



CARD

Kultūras kapitāls
kā resurss Latvijas
ilgtspējīgai attīstībai

VPP "Latvijas kultūra – resurss valsts attīstībai"

**Mūzikas kultūra Latvijā
20. gadsimta 20.-30. gados
un otrajā pusē:
mazpētītie procesi, jautājumi,
problēmas**

JVLMA

Mūzikas akadēmijas raksti

XVIII



Mūzikas akadēmijas raksti

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2021

XVIII

Mūzikas akadēmijas raksti, XVIII

Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2021, 170. lpp.

ISSN 2243-5719

Numura sastādītājs (zinātniskais redaktors) • Jānis Kudiņš

Numura redaktore • Lauma Mellēna-Bartkeviča

Kopsavilkumu tulkojumi • Lauma Mellēna-Bartkeviča

Angļu valodas redaktore • Ieva Mežulis

Māksliniece un maketētāja • Kristīna Bondare

Redakcijas kolēģija • Editorial Board

Galvenā redaktore Lauma Mellēna-Bartkeviča (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Valdis Bernhofs (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Anda Beitāne (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Mārtiņš Boiko (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Lolita Fūrmane (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Baiba Jaunslaviete (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Kevins K. Kārns (Kevin C. Karnes; Emorija Universitāte, Atlanta)

Jānis Kudiņš (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Jānis Torgāns (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Audrone Žuraitė (*Audronė Žiūraitytė*; Lietuvas mūzikas un teātra akadēmija)

Rakstu recenzenti

Katru krājumā iekļauto rakstu anonīmi recenzējuši divi recenzenti

Publicētie pētījumi izstrādāti ar Latvijas Republikas Kultūras ministrijas finansējumu projekta "Kultūras kapitāls kā resurss Latvijas ilgtspējīgai attīstībai" ietvaros, projekta numurs: VPP-KM-LKRVA-2020/1-0003.

Numura dizainam izmantots ornamenta fragments no Jūlija Madernieka krājuma "Ornamenti" (1913).

SATURS / CONTENTS

Priekšvārds	5
Preface	7
Ināra Jakubone	
20. gadsimta 20.–30. gadi Latvijas mūzikas kultūrā un modernisms. Preses naratīvs un konteksti	9
Laura Švītiņa	
Latvijas mūziķu biedrība (1922–1939): darbības profils un koncertakcija “Mūziķu diena”	39
Alberts Rokpelnis	
Latvijas komponistu nošu izdevumi balsij un klavierēm 20. gs. 20.–30. gados: modes deju žanri, komponisti un šlāgeru izdevēji	75
Lauma Mellēna-Bartkeviča	
Latviešu operdziedātāju radošā darbība LNO un ārpus trupas 20. gadsimta 20. – 30. gados	97
Aija Kupjanska	
Libreta terminoloģija un tā pētniecības un izpratnes virzieni saisītājās zinātnes nozarēs	119
Aija Kupjanska	
Felicita Tomšone un opera <i>Pūt, vējiņi!</i> (1960)	137
Ziņas par autoriem	155
Summaries	157
About the Authors	169

Priekšvārds

Šo *Mūzikas akadēmijas rakstu* izdevuma saturu veido valsts pētījumu programmas *Latvijas kultūra – resurss valsts attīstībai* projekta *Kultūras kapitāls kā resurss Latvijas ilgtspējīgai attīstībai* Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas apakšprojekta *Mūzikas kultūra Latvijā 20. gadsimta 20.–30. gados un otrajā pusē: mazpētītie procesi, jautājumi, problēmas* pirmajā īstenošanas gadā izstrādāto individuālo pētījumu kopa. 20. gadsimta Latvijas mūzikas kultūrā un jaunrades procesu apzināšanā joprojām ir daudz neaizpildītu un pētnieciski neizgaismotu *balto plankumu*. Joprojām trūkst pētījumu gan par atsevišķu personību devumu, gan institūciju darbību un norisēm plašākā kultūras un sociālajā kontekstā. Aktuāla tēma pētniecībā ir arī līdzsvarota skatījuma uz akadēmisko žanru un populārās mūzikas nozīmi kopīgajā vērtību mantojumā jeb kapitālā. Objektīvi nepretendējot uz visa pētniecības lauka noseģšanu vienas valsts pētījumu programmas projekta tikai divu gadu pētniecības ciklā, šajā apakšprojektā apvienojušies pētnieki (tai skaitā studējošie) sniedz savu ieguldījumu atsevišķu līdz šim joprojām mazpētīto vai neskarto jautājumu padziļinātam iztirzājumam.

Apakšprojekta ietvaros izstrādāto pētījumu pirmajā izdevumā pamataakcents ir vērsts uz Latvijas pirmo brīvvalsts periodu, 20. gadsimta 20.–30. gadiem. Objektīvi to nosaka apstākļi, ka arī šis periods Latvijas mūzikas vēstures rakstīšanā joprojām ne tuvu nav uzskatāms par izsmeltoši izpētītu. Drīzāk otrādi, raugoties gan uz mūzikas jaunrades, gan kultūras kontekstu raksturojošajiem procesiem, nemitīgi aktualizējas arvien jauni *objekti*, kas pievērš uzmanību un aicina tajos iedziļināties.

Ināras Jakubones raksts, kas ievada krājumu, aplūko to, kā Latvijas (galvenokārt Rīgas) mūzikas dzīvē laikā starp diviem pasaules kariem ienāca modernisms un kāda bija šī procesa recepcija komponistu un mūzikas kritiķu vidē. Pētījums apzina un izceļ virkni šī procesa līdz šim maz ievērotu aspektu. Tāpat tajā faktoloģiski un kontekstuāli argumentēti precizētas un dažos gadījumos pārformulētas atziņas un priekšstati, kas līdz šim ir dominējuši muzikoloģiskajā literatūrā. Jautājums par to, kādas bija komponistu un kritikas attiecības ar modernismu Latvijā 20. gadsimta dažādos periodos un kāda bija modernisma rezonanse mūzikas dzīvē ir joprojām atvērts, un šis pētījums noteikti sniedz savu pienesumu tā risināšanā.

Laura Švītiņa savā rakstā izceļ dienasgaismā Latvijas Mūziķu biedrības (1922–1938) darbību, sniedzot arī detalizētu šīs organizācijas rīkoto *Mūziķu dienas* koncertu raksturojumu. Mūzikas dzīvi un kultūru veidojošo institūciju darbība ir neapšaubāmi svarīgs faktors dažādos procesos, kas atstāj paliekošu ietekmi. Šādā griezumā Latvijas Mūziķu biedrības izgaismojums ļauj potenciāli precīzāk apjaust dažādu institūciju darbības nozīmi Latvijas mūzikas vēsturē 20. gadsimtā (gan sinhronā, gan diahronā salīdzinošā skatījumā).

Alberts Rokpelnis turpina jau iepriekš *Mūzikas akadēmijas rakstu* izdevumos aizsākto šlāgera fenomena izpēti Latvijas (Rīgas) populārās (izklaides) kultūras kontekstā 20. gadsimta 20.–30. gados. Rakstā, kas izstrādāts rūpīgā arhīva, periodikas un citos avotos atrodamās informācijas izpētē, analizēti attiecīgā perioda Latvijas populārās

mūzikas komponistu nošu izdevumi, tajos pārstāvēto modes deju žanri, izdevēju darbība un tās nozīme šlāgera izplatības veicināšanā.

Lauma Mellēna-Bartkeviča savā pētījumā uzmanību pievērš latviešu operdziedātāju darbībai uz Latvijas Nacionālās Operas un citu valstu skatuvēm Latvijas pirmās brīvvalsts laikā. Jauna, līdz šim pētniecībā maz skarta tēma ir rakstā iztirzātais jautājums par atsevišķu pazīstamu latviešu operdziedātāju profesionālās darbības pieredzi ārpus Latvijas robežām laikā, kad informācijas aprites un pieejamības ātrums nebija salīdzināms ar mūsdienām. Līdz šim intuitīvi nojaušamais secinājums par to, ka arī pirms simts gadiem Latvijā ir bijušas Eiropas un pasaules līmeņa operzvaigznes ir pētnieciski argumentēts un iztirzāts ar dažāda veida avotos atrodamās informācijas pārbaudi un analīzi.

Krājumu noslēdz divi **Aijas Kupjanskas** raksti, kas ir saistīti ar autores plašāk izstrādāto maģistra studiju pētījumu par ilgstoši aizmirstības ēnā esošo komponistes Felicitas Tomsones (1901–1969) operu *Pūt, vējiņi!* (1960). Uzmanības pievēršana operas žanram raisīja objektīvu nepieciešamību arī aktualizēt libreta jēdziena teorētisko raksturojumu. Tā kā muzikoloģiskajā literatūrā ne tikai latviešu, bet arī citās valodās operas libreta skaidrojums nav vēl ieguvis universālu, vispārpieņemtu dažādu aspektu definējošu izklāstu, tad šī jautājuma aplūkojumam ir veltīts atsevišķs raksts. Tas veido arī grodu pārēju uz operas *Pūt, vējiņi!* kontekstuālu analīzi. Tajā iezīmētas mūsdienās mazzināmās komponistes radošās darbības aprises un precizēti dažādi līdz šim izteiktie apgalvojumi par Tomsones operu.

Jāpiebilst, ka apakšprojekta īstenošanas pirmajā gadā ir izstrādāti un citos izdevumos publicēti vēl divi pētījumi: **Indriķa Veitnera** raksts par fanka kustības ietekmi Latvijas džezas vēstures jaunākajā periodā (interneta žurnālā www.jazzin.lv) un **Jāņa Kudiņa** raksts *The Rock Opera "Lāčplēsis" ("Bearslayer", 1988): Symbolic Meaning in the Historical Change Process and Cultural Memory of Latvia* (žurnālā *Lietuvos Muzikologija / Lithuanian Musicology*, Nr. 21, 2020, 94–111). Apakšprojekta īstenošana turpināsies līdz 2022. gada septembrim, pēc kā ir gaidāma nākamās individuālo pētījumu kopas publicēšana.

Noslēgumā vēl dažas piebildes par izdevumā lietotajiem pieraksta principiem. Visos rakstos pamatā ir ievērota vienota pieeja atsaucēm uz dažāda veida izmantotajiem avotiem. Kirilicas un citu rakstu sistēmu burti tiek atveidoti atbilstoši latīņu alfabētam pēc starptautiskās standartizācijas sistēmas *ISO/R9* pieraksta (lai tiktu ievērots vienotas alfabēta sistēmas lietojums izdevumā).

Sastādītājs Jānis Kudiņš

Preface

This edition of the magazine *Mūzikas akadēmijas raksti XVIII* is composed of articles resulting from a cluster of individual research carried out within the framework of the project *Culture Capital as a Resource for the Sustainable Development of Latvia* of the National Research Program *Culture of Latvia – a Resource for Development*, namely, the sub-project *Music Culture in Latvia in the 1920s and 1930s, and the second half: overlooked processes, issues, problems* implemented by the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music.

The creative processes and music culture of the 20th century in Latvia continues to be a source of new discoveries and uncovered topics of academic studies. The comprehensive research on the contribution of several important personalities, institutions and processes in the wider cultural and social context is still missing. One of the important subjects of focus is a balanced view on academic genres and the significance of popular music in the cultural heritage or capital. Without aiming to cover all possible fields in the two-year project of the national research program, this project unites scholars (including students) contributing to an in-depth analysis of several overlooked or even previously unaddressed themes.

The first edition of articles dedicated to the first year of the research mainly focuses on the interwar period, the time of the first Republic of Latvia in the 1920s and 1930s. This period in written musical history is barely covered in the academic environment. On the contrary, the creative work and cultural contexts constantly bring in new subjects that are worthy of attention and analysis.

The introductory article by **Ināra Jakubone** focuses on modernism in music life in Latvia (mainly Riga) during the interwar period and the reception of it among composers and music critics. The research brings a number of overlooked aspects into the spotlight. Besides, it reforms previously well-established opinions and so far dominating interpretations of the time in musicological literature through arguments based on facts and contexts. The question related to the relationship of modernism and composers of critics in different decades of 20th century Latvia as well as the impact of modernism on the musical life of the time is still open, and this research definitely contributes to finding answers.

Laura Švītiņa in her article emphasizes the activities of the Latvian Musicians Society (1922–1938) providing a detailed analysis of the particular regular event called “Musicians Day”. Indeed, the activities of the institutions in charge of music and culture play an important role in different sociohistorical processes and their consequences. The case study allows the potential understanding of the role of similar institutions in the music history of Latvia in the 20th century both from a synchronic and diachronic perspective.

Alberts Rokpelnis continues his research of *schlager* in the cultural context of popular (entertainment) culture in the 1920s and 1930s in Latvia (Riga). The article is based on thorough work with information from archives, press and other sources

analyzing the scores of the popular music of the time, including modern dances, written in these two decades by Latvian composers, covering music publishing and its role in the distribution of *schlagers*.

Lauma Mellēna-Bartkeviča in her research focuses on the careers of Latvian opera singers in Latvia and abroad during the interwar period. Uncovering a new research perspective, the article brings to light the professional experience of several well-known Latvian singers outside Latvia in a time of mobility and information circulation uncomparable to nowadays. Through cross-referencing different sources, including correspondence, memoirs and press, the research academically justifies the hypothesis that there were some world class Latvian opera singers already a hundred years ago.

The edition concludes with two articles by **Aija Kupjanska** related to her masters thesis that covers the forgotten opera *Pūt, vējiņi!* (*Blow, the Wind!*, 1960) by Latvian composer Felicita Tomšone (1901–1969). Focusing on the opera genre naturally led to the necessity of paying attention to the theory of libretto and an understanding of the term. As libretto is still a term of diverse interpretation not only in Latvian but also in other languages, one of the articles comprehensively discusses the complexity of the issue. The theoretical article paves the path for the contextual analysis of the opera *Blow, the Wind!* focusing on the creative legacy of the forgotten composer and correcting some existing opinions on her opera.

8

Besides, the first year of the sub-project produced also two more articles published in other media: *The Impact of Funk Movement to the Newest Latvian Jazz History* by **Indriķis Veitners** (published in Latvian in online magazine www.jazzin.lv) and *The Rock Opera “Lāčplēsis” (“Bearslayer”, 1988): Symbolic Meaning in the Historical Change Process and Cultural Memory of Latvia* by **Jānis Kudiņš** (published in magazine *Lietuvos Muzikologija / Lithuanian Musicology*, Nr. 21, 2020, 94–111). The project continues until September 2022, envisaging a compendium of articles to be published afterwards.

And finally, a few notes regarding the applied principles in terms of references, use of different alphabets and sources. All articles use the same system of references to different types of sources. All letters of cyrillic are transliterated to Latin alphabet according to the international standard *ISO/R9* in order to avoid the alphabetic incompatibility.

In order to provide a comprehensive insight for non-Latvian readers, the summaries of all articles in English are published in the section *Summaries* in pages 157-169.

Jānis Kudiņš, scientific editor

20. GADSIMTA 20.–30. GADI LATVIJAS MŪZIKAS KULTŪRĀ UN MODERNISMS. PRESES NARATĪVS UN KONTEKSTI

Ināra Jakubone



Raksta mērķis ir apzināt modernisma izpausmes Latvijā 20. gadsimta starpkaru periodā. Galvenie pētījuma avoti bija 20.–30. gadu periodika, kā arī citas rakstu liecības – memuāri, dienasgrāmatas, vēstules, muzikoloģiski pētījumi.

Modernisma iedvesmotais naratīvs starpkaru perioda presē ir pārsteidzoši plašs un sazarots. Tas ietver gan vispārēju laikmetīgās mūzikas stilistikas un estētikas analīzi, gan modernisma autoritāšu tekstu pārpublicējumus un informāciju par starptautiskajām aktualitātēm, kā arī Rīgas koncertzālēs izskanējušo daudzo modernistu darbu vērtējumu.

Rakstā tiek oponēts uzskatam, ka modernisma minimālajā ietekmē uz latviešu komponistu jaunradi vainojams teju vienīgi Jāzepa Vītola konservatīvisms. Tādēļ izvērtēta tiek gan mūzikas dzīves vispārējā situācija, gan valsts kultūrpolitikas izpausmes un to ietekme uz latviešu komponistu jaunradi.

Tas viss ļauj secināt, ka modernismam 20. gadsimta starpkaru perioda Latvijas mūzikas dzīvē ir bijusi krietni lielāka loma un nozīme nekā pieņemts domāt līdz šim. Arī par spīti tam, ka laikmetīgās mūzikas (toskait latviešu mūzikas) institucionalizācijai nekādi īpaši rīki valsts kultūrpolitikā nebija paredzēti.

Atslēgvārdi: modernisms, nacionālais modernisms, mūzikas kritika, Jāzeps Vītols, ISCM

Keywords: modernism, national modernism, music criticism, Jāzeps Vītols, ISCM

Ievads

Latvijas muzikoloģiskajā diskursā dominē uzskats, ka līdz pat 21. gadsimtam latviešu mūzikā ļoti maz, tikai sporādiski un nesistemātiski ir izmantotas modernismam tipiskās rakstības tehnikas, idiomās un paradigmas, ka modernisms kā komplekss jaunrades izpausmes veids latviešu mūzikā nav ticis novērots, bet izpaudies tikai fragmentāri. (Petraškevičs 2003; Kudiņš 2015; Miķelsone 2008)

Nereti arī tiek norādīts, ka latviešu mūzikas zināma retrogrādiskuma un *romantizācijas* iemesls ir bijis Jāzepa Vītola (1863–1948) konservatīvisms, kas izpaudies gan pedagoga, gan kritiķa, tāpat mūzikas dzīves administratora darbībā un jaunradē. (Čeže 2008; Miķelsone 2008) Vītola konservatīvismu min arī kā iemeslu tam, ka Latvija tikai 21.gadsimtā kļuva par Starptautiskās Laikmetīgās Mūzikas biedrības ISCM (*International Society for Contemporary Music*) biedri, kaut organizācija dibināta jau 1922. gadā (Klotiņš 2013).

Vēloties pārvērtēt, vai tiešām tik izšķiroši determinējoša loma ar modernismu saistītajos procesos bija Jāzepam Vītolam, par pētījuma mērķi izvirzīju uzdevumu apzināt 20. gadsimta mūzikas modernisma korelāciju ar Latvijas mūzikas dzīvi un latviešu komponistu jaunradi pagājušā gadsimta 20.–30. gados. Lai cik liela bija Vītola personības nozīme un tās ietekmes lauks, tikpat liela nozīme bija vispārējiem kultūras, sociālajiem un politiskajiem procesiem, tā brīža kultūrpolitikai, radošo cilvēku un sabiedrības mijiedarbei.

Var atrast dažādas liecības par modernisma izpausmēm Latvijā. Tā Tāļivaldis Ķeniņš (1919–2008) ne reizi vien ir pieminējis Rīgas provinciālo gaisu un teicis, ka pirms Parīzes nebija dzirdējis nekā no laikmetīgās mūzikas, jo Latvijā to gluži vienkārši neatskaņoja (Zemzare 1994: 63). Tomēr jāatceras, ka no 1932. līdz 1939. gadam pusaudzis Ķeniņš skolojās Francijā un nez vai interesējās par Rīgā skanējušiem modernistiem. Tātad, runājot par Rīgas provinciālo gaisu, viņš runā par 2. pasaules kara gadu Rīgu. Šis piemērs uzskatāmi demonstrē to, cik svarīgi ir precīzi kontekstualizēt laikmeta un faktu interpretācijas. Tāpēc galvenā vērība šajā pētījumā pievērsta tieši 20.–30. gadu avotiem, galvenokārt periodikai. Jo šie avoti ir autentiski. Un šādu avotu, izrādās, ir pārsteidzoši daudz.

Rakstā plaša telpa atvēlēta citātiem, jo šķiet būtiski ar to palīdzību ļaut izjust pētāmā perioda leksiku, ieskandināt tās specifisko intonāciju.

Par modernismu raksta. 1. epizode – Egona Velleša atskaites

20. gadsimta 20.–30. gados Latvijā ir ap 250 preses izdevumu un daudzos no tiem atspoguļojumu rod arī mūzikas dzīves norises. Dažs labs koncerts ticis recenzēts pat vairāk nekā desmit avīžu slejās (Žune 2014).

Kad 1921. gadā ceļu pie lasītājiem sāk pats pirmais ilustrētais mēnešraksts mūzikai *Latoju mūzika* (izdevējs – Latvijas kultūras veicināšanas biedrība), tā popularizēšanu uzņemas Jēkabs Graubiņš (1886–1961). Norādījis, ka dienas laikraksti uztver tikai to redzamāko, sensacionālāko, aizpildīdami savas slejas drudžainā steigā, Graubiņš saka – ar mēnešrakstiem esot citādi. Tiem esot jāpievērš uzmanība arī “muzikālo parādību cēloņiem un sekām: mākslas psiholoģijai, estētikai, pedagoģijai, vēsturei” (J. Graubiņš, *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1921, Nr. 4).

Latoju mūzikas skarto tēmu vidū patiesi ir gan pasaules un latviešu mūzikas vēsture, gan mūzikas izglītības aktualitātes, tāpat lasītājiem tiek piedāvāti arī apskati par ārvalstīs notiekošo. Tieši *Apskatu* (vai *Hroniku*) sadaļās rodamas atsauces arī uz modernisma izpausmēm Eiropā.

Pirmais mēģinājums runāt par modernismu ir kāda Dr. V. Nīmaņa (domājams, vācu komponista un muzikologa Valtera Nīmaņa (*Walter Niemann*, 1876–1953) referāts *Impresionisms mūzikā* Kārļa Paucīša (1891–1967) atstāstā. Līdzās diezgan izvērstam Kloda Debisi (*Claude Debussy*, 1862–1919) daiļrades iztirzājumam te minēti arī Moriss

Ravels (*Maurice Ravel*, 1875–1937), Īzaks Albeniss (*Isaac Albéniz*, 1864–1909), Manuels de Falja (*Manuel de Falla*, 1876–1946). Kā “viskreisākie” modernie komponisti tiek uzskaitīti Aleksandrs Skrjabins (*Aleksandr Skrjabin*, 1872–1915), Karols Šīmanovskis (*Karol Szymanowski*, 1882–1937), Alfredo Kazella (*Alfredo Casella*, 1883–1947), Bēla Bartoks (*Béla Bartók*, 1881–1945), Jozefs Suks (Josef Suk, 1874–1935), Arnolds Šēnbergs (*Arnold Schönberg*, 1874–1951) un Francis Šrekers (*Franz Schreker*, 1878–1934). Žurnālā ievietots pat Šēnberga 11. opusa Nr. 2 nošu fragments (4 taktis) ar tam laikam itin simptomātisku piebildi:

“A. Šēnbergs vairs nav impresionists, bet futūrists, mūzikas anarhists, par kuru nezinām, vai ārprāts ir metodē jeb dabā.” (K. Paucītis, *Latvju Mūzika*, 1921, Nr. 3)

Mēnesi vēlāk publicētajā rakstā par jauno franču mūziku jau runāts krietni līdzsvarotāk un kompetentāk. Tiek norādīts uz Erika Satī (*Erik Satie*, 1866–1925) nozīmi jaunu ceļu meklējumos un uz *Sešu grupas* (*Les Six*) pārliecību, ka tieši Satī ir franču mūzikas atjaunotnes līderis. Apliecinājis Igora Stravinska (*Igor' Stravinskij*, 1882–1971) stūrakmeņa lomū modernajā mūzikā, raksta autors pauž:

“Vācu ekspresionisms, kurš tikko sāka savu uzvaras gājienu, liekas jau pārdzīvots, jo iznāk grāmatas, kuras titulētas par — ekspresionisma galu.” (J.S.¹, *Latvju mūzika*, 1921, Nr. 4)

Tādējādi jau pašās pirmajās modernismam veltītajās publikācijās ir norādīts gan uz Arnolda Šēnberga ekspresionisma un Igora Stravinska politonālās mūzikas izšķirošo lomū modernās mūzikas ēkas celtniecībā, gan uz visu 20. gadsimta mūziku vienojošo stilistisko mainību, daudzveidību un neprognozējamību.

Kad 1923. gadā Latvju Komponistu biedrība² sāk izdot ilustrētu laikrakstu mūzikas popularizēšanai *Mūzikas Nedēļa*, lielākā vērība tajā tiek pievērsta norisēm Latvijā. Tomēr preses apskatos, atsaucoties uz *Le Guide du Concert*, *The Musical Mirror*, *Musical News and Herald*s, *Le Courrier Musical*, *New York Time* u.c. ārzemju izdevumiem, tiek atklāta kaleidoskopiska ārvalstu mūzikas dzīves panorāma, kurā sava vieta atvēlēta arī modernās mūzikas norisēm. Tāpat kopš 1925. gada iznākošais Latvijas Skaņražu kopas³ mēnešraksts *Mūzika* no “redakcijai piesūtītajiem” ārzemju preses izdevumiem (vēl bez iepriekšminētajiem – arī *Der Auftakt*, *Musical Digest*, *Melos*, *Musik Blätter des Anbruch*, *Signale für die Musikalische Welt*, *Sovremennaja Muzika* u.c.) smeļas informāciju par mūzikas dzīves aktualitātēm visā pasaulē, un informāciju par laikmetīgo mūziku publicē pat žurnāla pirmajās lappusēs kā nozīmīgāko numura tēmu.

1 Ar iniciāliem “J.S.” dažādos preses izdevumos mēdza parakstīties Jānis Sudrabkalns. To, ka viņš ir arī šī raksta autors, apliecina gan plašās vispārējās franču modernās kultūras zināšanas, gan piesauktie avoti – *La Revue Musical* (kura pirmais numurs iznāca vien divus mēnešus pirms *Latvju Mūzikas*) un *L'esprit Nouveau*. (aut. piez.)

2 Latvju Komponistu biedrība darbojās no 1923. līdz 1936. gadam, sākotnēji Vigneru Ernesta vadībā.

3 Latvijas Skaņražu kopa darbojās no 1923. līdz 1939.gadam Jāzepa Vitola vadībā.

Tā tas ir arī ar austriešu komponista Egona Velleša (*Egon Wellesz*, (1885–1974) apjomīgo rakstu *Modernās mūzikas problēmas*, kas publicēts žurnāla *Mūzika* 3. numurā. Pārsteidzošā kārtā Velless jau 1925. gadā runā par epigonisma draudiem modernajā mūzikā, par pseidomoderno mākslu. Atzinis Erika Satī individualitātes ārkārtējo nozīmi, viņš kā nejēdzību raksturo jauno mūziķu vēlmi viņu kopēt, bet diemžēl bez Satī dziļās ironijas izpratnes:

“Tagad pastāvīgi aug vesela kompozīciju bibliotēka, no kuras jāpazīst ir tikai pašas pirmās taktis, lai zinātu, kā darbs beigsies. Melodija gandrīz likumīgi pastāv no vienkāršiem četraktīgiem dziesmas periodiem, basa motīvs atkārtojas nemainīti no pirmās līdz pēdējai taktij, un viss ir tikai caur to pikants, ka bass ir likts citā tonkārtā kā melodija. Īstas tautas dziesmas ar nepareiziem basiem. Katrs zin, ka mākslā, ar kādu šīs lietas izmanto Stravinskis, ir liela virtuozitāte, lielas spējas, meistariska uzbūves un kontrastu sajūta. Bet šādu stipru līdzekļu pielietošana neapdāvinātu mūziķu rokās ir gluži nepanesama.” (E. Velless. *Mūzika*, 1925, Nr. 3)

Raksta izskaņā Velless pseidomodernās mākslas apkarošanas vārdā aicina radošajam darbam nodoties ar vislielāko godīguma sajūtu un klausot tikai savai iekšējai balsij.

Egons Velless par autoritāti modernisma jautājumos tika uzskatīts gluži pamatoti. Viņš bija ne tikai pats pirmais starptautisku atzinību guvušais Šēnberga skolnieks, bet arī aktīvs tobrīd nozīmīgākā modernās mūzikas foruma – Starptautiskās laikmetīgās mūzikas biedrības (ISCM) 1925. gada festivāla skaņdarbu atlasē žūrijas loceklis. Tā nu vien mēnesi vēlāk žurnālā *Mūzika* Jk.V⁴ atreferē “iezīmīgākās domas” no Egona Velleša publikācijas Vīnes *Universal Edition* izdotajā žurnālā *Musikblätter des Anbruch*. Rakstā “Starptautiskās šolaiku mūzikas biedrības 1925. gada festivāli” rodams gan festivālā iekļauto darbu raksturojums, gan programmas atlasē kritēriji. Interesanti, ka balstoties tikai festivāla programmā, Velless sniedz ļoti precīzu tā brīža modernās mūzikas stilistisko un formveides iezīmju raksturojumu. Viņš norāda, ka simfoniskās mūzikas koncertos Reifa Vona-Viljamsa (*Ralph Vaughan-Williams*, 1872–1958) *Pastorālā simfonija* ir vienīgā “īstā” simfonija, tomēr arī tā – vien nosacīti (simfonijā ir trīs lēnas daļas, savdabīgi izmantota solo balss). Secinājums – iesūtītajos darbos dominē svītveidīgi orķestra skaņdarbi, pat simfoniskais tēlojums “atkāpies”: “inspirāciju izsauc vairs ne dzejiski priekšstati, bet skatāma parādība. Norisinās pāreja no simfoniska dzejojuma uz baleta mūziku.” Deju svītas komponējuši Aleksiss Rolāns-Maniēls (*Alexis Roland-Manuel*, 1891–1966), Vitorio Rieti (*Vittorio Rieti*, 1898–1994), Bohuslavs Martinū (Bohuslav Martinů, 1890–1959), Bēla Bartoks.

Festivāla programmā rodams arī ne viens vien darbs “bez ārēja ierosinājuma”, ko raksturo tādi nosaukumi kā *Seši* (vai pieci, trīs u.tml. – aut. piez.) *orķestra gabali*. To autoru vidū ir Ernsts Tohs (*Ernst Toch*, 1897–1964), Rūdolf Reti (*Rudolph Reti*, 1885–1957), Ģerģs Kosa (*György Kósa*, 1897–1984), Frančesko Malipjero (*Francesco Malipiero*,

4 Domājams, Jēkabs Vītoļiņš (1898–1997) (aut. piez.)

1882–1973), arī Igora Stravinska *Simfoniju pūšaminstrumentiem* Egons Velless iekļauj šajā grupā.

Un vēl – dominē darbi, kurus vieno senāku formu stilizācija: Paula Piska (*Paul Pisk*, 1893–1990) *Partita*, Ernsta Kršeneka (*Ernst Křenek*, 1900–1991) *Concerto grosso* Nr. 2. Arī Paula Hindemita (*Paul Hindemith*, 1895–1963) *Kamermūziku Nr. 2* Velless min kā raksturīgu piemēru vācu mūzikas arhaizējošajām formas tendencēm.

Kamermūzikas programmās “tieksme pēc noslēgtas formas jūtama vēl stiprāk; dominē sonātes forma, tā klasiskā tipa pielietojumā, kā viņa brīvākā izveidojumā.” Šī modernās mūzikas tendence atspoguļojumu radusi Leoša Janāčeka (*Leoš Janáček*, 1854–1928), Ēriha Korngolda (*Erich Wolfgang Korngold*, 1897–1957), Karola Šimanovska kvartetos, Artūra Onegēra (*Arthur Honegger*, 1892–1955), Igora Stravinska, Artūra Šnābela (*Artur Schnabel*, 1882–1951), Samuila Feinberga (*Samuil Fejnberg*, 1890–1962) sonātēs.

Tālāk Velless norāda, ka festivāla programmā ir ļoti maz vokālās mūzikas, un kā iemeslu tam min “liriskās produkcijas” atslābumu. Tomēr to, kas izskanēs, nosauc par visaugstākajā mērā nozīmīgu, minot Gabriela Forē (*Gabriel Fauré*, 1845–1924) ciklu *L'horison Chimérique*, Eitora Vilas-Lobuša (*Heitor Villa-Lobos*, 1887–1959), Ladislava Vicipaleka (*Ladislav Vycpálek*, 1882–1969) un Reifa Vona-Viljamsa dziesmas (Jk.V., *Mūzika*, 1925, Nr. 4).

13

Modernistus atskaņo. 2. epizode – *Pacific 231*

Jauns posms modernisma popularizēšanā Latvijā sākas 1924.gadā. Tad visjaunākā mūzika arvien biežāk ieskanas Rīgas koncertzālēs, un tās ietekmes josla turpinās arī pēc koncertiem, jo par modernistiem nu regulāri raksta mūzikas kritiķi visdažādākajos izdevumos. Viņu vidū ir Jānis Zālītis (1884–1943), Jēkabs Graubiņš (1886–1961), Jānis Sudrabkalns (1894–1975), Jēkabs Vītoļiņš (1898–1977), Maksis Brēms (1891–1968), Kārlis Paučītis (1891–1967), Ernests Brusubārda (1880–1968), Kārlis Martinovskis (1886–1968), Eduards Ramats (1888–1983), Jānis Cīrulis (1897–1962), Jēkabs Poruks (1895–1963), Volfgangs Dārziņš (1906–1962), Knuts Lesiņš (1909–2000).

Pēc 1924. gada 9. februāra VI simfoniskā koncerta Latvijas Nacionālajā operā Jānis Zālītis, nosaucis Aleksandru Skrjabinu un Sergeju Prokofjevu (*Sergej Prokofjev*, 1891–1953) par krievu modernā virziena pārstāvjiem, saka:

“Pirmais – Skrjabins mums jau labi pazīstams no agrāko gadu koncertiem (dažkārt uzvestas viņa II un III simfonija, “Ekstāze”, tāpat atskaņoti arī klavierdarbi), otram – Prokofjevam turpretim nule tikko vēl paveram vārtus uz mūsu kluso sētu.” (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 11.02.1924.)

Klusā sēta – tā nebija tikai metafora. Vismaz ne attiecībā uz laikmefīgo mūziku. Jo patiesi – no modernistiem Latvijā līdz tam brīdim ir skanējis teju tikai Skrjabins. Pirmo reizi – jau 1920. gadā, Teodora Reitera (1884–1956) diriģēts. Skrjabina nosacītā

atpazīstamība nekavē Jāni Zālīti 1924. gada koncerta recenzijā sniegt arī lakonisku, tomēr ļoti precīzu viņa daiļrades raksturojumu. Tendence pat koncertu recenzijās ietvert iespējami plašu informāciju par modernās mūzikas autoriem un viņu darbu stilistiku saglabājas arī citu apskatnieku rakstītājā. Tās var būt gan faktoloģiskas uzziņas, gan spoži literāri uzzibsnījumi, vai arī abu sakausējums. Apmēram tā, kā turpina Jānis Zālītis:

“Prokofjeva klavierkoncerts (*Pirmais* – aut. piez.) poļu pianista Zbigņeva Dževjecka (*Zbigniew Drzewiecki*, 1890–1971) atskaņojumā klausītāju uzmanību saistīja galvenām kārtām kā elementāri modernas muzikālās tehnikas monstrums. Daudz robusti atjautīgu pārdrošību. Mazāk gaumes un tematiskā materiāla izlases. Prokofjevs straujš un svaigs kā pavasara vējš, bet arī duļķains kā aprīļa ūdeņi.” (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 15.02.1924.)

Zbigņeva Dževjecka solokonzertu Konservatorijā Jānis Zālītis nosauc par vienu no sezonas spilgtākajiem koncertiem. Turklāt pateicoties tieši tā “modernajai pusei” ar Debišī, Ravela, Šīmanovska un Prokofjeva skaņdarbiem un Dariusu Mijo (*Darius Milhaud*, 1892–1974) piedevās. Norādījis, ka pianists “pilnam iedzīvoies modernās mūzikas īpatnējā saturā un tehnikā”, Zālītis saka:

“Ne Prokofjevs (krievs) ar savdabīgi griezīgiem skaņu mezglojumiem, ar pirmatņa nevaldāmo jautrību vai sūrstošo “dziļdomību”, ne Šīmanovskis (polis) ar radikāli disonantām harmonijām un eksaltēto fantastiku, ne mirdzošais eksotiķis un naivais stāstītājs Ravelis, ne dziļi smalkais, maigumā kūstošais Debišī un, beidzot, pat ne politonālais žanrists Dariuss Mijo nedara pianistam raizes nej izpratnes, nej atskaņojuma ziņā. Visi šie autori runāja uz mums dzīvu, jaunu un pārliecinošu valodu, kaut arī katrs savā gaumē, savā īpatnējā muzikālā tehnikā.” (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 15.02.1924.)

Tā vien šķiet – ir parautas vaļā kādas slūžas, un Jānis Sudrabkalns jau pēc mēneša, pieminot arī Zbigņeva Dževjecka koncertu, var rakstīt, ka februāris bijis labvēlīgs jaunlaiku mūzikai, jo franču komponistu darbi, no kuriem Rīgā beidzamos gados varējuši redzēt labi ja notis, nu “ieguva iemiesojumu skaņās – klavieru koncertā, kamerģitāras vakarā, simfoniskā koncertā.” Par Oskara Frīda (*Oskar Fried*, 1871–1941) diriģēto Nacionālās operas VII simfonisko koncertu viņš turpina:

“Tas atlīdzināja visus pelēkos vakarus, kurus nozāloja mūsu muzikālās dzīves diletantisms un gara vienmuļums. Šis vakars aizveda mūs projām no pašmāju šaurajiem intrigu koridoriem kalngalos, no kuriem atdarās skats uz pasauli. (...) Sevišķi Ravela *Dafnis un Hloja* apbūra un aizrāva – patiešām, modernās mūzikas šedevrs bij atradis lielu izpildītāju. Cerēsim, ka laimīgam februārim sekos vēl laimīgāks marts, kurā mēs dabūsim dzirdēt vēl vairāk jaunās Vakareuropas.” (J.S., *Sociāldemokrāts*, 06.03.1924.)

Sudrabkalna recenzijā piesauktais kamerģitāras koncerts bija Sestais tautas kamerģitāras koncerts, kurā Konservatorijas kvartets (Arvīds Norītis (1902–1981), Aleksandrs Arnītis (1900–1973), Augusts Jungs (1866–1938) un Alfrēds Ozoliņš (1895–1986) atskaņoja arī Debišī mūziku.

Līdz ar to 1924. gada "modernisma pavasaris" iezīmē trīs tendences, kas raksturo arī turpmākos gadus, un kas atspoguļojumu radīs neskaitāmās koncertu recenzijās. Pirmkārt, laikmetīgā mūzika skan Nacionālās operas simfoniskajos koncertos, kur to atskaņot izvēlas daudzi viesdiriģenti: Oskars Frīds, Gžegožs Fitelbergs (*Gregorz Fitelberg*, 1879–1953), Nikolajs Maļko (*Nikolaj Mal'ko*, 1883–1961), Renē Batons (*Rhené-Baton*, 1879–1940), Emīls Kupers (*Emil Cooper*, 1870–1960), Georgs Šnēfogts (*Georg Schnéevoigt*, 1872–1947), Lovro fon Matačičs (*Lovro von Matačić*, 1899–1985), Oto Klemperers (*Otto Klemperer*, 1885–1973), Alberts Koutss (*Albert Coates*, 1882–1953), Nilss Greviliuss (*Nils Grevilius*, 1893–1970), Napoleone Annovaci (*Napoleone Annovazzi*, 1907–1984) (Kārkliņš 1990).

Otrkārt, laikmetīgā mūzika regulāri rod vietu izcilu un nereti laikmetīgajā mūzikā īpaši ieinteresētu viessolistu Rīgas koncertu programmās. Viņu vidū ir pianisti Nikolajs Orlovs (*Nikolaj Orlov*, 1892–1964) Zbignevs Dževjeckis, Anrī Žils-Maršekss (*Henri Gil-Marchex*, 1894–1970), Alfredo Kazella, Roberts Kasadesī (*Robert Casadesus*, 1899–1972), Karols Šimanovskis, Sergejs Prokofjevs, Klaudio Arravs (*Claudio Arrau*, 1903–1991), Francis Osborns (*Franz Osborn*, 1905–1955), Igors Stravinskis, Vītauts Bacēvičs (*Vytautas Bacevičius*, 1905–1970). Vijolnieki Anrī Marto (*Henri Marteau*, 1874–1934), Irēna Dubiska (*Irena Dubiska*, 1899–1989), Vaclavs Nemčiks (*Wacław Niemczyk*, 1907–1978), Žinete Nevē (*Ginette Neveu*, 1919–1949), Žaks Tibo (*Jacques Thibaud*, 1880–1953), čellists Moriss Marešals (*Maurice Maréchal*, 1892–1964). Dziedātāja Staņislava Korvina-Šimanovska (*Stanisława Korwin-Szymanowska*, 1884–1938).

Rīgā viesojas un modernistu darbus spēlē Amāra-Hindemita kvartets (*Lico Amar*, 1891–1959), Drēzdenes stīgu kvartets, Glazunova kvartets, kā arī Čehu Nonets, kas atskaņoja, iespējams, tā laika visradikālākā modernisma paraugus – čeha Aloiza Habas (*Alois Hába*, 1893–1973) un lietuvieša Jeronīma Kačinska (*Jeronimas Kačinskas*, 1907–2005) ceturtdaļtoņu tehnikā rakstītos darbus.

Apkopojot recenzijās pieejamo informāciju un liekot lietā itin vienkāršas statistiskās izvērtēšanas metodes, var teikt – līdzās regulāri un visbiežāk atskaņotajiem Stravinskim, Prokofjevam, Ravelam un Šimanovskim rīdziniekiem koncertos bijusi iespēja dzirdēt arī Bacēviču, Feručo Buzoni (*Ferruccio Busoni*, 1866–1924), de Falju, Hindemitu, Žaku Ibēru (*Jaques Ibert*, 1890–1962), Mario Kastelnuovo-Tedesko (*Mario Castelnuovo-Tedesco*, 1895–1968), Gaspāru Kasado (*Gaspar Cassadó*, 1897–1966), Zoltānu Kodāju (*Zoltán Kodály*, 1882–1967), Kršeneku, Mijo, Malipjero, Nikolaju Mjaskovski (*Nikolaj Mâskovskij*, 1881–1950), Onegēru, Frānsisu Pulenku (*Francis Poulenc*, 1899–1963), Otorīno Respīgi (*Ottorino Respighi*, 1879–1936), Žanu Rožē-Dikas (*Jean Roger-Ducasse*, 1873–1954), Albēru Ruselu (*Albert Roussel*, 1869–1937), Šēnbergu, Florānu Šmitu (*Florent Schmitt*, 1870–1958), Šrekeru, Dmitriju Šostakoviču (*Dmitrij Šostakovič*, 1906–1975), Hoakinu Turinu (*Joaquin Turina*, 1882–1949), Vonu-Viljamsu u.c., tostarp šodien pilnīgi piemirstu modernistu darbus.

Un treškārt, kas īpaši būtiski, laikmetīgā mūzika skan arī pašmāju mūziķu sniegumā. 1924. gadā Konservatorijas stīgu kvarteta koncertos tie ir Ravela, Šēnberga, Hindemita kvarteti. 1925. gadā Ravela klavieru trio Konservatorijā spēlē Ludmila Gomane-

Dombrovska (1883–1958), Ādolfs Mecs (1888–1943), Alfrēds Ozoliņš (1895–1986). Savukārt Vītola trio 1933. gadā atskaņo Anatolija Drozdova (*Anatolij Drozdov*, 1883–1950) trio, gadu vēlāk – Hoakina Turinas trio, bet 1938. gadā – Gaspāra Kasado, Toivo Kūlas (*Toivo Kuula*, 1883–1918), Folkmāra Andrē (*Volkmar Andreae*, 1879–1962) un Paula Grēnera (*Paul Graener*, 1872–1944) klavieru trio (Pētersone 2018).

Viens no Latvijas konservatorijas pirmajiem, daudzsološākajiem absolventiem pianists Aleksandrs Borovskis (1889–1968) solokonzertā Nacionālajā operā spēlējis Stravinska *Petrušku* (1925). Arī Konservatorijas klavieru un kompozīcijas klases absolvents Viktors Babins (1908–1972) pēc studijām Berlīnē Rīgas koncertos spēlēja Šrekeru (1929) un Stravinska (1929, 1930), Pulenka (1934) un Prokofjeva (1930, 1931, 1932, 1934), kā arī Šostakoviča darbus (1935).

Modernistu darbus savās koncertprogrammās konsekventi iekļāvusi dziedātāja Olga Pļavniece (1993–1943) – Prokofjevu un Stravinski (1924), Šēnbergu un Hindemitu (1925). Pauls Sakss (1878–1966) dziedājis Debisī, Ravela, Rožē-Dikasa, Pulenka dziesmas. (1924, 1925). Īpašas pieminēšanas vērts šķiet fakts, ka Pļavnieces un Saksa koncertos klavierpavadījumus spēlējuši Jāzeps Vītols un Alfrēds Kalniņš (1879–1951). 1929. gadā solokonzertu ar Stravinska, Prokofjeva, Kazellas un de Faljas mūziku sniedz Mariss Vētra (1901–1965), pie klavierēm – Lūcija Garūta (1902–1977). Arvīds Norītis 1932. gadā solokonzertā spēlēja Respīgi *Gregorisko koncertu*.

Skrjabins bieži skan Teodora Reitera diriģētajos Nacionālās operas orķestra koncertos, savukārt Radiofona orķestra repertuārā modernistu darbi pirmoreiz ienāk, šķiet, 1931. gadā, kad Jānis Mediņš (1890–1966) diriģē Respīgi, Šrekeru un Buzoni darbus. Gan Skrjabina, gan Šimanovska mūzikas atskaņojumos ir piedalījis Reitera koris.

Savukārt Oto Karls (1886–1964) vada Nacionālās operas iestudējumus. Tās ir gan operas – Kršeneka *Džonijs uzspēlē* un Veinbergera *Švanda – dūdu spēlmanis*, gan baleti – Stravinska *Ugunsputns*, *Petruška*, *Pulčīnella*, Prokofjeva *Rēbuss* un Aleksandra Čerepņina (*Alexander Cherepin*, 1899–1977) *Armīdas paviljons*.

Vērtējot sniegumu koncertos, kritiķi nereti fiksē arī publikas reakciju, kas jauntapušai mākslai nekad nav bijusi mazsvarīga. Tā par Hindemita 3. kvarteta atskaņojumu Konservatorijā teikts:

“Ja klausītājiem šī mūzika vēl krietni sveša, tad nevar tomēr liegt, ka tā nebūtu interesanta. Skaļā piekrišana to liecināja. Ir labi, ka Konservatorijas kvartets dod mums iespēju ieskatīties arī modernākās mūzikas plašajā pasaulē.” (J. Arnolds⁵, *Latvis*, 01.04.1924.)

Vai šāds komentārs:

“Interesanti un pamācoši bija vērot Stravinska *Ugunsputna* iespaidu uz nelielo tīrās mūzikas mīļotāju pulku, kas bija ieradušies Frīda koncertā: Stravinskis, šis *enfant terrible*, pirmo reizi Nacionālā operā izpildīts, eksplodēja līdzīgi bumbai. Kaut kas pārsteidzošs, stiprs un neatvairāms visiem atdzīvināja

5 Ar šādu pseidonīmu publicējās Jēkabs Graubiņš (aut. piez.)

sejas, lika runāt un priecāties, kā šalts vēsa, skaidra ūdens.” (J. Vītoliņš, *Ritums*, 1924, Nr. 8)

Vai par Gžegoža Fitelberga koncertu, kurā pirmo reizi Rīgā izskanēja Onegēra *Pacific 231*:

“Diriģents izpelnījās daudz jūsmīgu aplausu, kuru mudināts lika Onegēra un Rieti kompozīcijas atkārtot. Tas visādā ziņā apsveicami, īpaši tik svešus darbus izpildot.” (J. Arnolds, *Latvis*, 11.01.1925.)

Tik jūsmīgu publikas reakciju fiksējis Jēkabs Graubiņš. Pirms tam gan viņš raksta šādus vārdus:

“Nezinātājs, kuru Rīgā iavedis kāds gadījums, pēc šīs programmas patiešām var sākt domāt, ka mēs, rīdzinieki, ļoti ātri reaģējam uz visām jaunākajām parādībām pasaules mūzikas dzīvē. V. Rieti kvintets pūšamiem instrumentiem, A. Onegēra *Pacific 231* – modernās mūzikas pēdējais vārds, darbi, kurus vēl tikai šovasar pirmoreiz uzveda Prāgas modernās mūzikas svētkos – un jau mūsu simfonisko koncertu programmā! Mēs paši turpretim, kas tik labi pazīst sastingumu īpaši mūsu simfoniskās mūzikas dzīvē, pierakstām šīs vismodernākās mūzikas iekļūšanu programmā gadījumam. Bet priecīgi mēs par to esam tomēr. Varam modernistus noliegt, varam tos pat apkarot, bet iepazīties ar tiem ir nepieciešami, ja gribam savos spriedumos būt taisnīgi un patiesi. Lai arī šī taisnība un patiesība būtu subjektīvas dabas.” (J. Arnolds, *Latvis*, 11.01.1925.)

17

Piemetinājais, ka *Pacific 231* pēc ISCM festivāla Prāgā paspējis apstaigāt jau pus-pasaules, Graubiņš tomēr apšaubā izsmalcinātā “orķestra aparāta” izmantošanas nepieciešamību lokomotīves, t.i. – nejdzīgu trokšņu atdarināšanai:

“Es pielaižu tādu “Pacifiku” kā muzikālu joku, bet tajā pašā laikā sajūtu to kā pazemojumu simfoniskajam orķestrim: kamdēļ smalkam, glītā frakā un sniegbaltā veļā tērptam džentlmenim likt rokās kalēja lielo āmuru? Kamdēļ eleganto “Fiat” auto, kurš piemērots visizlutinātāko pasažieru vizināšanai, izlietot akmeņogļu transportam?” (J. Arnolds, *Latvis*, 11.01.1925.)

Onegēra *Pacific 231* atskaņojumu, šķiet, var uzlūkot par pašu radikālāko modernās mūzikas liecību tā brīža Rīgas koncertdzīvē. Tādēļ šķiet interesanti saprast, kas noteica koncerta panākumus un tik atsaucīgu publikas reakciju.

Koncerts tiek ļoti jaudīgi reklamēts, par to informē *Balss, Rīgas Ziņas, Latvijas Vēstnesis, Latvijas Sargs, Sociāldemokrāts* u.c. avīzes. Par galveno “āķi” izvērstākos sludinājumos izvēlēts tieši Onegēra *Pacific 231*. Kādā koncerta dienā publicētā rakstiņā pilnībā citēta Onegēra anotācija Prāgas atskaņojuma reizei, kurā, runājot par 300 tonnu smagā milzeņa skrējēju – ar ātrumu 120 km stundā – viņš atzīstas:

S
781.21-1

Ceturtdien, 8. janvārī 1925. gadā,
pulksten 7 vakarā

IV. ZIMFONISKAIS KONCERTS

Diriģents: GREGORS FITELBERGS

PROGRAMA:

I.

1. Zimfonija № 4 e-moll *J. Brāmsa*
 - a) Allegro non troppo
 - b) Andante moderato
 - c) Allegro giocoso
 - d) Allegro energico e passionato

II.

2. Le Tombeau de Couperin *M. Ravela*
 - a) Menuet
 - b) Rigaudon
3. Concerto *V. Rieti*
 - a) Allegro
 - b) Finale
4. Pacific *A. Honeggera*
5. Dejas iz operas „Kņazs Igors“ *A. Borodina*

DIREKCIJA •

78

“Lokomotīves esmu vienmēr kaislīgi mīlējis: priekš manis tās ir dzīvas būtnes un es tās mīlu, kā citi mīl sievas vai skaistus zirgus.” (J.W.⁶ *Latvijas Vēstnesis*, 8.01.1925.)

Jau pēc koncerta dažs labs atsaucas uz Fitelberga paša iesaisti koncerta reklāmā (*Latvijas Sargs*, 10.01.1925.). Interesanta ir Eduarda Ramata norāde, ka Brāmsa 4. simfonijai Fitelbergs “pagāja nevērīgi garām, it kā traukdamies pie Ravela, Rieti un Onegēra” (Ed. Ramats, *Latvijas Kareivis*, 10.01.1925.). Ramats piemetina, ka tieši *Pacific 231* pirmskoncerta lielās reklāmas dēļ publika tik nevērīgi izturējusies pret pārējiem atskaņojumiem. Viņš atklāj arī Rieti Koncerta pūtēju kvintetam un orķestrim tematisko saistību ar *Pacific 231* – jaunais itāliešu komponists mūzikā imitējis dažādu mehānismu “riboņu un rūkoņu”.

