēt manā ceļā, tāpēc viņš man atstāja brīvas rokas. Plakidim bija sajūta – tā joma, kur viņš man var palīdzēt un kaut ko ieteikt, ir orķestrācija un tas, ko viņš apzīmēja par *akadēmisko bāzīti*. [..] Viņš kā komponists bija izteikts praktiķis: komponējot domāja par to, kā mūzika izskatīsies no atskaņotāja puses. Šai ziņā mums bija domstarpības par ritma struktūrām – man tai laikā patika eksperimentēt un iet samērā tālu komplicētu ritmu izmantojumā, bet viņš no interpreta viedokļa mēģināja to kaut kādā veidā apšaubīt, [sakot,] ka tas nenolasīsies, bet tiks izspēlēts citādi. [..] Kad strīdējāmies, Plakidis prasīja: kas manā mūzikā veido tematismu? Kas ir tas, kas aizstāj tematisma lomu? Viņam bija svarīgi, lai es to muzikālo materiālu, ko es atnesu un pie kā es strādāju, kaut kādā veidā vai pakāpē varētu nospēlēt. Viņam gribējās skanisku, dzirdes iespaidu par to, ko es rakstu. Viņš nebija vērsts uz to, lai skatītos partitūru bez skanējuma. Saklausāmības moments ir palicis atmiņā kā visbiežākā diskusiju tēma.

Jautājums ir par to, cik un kādā mērā mēs kā komponisti kontrolējam to, ko mēs rakstām, skaniski, ar ausi. Kad es strādāju pie kaut kā, viņš šaubījās, vai es to kontrolēju. Pēc tam, kad tas izskanēja, viņš pārliecinājās, ka es to kontrolēju. Viņš teica – jā, tur ir tā dzirdes kontrole, bet tieši, kādā veidā es to panāku, to viņš nesaprot, taču atzīst, ka gala rezultātā ir jūtams, ka materiāls ir kontrolēts un pārbaudīts. Tā ir izteikta praktiķa pieeja – [..] viņu interesēja, kā tas beigās atskaņojuma brīdī izpaudīsies skanējumā. (Petraškevičs 2018)

## IN MEMORIAM PĒTERIS PLAKIDIS

Mārīte Dombrovska

### Summary

**Keywords:** composer, pianist, professor, musical duality, neoclassicism, neoromanticism, Latvia, Greece

This paper is dedicated to the memory of Pēteris Plakidis (1947–2017) – composer, pianist, and long-time professor at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music. For those who knew Plakidis, he will always remain in their memories as an erudite musician with refined tastes, and a witty aristocrat in spirit, who was a notable figure for many. He never gave ready prescriptions to his compositional students, but encouraged them all to find their own path, to develop their own characteristics and individuality. Many of his students have become internationally known composers.

Plakidis' music combines a classicistic balance and a romanticized world view, rationalism and a youthful exuberance, dramaticism and the spark of humour. His former student Gundega Šmite characterizes Plakidis' music as laconic, though at times multi-faceted. She stresses:

"The key to his creative work is 'duality' – games with the modern and the past, an existential harshness and a humorous lightness. From the perspective of musical language, it also brings to life the usage of polymodality, combining two modal or tonal centres, as well as tense contrasts. [...] As a pianist, Pēteris had a very refined sense of the composition from the perspective of the interpreter. His scores were written with a deep understanding of the specifics of all the instruments. He never wrote music that would go against the essence of a musical instrument." (Šmite 2018)

Plakidis' active involvement as an accompanying pianist in chamber music performance and as a member of varied ensembles has significantly influenced his creative work and inspired him to compose many notable chamber opuses. Among them are vocal cycles written for his wife, the singer Maija Krīgena – *Trejžuburis* ("Three Branches") with lyrics by Imants Ziedonis (1967), *Trīs Māra Čaklā dzejoļi* ("Three Poems by Māris Čaklais", 1975), *Trīs Ojārs Vācietis dzejoļi* ("Three Poems by Ojārs Vācietis", 1980), the chamber cantata *Ezers* ("The Lake", lyrics by Knuts Skujenieks, 1989). Instrumental works like *Romantiska mūzika* ("Romantic Music", 1980), *Veltījums Haidnam* ("Dedication to Haydn", 1982), *Bezmiegs* ("Sleeplessness", 1998), among others, have already become Latvian chamber music classics.