Jānis Cīrulis, vienā rakstā apliecinājis, ka visvairāk klausītājus interesējuši tieši modernisti (J. Cīrulis, *Mūzika*, 1925), kādā citā pauž arī vērojumus par jaundarba uztveri:

“Orķestris mutuļo, verd un, pirmo reiz dzirdot, klausītāju, kā katra sensācija, vispirms apžilbina, bet vēlāk paliek ikdienišķa, parasta. Tie trokšņi, ko citā gadījumā var panākt arī bez simfoniskā orķestra, nesniedz nekādu estētisku baudījumu un tas ir pirmais, ko prasa no mākslas darba. (...) šķiet, ka “Pacifica” autors ar savu lokomotīvi izbraucis uz slidena ceļa, kas mūziku aizvedis apšaubāmos ekstrēmos. Kā Rieti koncertu, tā nupat minēto “Pacifiku” publika uzņēma ar skaļu piekrišanu. Tā, man liekas, nebija patiesa sajūsma, bet sensāciju izsauktais apmierinājums pēckara notrulinātiem un pārkairinātiem nerviem. Bet tie taču tomēr kādreiz atžirgs!” (J. Cīrulis, *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1925, Nr. 2)

Aizstāvēt Onegēru kaismīgi metas Konservatorijas pēdējā kursa studente Lūcija Garūta. Žurnālā *Mūzika* publicētā rakstā viņa vispirms min, ka ilustrācija kā līdzeklis estētisku mērķu sasniegšanai mūzikā lietota sensenis, bet tad norāda: pati par sevi tā nenoteic mākslas darba vērtību, nedrīkst būt darba mērķis.

“Bet ja komponists jūt, ka viņš ar imitāciju varēs spilgtāk radīt klausītājos to pārdzīvojumu, kuru viņā (jeb viņa varonī) modina kāda dabas parādība, jeb priekšmets, tad viņam ir tiesības imitēt.” (L. Garūta, *Mūzika*, 1925, Nr. 3)

Pārmetumus Onegēram Lūcija Garūta nosauc par netaisnību, jo vienīgais atbildēšanas vērtais jautājums esot – vai šī imitācija ir visa Onegēra darba mērķis, jeb tikai līdzeklis, ar kuru sniegt pārdzīvojumu klausītājiem.

Un tad, šķiet, ieraugām Garūtu – pirmo sievieti autobraucēju Rīgā:

“Arī mašīnai ir sava izteiksme, tik vajag viņu sajūst. Šī mašīnas nevaldāmā tālē trauksme, vai tā nevar rast atbalsi cilvēka dvēselē, vai tā nevar mūs ne drusku sajūsmināt? (...) Šim nepielūdzamam ritmam arvien vairāk spēkā pieaugot, Onegērs beidzot liek misiņa pūtējos gaviļēt dzelzs ķermeņi

6 Var izteikt hipotētisku minējumu, ka Onegēra darba atskaņojumu *Latvijas Vēstnesī* reklamē Jēkabs Vītolīņš. Jo, pat ja liels būtu kārdinājums iniciāļus J.W. atšifrēt ar Jāzepa Vītola vārdu, viņa rakstodarbu vidū anonsējoša rakstura tekstus neatradīsim.

sakopotiem vulkāniskiem dabas spēkiem. (Koncertā pirmā izpildījumā šai vietā gan daudz kas gāja zudumā). Šo uzvarošo motīvu varenība spiež sajost, ka Onegēra mašina ir dzīva, ka viņa gavilē un dzied slavas dziesmu šai dzelzs ķermenī sakopotiem spēkiem un viņus uzvarējušam cilvēkam.” (L. Garūta, *Mūzika*, 1925, Nr. 3)

Tomēr zīmīgi – jau 1929. gada Nacionālās operas Vecgada koncertā Georgs Šnēfogts *Pacific 231* ir iekļāvis muzikāla joka statusā – tieši tā, kā rakstīja Jēkabs Graubiņš. Jānis Zālītis gan Šnēfogtam iebilst:

“Nevar gluži visam tam piekrist, kā Šnēfogts mēģināja definēt meklējamo humoru mūzikā, atsevišķos darbos, īpaši radikāli modernajā simfoniskajā skicē “Pacific 231”. [...] Un jāatzīst, nopietna uztvere tam piederas daudz īstāk, nekā humoristiskā, ko dzirdējām vakar. Komponista gribētā mehāniskā ritma orģija, kas likta poēmas pamatā, šoreiz tik intensīvi neizpaužas.” (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 31.10.1929.)

Tātad – jau pašu mājās pieredzētais ļauj vērtēt interpretācijas arī modernistu darbu atskaņojumos – kā nule citētajā Zālītī. Un dažu labu reizi norādīt uz pašmāju spēku nepietiekamajām prasmēm modernistu partitūru iedzīvināšanā – kā iepriekš citētajā Garūtas norādē par metāla pūšaminstrumentu grupas neveiksmi *Pacific 231* pirmajā atskaņojumā.

20

Latvija un ISCM. 3. epizode – “Latvju modernistu koncerts”

Par modernistiem raksta, modernistus atskaņo. Vai ar modernistiem grib sadarboties? Vai grib ar viņiem salīdzināties? Tādu iespēju varētu piedāvāt dalība Starptautiskajā laikmetīgās mūzikas biedrībā (*International Society for Contemporary Music/ISCM*), kas 1922. gadā tika dibināta ar mērķi veicināt muzikālā avangarda labsajūtu un izplatību. Jau ir norādīts – kā vienu no iemesliem, kāpēc Latvija 20. gados neiestājās šajā biedrībā, mēdz minēt Jāzepa Vītola konservatīvismu. Bet nez vai tas vien pie vainas, ka par ISCM biedriem kļuvām tikai 2004. gadā?

ISCM nosaukums 20.–30.gadu publikācijās tulkots dažādi – Starptautiskā šolaiku mūzikas biedrība, Starptautiskā jaunlaiku mūzikas biedrība, Starptautiskā jaunās mūzikas biedrība, Starptautiskā modernās mūzikas biedrība. Vēsturiski senākais – 1923. gada variants ir – Savienība tagadnes mūzikai. Šī daudzveidība vien jau liecina – par ISCM tolaik rakstīts bieži.

Jau 1923. gada rudenī par pašu pirmo ISCM festivālu Zolburgā vismaz četros numuros raksta avīze *Mūzikas nedēļa*, vispirms nodēvējot to par ievērojamāko notikumu ārzemēs, bet drīz pēc tam atreferējot arī pirmās domstarpības ISCM biedru vidū. Nesaskaņu cēlonis – itāļu un angļu aizvainojums, ka franču mūzikai Zolburgā atvēlēts vairāk vietas. (*Mūzikas nedēļa*, 28.09.1923.)

Visautoritatīvākā atsauksme par Zolburgas ISCM festivālu ir no franču *Le Courrier Musical* pārpublicētais Alfredo Kazellas raksts, kurā viņš cita starpā jautā – cik no

festivāla sešās dienās izskanējušajām kompozīcijām izturēs laika pārbaudi? Ļoti maz bijis darbu, kas uzrādītu autoru "īpatnēju personību". Kā pirmā ISCM festivāla izcilības Kazella min Stravinski, Šēnbergu un Ravelu. Kā augstu vērtējamus piemin Bartoka, Kodāja un tobrīd vien 22 gadus vecā Kršeneka opusus. (T. Fers, *Mūzikas nedēļa*, 23.11.1923.)

Komponists un pianists Alfredo Kazella jau 1917. gadā ir dibinājis Itālijas laikmetīgās mūzikas biedrību, viņa vadībā Itālijas nodaļa 1923. gadā iestājas ISCM. Starpkaru periodā viņš ir piecu ISCM festivālu žūrijas loceklis, trīs reizes nodrošinot festivāla rīkošanu Itālijā.

1926. gada novembrī Kazella ierodas Rīgā. Viņš uzstājas gan Nacionālās operas simfoniskajā koncertā, spēlējams solo savā *Partitā* (diriģē Emīls Kupers), gan solo koncertā Konservatorijā, kurā skan vecitāļi, modernisti un Bēthovens. Plaši apgaismojuši lasītājus par Kazellas aktīvo darbošanos laikmetīgās mūzikas labā, vairāki recenzenti tomēr atzīst, ka simfoniskajā koncertā viņa *Partita* "zaudējusi" Prokofjeva svītai *Mīla uz trim apelsīniem*. Tomēr Maksis Brēms piefiksē –

"operas pilnais nams autoram uzgavilēja, tas jau laikmetīgi; viņam gavilē visur." (M. Brēms, *Latvijas Kareivis*, 24.11.1926.)

Tātad – Kazellas loma ISCM bija labi zināma arī Latvijā. Tomēr nav liecību, ka ar viņu tiktu pārrunātas šīs starptautiskās organizācijas lietas.

Tikpat nozīmīga loma ISCM bijusi arī Karolam Šīmanovskim, kurš Rīgā viesojies pat divas reizes. 1927. gadā, kad viņš Konservatorijas zālē muzicē kopā ar jauno poļu vijolnieci Irēnu Dubisku, "intīmu banketu" viesim par godu sarīko konservatorijas administrācija, un Jāzeps Vītols tad Šīmanovski sveic kā vienu no pašiem ievērojamākiem tagadnes skaņražiem ne vien Polijas, bet visas Eiropas mērogā (J. Cīrulis, *Latvis*, 13.12.1927). Karols Šīmanovskis kļūst par Latvijas Konservatorijas Goda biedru. Kad 1935. gadā Polijas valsts svētkiem par godu tiek rīkots Šīmanovska autorkoncerts Nacionālajā operā ar orķestra, Reitera kora, poļu solistu un paša autora līdzdalību, komponistam tiek piešķirts Skaņražu kopas Goda diploms un Goda biedra tituls. Tomēr arī šoreiz nav liecību, ka neformālākā gaisotnē tiktu pārrunātas ISCM lietas.

Neskatoties uz to, šķiet noderīgi kaut nedaudz ieskicēt Latvijas tābrīža kaimiņvalsts – Polijas un ISCM attiecības. Jo tieši Šīmanovskis kopā ar Gžegožu Fitelbergu 1924. gada ISCM Prāgas festivāla laikā dibina Polijas laikmetīgās mūzikas biedrību, uzņemdamies tās vadību un pieteikdams to dalībai ISCM. Viņš un arī Fitelbergs ir bijuši vairāku ISCM festivālu žūrijas locekļi.

Kā norādījis muzikologs Andžejs Hlopečkis (*Andrzej Chłopecki*, 1950–2012), sākotnēji Šīmanovskis pret ISCM bijis kritiski noskaņots, kādā 1923. gada vēstulē pat bilzdams, ka dažu ISCM izveides iniciatoru vārdi viņam likuši domāt, ka "visa šī komiteja ir kaut kāda krāpšanās un "biedrības" sastāvs liek vairīties no tuvākas saskares." Arī attiecību tālākā dinamika izrādās gana raiba. 1928. gadā kā boikots tiek vērtēts fakts, ka ISCM nesaņem Polijas pieteikumu festivālam. Izrādās, gluži vienkārši neviens pats komponists

nav vīžojis savu darbu poļu žūrijai iesūtīt. Reiz Šimanovskis ISCM žūrijai kāda kolēģa darbu nosūta pats personīgi, apejot poļu žūriju, jo tā, viņaprāt, veic nepareizas izvēles. 1938. gadā poļi tiešām boikotē ISCM ģenerālo asambleju, jo neviens viņu darbs netiek izvēlēts atskaņošanai Florences festivālā. 1939. gadā Varšavā un Krakovā notiek 17. ISCM festivāls - nozīmīgākais laikmetīgās mūzikas notikums Polijā pirms 2. pasaules kara. Taisnības labad jāpiebilst – Šimanovska mūzika ISCM festivālos skanēja jau pirms Polijas nodaļa tajā bija iestājusies. Bet pēc iestāšanās – arī neņemot vērā poļu žūrijas oficiālos pieteikumus (A. Chłopecki. *World New Music Magazine*, Vol. 24, 2014).

Salīdzināšanai vērtīga ir arī ISCM Lietuvas nodaļas pieredze, jo Lietuva bija vienīgā Baltijas valsts, kas iestājās ISCM jau pirms 2. pasaules kara (Latvija, kā norādīts iepriekš – 2004. gadā, Igaunija – 2005. gadā). Laikā no 1935. gada līdz 1939. gadam ik gadu Rīgā koncertē komponists un pianists Vītauts Bacēvičs. 1936. gadā tieši viņš kopā ar Jeronīmu Kačinski un Vladi Jakubēnu (*Vladas Jakubėnas*, 1904–1976) dibina ISCM Lietuvas nodaļu. Kā norāda muzikoloģe Rūta Stanevičiūtē (*Rūta Stanevičiūtē*, 1960) – viņu iekļaušanos laikmetīgās mūzikas organizācijās veicināja fakts, ka visi trīs bija studējuši ārzemēs. Vītauts Bacēvičs 1928. gadā kā eksterns beidza Parīzes Krievu konservatoriju. Vladis Jakubēns tajā pat gadā, pabeidzis mācības Latvijas konservatorijā Jāzepa Vītola klasē, devās uz Berlīnes Mūzikas augstskolu pie Franča Šrekerā. Pie tam vismaz pirmo gadu – ar Jāzepa Vītola personīgi izkārtotu Latvijas valsts stipendiju. Jeronīms Kačinskis no 1929. līdz 1931. gadam Prāgas konservatorijā studēja ceturtdaļtonu kompozīciju pie tobrīd visradikālākā modernista Aloiza Habas. Visi trīs jaunie lietuvieši bija iesaistījušies laikmetīgās mūzikas biedrību aktivitātēs jau ārzemēs un centās to darīt arī Lietuvā. Tomēr vienīgā reize, kad ISCM festivālā skanēja lietuviešu mūzika, bija 16. festivālā Londonā 1938. gadā. Čehu Nonets tad spēlēja 3 daļas no Jeronīma Kačinska ceturtdaļtonu tehnikā komponētā Noneta. Apliecinājusi savas ambīcijas, izsakot gatavību 1940. gadā ISCM festivālu rīkot Kauņā un Klaipēdā, Lietuvas nodaļa politisku iemeslu dēļ 1939. gadā ir spiesta darbību izbeigt (Stanevičiūtē 2015).

Un tagad, šķiet, klātos apkopot to informāciju, kas varētu liecināt par Latvijas interesi par ISCM. Pirmais pamudinājums pievienoties šai organizācijai izteikts nevis kādā mūzikas izdevumā, bet gan *Latvijas Vēstnesī* vien nedēļu pēc tam, kad izskanējis pats pirmais – Zalcburgas 1923. gada ISCM festivāls. No *Prager Presse* pārpublicēto rakstu, kurā uzskaitīti teju visi Zalcburgā skanējušie darbi, *Latvijas Vēstnesis* vainago ar šādu atziņu:

“...latvjiem vajadzētu nopietni padomāt par turpmākiem Zalcburgas svētkiem: stāties sakaros ar starptautisko jaunlaiku mūzikas biedrību, sastādīt programmu un izvēlēties pāris solistus. Tā pašķirtos ceļš mūsu mūzikai uz ārzemēm.” (*Latvijas Vēstneša Pielikums*, 1923)

Tik vienkārši gan tas laikam nebūtu sanācis... Bija taču organizācijas statūti, bija nosacījumi uzņemšanai, tostarp tika prasīti reāli darbi jaunās mūzikas popularizēšanas labā. Žurnāls *Mūzika* divus gadus vēlāk pārpublicē vācu muzikologa un komponista Hugo Leichtentrita (*Hugo Leichtentritt*, 1874–1951) rakstu “Ko jaunās mūzikas labā

dara cittautas?”, kurā detalizēti izklāstīti Austrijas, Francijas, Itālijas, Šveices, Beļģijas, Zviedrijas un Vācijas ISCM nodaļu darbi. Tiek minēta laikmetīgā repertuāra bibliotēku izveidošana, skaņdarbu apmaiņa, darbības izvērsšana dažādos valsts novados (Šveice), pirmo laikmetīgajā mūzikā specializējušos ansambļu tapšana (*Pro Arte* stīgu kvartets Briselē), kā arī koncertu rīkošana (H. Leihentrits, *Mūzika*, 1925, Nr. 5).

Bet 1924. gadā par ISCM Prāgas starptautiskajiem mūzikas svētkiem raksta gan Jānis Zālītis, gan Jēkabs Vītoliņš, jo viņi abi Prāgā ir pabijuši.

Patiesi pārsteidz tobrīd vien 26 gadus vecā Jēkaba Vītoliņa kompetentais Prāgā dzirdētā raksturojums un vispārinājumi. Žurnāla *Ritums* 6.numurā publicētajā apcerē netrūkst nedz vēsturiska atskata, nedz laikmetīgo tendenču uzskaitījuma, un raksta pamatnoskaņa šķiet esam iespējami objektīva.

Jānis Zālītis *Jaunākajās Ziņās* – rakstā, kas publicēts četros turpinājumos - saliek nedaudz atšķirīgus akcentus un atļaujas būt subjektīvāks. Pirmkārt, viņu fascinē Cēsīs dzimušā un par latvieti nosauktā vācbaltieša Eduarda Erdmaņa mūzika (*Eduard Erdmann*, 1896–1958) (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 2.07.1924.). Zālītis slavē Prokofjeva jauno Koncertu vijolei un orķestrim, un savu erudīciju apliecina, rakstot par, viņaprāt, pašu tipiskāko itāļu modernistu Frančesko Malipjero, kura “darbi ir oriģināli savā vienkāršībā un valdzina ar lokālo itālisko kolorītu.” Arnolda Šēnberga monodrāmas *Gaidīšana* (*Erwartung*) pirmatskaņojums Zālītim liek teikt:

“Šēnbergs ir brīnišķs intelektuāls mūziķis. [...] Arī tie, kas viņa mūzai netic, saņem iekšēji un ārēji saskaņotas mākslas iespaidu.” (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 8.08.1924.)

Savukārt par Morisa Ravela *Spāņu stundu* (*L'heure espagnole*) Zālītis raksta – moderna, bet nepretencioza, “nekā sadomāta, problemātiska. Tikai mūzika, atkal mūzika, mūzika.” Par ISCM Prāgas festivālam veltīto publikāciju kopsaucēju, šķiet, varētu kalpot Aleksandra Cemplinska (*Alexander Zemlinsky*, 1871–1942) *Liriskās simfonijas* (*Lyrische Symphonie*) iedvesmotie vārdi :

“Atpakaļ uz vienkāršību, uz pirmatnēji naivo, nacionāli individuālo, - lūk, kurp raugās pārgurušo moderno simfoniķu skats! Masīvais, grandiozais stils pamazām reducējas. Māksla sāk atgūt vienkāršību, skaidrību, īstenību. Par to arī lai esam mūžam nomodā!” (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 09.08.1924.)

Par Latvijas un ISCM attiecībām var izteikt tikai hipotēzes. Jo skaidri zināms ir vienas, ka uz 1924. gada ISCM Prāgas Mūzikas svētkiem gan Jānis Zālītis, gan Jēkabs Vītoliņš devās kā Kultūras fonda stipendiāti katrs ar 750 latiem kabatā (*Valdības Vēstnesis*, 23.05.1924.). Tātad šo ceļojumu drīkstam uzskatīt par ko vairāk nekā tikai žurnālistisku komandējumu. Varbūt viņi uz Prāgu devās Skaņražu kopas deleģēti, lai izvērtētu iespējas un nepieciešamību iestāties ISCM?

Tomēr Skaņražu kopas protokolos ISCM vārds un jēlkādas liecības, ka par to ticis runāts, neparādās ne reizi. Neskatoties uz to, gribu atgādināt, ka Skaņražu kopas dibināšanas fakts un laiks – 1923. gada decembris, kā arī pirmās aktivitātes – tostarp

latviešu komponistu jaunākās mūzikas koncerta rīkošana jau pēc pāris mēnešiem – savā ziņā sabalsojas ar līdzīgām iniciatīvām starptautiskajā kontekstā.

Tas, ka Skaņražu kopas darbībā, vismaz iesākumā, izpalika jēlkāda starptautiskā dimensija, manuprāt, ir pilnībā attaisnojami un pamatoti. Lietišķie sēžu protokoli liecina par mērķtiecīgu un intensīvu darbu, vispirms ķeroties pie apgrūtinājumu risināšanas pašu mājās, kuru tolaik bija ne mazums – autortiesības, nošu izdošana, ierobežotās atskaņošanas iespējas, nepieciešamība līdzdarboties valsts kultūrpolitiku īstenotājās institūcijās (Latvijas Skaņražu kopas sēžu (1923–1936) protokolu klade).

Pavisam drīz pēc Zālīša un Vītoliņa “Prāgas rakstiem” citās viņu publikācijās atradu pāris savā ziņā simptomātiskas piebildes. Jēkabs Vītoliņš, prognozēdams, ka pirmo reizi pēc kara gadiem Rīgā 1924. gadā gaidāma īsti spoža, eiropeisku mākslinieku vārdiem bagāta sezona, tomēr piebilst:

“Sakaros ar Eiropas mākslu mēs vēl arvienu esam tikai saņēmēji. Pavisam nedaudzos gadījumos mēs varam ko dot, vai esam jau devuši. Varbūt, tas arī labāk: nav vajadzības nest pāri robežai visu, kas mums ir, un kas tikai uz mums pašiem var runāt īsto valodu. Stingrība un lielas prasības pašiem pret sevi ir drošākā garantija īpatnējas mākslas nopietnai izveidošanai.” (J. Vītoliņš, *Ritums*, 1924, Nr. 8)

Jāni Zālīti citēšu īsināti, bet tomēr:

“Mēs esam jauna valsts. (...) nedrīkstam spēkus šķiest nevajadzīgos, nemākulīgos eksperimentos”. (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 03.09.1924.)

Tādējādi ir pamats apgalvot – iemesls tam, ka Latvija 20. gados neiestājās ISCM, bija nevis kāds faktoloģiski nepierādāms Vītola liegums, bet gan koleģiāli pieņemts lēmums, visu iesaistīto konsenss – gan lieliski izprotot visu plašo pašu mājās darāmā spektru, gan apzinoties savus resursus un potenciālu, gan arī kā perspektīvāku izjūtot nevis radikāli avangardiskā modernisma izpausmes, bet tobrīd arvien vairāk spēkā augošo tā dēvēto nacionālo modernismu⁷.

Tomēr to, ka vēlme būt moderniem bija – to apliecina fakts, ka 1926. gada rudenī ne viena vien avīze raksta par “Latvju modernistu koncertu”, kas 17. oktobrī notika Konservatorijā, un kurā skanēja Lūcijas Garūtas, Jāņa Kalniņa (1904–2000), Jēkaba Poruka un Jāņa Zālīša darbi, lielākoties dziesmas, kuras dziedāja Mariss Vētra.

7 Terminu *nacionālais modernisms* neatradīsim Teodora Adorno (*Theodor Adorno*, 1903–1969) grāmatā *Philosophie der Neuen Musik* (1949), kas noteica mūzikas modernisma pētniecību 20.gs. otrajā pusē. Toties 21.gadsimta muzikoloģiskajos pētījumos par nacionālo modernismu (un vairākiem citiem iepriekš nedefinētiem modernisma aspektiem) tiek runāts daudz, galvenokārt pateicoties amerikāņu muzikologa Ričarda Taruskina (*Richard Taruskin*, 1945) piedāvātajam 20. gadsimta modernisma skaidrojumam grāmatā *The Oxford History of Western Music: The Early Twentieth Century* (2005). Tā, piemēram, lietuviešu muzikoloģe Rūta Stanevičūte Vlada Jakubēna daiļrades evolūciju no modernisma paradīgas pretī arvien tradicionālākai izteiksmei raksturo kā “tuvāku mērenajam nacionālajam modernismam (*moderate national modernism*) un visbeidzot neo-romantismam” (Stanevičūte: 2015). Kā nacionālā modernisma tipiskākos raksturlielumus var minēt gan etniskās mūzikas īpašo lomu, gan mērenību modernisma radikālāko izteiksmes līdzekļu lietojumā (Bartoks, de Falja, Frederiks Mompu (*Frederic Mompou*, 1893–1987), Vila-Lobušs, Kodājs, Koplends (*Aaron Copeland*, 1900–1990), Jons Leifss (*Jón Leifs* 1899–1968), Vons-Viljamss, Voltons u.c.).

Latvijas Konservatorijas zālē

Svētdien, 17. oktobrī 1926. gadā, pulksten 8 vakarā

*Marisa Vētras
latvju modernistu vakars.*

K. Vestens (vijole)
Piedalās: *L. Garute* } *pavadījumi*
J. Kalniņš }

Lucija Garute *Debess un jūra.*
*Mon rêve. **
*Enfant, si j'étais rois . . . **

vijolei:

Rudens.

Trio tenoram, vijolei un klavierēm:

Mirdzosa tiklā.

Jēkabs Poruks *Lapas lido, lapas skan.*
*Es dziesmu mekleju. **
*Ar sveci. **

Jānis Zālīte *Garamejot.*
Nav skumja tā.
Vaj tu jau zilais pavasars.

Jānis Kalniņš *Kā kristals kas lūza.*
Iz sirds plūst skumjas.
Vina dārznieks.
Jaunekļa dziesma.
Ho-Tai.

** Dziesmas — pirmizpildījumi.*

2. attēls. "Latvju modernistu koncerts" Latvijas konservatorijā 1926. gada 17. oktobrī.
LNB Sikiespieddarbu krājums - S/781 (07)-if

Koncertmeistari bija Lūcija Garūta un Jānis Kalniņš, piedalījās arī vijolnieks Kārlis Vestens (1900–1978). Jēkabs Vītolīņš jau nākamajā dienā konstatē:

"Jaunatne ir tā, kas tic saviem spēkiem, ir droša un pārgalvīga. Idejas un domas rūgst, mutuļo, pret sauli sacēlas fantāziju torņi, patvaļas trauksmes vēl nesaista ne šaubu, ne pašvērtējuma skaudīgums. Idejas aug un aiziet ar paaudzi; cik gan ir to, kuru darbi rāda nākotnē? (...) Marisu Vētru zinām kā vienu no tiem jaunajiem dziedoņiem, kas ieguvis ne tikai jau patiesu prasmi savas mākslas tehniskajos novados, bet arī radoši un dzīvi interesējas par mākslas šodien, mākslas problēmām. "Latvju modernistu vakars"

(nosaukums ne visai veikls) tam spilgts apliecinājums.” (J. Vītoliņš, Rīgas Ziņas, apvienotas ar Latvijas Vēstnesi, 18.10.1926.)

Raksturojot mūziku, Vītoliņš saka:

“Lūcijas Garūtas dziesmās daudz tīri romantiska reibuma, patētiskas lirikas, brīžam savas melodijas viņa mīl satraukt lielā spēkā un augstumā. Bet personīgi raksturīgā viņas izteiksmē vēl maz un šajā virzienā vajadzētu doties viņas meklējumiem. (...)

“Poruks savā muzikālā valodā vietām aiziet stipri tālu no parastām romantiskā laikmeta harmonijām, kaut gan patur saites ar toņkārtu. (...)

Jānis Kalniņš visradikālāk no mūsu komponistiem sarāvis saites ar pagātni. Iekšējs attaisnojums viņa darbiem ir: viņa muzikālā izteiksmē, lai cik neparasta klausītājam tā nebūtu, nav samākslotības, un modernas harmonijas, pa lielākai daļai atonālas, viņa dziesmās ir ļoti dzīvas, pārlicinošas un raksturīgas. Muzikālu ideju bagātība runā ik no dziesmas.” (J. Vītoliņš, Rīgas Ziņas, apvienotas ar Latvijas Vēstnesi, 18.10.1926.)

Kritiskāk noskaņots ir Maksis Brēms:

“Apdāvināta spēlētāja un rakstītāja ir Lūcija Garūta, bet viņas rakstiem nav vadošas līnijas, satura skaidrākas izteiksmes; skan, kaut kur atsitās, drūp, pazib plankums pēc plankuma, apdziest — un it kā nekas nebūtu dzirdēts. Ar neskaidru nojautu tā tver pēc impresionistiskām vīzijām, bet tvēriens paliek gaisā, visu laiku iespaidis, ka skaņu risinājumam nav kur balstīties. (...) Izteiksmē koncentrētāks, dziesmu uzbūvē saistošāks ir Jānis Kalniņš, kaut gan viņa dziesma “Vīna dārznieks” ir paraugs kā nevajag rakstīt, bet “Jaunekļu dziesma” ir mākslinieciskas iejūtas, īpatnēja izteiksmīga skaistuma nēsta; arī dziesmā “Ho-Tai” ir vērtības, kam sakars ar esošo un nākošo skaņu pasaulē.”

Pateicis, ka trešais koncertā atskaņotais autors – Jēkabs Poruks – ir rakstībā atturīgāks, Maksis Brēms pievērsās Jāņa Zālīša dziesmām, kuras koncertā

“uzliesmoja kā saulains rīts. Viņš nekad nav bijis ar tiem, kas ar nolūku bēg no tonalitātes, drebina kvartu-kvinšu ņirbu, lai tik būtu moderns. (...) Viņa dziesmas “Garāmejot” un “Vai tu jau, zilais pavasars” ir mākslas šedevri, kas savu spožumu nekad nezaudēs.” (M. Brēms, *Latvju Kareivis*, 19.10.1926.)

Savukārt *Mūzikas nedēļa* noskalda kā ar cirvi:

“Mūsu jaunās valsts, jaunās konservatorijas absolventi: L. Garūta, J. Poruks un J. Kalniņš — kurus mūzikas gars svaidījis par komponistiem, jau ar pirmiem darbiem reprezentējas kā latvju mūzikas modernisti. Pirms nav vēl izveidojusies latvju klasiskā mūzika — nevarētu būt runa par latvju mūzikas modernizēšanu. Daudzās tautas dziesmas gaida uz skaistiem aranžējumiem, tautiskās mūzikas viela uz apstrādājumiem u. t. t. (...)” (Akords, *Mūzikas Nedēļa*, 1926.)

Laikmeta ielogs. 4. epizode – *Džonijs uzspēlē Nacionālajā operā*

Kādus ieraugām 20.–30. gadus tā laika rakstu liecībās? Kāds ir konteksts – gan sociālais, gan muzikālais – kādā ceļu pie klausītājiem sāk modernistu darbi? Jānis Sudrabkalns jaunajam, 1921. gadam “puteņojot pie sliekšņa”, piemin tā brīža dzīves postāžu un to, ka nekāda materiāla “dzīvām un plašām mākslas pārdomām” neesot.

“Valstis un cilvēki sagrauti, bet domas, idejas kūpinās kā mūžīga migla pār drupām.” (Sudrabkalns 1983: 47)

Gadu vēlāk Jēkabs Graubiņš jau tēlo citādu ainu:

“...tagad katra operas izrāde izpārdota, simfoniskie koncerti pārpildīti, kameramūzikas vakari [...] vienmēr pievelk pilnu namu mūzikas draugu, un pat Konservatorijas atklātie skolnieku vakari atrod daudz cienītāju. Un kur nu vēl daudz un dažādie “labdarīgie” koncerti! Tātad prasības pēc mūzikas – un labas mūzikas! – ir lielas.” (J. Graubiņš, *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1921, Nr. 4)

Vēl pēc pāris gadiem, atskatoties uz 1924. gadu, pat Jāņa Sudrabkalna balss skan cerīgāk. Jo Rīga, viņaprāt, lēnām tomēr atkaro izcilo stāvokli, kādu tā pirms kara ieņēma Austrumeiropas mūzikas dzīvē. To sekmē veiksmīga operas darbība, ziemas un vasaras simfonisko sezonu nostiprināšanās, pastāvīgi kameramūzikas vakari, viesmākslinieku klātbūtne. Kā jaunu (!) parādību Sudrabkalns min to, ka arvien biežāk mūziķi atskaņo latviešu komponistu darbus un, viņaprāt,

“tas darāms vēl daudz lielākā mērā, jo tiešām pie mūsu dzīves vislielākām dīvainībām pieder tas, ka mēs tik maz dzirdam paši no savas mūzikas.” (Sudrabkalns 1983: 121)

Pozitīvo norišu vidū Sudrabkalns min arī provincē izveidotās tautas konservatorijas un Liepājas operas veiksmīgo pirmo darba sezonu. Tāpat to, ka notiek dziedāšanas skolotāju kursi, tiek izdotas mūzikas mācību grāmatas, ne tikai pieaug kritiķu loma mūzikas dzīves izvērtējumā, bet arī paplašinājušās viņu rindas.

Kritiķi radīti tam, lai aprādītu arī trūkumus. Jānis Sudrabkalns tai pašā 1924. gada rakstā norāda, ka nedz simfoniskās, nedz kameramūzikas koncerti vēl nav iemantojuši interesi plašākā publikā.

Patiesi, arī rakstot par koncertiem, kuros skanējuši modernistu darbi, kritiķi bijuši spiesti norādīt uz nepiedodami mazo klausītāju pulciņu. Tā tas bijis Amāra–Hindemita kvarteta koncertā 1928. gadā, tā – franču diriģenta Renē Batona diriģētajā koncertā ar kongeniālu Ravela *Zosmāmiņas pasaku* (*Ma mère l'Oye*) atskaņojumu, tā franču čellista Morisa Marešāla izcilajos trijos koncertos 1930. gadā. Publika ārzemnieku baidoties un esot atturīga, raksta Pāvils Gruzna pēc Marešāla koncerta:

“Vai nu nacionālisms, vai neizpratne, vai aprobežota “mazgaršība””. (P. Gruzna, *Domas*, 1930, Nr. 10)

Kā mūžīgs refrēns presē izskan atgādinājumi par simfoniskās mūzikas nestabilo stāvokli, jo īpaši – tuvojoties divdesmito gadu nogales ekonomiskajai krīzei. Izskan prognozes, ka

“mūsu lielākā mūzikas iestāde – opera labi ja spēs vilkt dzīvību ar operu izrādēm. Samazinot operas orķestri, tam nebūs laika ne spēka sniegt ko nebūt bez kārtējā operas darba. Sen domājām par filharmonisko biedrību ar pieklājīgu simfonisko orķestri, bet kur ņemt līdzekļus? Pabalsti? – Tos sadala politiskas aprindas, galvenām kārtām ievērojot savas intereses. Daudz vietās plaukst sikas izpriecītes, kas sadrupina tautas veselo organismu, banalizējas dzīves un mākslas izpratne. Cilvēki pazaudējuši lielus mērķus un cenšanos, visu grib izšķirt vienkārši un ātri, bez redzamākām pūlēm un uzpurēšanos.” (M. Brēms, *Latvijas Kareivis*, 16.08.1927.)

1931. gada septembrī Sudrabkalns skandē: krīze klāt! Pustukšs pat Rīgas publikas mīluļa Klaudio Arrava koncerts, pustukša Nacionālā opera, kad dzied Priednieks-Kavara (1901–1979). (Sudrabkalns 1983: 245) Fiksējis operetes devīto vilni, kad repertuārā noturas vienīgi *Havajas puķe* un *Orfejs pazemē*, viņš raksta:

“Vai pārņemt direkcijai vieglas gaumes iepotēšanu? Rīgas opera nav nekāds multimiljonāra personīgais uzņēmums, kas var spēlēt pēc patikas Mocartu un Vāgneru pustukšā zālē, Rīgas opera spiesta pakļauties publikai, lai varētu to piekļaut pie savas krūts. Un publikai tagad vajadzīga operete. (...) Nesen izrādījās, ka Loengrīna un Tanheizera nams turas gandrīz uz vienas deļotāja kājas. Leonaitis (Valdemārs (Vladislavs) Leonaitis, 1910–1978) bij to izmežģījis *Havajas puķē*, un gandrīz viss institūts sāka grīloties.” (Sudrabkalns 1983: 252)

Jēkabs Poruks Nacionālās operas divdesmitgadu jubilejā par šo laiku teiks, ka opera vairs tikai veģetējusi uz operetes rēķina, un ka šis laikmets sakritis ar daudzo politisko partiju ziedu laiku, kad “lielie valstiskie, nacionālie un mākslinieciskie ideāli palika trešā plānā”. (J. Poruks, *Brīvā Zeme*, 1.12.1939.)

Šo laiku raksturo arī Ernsta Kršeneka operas *Džonijs uzspēlē* iestudējums 1929. gada beigās. Eiropas opernamu iekarotāja Džonija vārdu rīdzinieki ir dzirdējuši jau laikus. Mariss Vētra gada sākumā ir to minējis rakstā par jaunākajiem vācu operkomponistiem, īpaši uzsverot, ka operas ārkārtīgie panākumi izskaidrojami “galvenā kārtā ar sabiedrisko skandālu, kas visu pagājušo sezonu trokšņoja ap šo darbu” (M. Vētra, *Daugava*, 1929, Nr. 1). Tad pat – gada sākumā – Rīgas Radiofona orķestris ēterā atskaņo “Fantāziju no džeza operas *Džonijs uzspēlē*” (*Kino*, 02.02.1929.)

Pēc pirmizrādes 1929. gada decembrī reakcija ir daudzveidīga un sniedzas tālu pāri mūzikas kritikas kompetencēm. Vilis Lācis (1904–1966) romānā *Atbrīvotais zvērs* ieraksta, ka Džonijs nu esot “tā vislabāki skanošā monēta Eiropas mākslas tirgū.” (V. Lācis, *Domas*, 1930, Nr. 9). Humorists Onkulis Pičpačs publikas smaidus Džonija pirmizrādē patiesuma ziņā salīdzina ar citiem tikpat “obligatoriskiem” – sievasmātei veltītiem smaidiem. (*Pasta-Telegrāfa Dzīve*, 1930). Modes un elegances visziņi pauž, ka “pie tāda uzveduma visvairāk neciešama sieviešu tualetu nabadzība”, un metas

aprakstīt galvenās varones tērpus, uzskaitot i audumus (no *crêpe marocain* līdz *crêpe georgette*), i griezumus (*cloche*, gluda priekša, asimetrisks dekoltē), i lietā liktās zvērdas (karakuls, kotiks, nožēlojama lapsa no Mertensa) (*Elegantā Rīga*, 1930, Nr. 1) Aprādījis, ka operas māksla savā ziņā ir mākslas līķis, “iebalzamēts, ambrozijas sasmaržots un publikai pasniegts deserta veidā”, kāds “Tr” (neatšifrējams pseidonīms – I. J.) rakstā “Modernisma ieskaņas Nacionālā operā” pauž, ka *Džonijs uzspēlē* ir

“jau liels solis uz progresu, uz masu mākslu, uz tagadnības mākslu. Šī opera ir laikmetiska rēvija [..], kas radīta laikmeta ritmā, auto-elektrodžesa ritmā. [..] Opera sacenšas ar kino un ne bez panākumiem. (Tr., *Kino*, 1929, Nr. 50)

Citādi domā dzejnieks un mūzikas kritiķis Pāvils Gruzna (1878–1950), kurš savulaik skolojies dziedāšanā pie Pāvula Jurjāna, un nereti tulkojis operu un operešu libretus latviešu valodā.

“Lai tad nu ir atļauts par šo moderno blēdi izgāzt man savu moderno recenzenta žulti. Kas ir “Džonijs uzspēlē”? Opera? Nē! Bleķis. Bleķis, kuru grabina tagad visa Rīga. Un tic, ka tas ir moderns “šedevers””,

teic Gruzna, par muzikālo pusi piebilzdams:

“Tur ir tikai muzikāli kankari. Nekādas muzikālas pamatdomas, nekāda vadoša motīva. Nebeidzams drumslojums, krikumojums gan no harmoniskām, gan disharmoniskām un kakofoniskām muzikāli – nemuzikālām epizodēm, vārdu sakot, muzikāls raganu ķēķis jeb nebeidzams džezbends, kura izpildīšanai aicināts operas orķestrim palīgā pat “Al-hambras” džezistu sastāvs.(...) Bet visulabākais visā operā ir tās sešpadsmit puskailes gerlas! Tā jau nav vairs meiteņu virkne, bet pērļu rota, dzīva šujmašīna!” (P. Gruzna, *Domas*, 1930, Nr. 1)

Starp citu, Gruzna pārmet profesionālajiem mūzikas kritiķiem, Jāni Zālīti saucot pat vārdā, ka tie nav pienācīgi vērsušies pret “tāda bleķa” uzņemšanu solīdas operas repertuārā. Jā, ko saka kritiķi?

Jēkabs Graubiņš atzīstas – vērtējot Kršeneka darba parādīšanos uz Nacionālās operas skatuves, “recenzentam pašam ar sevi jāizcīna diezgan nepatīkama cīņa. Apsveikt šo “Džoniju” vai noraidīt?” Vienā svaru kausu pusē ir operas oriģinalitāte un laikmetīgums – tāpēc vien tā būtu jāredz un jādzird. Tajos pašos svaru kausos liekama operas vadības rēķināšanās ar modernās sabiedrības sensāciju kāri. Tomēr atbildēt klātos arī uz jautājumu, vai jaunajā, nedzirdētajā nebūtu jāmeklē arī “mūžīgi paliekošais, vērtīgais”? Graubiņš norāda uz dramaturģijas vājajiem punktiem, diezgan sīki analizē muzikālo materiālu, sakot:

“...visa “Džonija” mūzika ir viena liela, varbūt tīša, varbūt arī netīša karikatūra, un autors Kršeneks – muzikāls karikatūrists.” Tomēr rezumējums ir samierinošs: “Nav nekāda prieka rakstīt tā par modernu mūziku, kurai jau tā daudz ienaidnieku. Modernie autori jāmēģina saprast, jācenšas iedzīvoties viņu darbos, saprast viņu novatoriskās idejas. To var prasīt arī Kršeneks un tā “Džonijs.”” (J. Graubiņš, *Daugava*, 1930, Nr. 2)

Jānis Zālītis, savas izvērstās recenzijas galavārdā nosaukdams iestudējumu par mākslas notikumu, kas pelna izcilu ievēribu, recenziju iesāk ar teju kulturoloģisku vispārinājumu:

“Eiropai sava mūzika apnikusi. Klasicisms, romantisms, impresionisms uzkrājis bezgala bagātības, kas mirdzējušas un mirdzēs ilgu gadu simteņus, bet tagadējais cilvēks to dziļāk neilgojas; viņam apnikuši ideāli, gara dzīves problēmas, viņš meklē izklaidēšanos, meklē eksotiku, trikus, lētu erotiku, kultūras pikantērijas. [...] Un šis jaunais kurss dramatiskā mūzikā prasa jaunu lietišķību, tagadējās dzīves īstenības reālu uztveri, jaunu verismu.”

“Jauno lietišķību” Zālītis saredz tajā, ka

“[...] mūzika cieši seko saturam, nekur nenovirzoties sāņš, neietiecoties “liekās” ilūzijās. [...] Mūzikā pašvērtības mazāk, bet tā dinamizē darbību un īpaši spraigajos posmos sasniedz lielu izteiksmes intensitāti. Jau krietni nevarīgāka tā, bez izdomas un iedvesmas, kur prasīts kāds pārdzīvojums vai jāizteic smalkākas dabas izjūtas” (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 21.12.1929.).

Gan Graubiņš, gan Jānis Zālītis, arī Eduards Ramats atzinīgus vārdus velta diriģentam Oto Karlam, bet jo īpaši – scenogrāfam un arī iestudējuma režisoram Ludolfam Libertam (1895–1959), kurš Nacionālās operas vecmodīgo skatuvi gluži pārsteidzoši labi spējis pielāgot Kršēneka operas straujajai gaitai. (Ed. Ramats, *Latvijas Kareivis*, 21.12.1929.).

Jau pēc gada Liberts atkal sola “jaunus, vēl neredzētus paņēmienus” jaunā čehu komponista Jaromira Veinbergera (*Jaromir Weinberger*, 1896–1967) *Šoandā – dūdu spēlmanī* (*Latvijas Kareivis*, 04.12.1930.). Modernistu “iešana tautās” turpinās?

Nobeiguma vietā. Jautājumi ar un bez atbildēm

1932. gadā mēnešrakstā gara kultūrai *Burtnieks* publicēts Vlada Jakubēna raksts “Modernās mūzikas krīze”. Skatījums uz mūzikas dzīves aktualitātēm tajā ir ar starptautisku perspektīvu. Jakubēns vairākus gadus ir mācījies pie tā laika lielākās autoritātes komponistu skološanā – Franča Šrekerā Berlīnes Mākslu augstskolā, ir iesaistījies Berlīnes ISCM nodaļas darbā, un norāda, ka raksts balstīts Vācijas mūzikas dzīves novērojumos.

Vispirms konstatējis, ka pasaules karš deva nāvējošu triecienu visam pārsmalcinātajam, rafinētajam un metafiziskajam mākslā, Jakubēns raksta:

“Abi šie virzieni – iznīkstošais vēlais romantisms (vai impresionisms ar ekspresionismu), un topošais, barbarisma pilnais lietišķais virziens – pēc pārciestām kara briesmām un nokratītiem ierakumu putekļiem, ar vakareiropeisku tempu attīstoties, sāka celt velnišķu traci. [...] tūlīt pēc kara sākās, kā vienā tā otrā grupā, diktatoriska publikas dzirdes un pacietības tiranizēšana. Komponēja visi, kas nebija slimi. Izcēlās veseli komponistu pūļi, kuri, sasnieguši zināmu popularitāti un ieguvuši kādas materiālas priekšrocības, nozuda no skatuves bez jebkādas tālākas nozīmes. Visos

koncertos skanēja modernā mūzika. Presē notika šķelšanās, bet uzvara palika modernisma pusē.” (V. Jakubēns, *Burtnieks*, 1932, Nr. 11)

Jakubēns piemin tendenci dot šauri partejiskas receptes, kādai būs būt modernai mūzikai. Viņš raksta par tādas mūzikas pārprodukciju, kas balstījās modernisma priekšrakstos, bet ne mākslas nepieciešamībā. Rezultātā katastrofiski krities pieprasījums pēc modernās mūzikas.

“Kamēr spēkā bija vēl “nākotnes mākslas” un “progresā” hipnoze, tikmēr pastāvēja vēl zināma interese, bet pašos pēdējos gados iestājas arvien pieaugošāka vilšanās, skepse. (...) Izveidojas neparasts un gandrīz traģisks stāvoklis: no vienas puses, obligāts modernisms jauniem komponistiem – visa skola, visa apkārtnes atmosfēra ievirza viņus modernismā – no otras puses, visa modernā māksla zināmā mērā karājas gaisā, sabiedrības prasībām pēc viņas izzūd.” (V. Jakubēns, *Burtnieks*, 1932, Nr. 11)

Norādījis, ka tobrīd notiek dziļi psiholoģiski pārvērtību procesi kā topošajos, tā pieredzējušos komponistos, un atsaucies gan uz Hindemita oratoriju *Nebeidzamais* (*Das Unaufhörliche*), gan Stravinska *Psalmu simfoniju*, Jakubēns konstatē, ka notiek atgriešanās pie tonalitātes (kaut atšķirīgas no tonalitātes klasiskajā izpratnē) un izzūd nu jau gadus desmit tik izplatītais fanātisko modernistu tips. Raksta izskaņā viņš pauž:

“Un tieši jaunai mākslai Baltijas valstīs varbūt ir lielākas iespējamības modernās mūzikas krīzes novēršanā ar saviem vēl svaigiem un neizsmeltiem spēkiem, nekā vecai, jūtami pagurušai Vakareiropai.” (V. Jakubēns, *Burtnieks*, 1932, Nr. 11)

31

Kā norāda muzikoloģe Rūta Stanevičūte, ārzemēs 20. gadsimta 20. gados jaunās mūzikas kustības rosinātas institūcijas (galvenokārt biedrības un specializētā periodika) tika izveidotas kā opozīcija tradicionālajām mākslas formām un konfrontēja pat ar agrinās modernās mūzikas pārstāvjiem. Toties Lietuvā jaunajiem komponistiem vēl pat 30. gados neesot bijis pret ko vērsties – vismaz ne organizāciju vai institūciju ziņā (Stanevičūte 2015).

Manuprāt, priekšnoteikums izpratnei par modernisma vietu un lomu Latvijā arī ir attiecīgā laikmeta mūzikas dzīves realitāšu, īpatnību, iespēju un neiedomājami plašā vajadzību spektra apzināšanās un izpratne. Divdesmito gadu sākumā Latvijā šādu jauno komponistu, kas ne tikai gribētu institucionalizētajām mākslas formām oponēt, bet arī spētu mākslinieciski pamatoti to darīt, tobrīd vēl gluži vienkārši nav. Par lielāko daļu no pirmajiem Konservatorijā stāties gribētājiem Jāzeps Vītols vēlāk liecinās – nekvalificējams materiāls, ik otrais – analfabēts (Latvijas Konservatorija 1930: 18).

Bet visi tā brīža profesionālie spēki ir iesaistīti valstiski nozīmīgu institūciju izveidē vai darbā. Jāzeps Vītols – konservatorijā, Jānis Zālītis – operā, Alfrēds Kalniņš – gan operā, gan Izglītības ministrijā. Arī Jēkabs Graubiņš – Izglītības ministrijā, vēl Konservatorijas students būdams. Viņa “noslodze” lieliski raksturo gan tā laika prasības, gan iesaistīto atdevi. Graubiņš ir bijis gan Izglītības ministrijas rīkoto “skrejošo kursu” lektors lieliniekiem atkarotajos novados, gan pamatskolu nodaļas darbvedis, tad – Izglītības

un vispārējā lietu departamenta vecākais sevišķu uzdevumu ierēdnis. Arī *Izglītības Ministrijas Mēnešraksta* redaktora Teodora Zeiferta palīgs, daudzu mūzikas izglītībai veltītu rakstu un "Mūzikas elementārteorijas" (1920) autors, viens no latviskās mūzikas terminoloģijas celmlaužiem. Aizejot no darba Izglītības ministrijā – dziedāšanas skolotājs Valsts parauga pamatskolā (Bērziņa 2006: 83–84).

Komponisti ir iesaistīti arī valsts kultūrpolitiku īstenojošu struktūru darbā – Izglītības ministrijas Mūzikas pārvaldes, tad Mūzikas padomes, arī Kultūras fonda komisiju darbā. 1923. gada rudenī Mūzikas padome (Jāzeps Vītols, Pauls Jozuus (1873–1937), Jānis Zālītis) iesniedz Izglītības ministrijai atteikšanās rakstu, jo vairs neredz mehānismus un iespējas mūzikas dzīves uzlabošanai. Savā ziņā šī demarša iemesls ir bijis neilgi pirms tam publicēts Jēkaba Graubiņa raksts "Mūzikas pārvalde". Kā pašus nepieciešamākos darāmos darbus Graubiņš rakstā min tautas melodiju krāšanu, kas vairs vispār nenotiekot, tāpat – kordziedāšanas veicināšanu, kuras labā līdz tam nekas neesot darīts. Trūkstot pat statistisku ziņu, cik ir koru, kas ir diriģenti, kas traucē koru darbību. Mudinādams rūpēties "ne par atsevišķu īpatņu un galotņu kultivēšanu, bet kopt un audzēt visu plašo šalcošo mežu", Graubiņš aicina gādāt par muzikālo izglītību ne tikai mūzikas skolās, bet arī vispārīzglītojošajās skolās. Viņš jo krāšņi raksturo mūzikas pedagoģijas "privātsektoru", kura standarti esot neapskaužami zemi, lai neteiktu – kaitnieciski. Graubiņš atgādina, ka komponisti joprojām esot teju vienīgie radošie darbinieki, kas par savu darbu nesaņem nekādu materiālu atlīdzību. Ar Emiļa Melngaiļa (1874–1954) vientuļo cīņu nepietikšot – ir nepieciešams likums par komponistu tiesību aizsardzību (J. Graubiņš, *Latvis*, 21.09.1923.).

1928. gadā *Pēdējā Brīdī* publicē Jāzepa Vītola rakstu "Ko mūzikā esam sasnieguši, kā mums trūkst?", kurš tapis ar mērķi atgādināt pastāvīga simfoniskā orķestra iztrūkumu Rīgas mūzikas dzīvē. Sācis ar to, ka ikkatru revolucionāru procesu pavada darbības vārdi "ārdīt" un "celt", un revolucionāriem procesiem pieskaitāms arī moderno mūziku, Vītols saka:

"Mūsu darbs Latvijas pirmajos gados nebija ārdīt, bet tikai — celt. Ārdīšanas process bija jau agrāk noticis – lēni, nemanāmi, bet neapturami. Tas bija tanīs laikos, kad Latvijā cīnījās divas kultūras – vecākā vācu ar jaunāko krievu. Šī klusā cīņa nenāca nevienai pusei par labu: Rīga mazpamazām zaudēja savu agrāko mākslas centra nozīmi. Bet tanī pašā laikā – tāpat mazpamazām – auga cita kultūra, mūsu nacionālā: radās darbinieki, kas modināja latvju mākslu, latvju mūziku. Un kad drošais vārds bija teikts, drošais darbs – veikts, kad Latvija bija brīva – tad latvju zeme jau bija sagatavota jaunās sēklas uzņemšanai. Bija pa daļai tomēr jāsāk gluži no jauna. [...]