Plakidis has also made a significant contribution to the symphonic music genre. In 1969, for his *Music for Piano, Strings and Timpani*, he received the All Soviet Union Young Composer Review Award, and this work also received praise from Dmitri Shostakovich. Additionally, in 1996, the composer was awarded the Latvian Great Music Award for his *Variācijas orķestrim* ("Variations for Orchestra"). Among other enduring contributions to Latvian symphonic music are *Leģenda* ("Legend", 1976), *Dziedājums* ("Canto", 1986), and several concertos: the neoclassicistic Concerto for orchestra and piano (1975), as well as the folk-inspired *Sasaukšanās* ("Interplay"), for soloist group and symphony orchestra, 1977, and the Concerto for two oboes and string orchestra (1982). There are also the witty stylistic games of *Vēl viena Vēbera opera* ("One More Weber Opera") for clarinet and orchestra, 1993, and *Pasticcio à la Rossini* for cello and orchestra, 2006.

Even though the composer did not strive for publicity and international attention, his music became highly regarded outside of Latvia quite early on. From 1970 to 1980, Plakidis' music was performed not just in Latvia, but also in many of the then Soviet republics. Beginning in 1990, it was performed in many countries worldwide: Sweden, Germany, England, the Netherlands, Finland, Greece, Malaysia, Australia, the United States, Canada, and elsewhere. Many

international organizations commissioned new works, for example, the Paris publication house *Alphonse Leduc*, the Schleswig-Holstein Music Festival, the Zealand Symphony Orchestra (Denmark), and the Latvian Song Festival Association in Canada.

Plakidis' music received much significant international praise, for example, the British *Gramophone Awards* review of the London music label *Toccata* release of the CD *Music for String Orchestra* (2007), which praised the earliest opus on the album:

*"Music for Piano, Strings and Timpani* (1969), in which the composer features as pianist, was Plakidis's diploma work. A typically well crafted product of this early style, the single span, multi-section work shows considerable aural imagination (albeit with a debt to Bartók) within a postmodern tonal idiom and plays not unlike a set of variations. Based on the folksong "Ej, saulīte, drīz pie Dieva" ("Go, sun, soon to God"), in which "Latvian peasants rail against oppressive German landowners", there is clear subtext protesting the Soviet occupation of Latvia." (Rickards 2007: 89)

Beginning in September of 2017, in the Jāzeps Vītols Memorial Room at the Latvian Academy of Music, one can find the composer's private archives. Among the materials collected are previously unknown opuses.

Based on interviews and archive materials, this paper offers a broad view of Pēteris Plakidis' aesthetic beliefs, the composers that were close to him, as well as his own personality.

### **Literatūra un citi avoti**

Aperāne, Dace (2018). E-vēstule Mārītei Dombrovskai. 27. oktobris. Glabājas Mārītes Dombrovskas privātarhīvā

Bezprozvanovs, Ivars (2018). Intervija Mārītei Dombrovskai. 25. oktobris Rīgā. Pieraksts glabājas Mārītes Dombrovskas privātarhīvā

Bravo Plakida pastētei (2006). *Diena*, 29. maijs  
[Canadian Music Centre] (n.d.). *Composer [Tālovaldis Ķeniņš] Showcase. Sheet Music*. [https://www.musiccentre.ca/node/37231/sheet\\_music](https://www.musiccentre.ca/node/37231/sheet_music) (accessed December 12, 2018)

Dzenītis, Andris (2018). E-vēstule Mārītei Dombrovskai. 28. oktobris. Glabājas Mārītes Dombrovskas privātarhīvā

Egliņa, Agnese (2018). Intervija Mārītei Dombrovskai. 26. oktobris Rīgā. Pieraksts glabājas Mārītes Dombrovskas privātarhīvā

Grāvītis, Oļģerts (1992). Vēstule Pēterim Plakidim 1992. gada Ziemassvētku vakarā, 1 lpp. [mašīnrakstā]. Glabājas Oļģerta Grāvīša arhīvā JVLMA, Jāzeps Vītola piemiņas istabā, nav katalogizēta



Grīnups, Artūrs (1973). *Četras liriski romantiskas ekspresijas*. Mecosoprānam un klavierēm. Komponista rokraksta kopija. Glabājas JVLMA, Jāzepa Vītola piemiņas istabā. Pētera Plakida kolekcija, JV-Not\_00479