Grūti nācās no sākuma mūsu mūzikas izglītības iestādei – konservatorijai. Atturība no inteliģento, pilnīga naivitāte no plašo masu puses iezīmēja konservatorijas pirmo gadu darbību, sevišķi mazākuma tautas negribēja lāgā uzticēties jaunajai iestādei. Tas viss mainījies; izzudusi naivitāte – izzudusi arī atturība, konservatorijas darbība galīgi stabilizējusies. [...] Nodibinājušās draudzīgas attiecības ar citu valstu mūzikas institūtiem: Varšavas Šopēna

un akadēmijās var būt pamats tiktāl, cik tas neattiecas uz pašiem ģēnijiem. Mazākais talants, parastais mūzikas amatnieks par ģēniju nekad netiks, pat ne visideālākā brīvībā augot. Debisī bija ļoti uzcītīgs Parīzes konservatorijas audzēknis: katru solfedžo, kontrapunkta, fūgas, formu klasi rātņi nobeidza ar godalgu, līdz mazajam un galu galā *Grand Prix de Rome* – ikkatra Parīzes konservatorista augstākam ideālam. Savu Itālijas studiju ieguvumu Debisī pārveda, st. c., kantātē *L'Enfant Prodigue* (Pazudušais dēls). Šī kantāte skan spīdoši, bet savā koncepcijā maz vēl atšķiras no slavenajiem itāļu – franču skolas paraugiem. Uzkrītoša turpretim ārkārt drošā tehnika, stiprā formas izjūta, ar kuru jaunais autors veic savu uzdevumu. Šī drosme – 10 gadu ilgu konservatorijas studiju rezultāts, – vienīgi šī drosme deva komponistam iespēju tālāk izvēlēties ceļus, pa kuriem vēl neviens mākslinieks nebija staigājis [..].” (J. Vītols, *Burtnieks*, 1929, Nr. 2.)

1945. gadā Parīzes konservatorijas durvis veras Tālvāldim Ķeniņam, kurš vēlāk atzīs – tieši Jāzepa Vītola liktie pamati kontrapunkta un fūgas mācībā ļāvuši viņam tajā iestāties. Raksturojot Parīzes konservatorijas stilu kā tradicionālu vēl pat 20. gadsimta vidū, jo mācību kurss te tāpat “negāja daudz ārpus stingro likumu vingrinājumiem, kas gan, protams, bija daudz tālāk aizvesti salīdzinājumā ar Latvijas konservatoriju,” (Zemzare 1994: 31) Ķeniņš piebilst:

“Parīzes konservatorija ražoja arī modernākus komponistus, bet es labi atceros, kā Pjērs Bulēzs (*Pierre Boulez*, 1925–2016) aizgāja projām (mēs bijām kolēģi kontrapunkta un fūgas klasē) pēc tam, kad *madame* Plē-Kosāda (*Simone Plé-Caussade*, 1897-1986) bija viņam pateikusi: “Mans mazais Pjēr, jūs varat rakstīt savus Bartoka kontrapunktiņus, kur jums vien patīk, bet ne manā klasē.” (Zemzare 1994: 64)

Rūta Stānevičūte ir norādījusi – pat ja ārzemēs studējušajiem bija grūtības integrēties Lietuvā, jo, neskatoties uz straujo valsts attīstību, mūzikas institūciju tīkls bija trūcīgs, tomēr ISCM Lietuvas nodaļas pastāvēšanas fakts vien daudzus gadus kalpoja lietuviešu komponistu pašapziņas veicināšanai, apzinoties savu lomu Eiropas mūzikas modernizācijas procesā. Pat neskatoties uz to, ka šīs pirmās modernizācijas iniciatīvas bija īslaicīgas un Lietuvas kultūrā 30. gados ieņēma vien nišas pozīciju (Stānevičūte 2015).

Latvijas muzikālās sabiedrības pašapziņu, iespējams, varētu stiprināt apjausma, ka tādas vai citādas – lielākas un mazākas, nozīmīgākas un ne tik nozīmīgas modernisma izpausmes 20. gadsimta starpkaru perioda Latvijā noteica nevis kādas vienas personības diktāts (pat ja tā ir tik liela mēroga personība kā Jāzeps Vītols), bet gan ikkatra iesaistītā izpratne par sava laika mūzikas norisēm un to autonomu izvērtējums. Un ne tikai subjektīvas prasmes, gaume un ideāli, bet arī objektīvi apstākļi, priekšnoteikumi un iespējas.

BIBLIOGRĀFIJA

AVOTI

Latvijas Skaņražu kopas sēžu protokolu klade (1923–1936). Glabājas Jāzepa Vītola piemiņas istabā Latvijas Mūzikas akadēmijā.

PERIODIKA

Akords, M. Vētras latvju modernistu vakars konservatorijā, 17. okt. *Mūzikas nedēļa*, 27.11.1926.

Arnolds, J. (Graubiņš, Jēkabs). Mākslas dzīve. *Latvis*, 01.04.1924.

Arnolds, J. (Graubiņš, Jēkabs). IV simfoniskais koncerts. *Latvis*, 11.01.1925.

Brēms, M. Latvju modernistu vakars. *Latvijas Kareivis*, 19.10.1926.

Brēms, M. Māksla. *Latvijas Kareivis*, 24.11.1926.

Brēms, M. Māksla. Jūrmalas koncertsezonu slēdzot. *Latvijas kareivis*, 16.08.1927.

Brēms, M. Māksla. Lietuvas pianists. *Latvijas Kareivis*. 12.12.1937.

Brusubārda, E. Prof. V. Baceviča klaviervakars. *Jaunākās Ziņas*, 10.12.1937.

Chlopecki, Andrzej. Karol Szymanowski and the International Society for Contemporary Music: 1923–1939. *World New Music Magazine, Volume 24*, 2014, 78–85.

Cīrulis, Jānis. Rīgas koncerti. *Mūzika*, 1925, Nr.2, 64.

Cīrulis, Jānis. Nacionāla opera. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1925, Nr.2, 195–196.

Cīrulis, J. Karola Šimanovska skaņdarbu vakars. *Latvis*, 13.12.1927.

Dārziņš, V. Viktora Babina klaviervakars. *Rīts*, 28.03.1935.

“Džonnijs uzspēlē” pirmizrādē Operā. *Elegantā Rīga*, 1930, Nr.1., 6–7.

Fers, T. Preses apskats. *Mūzikas nedēļa*, 23.11.1923, 172 –173.

Garūta, Lūcija. Pārdomas sakarā ar Onegera “Pacific”. *Mūzika*, 1925, Nr. 3, 106–108.

Graubiņš, Jēkabs. Latvju mūzika. *Izglītības ministrijas mēnešraksts*, 1921, Nr.4., 427 –429.

Graubiņš, J. Mūzikas pārvalde, *Latvis*, 21.09.1923.

Graubiņš, J. E. Kšeneka Džonnijs uzspēlē Nacionālajā operā. *Daugava*, 1930, Nr. 2, 245–248.

Gruzna, Pāvils. Mūzika un dziesmas. *Domas*, 1930, Nr. 10, 404.

Gruzna, Pāvils. Tēlojošās mākslas un mūzika. *Domas*, 1930, Nr. 1, 72–77.

Jk.V. Starptautiskās šolaiku mūzikas biedrības 1925. gada festivāli. *Mūzika*, 1925, Nr. 4, 144–146.

Kultūras Fonda Domes sēde 1924. g. 21. maijā. *Valdības Vēstnesis*, 23.05.1924.

Paucītis, K. Apskats. Dr. V. Nīmaņa: Impresionisms mūzikā. *Latvju Mūzika*, 1921, Nr. 3, 63–64.

Poruks, Jēkabs. Nacionāla opera divdesmitajā gadumijā. *Brīvā Zeme*, 1.12.1939.

Jakubēns, Vladislavs. Modernās mūzikas krīze. *Burtnieks*, 1932, Nr.11, 902–910.

Jakubēns, Vlads. Profesors Jāzeps Vītols un lietuvju mūziķi. *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr. 9, 133–134.

J.S. Apskats. Francija. *Latvju mūzika*, 1921, Nr.4, 83–85.

J.S. Mūzikas notikumi. *Sociāldemokrāts*, 06.03.1924.

J.W. Māksla. Simfoniskais koncerts Operā. *Latvijas Vēstnesis*, 8.01.1925.

Lācis, Vilis. Atbrīvotais zvērs. *Domas*, 1930, Nr. 9.

Leihtentrits, Hugo. Ko jaunās mūzikas labā dara cittautas? *Mūzika*, 1925, Nr. 5, 189–193.

Māksla. *Latvijas Sargs*, 10.01.1925.

Muzikālā dzīve ārzemēs. *Mūzikas Nedēļa*, 28.09.1923, 43–44.

Mūzikas svētki Zalcburgā. *Latvijas Vēstneša Pielikums*, 1923, Nr. 41, 328.

Onkuls Pičpačs. Smaida brīvību! *Pasta-Telegrāfa Dzīve* 1930, Nr. 7.

Ramats, Ed. Ceturtais simfoniskais koncerts. *Latvijas Kareivis*, 10.01.1925.

Ramats, Ed. Māksla. Džonnijs uzspēlē! *Latvijas Kareivis*, 21.12.1929.

Rīgas Radiofona programma. *Kino*. 1929, Nr. 2, 02.02.1929.

Sakss, Imants. Skaņas un atskaņas. *Jaunā gaita*, 1988, Nr. 167.

Švanda, dūdu spēlmanis. *Latvijas Kareivis*, 04.12.1930.

Tr. Modernisma ieskaņas Nacionālā operā. “Džonnijs uzspēlē!” *Kino*, 1929, Nr. 50, 16.

Velless, Egons. Modernās mūzikas problēmas. *Mūzika*, 1925, Nr. 3, 81–90.

Vētra, M. Vācu jaunāko operu komponistu darbi. *Daugava*, 1929, Nr. 1, 115–119.

Vītoliņš, Jēkabs. Mūzikas dzīve. *Ritums*, 1924, Nr. 8, 632–634.

Vītoliņš, Jēkabs. Prāgas starptautiskie jaunlaiku mūzikas svētki. *Ritums*, 1924, Nr. 6., 470–472.

Vītoliņš, Jēkabs. Mūzikas dzīve. *Ritums*, 1924, Nr. 8, 632–634.

Vītoliņš, Jēkabs. Marisa Vētras latvju modernistu vakars. *Rīgas Ziņas Apvienotas ar Latvijas Vēstnesi*, 18.10.1926.

Vītoliņš, Jēkabs. Viktora Babina klaviervakars. *Teātra Nedēļa*, 06.10. 1929.

Vītols, Jāzeps. Klods Debisī. *Burtnieks*, 1929, Nr. 2, 148–152.

Vītols, Jāzeps. Ko mūzikā esam sasnieguši, kā mums trūkst? *Pēdējā brīdī*, 17.11.1928.

Zālītis, Jānis. VI simfoniskais koncerts, *Jaunākās Ziņas*, 11.02.1924.

Zālītis, Jānis. Profesora Sbigņijeva-Drzevjecka klaviervakars, *Jaunākās Ziņas*, 15.02.1924.

Zālītis, Jānis. Prāgas mūzikas svētki. *Jaunākās Ziņas*, 02.07.1924.

Zālītis, Jānis. Prāgas mūzikas svētki(2. turpinājums). *Jaunākās Ziņas*, 08.08.1924.

Zālītis, Jānis. Prāgas mūzikas svētki(beigas). *Jaunākās Ziņas*, 09.08.1924.

Zālītis, Jānis. Pastāvīgus simfoniskos koncertus Rīgai un Jūrmalai! *Jaunākās Ziņas*, 03.09.1924.

Zālītis, Jānis. Neparasts simfonisks koncerts. *Jaunākās Ziņas*, 31.10.1929.

Zālītis, Jānis. "Džonijs uzspēlē" pirmizrāde Nacionālajā operā. *Jaunākās Ziņas*, 21.12. 1929.

LITERATŪRA

Bērziņa, Vizbulīte (2006). *Daudz baltu dieniņu...* Rīga: Atēna.

Bērziņa, Vizbulīte (1978). *Jānis Zālītis*. Rīga: Liesma.

Cīrulis, Jānis (1961). *Muzikanta piezīmes*. Apgāds "Literatūra" (Kanāda), 95.

Čeže, Mikus (2008). Jāzepa Vītola likums. *Mūzikas akadēmijas raksti IV*, Rīga: Musica Baltica, 9.

Kārkliņš, Ludvigs (1990). *Simfoniskā mūzika Latvijā*. Rīga: Liesma.

Klotiņš, Arnolds. (2013). Jāzeps Vītols kā mūzikas fundamentālists un universālists. *Letonika*. LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 103.

Klotiņš, Arnolds. (1979). *Alfrēds Kalniņš: komponista dzīve un darbs*. Rīga: Zinātne, Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Andreja Upīša Valodas un literatūras institūts.

Kudiņš, Jānis (2015). Modernism as a Marginal Phenomenon in the Context of National Musical Culture: Some Local Historical Experiences in Latvia between the Two World Wars. *Lietuvos muzikologija*, t. 16, Vilnius: Lietuvos Muzikos ir Teatro Akadēmija, 41.

Miķelsone, Anita (2008). Jāzeps Vītols un 20.gadsimta mūzikas jaunās vēsmas. *Mūzikas akadēmijas raksti IV*. Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.

Muške, Vija (1974). *Jāzeps Vītols – mūzikas kritiķis*. Rīga: Zinātne.

Petraškevičs, Jānis (2003). New Times, New Paradigms. *Music in Latvia 2003*. Latvian Music Information Centre, 28 –31.

Pētersone, Līga (2018). Klavieru trio Latvijas atskaņotājmākslā: vēsturiskā kopaina, ansamblī un spēles tradīcijas. Promocijas darbs. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.

Latvijas konservatorija. 1919–1929 (1930). Rīga, 18.

Stanevičiūtė, Rūta (2015). Figures of Modernity. International Society for Contemporary Music and the Modern Music Movement in Lithuania. *Modernumo lygtys. Taurptautinė šiuolaikinės muzikos draugija ir muzikinio modernizmo sklaida Lietuvoje*. Kaunas: Vilnios Dailės Akademijos Leidykla, 391–401.

Sudrabkalns, J. (1983). Jaunu mūzikas sezonu iesākot. *Par mūziku*. Rīga: Zinātne [sast. un kom. Guntars Pupa], 47.

Sudrabkalns, J. (1983). Mūzikas dzīve pagājušajā gadā. *Par mūziku*. Rīga: Zinātne, [sast. un kom. Guntars Pupa], 121.

Sudrabkalns, J. (1983). Arrau un “Rigoletto” operā. *Par mūziku*. Rīga: Zinātne, [sast. un kom. Guntars Pupa], 245.

Sudrabkalns, J. Operā. *Par mūziku*. Rīga: Zinātne, [sast. un kom. Guntars Pupa], 252–254.

Vītoļņš, Jēkabs (1973). Franču mūzikas vakars. Pianists Anrī Žils-Maršē. *Mūzikas kritika*. Rīga: Liesma.

Vītols, Jāzeps (1964). Klods Debišī. *Jāzeps Vītols. Raksti*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 210.

Zemzare, Ingrīda (1994). *Tāļivaldis Ķeniņš. Starp divām pasaulēm*. Rīga: Garā pupa.

Žune, Inese (2014). Maksis Brēms un viņa vieta Latvijas mūzikas kritikā 20. gadsimta 20.–30. gados. *Mūzikas akadēmijas raksti, XI*. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 35–48.

LATVIJAS MŪZIĶU BIEDRĪBA (1922–1939): DARBĪBAS PROFĪLS UN KONCERTAKCIJA “MŪZIĶU DIENA”

Laura Švītiņa



Latvijas Mūziķu biedrība (1922–1939) ir Latvijas kultūrvēsturē unikāla organizācija, kura apvienoja Latvijā dzīvojošus mūziķus instrumentālistus. Tās mērķi bija veicināt dažādas mūzikas dzīves aktivitātes, aizstāvēt mūziķu tiesības un rūpēties par labklājības uzlabošanas iespējām. Tā veica gan profesionālas biedrības, gan arodbiedrības funkcijas. Raksta pamatā ir Latvijas Mūziķu biedrības arhīva un biedrības izdoto žurnālu izpēte.

Atslēgvārdi: mūziķu sabiedriskās organizācijas, mūziķu arodbiedrība, orķestri, apvienoto orķestru koncerti

Keywords: public organizations of musicians, musicians' trade union, orchestras, concerts of united orchestras

Ievads

Sabiedriskā aktivitāte ir viena no spilgtākajām parādībām, kas raksturo Latvijas valsts veidošanās pirmo desmitgadi. Šajā procesā iesaistījās arī mūziķi, par ko liecina daudzu mūzikas biedrību dibināšana 20. gadsimta 20. gados¹. Kustību noteikti motivēja arī 1923. gada 18. jūlijā izdots "likums par biedrībām, savienībām un politiskām organizācijām", kurā tika pausts, ka visiem Latvijas iedzīvotājiem ir tiesības brīvi apvienoties šādās organizācijās. Tomēr uz mēģinājumiem dibināt Latvijas Mūziķu biedrību jau pirms šī "mūziķu biedrību buma" norādīja ilggadējs biedrības biedrs Antons Rozenbergs²: "[...] mūziķu biedrību nodibināt bija jau mēģināts 1917. g[adā], vispārējā Krievijas sabrukuma un jaunradīšanas laikā, bet Rīgai krītot viss veiktais darbs sabruka. Mēģinājumi vēl atkārtojās Latvijā pastāvēšanas laikā 1919. un 1920. g[adā], kuri arī nedeļa reālus panākumus" (*Mūzika*, 1925, Nr. 12).

Latvijas Mūziķu biedrība tika reģistrēta Rīgas Apgabaltiesas reģistrācijas nodaļā uz civilprocesa likuma 1460. panta 1922. gada 20. decembrī (*Valdības Vēstnesis*, 1923, Nr. 13), tātad vēl pirms tika pieņemts Latvijas Republikas likumdošanai atbilstošs likums par biedrībām. Mūsdienās labāk zināmās komponistu biedrības – Latvijas Komponistu

1 Aptuvenu Latvijas mūzikas, mūziķu un dziedāšanas biedrību skaitu var ieraudzīt LNA/LVVA 6479. fonda aprakstā. Šeit izlases kārtā uzrādītas dažas biedrības, kas dibinātas 20. gs. 20. gados: Latvju komponistu biedrība (1923–1926), Latvijas skaņražu kopa (1923–1939), Latvju dziedātāju koru diriģentu biedrība (1923–1936), Operas solo dziedātāju biedrība (1924–1940), Rīgas simfoniskais orķestris (1925–1934), A. Rubinšteina vārdā nosauktā filharmonijas biedrība (1924–1941), Latvijas filharmoniskā biedrība (1926), Latvju mūzikas veicināšanas biedrība (1926–1940), Rīgas mūziķu pedagogu biedrība (1926–1938), Rīgas filharmonijas biedrība (1927–1936) u.c.

2 Parakstījies kā A. R. Antons Rozenbergs bija vijolnieks, piedalījās visos "Mūziķu dienas" koncertos. Biedrības žurnālos daudzi viņa raksti saistīti ar Mūziķu Krājaizdevu sabiedrību. Autorei nav zināmi sīkāki biogrāfiski dati par šo personu.

biedrība³ un Latvijas Skaņražu kopa⁴ – tika dibinātas vēlāk, kas ļauj uzsvērt Latvijas mūziķu biedrības nozīmi kā mūziķu aktivitātes veicinātāju.

Par mūziķu organizēšanās vēsturi un attīstību Latvijā trūkst pētījumu par 20. gadsimta pirmo pusi⁵. Iespējams, pirmo mūziķu organizāciju Latvijā, kuras mērķis bija rūpēties par biedru materiālā un sabiedriskā stāvokļa nodrošināšanu – Latviešu mūzikas biedrība (1908)⁶. Tomēr tās izpēte jāatliek citai reizei. Lai uzjundītu interesi, jāatzīmē, ka tā bija atsevišķa organizācija (dibināta laikā, kad darbojās Rīgas Latviešu biedrības mūzikas komisija), tās darbība saistīta ar Jāzepu Vitolu, Emīlu Dārziņu, Juri Jurjānu un citiem, un tās statūti līdzinās Latvijas Mūziķu biedrības statūtiem.

Latvijas Mūziķu biedrība dibināta 1922. gada nogalē, bet par darbības sākumu vēlāk atzīmēts 1923. gada 19. un 23. februāris (*Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 2, *Latvijas Mūziķis*, 1932, Nr. 4). Tieši 19. februāri var uzskatīt par faktisko biedrības darbības sākumu, jo šajā datumā notika pirmā pilnsapulce, kurā biedrības dibinātājs⁷ Kārlis Lazdiņš (1878–1924) teica apsveikuma runu, tika nolasīti statūti un ievēlēta pirmā padome un revīzijas komisija (LNA/LVVA, 5689-1-16: 2–4).

Biedrības atklāšanas koncerts notika 1923. gada 1. jūnijā Nacionālajā operā. Atklāšanas koncertu presē pieteica kā “lielu simfonisku koncertu”, kurā uzstāsies 120 un pat 150 mūziķu⁸ (*Latvoju Grāmata*, 1923, Nr. 5–6; *Jaunākās Ziņas*, 1923, Nr. 116; *Latvijas Sargs*, 1923, Nr. 104). Atklāšanas koncertu diriģēja Teodors Reiters un programmā bija iekļauti krievu komponistu darbi – Pētera Čaikovska Sestā simfonija un Vijolkoncerta pirmā daļa un Aleksandra Skrjabina *Ekstāzes poēma* (*Latvoju Grāmata*, 1923, Nr. 5–6). Būtiski atzīmēt, ka Vijolkoncerta solists bija operas orķestra koncertmeistars Alberts Bērziņš (1893–1970), kurš tolaik bija arī Latvijas Mūziķu biedrības valdes priekšsēdētājs. Laikraksta *Latvijas Vēstnesis* sludinājumā dotas precīzākās norādes uz koncerta orķestra sastāvu – Nacionālās operas orķestris, vācu operetes un labākie Rīgas orķestranti (*Latvijas Vēstnesis*, 1923, Nr. 112). Koncertu recenzēja Jānis Zālītis un J. Arnolds (Jēkabs Graubiņš), sniedzot pretējus viedokļus tā mākslinieciskās kvalitātes un nozīmības

3 Dibināta 17.10.1923. *Valdības Vēstnesis*, 1923, Nr. 243.

4 Dibināta 05.12.1923. *Valdības Vēstnesis*, 1924, Nr. 1.

5 Šīs biedrības izpēti rosina arī fakts, ka mūziķu organizācijas neatkarīgās Latvijas Republikas pirmajā laikā nav pēģinātas, tādējādi veidojas pārrāvums šīs tēmas izpētē starp Lolitas Fūrmanes rakstu *Par dažām mūzikas biedrībām Latvijā 19. gadsimtā* (Fūrmane 1997) un Arnolda Klotiņa rakstu par mūziķu organizācijām PSRS okupācijas laikā (1940–1941) No mūzikas biedrībām uz arodbiedrībām (Klotiņš 2011).

6 Latviešu mūzikas biedrības statūti un ziņas par to: Latviešu mūzikas biedrības statūti. *Dzimtenes Vēstnesis*, 1908, Nr. 28, 5.–6. lpp., as. Mūzikas Biedrība, “Mūzikas Druva” un Artūrs Bobkovics. *Stari*, 1908, Nr. 3, 273. (83) lpp., Latviešu mūzikas biedrība. *Dzimtenes Vēstnesis*, 1908, Nr. 11, 3. lpp.

7 Latvijas Mūziķu biedrības statūtus parakstīja arī Jānis Latvis, Kārlis Brumbergs, Jānis Smiltiņš, Nikolajs Kreicbergs. (*Mūzika*, 1925, Nr.10., *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr.2)

8 Pēc koncerta J. Zālītis un J. Graubiņš recenzijās norādīja, ka orķestris sastāvēja no 100 mūziķiem.

aspektiem⁹. Tieši šādi, Jāņa Zālīša vārdiem runājot, “monstrkoncerti” bija Latvijas Mūziķu biedrības ieguldījums koncertdzīves veidošanā. Par to sīkāk apakšnodaļā “Mūziķu diena”.

Biedrības statūti, pārvalde un mērķi

Vispirms jānorāda, ka Latvijas Mūziķu biedrības arhīva apjoms ir milzīgs un tā pētniecības iespējas ir plašākas par tās darbības profila rekonstruēšanu, tomēr pētījuma ietvaros (gan darba apjoma, gan Covid-19 noteikto ierobežojumu dēļ) padziļināti tika pētīti tieši statūti, pilnsapulču protokoli un koncertu pārskati. Tieši šajos avotos, kuri papildināti ar informāciju no žurnāliem *Mūzika* un *Latvijas Mūziķis*, balstīti rakstā turpmāk izklāstītie fakti un ziņas.

Atskatoties uz biedrības paveikto, pianists, diriģents un komponists, arī valdes priekšsēdētājs Vilhelms Krūms (1897–?) secinājis, ka “pirmā steigā pēc šablona uzrakstītie statūti izradījās par dzīvei neatbilstošiem” (*Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 2). Kā apstiprinājums šī apgalvojuma patiesumam bija statūtu grozījumu aktualitāte pilnsapulcēs. Ievērojamākie statūtu grozījumi pieņemti 1926. gada 7. decembra pilnsapulcē, kurus Apgabaltiesā apstiprināja 1927. gada 23. martā (LNA/LVVA, 5689-1-16: 35–38, *Latvijas Mūziķis*, 1927, Nr. 1). Eksistē vismaz divas dažādas biedrības statūtu grāmatiņas.

Biedrības pārvalde sastāvēja no pilnsapulces, padomes un valdes. Tās darbības pārraudzīšanai tika ievēlēta arī revīzijas komisija¹⁰. Biedrības darbības vieta bija Latvijas teritorija, galvenā darbības pilsēta – Rīga. Tika dibinātas nodaļas arī citās Latvijas pilsētās – Liepājā (1924), Tukumā (1927), Jelgavā (1927), Kuldīgā (1928). Izskanēja arī idejas par Daugavpils un Ventspils nodaļu dibināšanu, bet tās netika īstenotas (LNA/LVVA, 5689-1-16: 9).

Latvijas Mūziķu biedrības galvenie darbības mērķi 1927. gada biedrības statūtos bija pieci:

1. apvienot visus Latvijas robežās dzīvojošos mūziķus;

9 Jānis Zālītis norādīja uz faktu, ka tik plašs simfoniskā orķestra kolektīvs Rīgā pēdējos gados nav ne redzēts, ne dzirdēts, un norādīja, ka “runājot par šādiem monstrkoncertiem kā tādiem [...] nav pieliekama tik vispusīgi augsta mēraukla, kā citkārt, permanentu, noskaņotu un noveidotu orķestru vienību sniegumiem.” Ņemot vērā šo izpildījuma kvalitātes prasību samazinājumu, J. Zālītis sīki reflektēja par skaņdarbu interpretāciju un atzīmēja savu gandarījumu par šo notikumu, paužot pārliecību, ka “nākotnē, mūziķu apvienībai plašāk izveidojoties, to dzirdēsīm bez šaubām daudz krāšņākās skaņās”. Recenzents norādīja, ka koncerts bija pavāji apmeklēts (*Jaunākās Ziņas*, 1923, Nr. 177). Pretēji J. Zālīša izvērtējuma recenzijai, īsa un formāla bija Jēkaba Graubiņa recenzija, norādot, ka programma bija iepriekš spēlēta un Reiteram labi pazīstama, taču iespāids no citiem koncertiem bijis lielāks. Graubiņš atzīmēja, ka ar šī koncerta sarīkošanu, pirmo reizi sevi reprezentēja Latvijas Mūziķu biedrība, un novēlēja biedrībai “ar labām sekmēm kopot latvju mūziķus uz darbu tautas mūzikas druvā, – ne tikai uz savu materiālo interešu aizstāvēšanu vien” (*Latvis*, 1923, Nr. 512). Tātad jau šajā biedrības atklāšanas pasākuma rakstā J. Graubiņš pauda nostāju, ka biedrība, viņaprāt, nevar aprobežoties tikai ar tās biedru materiālās labklājības aizstāvēšanu, bet tai ir jāveic arī mūziķus apvienojoša un motivējoša funkcija.

10 Augstākā vara biedrības pārvaldē bija pilnsapulcei, kurā ievēlēja padomes, valdes un revīzijas komisijas locekļus un pārraudzīja to darbību, pieņēma budžetu, apsprieda pārskatus, balsojot pieņēma svarīgākos lēmumus. Padome bija atbildīga par biedrības darbību saskaņā ar statūtiem, biedru uzņemšanu un izslēgšanu, valde veica biedrības tekošo darbību, savukārt revīzijas komisija kontrolēja biedrības darbību. Valdes priekšsēdētāju saraksts, ar to darbības posmu skatāms 1. pielikumā.

2. sekmēt un pabalstīt mūziķu organizāciju kopdarbībā;
3. cīnīties un aizstāvēt savus biedrus pret izmantošanu; visādiem likumīgiem līdzekļiem nodrošināt viņu tiesisko un materiālo stāvokli;
4. sniegt morālu un materiālu atbalstu un vispārīgi celt Latvijas mūziķu kultūras līmeni;
5. biedrība savā darbībā izslēdz jebkādas reliģiskas un politiskas intereses.

Salīdzinot biedrības statūtus, var spriest par izmaiņām biedrības uzstādītajos mērķos¹¹. Mērķus vērts aplūkot atsevišķi, mēģinot konstatēt, kāda bija biedrības rīcība, lai tos sasniegtu.

Biedri

Pirmais biedrības mērķis – apvienot visus Latvijas robežās dzīvojošos mūziķus – skan ļoti ambiciozi un vareni. Latvijas Mūziķu biedrības biedru iestāšanās un izstāšanās kārtību, viņu tiesības un pienākumus noteica statūti (8.–22. paragrāfs). Tie paredzēja, ka biedrībā varēja iestāties Latvijā dzīvojoši mūziķi, neatkarīgi no dzimuma, tautības, politiskās pārliecības un statusa sabiedrībā, kuru tiesības nebija ierobežotas ar tiesas spriedumu un kuri nebija jaunāki par 18 gadiem. Lai iestātos biedrībā bija nepieciešams paziņot par to valdei, aizpildīt pieteikšanās anketu, kuru parakstīja divi jau esoši biedri, samaksāt iestāšanās naudu¹² un nokārtot pārbaudījumus savā specializācijā¹³. Kandidātu saraksts tika publiskots, kas deva iespēju esošajiem biedriem izteikt iespējamās pretenzijas. Jaunus biedrus uzņēma un pārbaudījumu komisiju nozīmēja biedrības padome (LNA/LVVA, 5689-1-3). Var secināt, ka statūtos netika noteikts, kādam jābūt mūziķu profesionālajam statusam vai izglītības un iemaņu līmenim. Biedrībā izvēlējās iestāties mūziķi instrumentālisti, retāk komponisti un diriģenti.

Statūtos tika noteikts, ka biedri iedalījās goda biedros, mūža biedros, biedros – interesentos un biedros – profesionālos *arodniekos*. Par mūža biedriem skaitījies tie, kuri biedrībā bijuši 25 gadus, bet īpašos gadījumos ne mazāk par 10 gadiem, savukārt par goda biedriem – tie, kas uzņemti par īpašiem nopelniem.

Latvijas Mūziķu biedrības mūža biedri bija Ansis Lielozols (1852–1933), Kristaps Roze (1865–1833), Jāzeps Veržbilovskis (1872–1933), Kārlis Pepke¹⁴ (?–1934) (*Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 3, *Latvijas Mūziķis*, 1934, Nr. 3). Latvijas Mūziķu biedrības goda biedri bija Jāzeps Vītols, vācu komponists, diriģents Gerhards fon Keislers (*Gerhard von Keussler*, 1874–1949) un latviešu mežradznieks, pedagogs un komponists Juris Jurjāns (1861–1940). Keislers uzņemts par goda biedru, jo divreiz ziedoja 200 latus Latvijas Mūziķu biedrības palīdzības fondam¹⁵.

11 Piemēram, Jāzepa Vītola piemiņas istabā Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā glabājas biedrības statūtu grāmatiņa (iespējams, 1923. gada?), kurā pirmais mērķis ir definēts plašāk: apvienot visus Latvijā kā arī ārpus viņas robežām dzīvojošus mūziķus, Latvijas pavalstniekus, savukārt piektais mērķis nav noteikts.

12 Iestāšanās maksa bija 200 rubļi (1923), Ls 4,- (līdz 1929), Ls 10,- (no 22.03.1929) , Ls 5,- (no 23.04.1934.). Savukārt noteiktā mēnešmaksa visiem biedriem bija 40 rubļi (1923), tad Ls 1,60 (no 01.01.1925.).

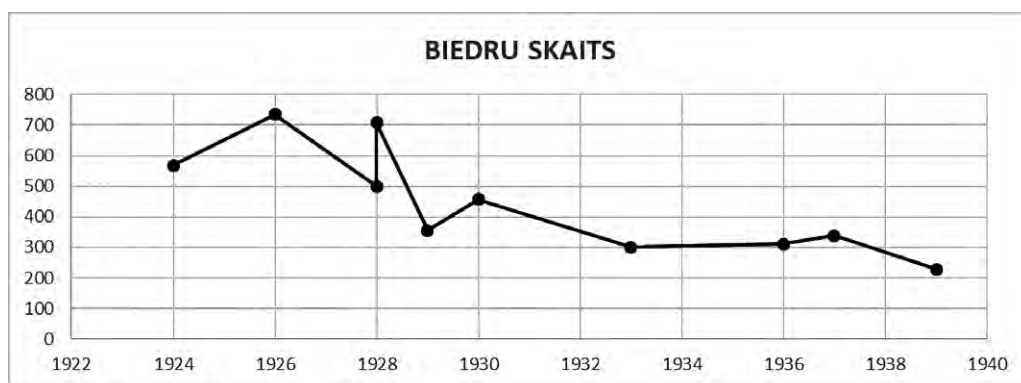
13 Par pārbaudījumu saturu vai norisi šobrīd sīkāku ziņu nav.

14 Iespējams *Carl Paepke* 1866–1934 (Koch 2015: 177)

15 Gerharda fon Keislera pirmais ziedojums – *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 11.; otrais ziedojums – *Latvijas Mūziķis*, 1930, Nr. 8–9.

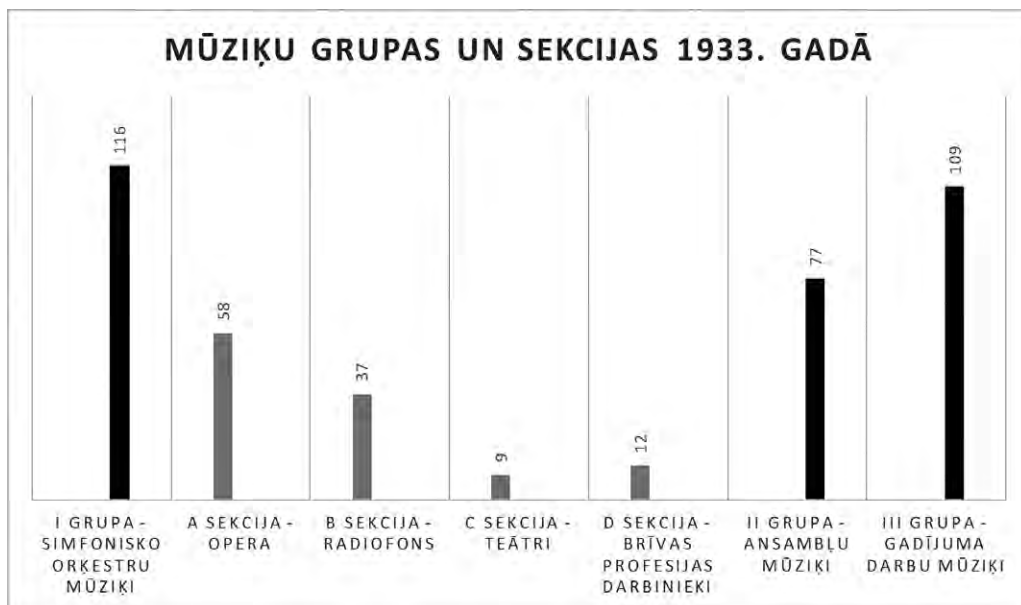
Savukārt, latviešu komponisti uzņemti par godu svinībām – J. Vītola 40 darba gadiem un J. Jurjāna 75 gadu jubilejai (LNA/LVVA, 5689-1-16: 38, 98–99; *Rīts*, 1936, Nr. 95).

Biedru skaits bijis mainīgs. Biedrība vairākkārt ieviesa jaunas biedru grāmatiņas un jaunu biedru numerāciju, masveidā izslēdza biedrus par saistību nenokārtošanu. Turklāt pieejamie dati pārsvarā neatšifrē to, vai biedru skaits norādīts, ieskaitot nodaļu biedrus vai nē. Līdz ar to šeit piedāvātā tabula ir provizoriska, bet no tās var secināt, ka biedru skaits bija lielāks biedrības sākuma posmā un ka tas ir bijis robežās no 200 līdz 700 biedriem.



1. attēls. Provizorisks biedru skaits.

1933. gadā biedrība realizēja senu ieceri iedalīt mūziķus grupās. Šeit būtiski apskatīt biedrības sastāvu – orķestru mūziķi (pamatā operas un radiofona mūziķi), ansambļu mūziķi (mūziķi kafejnīcās, restorānos un citos lokālos) un gadījuma darbu mūziķi (kuriem nav pastāvīga darba līguma).



2. attēls. Mūziķu grupas un sekcijas (*Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 7)

Koncertdzīves organizēšana: orķestri

Pārejot pie konkrētiem biedrības darbības virzieniem, jācītē ilggadējs biedrības valdes priekšsēdētājs Voldemārs Pulciņš (1897–1971): “[..] biedrība bija tā vieta, kur koncentrējās un izveidojās mūziķu nodomi, ierosinājumi un projekti, kur radās vienotais gars un drosme aizstāvēt savas tiesības” (*Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 2). Protams, tik skaisti un viennozīmīgi gan viss nebija. Uz to norāda vairāki moralizējoši raksti žurnālā *Latvijas Mūziķis* par mūziķu solidaritātes un kopējas atbildības trūkumu. Tomēr fakts, ka atsevišķas personas biedrībā mērķtiecīgi virzīja dažādus projektus un rosināja apvienību organizēšanos, ir apstiprināms. Pulciņš uzskaitīja un īsi raksturoja orķestrus, kuru idejas radās un izveidojās biedrībā. Tie bija pieci: Rīgas simfoniskais orķestris (1925–1934; 1936–1942), Rīgas Jūrmalas simfoniskais orķestris (1925–1928, 1930), Latvijas Mūziķu biedrības pūtēju orķestris (1926–1929; 1931–1940), Rīgas filharmonijas orķestris (1928–1929), Latvijas Kultūras biedrības un Latvijas Mūziķu biedrības apvienotais orķestris (1930–1931) (*Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 2). Taču Latvijas Mūziķu biedrības faktiskā līdzdalība un ietekme šo apvienību darbībā ir dažāda.

Rīgas simfoniskais orķestris (1925–1934; 1936–1942)¹⁶

Neilgi pēc Latvijas valsts dibināšanas tika spriests par filharmoniskās biedrības nepieciešamību, kas organizētu pastāvīgu simfonisko orķestri, taču šī ideja netika realizēta. Simfoniskās mūzikas koncertus, papildus saviem tiešajiem pienākumiem, sniedza Latvijas Nacionālās operas orķestris, vēlāk arī Radiofona orķestris. Līdz 1925. gadam profesionāla simfoniskā orķestra koncerti Rīgā (atšķirībā no Rīgas Jūrmalas) vasarās nenotika (Zemovičs 2018). Jauns pavērsiens bija Bērnu draugu biedrības rīkoti “Bērnu ritu” koncerti, kuros 1924. gadā piedalījās Latvijas Mūziķu biedrības organizēts orķestris (*Latvis*, 1924, Nr. 937). Šo koncertu iespaidā Latvijas Mūziķu biedrība sadarbībā ar sabiedrisko darbinieku un vēlāko Saeimas deputātu Hermani Kaupiņu (1891–1971) 1925. gadā izveidoja simfonisko orķestri¹⁷. Sākumā orķestris arī saucās sava dibinātāja – Latvijas Mūziķu biedrības – vārdā, taču ātri vien tas pilnībā atdalījās un kļuva par autonomu vienību ar vadību no pašu mūziķu vidus¹⁸.

Rīgas Jūrmalas simfoniskais orķestris (1925–1928, 1930)

1920. gada vasarā Rīgas Jūrmalā atjaunoja simfonisko koncertu tradīciju – spēlēja orķestris, kas daļēji sastāvēja no Nacionālās operas mūziķiem. No 1925. gada šo orķestri

16 Šeit piedāvāts E. Zemoviča orķestra dalījums posmos. Jānorāda, ka 1933. gadā Rīgas simfoniskais orķestris darbojās Latvijas Kultūras biedrības mūzikas sekcijas paspārnē (*Latvijas Mūziķis*, 1932, Nr. 2). Latvijas Mūziķu biedrības iesniegums Izglītības ministram, atklāj, ka šo biedrību, līdz ar to arī orķestri, 1934. gadā likvidēja (politisks pārmaiņu rezultātā izdoto likumu un orķestra direkcijas vadošo personu aresta dēļ) (LNA/LVVA 5689-1-51: 149). Iespējams, ka būtu nepieciešams nošķirt šos divus Rīgas simfoniskā orķestra darbības posmus kā atsevišķus orķestrus. To pamato tieši orķestra pārvaldes maiņa un koncertu grafiks (Zemovičs, 2018)

17 Hermaņa Kaupiņa iesaiste un līdzdalība šī orķestra izveidošanā ir neskaidra, bet uz to norāda vairākas ziņas periodikā (piemēram Brusubārda, E. *Jaunākās Ziņas*, 1925, Nr. 60), protokolu grāmatā (LNA/LVVA, 5689-1-16: 29), kā arī literatūrā (Zemovičs, 2018).

18 Šis fakts apstiprinās vairākos avotos: (LNA/LVVA, 5689-1-16: 34), *Latvijas Mūziķis*, 1927, Nr. 3, *Latvijas Mūziķis*, Nr. 2, 1933, 9. lpp. Vairāk par Rīgas Simfoniskā orķestra darbību var lasīt pētījuma autore izstrādātajā Nacionālās enciklopēdijas šķirklī – <https://enciklopedija.lv/skirklis/113293>

sāka dēvēt par Jūrmalas simfonisko orķestri¹⁹, kaut arī orķestra pamatā joprojām bija Nacionālās operas orķestris). Iespējams, ka nosaukuma precizēšanu izraisīja tas, ka šajā gadā tika dibināts Rīgas simfoniskais orķestris un radās nepieciešamība nošķirt šos sastāvus, turklāt 1926. gadā viena daļa Nacionālās operas orķestra mūziķu spēlēja Rīgas Jūrmalas, bet otra daļa – Rīgas simfoniskajā orķestrī (Zemovičs 2017: 56–73).

Neatkarīgi no tā Voldemārs Pulciņš Rīgas Jūrmalas simfonisko orķestri ieskaitīja to māksliniecisko kolektīvu skaitā, kuru idejas radās un izveidojās biedrībā. Viņš uzsvēra, ka tieši 1925. gadā tika dibināts lielākais Jūrmalas simfoniskā orķestra kolektīvs, kas uzņēmās koncertu sarīkošanu Rīgas Jūrmalā četras sezonas. Tātad akcentēja, ka iepriekšējais darbības posms netika ņemts vērā (*Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 2). Pulciņš arī norādīja, ka kolektīva dibināšanas iniciatīva nāca no Nacionālās operas orķestra mūziķiem, tādējādi nonākot pretrunās ar iepriekš teikto par biedrības iniciatīvu vai arī paskaidrojot, ka Nacionālās operas orķestra mūziķi (Pulciņa ieskaitot) virzīja šīs idejas īstenošanu kā biedrības biedri. Tomēr uz to, ka šie kolektīvi bija saistīti ar Latvijas Mūziķu biedrību, norāda vēl viens Pulciņa atzinums – Jūrmalas un Rīgas simfoniskajam orķestrim bijusi liela nozīme simfonisko orķestru mūziķu atalgojuma regulēšanā²⁰, kas pirms 1925. gada bijis ļoti zems (*Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 2).

Latvijas Mūziķu biedrība sekoja līdzīgai Rīgas Jūrmalas koncertdzīvei vairāk nekā biedrības nodaļām vai Jelgavas, Liepājas, Tukuma, Kuldīgas koncertdzīvei²¹. Tas izpaudās gan pastiprinātā uzmanības pievēršanā, lai Rīgas Jūrmalā netiktu ielaisti ārzemju mūziķi un kolektīvi²², gan dažādu konfliktu atspoguļošanā. Kaut arī simfoniskās mūzikas tradīcija Rīgas Jūrmalā bija spēcīga, divdesmito gadu nogalē tā piedzīvoja krīzi. 1928. gadā Latvijas Mūziķu biedrība pēc konflikta ar Latvijas Kultūras biedrību un Rīgas Jūrmalas pilsētas valdi panāca to, lai šī gada vasaras sezonā Rīgas Jūrmalā spēlētu simfoniskais orķestris (samazinātā sastāvā), nevis pūtēju orķestris²³. Savukārt 1929. gadā šo pozīciju neizdevās nosargāt un Rīgas Jūrmalā koncertus sniedza LU Akadēmiskās biedrības orķestris un kara orķestri – 3. Jelgavas pulka orķestris un 5. Cēsu pulka orķestris. Latvijas Mūziķu biedrība savā žurnālā *Latvijas Mūziķis* izteica gan protestus²⁴, gan kritizēja iesaistītās puses²⁵ un publicēja ziņas, kas apstiprināja notikuma

19 Šī orķestra nosaukums periodikā tiek lietots nekonsekventi, gan precizējot galvenās pilsētas nosaukumu, kur koncertēja orķestris – Rīgas Jūrmala, gan vienkārši norādot Jūrmalas simfoniskais orķestris.

20 Viens no Latvijas Mūziķu biedrības mērķiem bija aizstāvēt mūziķu tiesības un viens no uzdevumiem mērķa sasniegšanā bija mūziķu algu tarifa izstrādāšana, kas būtu jāievēro visiem darba devējiem.

21 Šāds secinājums radies balstoties uz biedrības žurnālos *Mūzika* un *Latvijas Mūziķis* publicētajiem rakstiem.

22 Kad Rīgas Jūrmalā uzstājās “nēģeru orķestris” (Krūms, V., *Latvijas Mūziķis*, 1927, Nr.1), kā arī Latvijas Mūziķu biedrība griezās pie Internacionālās mūziķu ūnijas, lai Latvijā, īpaši Rīgas Jūrmalā, netiktu ielaisti ārzemju mūziķi (*Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr.3).

23 Uz šo konfliktu norāda vairāki raksti: V. P. Būsim nomodā! *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 5, 2. lpp.; Īlens, Vai mūziķu eksistenci sāk apdraudēt? *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 5, 2.–3. lpp.; Par konfliktu ar Jūrmalas valdi un Kultūras biedrību. *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 3, 1.–3. lpp.

24 Biedru ievēribai. *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 4, 7. lpp.

25 Āži par dārzniekiem. *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 5–6, 5. lpp.

izgāšanos²⁶. Pēc šīs neveiksmīgās Rīgas Jūrmalas vasaras sezonas, nākamajā, 1930. gadā, tika atjaunots Jūrmalas simfoniskais orķestris (*Latvijas Mūziķis*, 1930, Nr. 3). Bet, nākamās koncertsezonas (1931–1940) Rīgas Jūrmalā spēlēja Rīgas Radiofona orķestris, vienlaicīgi koncertus translējot radio; uz ko biedrība norādīja, ka “šis ir pirmais tāds gadījums profesionālo mūziķu dzīvē Eiropā” (*Latvijas Mūziķis*, 1931, Nr. 4–5). Atzīmējot biedrības 10 gadu pastāvēšanas svētkus, mūzikas žurnāls *Mūzikas Apskats* norādīja, ka “Rīgas jūrmalas simfoniskā orķestra kolektīva nodibināšana 1925. g[adā] ir biedrības darbs” (*Mūzikas Apskats*, 1933, Nr. 5).

Šo informāciju apkopojot, var secināt, ka biedrības saistība ar Rīgas Jūrmalas simfonisko orķestri ir neviennozīmīga. Tā atklājās saistībā ar mūziķiem, kuri bija gan biedrības biedri, gan dalībnieki šajā orķestrī un biedrības aktīvajā iesaistē, lai Rīgas Jūrmalā spēlētu simfoniskais orķestris.

Latvijas Mūziķu biedrības pūtēju orķestris (1926–1929; 1931–1940)

1926. gada vasaras sezonas beigās Latvijas Mūziķu biedrība dibināja pūtēju orķestri 45 mūziķu sastāvā un diriģenta Aleksandra Valles vadībā sarīkoja 13 koncertus (divpadsmit Vērmanes, vienu Arkādijas parkā). Šajā sezonā orķestra ienākumus sastādīja koncertu apmeklētāju labprātīgi ziedojumi, taču Rīgas pilsētas valde orķestra koncertus atbalstīja ar pasākumu rīkošanas nodokļa samazināšanu. Latvijas Mūziķu biedrība izvirzīja mērķi arī turpmāk uzturēt pūtēju orķestri, lai nodrošinātu darba vietas un veicinātu “labi nostādītus” pūtēju orķestru koncertus (*Mūzika*, 1926, Nr. 10).

1927. gadā Rīgas pilsētas valde piešķīra pūtēju orķestrim Ls 2000 koncertu rīkošanai (sešiem brīvkoncertiem un vienam koncertam ar ieejas biļetēm). Pateicoties ienākumiem no radiofona pieslēguma vairākiem koncertiem, orķestris kopskaitā sniedza 8 (iespējams 9) koncertus, kuru ienākumi sasniedza Ls 3547.07 (kopā ar pabalstu), bet izdevumi Ls 3303.55. Skaidro atlikumu Ls 237.52 ieskaitīja atsevišķā pūtēju orķestra koncerta fondā (*Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 4). Tomēr biedrība žurnālā *Latvijas Mūziķis* pauda sašutumu par Rīgas pilsētas valdes aizliegumu rīkot vairāk koncertus, aizbildinoties ar to, ka dārzu tik bieži slēgt nevar un priekšrocība uz dārziem ir Rīgas simfoniskajam orķestrim (*Latvijas Mūziķis*, 1927, Nr. 1). Un 1928. gadā atkārtotais lūgums pēc pabalsta tika noraidīts (*Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 4). Tomēr Voldemārs Pulciņš norādīja, ka šajā pirmajā posmā orķestris darbojās četras sezonas (tātad arī 1928. un 1929. gadā), un tikai pēc tam pārtrauca savu darbību līdzekļu trūkuma dēļ (*Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 2). Vēl viens šķērslis pūtēju orķestra darbībā bija kvalitatīva repertuāra neesamība pūtēju orķestrim un nošu trūkums (*Latvijas Mūziķis*, 1927, Nr. 1). Biedrība šo situāciju risināja, iepērkot notis un saņemot tās kā dāvinājumu no Dziesmu svētku rīcības komitejas un komponista Jāņa Vītoliņa (*Mūzika*, 1926, Nr. 9; *Mūzika*, 1928, Nr. 3).

1931. gadā Latvijas Mūziķu biedrība atjaunoja pūtēju orķestri, lai nodrošinātu darba iespējas mūziķiem bezdarbniekiem. Orķestris Rūdolfa Kripes vadībā koncertēja Rīgas

26 Vasaras sezonām beidzoties. *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr.8., 2.–3. lpp., Par mūziķiem – neprofesionāļiem. Biedrības dzīve. *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 11., 6. lpp.; Biedrības darbības pārskats. *Latvijas Mūziķis*, 1930, Nr. 3., 1.–3. lpp.

Radiofonā (*Latvijas Mūzikis*, 1931, Nr. 10–12; *Latvijas Mūzikis*, 1933, Nr. 2). Latvijas Mūziķu biedrība asi vērsās pret kara pūtēju orķestriem, tos uzskatot par diletantiem, kas atņem darbu profesionāliem mūziķiem – biedrība uzskatīja, ka ir grūti ierobežot šos kareivju orķestrus, jo nav laba profesionāla pūtēju orķestra un, piesaistot spējīgus mūziķus, nav iespējams konkurēt ar kareivjiem zemā atalgojuma ziņā (*Latvijas Mūzikis*, 1930, Nr. 2). Biedrība neatlaidīgi mēģināja panākt, ka Rīgas pilsētas valde uztic biedrībai rīkot pūtēju orķestru koncertus parkos vasaras sezonās, taču Rīgas pilsētas valde šo lūgumu noraidīja (*Latvijas Mūzikis*, 1932, Nr. 1–2).