Holland, Bernard (1986). Debut. Recitals by 2 tenors, 2 pianists and an oboist. *The New York Times*, October 5

Jaunslaviete, Baiba (1994). Pēteris Plakidis un Ēriks Mandats: sadarbības turpinājums. *Diena*, 22. jūnijs

Klotiņš, Arnolds (2002). [Anotācija]. *Peteris Plakidis. Variations. Conversations. Episodes*: CD. Athens: Lyra / Anotācijas teksts latviešu valodā datordrukā. Glabājas Mārītes Dombrovskas privātarhīvā<sup>16</sup>

<sup>16</sup> CD albuma anotācijā šis teksts publicēts grieķu un angļu valodā.

Krīģena, Maija (2018). Telefonintervija Mārītei Dombrovskai. 6. novembris

Kudiņš, Jānis, un Mārīte Dombrovska (b. g.). *Plakidis, Pēteris*. <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=294&profile=1> (skatīts 2018. gada 1. decembrī)

Ķeniņš, Tāivaldis (1994). [Anotācija Nonetam (*L'ultima sinfonia*)]. *Autorkoncerts komponista [Tāivalža Ķeniņa] 75. gadskārtai*. 6. maijā Rīgā, Vāģnera zālē. Rīga: Latvijas Filharmonija, Latvijas Komponistu savienība

Ķeniņš, Tāivaldis (1997). *Izcils jaundarbs latviešu mūzikā. Komponistam Pēterim Plakidim piecdesmit gadi*. Rokraksta kopija glabājas Oļģerta Grāvīša arhīvā JVLMA, Jāzepa Vītola piemiņas istabā, nav katalogizēta<sup>17</sup>

Līcīte, Paula (1956). *Sonatīne klavierēm*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība

Lūsiņa, Inese (2007). Jubilejas pastēte Plakida gaumē. *Diena*, 21. septembris

Mence, Selga (2018). Intervija Mārītei Dombrovskai. 23. oktobris Rīgā. Pieraksts glabājas Mārītes Dombrovskas privātarhīvā

Parša, Ieva (2018). Intervija Mārītei Dombrovskai. 25. oktobris Rīgā. Pieraksts glabājas Mārītes Dombrovskas privātarhīvā

Paula, Rūta (2014). *Benefice*. Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums. 16. maijs. <http://klasika.lsm.lv/lv/raksts/benifice/man-veicies-ar-labiem-cilvekiem...-dziedatajai-maijai-kriigenai-.a38505/> (skatīts 2018. gada 1. decembrī)

Petraškevičs, Jānis (2018). Intervija Mārītei Dombrovskai. 26. oktobris Rīgā. Pieraksts glabājas Mārītes Dombrovskas privātarhīvā

<sup>17</sup> Teksts publicēts arī trīs preses izdevumos: *Latvija Amerikā* (Toronto) 1997. gada 15. februārī, avīzē *Laiks* (Nujorka) 1997. gada 1. martā un Rīgas laikrakstā *Literatūra. Māksla. Mēs* 1997. gada 6./13. martā.

- Plakide, Agate (2018). E-vēstule Mārītei Dombrovskai. 18. novembris. Glabājas Mārītes Dombrovskas privātarhīvā
- Plakidis, Pēteris (b. g.). *Izkapts ābelē\**. Jauktajam korim *a cappella*. Glabājas JVLMA, Jāzepa Vītola piemiņas istabā. Pētera Plakida kolekcija, JV-Not\_00425
- Plakidis, Pēteris (b. g.). *Veci gabali (pabeigti un pārrakstīti). Zīdaiņa periods\**. Nošu mape. Glabājas JVLMA, Jāzepa Vītola piemiņas istabā. Pētera Plakida kolekcija, JV-Not\_00359–00360, 00416–00422
- Plakidis, Pēteris (1978). Dzīvais mūzikas process. *Padomju Jaunatne*, 2. decembris
- Plakidis, Pēteris (1996). [Variācijas orķestrim: anotācija]. Komponista rokraksts un drukāta izdevuma kopija. Glabājas Pētera Plakida arhīvā JVLMA, Jāzepa Vītola piemiņas istabā, nav katalogizēta
- Plakidis, Pēteris (2002). *Variations. Conversations. Episodes*. CD Album. Athens: LYRA, CD0778
- Plakidis, Pēteris (2007a). *Music for String Orchestra*. CD Album. London: Toccata, TOCC 0004
- Plakidis, Pēteris (2007b). Pasticcio à la Plakidis. Intervija Rūtai Paulai. *Mūzikas Saule* 2, 8.–11. lpp.
- Plakidis, Pēteris (2015). *You Wonder at My Song*. CD Album. [Albany NY]: Albany Records, TROY 1548
- Plakidis, Pēteris (2016). *Mūža aina*. Dziesma jauktajam korim *a cappella*: nošu materiāls\* un dziesmā izmantotais Zinaīdas Lazdas teksts\*. Glabājas JVLMA, Jāzepa Vītola piemiņas istabā. Pētera Plakida kolekcija, JV-Not\_00429
- Putniņš, Pauls (1992). *Formveides iezīmes un interpretācijas problemātika Pētera Plakida kora simfonijā Nolemtība (O. Vācieša vārdi)*. Diplomdarbs. Rīga: JVLMA. Glabājas JVLMA, Jāzepa Vītola piemiņas istabā, nav katalogizēts
- Raginskis, Edgars (2017). *Mūsu leģendas*. Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums. 4. marts. <http://klasika.lsm.lv/lv/raksts/musu-legjendas/in-memoriām.-no-petera-plakida-atvadoties....a82740/> (skatīts 2018. gada 1. decembrī)
- Rickards, Guy (2007). Plakidis orchestra works. Music for string orchestra by one of Latvia's leading composers. *Gramophone. The World's Best Classical Music Reviews*. Glabājas Pētera Plakida arhīvā JVLMA, Jāzepa Vītola piemiņas istabā, nav katalogizēts<sup>18</sup>
- Riše, Indra (2018). E-vēstule Mārītei Dombrovskai. 23. oktobris Rīgā. Glabājas Mārītes Dombrovskas privātarhīvā

<sup>18</sup> Pieejams arī elektroniski: <https://www.gramophone.co.uk/review/plakidis-orchestral-works> (skatīts 2018. gada 1. decembrī).

Rubule, Ilze (b. g.). *Džuljeta Plakidis*. <http://literatura.lv/autors/Dzuljeta-Plakidis/26075> (skatīts 2018. gada 6. jūnijā)

Skurule, Līga, un Juris Ķeniņš (b. g.). *Tāivaldis Ķeniņš. Darbu saraksts*. <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=3699&works=1&zans=all> (skatīts 2018. gada 12. decembrī)

Šmite, Gundega (2018). E-vēstule Mārītei Dombrovskai. 21. oktobris Rīgā. Glabājas Mārītes Dombrovskas privātarhīvā

Tiliakos, K. = K. Tiljakoss (2002). Astoņi kāda nezināma grieķu izcelsmes komponista darbi, kurus ir vērts iepazīt katram mūzikas mīļotājam. *HITECH* 8–9. Recenzijas latviskojums. Komponista rokraksta kopija. Glabājas Mārītes Dombrovskas privātarhīvā

Torgāns, Jānis (1978). Par Pēteri Plakidi. *Latviešu mūzika XIII*. Sast. Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārkliņš. Rīga: Liesma, 68.–86. lpp.

[*The Transatlantic Trio*] (1997). CD Album. New York: 4-Tay Inc., 4-TAY-CD-4008

Troussas, Phontas = Fondas[s] Trūsas[s] (2002). [Recenzija par CD *Variations. Conversations. Episodes*]. *Jazz&Tzaz* 8–9. Recenzijas latviskojums. Komponista rokraksta kopija. Glabājas Mārītes Dombrovskas privātarhīvā

Urbāns, Uldis (2018). Intervija Mārītei Dombrovskai. 26. oktobris Rīgā. Pieraksts glabājas Mārītes Dombrovskas privātarhīvā

*Works for Orchestra by Greek Composers*. No 4 (2004). CD Album. Athens: LYRA, CD 1044

Zemzare, Ingrīda, Ligita Ašme, Zane Gailīte un Jānis Torgāns (1978). ... Kamēr spēj mainīties [Latvijas PSR Komponistu savienības 8. kongress. Par jaunajiem komponistiem]. *Padomju Jaunatne*, 5. marts

Zemzare, Ingrīda, un Guntars Pupa (2000). *Jauno mūzika pēc divdesmit gadiem*. Rīga: Jumava, 87.–131. lpp.