Rīgas Filharmonijas orķestris (1928–1929)

Līdz ar finansējuma samazināšanu 1927. gadā Nacionālā opera atteicās no simfonisko koncertu organizēšanas, savukārt Rīgas Radiofons vēl tikai veidojās par ievērojamu simfoniskās mūzikas mediju, un prasība pēc pastāvīga simfoniskā orķestra sasniedza savu kulmināciju. 1927. gadā tika nodibināta Rīgas Filharmonijas biedrība (1927–1936) un 1928. gada 16. janvārī notika orķestra atklāšanas koncerts Nacionālajā operā. Tomēr šis apvienības darbībā tika likti vairāki šķēršļi, kas izrādījās nepārvarami. Tos no sava skatupunkta vērtēja Latvijas Mūziķu biedrība (*Latvijas Mūzikis*, 1928, Nr. 7–8). Rīgas pilsētas dome neatbalstīja jauno organizāciju ar finansiāliem līdzekļiem (pabalsti tika piešķirti Rīgas simfoniskajam un Jūrmalas simfoniskajam orķestrim), kā arī nepiešķīra izprieču nodokļa atvieglojumu; Nacionālā opera pieprasīja pārāk lielu telpu nomas maksu, kā arī tā brīža operas direktors Pauls Jozuss noteica, ka neviens Nacionālā operas orķestra dalībnieks, nedrīkst piedalīties šajā orķestrī bez viņa atļaujas – tā šo situāciju no sava skatupunkta vērtēja Latvijas Mūziķu biedrība (*Latvijas Mūzikis*, 1928, Nr. 7–8). Pēc biedrības reorganizēšanas un darba pie abonementkoncertu sērijas izveidošanas 1929./1930. sezonai, orķestris sniedza vēl divus koncertus 1929. gada 20. februārī un 12. martā un tad savu darbību pārtrauca (Zīberte-Ijaba 2015: 75–77).

Latvijas Mūziķu biedrība žurnālā *Latvijas Mūzikis* publicēja vairākus rakstus, kas informēja par Rīgas Filharmonijas procesiem²⁷. Jāsecina, ka biedrība bija ieinteresēta šīs apvienības atbalstīšanā un uzņēmās ziņneša lomu. Par Voldemāra Pulciņa apgalvojuma patiesumu (ka Rīgas Filharmonijas ideja radās un izveidojās Latvijas Mūziķu biedrībā) liecina biedrības nemītīgā cīņa par simfoniskās mūzikas attīstību Latvijā un fakts, ka Filharmonijas orķestris komplektējās no Nacionālās operas un Radiofona mūziķiem – tātad mūziķiem, kuri lielākoties bija Latvijas Mūziķu biedrības biedri.

Latvijas Kultūras biedrības un Latvijas Mūziķu biedrības simfoniskais orķestris (1930–1931)

Līdz ar straujo skaņu filmu ienākšanu Latvijā 1929.–1930. gadā Latvijas Mūziķu biedrība sāka intensīvi aizstāvēt bez darba palikušos kinoteātru mūziķus. Kā viens no risinājumiem bija jauna simfoniskā orķestra dibināšana sadarbībā ar Latvijas Kultūras

27 Tie bija: Rīgas Filharmonija. *Latvijas Mūzikis*, 1928, Nr.1, 4.–5. lpp.; K. Rīgas Filharmonijas atklāšana. *Latvijas Mūzikis*, 1928, Nr. 1, 5. lpp., Mūziķu organizāciju likteņi. *Latvijas Mūzikis*, 1928, Nr. 7–8, 2. lpp., Rīgas Filharmonijas pārorganizēšanas. *Latvijas Mūzikis*, 1929, Nr. 2., 4.–5. lpp., Vārds mūziķiem! *Latvijas Mūzikis*, 1929, Nr. 4, 3.–4. lpp.; Biedrības dzīve. *Latvijas Mūzikis*, 1929, Nr. 5–6, 7. lpp.

biedrību²⁸. Orķestris sniedza regulārus koncertus svētdienu rītos kinoteātra *Palladium* telpās, vēlāk Latvijas Konservatorijas zālē ar nosaukumu *Simfoniskais rīts*, kurus diriģēja Leonīds Vīgners, Rūdolfs Kripe, Dāvids Jākobsons un citi. Pirmajā 1930./1931. gada rudens sezonā²⁹ notika 35 koncerti (LVVA/LNA 5689-1-40: 28, 35). Savukārt otrā koncertsezona beidzās īsti nesākusies – notika vien 4 koncerti 1931. gada septembrī (Zemovičs 2018: 94). Orķestris strādāja ar zaudējumiem un darbība tika pārtraukta līdzekļu trūkuma dēļ (*Latvijas Mūzikis*, 1933, Nr. 2).

Orķestra oficiālais nosaukums sākotnēji bija Latvijas Kultūras biedrības un Latvijas Mūziķu biedrības simfoniskais orķestris, bet 1931. gada rudenī – Apvienotais simfoniskais orķestris. Neoficiāli tas presē nereti parādījās kā “bezdarbnieku orķestris” vai “apvienotais bezdarbnieku orķestris”. Tieši šie neoficiālie nosaukumi arī izskaidro to, kāpēc vairāki autori norāda, ka šis orķestris turpināja darboties līdz 1935. gadam. Veicot sīkāku izpēti, atklāts, ka ideja par orķestra komplektēšanu no bezdarbniekiem ir saglabājusies, taču to īstenojušas citas biedrības.

Ludvīgs Kārklīņš savā grāmatā *Simfoniskā mūzika Latvijā* (1990) šo orķestri dēvē par “bezdarbnieku simfonisko orķestri” un norāda, ka tas darbību pārtraucis 1934. gadā un šim orķestrim piedēvē arī koncertu abonementu ciklu “Dzimtenes simfoniskie koncerti” (Kārklīņš 1990: 85, 90). Taču Elmārs Zemovičs grāmatā *Trīs Rīgas simfoniskie orķestri* (2018) aprakstījis, ka šo koncertu abonementu ciklu 1932. gadā plānoja organizēt, bet nerealizēja Simfonijmūzikas biedrība, savukārt 1933. gadā kāda Inteliģento darbinieku bezdarba apkarošanas biedrība ierosināja izveidot jaunu apvienību “Dzimtenes simfoniskie koncerti”, kas darbotos pie Tautas konservatorijas. Projekts turpinājās līdz 1935. gadam un orķestri neoficiāli dēvēja par Dzimtenes simfonisko orķestri (Zemovičs 2018: 94–103). Zemoviča aprakstā uzrādīts šis pārtraukums orķestra darbībā un tam sekojošā pārvaldes maiņa, kā arī saskatāms ievērojams kontrasts atskaņoto skaņdarbu izvēlē laika periodos no 1930. līdz 1931. un no 1933. līdz 1935. gadam (no starptautiska uz latvisku mūzikas repertuāru). Zemovičs, iespējams, atsaucoties uz Kārklīņu, izvēlējis to raksturot kā vienu un to pašu orķestri, akcentējot Latvijas Mūziķu biedrības dibinātā orķestra pārmantotības aspektu. Turpretim Latvijas Mūziķu biedrības žurnālā paustā attieksme pret “Dzimtenes orķestri” liecina, ka korektāk būtu šos orķestrus nodalīt³⁰. Ņemot vērā Latvijas Mūziķu biedrības turpmāko neiesaistīšanos šī orķestra darbībā, būtu vēlams šos orķestrus nošķirt.

Latvijas Mūziķu biedrības iesaiste koncertdzīves organizēšanā caur orķestru prizmu rādās pietiekami ievērojama. Viena no orķestru un biedrības saitēm ir paši mūziķi, biedrības biedri un orķestru dalībnieki. Ja mūziķiem bija aktuāli saglabāt savu darba vietu un simfoniskās mūzikas tradīciju, tad arī biedrība iesaistījās orķestra aizstāvībā (Rīgas Jūrmalas simfoniskā orķestra gadījumā). Kā orķestra dibinātāju Latvijas Mūziķu biedrību

28 Arhīvā saglabāties Latvijas Mūziķu biedrības piedāvājums Latvijas Kultūras biedrībai, kurā ziņots, ka pie biedrības izveidots orķestris no 22 mūziķiem, bijušā kinoteātra *Splendid Palace* orķestra dalībniekiem. Kā arī līgums starp Latvijas Kultūras biedrību un Latvijas Mūziķu biedrību. LNA/LVVA 5689-1-40: 19–20.

29 No 19.10.1930. līdz 31.05.1931.

30 Latvijas Mūziķu biedrība par šo orķestri raksta tā, it kā ar to nebūtu saistīta. (*Latvijas Mūzikis*, 1934, Nr. 3).

var norādīt trim orķestriem: Rīgas simfoniskajam, Latvijas Mūziķu biedrības pūtēju orķestrim un Latvijas Kultūras biedrības un Latvijas Mūziķu biedrības simfoniskajam orķestrim. Tomēr biedrībai nebija raksturīgi norobežoties un tā pastāvēja par sadarbību. To uzrādīja aktīvā iesaiste Rīgas Filharmonijas orķestra veidošanā, kas apliecināja arī biedrības gatavību virzīt simfoniskās mūzikas attīstību Latvijā. Biedrībai bija aktuāli ne tikai simfonisko orķestru mūziķi, bet arī pūtēju orķestru, un to mūzikas profesionalizācija. Biedrība reaģēja uz izmaiņām mūzikas industrijā un, sadarbojoties, dibināja orķestri, lai atbalstītu bez darba palikušos kinoteātru mūziķus. Pat ja finansiāla atbalsta trūkuma dēļ šis mēģinājums bija īslaicīgs, tad tā ideja tika pārtverta un attīstīta tālāk.

Mūziķu organizāciju kopdarbība

Biedrība ne tikai atbalstīja un veidoja mūziķu organizācijas, bet arī sekmēja to kopdarbību. Tā sadarbojās ar dažādām Latvijas un Eiropas mūziķu organizācijām. Lai nodrošinātu mūziķu materiālo stāvokli vecumdienās, Latvijas Mūziķu biedrība nenogurstoši mēģināja panākt, lai mūziķiem tiktu piešķirtas pensijas. Kad 1930. gadā tika izdots likums par mākslinieku un rakstnieku pensijām, Latvijas Mūziķu biedrība rakstīja sašutuma pilnu rakstu par to, ka nav ticis izskatīts kultūras darbinieku piedāvātais projekts, kurā pensijas paredzētas arī Nacionālās operas un Nacionālā teātra darbiniekiem (*Latvijas Mūziķis*, 1930, Nr. 8–9). Latvijas Mūziķu biedrība, sadarbojoties ar citām biedrībām³¹, iesniedza memorandu un apsprieda mākslas darbinieku organizāciju savienības dibināšanu (*Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 12). Rezultātā tika sarīkots Latvijas mākslinieku 1. kongress (1932) un dibināta Latvijas Mākslinieku savienība (1933), lai kopīgi risinātu pensijas likumu virzīšanu un citas aktualitātes (*Latvijas Mūziķis*, 1932, Nr. 1–2; *Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 6).

Latvijas Mūziķu biedrība līdzdarbojās VII Dziesmu svētku rīkošanā, tās biedrs Antons Rozenbergs pārstāvēja biedrību kā padomes loceklis jaundibinātajā Latviešu Dziesmusvētku biedrībā (1930–1940) (*Septīto Dziesmusvētku Vēstnesis*, 1931, Nr. 1). Pati biedrība norādījusi, ka tā sastādīja 127 mūziķu lielu orķestri tieši VI Dziesmu svētkiem (*Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 2), bet simfoniskā mūzika un Dziesmu svētki ir temats, kuru biedrība vairākkārt apspriedusi savā žurnālā³².

Par sadarbību ar Eiropas mūziķu organizācijām liecina raksti biedrības žurnālā *Latvijas Mūziķis*, kā arī biedrības arhīva 15. un 16. lieta – Starptautiskās mūziķu ūnijas programma un noteikumi. Žurnālā *Latvijas Mūziķis* figurēja dažādi nosaukumi: “Starptautiskā mūziķu ūnija” un “Internacionālā mūziķu ūnija”³³, taču, salīdzinot rakstus, var secināt, ka tā visdrīzāk ir viena un tā pati organizācija. Žurnālā *Latvijas*

31 Rakstnieku un žurnālistu arodbiedrību, Operas solodziedātāju biedrību, Aktieru arodbiedrību un tēlojošo mākslinieku arodbiedrību. *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 12.

32 Žurnālā *Latvijas Mūziķis* vairākos numuros publicēts Antona Rozenberga raksts par Dziesmu svētkiem un simfonisko mūziku (*Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 1, 1.–2. lpp., *Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 3, 1.–2. lpp., *Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 4–5, 1.–3. lpp.). Kā arī kāda autora “-s.” raksts -s. (Kas būs ar simfonisko mūziku nākošos dziesmu svētkos? *Latvijas Mūziķis*, 1932, Nr. 4, 2. lpp.).

33 Lietots arī saīsinājums I. M. U.

Mūziķis tika ziņots, ka Parīzes kongresā (31.10.–3.11.1927.) Latvijas Mūziķu biedrība tikusi uzņemta Internacionālās mūziķu ūnijas sastāvā (*Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 2). Tika arī ziņots, ka par 1928. gada pirmo pusgadu samaksāta Ls 131,89 liela biedru nauda par 708 biedriem (*Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 9). Tika publicēti arī Internacionālās mūziķu ūnijas kongresa lēmumi, kas attiecas uz mūziķu nodarbināšanu un radio, ziņas par Latvijas mūziķiem slēgtām darba vietām, pieteiktiem streikiem un noliegumiem saistīties darba attiecībās bez attiecīgās valsts biedrības apstiprinājuma u. c. (*Latvijas Mūziķis*, 1927, Nr. 3; 1928, Nr. 1; 1928, Nr. 3; 1928, Nr. 7–8). Žurnālā *Latvijas Mūziķis* tika paziņoti arī gadījumi, kad Latvijas Mūziķu biedrība vērsusies pie Internacionālās mūziķu ūnijas: vispirms ar lūgumu “noslēgt” vasaras sezonai Latviju, jo īpaši Rīgas Jūrmalu, ārzemju mūziķiem (*Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 3), vēlāk saistībā ar Latvijas Kultūras biedrības mēģinājumu rīkot koncertus Rīgas Jūrmalā (*Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 5). Tomēr jāsecina, ka šis starptautiskās sadarbības atspoguļojums pagaidām ir vienpusējs un nepilnīgs, un prasa turpmāku izpēti.

Mūziķu labklājības uzlabošana

Mūziķu labklājības uzlabošana bija ļoti svarīga biedrībai, uz to norāda 3. un 4. biedrības mērķis. Tas izpaudās mēģinājumos regulēt darba atalgojumu, tātad izstrādāt mūziķu algu tarifu un sekot līdzī tā ieviešanai un ievērošanai. Pilnsapulču protokoli uzrāda, ka mūziķu algas bija aktuāls temats jau no paša biedrības darbības sākuma. Pirmo algu tarifu izstrādāja valde ciešā sadarbībā ar mūziķiem un darba vietu pārstāvjiem, uz kuriem tarifs attiecās – opereti, cirku un kino. To pieņēma 1923. gada novembrī (LNA/LVVA 5689-1-16: 5–6). Biedrība ieņēma aktīvu pozīciju tarifa ieviešanā un mūziķu, kā arī uzņēmēju, konsultēšanā (LNA/LVVA 5689-1-16: 8). Apspriežot dažādus jautājumus, pilnsapulcē tika ziņots, ka atsevišķi mūziķi izvirzījuši pretenzijas izstrādātajam tarifam (kontrabasisti lūdza paaugstināt viņus tarifa I kategorijā), kā arī ziņots, ka “starp biedriem novērota nekoleģiāla izturēšanās pie tarifa izvešanas dzīvē” (LNA/LVVA 5689-1-16: 8–9). Izstrādātais algu tarifs bija aktuāls nepilnu gadu un 1924. gada 21. novembra pilnsapulcē tika pieņemts jauns algu tarifs³⁴, paaugstinot minimālo atalgojumu par 30% un saglabājot padomei piešķirtās tiesības algu tarifu grozīt (LNA/LVVA 5689-1-16: 18–19). Pēc ziņām žurnālā *Latvijas Mūziķis* var spriest, ka turpmākā mūziķu atalgojuma tarifa izstrādāšana un pieņemšana bijusi valdes pienākums³⁵.

34 Pie jaunā atalgojuma tarifa nav norādīts uz kurām darbvietām tas attiecās, taču, ziņojot par biedrības sasniegumiem 1924. gadā, valdes priekšsēdētājs Kārlis Geislers norādīja, ka sadarbībā ar Latvijas Mūziķu biedrību tika nokārtots Nacionālās Operas mūziķu atalgojums un paaugstināta alga par 33%. Var izteikt pieņēmumu, ka jaunais tarifs attiecās arī uz Nacionālās operas orķestra mūziķiem (LNA/LVVA 5689-1-16: 24).

35 Tā 1929. gada janvārī ziņots, ka valde pieņēma algu minimumu vasaras sezonai Ls 240 mēnesī, kas attiecas uz Liepāju, Rīgu un Jūrmalu (*Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 1). Voldemārs Pulciņš savā rakstā “Apskaužamie” iztīrēja Nacionālās operas orķestra mūziķu atalgojumu (Ls 205–247 mēnesī), tā izmaiņas (atalgojuma samazināšanos: agrāk bija Ls 280–370 mēnesī) un salīdzināja ar citām darba vietām – Radiofona orķestra mūziķiem un kinoteātru orķestriem (operas mūziķiem maksā mazāk nekā šo orķestru mūziķiem) (V. Pulciņš, *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 6). Mūziķu atalgojuma tēma ir bijusi aktuāla arī vēlāk – 1934. gadā restorānu mūziķu grupa norādīja uz faktu, ka Rīgas pilsētas valde ir noteikusi algas minimumu sievietēm (Ls 2 līdz Ls 2,50 dienā atkarībā no darba smaguma), tīkmēr restorānu mūziķi “nevar cienīgi nostāties blakus dienas strādniecei”. Raksta autors sniedza piemērus, kurā mūziķi par 8 darba stundām saņem pat Ls 1,50, Ls 1 vai pat “spēlē pilnīgi par brīvu, cerēdami un to, ko apmeklētāji atmetīs” (*Latvijas Mūziķis*, 1934, Nr. 3).

Latvijas Mūziķu biedrība aktualizēja darba likumu³⁶ un tajā noteiktās prasības vēlējās attiecināt arī uz mūziķiem. Tātad biedrība uzstāja, ka darba devējiem jāievēro noteikto darba laiku, brīvdienas, atvaļinājumus u. c. Šajā sakarā biedrība veica arī plašu mūziķu anketēšanu ar mērķi veidot statistiku par mūziķu darba īpatnībām, apstākļiem un atalgojumu³⁷. Analizējot 1929. gada anketas³⁸, var secināt, ka biedrība vēlējās iegūt šādu informāciju: biogrāfiskus datus, ziņas par nodarbošanos, piederību biedrībai³⁹, valstisko piederību⁴⁰, nodarbinātības stabilitāti un darba apstākļus⁴¹, blakus nodarbošanos⁴², viedokļus par biedrībā iecerētiem projektiem. Bet, lai izvērtētu šo anketu leģitimitāti, būtu katra no tām jāizskata un jāsecina, cik pilnvērtīgi tā aizpildīta. Daudzās no tām sniegtas īsas atbildes tikai uz dažiem jautājumiem, bet citām anketām pievienota papildu lapa, kurā sniegta garāka atbilde. Arhīva 73. lietā nav atrodams solītais statistikas apkopojums un rodas iespaids, ka šī iecere tomēr nav līdz galam īstenota. Iespējams, tas skaidrojams arī ar to, ka 1930. gads Latvijas Mūziķu biedrībai pagāja, cīnoties ar bezdarbu, ko izraisīja skaņu filmas ienākšana, šajā laikā anketās iegūtā informācija, iespējams, vairs nebija aktuāla.

Vēl viens aspekts, kas, pēc biedrības dalībnieku paustajiem uzskatiem, ietekmēja mūziķu labklājību, bija ārzemju mūziķu darbošanās Latvijā. Šis temats tika apspriests

36 Likums par darba laiku. *Likumu un valdības rīkojumu krājums*, 1922, Nr. 7.

37 1928. gada maijā *Latvijas Mūziķi* tiek publicēts uzaicinājums pildīt drīzumā pieejamās aptauju lapas, kas paredzētas statistikas izstrādei par biedru darba dzīvi un citiem apstākļiem (*Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 5). Šāds atkārtots aicinājums tiek izteikts arī 1929. gada septembrī, ar precizējumu, ka aptauju lapas ir par mūziķu darba vietām, darba apstākļiem un atalgojumu, ar mērķi izprast mūziķu nodarbinātības kopainu un spēt to adekvāti salīdzināt ar citām nozarēm, kā arī šo informāciju izmantot, lai veiksmīgāk rastu līdzekļus mūziķu dzīves trūkumu novēršanai. Aktuālākie jautājumi tobrīd bija vispārēja atalgojuma tarifa izstrādāšana, tādat pārskaite izveidošana par jau esošajām algu normām un iespējamo uzlabojumu izstrādāšana, kā arī vecumdienu nodrošināšana – cīņa par pensiju piešķiršanu kultūras darbiniekiem (jāatzīmē, ka valsts pensijas Latvijas Republikas pirmajā pastāvēšanas posmā saņēma tikai maza iedzīvotāju daļa) vai savas pensiju un dzīvības apdrošināšanas kases dibināšana (*Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 9–10). Tomēr tā paša gada decembrī publicēta ziņa, ka daudzi biedri nav izpildījuši šīs aptaujas un tika moralizēts par biedru pasivitāti un neiesaistīšanos pensiju likuma izstrādes procesa uzlabošanā (*Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 12). Anketu lapas glabājās Latvijas Mūziķu biedrības fondā (LNA/LVVA, 5689-1-73), taču šīs lietas saturā ietilpst arī Latvijas Mūziķu biedrības biedru saraksts, saraksts ar kafejnīcu un restorānu mūziķu ansambļu nosaukumiem, dalībniekiem un viņu specializāciju, algas apmēru un biedra statusu. Šeit atrodams arī ansambļu pārstāvju anketas, kas veiktas 1936. gadā, 1937./1938. gada sezonā, taču visvairāk ir tieši augstāk minētās 1929. gadā veiktās aptaujas.

38 Anketas jautājumi: 1. Vārds, uzvārds, vecums, ģimenes stāvoklis; 2. Muzikālā izglītība; 3. Vispārējā izglītība; 4. Cik ilgi nodarbojās kā profesionāls mūziķis; 5. Tagadējā darba vieta, adrese; 6. Instruments; 7. Vai L. M. B. biedrs vai nebiedrs; 8. Pavalstniecība; 9. Darba kartiņa, no kā izdota un uz kādu laiku (ārvalstniekiem); 10. Ligums rakstisks, vai mutisks; un uz cik ilgu laiku; 11. Atalgojums dienā Ls; jeb mēnesi Ls; 12. Vai saņem likumīgās brīvdienas jeb atmaksu naudā?; 13. Cik stundas strādā dienā?; 14. Vai apvieno vairākas darba vietas un kādas; 15. Blakus amats, nodarbošanās, cik nopelna?; 16. Trūkumi darba vietā un kas būtu darāms to novēršanai; 17. Vai vēlas iestāties savstarpējā apdrošināšanas biedrībā nāves un darba spēju zaudēšanas gadījumiem?; 18. Vai vēlama pensiju kases dibināšana

39 Tātad biedrība iespējams vēlējās veikt plašāku statistikas apkopojumu, aptverot arī mūziķus, kuri nebija biedrības biedri.

40 Biedrība aktīvi iestājās par to, lai mūziķiem ārvalstniekiem netiktu piešķirtas darba kartiņas un vispār cīnījās pret ārzemju mūziķu darbību Latvijā.

41 Tieši 12. jautājuma atbilžu apkopšana varētu sniegt reālās situācijas atspoguļojumu – vai darba devēji tajā laikā ievēroja likumā noteiktos pantus vai arī mūziķu nodarbinātības ziņā tos “apgāja”.

42 Līdzīgi kā pret ārzemniekiem, mūziķu biedrība iestājās arī pret tiem, kuri ieņēma vairākas darba vietas, šī attieksme īpaši pastiprinājās saimnieciskās krīzes laikā – to spilgti ataino audzinošie moralizējošie raksti *Latvijas Mūziķī*.

jau pašā pirmajā pilnsapulcē un bija aktuāls visu biedrības pastāvēšanas laiku⁴³. Kā pārmērīga un nevajadzīga konkurence tika uztverti ne tikai ārzemju mūziķi, bet arī dažādi amatieru kolektīvi. Biedrība iestājās pret kara, policijas, ugunsdzēsēju u. c. orķestru darbību, kas pēc biedrības uzskatiem bija finansiāli nodrošināti, bet viņu koncertēšana atņēma darbu profesionāliem mūziķiem.

Iepriekš rakstītais pierāda, ka biedrība ne tikai vēlējās apvienot vienas nozares pārstāvjus, veidot mūziķu organizācijas un veicināt to kopdarbību, bet arī pildīt arod biedrību funkcijas – aizstāvēt strādājošo mūziķu tiesības un intereses, risināt konfliktus, atsevišķos gadījumos pieteikt streikus, sniegt priekšlikumus valsts institūcijām, konsultēt mūziķus tiesiskajos jautājumos.

Pašpalīdzības nodrošinājums

Pašpalīdzība, pašiniciatīva, pašu rūpes par savu labklājību – to palīdzēja nodrošināt Latvijas Mūziķu biedrība laikā, kad sociālās garantijas un pensiju sistēma Latvijā vēl neattiecās uz lielāko iedzīvotāju daļu. Šim atbalstam biedrība dibināja dažādus fondus: bērnu fondu (1924), palīdzības fondu (1928)⁴⁴, darba aizsardzības fondu (1929), un atsevišķas organizācijas: Mūziķu krājaizdevu⁴⁵ sabiedrību (1924) un Mūziķu savstarpējo dzīvības apdrošināšanas biedrību (1930). Fondos dalība bija obligāta, savukārt, organizācijas dibināja uz atsevišķiem statūtiem un dalība tajās bija katra brīvprātīga izvēle. No fondiem nozīmīgākais bija bērnu fonds⁴⁶, lai mūziķi varētu streikot un nepalikt bez naudas līdzekļiem, tika dibināts darba aizsardzības fonds⁴⁷. Lai veidotu ilgtermiņa

43 Attiecībā uz ārzemju mūziķu skaita ierobežošanu Latvijas Mūziķu biedrība 1924. gadā panāca, ka Iekšlietu ministrija apņemas pieprasīt atsauksmes Latvijas Mūziķu biedrībai par konkrētā mūziķa nepieciešamību (LNA/LVVA 5689-1-16: 12)

44 Palīdzības fonds bija paredzēts pabalsta izsniegšanai dažādos neparedzētos nelaimēs, ilgstošas slimības gadījumos.

45 Krājaizdevu sabiedrība sniedz biedriem finanšu pakalpojumus – galvenokārt piesaista biedru noguldījumus un kredītē biedrus. Krājaizdevu sabiedrības galvenais uzdevums ir attīstīt savos biedros spēju darboties kopīgi, lai uz savstarpējas palīdzības un pašpārvaldes principu pamata, veicinot taupību, veidotu kredītresursus biedru personisko, kā arī saimniecisko un sadzīves vajadzību apmierināšanai, tādējādi sekmējot viņu labklājību. <https://likumi.lv/ta/id/7115> (skatīts 15.05.2021.)

46 Par palīdzības sniegšanu biedru un viņu ģimenes locekļu nāves gadījumā biedrībā lēma jau pirmajā tās pastāvēšanas gadā (LNA/LVVA 5689-1-16: 6–7) un 1924. gada sākumā nodibināja “Bērnu fondu”. Katram Latvijas Mūziķu biedrības biedram bija jāveic iemaksa šajā fondā par katru nāves gadījumu. Pabalsts tuviniekiem biedra nāves gadījumā sākotnēji bija Ls 140, ar 1929. gadu Ls 200, ar 1931. gadu Ls 400, savukārt pabalsts ģimenes locekļa nāves gadījumā sākotnēji bija Ls 80, ar 1929. gadu Ls 120, ar 1931. gadu Ls 200. (LNA/LVVA 5689-1-16)

47 Šis fonds tika dibināts, lai nodrošinātu biedrus ar materiālu pabalstu streika vai konflikta gadījumā ar darba devējiem. Instrukciju projektā atšifrējot, ka par streiku ir uzskatāms nevis atsevišķu personu, bet ansambļu protests pret darba atalgojuma samazināšanu, darba apstākļu pasliktināšanos vai darba devēju uzspiestas kopdarbības ar mūziķiem, kuri nav Latvijas Mūziķu biedrības biedri, rezultātā (LNA/LVVA 5689-1-16: 84–86; *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 10) Šī fonda dibināšanas motivāciju virzīja apdraudējums, ko izjuta profesionāli mūziķi Latvijas Mūziķu biedrības biedri) no mūziķu diletantu, kā arī biedrībai nepiederošo mūziķu, skaita pieauguma 1928. gadā. Biedrības valde kā savu svarīgāko uzdevumu izvirzīja diletantu un “nebiedru” izskaušanu no darba vietām ar streiku un boikotu palīdzību, lai tādējādi uzlabotu profesionālo mūziķu darba apstākļus un ekonomisko stāvokli (*Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 1; *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 9; *Latvijas Mūziķis*, 1930, Nr. 1)

uzkrājumus, mūziķi dibināja savu krājaizdevu sabiedrību⁴⁸. Šādas organizācijas esamība priekšlaicīgi nodrošināja mūziķus ar atbalstu ekonomiskās krīzes apstākļos. Un, neskatoties uz to, ka Latvijā dzīvības apdrošināšanas ideja vēl bija maz pazīstama, Latvijas Mūziķu biedrība to skaidroja mūziķiem un mudināja apdrošināties⁴⁹.

Identitātes meklējumi

Vispretrunīgākais biedrības mērķis bija izslēgt jebkādas reliģiskas un politiskas intereses. Pretrunīgs, jo no vienas puses pastāvēja uzskats, ka mūzika un politika jānošķir, bet realitātē biedrība nonāca pat tādā situācijā, kad aicināja biedrus balsot par konkrētu partiju, kurā iesaistījušies biedrības pārstāvji (*Latvijas Mūziķis*, 1931, Nr. 1–2). Arī arodkustība mūziķiem saistījās ar “politiskām darišanām” un par to, vai mūziķis ir mākslinieks vai arodnieks biedrības žurnālā *Latvijas Mūziķis* tika izvēsta ilgstoša polemika.

Ansambļu mūziķis, čellists un valdes priekšsēdētājs Johans Bisenieks (1891–1934) uzsvēra, ka

“nevajagot baidīties no nosaukuma “aroda biedrība”, jo aroda biedrības apvieno visus zināma aroda darbiniekus, šīs biedrības uzlabo savu biedru stāvokli un tas tām izdodas jo vieglāk tāpēc, ka arodu biedrības strādā kopā ar likumdevēju iestādēm. Vienkārša biedrība, kāda arī ir Latvijas Mūziķu Biedrība, grūti jeb nemaz nerasniedz arodbiedrību mērķus; to mēs redzam arī mūsu biedrības darbībā. Jau 5 gadus esam apvienojušies, izdevuši miljonus, bet biedru stāvoklis, samērā ar agrākiem gadiem, stipri pasliktinājies” (*Latvijas Mūziķis*, 1927, Nr. 2).

Bisenieks arī norādīja, ka “ārzemēs arodu biedrību kustība jau ir veca un tai ir savas tradīcijas. Latvijā, un īsti *muziķu* starpā, šī kustība vēl ir jauna” (*turpat*).

Šim Bisenieka rakstam sekoja vairāki pretrakti. Valdes priekšsēdētājs Vilhelms Krūms noraidīja ideju par arodbiedrību un to saistīja ar Bisenieka personiskajiem uzskatiem:

“Es nebrīnos par to ideju, bet gan par to lielo dvēseli, kas var apvienot sevī īstu mūziķi-mākslinieku un arodnieku. Kur tad paliek mūsu jaunības sapņi, mūsu dziņa pēc pilnības, pēc mākslas augstumiem? Kur paliek mūsu tiešais mērķis: radīt un reproducēt tīru mākslu? Vai mēs ar sarkanu vai citu kādu karogu priekšgalā būsīm vēl mūziķi? Nē! un vēlreiz nē! Tur kur sāksies arodnieks — nobeigsies mūziķis. Un ja es arī palikšu viens kā saucēja balss tukšnesī, tad tomēr gribu saukt ar pilnu krūti: Mēs gribam palikt mūziķi-

48 Dibināta ar nosaukumu “Latvijas Mūziķu biedrības krājaizdevu sabiedrība” 1924. gada 24. septembrī (*Valdības Vēstnesis*, 1924, Nr. 245). Tās dalībnieki galvenokārt bija biedrības biedri. Lai paplašinātu darbību 1927. gadā tika mainīts nosaukums uz “Mūziķu krājaizdevu sabiedrība” un reģistrēti statūtu grozījumi (*Valdības Vēstnesis*, 1927, Nr. 47). Vēsturisks izklāsts par to ir sniegts žurnālā “Latvijas Mūziķis” rakstā “Mūziķu Krāj-aizdevu Sabiedrības 5 gadu pastāvēšana” (*Latvijas Mūziķis*, 1930, Nr. 1). Mūziķu krājaizdevu sabiedrībai ir atsevišķs fonds Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts vēstures arhīvā.

49 1929. gada septembra-oktobra numurā žurnālā “Latvijas Mūziķis” tika publicēts izvērsts, analītisks raksts par dzīvības un darba spēju apdrošināšanu, kurā skaidroja tās nepieciešamību un ieguvumus, raksturoja iespējas Latvijā un analizēja Vācijas piemēru, kā arī atklāja risinājumu – dibināt Mūziķu savstarpējo dzīvības apdrošināšanas biedrību *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 9–10.

mākslinieki, gribam būt brīvi no politiskiem iespaidiem un kalpot tam elkam, kam esam ziedojuši savu jaunību, savas naktis un veselību!" (V. Krūms, *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 1).

Taču zem šī viedokļa žurnālā sekoja galvenā redaktora Eduarda Bāliņa (1893–1941) piezīme, ka redakcija nepiekrīt šim viedoklim, jo tas atspoguļojot situāciju vienpusīgi. Tika publicēts arī Bāliņa raksts "Mūziķi un arodnieki", kura sākumā uzburtā šāda spilgta ideālās pasaules aina:

"Daudzi kolēģi izbrīnā ieleptis acis, sak': kā gan var apvienot vienā teikumā mākslas kalpu — *muziķi* un arodnieku? Kas gan var būt kopējs mums — māksliniekiem, kuri radam un reproducējam tīro mākslu, ar cilvēkiem kuri strādā darbnīcās, fabrikās vai citos uzņēmumos? Viņi augu dienu apkalpot savas *mašīnas* vai rīkojas ar cirvi jeb lāpstu, — turpretī mēs ar skaņām savīļņojam cilvēku dvēseles, radam stipras dvēseles emocijas. Viņi nodarbojas ar politiku, bet mēs esam brīvi no politiskiem iespaidiem, mazākais mums jācenšas būt brīviem. Tātad mums nekad nav bijis un arī nebūs pa ceļam ar arodniekiem, jo kur sākās arodnieks, tur, beidzas *muziķis*" (E. Bāliņš, E., *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 3).

Taču raksta turpinājumā Bāliņš izvērs salīdzinājumu starp mūziķi un arodnieku un secināja, ka uzburtā aina ir pašapmāns un ka atšķirības starp šīm kategorijām nav lielas, ķā arī noslēdz ar šādu pārliecību — "Tur kur beidzas arodnieks — sākas diletantisms!" (*turpat*).

Pavisam ironisks ir kāda nezināma autora provokatīvs raksts "Vārds mūziķiem!", kurā autors pretstata jēdzienus mūziķis un "mūziķis". Pievienojot pēdiņās, autors norāda uz pretējas un ironiskas nozīmes vārda lietojumu, kas apzīmē tās personas, kuras ar mūziku nenodarbojas profesionāli.

"Līdz šim, liekas, visiem bija skaidrs, ka ar mūziku nodarbojas mūziķis, ar pedagoģiju pedagogi, ceļus un tiltus būvē inženieri, tiesu spriež tiesneši u. t. t. Ja citās nozarēs vēl pastāv šī kārtība, tad attiecībā uz mūziku tas vairs nav piemērojams. Ar mūziku nodarbojas visi, sākot ar ugunsdzēsējiem un kareivjiem, beidzot ar juristiem un inženieriem. [...] Šā raksta rindīņu uzdevums ir mudināt visas Latvijas mūziķu organizācijas apvienoties savienībā ar pastāvīgu prezidiju jeb sekretariātu, kas būtu autoritatīvs mūziķu domu izteicējs un viņu interešu aizstāvis. Ja mūziķi, būdami profesionāli, tomēr paliek mākslinieki un viņiem svešas arodbiedrību politiskas tendences, tad mūziķu organizācijām savā savienībā jārod patstāvīga valoda un jāsarģā mūziķi no "mūziķiem" pēdiņās" (*Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 4).

Šie mūziķu identitātes meklējumi tieši ietekmēja mūziķu organizācijas identitātes meklējumus. Diskusija par to, vai Latvijas Mūziķu biedrībai vajadzētu pārdēvēties par mūziķu arodbiedrību, vai pievienoties kādam no arodbiedrību centrālbirojiem bija aktuāla gandrīz visu biedrības pastāvēšanas laiku⁵⁰. Tomēr desmitgades mijā biedrība bija nodarbināta ar skaņu kino un vēlāk ekonomiskās krīzes radītajām sekām.

50 Par nepieciešamību pievienoties vienam no arodbiedrību centrālbirojiem rakstīja kāds autors ar parakstu Mī (*Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 6). 1932. gadā Jānis Knēts uzstājās ar referātu "Arodorganizācijas pamatjautājumi" un aicināja biedrību pārveidoties par arodbiedrību (*Latvijas Mūziķis*, 1932, Nr. 1–2).

Kārļa Ulmaņa režīma laikā šis jautājums tika atrisināts, jo 1935. un 1936. gada Darba statistikas grāmatā Latvijas Mūziķu biedrība iekļauta arodbiedrību sarakstā. 1935. gadā Latvijas Mūziķu biedrība pievienojās Latvijas strādnieku arodorganizāciju apvienībai (Darba statistika 1936: 92). 1936. gadā Latvijas Mūziķu biedrību un citas arodbiedrības pārvaldīja jaundibinātā Latvijas darba kamera (Darba statistika 1937: 96–100).

Tomēr nebūtu korekti sašaurināt Latvijas Mūziķu biedrību uz arodbiedrības statusu, jo tās darbības profilu veido ne tikai iepriekšminētie orķestri, bet arī nošu bibliotēka un koncertakcija “Mūziķu diena”.

Nošu bibliotēka

1924. gada februārī Latvijas Mūziķu biedrības pilnsapulcē tās biedrs Kartaševs izteica priekšlikumu veidot nošu bibliotēku (LNA/LVVA 5689-1-16: 9), un tā paša gada jūnija pilnsapulces protokolā jau tika ziņots, ka pie biedrības dibināta nošu bibliotēka un par to “lieli nopelni pieder biedram Kartaševam” (LNA/LVVA 5689-1-16: 12). Latvijas Mūziķu biedrības nošu bibliotēkā varēja izīrēt notis salonorķestrim par trim santīmiem dienā, bet klavierēm solo par vienu santīmu dienā, vai arī iegādāties abonementu par mēnešmaksu Ls 10 (*Mūzika*, 1927, Nr. 3). Vēlāk, 1929. gadā tika precizēts, ka viena abonementa ietvaros var iegūt līdz 30 kompozīcijām, bet par katrām nākamajām 15 kompozīcijām jāmaksā klāt Ls 5. (*Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 1). Latvijas Mūziķu biedrība iepirka lietotas orķestra notis (*Mūzika*, 1926, Nr. 12), saņēma izpriece nodokļu atvieglojumu no Rīgas pilsētas valdes, lai par ietaupīto naudu varētu paplašināt bibliotēku ar pūtēju orķestra repertuāru (*Mūzika*, 1926, Nr. 10), un saņēma notis dāvinājumā⁵¹. Iedziļinoties ienākumu un izdevumu pārskatos, var secināt, ka nošu bibliotēkai pirmajos gados atvēlēja vismaz Ls 500, lai papildinātu bibliotēkas krājumus un nodrošinātu atalgojumu bibliotekāram. Sākot ar 1929. gadu, biedrības gada pārskati uzrāda kritumu gan attiecībā uz izdevumiem, gan ienākumiem, kas saistīti ar nošu bibliotēku. Biedrības gada pārskatos⁵², var redzēt, ka nošu bibliotēkas vērtība no 1928. gada ir novērtēta ar vidēji Ls 2000, bet 1932. gada pārskatā Ls 2137. Latvijas Mūziķu biedrības arhīvā glabājās divi nošu repertuāra saraksti, kas apkopoti apjomīgās grāmatās – Bruno Čunčiņa personīgais repertuāra saraksts (77. lieta) un repertuāra saraksts (78. lieta). Abos sarakstos skaņdarbi sakārtoti pa žanriem, taču atšķiras numerācija un sadaļas.

1935. gadā Kultūras fonds dibināja centrālo nošu bibliotēku, kura atradās Latvijas Konservatorijā (*Valdības Vēstnesis*, 1935, Nr. 102). Tās rīcībā esošās notis mūziķiem un viņu organizācijām tika izsniegtas bez maksas uz galvojuma pamata (*Rīts*, 1935,

51 Pianista, ilggadēja Brēmera–Kīnemana kapelas vadītāja, Emīla Kīnemana nošu krājums 1926. gadā tika uzdāvināts Latvijas Mūziķu biedrībai (Veitners 2018: 118).

52 Gada pārskati publicēti žurnālā *Latvijas Mūziķis*, daži no tiem ietverti arī pilnsapulču protokolu grāmatā (LNA/LVVA 5689-1-16). Iespējams arī salīdzināt citas ienākumu un izdevumu kategorijas. Gada pārskats par 1928. gadu (*Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 1), par 1929. gadu (*Latvijas Mūziķis*, 1930, Nr. 2), par 1930. gadu (*Latvijas Mūziķis*, 1931, Nr. 1–2), par 1931. gadu (*Latvijas Mūziķis*, 1932, Nr. 1–2), par 1932. gadu (*Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 2), par 1933. gadu (*Latvijas Mūziķis*, 1934, Nr. 2).

Nr. 229). Pagaidām nav izdevies noskaidrot, kā šādas centrālās bibliotēkas izveide ietekmēja Latvijas Mūziķu biedrības nošu bibliotēkas darbību.

1988. gadā Arnolds Klotiņš, apskatot V. Lāča Latvijas PSR Valsts bibliotēkas mūzikas nodaļu (tagadējo Latvijas Nacionālo bibliotēku), rakstīja, ka tā izveidojās 1958. gadā, apvienojot divas vecākas Rīgas muzikāliju krātuves – Latvijas Mūziķu biedrības un Latvijas Valsts bibliotēkas nodaļu nošu materiālus (Klotiņš, A., *Literatūra un Māksla*, 1988, Nr. 14). Klotiņš secināja, ka Latvijas Valsts bibliotēkas pienesums bija salīdzinoši mazāks. Rakstā sniegta arī galvenās bibliotekāres atbilde par esošo mūzikas bibliotēku apvienošanas ieguvumiem un zaudējumiem: “Rīga zaudēja īpašu nošu izīrēšanas vietu, kurā pastāvēja lasītāju attieksmi disciplinējošs maksas abonements un soda naudas, līdz ar to – finansiāls pamats iepirkt populāro un mācību izdevumu nepieciešamo eksemplāru skaitu” (Klotiņš, A., *Literatūra un Māksla*, 1988, Nr. 14). Šis viedoklis ir ļoti svarīgs, jo rosina domāt par to, ka Latvijas Mūziķu biedrības nošu bibliotēka, iespējams, pastāvēja līdz pat 1958. gadam, taču šī pieņēmuma pamatotība vēl būtu jāpārbauda.

Izdevējdarbība

Vispirms jānorāda, ka mūzikas tēmai vai mūziķiem veltīti periodiski izdevumi latviešu valodā nav pētīti un salīdzināti. Līdz šim fokuss ir bijis uz vienu žurnālistikas žanru – recenzijām. Tomēr, lai uzskatāmi ieraudzītu mūzikas žurnālu pēctecību un to, kā Latvijas Mūziķu biedrības žurnāli iekļaujas kopējā mūzikas žurnālu klāstā, pētījuma autore piedāvā to apkopojumu (skat. 2. pielikumu). Apskatot tabulu, var secināt, ka 20. gadu otrajā pusē un 30. gadu pirmajā pusē Latvijas Mūziķu biedrība izdeva vienīgos mūzikas žurnālus latviešu valodā.

Žurnālu *Mūzika* 1925. gadā izveidoja Latvijas Skaņražu kopa, taču finansiālu grūtību dēļ tā izdeva tikai piecus numurus. Savukārt, Latvijas Mūziķu biedrība nolēma izmantot jau zināma un respektabla žurnāla vārdu, lai sekmīgāk īstenotu savus nodomus un sasniegtu plašāku auditoriju (LNA/LVVA 5689-1-16: 13, 29). Tā atjaunoja žurnālu *Mūzika* pārveidotā variantā un izdeva 18 numurus, bet jau pēc diviem gadiem to slēdza. Vispirms Latvijas Mūziķu biedrība nolēma izdot žurnālu *Mūziķu biļetens* (LNA/LVVA 5689-1-16: 58), bet 1927. gada oktobrī nāca klajā ar žurnālu *Latvijas Mūziķis*. Šis žurnāls nebija pieejams izdevumu tirgū – tā galvenais mērķis bija informēt biedrus par Latvijas Mūziķu biedrības darbību, lēmumiem, pārskatiem, un vērtēt mūzikas dzīves aktualitātes, kas ietekmē atskaņotājmāksliniekus. Vairāk par šiem žurnāliem var lasīt autores izstrādātajos Nacionālās Enciklopēdijas šķirķļos⁵³.

“Mūziķu diena”

Lai rastu līdzekļus darba aizsardzības un citiem fondiem, kā arī lai reprezentētu pašu biedrību, tika iecerēts katru gadu rīkot “Mūziķu dienu”, kuras ietvaros notiktu koncerti,

53 *Mūzika* <https://enciklopedija.lv/skirklis/2827>, *Latvijas Mūziķis* <https://enciklopedija.lv/skirklis/113283> - "Latvijas Mūziķis"

priekšlasījumi un citas aktivitātes (LNA/LVVA 5689-1-16: 81–82). Tomēr vienīgā zināmā aktivitātē, kas noritēja “Mūziķu dienas” ietvaros, bija apvienoto orķestru simfoniskais koncerts. Šādi koncerti notika 1928., 1929, 1931. gadā.

“Mūziķu dienas” koncerti notika Arkādijas parkā, kurā 1927. gadā pēc Paula Kunziņa projekta tika atklāta toreiz lielākā un jaunākā gliemežnīcas tipa mūzikas estrāde ar plašu koncertlaukumu.⁵⁴ Apvienotā orķestra sastāvu veidoja lielākās mūziķu apvienības, kas darbojās vasaras periodā – Radiofona orķestris, Rīgas simfoniskais orķestris un Rīgas Jūrmalas simfoniskais orķestris (1928), Ķemeru simfoniskais orķestris (1929, 1931). Mūziķi šajos koncertos piedalījās bez atalgojuma, brīvprātīgā vai piespiedu kārtā. Savukārt pārējiem biedrības biedriem šajā dienā bija jāmaksā “Mūziķu dienas” nodeva, kā to paredzēja instrukciju projekts (1929)⁵⁵. Visi trīs apvienoto orķestru koncerti notika augusta pirmajā pusē pirmdienas vakarā (13. 08. 1928., 12. 08. 1929., 10. 08. 1931.). Dienas izvēle, iespējams, skaidrojama ar mūziķu darba laiku un orķestru regulāro vasaras koncertsezonas grafiku.

Pilnsapulču protokolos jau 1925. gadā apspriesta ideja rīkot pasākumu ar nosaukumu “Mūzikas diena”. Taču šīs ieceres realizēšana tika atlikta uz nenoteiktu laiku, jo no līdzdalības atteicās Rīgas simfoniskā orķestra direkcija (LNA/LVVA 5689-1-16: 29). Spriežot pēc norādes uz orķestri, var secināt, ka bija iecerēts koncerts. Turpmākos divus gadus pilnsapulču protokoli neuzrāda, ka būtu apspriesta tāda “Mūzikas diena”. Sakarā ar Latvijas Mūziķu biedrības piecu gadu pastāvēšanas gadadienu 1927. gada novembra pilnsapulcē Vilhelms Krūms sniedza priekšlikumu, ka šim notikumam par godu būtu jāsarīko plašāks koncerts. Pilnsapulce vienbalsīgi piekrita un nolēma, ka biedrības reprezentācijas nolūkos katru gadu būtu jāsarīko lielāks koncerts (LNA/LVVA 5689-1-16: 62). Tātad tiek atjaunota ideja par koncertu, bet netiek norādīts uz plašākas akcijas veidošanu, kas ietveru citas aktivitātes.

Tomēr biedrības piecu gadu pastāvēšanas atzīmēšana februārī aizritēja bez pieminētā koncerta. Tikai 1928. gada jūlijā žurnālā *Latvijas Mūziķis* tika publicēts uzaicinājums mūziķiem piedalīties koncertā:

“Patreizējie dzīves un darba apstākļi liek nopietni ieskatīties mūsu tālākas gaitas perspektīvā. Diletantismam strauji izplatoties, ir nopietni apdraudēts profesionālo mūziķu stāvoklis, kādēļ ir nepieciešama ciešāka organizēšanās un nodrošināšanās pret varbūtēju bezdarbu un nevēlamu konkurenci (ka tāda bez šaubām ir, to pierāda gadījums Jūrmalā ar pūtēju orķestri⁵⁶). Šāds nodoms prasa ne tik vien labu gribu, bet arī ļoti plašus materiālus līdzekļus, pie kuru vākšanas patlaban gribam stāties. 13. augustā paredzēts simfonisks

54 Uz mūzikas nozīmi šī parka identitātes veidošanā norāda fakts, ka nereti tas dēvēts par “Torņakalna koncertdārzu”, kā arī koncertdārzu “Arkādija”.

55 “Mūziķu dienas” instrukciju projekts paredzēja, ka katrs biedrības biedrs šajā dienā ziedo biedrībai. Summa bija atkarīga no darba līguma veida – jāziedo 25% vai 50% no vienas dienas algas. Biedri, kuri atteiktos ziedot, zaudētu tiesības iegūt pabalstu no darba aizsardzības fonda. (*Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 2., 5. lpp., LNA/LVVA 5689-1-16: 81–82)

56 Starp Latvijas Mūziķu biedrību un Latvijas Kultūras veicināšanas biedrību bija konfliktsituācija, kuras rezultātā tika panākts, ka Rīgas Jūrmalā arī 1929. gada vasarā spēlēja simfoniskais nevis pūtēju orķestris.

koncerts, kura skaidrs atlikums nāks "Darba aizsardzības fondam" par labu. Tas būs pirmais pamatakmens mūsu labklājībai. Valde ir tajā pārliecībā, ka iekšējās disciplīnas sajūta te pietiekoši stingra un attīstīta un ka neviens neatteiksies pabalstīt šo darbu, ko Valde uzsākusi. Līdz ar to Valde uzaicina visus piedalīties koncertā, paturot acīs savu un savu līdzbiedru labklājību. L. M. B. Valde" (*Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 7–8).

Tātad var secināt, ka šī koncerta mērķis bija ne tik vien reprezentēt biedrību, bet arī iegūt finansējumu, kas ļautu turpmāk cīnīties ar bezdarbu un konkurenci darba tirgū. Tika pausta pārliecība, ka mūziķi atbalstīs šo ideju un piedalīsies iecerētajā koncertā. Žurnālā *Latvijas Mūziķis* šis koncerts ieguva nosaukumu "L. M. B. apvienoto orķestru koncerts".

Pēc šī koncerta uzbūves un mērķa tika organizēti turpmākie "Mūziķu dienas" koncerti, tāpēc pamatoti ir secināt, ka 1928. gada apvienoto orķestru koncerts ir pirmais, kas atspoguļo šo koncertakciju. Pēc pirmā apvienoto orķestru koncerta, 1929. gadā, tika izstrādāts "Mūziķu dienas" instrukciju projekts, publicēts žurnāla *Latvijas Mūziķis* februāra numurā un vienbalsīgi pieņemts 22. marta pilnsapulcē (*Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 2, LNA/LVVA 5689-1-16: 81–82).

Par 1929. gadā gaidāmo "Mūziķu dienu" žurnālā *Latvijas Mūziķis* uzsvērts ne tik daudz finansiālais ieguvums dažādos biedrības fondos, bet gan šī pasākuma reprezentatīvais raksturs, kas parāda biedrību "ne tik vien mākslas, bet gan arī sabiedriskā dzīvē kā kulturālu un spējīgu organizāciju" (*Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 7). Raksta turpinājumā pausta biedrības nostāja, kas tipiska 20. gadu pēdējiem gadiem – cīņu pret diletantismu: "Šim koncertam jāizvērsās netik vien par mūziķu svētkiem, bet gan arī par mūzikas svētkiem (retinājums mans – L. Š.), mūzikas, kura atsvabināta no diletantisma žņaugiem, brīvi plūst un izdaļo mūsu klausītāju mākslas izpratni" (*turpat*).

Kaut arī "Mūziķu dienas" mērķis bija cēls, pēc žurnālā *Latvijas Mūziķis* publicētajiem izteikumiem var secināt, ka ne visi mūziķi to ir atbalstījuši, jo šādi biedrība tiem uzlikusi pienākumu – piedalīties apvienoto orķestru koncertā vai maksāt nodevu. Raksta "Pašpalīdzība" autors to komentēja kā solidaritātes trūkumu un neloģisku, nepārliecinošu argumentu paušanu pret darba aizsardzības fondu (*Latvijas Mūziķis*, 1930, Nr. 1).

Apvienoto orķestru koncerts bija plānots arī 1930. gadā. Tika sastādīta koncertprogramma un saskaņots koncerta datums, taču dažādu iemeslu dēļ koncerts atcelts. Uz iecerēto "Mūziķu dienas" koncertu norāda Latvijas Mūziķu biedrības iesniegums Rīgas simfoniskā orķestra direkcijai ar lūgumu saskaņot koncerta datumu (11. augustu) un atļaut orķestrim piedalīties šajā koncertā (LNA/LVVA 5689-1-40: 15). Savukārt, iesniegumā Rīgas pilsētas valdei, ar lūgumu atļaut sarīkot apvienoto orķestru (Rīgas simfoniskā, Rīgas Radiofona, Jūrmalas un Ķemeru⁵⁷ orķestru) koncertu, norādīts, ka ar Rīgas simfoniskā orķestra vadību datums jau saskaņots. Šajā iesniegumā arī norādīts, ka koncertu diriģēs Rīgas simfoniskā orķestra diriģents Valeriāns Berdjajevs (*Walerian Bierdiajew*, 1885–1956) un Latvijas Nacionālās operas, Jūrmalas orķestra

57 Šis būtu bijis vienīgais koncerts, kurā uzstātos četri orķestri. Taču jāņem vērā, ka 1930. gadā Rīgas Jūrmalas simfoniskais orķestris spēlēja samazinātā sastāvā (Zemovičs, 2017).

diriģents Georgs Šnēfogts (*Georg Lennart Schnéevoigt*, 1872–1947) (LNA/LVVA 5689-1-40: 16). Tātad bija iecerēts koncerts ar četru orķestru un ievērojamu diriģentu dalību. Vēl vienā dokumentā – aptaujā par Rīgas Jūrmalas un Ķemeru simfoniskā orķestra mūziķu līdzdalību – norādīts, ka šim koncertam paredzēti divi mēģinājumi plkst. 9.00 – Kūrmajā (05. 08.) un Vērmanes dārzā (11. 08.) (LNA/LVVA 5689-1-40: 17). Šajā aptaujā 21 mūziķis ar savu parakstu apliecinājis, ka koncertā nepiedalīsies. Dokumentu ir komentējis Voldemārs Pulciņš, norādot, ka viss pārējais orķestra vairākums ir pret 2 mēģinājumiem koncertprogrammā paredzētajai Čaikovska Sestajai simfonijai V. Berdjajeva vadībā. Šādu mūziķu pretestību var skaidrot ar to, ka jau 1928. gada apvienoto orķestru koncertā tika atskaņota šī simfonija un ka mūziķi nevēlējās veltīt šim koncertam vairāk sava brīvā laika par minimāli nepieciešamo.

Paturot prātā šo mūziķu pretestību, jānorāda uz iesniegumu Rīgas pilsētas nekustamo īpašumu nodaļai, kurā tika lūgts neparedzētu apstākļu sagādīšanās dēļ koncertu pārcelt uz augusta beigām vai septembra sākumu (LNA/LVVA 5689-1-40: 18). Tomēr koncerts, neatradis ne īsto laiku, ne vietu, tika atcelts (LNA/LVVA 5689-1-40: 18). Žurnālā *Latvijas Mūziķis* paskaidrots, ka koncerta neveiksmes cēloņi meklējami “idejiskās sajūsmas trūkumā”. Tas bija vairāk pašpārmetums, jo norādīja, uz nostāju – ja koncertu nevar sarīkot pašas biedrības uzstādīto augsto prasību līmenī, tad tas nav jādara⁵⁸. Papildus šim koncerta atcelšanas iemeslam tika paustas bažas par “Mūziķu dienas” koncerta īstenošanas vietas – Arkādijas parka – piemērotību, tieši neparedzamo laikapstākļu dēļ. Kaut arī koncertu atcēla, “Mūziķu dienas” nodeva joprojām tika iekasēta (*Latvijas Mūziķis*, 1930, Nr. 10–11).

Tomēr jau 1931. gada “Mūziķu dienas” koncerts notiek kā ierasts Arkādijas parkā un raksta autorei nav izdevies noskaidrot vai vispār tikušas apzinātas citas koncertvietas. Iespējams, ka laikapstākļu risku bija vieglāk uzņemties, nekā samierināties ar zaudējumiem, ko sniegtu kādas lielas zāles īre⁵⁹. Iespējams, ka ievērojot iepriekšējā gada nesaskaņas mēģinājumu jautājumā, 1931. gadā bija paredzēts tikai viens mēģinājums – koncerta dienā Vērmanes dārzā plkst. 9.30 (LNA/LVVA 5689-1-40: 39).

1932. gada novembrī žurnālā *Latvijas Mūziķis* tika konstatēts fakts, ka apvienoto orķestru koncerts 1932. gadā nenotika. Kā iemesls atkal uzsvērts liels risks saistībā ar laikapstākļiem, taču šoreiz to pavada arī saimnieciskās krīzes faktors. Žurnālā ziņots, ka valde un padome pieņēmusi lēmumu neiekasēt “Mūzikas dienas” nodevu par 1932. gadu (*Latvijas Mūziķis*, 1932, Nr. 3). Šī nelielā norāde uz “Mūzikas dienas” nevis “Mūziķu dienas” nodevu, ļauj secināt, ka no vienas puses biedrība nošķīra šos nosaukumus, no otras puses mēdza lietot tos arī kā sinonīmus.

58 “Tā kā neizdevās mūziķu dienas koncertu sarīkot ar augstu māksliniecisku vērtību un lai šie mūzikas svētki nelīdzinātos haltūrai ar vienu mēģinājumu un nereprezentētu mūziķu biedrību kā haltūru apgādi – tika nolemts mūziķu dienas koncertu šogad nerīkot” (*Latvijas Mūziķis*, 1930, Nr. 8–9).

59 Latvijas Mūziķu biedrībai par šāda koncerta rīkošanu bija jāmaksā Rīgas pilsētas valdei Ls 60 par parku. Rīgas pilsētas atbalsts apvienoto orķestru koncertiem izpaudās izprieceas nodokļa nepiemērošanā (LNA/LVVA 5689-1-40: 37).

Noslēgumam. “Mūziķu dienas” koncertu dalībnieki, programmas un pārskati.

Raksta turpinājumā pārredzami sakārtotas koncertprogrammas, salīdzināti koncertu pārskatos pieejamie dati un apkopotas ziņas par koncerta dalībniekiem, kā arī fiksētas dažas koncertu recenzentu atziņas. Tas ir iespējams, jo Latvijas Mūziķu biedrība veica rūpīgu koncertu pārskatu izveidi (LNA/LVVA 5689-1-40) un fiksēja visus mūziķus, kuri piedalījās “Mūziķu dienas” koncertos (skat. 4. pielikumu).

Spriežot pēc “Mūziķu dienas” koncertu afišas (LNA/LVVA 5689-1-40: 3a) un recenzentu liecībām, tika reklamēts, ka koncertu sniegs orķestris no 100 un pat 120 mūziķiem. Taču faktiski to tik daudz nebija. Arī īpatnējās proporcijas starp instrumentu grupām (skat. 3. pielikumu) varētu skaidrot ar to, ka dalība šajā koncertā bija nosacīti brīvprātīga, kas, iespējams, veidoja “robus” orķestra vēlamā sastāva sasniegšanā. Tāpat biedrība publicēja ziņas, ka mūziķu atsaucība bijusi dažāda⁶⁰.

“Mūziķu dienas” koncertu struktūra bija nemainīga. Koncerts sastāvēja no divām daļām – vienā no tām tika atskaņota simfonija, otrā dažādi simfoniskās mūzikas darbi. No latviešu komponistiem tika atskaņoti Jāzeps Vītola un Jāņa Mediņa darbi. Katru koncerta daļu diriģēja cits diriģents, taču kopskaitā “Mūziķu dienas” koncertus ir vadījuši četri diriģenti. Viens no diriģentiem katru gadu bija arī Rīgas simfoniskā orķestra galvenais diriģents – 1928. gadā Bronislavs Šulcs (*Bronisław Szulc*), 1929. gadā Oto Karls (*Otto Carl*, arī *Antoine Carlé* 1886–1944), 1931. gadā Edvīns Lindners (*Edwin Lindner*). Rīgas Radiofona orķestri pārstāvēja Jānis Mediņš, bet Oto Karls 1928. gadā pārstāvēja Rīgas Jūrmalas simfonisko orķestri.

Gads	1928	1929	1931
Mūziķu skaits	94	87	99
Orķestri	Rīgas Jūrmalas, Rīgas Radiofona, Rīgas simfoniskais orķestris	Ķemeru, Rīgas Radiofona, Rīgas simfoniskais orķestris	Ķemeru, Rīgas Radiofona, Rīgas simfoniskais orķestris
1. daļas programma	J. Vītola uvertūra <i>Sprīdītis</i> P. Čaikovska uvertūra-fantāzija <i>Romeo un Džuljeta</i> K. Debisī <i>Noktirnes</i> ⁶¹ R. Vāgnera simfoniskais tēlojums <i>Valkīru lidojums</i>	P. Čaikovska Piektā simfonija	V. Kaļiņņikova Pirmā simfonija
1. daļas diriģents	Bronislavs Šulcs	Oto Karls	Jānis Mediņš
2. daļas programma	P. Čaikovska Sestā simfonija	S. Franka <i>Prelūdija, korālis un fūga</i> H. Veņavska Otrais vijolkoncerts (solists Aleksandrs Arnītis) Jāņa Mediņa simfoniskais tēlojums <i>Zilais kalns</i>	R. Štrausa simfoniskais tēlojums <i>Nāve un apskaidrība</i> R. Vāgnera operas <i>Tanheizers</i> uvertūra

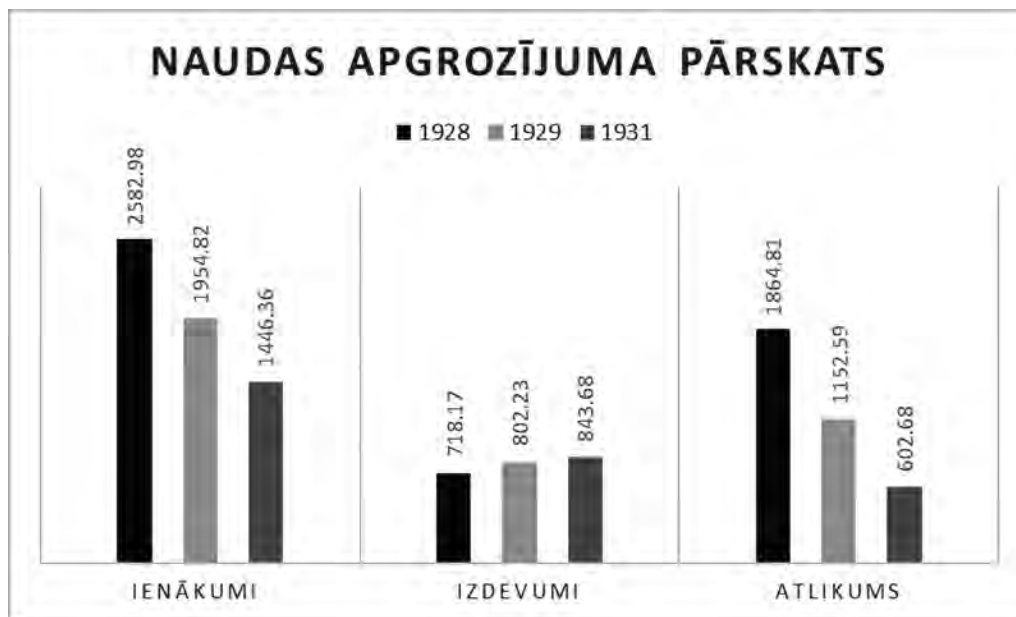
60 Par 1928. gada koncertu žurnālā *Latvijas Mūziķis* publicēta norāde, ka Rīgas Radiofona orķestris biedrības aicinājumam atsaucās tikai daļēji (*Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 9).

61 No recenzijām krievu valodā var secināt, ka spēlēja daļa *Svētki* no cikla *Noktirnes* (LNA/LVVA, 5689-1-40: 9) (izgriezums no laikraksta *Slovo*, 1928, Nr. 949).

2. daļas diriģents	Oto Karls	Jānis Mediņš	Edvīns Lindners
Orķestra koncertmeistari	Aleksandrs Arnītis, Pauls Berkovičs, Teodors Vējš	Aleksandrs Arnītis, Alberts Bērziņš	1. daļā Aleksandrs Arnītis, Alfrēds Ozoliņš 2. daļā Pauls Berkovičs, Teodors Vējš

1. tabula. "Mūziķu dienas" dalībnieki un koncertprogrammas.

Balstoties uz koncertu pārskatiem (LNA/LVVA 5689-1-40), turpinājumā aplūkojamas vairākas tabulas, kurās sistēmiski atspoguļoti konkrēti apkopotie dati.

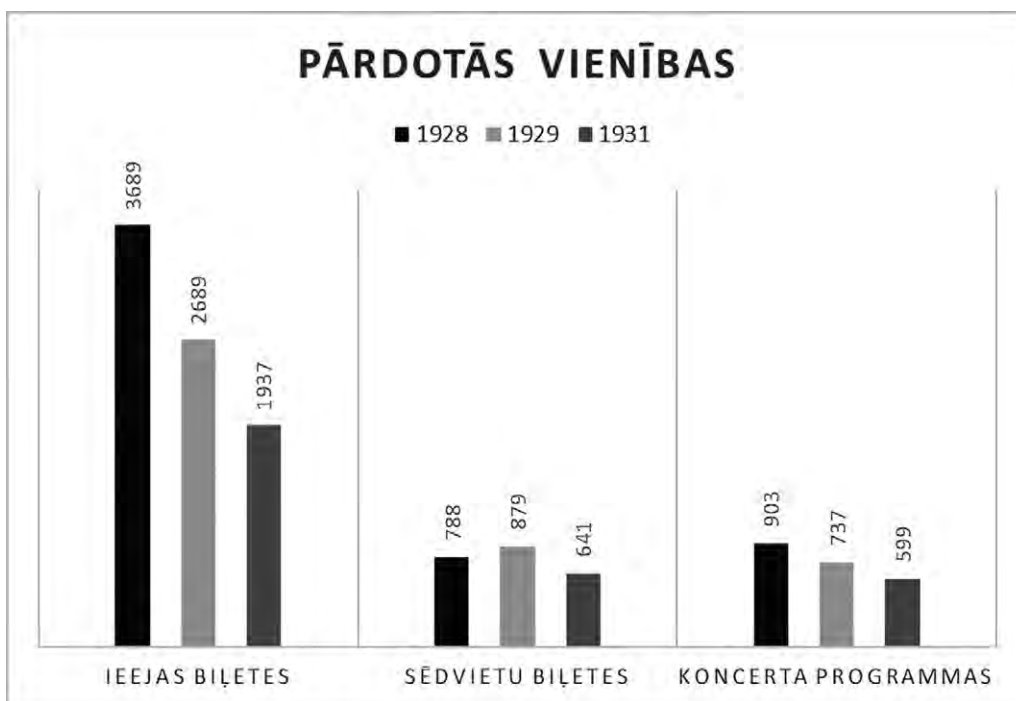


3. attēls. "Mūziķu dienas" salīdzinošs naudas apgrozījuma pārskats par 1928., 1929. un 1931. gadu.

Koncertu ienākumus pamatā veidoja pārdotās ieejas biļetes (maksā par biļeti Ls 0,50), sēdvietu biļetes (Ls 0,50) un koncertprogrammas (Ls 0,16)⁶². 1928. gadā koncertu pārraidīja Radiofonā, kas deva papildu ienākumus (Ls 200), bet 1929. gadā Radiofonam tika pārdotas notis (Ls 48,40). Diagrammā redzams, ka ienākumi no "Mūziķu dienas" koncerta saruka un izdevumi pieauga ar katru gadu, līdz ar to naudas summas atlikums pēc katra koncerta bija arvien mazāks. Biedrības žurnālā *Latvijas Mūziķis* ir atrodamas informācija par to, kādiem fondiem un vajadzībām šis atlikums tika novirzīts⁶³.

62 Koncertprogramma maksāja Ls 0,20. Bet no šīs summas tika atreķināta pārdevēja komisijas maksa 20% apmērā (LNA/LVVA 5689-1-40: 10).

63 1928. gadā šis atlikums saskaņā ar koncerta mērķi, tika noguldīts Krājaizdevu sabiedrības fondā, līdz brīdim, kad izveidoja darba aizsardzības fondu, kura rīcībā pārgāja šie līdzekļi (*Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 9). 1929. gadā ienākumi tika novirzīti: Ls 200 novirzīja Palīdzības fondam, Ls 100 biedrības karoga veidošanai, Ls 100 savstarpējai tuvināšanai, priekšlasījumiem un referātiem, Ls 900 Darba aizsardzības fondam (*Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 9–10). 1931. gadā atlikums ieskaitīts Palīdzības fondā (*Latvijas Mūziķis*, 1931, Nr. 10–12).

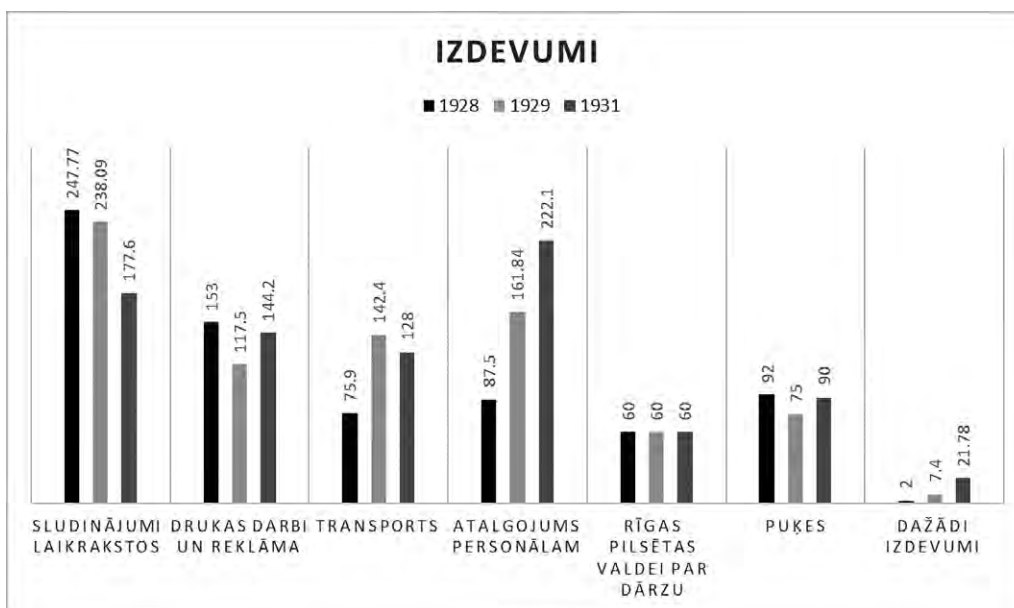


4. attēls. "Mūziķu dienas" salīdzinošs pārdoto vienību pārskats par 1928., 1929. un 1931. gadu.

Ceturrtā diagramma uzrāda apmeklētāju jeb pārdoto ieejas biļešu skaitu, to apmeklētāju skaitu, kuri papildus iegādājās arī sēdvietu biļeti, un pārdoto koncertprogrammu skaitu. Var secināt, ka apmeklētāju skaits bija liels visus gadus (2–3,6 tūkstoši), taču ar tendenci samazināties. Tas skaidrojams ar vairākiem faktoriem: koncerta ideja kļuva pazīstama, tā vairs nepievilināja tik daudz klausītāju, tuvojās ekonomiskā krīze, Rīgas parkos regulāri tika sniegti daudzi *brīvkoncerti*, Rīgas pilsētas valde mainīja noteikumus parka ierobežošanā⁶⁴. Pārdoto sēdvietu biļešu skaits bija pietiekoši stabils, ar visvairāk pārdotajām sēdvietu biļetēm 1929. gadā. Pieprasījums pēc koncertprogrammām ik gadu sarucis⁶⁵.

64 Apmeklētāju skaita krišanas salīdzinājumā ar 1928. gadu biedrība skaidroja ar lielo Rīgas simfoniskā orķestra brīvkoncertu skaitu un to, ka Arkādijas parkam noņemta sēta, kā rezultātā atļauts noslēgt tikai koncerta laukumu, nevis visu dārzu kā iepriekš. Biedrība novērojusi, ka liela daļa publikas palikusi ārpus nožogotās teritorijas un koncertu klausījušies šādi (*Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 8).

65 1928. gadā tika nodrukāti 2500 eksemplāri koncertprogrammas. 1929. un 1931. gadā – 1200 eksemplāri (LNA/LVVA 5689-1-40).



5. attēls. "Mūziķu dienas" salīdzinošs izdevumu pārskats par 1928., 1929. un 1931. gadu.

Analizējot izdevumu tabulu, var secināt, ka biedrība izdeva ievērojamas summas koncerta apmeklētāju piesaistīšanai – gan sludinājumiem laikrakstos⁶⁶, gan afišām. Transporta izdevumus galvenokārt veidoja mūzikas instrumentu un solu nogādāšana Arkādijas parkā, kā arī 1929. gadā Ķemeru simfoniskā orķestra mūziķiem tika apmaksāti ceļa izdevumi. Katru gadu strauji pieauga apkalpojošajam personālam paredzētie līdzekļi⁶⁷. Nemainīgs maksājums bija Rīgas pilsētas valdei par dārza izmantošanu. Salīdzinoši lieli izdevumi atvēlēti ziedu iegādei, kuri, pēc recenzentu novērojumiem, tika pasniegti diriģentiem un koncertmeistariem.

Gandrīz visās "Mūziķu dienas" koncertu recenzijās tika pausts, ka šāds koncerts ir nepieciešams. Pausta cerība un pat prasība pēc regulāriem koncertiem, kuros uzstātos pilns simfoniskā orķestra sastāvs. Recenzenti visvairāk pievērsušies orķestra skanējuma raksturošanai un diriģentu snieguma analīzei.

1928. gada koncerta recenziju Jēkabs Poruks iesāka ar poētisku rindu, kas norādīja uz šī koncerta nozīmi Rīgas koncertdzīvē: "simfonija Rīgā nav mirusi, pēc simtsgadu miega tā ir augšāmcelusies" (*Pēdējā Brīdī*, 1928, Nr. 183). Arī Vidvuds Jurēvičs to vērtēja kā dāvanu simfoniskās mūzikas draugiem (*Segodnja vecherom*, 1928, Nr. 949).

66 1928. gadā 9 laikraksti: *Jaunākās Ziņas*, *Pēdējais brīdis*, *Sociāldemokrāts*, *Latvis*, *Brīvā Zeme*, *Latvijas Kareivis*, *Rīgasche Rundschau*, *Segodnja*, *Slovo*. 1929. gadā 5 laikraksti: *Jaunākās Ziņas*, *Latvis*, *Segodnja*, *Rīgasche Rundschau*, *Pēdējā Brīdī*. 1931. gadā 6 laikraksti: *Jaunākās Ziņas*, *Latvis*, *Segodnja*, *Rīgasche Rundschau*, *Pēdējā Brīdī*, *Sociāldemokrāts*. (LNA/LVVA 5689-1-40).

67 1928. gads: 4 kasieri, nošu pārrakstītāji, sargi, solu vedēji, dārza sargs un tubists. 1929. gads: 8 kasieri, tehniskie darbinieki, apsardzes biedrība, dārza sargs, sētniece, nošu pārrakstītāji, afišu iznēsātāji. 1931. gads: Par nošu pārrakstītāji, koncerta tehniskie darbinieki, apsardze, afišu izplatīšana Rīgā un Jūrmalā (LNA/LVVA 5689-1-40).

Trīs orķestru apvienošanās Poruks pielīdzināja ASV teritoriālajai struktūrai – “Rīgas simfonijmūzikas savienotās valstis” (*Pēdējā Brīdī*, 1928, Nr. 183), bet kāds autors K. Fr. recenziju iesāka ar šādu salīdzinājumu: “Šie koncerti savā ziņā ir mūsu “Baireita”” (*Pēdējā Brīdī*, 1931, Nr. 178). Tomēr daudzi recenzenti, tostarp Jēkabs Graubiņš, norādīja, ka 100 mūziķi ir vienkārši pilns orķestris un ka šīs ir tās retās reizes, kad tādu Latvijā varēja dzirdēt (*Jaunākās Ziņas*, 1928, Nr. 181). Vairāki recenzenti norādīja uz disproporciju instrumentu grupās un balansa trūkumu. Nepilnības interpretācijās bieži tika skaidrotas ar kopmēģinājumu trūkumu. Arkādijas parka izvēle tika gan kritizēta (attālums no centra, satiksmes troksnis), gan slavēta kā labākā izvēle jaunās estrādes dēļ. Gvido Hermanis Ekarts savu atzinumu izauda visspilgtāk: “Katrā ziņā skaņa bija pilnīga un piesātināta, un salīdzinājumā ar krekšķošo Vērmanes parka gliemežnīcas jumta skārda skaņu, Torņakalna estrādes skaņa ir tikpat kā tīra sudraba.” (*Rigasche Rundschau*, 1931, Nr. 177).

Rezumējot šīs koncertakcijas ieguvumus, tā bija biedrības un līdz ar to arī orķestru atpazīstamības veicināšana un simfoniskās mūzikas popularizēšana, jo šie koncerti bija sensacionāli, labi apmeklēti un guva atsauksmes presē. Ieguvums bija biedrības reprezentatīvā tēla spodrināšana, jo recenzenti īpaši uzsvēra Latvijas Mūziķu biedrības organizatorisko spēju un resursus apvienot trīs orķestrus uz vienas skatuves. Tas, ka šis koncerts noritēja jaunuzceltajā Arkādijas parka estrādē, veicināja ideju par parku kā koncerttelpu. Veicot koncertu pārskatu izdevumu analīzi, secināts, ka izdevumi katru gadu pieaug, samazinājās ienākumi un apmeklētāju skaits, taču koncerta naudas atlikums tika ieguldīts biedrības turpmākās darbības attīstīšanai.

64

PIELIKUMI

1. pielikums. Valdes priekšsēdētāji

Valdes priekšsēdētāji (darbības laiks)
Kārlis Lazdiņš (20.12.1922–?)
Alberts Bērziņš (?–17.09.1923)
Aleksandrs Valle (17.09.1923–10.09.1924)
Kārlis Geislers (10.09.1924–14.05.1925)
Johans Bisenieks (14.05.1925–07.11.1925)
Ansis Bauda (07.11.1925–07.06.1926)
Eduards Bāliņš (07.06.1926–11.05.1927)
Vilhelms Krūms (11.05.1927–29.11.1928)
Voldemārs Pulciņš (29.11.1928–03.05.1934)
Eduards Bāliņš (03.05.1934–1936?)
Pēteris Zemītis (28.11.1936–1939?)

2. pielikums. Mūzikas žurnāli 20. gadsimta pirmajā pusē

Žurnāla nosaukums	Aktīvie gadi	Apakš-nosaukums	Izdevumu skaits	Reālais izdevuma biežums	Redakcija	Izdevējs
<i>Mūzikas Druva</i>	1906; 1908–1909	Muzikāli – zinātnisks mēnešraksts	25	Reizi mēnesī	Atis Kauliņš (A. O. Kauliņš)	1906. – Atis Kauliņš 1908–1909 Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisija
<i>Latvju Mūzika</i>	1921–1922	Ilustrēts mēnešraksts mūzikai	9	Reizi mēnesī, taču ar pārtraukumiem	1921. Bernhards Valle	1921. Bernhards Valle No 1921. nr. 7./12. Latvijas Kultūras veicināšanas biedrība
<i>Mūzikas Nedēļa</i>	1923–1929	Ilustrēts laikraksts mūzikas popularizēšanai	127 ⁶⁸	Sākumā iznāk reizi nedēļā, vēlāk reizi divās nedēļās	1923.–1925. Kārlis Paucītis 1926.–1929. Straumes Jānis	Latvju Komponistu biedrība
<i>Mūzika</i>	1925–1927	Pirmie 5 numuri: Latvijas Skaņražu kopas mēnešraksts Latvijas Mūziķu biedrības mēnešraksts	23	Reizi mēnesī	Pirmie 5 numuri: Jāzeps Vītols Nākamie 18 numuri: Kārlis Paucītis	Pirmie 5 numuri: Latvijas Skaņražu kopa Latvijas Mūziķu biedrība
<i>Latvijas Mūziķis</i> ⁶⁹	1927–1934	Latvijas Mūziķu biedrības izdevums	50	Reizi mēnesī, vēlāk reizi divos mēnešos	1927.–1928. Eduards Bāliņš 1928.–1932. Voldemārs Pulciņš 1932.–1934. Vilhelms Krūms	Latvijas Mūziķu biedrība
<i>Mūzikas Apskats</i>	1932–1939	Latviešu Dziesmusvētku biedrības mēnešraksts	56	Pārsvārā reizi mēnesī	Jēkabs Vītoliņš	Latviešu Dziesmusvētku biedrība
<i>Raksti un Māksla</i> ⁷⁰	1940	Mēnešraksts	6	Reizi mēnesī	Arturs Baumanis	Latvijas rakstu un mākslas kamera

68 Aktīvāks tieši 20. gadu pirmajā pusē – 1923. gadā 15 numuri (reizi nedēļā, sākot ar septembri), 1924. gadā 45 numuri (pārsvārā reizi nedēļā), 1925. gadā 29 numuri (viena puse reizi nedēļā, otra puse reizi divās nedēļās), 1926. gadā 19 numuri (reizi nedēļā, vai divās nedēļās) 1927. gadā 14 numuri (reizi mēnesī, divās nedēļās), 1928. gadā 3 numuri, 1929. gadā 2 numuri.

69 Žurnāls *Latvijas Mūziķis* nebija pieejams izdevumu tirgū, tā mērķauditorija bija biedrības biedri.

70 Žurnāls *Raksti un Māksla* nav tikai mūzikas žurnāls, tomēr žurnālā *Mūzikas Apskats* J. Vītoliņš raksta: “ar šo numuru *Mūzikas Apskats* pārtrauc savu iznākšanu, lai ar visiem saviem uzdevumiem un savu līdzstrādnieku saimi iekļautos turpmāk plašākajā Rakstu un mākslas kameras jaunajā rakstu un mākslas žurnālā, kas iznāks šāgada rudenī” (*Mūzikas Apskats*, 1939, Nr. 2).

3. pielikums. "Mūziķu dienas" koncertu dalībnieku iedalījums pa instrumentu grupām.

1928. gads

Ziņu avots	Stīgu instrumentu grupa	Koka pūšam-instrumentu grupa	Metāla pūšam-instrumentu grupa	Sitam-instrumentu grupa	Arfas
Koncerta sarīkošanas pārskats (LNA/LVVA 5689-1-40: 10)	50 17 I vijoles 12 II vijoles 6 alti 9 čelli 6 kontrabasi	17 4 flautas 4 obojas 5 klarnetes 4 fagoti	23 6 trompetes 10 mežragi 6 tromboni 1 tuba	5	2
Žurnāls <i>Latvijas Mūziķis</i> , 1928, Nr. 9	48 16 I vijoles 12 II vijoles 6 alti 8 čelli 6 kontrabasi	18 5 flautas 4 obojas 5 klarnetes 4 fagoti	21 6 trompetes 6 tromboni 8 mežragi 1 tuba	5	2

1929. gads

Ziņu avots	Stīgu instrumentu grupa	Koka pūšam-instrumentu grupa	Metāla pūšam-instrumentu grupa	Sitam-instrumentu grupa	Arfas
Koncerta sarīkošanas pārskats (LNA/LVVA 5689-1-40: 12)	44 16 I vijoles 10 II vijoles 6 alti 6 čelli 6 kontrabasi	18 5 flautas 4 obojas 5 klarnetes 4 fagoti	18 6 trompetes 6 mežragi 5 tromboni 1 tuba	5	2

1931. gads

Ziņu avots	Stīgu instrumentu grupa	Koka pūšam-instrumentu grupa	Metāla pūšam-instrumentu grupa	Sitam-instrumentu grupa	Arfas
Koncerta sarīkošanas pārskats (LNA/LVVA 5689-1-40: 45)	53 18 I vijoles 12 II vijoles 6 alti 10 čelli 7 kontrabasi	21 6 flautas 5 obojas 6 klarnetes 4 fagoti	19 4 trompetes 8 mežragi 6 tromboni 1 tuba	4	2

4. pielikums "Mūziķu dienas" koncertu dalībnieki

1928. gads:

I vijoles	Aleksandrs Arnītis (1900–1973), Geršons Aukstolkers (1900–?), Ernests Birkmanis (1896–?), Markus Karlins (1910?–?), J. Kults, Movša Piseckis (1897–?), Voldemārs Pulciņš (1897–1971), Jānis Reinholds (1882–1938), Miķelis (arī Michels) Rižiks (1890–?), Voldemārs Ruševičs (1907–1995), Jāzeps Staņeks (1882–?), Edvīns Šnickovskis (1893?–1966?), Teodors Vējš (1902–1965) – koncertmeistars, P. Vīnerts (Eduards Vīnerts?), Alfrēds Zīverss (1903–1984), Mihails Zlotņikovs (1882–1936)
II vijoles	Ilja Badhins (arī Badchin, 1880–1929), Skaidrīte Lepmane (dzim. Balgalve, 1904–?), Ansis Baude (1887–1938), Kristaps Braže (1893–?), A. Jula, Jūlijs Leitis (1893–1969), "L. Puriņš" (Puriņš?, Puriņa?), Antons Rozenbergs (1888–?), Pēteris Stāde (1902–1967?), Augusts Šule-Šulcs (1892?–1935), Mārtiņš Ulmanis (1891–?), Rihards Viļumsons (1892–1980)
Alti	Ludvigs Gailis (1889–?), Alberts Grīnups (1875–1953), Antons Kanclers (1870–1939), Dmitrijs Kuļkovs (1906–1989), Heinrihs Valdaus (1896–1975), Aleksandrs Valle (1890–1972)
Čelli	Pauls Berkovičs (1894–1975) – koncertmeistars, Vladimirs Ciganovs (1893–?) – koncertmeistars, Jāzeps Hiršovics (1883/89?–1941), Mihails Joffe (1898–1979), Eduards Lebedorfs (1885–1934), Jānis Līniņš (?–1928), Kārlis Munters (1898–1980), Jūlijs Pepke (1874–1939)
Kontrabasi	Andrejs Ernests Jakobsons (1877–?), Nikolajs Kreicbergs (1891–?), Vilhelms Kumbergs (1884–1956), Augusts Liberts (1884–?), V. Malms, F. Mentels
Flautas	Viktors Jevstifejevs (1886?–?), F. Neimans (Jānis Neimanis (1878–1945)?), Jānis Rome, Voldemārs Strekavins (1890–1939), Kārlis Štrāls (1893–?)
Obojas	Izraels Braitmans (1890–?), Aleksandrs Treijs (1884–?), Helmutš Stāmurs (1906–?), Georgs Varneke (1876–?)
Klarnetes	V. Bergmans, Kārlis Dāboliņš (1901–1975), Pēteris Ķipēns (1894–1975), Konstanfīns Reihmanis (1897–?), Bernhards Treijs (1889–?).
Fagoti	Kārlis Dallīts (1877?–?), Roberts Kalbeks, Artemons Kondrašovs (1894–1963), Francis Vaļickis (1900–?).
Trompetes	Jānis Āboliņš (1904–1942), Sergejs Aksjonovs (1896–1946), Rūdolfs Bērziņš (1895–?), R. Brumbergs, Jānis Peders (1890–?), Jānis Skrastiņš (1906–1972)
Tromboni	Teodors Gurjanovs (1888–?), Pēteris Ievenieks (1880?–1935?), Vladimirs Krauklis (1892–1983), Rūdolfs Kripe (1895–?), Valle (Aleksandrs Valle (1890–1972)?), Pāvils Zonne (1878–?)
Mežragi	Aleksandrs Bardovs (1906–?), Pauls Grīnerts (1901–?), Jānis Gubko (1881–?), Kārlis Ievenieks (1881–1949), Jānis Kambars (Johans Kambers, Kalnkambers?) (1882–?), Arnolds Krūmiņš (1892–1951), Kārlis Zariņš (1897–?), Jānis Ziraks (1892–?)
Arfas	Berta Berkoviča (1895–1947), Zinaīda Valka-Bogdanovska (1893–1935)
Sitaminstrumenti	Aleksandrs Baranovs (1891–?), Augusts Baumanis, Pauls Fingerhuts (1863–?), Apolinārijs Vijackis (1884–1972), Jānis Zaļums (1901–1952?)

1929. gads:

I vijoles	Jēkabs Baltgailis (1885–1945), Alberts Bērziņš (1893–1970) – koncertmeistars, Haralds Celms (1903–1965), Šloma Dubrovskis (1898–?), Eduards Eihe (<i>Eiche</i> , 1900–1967), Voldemārs Garoza (1894–1958), Markus Karlins (1910?–?), Arnolds Kļaviņš (1904–1943), Artūrs Madrevičs (1901–1975), Aleksejs Pavlovs (1893–?), Movša Piseckis (1897–?), Miķelis (arī Michels) Rižiks (1890–?), Voldemārs Ruševičs (1907–1995), Verners Taube (1894–1974), Eduards Vīnerts (1899–1981), Roberts Zommers (1899–1984)
II vijoles	A. Jula, Jūlijs Leitis (1893–1969), Skaidrīte Lepmane (dzim. Balgalve) (1904–?), Kārlis Lipe-Šteins (1902–?), Antons Rozenbergs (1888–?), Elīze-Lūcija Stāde (1901–1992), Augusts Šule-Šulcs (1892?–1935), Rihards Viļumsons (1892–1980), Kārlis Vītols (1907–1979), Kārlis Zariņš (1903–1970)
Alti	Ludvigs Gailis (1889–?), Alberts Grīnups (1875–1953), Antons Kanclers (1870–1939), Edgars Ozoliņš (1904–?), Mihaels Stankovičs (1898–?), Heinrihs Valdaus (1896–1975)
Čelli	Pauls Berkovičs (1894–1975), Voldemārs Brauers (1906–1980), Vladimirs Ciganovs (1893–?), Naftals Gribovs (1897–?), Jāzeps Hiršovics (1883/89?–1941), Mihails Joffe (1898–1979)
Kontrabasi	Ādolfs Blušs (1906–1967), Andrejs Ernests Jakobsons (1877–?), Nikolajs Kreicbergs (1891–?), Augusts Līberts (1884–?), Mārtiņš Skuja (1890–1972), Olga Vaivariņa (1907–?)
Flautas	Viktors Jevstifejevs (1886?–?), Rubens Kordovers (1887–?), Jānis Neimanis (1878–1945), Kārlis Štrāls (1893–?), Voldemārs Strekavins (1890–1939)
Obojas	Izraels Braitmans (1890–?), Helmutš Stāmurs (1906–?), Teodors Stupelis (1877–?), Georgs Varneke (1876–?)
Klarnetes	Kārlis Dāboliņš (1901–1975), Vladimirs Karevs (1893–?), Konstantīns Reihmanis (1897–?), Jāzeps Stupāns (1890–1976)
Fagoti	Kārlis Dallīts (1877?–?), Alfrēds Ūcūcis (1902–1959), Arvīds Skujeniņš (1890–?), Francis Vaļickis (1900–?)
Trompetes	Sergejs Aksjonovs (1896–1946), Eduards Auziņš (1877–?), Alfons Jermolovs (1895–1944?), Jānis Peders (1890–?), Jānis Pērkonis (1894–?), Jānis Skrastiņš (1906–1972)
Tromboni	Teodors Gurjanovs (1888–?), Pēteris Ieveniņš (1880?–1935?), Vladimirs Krauklis (1892–1983), Rūdolfs Kripe (1895–?), Pēteris Zemīts (1891–?)
Mežragi	Ignats Čipēns (1888–1977), Pauls Grīnerts (1901–?), Jānis Gubko (1881–?), Jānis Jakučinskis (1876?–?), Alberts Kēheliks (1894–1978), Jānis Zīraks (1892–?)
Tuba	Apolinārijs Vijackis (1884–1972)
Arfas	Berta Berkoviča (1895–1947), Ženija Brūgāne (1903–1985)
Sitaminstrumenti	Aleksandrs Baranovs (1891–?), Kārlis Blāķis (1880–?), Augusts Kukainis (1901–1984), Voldemārs Lazda (1884–?), Jānis Zaļums (1901–1952?)

1931. gads:

I vijoles	Aleksandrs Arnītis (1900–1973), Hiršs Abrams Arijevičs (1888–?), Geršons Aukstolkers (1900–?), Jēkabs Baltgailis (1885–1945), Haralds Celms (1903–1965), Alfrēds Dunkels (1907–1982), Šļoma Dubrovskis (1898–?), Reinholds Fridolins (1892–1960), Voldemārs Garoza (1894–1958), Pēteris Ivanovs (1892–?), Jānis Knēts (1894–1940), Artūrs Madrevičs (1901–1975), Movša Piseckis (1897–?), Voldemārs Ruševičs (1907–1995), Roberts (Ruvims) Stenders (1906–?), Teodors Vējš (1902–1965), Alfrēds Zīverss (1903–1984), Kārlis Zariņš (1903–1970)
II vijoles	A. Jula, Jūlijs Leitis (1893–1969), Skaidrīte Lepmane (dzim. Balgalve) (1904–?), Edgars Ozoliņš (1904–?), Miķelis (arī Michels) Rižiks (1890–?), Antons Rozenbergs (1888–?), Eduards Šulcs (1894–?), Adolfs Štucs, Rihards Viļumsons (1892–1980), Kārlis Vītols (1907–1979), Oto Vostateks (1890–?), Roberts Zommers (1899–1984)
Alti	Ludvigs Gailis (1889–?), Helmers Pavasars (1903–1998), Samsons Piseckis (1910–?), Mihaels Stankovičs (1898–?), Ādolfs Udriks (1888–1949), Heinrihs Valdaus (1896–1975)
Čelli	Pauls Berkovičs (1894–1975), Voldemārs Brauers (1906–1980), Vladimirs Ciganovs (1893–?), Jāzeps Hiršovics (1883/89?–1941), Mihails Joffe (1898–1979), Pēteris Komisārs (1901–1974), Eduards Lebedorfs (1885–1934), Kārlis Munters (1898–1980), Alfrēds Ozoliņš (1895–1986), Atis Teihmanis (1907–1987)
Kontrabasi	Heinrihs Bergs (1874/73?–?), Nahams Gotlībs (1879–?), Ivanovs, Eduards Jākobsons (1895–1962), Mārtiņš Skuja (1891–1972), Olga Vaivariņa (1907–?), Pavils Zutenis (1879–?)
Flautas	Hermanis Čēms (1889–?), Viktors Jevstifejevs (1886?–?), Jānis Neimanis (1878–1945), Arvīds Reinvalds (1905–1964), Kārlis Štrāls (1893–?), Voldemārs Strekavins (1890–1939)
Obojas	Izraels Braitmaņš (1890–?), Fridrihs Liniņš (1875–?), Helmutš Stāmurs (1906–?), Pauls Šūberts, Aleksandrs Treijs (1884–?).
Klarnetes	Kārlis Dāboliņš (1901–1975), Pēteris Ķipēns (1894–1975), Vladimirs Karevs (1893–?), Luks, Eduards Mednis (1907–1993), Jāzeps Stupāns (1890–1976)
Fagoti	Alfrēds Ķucis (1902–1959), Konstantīns Reihmanis (1897–?), Arvīds Skujenieks (1890–?), Francis Vaļickis (1900–?)
Trompetes	Sergejs Aksjonovs (1896–1946), Alfons Jermolovs (1895–1944?), Viktors Lejiņš (1902–?), Jānis Peders (1890–?)
Tromboni	Teodors Gurjanovs (1888–?), Pēteris Ievenieks (1880?–1935?), Vladimirs Krauklis (1892–1983), Rūdolfš Kripe (1895–?), Alfrēds Segliņš (1905–1982), Apolinārijs Vijackis (1884–1972)
Mežragi	Pauls Grīnerts (1901–?), Kārlis Ievenieks (1881–1949), Jānis Jakučinskis (1876?–?), Arnolds Krūmiņš (1892–1951), Jānis Kambars (Johans Kambers, Kalnkambers?) (1882–?), Masovs, Maksis Rosmanis, Jānis Zīraks (1892–?)
Tuba	Pēteris Banders (1906–1962)
Arfas	Marga Grasmāne (1905–1984), "Öhmann" (Ēmanis?, Ēmane?)
Sitaminstrumenti	Aleksandrs Baranovs (1891–?), Augusts Kukainis (1901–1984), Arnolds Lapiņš (1905–1982?), Jānis Zaļums (1901–1952?)

BIBLIOGRĀFIJA

ARHĪVU MATERIĀLI

LNA LVVA⁷¹

5689. fonds – *Latvijas Mūziķu biedrība*

5689-1-3: Biedrības statūti

5689-1-16: Pilnsapulču protokoli

5689-1-40: Pārskati par koncertu sarīkošanu, laikrakstu izgriezumi par sarīkotajiem koncertiem

5689-1-73: Mūziķu aptaujas

PERIODIKA

A. R. Skats L. M. B-bas pagātnē un nākotnē. *Mūzika*, 1925, Nr. 12, 15.

Arnolds, I. Simfonisks koncerts. *Latvis*, 1923, Nr. 512, 4.

Arnolds, J. Mākslas dzīve. *Latvis*, Nr. 937, 1924, 6.

Ārzemēs. *Latvijas Mūziķis*, 1928 Nr. 7–8, 8.

ah. Mūzikas Biedrība, “Mūzikas Druva” un Artūrs Bobkovics. *Stari*, 1908, Nr. 3, 273 (83).

Āži par dārzniekiem. *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 5–6, 5.

B., L. M. B. pilna biedru sapulce. *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 4, 2.

Bāliņš, E. Mūziķi un arodnieki. *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 3, 1–2.

Biedrības darbības pārskats. *Latvijas Mūziķis*, 1930, Nr. 3, 1–3.

Biedrības dzīve. *Latvijas Mūziķis*, 1928 Nr. 3, 4.

Biedrības dzīve. *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 3, 2., 4.

Biedrības dzīve. *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 5, 6.

Biedrības dzīve. *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 9, 6.

Biedrības dzīve. *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 1, 7.

Biedrības dzīve. *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 11, 6.

Biedrības dzīve. *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 12, 7–8.

Biedrības dzīve. *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 5–6, 7.

Biedrības dzīve. *Latvijas Mūziķis*, 1930, Nr. 10–11, 8.

Biedrības dzīve. *Latvijas Mūziķis*, 1931, Nr. 4–5, 6.

Biedrības dzīve. *Latvijas Mūziķis*, 1931, Nr. 10–12, 8.

Biedrības dzīve. *Latvijas Mūziķis*, 1932, Nr. 3, 7.

Biedrības dzīve. *Mūzika*, 1926, Nr. 10, 12.

Biedrības dzīve. *Mūzika*, 1926, Nr. 10, 12.

Biedrības dzīve. *Mūzika*, 1926, Nr. 12, 12.

Biedrības statūti. *Latvijas Mūziķis*, 1927, Nr. 1, 3–4, 7.

Biedru ievēribai. *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 4, 7.

Bisenieks, J. Mūziķu palīdzības kases dibināšana. Referāta atstāstījums. *Latvijas Mūziķis*, 1927, Nr. 2, 1–2.

Brusubārda, E. Māksla plašai tautai. *Jaunākās Ziņas*, 1925, Nr. 60, 6.

-bs-, Vārds II. grupas vadībai! *Latvijas Mūziķis*, 1934, Nr. 3, 4–5.

Darba statistika: 1935. Rīga: Valsts Statistiskā pārvalde, 1936, 92.

Darba statistika: 1936. Rīga: Valsts Statistiskā pārvalde, 1937, 96–100.

Dzīvības un darba spēju apdrošināšana. *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 9–10, 1–4.

Dzīvības un darba spēju apdrošināšana. *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 9–10, 1.–4.

Ekarts, G. H., Simfonijkoncerts torņakalnā. *Rigasche Rundschau*, 1931, Nr. 177. (LNA/LVVA 5689-1-40: 49)

Gada pārskats par 1928. gadu. *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 1, 1–2.

Gada pārskats par 1929. gadu. *Latvijas Mūziķis*, 1930, Nr. 2, 1–2.

Gada pārskats par 1930. gadu. *Latvijas Mūziķis*, 1931, Nr. 1-2, 2–3.

Gada pārskats par 1931. gadu. *Latvijas Mūziķis*, 1932, Nr. 1–2, 8.

Gada pārskats par 1932. gadu. *Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 2, 16.

Gada pārskats par 1933. gadu. *Latvijas Mūziķis*, 1934, Nr. 2, 7–8.

Graubiņš, J. Apvienoto orķestru koncerts “Arkādijā”. *Jaunākās Ziņas*, 1928, Nr. 181)

Īlens, Vai mūziķu eksistenci sāk apdraudēt? *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 5, 2–3.

Jurēvičs, V. Apvienoto orķestra koncerts. *Segodnja vecherom*, 1928, Nr. 949.

K. Fr. Liels simfonijkoncerts “Arkādijā”. *Pēdējā Brīdī*, 1931, Nr. 178. (LNA/LVVA 5689-1-40: 49)

K. Rīgas Filharmonijas atklāšana. *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 1, 5.

Kā varēs lietot bezmaksas notis. *Rīts*, 1935, Nr. 229, 4.

Klotiņš, A. Vēl mazliet par Valsts bibliotēku. *Literatūra un Māksla*, 1988, Nr. 14, 12.

Knēts, J. Dažas domas par mūsu vajadzībām. *Latvijas Mūziķis*, 1932, Nr. 1–2, 6–7.

Krājaizdevu sabiedrību likums. *Latvijas Vēstnesis*, 2001, Nr. 60. Pieejams: <https://likumi.lv/ta/id/7115> (skatīts 15.05.2021)

Krūms, V. 1923.–1933. *Latvijas Mūziķis*, 1932, Nr. 4, 5–6.

Krūms, V. Mana atbilde. *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 1, 1–2.

Krūms, V. Nelūgtie viesi. *Latvijas Mūziķis*, 1927, Nr. 1, 5..

Krūms, V. Vēsturisks pārskats. *Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 2, 3–7.

Kuplis, J. Dziesmusvētku mirdzumā. *Septīto Dziesmusvētku Vēstnesis*, 1931, Nr. 1.

L. M. B. apvienoto orķestru koncerts 13. aug. *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 9, 1.

Latviešu mūzikas biedrība. *Dzimtenes Vēstnesis*, 1908, Nr. 11, 3.

Latviešu mūzikas biedrības statūti. *Dzimtenes Vēstnesis*, 1908, Nr. 28, 5–6.

Latvijas Mākslinieku I. kongress. *Latvijas Mūziķis*, 1932, Nr. 1–2, 1–3.

Latvijas Mākslinieku savienības darbība. *Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 6, 6.

Latvijas mūziķu biedrība. *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr. 5, 155.

Latvijas Mūziķu biedrības apvienoto orķestru koncerts *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 8, 1.

Latvijas Mūziķu biedrības darba aizsardzības fonds. *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 10, 6–7.

Latvijas Mūziķu biedrības nošu bibliotēka. *Mūzika*, 1927, Nr. 3, 2.

Latvijas mūziķu biedrības pieci pastāvēšanas gadi. *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 2, 2.

Lielu simfonisku koncertu. *Latvju Grāmata*, 1923, Nr. 5–6, 66.

Likums par darba laiku. *Likumu un valdības rīkojumu krājums*, 1922, Nr. 7.

Mi. Muziķiem ir vajadzīgs sabiedrisks atbalsts! *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 6, 4.

Mūsu mūža biedri. *Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 3, 4–5.

Mūsu mūža biedrs kontrabasists. *Latvijas Mūziķis*, 1934, Nr. 3, 8.

Mūziķi kandidējas pilsētas domes vēlēšanās. *Latvijas Mūziķis*, 1931, Nr. 1–2, 2.

Muziķu diena 12. augustā. *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 7, 1.

Muziķu diena. *Latvijas Mūziķis*, 1930, Nr. 8–9, 3.

Mūziķu dienas apvienoto orķestru simfoniskais koncerts *Latvijas Mūziķis*, 1931, Nr. 10–12, 1.