Žilinskis, Arvīds (1948). *Skaņdarbi klavierēm*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība

## PAR AUTORIEM

**Ilona Būdeniece** (dz. 1975) absolvējusi JVLMA bakalaura studiju programmu mūzikas vēsturē un teorijā (bakalaura darbs *Žanru problēma teorijā un praksē*, 1999), kā arī akadēmisko maģistrantūru (2010, maģistra darbs *Mūzika... kā librožanrs latviešu komponistu daiļradē*). Gan bakalaura, gan maģistra darbi izstrādāti prof. Jeļenas Ļebedevas vadībā. 2010.–2013. gadā I. Būdeniece studējusi šīs pašas augstskolas doktorantūrā, J. Ļebedevas klasē, un 2015. gadā ieguvusi mākslas zinātņu doktores grādu par promocijas darbu *Liberžanra fenomēns žanra teorijas kontekstā un tā izpausmes latviešu komponistu instrumentālajā mūzikā*. Bijusi pedagoģe dažādās mūzikas skolās, tai skaitā (kopš 2008) Jāzepa Mediņa Rīgas Mūzikas vidusskolā. Šajā mācībiestādē I. Būdeniece pasniedz mūzikas teorētiskos priekšmetus (solfedžo, mūzikas formu, mūzikas teoriju), vada diplomreferātu izstrādi, 2010.–2018. gadā vadījusi arī vispārējās mūzikas teorijas metodisko komisiju. Kopš 2018. gada rudens I. Būdeniece vada apvienoto mūzikas teorijas metodisko komisiju (nodaļu).

Publicējusi dažādiem laikmetīgās žanru teorijas aspektiem veltītus pētījumus Latvijas un Lietuvas zinātniskajos izdevumos, kā arī prezentējusi tos starptautiskās konferencēs Latvijā, Lietuvā un Čehijā.

e-pasts: il.b@inbox.lv

**Ēvalds Daugulis** (dz. 1958) absolvējis Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatoriju (tagadējo JVLMA) ar diplomdarbu *Tēmas muzikālās funkcijas Ādolfa Skultes 60. un 70. gadu simfonijās* (1982). 2002. gadā viņš aizstāvējis promocijas darbu – disertāciju *Harmonijas mācības evolūcija 20. gadsimtā un mācību satura intensifikācija Latvijā*, iegūstot mākslas zinātņu doktora grādu; gan diplomdarba, gan promocijas darba zinātniskais vadītājs bijis prof. Ludvigs Kārklīšs. Ē. Daugulis ir Daugavpils Universitātes docētājs (kopš 1995), Mūzikas katedras vadītājs (kopš 2004), profesors (kopš 2007), Mūzikas un mākslu fakultātes dekāns (kopš 2012). Ilggadēji darbojas arī kā Daugavpils Universitātes zinātnisko rakstu krājuma *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais* sastādītājs, ir vairāku zinātnisko publikāciju autors (to vidū monogrāfija *Džeza harmonija: teorijas un ieteikumi*, 2017), aktīvs zinātnisko konferenču organizētājs un dalībnieks Latvijā un citās Eiropas valstīs. Pētnieciskās intereses saistītas ar harmonijas studiju kursa pilnveidi un metodiku, kā arī latviešu tautas instrumentālmūziku.

e-pasts: evalds.daugulis@du.lv

**Mārīte Dombrovska** (dz. 1977) absolvējusi Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmiju muzikoloģijas specialitātē, aizstāvēt bakalaura darbu *Dažas raksturīgās iezīmes Maijas Einfeldes daiļradē* (2001, zinātniskais vadītājs – prof. Ludvigs Kārklīšs). Šajā pašā augstskolā viņa studējusi kompozīciju prof. Pētera Plakida klasē, iegūstot bakalaura (2003) un maģistra (2009) grādu. Strādājusi par redaktori žurnālā *Mūzikas Saule* (2001–2007). 2004.–2015. gadā M. Dombrovska bijusi muzikoloģe-projektu vadītāja Latvijas Mūzikas informācijas centrā (LMIC): apkopojusi ziņas par latviešu komponistiem LMIC datubāzei un dažādām publikācijām, sastādījusi latviešu simfoniskās mūzikas katalogu (*Latvian Symphonic Music: 1880–2008*. Rīga: Latvian Music Information Centre, 2009). Kopš 2015. gada viņa ir pētniece JVLMA Zinātniskās pētniecības centrā, kur veic Jāzepa Vītola piemiņas istabas materiālu zinātnisko apstrādi.