Mūziķu dienas instrukciju projekts. *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 2., 5.

Mūziķu grupas un sekcijas. *Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 7., 3–6.

Mužiķu Krāj–aizdevu Sabiedrības 5 gadu pastāvēšana. *Latvijas Mūziķis*, 1930, Nr. 1, 4–6.

Mūžiķu organizāciju likteņi. *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 7–8, 2.

Nacionālā opera. *Latvijas Vēstnesis*, 1923, Nr. 112, 3.

Nošu bibliotēkas abonētu ievērbai. *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 1, 7.

Par konfliktu ar Jūrmalas valdi un Kultūras biedrību. *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 3, 1–3.

Pašpalīdzība. *Latvijas Mūziķis*, 1930, Nr. 1, 1–3.

Pašpalīdzība. *Latvijas Mūziķis*, 1930, Nr. 1, 2.

Pensiju likums. *Latvijas Mūziķis*, 1930, Nr. 8–9, 3–4.

Pirmais Latvijas mūžiķu biedrības simfonisks koncerts. *Latvijas Sargs*, 1923, Nr. 104, 3.

Poruks, Jēkabs. Lielais koncerts Arkādijā. *Pēdējā Brīdī*, 1928, Nr. 183, 8.

Prof. Jura Jurjāna godināšana. *Rīts*, 1936, Nr. 95, 3.

Pulciņš, V. Apskaužamie. *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 6, 2–3.

Pulciņš, V. Biedrības organizatoriskā darbība. *Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 2., 8–10.

Referāta “Arodorganizācijas pamatjautājumi” pieteikums, programma. *Latvijas Mūziķis*, 1932, Nr. 1–2, 3.

Rīgas apgabalt. reģ. nodaļa. *Valdības Vēstnesis*, 1923, Nr. 13, 5.

Rīgas apgabalt. reģ. nodaļa. *Valdības Vēstnesis*, 1924, Nr. 245, 5.

Rīgas apgabalt. reģ. nodaļa. *Valdības Vēstnesis*, 1927, Nr. 47, 4.

Rīgas Filharmonija. *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 1, 4–5.

Rīgas Filharmonijas pārorganizēšanas. *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 2., 4–5..

Rozenbergs, A. Dziesmu svētki un simfoniskā mūzika. *Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 1, 1–2.

Rozenbergs, A. Dziesmu svētki un simfoniskā mūzika. *Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 3, 1–2..

Rozenbergs, A. Dziesmu svētki un simfoniskā mūzika. *Latvijas Mūziķis*, 1933, Nr. 4–5, 1–3

-s. Kas būs ar simfonisko mūziku nākošos dziesmu svētkos? *Latvijas Mūziķis*, 1932, Nr. 4, 2.

Svarīgi lēmumi. Pieņemti Internacionālā Mūžiķu Kongresā Parīzē 1927. *Latvijas Mūziķis*, 1927, Nr. 3, 1–2.

Švītiņa L. *Latvijas Mūziķis*. Nacionālā enciklopēdija. <https://enciklopedija.lv/skirklis/113283-“Latvijas-Mūziķis”> (skatīts 15.05.2021).

Švītiņa L. *Mūzika*. Nacionālā enciklopēdija. <https://enciklopedija.lv/skirklis/113349-“Mūzika”> (skatīts 15.05.2021).

- Uzaicinājums! *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 7–8, 1.
- Uzaicinājums. *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 5, 6.
- Uzmanību! *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 1, 8.
- V. P. Būsim nomodā! *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 5, 2.
- V. P., Darba aizsardzības fonds. *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 5, 3–4.
- V., Tuvākie biedrības uzdevumi. *Latvijas Mūziķis*, 1928, Nr. 9, 1–2.
- Valdības rīkojumi un pavēles. Noteikumi par Kultūras fonda centrālo nošu bibliotēku. *Valdības Vēstnesis*, 1935, Nr. 102, 1.
- Vārds mūziķiem! *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 4, 3–4.
- Vārds mūziķiem! *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 4, 3–4.
- Vasaras sezonām beidzoties. *Latvijas Mūziķis*, 1929, Nr. 8., 2–3.
- Zālītis, J. Latvijas mūziķu biedrības simfoniskais koncerts. *Jaunākās Ziņas*, 1923, Nr. 117, 7.
- Zālītis, J. Latvju mūziķu biedrības simfonisks koncerts. *Jaunākās Ziņas*, 1923, Nr. 116, 5.

LITERATŪRA

- Kārklīš, Ludvigs (1990). Simfoniskā mūzika Latvijā: simfoniskie orķestri, diriģenti, mūzika, klausītāji laikabiedru skatījumā. Dokumentāla versija. Rīga: Liesma.
- Klotiņš, Arnolds (2011). Mūzika okupācijā: Latvijas mūzikas dzīve un jaunrade, 1940–1945. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 41–52.
- Lindberga, Vita, un Jānis Torgāns, Lolita Fūrmane (1997). Gadsimtu skaņulokā. Rīga: Zinātne, 133–141.
- Zemovičs, Elmārs (2017). Simfoniskā koncertdzīve Jūrmalā līdz 1940. gadam. Rīga: Vesta-LK.
- Zemovičs, Elmārs (2018). Trīs Rīgas simfoniskie orķestri. Rīga: Vesta-LK.
- Ziberte-Ījaba, Terēze (2015). Simfoniskais orķestris kā mūzikas institūcija Rīgā no 1918. līdz 1940. gadam. Promocijas darbs. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.
- Koch, Klaus-Peter (2015). Deutsche Musiker in den baltischen Ländern [Einleitung zum Verzeichnis “Deutsche Musiker in Lettland einschließlich dem südlichen Livland” als Pdf-Datei auf der Internetseite der Universität Leipzig]. In: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*. Heft 15. Hrsg. von Helmut Loos und Eberhard Möller. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag. <https://ul.qucosa.de/api/qucosa%3A16176/attachment/ATT-2/> (skatīts 05.05.2021.)

LATVIJĀ SACERĒTO ŠLĀGERU NOŠIZDEVUMI BALSIJ UN KLAVIERĒM 20. GS. 20.–30. GADOS: IZDEVĒJI, KOMPONISTI UN DEJU MŪZIKAS ŽANRI

Alberts Rokpelnis



Pēc Latvijas Republikas nodibināšanas Eiropas populārās mūzikas tendences ienāca arī Latvijas izklaides kultūrā. Populārās mūzikas aprītē pieauga šlāgeru nošizdevumu kā mūzikas izdevēju veicinātas kategorijas loma. Rakstā analizēti 20. gs. 20.–30. gadu vietējo komponistu publicētie šlāgeri – komponēti modes deju ritmos un aranžēti *balsij un klavierēm*.

Kvantitatīvo datu analizē izmantoti Latvijas Nacionālās bibliotēkas krājuma materiāli. Apkopotie rezultāti ļauj saskaņot būtisku vietējo komponistu šlāgeru izdevumu pieaugumu tikai 20.–30. gadu mijā, turpretī 20. gadu šlāgeru jomu pārstāvēja galvenokārt ārzemju komponistu publicējumi. Pieaugot vietējo autoru radīto nošizdevumu apjomam, 30. gados izkristalizējās populārākie, kompozīcijā biežāk izmantotie deju mūzikas žanri – fokstrots un tango, vienlaikus aktualitāti nezaudēja arī valša ritmi.

30. gadu sākumā mūzikas aprītē Latvijā lielākā skaitā parādījās arī pirmie vietējo šlāgeru skaņieraksti. Līdz ar to šlāgeru izplatībā vērojama pieaugoša skaņuplašu un nošizdevumu mijiedarbība. Tas apstiprina teorētiskajā literatūrā eksistējošu tēzi par mediju mijiedarbi šlāgera izplatībā arī Latvijā. Līdz ar to 30. gados šlāgeris jau kā stabila mūzikas industrijas kategorija arī vietējā tirgū *ceļoja* starp skaņas izplatības medijiem.

75

Atslēgvārdi: deju mūzika, mūzikas izdevējdarbība, šlāgeris

Keywords: dance music, music publishing, schlager

Kopš 19.–20. gs. mijas Eiropas vācu valodas izplatības telpā par šlāgeriem dēvē komercializētas populāras dziesmas. Tolaik, lai palielinātu savu izdevumu popularitāti, komponisti un mūzikas izdevēji pilnīgi apzināti sāka savus produktus dēvēt par šlāgeriem. Tādējādi līdz tam dažādās jomās, īpaši operešu mūzikā izplatītais komerciālo panākumu apzīmējums *šlāgeris* kļuva par patstāvīgu, mūzikas industrijas determinētu kategoriju jeb žanru (vāciski – *Gattung* – mūzikā *žanrs*, arī *tips*, *šķira*) (Wicke 1998: 1063–1064; Bandur 1995: 385–388).

20. gs. 20.–30. gados šlāgeri kā mūzikas industrijas kategoriju atpazīna pēc vairākām pazīmēm. Pirmkārt, laikā līdz Otrajam pasaules karam publiskajā diskursā no 19./20. gs. mijas saglabājās ciešā saikne starp apzīmējumu *šlāgeris* un operetes vokālo stilistiku. Tajā ietvertas gan plaša diapazona liriskas melodijas, gan arī jautras kuplejas tipa dziesmas par aktuālām sadzīves tēmām. Komponisti, sekojot modes tendencēm, komponēja tā, lai atsevišķus operešu fragmentus būtu iespējams tīrēt kā miniatūras nošizdevumos vai skaņuplatēs (Scott 2019: 7, 89, 192). Otra šlāgera pazīme bija kopš 20. gs. sākuma operetē un izklaides kultūrā kopumā pieaugoša t.s. modes deju kultūra.

Modernitātes ietekmē vācu operetē, no kuras nāca vairums populāro šlāgeru, pieauga amerikāņu regtāima un vodeviļas iespaids. 20. gs. 20. gados jau dominēja reviju (*revue*) operetes, kurās arvien būtiskāka nozīme bija tieši jaunāko deju priekšnesumiem (Lamb 2001). Treškārt, būtiska bija dažādu mediju jeb mūzikas nesēju kā skaņu ierakstu, kino un nošizdevumu savstarpēja mijiedarbe. Mūzikas pārnese starp šiem izplatīšanas un pavairošanas veidiem būtiski veicināja tās popularitāti. Tā bija gan sadarbība, gan vienlaikus arī konkurence starp mediju veidiem, jo katrs pārstāvēja patstāvīgu industriju, iespējams, sasniedzot atšķirīgu auditoriju (Currid 1998: 73; Gronow; Saunio 1998: 52, 57). Laikā pirms Otrā pasaules kara mūzikas izplatīšanas mehanizācija (skaņuplates un radio) palīdzēja lielajām industrijas kompānijām kompensēt mazāk pieprasītas mūzikas nošizdevumu radītos zaudējumus. Tādā veidā varēja nodrošināt nošu publikācijas. Līdz ar to mijiedarbība starp muzikāliju un skaņuplašu izdevējdarbību bija neizbēgama (Schröder 1990: 327). Šā raksta mērķis nav skaidrot mūzikas industrijas darbību kopumā, tomēr svarīgi atzīmēt nošu izdevējdarbību kā vienu no industrijas darbības metodēm.

Redzot publicēto operešu fragmentu popularitāti, komponisti un bieži vien arī amatieri mēģināja sacerēt atsevišķas dziesmas, savienojot 20. gadu operetes vokālo stilistiku un tādus aktuālos deju ritmus kā tango, fokstrotu, šimmiju¹ u.c. (Letellier 2015: XXII). Mūzikas industrijas kontekstā publicēta dziesma deju ritmā ar klavieru pavadījumu jeb izdevums *balsij un klavierēm* kļuva par ērtu jauno operešu fragmentu, kā arī mazas formas deju dziesmu tirdzniecības kategoriju jeb *šlāgera formātu*. Jau kopš 20. gs. gadsimta sākuma, arī 20. gados nošizdevumos šlāgeri reprezentēja rakstiskas norādes par dziesmas un dejas žanru savienojumu (vācu – *Tanzlied*). Citos gadījumos ar konkrētu deju mūzikas žanru norādēm *Walzerlied* vai *Marschlied*, arī *Lied und Foxtrot* u. tml. Latviski – *deja ar dziedāšanu* vai, piemēram, *dziesma un valsis*. Publikācijā kā sinonīmi šlāgera izdevumam *balsij un klavierēm* lietoti arī apzīmējumi *deju šlāgeris*, *deju dziesma*.

Raksta fokusā ir 20. gs. 20.–30. gadu Latvijā, visvairāk Rīgā, publicētie deju mūzikas nošizdevumi ar deju žanru norādēm, aranžēti *balsij un klavierēm*. Tie glabājas Latvijas Nacionālās bibliotēkas Alfrēda Kalniņa Mūzikas lasītavā (turpmāk tekstā LNB). Pētījuma kvantitatīvajā daļā apkopoti dati par Latvijas izcelsmes šlāgeru autoru izdevumiem no 1923. līdz 1940. gadam, kopumā **317**, ar norādi uz kompozīciju deju mūzikas žanrā. No tiem **210** publicēti *balsij un klavierēm*. Izdevumu relatīvi nelielais skaits radies tādēļ, ka netika uzskaitīti Rīgā izdoti ārzemju šlāgeri un ārzemju šlāgeru lokalizētās, tulkotās, adaptētās vai kā citādi, piemēram, kupleju veidā pārveidotās ārzemju dziesmu versijas².

Ņemot vērā visu iepriekš izklāstīto, **raksta mērķis** ir izpētīt Latvijā sacerēto šlāgeru nošizdevumus *balsij un klavierēm*, tos analizējot komponistu daiļrades un izdevēju darbības kontekstā, kā arī atklājot saikni ar valdošajiem deju mūzikas žanriem.

1 Šimmis (angliski *shimmy* – sieviešu kreklis) – regtāima paveids, nosaukumā ietverta dejojāju plecu pamatkustība, it kā mēģinot no pleciem nomest kreklu. Taktsmērs 4/4 vai 2/4, ceturtdaļa atbilst metronoma norādei 96. Īpaši populārs 20. gs. 20. gadu sākumā. (Mūzikas leksikons (1990), [sast. Ludvigs Kārklīņš], Rīga: Zvaigzne, 286.

2 LNB mūzikas lasītavā glabājas ap 1500 Rīgas izdevniecībās publicēti ārzemju deju šlāgeri *balsij un klavierēm* albumu, krājumu un singlu izdevumos.

Šlāgeru aprīte un pirmie ārzemju šlāgeru nošizdevumi Rīgā pēc Pirmā pasaules kara

20. gs. 20.–30. gados Latvijā darbojās gan vietējās nošu izdevniecības un ārzemju izdevniecību pārstāvēniecības, gan mūzikas instrumentu veikali, kuros piedāvāja plašu ārzemju muzikāliju klāstu. Tostarp dažādus aktuālos deju šlāgerus, operešu ārijas *balsij un klavierēm*, kā arī filmu un operešu mūziku. Latvijā kopš 1925. gada rudens darbojās Rīgas radiofons, kurā 20. gadu beigās pārraidīja arī jaunākos ārzemju skaņu ierakstus jeb *gramofonu mūziku*. 1928. gadā sāka translēt operešu mūziku, savukārt, radio reitinga augšgalā atradās varietē, vieglā orķestra mūzika, karavīru dziesmas un deju mūzika. Šlāgeris kā atsevišķa mūzikas kategorija, protams, tālaika klausītāju aptaujās netika norādīts (Kruks 2001: 52–53).

20. gadu otrajā pusē Latvijā pieauga skaņuplašu nozīme šlāgeru aprītē. Pateicoties elektroniskajai ierakstu tehnoloģijai vietējie izklaides mākslinieki un izpildītāji aktīvāk apgādāja tirgu gan ar lokalizētajām ārzemju šlāgeru adaptācijām, gan parādījās arī pirmie vietējo komponistu šlāgeru ieraksti. 1929. gada rudenī Rīgā sāka demonstrēt skaņu kino, kas ātri kļuva par jaunu un pieprasītu izklaides mediju. 20. gs. 20. gados mediju daudzveidība un izklaides industrijas produktu cenu kritums padarīja mūziku arvien pieejamāku klausītājiem.

Nošizdevumi nodrošināja gan mūziķu, gan plašākas auditorijas informētību par jaunākajiem *hitiem* visu starpkaru periodu. Salīdzinot ar skaņuplatēm, nošu izdošana bija lētāka, līdz ar to arī lētāka tirdzniecībā, nepieciešama gan mūzikas apmācībai, gan interpretu vajadzībām (Veitners 2014: 50., 74., 212). Aktuālo nošu materiālu varēja pasūtīt attālināti vai iegādāties mūzikas veikalos Rīgā un daudzās provinces pilsētās. Muzicēšanas prakses bija cieši saistītas ar klavieru pavadījumu. Klavieres rīdzinieku mājas interjeros atradās jau pirms Pirmā pasaules kara, savukārt aranžējumi *balsij un klavierēm* kā nepieciešamība mājas muzicēšanas praksē kopš 19. gs. organiski iekļāvās jaunā repertuāra izplatībā (Mediņš 1991: 63). Memuāru literatūra un prese iezīmē starpkaru perioda ainu, kurā rīdzinieku privātmājās, dzīvokļos un t. s. salonos uzstājās solisti un ansambļi, atskaņojot šlāgerus (Lipša 2002: 59). 1937. gadā mūzikas kritiķis Jānis Zālītis rakstījis, ka māsaimniecībās “[..] bieži plaukti izrādās pieblīvēti ar dažādiem sēnalmūzikas izdevumiem, lētās gaumes operešu un dejas šlāgeriem [..]” (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 9.10.1937.).

No ārzemēm ievesto nošu aprīte Latvijā kopumā apskatāmajā laika posmā bija relatīvi brīva. Pagaidu muitas regulējums jau 1919. gadā ļāva importēt muzikālijas ar tikai 2% nodokli no to vērtības. 1922. gada 23. maijā Satversmes sapulcē pieņemtais Muitas tarifs turpmāk pieļāva nošizdevumu importu bez nodokļa (*Ekonomists* 1922, Nr. 13–14: 347–348). Arī 1928. un pēc tam 1938. gadā apstiprinātajos tarifos drukātās notis ļāva ievest bez muitas. Tādā veidā nošu izplatītājiem bija brīvas rokas darboties pēc pircēju pieprasījuma un t. s. varēja ieplūst visdažādākās ārzemju muzikālijas. Šo klāstu atspoguļo LNB krājumā atrodamie tūkstoši Berlīnē, Leipciģā, Minhenē un citviet izdoti dažādu žanru nošizdevumi, arī 20. gs. starpkaru laika šlāgeri. Nav veikti

pētījumi par konkrēto eksemplāru ceļu uz tolaik pastāvošo Valsts bibliotēku. Lai gan nošu importētāju pienākumos nebija eksemplāru nodot bibliotēkai, nevar izslēgt iespējamību, ka to izcelsme meklējama mūzikas instrumentu un muzikāliju veikalos.

Vienas no pirmajām ārzemju deju šlageru publikācijām Rīgā izdeva Oskars Stroks. No 1923. līdz 1929. gadam izdevniecība bija nosaukta viņa vārdā, tādēļ viņš visai ātri guva atpazīstamību Rīgā (Kudiņš 2019: 89). Uz nošizdevumiem viņa kā izdevēja vārds norādīts gan krieviski, gan latviski, gan arī vāciski un angļiski (*Edition O. D. Strock.*). 1925. gadā tie bija astoņi deju opusi sērijā *8 Welt-Schlager vom Verlag O. D. Strock* (Oskara Stroka izdevniecības 8 pasaules šļāgeri), bet citā sērijā *Die neuesten und beliebtesten Schlager für Klavier und Gesang* (Jaunākie un iemīļotākie šļāgeri klavierēm un dziedāšanai – tulk. mans – A. R.) tika publicēti 14 šimmiņi un fokstroti. Sērijveida izdevumos ar nosaukumu *Schlager* laikā līdz 1927. gadam Stroks izdeva vismaz 220 ārzemju deju šļāgerus, bez tam arī daudzus citus viņš laida klajā bez noteiktas sērijas apzīmējuma. Arī *Rekord* (arī *Reccord*), kas reklāmās dēvēta par šļāgeru izdevniecību, faktiski bija tikai izdevumu sērija 1929. un 1930. gadā. Uz izdevumiem ar zilu tinti uzspiests arī zīmogs *Musik-Verlag Casanova, Rīga, Kaufstr[asse] 5*. Šajā adresē atradās Stroka muzikāliju un sadzīves preču tirgotava, respektīvi, viens izdevējs, kas izmantoja dažādus *izdevniecību* nosaukumus (Kudiņš 2019: 88). Stroks bija arī viens no pirmajiem, kurš aizsāka praksi Latvijas mūzikas tirgū uz muzikālijām drukāt apzīmējumu *šļāgeris*, tā veicinot vispārēju šļāgera kā mūzikas kategorijas vai *šļāgera formāta* atpazīstamību, kā arī sevi pašu kā šļāgeru izplatītāju.

78

Nošizdevumu cenas un tirāža nav plaši pētīta. Tomēr noprotams, ka muzikāliju aprītē vietējo komponistu darbi bija dārgāki. Solodziesmas no 30 santīmiem līdz 1 latam, bet klaviermūzika pat līdz 7 latiem. Ārzemju autoru pārdrukājumi bija vieglāk pieejami, jo maksāja vien dažus desmitus santīmus (Bondare 2011: 24). Protams, arī šļāgeru albumi mēdza maksāt vairāk, piemēram, *Edition Accord* šļāgeru albums *Zu Tee und Tanz. Band 11* 1926. gadā bija nopērkams par 3,50 latiem³, savukārt, piemēram, piecu dziesmu albums no Aleksandra Okolo-Kulaka (ar pseidonīmu *Sasha Vlady*) 1936. gada operetes *S.O.S.* par 1,60 latiem.

Mēģinot vispārināt profesionālo mūziķu nošizdevumu apjomus, Daiga Bondare savā pētījumā norādījusi, ka populāro mūziku starpkaru periodā izdeva 1000 eksemplāros, bet solodziesmas un kordziesmas tikai 300–500 vienībās (Bondare 2011: 24). Šāds apgalvojums, iespējams, radies, atsaucoties uz līdzīgu viedokli, ko kādā preses publikācijā 1940. gada sākumā izteicis arī komponists Jānis Mediņš. Viņš norādījis, ka Latvijā *šļāgeru notis* var pārdot labākajā gadījumā 1000–2000 eksemplāros, turpretī *nopietno dziesmu notis* tikai 300–500 (Krūmājs 1940: 3). Salīdzinājumam, piemēram, Vācijā Roberta Štolca (*Robert Stolz*, 1890–1975) vai Freda Reimonda (*Fred Raymond* 1900–1954) šļāgeru notis pirkā simtos tūkstošus, dažas pat vairāku miljonu eksemplāros (Schröder 1990: 323). Savukārt Rīgā, piemēram, 1926. gadā *Edition Latschlager* Alfrēda Šprotes litogrāfijā iespieda Imres Kalmana (*Imre Kálmán*, arī *Emmerich Kálmán*, 1882–1953) šļāgeri

3 Zu Tee und Tanz. Band 11, 1926. (*Rigasche Rundschau*, Nr. 245, 30. 10. 1926.)

Grüss mir mein Wien (Sveicini mani, mana Vīne) no 1924. gada operetes *Grāfiene Mārica* 500 eksemplāros. Tas ir relatīvi mazāk, toties ļoti iespējams, ka muzikāliju veikalos šo šlāgeri varēja nopirkt ārzemju izdevumos. Tajā pašā gadā K. Reinholds izdevis 1000 eksemplāros *Etīdu skolu* populāras mūzikas sērijā *Bibliothèque de Musique Internationale*, Nr. 868 (B. A. *Valdības Vēstnesis*, 23. 03. 1926.: 2–3). Tieši šo jautājumu aktualizējis Jēkabs Poruks 1930. gadā, rakstot par vietējo komponistu kūtrumu publicēties. Viņš norāda, ka pieprasījums pēc muzikālijām kopumā ir mazs, tādēļ vietējie komponisti savus darbus izdod nelabprāt, un ka visvairāk pieprasītās notis ir tikai mūzikas izglītībai (Vītoliņš, Kroders 1930: 20).

Statistikas dati, raugoties no nošu tirdzniecības aspekta, ļauj izsekot šai situācijai arī no citas puses. Piemēram, mūzikas instrumentu tirgotāja *Arnold Neumann un biedri* 1925. gada pārskats rāda, ka nošu tirdzniecības apgrozījums sasniedzis 38 737,73 latus, bet peļņa no tā sastādījusi 12 718,54 latus (*Ekonomists* 1926: Nr. 17, 743). Tātad nošu tirdzniecība lielākos apjomos kopumā varēja būt ienesīga.

Neraugoties uz vairāku jaunu mediju parādīšanos, arī 20. gados mūzikas izdevējiem izdevās nopelnīt. Intereses kritums par nošizdevumiem salonu orķestrim tika kompensēts ar pārdošanas apjomu pieaugumu šlāgeru un deju mūzikas jomās (Schröder 1990: 323; Franklin 2004: 191). Nošizdevumi starpkaru posmā saglabāja patstāvīgu tirgus daļu arī Latvijā. Nav precīzu datu par kopējo tirāžu, grūti arī aplēst deju mūzikas nošizdevumu kopējo skaitu. Tomēr, apkopojot līdz mūsdienām saglabātos eksemplārus citu mediju kontekstā, ir iespējams saskatīt noteiktas tendences.

79

Viesību dejas Latvijas autoru nošizdevumos

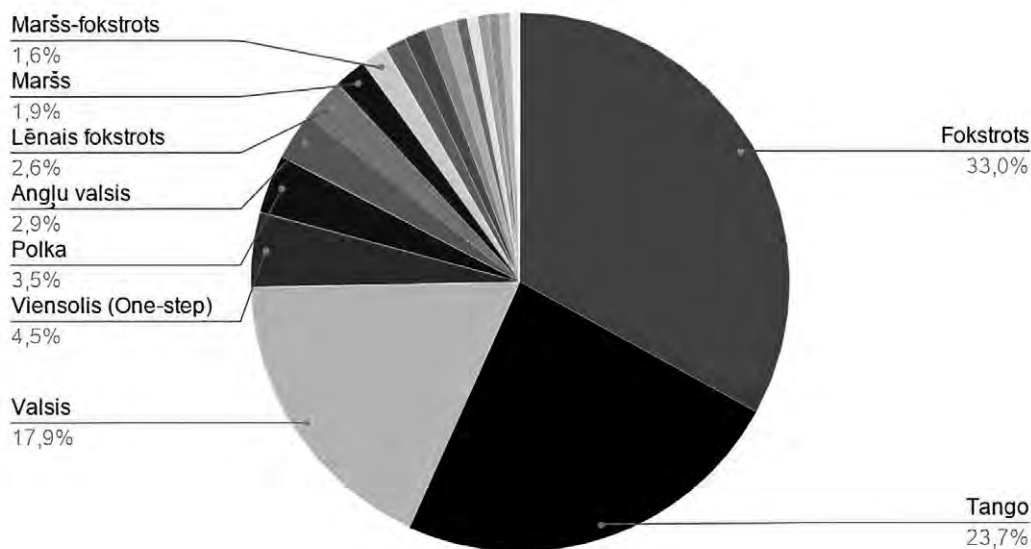
Analizējot populāros deju mūzikas žanrus, iespējams, visprecīzākais apzīmējums laikmeta kontekstā ir *viesību dejas*. 20. gs. 20. gados tas dominēja gan deju apmācības izdevumos, gan deju skolotāju publikācijās. Tomēr paralēli tam preses leksikā eksistēja arī citi, piemēram, *modes dejas*, kas aizgūts no vācu *Modetanz*. To Latvijā plaši lietoja starpkaru periodā, turklāt tas labi saprotams arī mūsdienās. Tomēr arī jēdziens *viesību dejas* attiecībā uz 20. g. 20.–30. gadu deju mūziku nav zaudējis pielietojamību. Tas ietver gan tādas tobrīd aktuālās, modernās viesību dejas kā tango un fokstrots, gan jau ilglaicīgi populārās un plaši zināmās kā valsis un polka.

20. gs. 20. gadu sākumā dažādos kontekstos lietoja arī jēdzienu *moderns*, ar izpratni *jauns*. Tādēļ radās *modernās dejas*, tā uzsverot laikmetīgu aktualitāti. Svarīgi atšķirt terminus – *modernās dejas* no *modernā dejas*, kas 20. gadu kontekstā būtu saprotams jau kā noteikts dejas mākslas žanrs. Jābilst, ka publiskajā diskursā tolaik nav atrodamas negatīvas atsauksmes par moderno deju, turpretī modernās dejas presē tika kritizētas dažādos kontekstos (Vidzemniece 2021: 12, 53, 61, 231).

20. gadsimta pirmajās desmitgadēs sevi pieteica daudzas jaunas viesību dejas, taču dažas saglabāja popularitāti vēl no iepriekšējā gadsimta. To vidū bija, piemēram, valsis, marša ritmā dejotais tūstēps jeb divsolis (*two-step*), arī polka un mazurka. Tās visas

līdzās pilnīgi jauniem deju nosaukumiem bija sastopamas 20. gs. 20. gadu operetēs, pēc tam arī filmās. Vienlaikus deju mūzika pāris desmitgažu laikā no 19. gs. balles deju zālēm pārcēlās uz pilsētu naktslokāliem un kafejnīcām (Cook 2004: 156).

Visplašāk izplatītās modes dejas bija **fokstrots** (*foxtrot*) un **tango** (*tango*), kuras Eiropā jau bija iemantojušas vispārēju piekrišanu pirms Pirmā pasaules kara. No Ziemeļamerikas kontinenta Eiropā ienāca dažādi fokstrota atvasinājumi, piemēram, **šimmijs** (*shimmy*, ap 1920). 20. gadu vidū Eiropas deju zālēs parādījās arī **čarlstons** (*charleston*), tomēr Latvijas autoru šlāgeru izdevumos šis nosaukums nav konstatēts. (Schneider 1985: 168-169). **Kviksteps** radās apvienojot ātro fokstrota un čarlstonu (*quick-step – the quick-time foxtrot and charleston*) 20. gadu beigās (Driver 2006: 32). Pamatritms lielākajai daļai deju palika nemainīgs, pamatā divdaļu vai trīsdaļu ritmos. Taču jaunas nianšes ienesa džeza izpildījumam raksturīgais sinkopējums un arī citas deju kustības.



1. diagramma. Deju mūzikas žanru norādes 317 nošizdevumos: 103 fokstroti, 75 tango, 56 valši (nespecifiski), 14 vansteņi, 11. polkas, 9 angļu valši, 9 lēnie fokstroti, 6 marši, 5 marši-fokstroti. No mazāk pieminētiem 3 bostoni, 3 tango valši, 2 rumbas, 2 šimmijsi-blūzi

20. gadu beigās popularitāti deju pasaulē guva dejas lēnākā tempā – **lēnais fokstrots** (*slow-fox*) vai **angļu valsis**, kura priekštecis bija **bostonvalsis** jeb bostons (*Boston*). Tas radās pirms 1905. gada ASV. Eiropā plašāku popularitāti bostons ieguva 20. gs. otrajā desmitgadē. To dejoja lēnāk par Vīnes jeb “vecā stila” valsi un ar šupojošām kustībām (Schneider 1985: 68; Driver 2006: 19). Latvijas šlāgeru izdevumos starpkaru periodā attiecīgās dejas nosaukums ir konstatēts trīs gadījumos, lai gan anglosakšu zemēs bostons kā modes jaunums aktualitāti bija zaudējis jau pirms pasaules kara. Interesants ir t.s. valša fenomens. Valša ritmi nošizdevumos un deju mūzikā kopumā saglabāja savu popularitāti visu apskatāmo periodu, tā demonstrējot savu nevīstošo aktualitāti viesību deju apritē (skat. 1. diagrammu).

Jaunākās dejas popularizēja un skaidroja deju skolotāji. Preses publikācijās,ursos un deju aprakstu grāmatās tika demonstrēti deju nosaukumi, ritma un tempa apraksti, kā arī jaunie deju soļi. Ik gadu Eiropas lielākajās pilsētās notika deju skolotāju kongresi, kuros demonstrēja jaunākās tendences. Pēc tam gan jauni nosaukumi, gan deju raksturojums ar deju skolotāju starpniecību nonāca presē. Lasāmas publikācijas, kurās kritizēts nepareizs mūzikas izpildījums saviesīgajos pasākumos. Viens no redzamākajiem viesību deju aizstāvjiem un modes deju popularizētājiem bija skolotājs **Morics Grebzde** (1895–1941), kurš savās preses publikācijās ne tikai nosauca un skaidroja jaunās dejas, bet izteica arī asu kritiku pret nemākulīgu *šiberēšanu*, kā arī deju ansambļu neprasmī dejas izpildīt pareizā tempā (Grebzde 1933: 19). Jāpiebilst, ka maršs–fokstrots jeb t.s. *šiberis* Latvijas komponistu nošizdevumos, skaņuplatēs un arī uz deju grīdām popularitāti saglabāja visu periodu, iespējams, tādēļ, ka tā dejošana neprasija skolotāja palīdzību soļu apgūšanā.

Aktīvs populāro deju žanru ieviesējs 20. gadu sākumā bija deju skolotājs **Mārtiņš Kauliņš** (1864–1928). Jau 1921. gada otrajā pusē Kauliņš piedāvāja pēc latviešu tautas melodijām sastādītu "jaunu viesību deju ar nosaukumu *Fox-trot*", K. Reinholda izdevniecībā, izdotu sērijā *Tautas mūzikas bibliotēka. Nr. 21*. 20. gs. 20. gadu pirmajā pusē Kauliņš publicēja vēl vairākas citas dejas, tostarp, deju *Raudulīte* (tango–valsis) ritmā, arī deju *Diksi* (diksilends, 1922). Uz nošizdevuma norādīts izdevējs "K. Reinholds", bet drukas darbi veikti *Musikaliendruckerei Moritz Dreissig, Hamburg*. Iespējams, viena no populārākajām Kauliņa ieviestajām tautas dejām bija *Zaglītis*, kuru skolotājs izdeva nošu rakstā. Deju demonstrēja ne tikai Kauliņaursos, bet atrodamas arī liecības par plašāku rezonansi:

"Dejas skolotājs M. Kauliņš, Drēzdenes dejas skolotāju konferencē demonstrēja latvju tautas deju "Zaglītis". Deja guva vispārēju piekrišanu un tās manuskriptu nekavējoši pārdrukāja un izplatīja starp konferences dalībniekiem." (*Nedēļa* 1925, Nr. 35, 10. lpp)

Populārās deju mūzikas identitāte 20. gs. 20. gados kopumā saistīta ar džeza attīstību. Praktiski visas jaunākās viesību dejas, izņemot latīņamerikāņu ritmus, publiskajā diskursā asociēja ar jēdzienu *džezs*. Turklāt ar šo vārdu tolaik varēja apzīmēt praktiski jebkādu ritmisku populāro mūziku, īpaši amerikāņu izcelsmes dejas (Cook 2004: 156; Schröder 1990: 265). 20. gadu sākumā džezs bija kaut kas jauns un ļoti aktuāls. Tas bija dzirdēts, aprakstīts presē, bet izklaides mūzikas klausītājam lielākoties nebija nojausmas par džeza mūzikas pazīmēm. Deju *Azīts* jeb *Āzītis* Kauliņš izdeva 1922. gadā. Uz nošizdevuma rakstīts "*Jazz*", lai gan arī šī deja tikusi sastādīta, balstoties uz tautasdziesmu motīviem.

Kauliņa darbība un sadarbība ar Reinholdu būtu jāvērtē kā interese par aktualitātēm un mērķtiecība iepazīstināt ar modes dejām un to nosaukumiem. No 40 sērijas *Tautas mūzikas bibliotēka* izdevumiem deviņus sastādījis Kauliņš. Tomēr te būtu jānorāda, ka, pirmkārt, tie bija instrumentāli skaņdarbi un, otrkārt, tās nebija oriģinālkompozīcijas, bet tautasdziesmu apdares. Nav arī pētījumu par šo "tautisko modes deju" faktisko rezonansi sabiedrībā. Iespējams, Kauliņš tās izmantoja savos dejuursos.

Izdevumos norādīta tikai Kauliņa autorība, neatklājot mūzikas aranžētāja personību. Vairākas viņa popularizētās dejas laikā no 1922.–1924. gadam tika ierakstītas arī VOX firmas skaņuplatēs (Bērtiņš 215: 97).

Arī turpmākajos gados izdevniecības publicēja tautasdziesmas apdares deju mūzikai. Piemēram, 1934. gadā divos *Kazanovas* šlāgeru nošu krājumos *Meitene-Zeltene* un *šlāgeru kalendārs 1935* iekļauti kopā seši Alekša Auziņa aranžējumi, piemēram, fokstrots *Tur es dzēru, tur man tikās* vai tango *Čučī, mana līgaviņa* (Stroks 1934: 11). Šī *tautisko modes deju* tendence nav plašāk pētīta. Nav indikāciju, ka tā būtu guvusi plašāku popularitāti. Tomēr šis īpatnējais Latvijas populārās mūzikas vēstures fenomens ir atzīmēšanas vērts.

Latvijas šlāgeru nošu izdevēji

Pēc Latvijas Republikas nodibināšanas darbību atjaunoja biedrība *Verein der Buch- & Musikalienhändler Lettlands*. 1921. gadā to pārdēvēja par *Latvijas grāmatu un muzikāliju tirgotāju savienību*, kuras mērķis bija apvienot Latvijas muzikāliju tirgotājus un veicināt grāmatniecības nozares attīstību. Savienībā darbību turpināja vairāki lielle un vēsturiski ietekmīgie pirmskara muzikāliju izdevēji, piemēram, *Paul Neldner*, *Carl Blossfeld* un *Julius Heinrich Zimmermann* pārstāvniecība, arī *Arnold Neumann & Co.* Zaudējuši lielo pirmskara impērijas tirgu, šie izdevēji pievērsās ievēdmuitas jautājumiem, kā arī atjaunoja kontaktus ar Vācijas muzikāliju izdevniecībām (LVVA 2345. f., 1. apr. 1. l., 13–15). Savienības biedri nodarbojās galvenokārt ar cittautu profesionālās mūzikas izdošanu, bet jaundibinātajā republikā attīstīja arī vietējo latviešu komponistu darbu izdošanu. Vietējo šlāgeru nošizdevumu aprītē viņu loma nebija ievērojama (Vītols 1932: 454).

Nošizdevumos visbiežāk uzrādītās izdevniecības:

- *Kazanova* (65 reizes)
- *Akords* (44)
- *K. Reinholds* (bij. *Carl Blossfeld*) (26)
- *Harmonija* (15)
- *Daiņa* (7)

Sarakstā redzams tikai viens apgāds ar nošu izdevējdarbības pieredzi pirms Pirmā pasaules kara. Pārējās ir starpkaru periodā dibinātas. Lielās izdevniecības uzsāka dažādus sadarbības projektus, sadarbojās ar citu valstu pārstāvjiem nošu pārpublicēšanā.

Kārlis Reinholds par mūzikas tirgotavu un nošu izdevniecības *Carl Blossfeld* īpašnieku kļuva 1911. gadā. 20. gadu sākumā Reinholds uzsāka vairākas izdevumu sērijas. 1920. gadā viņa izdevniecībā sāka izdot sēriju *Tautas mūzikas bibliotēka*, iekļaujot latviešu komponistu skaņdarbus *balsij ar klavierēm*⁴. Jau 1921. gadā, sadarbībā ar *Arnold*

4 Kā pirmās publikācijas norādīti Emīla Dārziņa nošu izdevumi dziesmām *Vēl tu rozēs plūc* un *Mātes gars*. (Latvju Mūzika, Nr. 1, 01.01.1921.)

Neumann & Co., Reinholds uzsāka nošizdevumu sēriju *Lettonie*. Līdz 1925. gadam tika izdoti vairāk nekā 500 opusi, tomēr šos izdevumus nevar uzskatīt par šlāģeriem, jo tās bija galvenokārt 19. gs. un 20. gs. sākuma ārzemju komponistu klavieru miniatūras, salonmūzika, solodziesmas, arī populāras krievu romances. Tostarp tikai pavisam nedaudzi latviešu komponistu darbi. Šajā sērijā atrodamas arī dažas ārzemju autoru kompozīcijas modē esošo deju mūzikas ritmos, piemēram, vansteps (*one-step*) un Bairaona Geja (*Byron Gay*, 1886–1945) klavieru skaņdarbs *Vamp: Shimmy foxtrot*⁵. LNB glabā Reinholda 30. gados izdotos ārzemju, kā arī vietējo autoru šlāģerus. Piemēram, 1932. gada skaņu filmas *Zeugner der Nacht* albums ar trim Paula Abrahama (*Paul Abraham*, 1892–1960) šlāģeriem (divi fokstroti un angļu valsis). Uz visiem albumā iekļautajiem skaņdarbiem norādīts, ka Latvijā autortiesības šo nošu izplatīšanai pieder K. Reinholdam Brīvības bulvārī 1 (Abraham 1932). No Latvijas autoriem Reinholds 30. gadu vidū izdevis gan Marka Marjanovska, gan Aleksandra Okolo-Kulaka un dažu citu autoru šlāģerus.

Izdevniecības *Kazanova* īpašnieks un izdevumu sastādītājs bija Oskars Stroks. Līdzšinējos pētījumos norādīts, ka izdevniecība ar šādu nosaukumu likumīgi darbojusies tikai laikā no 1934. līdz 1938. gadam (Grunte 2007: 79). Tomēr Stroka izdotās muzikālījas ar *Kazanova* (arī *Casanova*) preču zīmi aprītē bija jau kopš 1929., 1930. gada. Jāatzīmē, ka Stroks, darbodamies mūzikas izdevējdarbībā kopš 1923. gada, līdz 1929. gadam kā izdevniecības nosaukumu izmantoja savu vārdu, bet 1931.–1933. gadā, iespējams, arī viņa pārziņā bija dažādu ārzemju šlāģeru publicēšana zem Rīgas izklaides vietas *Mascotte* nosaukuma (Stroks 1933).

Edition Accord darbu uzsāka 1926. gadā, regulāri publicējot ārzemju šlāģerus. Tās īpašnieks bija Rūdolfs Ludvigs Pols (*Rudolph Ludwig Pohl*, 1896–?), vācu izcelsmes litogrāfs, kurš darbojās Rīgā jau kopš 20. gs. 20. gadu sākuma. 1929. gadā izdevniecībai *Rudolph Pohl* reģistrēta preču zīme *Accord* nošu izdošanai⁶. 30. gadu vidū izdevniecības vārdu latviskoja un kopš 1935. gada to vienmēr norādīja uz izdevumu vākiem (piem. *Maija naktī* 1939): 1939. gada 20. oktobrī Pols ar ģimeni izceļoja no Latvijas (Izceļojušo vācu tautības pilsoņu saraksts 1940: 1138). Darbības laikā *Akords* izdevis ievērojamu skaitu ārzemju šlāģeru: ap 20 ārzemju albumus, opusus no vairāk nekā 30 skaņu filmām, ap 50 atsevišķus šlāģerus sērijā *Edition Accord*, arī pārlikumus mandolīnai. Bez tam izdoti arī vismaz 70 opusi sērijā *Populāras krievu romances (Populārnye Russkie Romansy)* krievu valodā, vairākas revijas. No vietējo Rīgas komponistu dziesmām *balsij un klavierēm* visvairāk izdoti Alfrēda Vintera šlāģeri.

Divas pēdējās uzskaitītās izdevniecības – *Daiņa* un *Harmonija* – pastāvēja 20. gs. 30. gados. *Daiņa*, kas atradās Marijas ielā 15, publicēja literatūru, ārzemju un vietējos šlāģerus, tostarp arī Volfganga Dārziņa rumbu *Jel nāc, sinjorita*⁷. Laikā no 1933. līdz 1937. gadam *Daiņa* izdeva vismaz 24 ārzemju operešu šlāģerus 15 izdevumos. Tomēr

5 Gay, Byron. *Vamp : Shimmy Foxtrot* [Notis]. Rīga: Lettonie, [19--]

6 Patentu valde paziņo, ka izdotas sekojošas apliecības par preču nozīmju reģistrēšanu. (J. Vagels, J. Purics, *Valdības Vēstnesis*, Nr. 156. 16.07. 1929.)

7 Dārziņš, V. *Jel nāc, sinjorita* [Notis]. Rīga, *Daiņa*, 19??

1937. gada vasarā Sabiedrisko lietu ministrija apgāda darbību pārtrauca (Bērziņš, *Valdības Vēstnesis*, 2.08.1937.). *Harmonija* darbojās 30. gadu otrajā pusē. Izdevumu klāsts līdzīgs iepriekšējai, tostarp ārzemju filmu operešu mūzika, kā arī daži Alfrēda Vintera šļāgeri. No iepriekš minētajām *Harmonija* bija vienīgā, kas aktīvi darbojās arī 1940. gadā, par ko liecina izdevums *Melodiju virkne* (1940).

Lielākās izdevniecības atradās Rīgā. Tomēr minētas arī vairākas Rīgas spiestuves vai "autora izdevums". Tomēr nav tā, ka visa nošu izdevējdarbība notika tikai Rīgā. Dažos gadījumos norādītas arī spiestuves Liepājā. Piemēram, 20. gs. 30. gadu otrajā pusē ar nošu iespieddarbiem Liepājā darbojās *A. Juchneviča litogrāfija*. Var minēt arī vācu grāmatu izdevniecību *G. D. Meyer*, kurā 1934. gadā izdotas divas F. Dzelmes deju dziesmas, savukārt 1938. gadā arī Jurija Solovjova fokstrots *Kaprīze* balsij un klavierēm. Liepājas nošu izdevējdarbība līdz šim plašāk nav pētīta.

Nošu izdošanas tehnisko pusi praksē nodrošināja poligrāfijas (tipogrāfijas vai litogrāfijas) uzņēmums. Tas parasti nebija pasūtītājs, autortiesību turētājs vai muzikāliju tirgotājs, bet tikai pasūtījuma izpildītājs. Tipogrāfijas iespieda notis gan no manuskriptiem, gan drukātām kopijām, bet jāuzsver, ka starpkaru laikā daudzi mūzikas instrumentu veikali, arī grāmatizdevēji tirgoja notis. **Spiestuvēs** visbiežāk izpildīja tikai izdevniecību pasūtījumus. Piemēram, tipogrāfa Ernsta Plates (*Ernst Plate*) iespiestos ārzemju šļāgeru izdevumus varētu vērtēt kā izņēmumu, jo tas notika vēl 20. gs. 20. gadu sākumā⁸. Plate arī vēlāk drukāja šļāgerus. 1932. gadā viņš izdeva divus Marka Marjanovska šļāgerus. Uz šiem nošizdevumiem norādīta arī spiestuve, bet kā izdevējs atzīmēts pats autors⁹. Viens no izplatītiem izdevējdarbības veidiem bija t. s. komisija jeb **ģenerālkomisija**, respektīvi, tirgotājs kļūst par līdzfinansētāju un pēc vienošanās izplata daļu tirāžas (Bondare 2011: 28).

Nošizdevumi balsij un klavierēm

LNB mūzikas lasītavas krājumā esošās Latvijas komponistu šļāgeru nošu publikācijas *balsij un klavierēm* (kopskaitā 210) ir izdotas dažādos formātos. Gan kā viens skaņdarbs, gan dubultizdevumos, gan krājumos kopā ar ārzemju šļāgeru komponistu kompozīcijām, gan viena komponista darbu albumos. Izpētes gaitā tika konstatēts, ka daļa deju mūzikas nav publicēta nošu rakstā, bet izdota tikai skaņuplatēs. 1924. gadā pieņemtais Preses likums paredzēja periodisko izdevumu obligātu nodošanu Valsts bibliotēkai. *Valdības Vēstnesī* un *Valsts Bibliotēkas Biļetenā* (1927–1941) tika publicēti tikai atsevišķi šļāgeru nošizdevumi, bet saraksti ir fragmentāri. Diemžēl tolaik izdoto šļāgeru kopskaitu var neizdoties apkopot, bet iztrūkstošos eksemplārus var aplēst, vadoties pēc citiem avotiem, preses reklāmām un skaņuplašu katalogiem. Visbiežāk jaunākos šļāgeru izdevumus, īpaši biežākus nošu albumus, reklamēja uz citu izdevumu

8 *Valdības Vēstnesī* līdz 1923. gadam publicēti vairāki bibliogrāfijas pārskati. Tie bija nepilnīgi, jo 1922. gadā atrodams tikai E. Plates litogrāfijas izdevums *Max Sterling. Flirt Fox-trot*. (*Valdības Vēstnesis*, Nr. 175, 09.08.1922.)

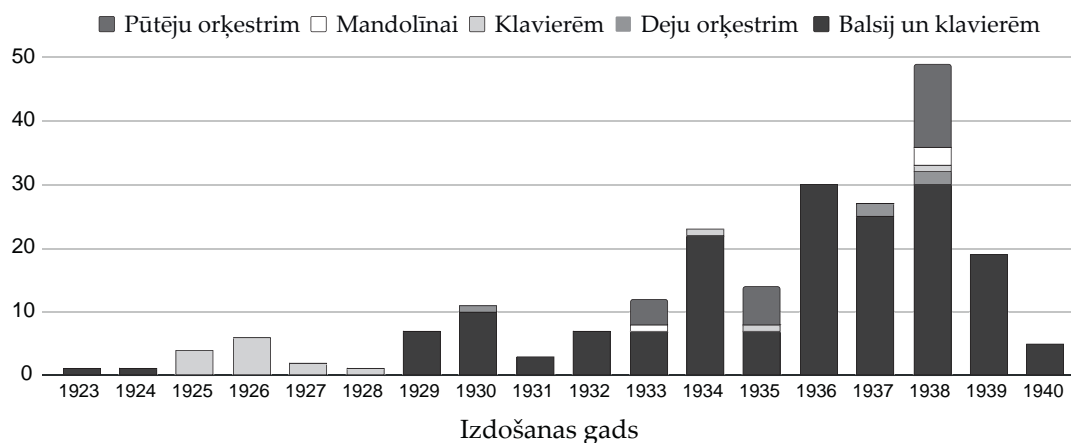
9 Marjanovskis, M. *Carmencita* [notis]. Rīga: Autora izdevums, 1932; Marjanovskis, M. *Tu visa mana* [Notis]. Rīga: Autora izdevums, 1932.

aizmugurējā vāka. Protams, pastāv iespējamība, ka daļa izdevumu zuduši. Nelielas grāmatu izdevniecības darbojās arī provinces lielākajās pilsētās. Analizētajā datu kopā konstatēti pamatā Rīgā publicēti izdevumi, jo visticamāk mazpilsētās nošu drukas iespējas bija ierobežotas. Šis jautājums būtu jāpēta padziļināti, jo ir iespējami izņēmumi.

Ārpus analīzes paliek deju kompozīcijas klavierēm, šlāgeru orķestrācijas, pārlikumi akordeonam un izdevumi mandolīnas tabulatūrā. Dažiem plašāk zināmiem šlāgeriem, piemēram, Oskara Stroka tangodziesmām, konstatētas arī nedatētas, rokrakstā pārakstītas notis, kas neatbilda pētījuma uzskaites kritērijiem.

Arī izdevumi klavierēm būtu jāvērtē kā atsevišķa kategorija, faktiski kā klavieru miniatūras. Dažu klavieru skaņdarbu nosaukumi rāda autoru interesi žanriski līdzināties ārzemju šlāgeru izdevumiem. Tādi deju nosaukumi kā "Shimmy-Blues *O solo mio*" (kā autors norādīts Oskars Stroks) vai arī P. Kalniņa *Tango valsis* norāda uz komponistu interesi par aktuālo. No kopsummā 27 deju kompozīcijām klavierēm 22 ir izdots 20. gadu vidū un otrajā pusē. Tas norāda uz 20. gados komponistu vidū pastāvošo interesi par aktuālo deju mūzikā, bet indicē arī tādu kā sagatavošanās, eksperimentu un jaunās *modes* apjaušanas stadiju, kurā vēl nevar skaidri definēt plašu un vienotu izpratni par šlāgeri kā kategoriju (žanru) – dziesma deju mūzikas žanrā (skat. 2. diagrammu).

30. gados modē nāca ārzemju šlāgeru izdevumi tabulatūrā mandolīnai, vijolei, ģitārai u. tml. Piemēram, par 25–30 santīmiem Jāņa Viestura mūzikas instrumentu fabrika laida klajā 15 izdevumu sēriju *Mandolinista repertuaram ar ģitares pavadījumu*. Savukārt tādos nošu krājumos kā "Mandolīnista repertuārs" (izdevniecība *Akords*) un "Mandolīnists virtuozs" (izdevniecība *Kazanova*) iekļautas arī latviešu šlāgeru komponistu deju dziesmas. Grāmatu aprītē, īpaši 30. gados, nonāca arī vairākas šlāgeru dziesmu grāmatas. Gan ārzemju šlāgeri, gan vietējo autoru dziesmu teksti ar un bez pievienotiem nošu materiāliem (Preismanis 1933).