e-pasts: marite.dombrovska@gmail.com

**Sergejs Kruks** (dz. 1968) ieguvis komunikācijas zinātņu doktora grādu universitātē *Paris-2*. Ir profesors Rīgas Stradiņa universitātē, kur kopš 2006. gada 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

**Georgs Pelēcis** (dz. 1947) beidzis Arama Hačaturjana kompozīcijas klasi P. Čaikovska Maskavas Valsts konservatorijā (1970). Ieguvis mākslas zinātņu doktora grādu par pētījumu *Johana Okehema mūzikas formveide un Nīderlandes polifonās skolas tradīcijas* (1981, zinātniskais vadītājs – prof. Vladimirs Protopopovs), kā arī habilitētā mākslas zinātņu doktora grādu par darbu *Palestrīnas mūzika un stingrā stila laikmets* (1990). Papildinājies Oksfordas (1995) un Kembridžas (1997) universitātēs. Kopš 1970. gada ir JVLMA (līdz 1990 Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas) docētājs, kopš 1990. gada – profesors, kopš 2016. gada – emeritētais profesors JVLMA Muzikoloģijas katedrā. Publicējis rakstus par polifonijas teoriju un vēsturi periodā no viduslaikiem līdz mūsdienām, kā arī brošūru *Jānis Ivanovs. XX simfonija* (Rīga, 2005). Par Palestrīnam veltītu pētījumu apbalvots ar Starptautiskā Palestrīnas centra (*International Palestrina Centre*) medaļu (1993). Gan Latvijā, gan ārzemēs guvis plašu ievēribu kā komponists.

e-pasts: georgs.pelēcis@jvlma.lv

**Džekins Pousons** (*Jachin Pousson*, dz. 1983) mūzikas izglītības pamatus apguvis Singapūrā, mācoties sitaminstrumentu spēli; 2005.–2010. gadā darbojies šajā jomā kā atskaņotājmākslinieks. Pēc tam studējis kompozīciju Kopenhāgenā, Dānijas Karaliskajā Mūzikas akadēmijā (specialitātes pedagogs – asoc. prof. Hanss Abrahamsens), un Rīgā, JVLMA, kur 2013.–2015. gadā apguvis maģistrantūras kursu asoc. prof. Rolanda Kronlaka vadībā. 2015. gadā iestājies JVLMA doktorantūrā, kur studē asoc. prof. Valda Bernhofa klasē, izstrādājot promocijas darbu par smadzeņu-datora saskarni mūzikas jomā. Dž. Pousona zinātniskās atziņas ir cieši saistītas ar viņa praktisko mūziķa darbību, jo motivē radīt un lietot jaunas tehnoloģijas gan mūzikas komponēšanas, gan atskaņojuma procesā.

e-pasts: cloudixmix@yahoo.co.uk

**Alberts Rokpelnis** (dz. 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 – prof. Ilgvars Butulis). Kopš 2012. gada viņš ir Valmieras muzeja vēsturnieks un kopš 2015. gada turpina studijas JVLMA doktorantūrā prof. 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

**Valda Vidzemniece** (dz. 1957) absolvējusi JVLMA Horeogrāfijas katedru (1994 bakalaura, 2005 maģistra grāds horeogrāfijā). Bijusi profesionāla dejojāja, dejas pedagoģe un horeogrāfe; kopš 2008. gada ir JVLMA Horeogrāfijas katedras docētāja, dejas vēstures un dejas kompozīcijas pasniedzēja. 2017. gadā beigusi doktorantūras studijas Latvijas Kultūras akadēmijā; ir mākslas zinātņu doktora grāda pretendente un izstrādā promocijas darbu *Modernā deja Latvijā 20. gadsimta pirmajā pusē*; darba zinātniskais vadītājs ir Kultūras akadēmijas viesprofesors Raimonds Briedis. Vairāku vietējo un starptautisko zinātnisko konferenču dalībniece un rakstu autore.

e-pasts: valda.vidzemniece@gmail.com