2. diagramma. Nošizdevumi pēc instrumentāciju veidiem nedatēti un arī pa gadiem

Vēl būtisks aspekts ir izdevumu datējumus. Daļu izdevās datēt tikai aptuveni desmitgades ietvaros. Konstatēti tikai 18 Latvijas autoru deju dziesmu izdevumi 20. gados. Tikai puse jeb deviņi ir datēti precīzi. Turpretī 30. gados apzināti kopskaitā 192. Skaita pieaugums saistīts, pirmkārt, ar vairāku aktīvu šlāgeru autoru parādīšanos aprītē un, otrkārt, vairākus šlāgerus izdeva vairākkārt. Treškārt, 30. gadu izdevumi drukāti uz kvalitatīvāka papīra, kas ļāva relatīvi labāk saglabāties. No 30. gadu šlāgeriem nedatēti palika vien 27. Tas izskaidrojams ar praksi daudz precīzāk datēt un norādīt autortiesības 30. gadu nošizdevumos, kas 20. gadu publikācijām nebija raksturīgi.

Visos izdevumos (317) no 248 unikāliem (oriģināliem) deju dziesmu nosaukumiem 47 skaņdarbi tikuši izdoti vairākas reizes. Daži atšķirīgās instrumentācijās (mandolīnai, deju orķestrim u. tml.) Savukārt no 210 publicējumiem *šlāgera formātā* ir konstatēti 166 unikāli nosaukumi. Savukārt 44 šlāgerus publicēja vairākos izdevumos *balsij un klavierēm*. Šī sakarība rodas no vietējo šlāgeru publicējumiem komponistu dziesmu albumos vai plašākos deju šlāgeru krājumos. Tas vedina domāt, ka šie konkrētie šlāgeri bija pieprasītāki, kā arī to autori paši aktīvi iesaistījās savu šlāgeru popularizēšanā.

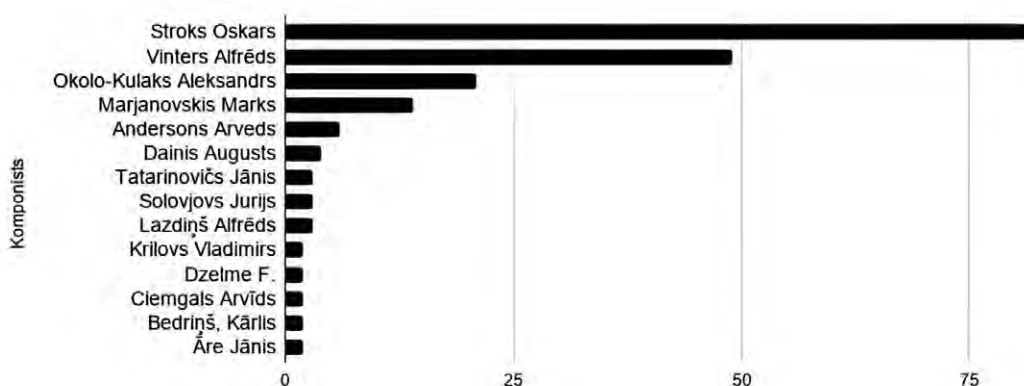
Biežāk norādītie deju žanru nosaukumu visi aranžējumi		
Žanrs	Viss izdevumu skaits	Šlāgeru nosaukumu skaits
Fokstrots	103	88
Tango	75	48
Valsis	56	46
Vansteps (One-step)	14	10
Polka	11	10
Lēnais fokstrots (Slow-fox)	9	9
Angļu valsis	9	9

1. tabula. Deju mūzikas izdevumu kopskaits pret unikālajiem šlāgeru nosaukumiem

Deju mūzikas žanru attiecība pret šlāgeru nosaukumiem visos (317) deju izdevumos norāda uz tendenci visbiežāk otrreiz izdot deju dziesmas tango ritmā. Bet fokstrotus proporcionāli biežāk izdeva tikai vienā (unikālā) izdevumā (skat. 1. tabulu). Arī valšus, lēno fokstrotu, polkas un citas viesību dejas visbiežāk izdeva tikai vienreiz. Vai šo novērojumu uztvert kā sakarību, vai tomēr tikai nejaušu sakritību? Vai tango izdevumi bija pieprasītāki? Šis pieņēmums bez plašākas datu kopas pagaidām jāvērtē piesardzīgi, jo šo *it kā* tendenci rada daži konkrēti saglabāto muzikāliju piemēri, kuru saglabātība līdz mūsdienām varbūt ir nejauša. Piemēram, Oskara Stroka tangodziesmas *Mans pēdējais tango (Moe poslednee tango)* un *Musjeņka (Musen'ka)* dažādās instrumentācijās identificētas katra piecas reizes, tā radot augstāk minēto tendenci.

Šlāgeru komponisti

Atbilstoši teorētiskajam ietvaram LNB kartotēkā kopumā tika identificēti 27 mūzikas autori, kuru nošizdevumi uzskatāmi par šlāgeriem. 3. diagrammā iekļauti tikai tie, kuru darbībā apzinātas vismaz divas publikācijas. Visvairāk minēti ir starpkaru posma mūziķi, kas nereti memuāru literatūrā, publicistikā, starpkaru perioda presē arī mūsdienu pētījumos un publicistikā jau apzīmēti kā redzamākie starpkaru perioda Latvijas šlāgeru komponisti (skat. 3. diagrammu).



3. diagramma. Nošizdevumos visvairāk minētie deju dziesmu autori

Oskars Stroks (1893–1975), pianists, komponists, grāmatu un nošu izdevējs. Šajā datu kopā apzināti 109 Stroka šlāgeri, no tiem 83 izdevumos *balsij un klavierēm*.

Pirmajos gados pēc kara nav precīzu ziņu par vietējo komponistu šlāgeru izdevumiem. Tāpēc par pirmajām vai vismaz vienām no pirmajām šlāgeru publikācijām var uzskatīt Stroka 1923. un 1924. gadā izdoto vieglo regtaima vanstepu *Māmiņ! Māmiņ! (Mama! Mama!)*. Šis šlāgeris iezīmē vairākas tendences, kas raksturo Stroka un vēlāk arī citu šlāgeru autoru un izdevēju darbību. Pirmkārt, popularitātes veicināšanai tas izdots vairākos izdevumos, izdevniecībā *Edition Oscar Strock* 1923. gadā un apgādā *K. Reinholds* (bez precīzas gada norādes, iespējams 1923. vai 1924. gadā). Otrkārt, izdevums krievu un vācu valodā. Treškārt, deju opuss iekļauts arī Stroka sakārtotā nošu albumā *Zu Tee, Tanz und Gesang* kopā ar vairākiem ārvalstu autoru šlāgeriem (Stroks 1924: 4–5). Šī metode bija īpaši iecienīta Latvijas šlāgeru izdevniecībā 30. gados, kad šlāgerus atkārtoti publicēja krājumos vai autoru labāko šlāgeru albumos.

Marks Marjanovskis (1890–1944) bija uzņēmējs un tirgotājs. Par viņa darbību Latvijā trūkst pētījumu. Preses liecības ļauj pieņemt, ka viņš nebija studējis kompozīciju, toties viņa kompozīcijā redzami ne tikai tādi populārie deju mūzikas žanri kā tango un fokstrots, bet arī angļu valsī, lēnais fokstrots un tobrīd, 30. gadu sākumā, visai aktuālā rumba. Apzinātas 16 publikācijas, no tām 14 ir publicēti deju dziesmas klavieru pavadījumā. Nošizdevumi precīzi datēti laikā no 1932. līdz 1936. gadam, bet skaņu ierakstu izdošanas amplitūda liecina par viņa darbību kopš 30. gadu sākuma līdz pat 1940. gadam (Bērtiņš 2015: 316).

O. Stroka un M. Marjanovska pirmās ievērojamās šlāgeru publikācijas izdotas tikai 20.–30. gadu mijā. Savukārt Alfrēds Vinters un liepājnieks Aleksandrs Okolo-Kulaks savu popularitāti guva 30. gadu pirmajā pusē.

Aleksandrs Okolo-Kulaks (1906–1989). Ieguvis doktora grādu ekonomikā, viņš tomēr attīstīja dziļu interesi mūzikā. Līdz 1936. gadam viņa šlāgeru skaņu ieraksti un notis izdoti ar pseidonīmu Saša Vladi (arī *Sasha Vlady* vai Vladijs) (Grāvītis 2001: 15, 27). No 25 uzskaitītajiem deju žanru izdevumiem 22 ir šlāgeru publikācijas. Okolo-Kulaks 20.–30. gados dzīvoja Liepājā. Iespējams, tādēļ ne visas apzinātās vai literatūrā minētās viņa kompozīcijas šobrīd glabājas LNB. Izdevumu skaita lielāko daļu sastāda izdevniecības *K. Reinholds* Rīgā publicētie operetes *S.O.S.* deju šlageri.

Alfrēds Vinters (1908–1976) ir otrs ražīgākais šlāgeru autors. 63 nošu publicējumus, no kuriem 49 *balsij un klavierēm*. Ņemot vērā to, ka viņam nebija mūzikas izglītība, viņa *mantojums* vairāk saglabājies ierakstos skaņuplatēs, nevis nošu rakstā. Viņa komponēti 74 deju šlageri 30. gados tika ierakstīti *Bellaccord* skaņuplatēs latviski, kā arī neliels skaits tulkoti un adaptēti igauņu valodā.¹⁰ Atšķirībā no iepriekš minētajiem šlāgeru autoriem Vinters mazāk komponējis tango ritmos. Nošizdevumos līdz 1940. gada vidum izdotas tikai 3 tangodziesmas, toties katra divos izdevumos. (*Viltīgās acis, Sapnis un Vēl reiz, draugs, nāksi tu.*)

88

Šlāgeru apritē Latvijā 20. gs. 30. gados kā nozīmīga persona noteikti jāmin **Arveds Andersons**. Biogrāfisku ziņu par viņu trūkst. Iniciālu līdzības dēļ LNB katalogā viņš vairākkārtīgi jaukts ar dzejnieku Alfrēdu Andersonu (1879–1937) (pseidonīms Andrass). Vadoties pēc norādēm nošizdevumos un pieminējumiem *Bellaccord-Electro* skaņuplašu katalogos, Andersons bijis aktīvs ārzemju šlāgeru tulkotājs, latviešu šlāgeru tekstu rakstītājs un komponists. Vadoties pēc datētiem nošizdevumiem, noprotams, ka viņš šlāgeru jomā darbojies vismaz kopš 1934. līdz 1943. gadam.

Augusta Daiņa (1901–1995) kā mūziķa darbība 20. gs. 30. gados cieši saistīta ar Alfrēda Vintera kapelu, kurā viņš spēlēja klarneti. 1936. gadā nošu rakstā publicējis četras deju dziesmas – divus tango, valsi un maršu-fokstrotu. Tajā pašā gadā viena no tām – tango *Dziļi acīs man ieskaties* – kopā ar nošu rakstā nepublicēto valsi *Ziedonī* Marisa Vētras izpildījumā nonāca *Bellaccord* skaņuplatē (Bērtiņš 2015; 287). Arī **Jānis Āre** (1882–1955) un **Kārlis Bedriņš** (1881–1963) norādīti pie dažiem publicētiem nošizdevumiem. Starpkaru periodā Latvijā viņi bija redzami humoristi un kupleju izpildītāji. Viņu ieguldījums izklaides kultūrā, īpaši skaņuplašu ziņā ir jānovērtē, tomēr viņu izpildītās kompozīcijas, no ārzemju filmām un deju šlageriem *aizlienētās* melodijas, būtu atsevišķa pētījuma vērts jautājums.

10 (Skat. Ropelnis, A. Alfrēds Vinters (1908-1976): radošās darbības profils 20. gadsimta 30. gados. (*Mūzikas akadēmijas raksti* 2018, XV, 112)

Nošizdevums mijiedarbē ar skaņuplati

20. gs. 20. un 30. gadu mija iezīmē pagrieziena punktu nošu izdošanas praksē. Iezīmējās tendences, ka Latvijas autoru nošu publikācijas sāka iet kopsolī ar skaņu ierakstiem. Tas raisa jautājumu, vai attiecīgajā mijiedarbē nošizdevums zaudēja savu iepriekšējo lomu, tā kļūstot tikai par nomināli *otro* mūzikas izplatības mediju. Atbildei būtu nepieciešams ļoti precīzs muzikāliju un skaņuplašu datējums, ko ne visos gadījumos ir iespējams noskaidrot. Tomēr daži gadījumi ilustrē vispārējo praksi.

Marka Marjanovska tango dziesmas *Mīlas vīns (Vino lūbvi)* pirmais ieraksts *Parlophon* skaņuplatē Aleksandra Janovska izpildījumā notika 1931. gadā. (Bērtiņš, 102, 112; Kudiņš 2019: 301) Attiecībā uz minētā tango nošizdevumu nav precīzas norādes par tā izdošanas gadu, iespējams, taču ne vēlāk par 1934. gadu, jo tad Marjanovskis jau savus šlāgerus bija sācis izdot K. Reinholda ģenerālkomisijā. Viņa angļu valsis *Tu visa mana (Du bist mein alles)* izdots autora izdevumā 1932. gadā. Presē redzamas atsauces uz tā izmantojumu filmā ar tādu pašu nosaukumu (Kino apskats. *Pasaules Pasts*, 25.12.1932., 13. lpp.). Vadoties pēc kataloga pasūtījuma numura, jāsecina, ka arī *Bellaccord-Electro* ierakstā šis Berlīnē *Jazz-Orchestrer Eddy Walis* pavadījumā veiktais deju šlāgera ieraksts publicēts jau 1932. gadā (kataloga pasūtījuma nr. 3151, 3152) (Bērtiņš 2015: 261). Marjanovska tangodziesmas *Tatjana (Tatāna)* nošizdevums parādījās 1935. gadā K. Reinholda izdevniecībā. Arī *Bellaccord* skaņuplatēs to izdeva visticamāk tajā pašā gadā, turklāt divos izdevumos – gan latviešu, gan krievu valodā (Bērtiņš 2015: 281–282). Gadu vēlāk, 1936. gadā ar speciālu autortiesību norādi "1936 by Esto-Muusika Tallinn", tā iekļauta arī *Kazanovas* izdotā nošu krājumā *Pola Negri*. Var secināt, ka Marjanovskis diezgan konsekventi centās savus ierakstus izdot vairākos medijos un vairākās valodās. Atšķirībā no ieraksta, nošu izdevumā var vienkopus iekļaut tekstu divās vai trīs valodās. Vienu nošizdevumu var nepieciešamības gadījumā kopēt vai izdot atkārtoti.

Oskara Stroka populārais tango *Melnās acis* (krievu *Černye glaza*, vācu *Zwei dunkle Augen schau'n mich an*) savu pirmo skaņierakstu, iespējams, piedzīvoja 1929. gadā Berlīnē. (Kudiņš 2019: 259). Ata Bērtiņa skaņuplašu kolekcijā pirmie apzinātie Stroka *Melno acu* izdevumi atklāti skaņuplatēs *Adler Electro* (Nr. 5482; M7394) un *Homocord Electro* (Nr. 18010; M64023). Pēc matricu numerācijas tie datēti ar apm. 1930. gadu (Bērtiņš 2015: 125, 129). 1930. gadā publicēti arī pirmie *Melno acu* nošizdevumi gan balsij un klavierēm, gan deju orķestra sastāvam. Teksts krievu un vācu valodā (Stroks 1930). Šie apstākļi ļauj konstatēt, ka Stroks kā autors tiecās pēc visplašākās popularitātes pēc iespējas ātrāk.

Aleksandra Okolo-Kulaka tango *Skumjas (Smutno)* nošu pirmizdevums literatūrā norādīts 1932. gadā Varšavā. Okolo-Kulaka radošās darbības faktu apkopojumā muzikologs Oļģerts Grāvītis uzsver, ka jau 30. gadu pirmajā pusē tas ticis izdots pat četros izdevumos (Grāvītis 2000: 21). Nošizdevumā autortiesību atzīme Latvijā un Polijā norāda 1933. kā pirmā izdevuma gadu. Arī *Bellaccord* kataloga un matricas numuri norāda uz 1933. gada ierakstu. (BE Nr. 3243; M3374). Turklāt *Skumjas*, pārstrādātas mandolīnas tabulatūrā, iekļautas arī *Šlāgeru kalendārā 1934* (Mascotte 1934). Iepriekš uzskaitītie parametri ļauj izteikt apgalvojumu, ka šis bija tiešām ļoti populārs šlāgeris

1933. gadā. Raksta autora rīcībā esošais tango *Skumjas* 7. izdevums ļauj apstiprināt arī to, ka atkārtotie izdevumi patiešām ir bijuši. Bet kādēļ tik populāra šlāgera nošizdevumu atkārtoto izdevumu eksemplāri nav saglabājušies LNB mūzikas lasītavā? Ja tie iespiesti *A. Juchneviča litogrāfijā* Liepājā, iespējams, Okolo-Kulaks nav pacenties nodot likumā noteiktos eksemplārus valsts bibliotēkā.

Okolo-Kulaks, tāpat kā Stroks un Marjanovskis savas notis visbiežāk izdeva ar vācu un krievu nosaukumiem, tulkotas vairākās valodās. Svarīgi, ka LNB nav atrodamas notis arī citiem, relatīvi populāriem šlāgeriem, kas atrodami skaņuplatēs. Piem. Okolo-Kulaks jeb Saša Vladi 30. gadu pirmās puses tango *Mīļākā, tu mana laime* (BE Nr. 3270; M3551). Ja pieņem, ka 30. gados skaņuplates kļuva par vadošo mediju, iespējams, ka tie mūziķi, kas nenodarbojās ar nošu izdevniecību, neriskēja ieguldīt naudu izdošanā pirms gūti panākumi. Varbūt gaidīja citu izdevēju uzaicinājumu publicēties nošu krājumos.

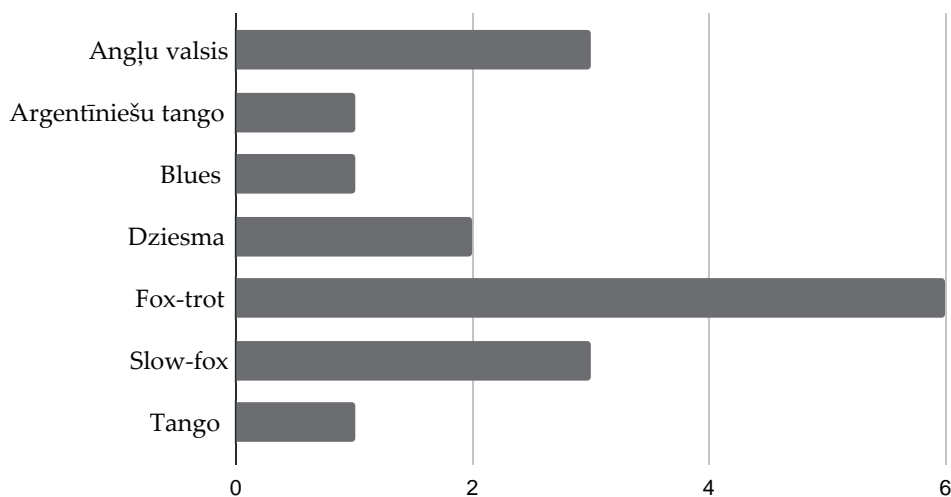
Dažādas tautas dejas *Bellaccord* ierakstos Vintera kapela ierakstīja jau kopš 1932. gada. Bet kā visagrāk izdotā nošu publikācija šobrīd apzināts valsis – *Meiču ilgas* 1934. gadā. Skaņuplatē ieraksts veikts 1933. gadā (Nr.3294; M3587). Tātad notis neilgi pēc ieraksta. Tomēr Vinters nesteidzās publicēt visas savas deju dziesmas.

1936. gadā, reaģējot uz Vintera šlāgeru popularitātes pieaugumu, Stroks iekļāva divas jaunākās Vintera dejas – polku *Lai tā būda rūc* (BE Nr. 3514; M4101) un valsi *Ceļinieks* (BE Nr. 3513; M4100) *Kazanovas* nošu krājumā *Roze–Marija*. Abu šo šlāgeru skaņu ieraksti veikti, visticamāk, 1936. gada pirmajā pusē. Faktiski kopš 1934. gada *Kazanova* repertuārā ienāca liels skaits Rīgā izdotu ārzemju nošu krājumu, kuros līdzās aktuālo ārzemju filmu šlāgeriem bija iekļauts kāds vietējo komponistu aktuālais *grāvējs*. Kopumā jāsecina, ka kopš 30. gadu sākuma notika cieša mijiedarbe starp nošu un skaņuplašu izdevumiem jeb t.s. starpmediju pārnese. Tādā veidā šlāgerus mērķtiecīgi popularizēja un izplatīja vienlaikus vairākos veidos.

Turklāt no 1934. līdz 1940. gadam populārie vietējo komponistu šlāgeri tika regulāri iekļauti arī dažādos šlāgeru dziesmu un deju krājumos līdztekus ārzemju šlāgeriem.

Turpinot jautājumu par mediju mijiedarbi, jāizceļ ne tikai atšķirīgu mediju mijiedarbi, bet arī nošizdevumu formātu daudzveidība. Svarīgs veids, kā uzrunāt savu auditoriju, un būtisks populārās mūzikas vēstures publicētais avots ir šlāgeru komponistu *populārāko šlāgeru* nošu albumi. Pēc Pirmā pasaules kara jaundibinātās Latvijas izklaides kultūrā laikmeta jaunās tendences 20. gadu sākumā ienāca pakāpeniski. Pirmie jauno deju paraugi nošizdevumos ienāca ar ārzemju operešu mūzikas albumu *balsij un klavierēm* un atsevišķu fragmentu publikācijām. Pirmie populāro deju mūzikas nošu albumi Latvijas tirgū 1919. gadā bija albumi *Zu Tee und Tanz balsij un klavierēm*. Berlīnes izdevniecības *Drei Masken Verlag* un citu vācu izdevniecību izdotie un arī turpmākajos gados Latvijā apgrozībā esošie šlāgeru albumi radīja populāro šlāgeru kopumu, kas palīdzēja nostiprināt vispārēju priekšstatu par šlāgera stilistiku. Tajos bija iekļautas operešu melodijas, jaunākie deju žanru nosaukumi kā bostona valsis, fokstrots, vai vansteps (*Zu Tee und Tanz*, 1919). Šādus albumus Rīgā tirgoja gan ārzemju izdevumos, gan arī Rīgā izdotus ar tulkotiem tekstiem Latvijas tirgum.

Latvijas šlāgeru apritē interesanta parādība bija Okolo-Kulaka operete S. O. S.. 17 deju šlāgeri no minētās operetes apvienoti trīs dziesmu albumos. Komponēti populārajos deju ritmos *balsij un klavierēm*, publicēti arī Rīgā, K. Reinholda ģenerālkomisijā (skat. 4. diagrammu). Autortiesību atzīme kā pirmo izdošanas vietu norāda Varšavu 1936. gadā. Viens no operetes šlāģeriem bija angļu valsis *Velti sapņots*. Tā nosaukums precīzi raksturo operetes panākumus Latvijā. Muzikologs Oļģerts Grāvītis uzskata, ka neveiksme slēpjas apstākļi, ka tobrīd valdošajai Kārļa Ulmaņa autoritārā režīma ideoloģijai nebija pieņemama šāda *kosmopolītiska* kabarē tipa operete, pie tam primāri vācu valodā tikai ar tulkojumu latviešu un poļu valodā. (Grāvītis 2000: 27). Arī *Bellaccord* skaņuplatēs Latvijā izdota tikai viena operetes dziesma, *Bimbo*, 1928. gadā (M4661) (Bērtiņš 2015: 304).



4. diagramma. A. Okolo-Kulaka Dziesmu albums no operetes S.O.S. Žanru nosaukumi norādīti atbilstoši norādēm oriģinālā.

Latvijas šlāgeru komponistu albumi nošu apritē parādījās tikai 30. gadu vidū, tomēr kā aizgājušo laiku artefakti tie sniedz vispārēju kopainu par redzamāko šlāgeru autoru darbību noteiktā periodā. Piemēram, Oskara Stroka albums *Russian Jazz! Russkij džaz!* (Strock 1937) balsij un klavierēm 1937. gadā būtu jāuztver ne tikai kā iepriekšējā perioda labāko šlāgeru apkopojums. Tā noformējums pēc būtības parāda Stroka darbības stilu un ambīcijas šlāģermūzikā. Pirmkārt, nosaukums angļiski un krieviski. Albumā iekļautas 14 dziesmas deju žanros (5 fokstroti, 1 valsis, 1 lēnais fokstrots un 7 tango). Stroka kompozīciju deju žanri ļoti precīzi atbilst savstarpējām deju žanru proporcijām Latvijas 30. gadu šlāgeru izdevumos.

Alfrēda Vintera trīs oriģināldziesmu albumi ar kopumā 27 fokstrotiem, valšiem, polkām un tango nāca klajā 1938. gadā, divi izdevniecībā *Akords*, viens *Harmonijā*¹¹. Albumos iekļautas gan tobrīd jaunākās, gan iepriekšējos gados radītas deju dziesmas. Bet atšķirībā no citiem autoriem teksti ir tikai latviešu valodā.

11 Vinters, A. *Alfrēda Vintera jaunākās melodijas* [notis]. Rīga: Akords, 1938; Vinters, A. *Alfrēda Vintera melodiju izlase* [notis]. Rīga: Harmonija, 1938; Vinters, A. *Mīlai un jaunībai. Albums klavierēm un dziedāšanai* [notis]. Rīga: Akords, 1938.

Secinājumi

20. gs. 20. gados Latvijā bija atļauts brīvi importēt ārzemju šlāgeru nošizdevumus. Aprītē pamazām nonāca arī pirmie vietējo komponistu deju mūzikas opusi. Tomēr tie bija tikai atsevišķi mēģinājumi tuvoties ārzemju autoru deju mūzikas paraugiem. Tādēļ nav pamata runāt par vietējiem šlāģeriem kā jau stabilu un nemainīgu mūzikas izdevējdarbības kategoriju Latvijā 20. gadu sākumā. Sākotnēji notika atsevišķi mēģinājumi tuvoties ārzemju paraugiem kompozīcijas klavierēm nošizdevumu publicēšanā, atsevišķos gadījumos ietverot jaunāko modes deju nosaukumus.

Tikai 20.–30. gadu mijā var runāt par *šlāģera formāta* (dziesmas balsij un klavierēm) nostabilizēšanos. Par to liecina straujš vietējo autoru nošizdevumu pieaugums, kā arī jau pieaugošs autoru loks. Vienlaikus publicētās notis zināmā mērā zaudēja savas pozīcijas, kļūstot vairs tikai par *papildmediju* skaņuplašu popularitātes pieauguma ēnā. Tomēr nošu publikācija kā populārās mūzikas izplatības medijs turpināja stabili pastāvēt arī 20. gs. trešajā desmitgadē. Nošizdevuma trumpis bija zemākas izmaksas, kā arī viens publicējums uzreiz vairākās valodās, ko vajadzības gadījumā varēja kopēt un izdot atkārtoti.

Apkopotie deju šlāģeru izdevumi ļauj secināt, ka Latvijas izdevumos dominēja divdaļu taktsmēru ritmi. Vēl 20. gados izdevumos aktuālais vansteps 30. gados vairs nebija populārs. Turpretī dominēja fokstrots un tā atvasinājumi, arī lēnāki un ātrāki valša paveidi. Tomēr populārākie, plašāk tiražētie šlāģeri komponēti tango ritmos. Uz to norāda 30. gados izteikti pieaugošs tango dziesmu izdevumu skaits. 30. gadu vidū un otrajā pusē ar nošu albumu starpniecību komponisti apkopoja savus iepriekšējo gadu, iespējams, populārākos šlāģerus.

20. gs. 20. un 30. gadu mijā, līdz ar skaņuplašu aprites pieaugumu, arī Latvijā sāka veidoties aktīvāku šlāģeru autoru (komponistu) loks. Nošizdevumos visvairāk pārstāvēti bija Oskars Stroks, Alfrēds Vinters, Aleksandrs Okolo-Kulaks un Marks Marjanovskis. Viņi konkurēja, bet vienlaikus skaidri saskatāma arī viņu kā vienas jomas pārstāvju sadarbība – izdotas kopīgas skaņuplates, šlāģeri iekļauti kopīgos nošu krājumos.

Jāatzīmē, ka Oskara Stroka un Alfrēda Vintera šlāģeri deju nošizdevumu segmentā ir būtiskā skaitliskā pārsvarā. Līdz ar to saglabāto muzikāliju kopums kvantitatīvā ziņā rada disproporciju. Tādā veidā abu minēto autoru izdevumi rada priekšstatu par tendencēm kopumā. Šis apstāklis vienlaikus, protams, arī pamato Stroka un Vintera reālo popularitāti un šlāģeru komponistu statusu Latvijas 30. gadu izklaides mūzikā.

Raugoties uz šlāģeru aprites izpētes iespējām, būtu jāuzdod jautājums, kāpēc tie komponisti, kuru darbībā redzami tikai daži šlāģeru izdevumi, tādus vispār komponēja un kāpēc nepublicēja vairāk. Iespējams, atbilde rodama fragmentārā saglabāto avotu kopumā. LNB šlāģeru kolekcija nepretendē uz pilnību. To apliecina dažādu sēriju izdevumu numerācijā iztrūkstošie numuri, biežāk gan Rīgā izdoto ārzemju šlāģeru grupā.

Nobeigumā jāsecina, ka Latvijas Nacionālās bibliotēkas krājumā glabāto deju mūzikas žanru nošizdevumu *balsij un klavierēm* apjoms ļauj ieskicēt vispārējās vietējo šlāgeru aprites tendences. Tomēr datu kopumā saskatāmi arī trūkumi. Kā piemērs jāmin apstākļi, ka iztrūkst precīzas ziņas par vairākiem citos avotos fiksētiem kādreiz izdotiem šlāgeru nošizdevumiem. Turpmākiem pētījumiem būtu jāpiesaista muzeju un kolekcionāru krātuves. Plašs un līdz šim praktiski neapzināts darba lauks varētu būt arī Latvijas izcelsmes populārās mūzikas nošizdevumi, ārzemju kolekcijās.

BIBLIOGRĀFIJA

ARHĪVA DOKUMENTI

Grāmatu un muzikāliju tirgotāju savienības fonds. Sarakste ar ārzemju izdevniecībām par nošu izdošanu Latvijā (Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts vēstures arhīvs. 2345. f., 1. apr. 1., 48)

NOŠIZDEVUMI

Abraham, P. *Zeugner der Nacht* [notis]. Berlin: Musik-Verlag ALROBI, 1932.

Jaunāko grāvēju (šlāgeru) Kalendārs 1934. Rīga: Mascotte, 1933.

Maija naktī (Eine Nacht im Mai) [notis]. Rīga: Akords, 1939.

Marjanovskis, M. *Carmencita* [notis]. Rīga: Autora izdevums, 1932 .

Marjanovskis, M. *Tu visa mana* [notis]. Rīga: Autora izdevums, 1932.

Meitene – Zeltene [notis]. 20 dziesmas un dejas klavierēm un dziedāšanai. Rīga: Kazanova, [1934].

Melodiju virkne. Rīga: Harmonija, 1940.

Roze–Marija (Rose–Marie). Albums klavierēm un dziedāšanai [notis]. Rīga: Kazanova, [19--]

Strock, Oscar. *Russian Jazz! Russkij džaz!*. Rīga: Kazanova, 1937.

Stroks, Oskars. *Zwei dunkle Augen schau'n mich an*. [notis: 1 klavieru direkcij + 14 balsis]. Rīga: Casanova, 1930.

Stroks, Oskars (sast.) (1934). *Šlāgeru kalendārs 1935*. Rīga: Kazanova

Zu Tee, Tanz und Gesang [notis]. Rīga : Edition Oskar Strock, 1924.

Zu Tee und Tanz. Band 1.: 30 moderne Tänze [Notis]. Berlin, München, Wien: Drei Masken-Verlag, 1919.

Stroks, O. *Mama! Mama!* [notis]. Rīga : K. Reinhold, [19--]

Vinters, A. *Meiču ilgas* [notis]. Rīga : Autora izdevums, 1934.

- Vinters, A. *Alfrēda Vintera jaunākās melodijas* [notis]. Rīga: Akords, 1938.
- Vinters, A. *Alfrēda Vintera melodiju izlase* [notis]. Rīga: Harmonija, 1938.
- Vinters, A. *Mīlai un jaunībai. Albums klavierēm un dziedāšanai* [notis]. Rīga: Akords, 1938.

PERIODIKA

- B. A. Valsts bibliotēka. *Valdības Vēstnesis*, 23.03.1926., 2.–3.
- Bērziņš, Alfrēds. Lēmums. *Valdības Vēstnesis*, 2.08.1937., 8.
- Čakste, Jānis. Likums par pārgrozījumu preses likumā. *Likumu un Ministru kabineta noteikumu krājums*, 1924, Nr. 7, 73.
- Ginters, A. 1922. gada bibliogrāfija. *Valdības Vēstnesis*, 9.08.1922., 2.
- Grebzde, Morics. Mūzikas kritika. *Vadonis Deju valstī*, 1933., Nr. 1, 19.–20.
- Izceļojušo vācu tautības pilsoņu saraksts*. Rīga: Iekšlietu ministrijas administratīvais departaments, 1940, 1138.
- Kino apskats. Tu visa mana. *Pasaules Pasts*, 25.12.1932., 13.
- Krūmājs, Kārlis. Lipīgā melodija. *Jaunākās Ziņas*, 13.04.1940., 3.
- Latvju Mūzika*, 1921, Nr. 1
- Likumi un rīkojumi. Jaunais muitas tarifs. *Ekonomists*, 1922, Nr. 13–14, 347.–348.
- Likumu un valdības rīkojumu Krājums*. 1921, Nr. 4., 25. februāris, 65.
- Nedēļa*, 1925, Nr. 35
- Pagaidu noteikumi par tirdzniecību ar drukas darbiem, par bibliotēkām un lasītavām.
- Rīgas mūzikas instrumentu akc. biedr. *Arnold Neumann un biedri*. Pārskats par 1925. gadu. *Ekonomists*, 1926, Nr. 17, 743.
- Vagels, J., Purics, J. *Valdības Vēstnesis*, 16.07.1929., 1.
- Zālītis, Jānis. Izveidosim mājas mūzikas kultūru. *Jaunākās Ziņas*, 9.10.1937., 5.

LITERATŪRA

- Bandur, Markus (1995). Schlager. *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Bērziņš, Atis Gunivaldis (2015). *Latviešu skaņuplašu vēsture. 1. daļa*. Rīga: Vesta-LK
- Bondare, Daiga (2011). *Kultūrsituācijas atspoguļojums nošu izdevumos Latvijā no 1918. līdz 1944. gadam*. Maģistra darbs. Rīga: Latvijas Kultūras akadēmija.

- Cook, Susan C. (2004). Flirting with the Vernacular: America in Europe, 1900–1945. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Ed. Nicholas Cook, Antony Pople. Cambridge: Cambridge University Press, 152–185.
- Currid, Brian P. (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.
- Driver, Ian (2006). *A Century of Dance: A Hundred Years of Musical Movement, from Waltz to Hip Hop*. London: Bounty Books.
- Grāvītis, Oļģerts (2000). *No operetes Liepājā līdz Kārnegi zālei Ņujorkā: latviešu komponista un pianista Aleksandra Okolo-Kulaka (1906–1989) likteņgaitas*. Rīga: Jumava.
- Gronow, Pekka. Saunio, Ilpo (1998). *An International History of the Recording Industry*. London: Cassell.
- Grunte, Vija (2007). Oskars Stroks. Tango. *Latvijas Arhīvi*, Nr. 1, 73.–94.
- Franklin, Peter (2004). Between the Wars: Traditions, Modernisms, and the “Little People from the Suburbs”. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Ed. Nicholas Cook, Anthony Pople. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kārklīņš, Ludvigs (1990). *Mūzikas leksikons*. Rīga: Zvaigzne.
- Kruks, Sergejs (2001). Hallo, šeit Rīga – Radiofons!. *Latvijas arhīvi*, Nr. 2. Rīga: Latvijas Nacionālais arhīvs, 45.–73.
- Kudiņš, Jānis (2019). Oskars Stroks. Tango karaļa mantojums. Rīga: Zinātne.
- Lamb, Andrew (2001). Operetta. *Oxford Music Online. Grove Music Online*.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020386?rskey=k23z58> (skat. 01.05.2021.)
- Letellier, Robert Ignatius (2015). *Operetta: A Sourcebook*. Volume I. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, xxii.
- Lipša, Ineta (2002). *Rīga bohēmas varā*. Rīga: Priedaines.
- Mediņš, Jānis (1992). *Toņi un pustoņi*. Rīga: Liesma.
- Preismanis, R. (1933). *Modernie šlāģeri I*. Rīga: N. Zeltiņa grāmatu spiestuve.
- Rokpelnis, Alberts (2018). Alfrēds Vinters (1908–1976): radošās darbības profils 20. gadsimta 30. gados. *Mūzikas akadēmijas raksti XV*, 2018, 111.–133.
- Scott, Derek B. (2019). *German Operetta on Broadway and the West End, 1900–1940*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schneider, Otto (1985). *Tanzlexikon: Volkstanz, Kulttanz, Gesellschaftstanz, Kunstdanz, Ballett: Tänzer, Tänzerin, Choreographen, Tanz- und Ballettkomponisten von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Mainz: Schott.

Schröder, Heribert (1990). *Tanz und Unterhaltungsmusik in Deutschland 1918–1933*. Bonn: Orpheus Verlag und Buchhandel.

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

Vidzemniece, Valda (2021). *Modernā deja Latvijā 20. gadsimta pirmajā pusē*. Rīga: LKA promocijas darbs.

Vītolīšs, Jēkabs, Kroders, Roberts. (1930). *Latvju skaņu mākslinieku portrejas*. Rīga: J. Ozoliņa izdevniecība.

Vītols, Jāzeps (1932). *Latvju mūzika. Grām.: Latvieši II*. Rīga: Valters un Rapa.

Wicke, Peter (1998) Schlager. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil 8. Kassel, etc.: Bärenreiter, 1064–1070.

Wicke, Peter (2009). *The Art of Phonography: Sound, Tehnology and Music. The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Ed. Derek B. Scott. Farnham: Ashgate.

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

Lauma Mellēna-Bartkeviča



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

97

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pionieri

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Izcila dramatiskā soprāna drāma

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

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

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

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

AL PÚBLICO

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

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

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

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

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


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

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

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

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

La Dirección Artística de la Empresa Concesionaria.



ALIDA VANE

REPERTORIO OBRA NUEVA

CECILIA

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

LICINIO REFICE

REPOSICIONES:

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

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

OTRAS OBRAS:

Madame Butterfly
 La Bohème

del Maestro Giacomo Puccini
 Giuseppe Verdi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Citā avīzē Graubiņa recenzijām lasāms:

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

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

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

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

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

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

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

No Eiropas līdz Austrālijai

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Izpētei jāturpinās

114

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRĀFIJA

AVOTI

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

PERIODIKA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LITERATŪRA

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

LIBRETS: TERMINOLOĢIJA UN TĀ PĒTNIECĪBAS UN IZPRATNES VIRZIENI SAISTĪTAJĀS ZINĀTNES NOZARĒS

Aija Kupjanska



Saistībā ar libretu vēl joprojām nereti novērojama libreta kā mūzikai pakārtotā elementa izpratne, kas maldīgi mazina tā nozīmi muzikālā teātra darba radīšanas procesā. Tomēr librets ir unikāls fenomens, kura dziļāka izpratne iespējama tikai starpdisciplinārā rakursā. Rakstā aktualizēta libreta terminoloģija un skatīti jēdziena definēšanas mēģinājumi mūsdienu enciklopēdiskajos izdevumos. Tā ietvaros pievērsta uzmanība arī libreta nozīmes traktējumam un izpētes pieejām libretoloģijas, semiotikas un, tostarp, teksta pārveides jeb tulkojuma pētniecības skatījumā, kā arī piedāvāta aplūkoto pieeju izmantojuma perspektīva muzikoloģiskas operas žanra darba izpētes kontekstā. Par raksta galvenajiem avotiem kalpojuši mūsdienu autoru Aleksandra Rūdofla (*Alexander Rudolph*, 1987), Kamīlijas Ziganšinas (*Kamilia Ziganshina*, 1991), Martas Kažmierčakas (*Marta Kaźmierczak*) un Arjana Bēsta (*Arjan Baest*, 1969) pētījumi.

Atslēgvārdi: librets, operas librets, terminoloģija, tipoloģija, libreta kā tulkojuma izpratne, libreta un mūzikas sinkrētisms

Keywords: libretto, opera libretto, terminology, typology, libretto as translation, syncretism of libretto and music

119

Librets kā muzikālā teātra fenomens un tā nozīme kādā šī teātra žanra darbā bieži nav pienācīgi novērtēta sfēra. Librets drīzāk tiek uztverts kā perifēra parādība gan no literatūras pētnieku, gan muzikologu puses. Tādēļ jautājumi, kas skar literāra avota pārnesi un tā transformāciju muzikālā teātra sacerējumā vēl joprojām ir maz apzināti. Libretu pētniece Anna Stecenko (*Anna Stecenko*, 1988) attiecībā uz operas žanru norādījusi, ka "shēmā 'librets–mūzika–vizualizācija' vienīgais nemainīgais elements ir centrālais, tā ir mūzika"¹ (Stecenko 2016: 4). Attīstot autores pausto domu, var teikt, ka librets savukārt uztverams kā vismainīgākais operas žanra elements, un tā rūpīga izpēte var bagātināt gan operas vēsturisko kontekstu, gan arī muzikālā materiāla dramaturģijas izpratni.

Mūsdienu pētījumi atklāj skatījumu uz operu kā vairāku mākslas formu sintēzes rezultātu, tādējādi rosinot izpētes paplašināšanas iespējas. Operas žanra un tostarp libreta pētniecībā savu artavu ieguldījuši visdažādāko sfēru zinātnieki. Tomēr, ņemot vērā libreta veidu un funkciju daudzveidību, atsevišķu zinātnes nozaru pētījumos vairāk tiek skatīti kādi īpaši, tieši šo sfēru interesējoši libreta aspekti. Piemēram, libreta

1 "[...] в sheme libretto-muzyka-izobrazenie edinstvennyj neizmenāemym elementom āvlāetsā central'nyj, to est' muzyka"

grāmatiņu un ar libretu saistītu literāru tekstu uzbūves un vēstures izpētes jautājumi drīzāk atbilst literatūrzinātnieku pētījumu laukam. Savukārt libreta traktējuma izmaiņas iestudējumos vairāk atspoguļo režisora darba specifiku, tādēļ drīzāk attiecināmas uz teātra zinātnes sfēru. Arī Kembridžas universitātes pētniecības centra CRASSH (*Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities*) pētniece Alisona Vuda (*Allison Wood*), analizējot zinātnieku pieejas libreta izpētē, norāda, ka līdzās pastāv divi atšķirīgi skatījumi, kas balstīti uzskatos, ka "[...] pirmkārt, labs librets ir pelnījis tikt analizēts pats par sevi, otrkārt, librets bez mūzikas un vizuālās mākslas klātbūtnes savā ziņā ir nepabeigts un nepilnīgs."² (Wood 2007: 18).

No muzikologa skatpunkta būtisks intereses objekts ir ne tik daudz pats librets, kā tā ietekme un nozīme muzikālā teātra darba dažādās attīstības stadijās – veidošanās procesā, saistībā ar mūziku un iestudējuma radīšanu. Tādējādi muzikologa interešu loks savā ziņā krustojas ar literatūrzinātnieku pētījumu lauku (libreta veidošanās process) un teātra zinātni (iestudējuma radīšana). Tomēr libreta izpētes iespēju apzināšana vissvarīgākā ir tieši muzikoloģijas sfērai, jo mūzika ir primārais libreta kā tāda, jeb libreta paša esamības priekšnoteikums un pamatojums. Līdz ar to libreta nozīmes izpēte ir absolūti būtiska un nepieciešama analīzes sastāvdaļa arī skatuves darba muzikoloģiskā pētījumā.

Librets kā vārds, termins un jēdziens

Lai labāk izprastu libreta terminoloģiju, tajā novērojamos interpretējuma līkločus, nepieciešams ieskatīties dažādās libreta izpratnes pakāpēs, nošķirot tajā vārda, termina un jēdziena līmeni.

Vārda "librets" saknes meklējamas latīņu valodas vārdā *liber* (grāmata) un tā itāliskajā atveidojumā *libro*, no kura, savukārt, atvasināts deminutīvs *libretto* jeb grāmatiņa. Tomēr latīņu valodā vārdam *liber* piemīt daudz plašāka nozīme nekā itāļu atvasinājumam *libro*. Uz papildnozīmēm norāda virkne latīņu valodas vārdnīcu. No tām izriet, ka ar vārdu *liber* tiek apzīmēta arī lūksne – koksnes materiāls, no kura tiek veidotas grāmatas. Vārds tika lietots ne tikai saistībā ar grāmatu, bet apzīmēja arī jebkādu citu rakstītu materiālu, piemēram, aprakstītu lapu, rakstu, dokumentu un vēstuli. Tajā pašā laikā vārdam piemīt arī cita nozīme: *Liber* var tikt izprasts arī kā senitāļu auglības dievs Libers un ar šo dievību saistītais dzēriens – vīns. Visbeidzot, vārdam *liber* piemīt arī īpašības vārda nozīme. Tādā gadījumā vārds tiek tulkots kā neaizņemts, neierobežots, neatkarīgs, arī atklāts, cēls, bet tikpat labi iespējama arī vārda negatīva izpratne – patvaļīgs, izlaidīgs, palaidnīgs (Veitmane 1955: 522).

Pēc itāļu valodas vēstures krātuves *Itāļu valodas izcelsmes dārgumi* (*Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*) jeb TLIO datiem agrīnākā liecība par vārda *libretto* lietojumu rakstītajos tekstos saglabājusies jau no 1274. gada. Šajos dokumentos vārds lietots ar

2 "[...] first, that a well wrought libretto is worth examining in its own right, and second, that it is somewhat incomplete and unfulfilled without its musical and visual settings."

nozīmi neliela grāmatiņa jeb buklets³. Arī mūsdienās vārds *libretto* itāļu valodā tiek lietots plašā nozīmē, ar to saprotot dažāda veida izdevumus – nelielu grāmatiņu, bukletu vai instrukciju (*libretto delle istruzioni*), arī dokumentu, piemēram, čeku grāmatiņu (*libretto degli assegni*) vai transportlīdzekļa reģistrācijas dokumentu (*libretto di circolazione*)⁴. Zīmīgi, ka arī latīņu valodas vārdam *liber* pastāv deminutīvs – *libellus*, kuram tāpat kā itāļu *libretto* piemīt vairākas nozīmes. *Libellus* tulkojumā nozīmē gan nelielu grāmatiņu, nelielu sacerējumu, gan vēstuli, dokumentu, iesniegumu un pat grāmatveikalu (Veitmane 1955: 522).

Vārda *libretto* attiecināšana uz muzikāla darba tekstu, saskaņā ar mūzikas enciklopēdijas *Mūzika pagātnē un tagadnē* (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1996) libreta šķirkļa veidotāja Dītera Borhmeiera (*Dieter Borchmeyer*, 1941) pausto, saistīta ar 17. un 18. gadsimta miju (Borchmeyer 1996: 1116). Savukārt, pēc interneta resursu *Merriam-Webster*⁵ un *Online Etymology dictionary*⁶ sniegtās informācijas, vārda *libretto* lietojums angļu valodā publicētajos mūzikas izdevumos rodams, sākot ar 1742. gadu. Saskaņā ar libretologa Alberta Ģira (*Albert Gier*, 1953) pausto, citviet vārda lietojuma sākums dokumentēts tikai 19. gadsimtā, piemēram, franču valodā no 1817. gada, vācu valodā no 1830. gadiem, krievu valodā – no 1840. gadiem, bet spāņu valodā – pat tikai no 1884. gada (Gier 1998: 3). Arī latviešu valodā pēc portāla *periodika.lv* meklējumu rezultātiem operas teksta kā libreta⁷ apzīmējums preses avotos pirmoreiz parādās sākot ar 1886. gadu (*Deenas lapa*, 8. 12. 1886). No tā var secināt, ka vārda *libretto* kā internacionāla operas teksta apzīmējuma izplatīšanās dažādu valodu vidū notikusi ilgstošā laika periodā. Jāatzīmē arī, ka vārda “librets” lietojums sākotnēji saistīts tieši ar muzikālo praksi un teorētiskajos operas teksta aprakstos tas parādījās pat vēl vēlāk. Tas saistīts ar operas žanriskās izpratnes ilgstošu formēšanos, kas būtiski ietekmējusi arī skatījumu uz operas tekstu un tā nozīmi muzikālā teātra sacerējumā.

Librets sākotnēji varētu šķist ļoti skaidrs un visnotaļ vienkārši definējams jēdziens, kas neprasa iedziļināšanos⁸. Tomēr, kā savā pētījumā *Par un pret libretologiju: par*

3 Morlino, Luca (2015). *Libretto. Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (TLIO)* (skatīts 20. 06. 2021.) <http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO/>

4 *Libretto*. Cambridge Dictionary. (skatīts 20. 06. 2021.) <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/italian-english/libretto>

5 *Libretto*. Merriam-Webster. Dictionary. (skatīts 20. 06. 2021.) <https://www.merriam-webster.com/dictionary/libretto>

6 *Libretto*. Online Etymology dictionary. (skatīts 20. 06. 2021.) <https://www.etymonline.com/word/libretto>

7 Konkrētajā gadījumā operas teksta apzīmēšanai tika izmantots vārds *libreto*.

8 Zinātniskajā literatūrā, lai raksturotu kādu parādību, tiek lietoti apzīmējumi “termins” un “jēdziens”. Piemēram, *Latviešu literārās valodas vārdnīcā* vārds “termins” definēts šādi: “Termins – vārds vai vārdu savienojums, kas apzīmē noteiktu jēdzienu (piemēram, kādā zinātnes, tehnikas, mākslas nozarē) un kam ir specializēta nozīme, lietošanas joma” (Blinkena 1991: 507). Vairākus definējumus sniedz arī Akadēmiskā terminu datubāze *AkadTerm*, tostarp, raksturojot terminu kā “vispārīga jēdziena vārdisku apzīmējumu noteiktā nozarē”. Līdz ar to var secināt, ka vārdu “termins” parasti lieto kā noteiktu jēdzienu apzīmējumu, bet, savukārt, vārds “jēdziens” pats par sevi satur dziļāku nozīmi. Pēc *Valodniecības pamatterminu skaidrojošās vārdnīcas* definīcijas “jēdziens” ir “priekšmetu un parādību vispārīgo, būtisko pazīmju atspoguļojums apziņā. Valodniecībā tas ir lingvistisko kategoriju semantiskais pamats, zinātniskajā terminoloģijā – būtisks termina izvēles un izpratnes pamats” (Skujiņa 2007: 176). Saskaņā ar iepriekš minēto pēta gan vārda “librets” jēdzieniskā būtība, gan atspoguļota ar to saistītās terminoloģijas daudzveidība.

muzikālā teātra libretu pētījumu vēsturi un kritiku (*Für und Wider die Librettologie: Zu Geschichte und Kritik einer Librettoforschung des Gesangstheaters*, 2015) norāda literatūrzinātnieks Aleksandrs Rūdolfs (*Alexander Rudolph*, 1987) "Viens no galvenajiem libreta izpētes vājuma cēloņiem ir paša libreta jēdziena neskaidrība"⁹ (Rudolph 2015: 389). Skatot libreta jēdzienu tā satura un apjoma proporcijā, iznāk, ka tā saturu veido libreta būtiskās pazīmes jeb priekšmeta īpašības, bet libreta jēdziena apjomu veido libreta veidi neatkarīgi no to realizācijas vai laika. Ja libreta jēdziena apjomu jeb veidus ir iespējams uzskaitīt vieglāk, tad redzams, ka Aleksandra Rūdolfa pieminētā libreta jēdziena neskaidrība saistīta ar jēdziena "librets" saturu, kas mainās atkarībā no konkrētā libreta veida, piemēram, vai par libretu tiek uzskatīta libreta grāmatiņa, operas vai kāda cita žanra teksts.

Šīs neskaidrības spilgti ilustrē enciklopēdiskie izdevumi, kuros var novērot dažādus libreta jēdziena raksturojumus. Kā piemēri zemāk sniegti daži mūsdienu enciklopēdijās un leksikonos sastopamie libreta definēšanas¹⁰ gadījumi:

Mūzikas leksikons: "Librets – muzikāli dramatiska darba literārais teksts." (Kārklīšs 2006: 103);

Die Musik in Geschichte und Gegenwart: "Librets – operas, oratorijas un vispār kāda lielāka, dialoga formā veidota vokālā darba teksta izklāsts."¹¹ (Borchmeyer 1996: 1116);

The New Grove Dictionary of Music and Musicians: "Librets – iespiesta vai rokrakstā pieejama grāmatiņa ar operas (vai cita muzikāla darba) literāro tekstu, gan dziedātu, gan runātu."¹² (Macnutt 2001: 645).

Lai gan sākotnēji varētu šķist, ka minētie libreta definējumi ir līdzīgi, tomēr ar terminu "librets" tajos domātas gan fiziski, gan arī saturiski dažādas kategorijas. Visas minētās definīcijas norāda uz vienu un to pašu definētāju (*genus*) – librets ir literārs teksts jeb pēc Dītera Borhmeiera izteikuma – teksta izklāsts jeb veidne. Tomēr atšķirības parādās mēģinājumos precizēt objektu (*differentia*) (Vedins 2000: 114). Ludvigs Kārklīšs sniedz īsu un kodolīgu definīciju, kas savā būtībā ir skaidra un loģiska, tomēr pati par sevi nesniedz neko daudz, jo abi libretu raksturojošie lielumi – literārais teksts (*genus*) un muzikāli dramatisks darbs (*differentia*) ir ļoti ietilpīgi jēdzieni. Dītera Borhmeiera un Ričarda Maknata (*Richard Macnutt*, 1935) gadījumā vērojama vēlme precizēt definējamo objektu.

9 "Als eine der wesentlichen Ursachen für die schwächliche Konstitution der Librettoforschung muss die Vagheit des Begriffs Libretto selbst gelten."

10 Saistībā ar enciklopēdisko tekstu analīzi būtiski apzināt vārdu "definēt" un "formulēt" atšķirības. Saskaņā ar *Juridisko terminu vārdnīcu* 'definēt' nozīmē "norobežot un precīzi raksturot (jēdzienu)" (Birznieks 2009). Savukārt, 'formulēt' pēc *Latviešu literārās valodas vārdnīcas* skaidrojuma raksturots kā "Izteikt (domu, atzinumu, lēmumu, jautājumu)" (Bendiks 1973: 540). Līdz ar to par definīciju tiek uzskatīts "precīzs (jēdziena) raksturojums, kurā minētas būtiskās pazīmes [izcēlums mans – A.K.]" (Guļevska 1987: 173). Tas nozīmē, ka ne visi formulējumi var tikt uzskatīti par definīciju.

11 "Das Libretto ist die Textvorlage einer Oper, eines Oratoriums und überhaupt eines größeren Vokalwerkes in Dialogform."

12 "A printed or manuscript book giving the literary text, both sung and spoken, of an opera (or other musical work)."

Dīters Borhmeiers definīcijas veidojumā balstās uz enumeratīvu pieeju, mēģinot sniegt libreta žanriskās piederības uzskaitījumu, kurā tiek minēta opera, oratorija un citi "lielāki, dialoga formā veidoti vokāli darbi" (Borchmeyer 1996: 1117). Borhmeiera rakstīto var formulēt arī kā skaidrojumu, jo definīcijas gadījumā uzskaitījumam vajadzētu būt galīgam. Borhmeiers nenorāda skaidras uzskaitījuma robežas – gan opera, gan oratorija, tostarp, ir lieli vokāli darbi, bet tie nav vienīgie. Turklāt libreta termins tiek izmantots ne tikai vokālos darbos, bet attiecināms arī, piemēram, uz baleta žanru, ko autors piemin tikai libreta tālākā raksturojuma gaitā. Tādējādi Borhmeiers libreta apraksta sākumā nesniedz skaidru libreta jēdziena definīciju, bet drīzāk iesāk libreta raksturojumu, akcentējot galvenos žanrus, kuros tiek pielietots libreta termins.

Ričards Maknats, savukārt, libreta raksturojumu balsta uz tā fiziskajiem parametriem, tātad, skaidrojot jēdzienu caur tā pazīmju aprakstu. Autors norāda, ka librets var būt gan iespiesta grāmatiņa, gan arī manuskripts ar muzikāla darba tekstu. Vēl Maknats pievērš uzmanību libreta atveidei, uzsverot, ka librets tiek gan dziedāts, gan runāts. Līdz ar to var secināt, ka, tāpat kā Dītera Borhmeiera gadījumā, Maknats libretu definē, akcentējot tikai atsevišķus, pēc autora uzskatiem, būtiskākos libretu raksturojošos parametrus.

Kopumā iepriekš minētie libreta definēšanas mēģinājumi apliecina, ka libreta jēdzienu iespējams skaidrot dažādi (tādējādi arī termins "librets" var tikt saprasts atšķirīgi). Kopumā mūsdienu enciklopēdiskie izdevumi nedod vienotu libreta jēdziena definīciju, bet drīzāk sniedz tā skaidrojumu ar pazīmju uzskaitījuma un raksturojuma palīdzību.

123

Libreta tipoloģija Aleksandra Rūdolda skatījumā

No mūsdienu pētnieku vidus libreta izpētes jautājumiem padziļināti pievērsies, piemēram, vācu literatūrzinātnieks Aleksandrs Rūdolfs, kurš savā darbā *Par un pret libretoloģiju: par muzikālā teātra libretu pētījumu vēsturi un kritiku* (*Für und Wider die Librettologie: Zu Geschichte und Kritik einer Librettoforschung des Gesangstheaters*, 2015) mēģinājis uzskaitīt un sistematizēt dažādos mūzikas žanrus, kuros atspoguļojas libreta termina lietojums.

Rūdolfs norāda, ka libreta termins mūsdienās tiek lietots saistībā ar visdažādāko veidu darbiem, piemēram, operu, opereti, mūziklu, oratoriju, kantāti, dažādiem reliģiskas ievirzes darbiem kā garīgā drāma (*geistliches Drama*) un pasiju spēle (*Passionsspiel*), kā arī ar kustību saistītos žanros – baletā un pantomīmā. Žanru dažādību autors atspoguļojis, salīdzinot tos pēc vienotiem kritērijiem: mūzika, dziedājums, runas dialogi, deja, laicīga tematika, garīga tematika, dramaturģiska darbība, scēniska darbība (Rudolph 2015: 390). Līdz ar to var novērot, ka libreta jēdzienu plašā izpratnē nevar sasaitīt tikai ar dramaturģiskās darbības klātbūtni darbā. Tomēr Rūdolda piedāvātais dažādo ar libreta terminu saistīto žanru uzskaitījums ļauj nonākt pie secinājuma, ka libreta terminoloģiskā sadrumstalotība uzliek par pienākumu jebkurā ar libretu saistītā pētnieciskā darbā **s k a i d r i n o d a l ī t l i b r e t a s k a t ī j u m a ž a n r i s k ā s r o b e ž a s** (izcēlums mans – A. K.).

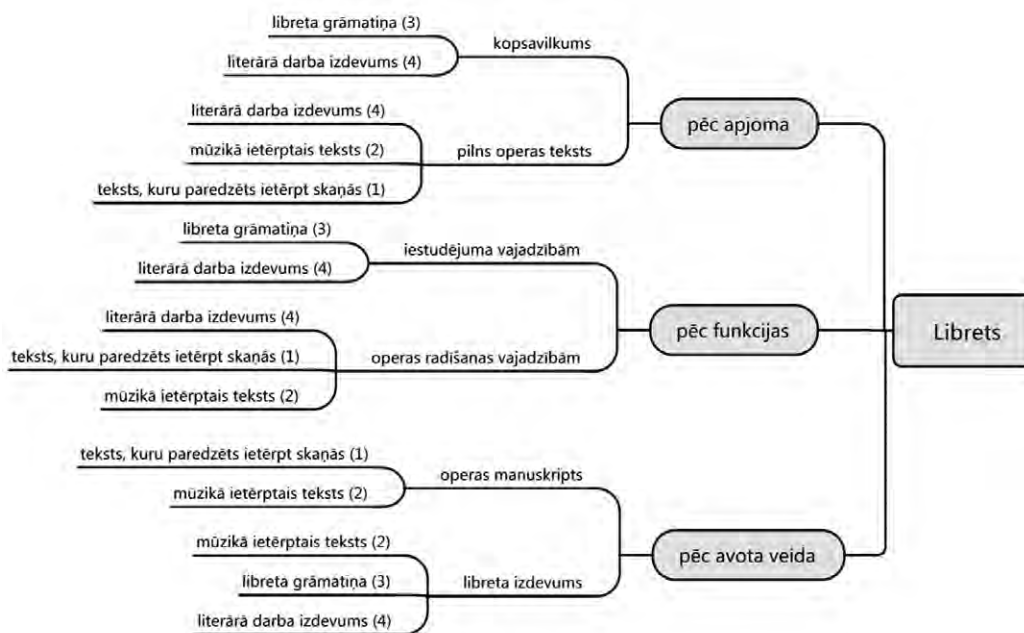
Tāpat būtiski apzināties arī libreta apzīmējuma izpratni viena žanra ietvaros. Rūdolfs norāda, ka mūsdienās pastāv vairāki, šķietami līdzvērtīgi operas libreta apzīmējumi, kā, piemēram, operas teksts un libreta grāmatiņa, kurus tomēr acīmredzami nevar uzskatīt par sinonīmiem (Rudolph 2015: 396). Autors piedāvā libretu iedalīt četros veidos (Rudolph 2015: 393):

1. teksts, kuru paredzēts ietērt skaņās (*zur Vertonung gedachter Text*),
2. mūzikā ietērtais teksts (*tatsächlich vertonter Text*)
3. iespiestā (drukātā) teksta grāmata (vai grāmatiņa) (*gedrucktes Textbuch*)
4. literārā darba izdevums (*literarische Werkausgabe*)

Minētais iedalījums jeb tipoloģija atklāj ne tikai veidus, bet arī dažādas libreta attīstības pakāpes. Rūdolfs savā pētījumā piedāvā libreta izvērtējumu skatīt arī četrās dimensijās, pievēršot uzmanību sekojošām libreta iezīmēm (Rudolph 2015: 400):

- libreta saistība ar žanru (*systembezogen*) – piemēram, opera, oratorija, balets;
- libreta saistība ar konkrētā žanra specifiku (*gattungsbezogen*) – piemēram, opera *seria*, opera *buffa*;
- libreta mērķis (*zweckbezogen*) – piemēram, librets kā literārs izdevums vai librets teatrālam iestudējumam;
- libreta funkcija (*funktionsbezogen*) – piemēram, vai darbs saistīts ar skatuves darba radīšanas procesu (*Produktionsseite*), uzveduma veidošanas procesu (*Rezeptionsvorgang*) vai konkrētu izrādi (*Performance*).

Apkopojot abus Aleksandra Rūdolfa libreta iedalījuma veidus, tika izveidota shēma, kuras mērķis ir atspoguļot vispārīgas libreta raksturojuma iespējas. Tajā nav iekļauts Rūdolfa libreta iedalījums atkarībā no žanra specifikas, jo mūzikas žanrs iekļaujas pamatinformācijā par konkrēto darbu un tā noteikšana ir tīri informatīva un formāla. Shēma raksturo libretu pēc trim parametriem: pēc apjoma, pēc funkcijas un pēc avota veida. Šāds iedalījums vietām atšķiras no Rūdolfa izstrādātajām libreta dimensijām, jo shēmā Rūdolfa iedalījumu esmu papildinājusi ar libreta raksturojumu arī pēc apjoma. Šāda parametra iekļaušana libreta gadījumā ir būtiska, jo apjoma mainību, kas saistīta ar vienlaicīgu libreta pastāvēšanu dažādās formās, var uzskatīt par vienu no libreta pamatīpašībām. Tāpat, libreta dalījumā pēc funkcijas atsevišķi netiek nošķirts uzveduma veidošanas process un saistība ar konkrētu iestudējumu, jo raksta autores skatījumā uzveduma veidošanas process nevar būt atdalīts no konkrētas izrādes jeb iestudējuma. Rūdolfa libreta iedalījums pēc mērķa šajā shēmā pārsaukts par dalījumu pēc avota veida, lai tādējādi precizētu libreta iespējamās fiziskā materiāla atveidus. Līdz ar to shēma atklāj arī dažas neskaidrības abu Rūdolfa iedalījumu vidū, tajā pašā laikā arī precizējot katra libreta veida raksturozīmes ar paša autora libreta dimensiju palīdzību. Shēmā ietvertā libreta veidu numerācija aizgūta no Rūdolfa libreta veidu iedalījuma un atbilst autora četrām izvirzītajām libreta pakāpēm (sk. iepriekš).



1. attēls. Aleksandra Rūdolda libreta tipoloģijā balstīta libreta raksturojuma shēma

Tā, piemēram, raksturojot Aleksandra Rūdolda minētos libreta veidus pēc funkcionālā dalījuma, var redzēt, ka literārā darba izdevums (4), ja ar to tiek saprasts libreta izdevums, savā ziņā var būt saistīts gan ar operas radīšanas procesu un tā popularizēšanas nolūkiem, gan arī ar iestudējuma vajadzībām. Līdzīgi ir ar libreta grāmatiņas (3) un literārā darba izdevuma (4) kopsakarību Rūdolda iedalījumā, jo, ja ar literārā darba izdevumu tiek saprasts libreta izdevums, tad šajā kategorijā iekļaujas arī libreta grāmatiņa (3). Līdz ar to literārā darba izdevums (4) var būt dažāda apjoma¹³, tādēļ shēmas dalījumā tas ietverts arī pie kopsavilkuma. Savukārt, Rūdolda libreta dalījumu tekstā, kuru paredzēts ietērt skaņās (1) un mūzikā ietērtajā tekstā (2) drīzāk iespējams skatīt kā operas teksta dažādas attīstības pakāpes. Šajā ziņā shēmā redzams, ka operā ietvertais teksts (2) var būt gan operas manuskripts, gan arī tikt izdots. Tādā gadījumā pēc Rūdolda dalījuma tas ietilptu literārā darba izdevuma (4) kategorijā. Kopumā shēma uzskatāmi atklāj, ka libreta raksturojuma daudzveidība padara problemātisku viena, kopēja libreta veidu iedalījuma izveidošanu. Drīzāk libreta izvērtējumā svarīga nozīme būtu pēc iespējas precīzāku kritēriju uzstādīšanai, kas varētu kalpot par konkrēta libreta raksturojuma un līdz ar to arī analīzes palīg līdzekli.

13 Shēmā ietvertais apjoma dalījums saistīts ar libreta atšķirīgajām formām, kā, piemēram, libreta grāmatiņa un operas partitūras teksts. Tomēr, lai gan libreta grāmatiņa ietver operas teksta kopsavilkumu – koncentrētu apkopojumu (Bendīks 1980: 369), tomēr tā nereti satur arī cita veida informāciju, piemēram, par konkrēto iestudējumu un tā veidotājiem.

Libreta kā avotteksta pārveide jeb tulkojums.

Libreta izpratne Kamīlijas Ziganšinas un Martas Kažmierčakas pētījumos

Libreta radīšana un mērķis dziļi saistīts ar pārveides principu. Tas izpaužas gan literārā avota pārveidē par libretu, gan libreta materiāla pārveidē par intermediālu mākslas darbu – operu. Literatūrteorētiķis un lingvists Romāns Jākobsons (*Roman Jakobson*, 1896–1982) teksta interpretāciju jeb pārveidi citā tekstā skata kā tulkojumu¹⁴. Savā 1959. gadā publicētajā rakstā *Par tulkojuma lingvistiskajiem aspektiem (On Linguistic Aspects of Translation)* autors izvirza trīs tulkojuma veidus, kuriem ir būtiska nozīme teksta pārveides izpratnē arī mūsdienu pētījumos. Saskaņā ar Jākobsona teoriju pastāv šādi tulkojuma veidi:

- Intralingvāls tulkojums jeb pārfrāzēšana – verbālo zīmju interpretēšana citās tās pašas valodas zīmēs;
- Interlingvāls tulkojums jeb tulkojums klasiskā izpratnē – verbālo zīmju nozīmes interpretēšana jeb tulkošana citā valodā;
- Intersemiotisks tulkojums jeb transmutācija (*transmutation*) – verbālo zīmju nozīmes interpretēšana neverbālā zīmju sistēmā (Jakobson 1959: 114).

Balstoties uz Jākobsona izvirzītajiem teksta pārveides jeb tulkojuma variantiem libreta izpētei iespējams piemērot tulkojuma analizē basītas metodes. Piemēram, Kazaņas universitātes pētniece Kamīlija Ziganšina (*Ziganšina*, 1991) savā rakstā "Intersemiotiskā tulkojuma mehānismi, pārveidojot *Aīdas* operas libretu komiksa uzvedumā" (*The Mechanism of Intersemiotic Translation of the Aida Opera Libretto into a Comic Strip*, 2017) izstrādājusi analīzes pieeju, kurā operas teksta pārveides īpatnības tiek skatītas no tulkojuma pētniecības un kultūras semiotikas skatupunkta.

Pētījumā pievērsta uzmanība vairākiem būtiskiem ar libretu saistītiem jautājumiem. Ziganšina skārusi tēmu par metateksta kvalitātes novērtējumu¹⁵. Autore norāda, ka, lai darbu atzītu par tulkojumu, "jaunajam metatekstam jāsaturs vairāki kopēji elementi ar prototekstu: piemēram, tie paši varoņi, nosaukums, stāsta elementi un citas iezīmes"¹⁶, kam piemīt sava veida 'invarianta'¹⁷ nozīme (Ziganšina 2017: 167). Autore arī atzīmē,

14 Saskaņā ar Romāna Jākobsona tulkojumu teoriju, šajā rakstā termins 'tulkojums' tiek lietots kā sinonīms teksta pārveidei visos autora minētajos tulkojuma gadījumos. Šāda tulkojuma paplašināta izpratne aprobēta arī Latvijas Kultūras akadēmijas studiju kursa *Mūsdienu audiovizuālās un skatuves mākslas teorijas saturā*, kā arī novērojuma pētnieciskajos darbos gan Latvijas Kultūras akadēmijā (piem., Sīle, Līga (2014). *Ellas Maijāras ceļojumu apraksta Nežēlīgais ceļš fragmentu tulkojuma problemātika*. Bakalaura darbs. Rīga: LKA, 28), gan arī Latvijas Universitātē (piem., Brēmere, Ilze (2013). *Tēlotājmākslas objekta verbālā reprezentācija XX gadsimta sākuma latviešu dzejā*. Promocijas darbs. Rīga: LU, 190 lpp.).

15 Kamīlijas Ziganšinas rakstā lietotie termini 'protektsts' un 'metateksts' izmantoti avota teksta (prototeksts) un uz tā bāzes veidotā teksta (metateksts) apzīmēšanai.

16 "In order to be recognised as a translation, a new metatext is supposed to be linked by the audience to the prototext and share a certain number of common elements with it, for example, the same characters, title, narrative elements, and other features."

17 Šādu terminu Kamīlija Ziganšina piedāvā aizgūt no Dirka Delabastita 1993. gadā izdotās grāmatas *There's a Double Tongue: An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, With Special Reference to Hamlet*."

ka samazināts kopējo elementu daudzums nereti tiek uztverts kā tulkojuma kvalitātes trūkums (Ziganshina 2017: 167). Līdzīgus novērojumus savā rakstā *No intersemiotiska tulkojuma uz intersemiotiskiem tulkojuma aspektiem (From intersemiotic translation to intersemiotic aspects of translation, 2018)* paudusi arī Varšavas universitātes lingvistikas institūta profesore Marta Kaźmierczaka (*Kaźmierczak*): “[..] transmutācija¹⁸, kas tās saņēmējiem šķiet neadekvāta attiecībā pret oriģinālu, tiek uztverta kā neveiksmīgs tulkojums (*failed translation*), nevis kā ne-tulkojums (*non-translation*).”¹⁹ (Kaźmierczak 2018: 20). Līdz ar to, autore pievērš uzmanību tam, ka jauna medija klātbūtni tekstā iespējams skatīt ne tikai kā ekvivalentu iepriekšējam, bet tik pat labi arī kā elementu ar papildinājuma, piemēram, izgreznojuma vai pat patvaļīgu funkciju. Tātad, kāda mākslas darba saistība jeb balsts citā mākslas darbā iespējams arī bez mērķa reprezentēt iepriekšējo mākslas darbu un tam var būt arī patstāvīga mākslas objekta nozīme.

Analizējot ar libretu saistītās prototeksta un metateksta attiecības Kamīlija Ziganshina savā rakstā apvieno vairāku teksta pārveides jeb tulkojumu pētnieku – Namīras universitātes profesora Dirka Delabastitas (*Dirk Delabastita, 1960*), Tartu universitātes profesora Pītera Toropa (*Peter Torop, 1950*) un slovāku zinātnieka Antona Popoviča (*Anton Popovič, 1933–1984*) sniegtās atziņas. Uz to pamata Kaźmierczaka izstrādājusi savu analīzes pieeju, kurā nodala četrus tekstu sasaistes veidus. Metateksts var ietvert:

- teksta elementus (*elements of the text*);
- visu tekstu (*a whole text*);
- visa teksta kopsavilkumu (*a summary of the whole*);
- apgriezto veselumu (*inverted whole*) (Ziganshina 2017: 158).

127

Autore norāda, ka apgrieztā veseluma iedalījums attiecas uz gadījumiem, kad teksta pārveide metatekstā saistīta ar būtiskām struktūras izmaiņām, ko rada pārveidota teksta elementu secība. Līdz ar to Ziganshinas teksta sasaistes iedalījums atspoguļo iespējamās formveides atšķirības radniecīgu darbu starpā. To dziļākai izpētei autore izmantojusi Dirka Delabastitas pētījumā *Dubultā valoda: Šekspīra vārdu spēles tulkojumu izpēte, īpaši atsaucoties uz Hamletu (There's a Double Tongue: An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, With Special Reference to Hamlet, 1993)* izstrādāto analīzes mehānismu, kas balstās uz piecu tulkojuma darbību izpēti valodas jeb lingvistikas (*linguistic code*), kultūras (*cultural code*) un teksta (*textual code*) kodu līmenī (Delabastita 1993: 33). Galvenās teksta pārveides darbības ir sekojošas:

- aizstāšana (*substitution*);
- atkārtošana (*repetition*);
- dzēšana (*deletion*);

18 Romāna Jākobsona intersemiotisko tulkojumu apzīmējums.

19 “[..] a transmutation which strikes the recipients as inadequate with respect to the original, may be — and more often than not is — perceived as a failed translation, not as a non-translation.”

- pievienošana (*addition*);
- permutācija jeb izmaiņšana (*permutation*).

Pēc Ziganšinas rakstā atspoguļotās analīzes, var redzēt, ka autore katram izvērtējuma līmenim sniedz būtiskāko pārveides darbību uzskaitījumu. Valodas līmeņa analīzē autore salīdzinājusi prototeksta un metateksta lingvistiskās īpašības, pievēršot uzmanību kopējam valodas skanējumam (piem., vai valoda ir mūsdienīga vai novecojusi), veidam (proza, dzeja) un pat sīkākām dzejas veidojuma iezīmēm, kā pantmēriem dzejā vai teikumu raksturojumiem prozā. Kultūras koda līmenī salīdzinātas prototeksta atspoguļotā laikmeta un vides izmaiņas metatekstā. Savukārt teksta līmeņa analīze autores rakstā izpaužas kā abu teksta veidu salīdzinājums, izvērtējot to savstarpējo radniecību. Līdz ar to autores atspoguļotais tekstu pārveides mehānisms sniedz iespēju izvērtēt kā literārā avota un libreta, tā arī libreta kā operas teksta ietekmi uz mūzikas valodu.

Kopumā skatoties, Kamīlija Ziganšina savā rakstā sliecas libreta un iestudējuma attiecības skatīt kā intersemiotisku tulkojumu, tomēr Martas Kažmierčakas skatījumā teksta pārveidi, kas saistīta ar citu mākslas veidu iesaisti tajā, nevar viennozīmīgi uztvert tikai kā intersemiotiska tulkojuma paraugu. Kažmierčaka norāda, ka tādā gadījumā semiotiskā izpratnē būtu jānotiek pilnīgai koda nomaiņai, piemēram, teksta pārveidei mūzikā: "[...] pastāv parādības, kas neatbilst Jākobsona transmutācijas definējumam, jo tās netieši norāda uz jauna koda p i e v i e n o š a n u jau eksistējošam darbam, nevis koda m a i ņ u (Martas Kažmierčakas izcēlums – A. K.)"²⁰ (Kažmierczak 2018: 16). Mūzikas pievienošana teksta materiālam, kāda novērojama gan dziesmu, gan arī operas radīšanā, Martas Kažmierčakas skatījumā uztverama kā intersemiotisks papildinājums, jo tās rezultātā rodas jauna bisemiotiska vienība (*new bi-semiotic entity*) (Kažmierczak 2018: 17).

Autores iedalījums apstiprina libreta un mūzikas attiecību atšķirības dažādos ar libretu saistītos mūzikas žanros. Tas liecina, ka izmaiņas vērojamas ne tikai literārā pirmavota un libreta dažādo veidu starpā viena žanra ietvaros, bet arī viena un tā paša libreta veida attiecībās ar mūziku atkarībā no mūzikas žanra. Otrkārt, skatījums uz libreta un mūzikas attiecībām operā kā uz intersemiotisku papildinājumu ne tulkojumu savā ziņā *atbrīvo* libretu no tulkojuma pienākuma reprezentēt jeb pilnībā atbilst oriģinālam. Šāda, brīva pieeja liteārā pirmavota interpretācijai mūsdienās muzikālā teātra darbos sastopama bieži, līdz ar to raksts netiešā veidā atspoguļo mūsdienu skatījumu uz mākslas formu savstarpējām attiecībām no zinātniskās puses.

20 "[...] there are phenomena which do not fit Jakobson's definition of transmutation since they imply a d d i n g a new code to an existing work instead of c h a n g i n g its code."

Librets no semiotiskā skatupunkta Libreta izpratne Arjana Bēsta pētījumos

Līdzīga izpratne par libreta un mūzikas savstarpējām attiecībām novērojama flāmu izcelsmes diriģenta, komponista un mūzikas pētnieka Arjana Bēsta (*Arjan Baest*, 1969) jau 2000. gadā izstrādātajā disertācijā *Operas semiotika (A Semiotics of Opera)*, kurā autors pievēršas libreta un mūzikas attiecību izklāstam no semiotikas skatupunkta. Arjans Bēsts libretu skata kā ļoti būtisku un pat mūzikai līdzvērtīgu operas sastāvdaļu. Pēc autora domām opera ir semiotiska sistēma, kas sevī ietver divus komponentus jeb zīmes – libretu un mūziku: “[...] mums ir darišana nevis ar vienu semiotisko sistēmu, bet gan ar semiotisku sistēmu, kas ir veidota no divām saistītām zīmēm, kas ietekmē viena otru. Šādu savienojumu sauc par sinkrētismu.”²¹ (Baest 2000: 52). Tādējādi Bēsts savā pētījumā noraida vienkāršoto priekšstatu, ka tikai mūzika interpretē libretu, bet norāda uz abu elementu mijiedarbi operas radīšanas procesā. Autors atbalsta ideju, ka savā sākotnējā pozīcijā librets un mūzika ir līdzvērtīgi, tādēļ operas analīzei būtu jāatspoguļo vienlīdzība starp abām zīmju sistēmām [...]”²² (Baest 2000: 55). Bēsts pat norāda, ka analīzei būtu jābūt tādai, kas spētu skatīt libretu un mūziku vairāk vai mazāk ar līdzīgām metodēm.

Šāds skatījums arī liek pārvērtēt operas veidošanas tradicionāli hronoloģisko shēmu, kurā librets tiek skatīts kā elements, kas operas veidošanas procesā atrodas pa vidu starp literāro avotu un mūziku. Tādējādi Bēsta skatījums atklāj būtisku libreta iezīmi, kas izpaužas kā nepabeigtības stāvoklis, kas var turpināties pat līdz darba iestudējuma pabeigšanai, bet ar katru jaunu iestudējumu turpināties jeb aizsākties no jauna. Jāatzīmē, ka Bēsta analizētais libreta veids ir operas teksta materiāls, kas atbilstu Aleksandra Rūdolfa iedalījuma sadaļai “mūzikā ietērptais teksts”, tādēļ šāda izpratne nebūtu atbilstoša, piemēram, libreta grāmatiņai.



2. attēls. Arjana Bēsta literārā avota, libreta un mūzikas savstarpējo attiecību shēma

Šeit redzamā shēma nr. 2. atspoguļo operas izstrādes secību, kurā, saskaņā ar Bēsta operas sinkrētisma izpratni, hronoloģiska elementu secība vērojama tikai starp literāro avotu un libretu. Šāds aspekts būtu jāņem vērā arī operas analīzes procesā, līdz ar to nošķirot divus savstarpēji atšķirīgus analīzes līmeņus: literārais avots–librets un librets–mūzika. Ja literārā avota un libreta savstarpējā analīzē operas veidošanas procesu atspoguļo libretā novērojamās izmaiņas, tad libreta un mūzikas analīzē, iespējams, lielāka uzmanība būtu jāpievērš abu elementu savstarpējās mijiedarbes

21 “[...] we are not dealing with one semiotic system, but with a semiotic system which is a compound of two constituting signs which enter into a function with each other. Such a compound is called a syncretism.”

22 “The method that is used for analysis should reflect the equality between both sign systems [...]”

momentiem. No šādas pozīcijas arī kļūst absurda libreta vainošana operas neveiksmē, jo tādā gadījumā operas neveiksmes iemesls nevar būt tikai librets vai tikai mūzika, bet gan problēmas to savstarpējās mijiedarbes līmenī.

Librets Bēsta redzējumā ir "mākslas forma, kas pakļauta operas vēstures, kultūras un ģeogrāfiski noteiktajām koncepcijām [..]"²³ (Baest 2000: 56). Tomēr Bēsts arī norāda, ka vēsturiskais libreta kā literatūras veida iedalījums viņa skatījumā nav pareizs: "Dzejas kvalitātes vēl nenosaka libreta dabu; to nosaka dramaturģiskās kvalitātes. Libreto nevajadzētu skatīt kā literārās mākslas formu; tā ir dramatiskās mākslas forma, kas mēdz pielietot poētiskās īpašības kā līdzekli sava prezentējamā subjekta, tas ir dramatiskās darbības, atainošanai."²⁴ (turpat). Līdz ar to Bēsts libreta galveno nozīmi saskata tā dramaturģiskajā darbībā, raksturojot libretu kā operas galveno dramaturģijas nesēju.

Šāds skatījums atspoguļojas arī Bēsta libreta nozīmes izpētē, kurā autors libreta darbību analizē caur personāžu un notikumu atainojumu. Šāda pieeja tuvina libreta izpēti dramaturģijas darbu analīzei, kurā kā atsevišķi analīzes etapi, piemēram, tiek nodalīti dramaturģijuma izstrādes apraksts, galveno tēlu jeb personāžu raksturojums un atveide, kā arī darbības vides un laika atspoguļojums darbā²⁵. Tomēr Bēsts pievērš uzmanību arī vairākām būtiskām atšķirībām lugas un libreta starpā. Tā, piemēram, autors norāda, ka "lai gan arī libreti fokusējas uz vienu centrālo darbību [..], tomēr bieži tajos sastopami diezgan plaši dažādu blakus jautājumu apraksti."²⁶ (Baest 2000: 57). Tāpat autora skatījumā operas libretā vairāk nekā cita veida dramaturģiskā darbā būtiska nozīme ir darbībā ietvertajām cēloņsakarībām. Līdz ar to autors norāda, ka operas tekstam raksturīga sava, jau standartizēta darbības struktūra, kas Bēsta vārdiem kļuvusi par daļu no "kompetenta lasītāja kolektīvās atmiņas" (*the competent readers' collective memory*), tādēļ par galveno operas sižeta intereses objektu kļūst intriga jeb veids kā operā atspoguļotā darbība tiek risināta no sākuma līdz finālam (Baest 2000: 59).

Attiecībā uz personāžu atveidi Bēsts pauž novērojumu, ka "[..] personāžu ticamību nosaka tēla raksturojuma apjoms jeb vērtība. Savukārt personāžu uztvere lielā mērā atkarīga no veida, kā personāži ir attēloti dramaturģiskajā tekstā."²⁷ (turpat). Autora skatījumā personāži libretā var tikt atspoguļoti 3 veidos: caur to, ko tie dara, caur to, ko tie saka un caur to, ko citi par tiem saka (turpat). Šāds redzējums cieši sasaista Bēsta libreta raksturojumu ar dramaturģiska darba izvērtējuma principiem. Personāžu analīzes līmenī redzams, ka starp personāžu atveidi libretā un veidiem,

23 "The libretto is an art form which is subject to historically, culturally and geographically determined conceptions regarding the nature of opera [..]."

24 "The use of poetic qualities does not determine the nature of the libretto; what does, are its dramatic qualities. Therefore, the libretto should not be dealt with as a literary art form; instead, it is a dramatic art form which occasionally employs poetic features as one of its vehicles for presenting its subject matter, that is, dramatic action."

25 Dramaturģijuma analīzes etapi aizgūti no individuālām sarunām ar latviešu dramaturģi Rasu Bugavičuti-Pēci (1988) un dramaturģes Liepājas universitātē 2013. gadā aizstāvētā maģistra darba "Dramaturģe mūsdienu teātrī: pieredzes anatomija" satura izvērtējuma.

26 "Although opera librettos also concentrate on one central action [..], but they frequently abound in sometimes rather extensive descriptions of different side-issues."

27 "[..] the value of character-based information is determined by the perceived credibility of the character. Character perception in turn depends heavily on the way in which characters are depicted in the dramatic text."

kā personāži tiek atspoguļoti cita veida dramaturģiskā darbā, nav vērojamas krasas atšķirības, līdz ar to var secināt, ka operā novērojamās dramaturģijas īpatnības vairāk ir saistītas ar *d a r b ī b a s n o t i k u m u a t v e i d i* (izcēlums mans – A. K.) gan laika, gan telpas izpratnē.

Izvērtējot notikumu laika izpausmes libretā, Bēsts nošķir divas dimensijas: notikumu ilgumu un notikumu biežumu. Attiecībā uz kopējo laika plūdumu autors norāda, ka "libretā, tāpat kā citos dramaturģiskos tekstos, izpaužas lineārs laiks, kas padara libretu par reāllaika tekstu, kurā notikumi norisinās hronoloģiski"²⁸ (Baest 2000: 60). Savukārt libreta notikumu iekšējai struktūrai, pēc autora novērojumiem, raksturīga izteikta diskontinuitāte, tā izpaužas kā atspoguļotā notikuma laika norobežošana vienas ainas vai cēliena robežās. Autora skatījumā libreta kontrastinajai struktūrai ir būtiska nozīme un tā atklāj lielu daudzveidību attiecībā uz notikuma izklāsta laiku tekstā. Tādējādi operas žanrā nereti vērojamas izteiktas notikumu norises ilguma atšķirības libreta teksta jeb apraksta un notikuma reālās norises jeb atspoguļojuma starpā (Baest 2000: 61).

No otras puses, notikumu un ar to saistītu personāžu nozīmību ietekmē arī to atveides biežums. Autora skatījumā klausītāju uztveri piesaista gan atkārtota kāda notikuma vai elementa parādīšanās, gan tikpat labi unikāla un pēkšņa notikuma atspoguļojums. Līdz ar to notikumu un personāžu nozīmību operā drīzāk ietekmē to laika ilguma un biežuma kombinācija. Operas gadījumā būtiska nozīme ir tieši mūzikas klātbūtnei, kas spēj gan pastiprināt, gan mazināt kāda notikuma vai personāža lomu darbā, tādējādi laika aspektu padarot par unikālu operas dramaturģijas sastāvdaļu.

Visbeidzot, darbības telpas aspekti pēc Bēsta uzskatiem libreta tekstā atspoguļojas tikai daļēji (Baest 2000: 62). Viņš uzskata, ka, piemēram, libreta tekstam pievienotās remarkas ir būtiskas operas iestudējuma veidošanā, bet nav saistītas ar libreta un mūzikas sinkrētismu. Tādējādi Bēsts atbalsta pozīciju, ka iestudējums ir operas ražošanas process, bet nav pašas operas sastāvdaļa (Baest 2000: 52). Salīdzinoši līdzīgi uzskati vērojami arī iepriekš minētā literatūrzinātnieka Aleksandra Rūdolfa pētījumā *Par un pret libretoloģiju*, kurā autors pauž savdabīgu novērojumu, ka libreta izpēte noved pie sava veida paradoksa – partitūras un libreta teksta analīze nenodrošina pilnīgu izpratni par operas izveides gala rezultātu jeb iestudējumu (Rudolph 2015: 399). Tādēļ Aleksandrs Rūdolfs, izvērtējot libreta pētniecības perspektīvas, norāda, ka "[..] it īpaši no muzikālās puses kļūst skaidrs, ka darba koncepciju var īstenot tikai divās – teksta un izpildījuma – dimensijās."²⁹ (Rudolph 2015: 422).

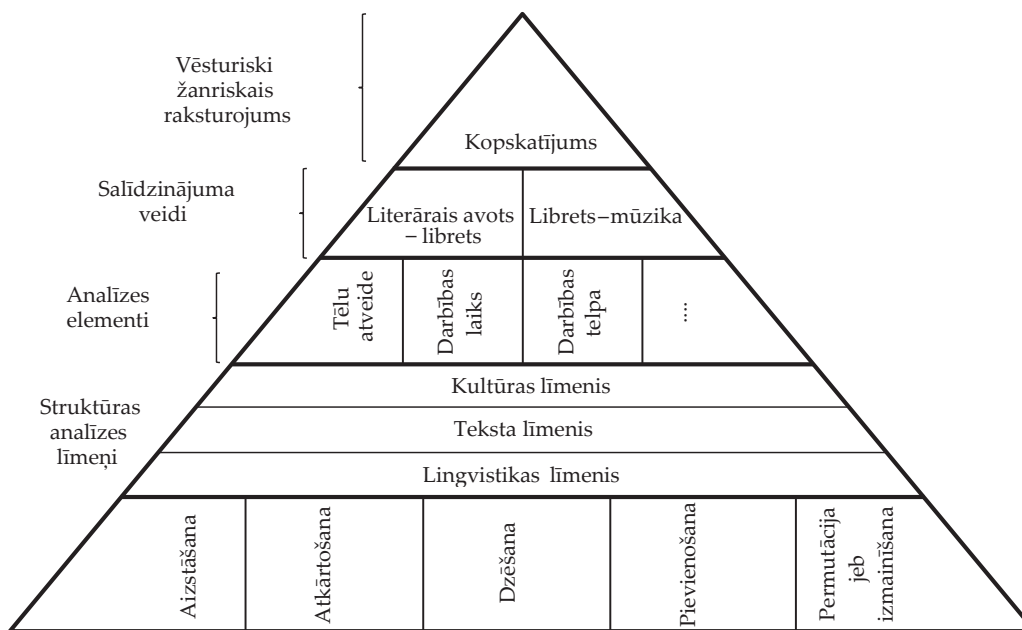
Libreta pētniecības perspektīva muzikālā teātra darba analīzē

Ņemot vērā iepriekš aprakstītos libreta terminoloģijas un jēdziena izpratnes aspektus un autoru piedāvātās libreta izpētes pieejas, iespējams izveidot no libreta

28 "As far as time is concerned, in dramatic texts like the libretto we are dealing with linear time which makes the libretto into a real-time text in which events unfold chronologically."

29 "[...] gerade im Bereich des Musikalischen etwa wurde besonders einsichtig, dass sich das Werkkonzept nur in den beiden Dimensionen Text und Performanz zu vollziehen vermag."

izrietošu, daļēji individualizētu operas analīzes mehānismu. Šāda nepieciešamība īpaši aktuāla varētu būt, piemēram, vēsturisku darbu izpētē, kur ar konkrēto operu saistītie libreta veidi un to mainība skaņdarba radīšanas un iestudēšanas procesā var sniegt papildinošu informāciju gan par vēsturisko kontekstu, gan skaņdarba dramaturģisko risinājumu. Šī pētījuma rezultātā tapušais apkopojošais analīzes mehānisms, tāpat kā iepriekš aplūkotajās libreta izvērtējuma pieejās saistīts tieši ar operas partitūrā ietvertā teksta izpēti.



3. attēls. Operas literāra avota, libreta un mūzikas dramaturģisko pieeju salīdzinājuma shēma

Tādējādi shēmā nr. 3 atspoguļota analīzē pielietoto pieeju hierarhija. Pieņemot, ka libretu operā var uzskatīt par centrālo mainīgo elementu, shēmā nodalīti divi salīdzinājuma veidi jeb līmeņi³⁰: literārā avota–libreta un libreta–mūzikas līmenis. Savukārt, saskaņā ar Arjana Bēsta redzējumu par vienlīdzību operas analīzē starp abām zīmju sistēmām, kā kopēji elementi gan literārā avota–libreta, gan libreta–mūzikas salīdzinājumā izvirzīti tēlu atveide, kā arī darbības laika un telpas traktējums. Tomēr analīzes elementu klāstu iespējams vēl papildināt, piemēram, skatot kulminācijas risinājuma atšķirības tekstu un mūzikas starpā un elementu vidū iekļaujot arī individuālus no pētāmā skaņdarba satura un dramaturģiskā veidola izrietošus analīzes objektus.

30 Iespējams arī gadījums, kad literārā avota elementi tiek izmantoti iestudējumā, neparādoties rakstītajā libreta tekstā. Tomēr tādā gadījumā šīs izmaiņas saistītas tieši ar darba iestudēšanas jeb režijas procesu, kas nav saistīts ar pašu darbu (sk. Aleksandra Rūdolda minēto libreta analīzes paradoksu). Šo aspektu būtu būtiski ņemt vērā absolūti uz libretu tendētā pētījumā, bet muzikoloģiskā analīzē, kurā iestudējums tiek skatīts kā operas vēsturiska izpausme, šādas izmaiņas iekļaujas libreta paplašinātā skatījumā – librets ir operas teksts, tātad gan partitūras, gan iestudējuma vizuālais (scenogrāfiskais un aktieriskais) teksts.

Katra elementa salīdzinājuma analīzē izmantota tulkojumu pētniecībā izstrādātā pieeja (skatīt Kamīlijas Ziganšinas un Martas Kažmierčakas pieeju atspoguļojumu), kurā starp salīdzināmiem darbiem tiek pievērsta uzmanība pieciem pārveides veidiem – aizstāšana (vizuāli to varētu atspoguļot ar shēmu: (iepriekšējais@jaunais), atkārtošana (iepriekšējais+iepriekšējais), dzēšana (teksta apjoma samazināšana vai pilnīga kādu daļu svītrosana), pievienošana (iepriekšējais+jaunais) un permutācija jeb izmaiņšana (iepriekšējais=iepriekšējais¹). Minētie pārveides veidi savukārt skatāmi gan no kultūras, gan teksta, gan lingvistikas risinājuma pozīcijām.

Tādējādi raksta ietvaros piedāvātā operas izpētes papildināšana citās saistītajās zinātnes nozarēs vērojamo pieeju un gūto atziņu kontekstā neizslēdz pašā mūzikas pētniecībā izstrādāto pieeju lietderību, bet drīzāk uztverama kā muzikoloģiskas izpētes paplašinājums, kas aicina operu skatīt kā libreta un mūzikas mijiedarbes rezultātu – jaunu mākslas objektu, kas tomēr saglabā noteiktu daļu kopīgu iezīmju ar savu literāro pirmavotu. Tā literārās saknes līdz ar to uztveramas kā papildu pievienotā vērtība ar operu saistīto procesu dziļākai izpratnei.

Secinājumi

Rakstā atspoguļotā informācija apliecina, ka librets kā literatūras un reizē arī mūzikas sfērai piederošs elements vēsturiski ir cieši saistīts tieši ar operas žanra veidošanos un tā teorētiskās domas virzību. Tādējādi arī konkrētu operu vēsturiskā konteksta un dramaturģiskā veidola izpratnē libreta izvērtējumam ir būtiska nozīme.

Termina *librets* kā internacionāla operas teksta apzīmējuma izplatīšanās dažādu valodu vidū notikusi ilgstošā laika periodā un sākotnēji saistīta tieši ar muzikālo praksi, ne teorētiskajiem apakšiem.

Atšķirības libreta jēdziena izpratnē novērojamas arī mūsdienu enciklopēdiskajos izdevumos. Tajos sniegtās libreta definīcijas balstītas uz jēdziena skaidrojumu caur atsevišķu tā pazīmju uzskaitījumu un raksturojumu.

Saskaņā ar libreta kā tulkojuma izpratni rakstā aplūkotajos Kamīlijas Ziganšinas un Martas Kažmierčakas pētījumos, samazināts kopējo elementu daudzums starp literāro pirmavotu un libretu vēl neliecina par libreta kvalitātes trūkumu. Operas gadījumā novērojamā pārveide drīzāk traktējama kā mūzikas pievienošana teksta materiālam, līdz ar to veidojot jaunu iepriekšējā darbā balstītu, bet ne atkarīgu mākslas objektu.

Arjana Bēsta pētījums uzsver libreta un mūzikas savstarpējo mijiedarbi operas radīšanas procesā, kas veido unikālas tieši operas žanram raksturīgas teksta un mūzikas attiecības. Līdz ar to var secināt, ka operā novērojamās dramaturģijas īpatnības īpaši saistītas ar darbības notikumu atveidi gan laika, gan telpas izpratnē.

Pētnieka Aleksandra Rūdolda ar libreta terminu saistīto žanru uzskaitījums, kā arī libreta veidu un īpašību iedalījums apliecina, ka vispusīga un pilnīga libreta izpēte prasa visaptverošas zināšanas dažādās ar libretu saistītās zinātnes nozarēs. Tomēr arī

skaņdarba partitūras un libreta teksta analīze nesniedz pilnu libreta skarto aspektu izpratni. Tādējādi jebkurā ar libretu saistītā pētījumā drīzāk būtiska nozīme ir skaidram konkrētā libreta pozicionējumam, kas ļauj precizēt aplūkojamo libretu un līdz ar to piemērot tam atbilstošu un individualizētu izpēti pieeju.

BIBLIOGRĀFIJA

- [anonīms] Iz Rigas latweeschu sadzihves. *Deenas Lapa*, nr. 60. 8. 12. 1886., 3.
http://www.periodika.lv/periodika2-viewer/?lang=fr#panel:pp|issue:573905|article:DIVL45|page:3|block:P3_TB00002 (skatīts 23. 07. 2021.)
- Baest, Arjan van (2000). *A Semiotics of Opera*. Delft: Eburon, 160.
- Bendiks, Hermanis, un Laimdots Ceplītis, Rūdolfs Grabis (sast.) (1973). *Formulēt. Latviešu literārās valodas vārdnīca 8 sējumos, 2*. Rīga: Zinātne, 540.
- Bendiks, Hermanis, un Laimdots Ceplītis, Rūdolfs Grabis (sast.) (1980). *Kopsavilkums. Latviešu literārās valodas vārdnīca 8 sējumos, 4*. Rīga: Zinātne, 369.
- Birznieks, Jānis (2009). *Definēt. Juridisko terminu vārdnīca: latviešu – angļu, angļu – latviešu*. Rīga: Multineo.
<https://tezaurs.lv/defin%C4%93t> (skatīts 20. 06. 2021.)
- Blinkena, Aina, un Laimdots Ceplītis, Rūdolfs Grabis (sast.) (1991). *Termins. Latviešu literārās valodas vārdnīca 8 sējumos, 7.2*. Rīga: Zinātne, 507.
- Borchmeyer, Dieter (1996). *Libretto. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil, B. 5. Kassel u.a.: Bärenreiter/Metzler, 1116–1123.
- Brēmere, Ilze (2013). *Tēlotājmākslas objekta verbālā reprezentācija XX gadsimta sākuma latviešu dzejā*. Promocijas darbs. Rīga: LU.
- Bugavičute, Rasa (2013). *Dramaturģe mūsdienu teātrī: pieredzes anatomija*. Liepāja: LiepU.
- Delabastita, Dirk (1993). *There's a Double Tongue: An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, With Special Reference to Hamlet*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 33.
- Gier, Albert (1998). *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 338.
- Guļevska, Dainuvīte (1987). *Definīcija. Latviešu valodas vārdnīca*. Rīga: Avots, 173.
- Jakobson, Roman (1959). On linguistic aspects of translation. *The Translation Studies Reader*. ed. Lawrence Venuti. London. New York: Routledge, ed. 2000, 113–119.
https://translationjournal.net/images/e-Books/PDF_Files/The%20Translation%20Studies%20Reader.pdf (skatīts 20. 06. 2021.)

- Kārklīņš, Ludvigs (2006). *Librets. Mūzikas leksikons*. Rīga: RaKa, 103.
- Kaźmierczak, Marta (2018). From Intersemiotic Translation to Intersemiotic Aspects of Translation. *Przekładaniec: Word and Image in Translation*. Kraków: Faculty of Polish, Jagiellonian University, 7–35.
- Libretto*. Cambridge Dictionary.
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/italian-english/libretto> (skatīts 20. 06. 2021.)
- Libretto*. Merriam-Webster. Dictionary.
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/libretto> (skatīts 20. 06. 2021.)
- Libretto*. Online Etymology dictionary.
<https://www.etymonline.com/word/libretto> (skatīts 20. 06. 2021.)
- Macnutt, Richard (2001). *Libretto. The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition 14. London [etc.]: Macmillan Publishers Ltd., 645–649.
- Morlino, Luca (2015). *Libretto. Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (TLIO)*
<http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO/> (skatīts 20. 06. 2021.)
- Romanovska, Alīna (2021). *Semiotika. Nacionālā enciklopēdija*
<https://enciklopedija.lv/skirklis/8068-semiotika-> (skatīts 20. 06. 2021.)
- Rudolph, Aleksander (2015). *Für und Wider die Librettologie: Zu Geschichte und Kritik einer Librettoforschung des Gesangstheaters*. Doctoral thesis. Bayreuth: University of Bayreuth, Faculty of Languages and Literature, 499.
https://epub.uni-bayreuth.de/1901/1/DISS_Libretto.pdf (skatīts 05. 04. 2021.)
- Sīle, Līga (2014). *Ellas Maijāras ceļojumu apraksta Nežēlīgais ceļš fragmentu tulkojuma problemātika*. Bakalaura darbs. Rīga: LKA.
- Skujiņa, Valentīna (2007). *Jēdziens. Valodniecības pamatterminu skaidrojošā vārdnīca*. Rīga: LU Latviešu valodas institūts, 176.
- Stecenko, Anna (2016). *Perspektivy razvitiâ librettologii v kontekste opernoj dramaturgii librettista Ū. Dimitrina. Slavânskij literarnyj mir: konteksty i konfrontacii II*. Brno: Masarikov Universitet, 1–5.
- Termins*. Akadēmiskā terminu datubāze *AkadTerm*. LZA Terminoloģijas komisija.
<http://digitalis.lv/term.php?term=termins> (skatīts 20. 06. 2021.)
- Vedins, Ivans (2000). *Loģika: Mācību grāmata augstskolām*. Rīga: Avots.
- Veitmane, Klāra, un Lija Čerfase, Henrihs Novackis, u.c. (1955). *Liber. Latīņu-latviešu vārdnīca*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 522.
- Wood, Alison J. E. (2007). *The Poetics of Libretti: Reading the Opera Works of Gwen Harwood and Larry Sitsky*. Adelaide : University of Adelaide, 93.
- Ziganshina, Kamilia (2017). The Mechanism of Intersemiotic Translation of the Aida Opera Libretto into a Comic Strip. *TranslatoLogica: A Journal of Translation, Language,*

and Literature, 1. Wrocław: Department of Translation at the Institute of English Studies, University of Wrocław, *Translatio* Doctoral Students' Association, 157–171. <http://www.ifa.uni.wroc.pl/translatologica/journal.html> (skatīts 20. 06. 2021.)

FELICITA TOMSONE UN OPERA *PŪT, VĒJIŅI!* (1960)

Aija Kupjanska



Latviešu komponistes Felicitas Tomsones (dzim. Vidberga, 1901–1969) vārds visbiežāk saistās ar viņas operu *Pūt, vējiņi!* (1960), tomēr sava laika kritiķu negatīvais vērtējums par šo darbu atstāja sekas uz komponistes tālāko radošo dzīvi. Pēc daudziem gadiem šis ir pirmais mēģinājums no jauna paskatīties uz šo aizmirsto latviešu oriģināloperu. Raksta centrā ir Felicitas Tomsones *Pūt, vējiņi!* kā viena no Raiņa lugas kameriskākajām interpretācijām latviešu muzikālajā teātrī. Akcentēta tautasdziesmas nozīme un salīdzinātas tās traktējuma izmaiņas lugas un libreta tekstā, kā arī tā attiecības ar operas muzikālo materiālu. Par pētījuma avotiem kalpojuši operas *Pūt, vējiņi!* klavierizvilkumi no Latvijas Nacionālās operas un baleta nošu arhīva un Rakstniecības un mūzikas muzeja krātuves, kā arī Latvijas Valsts arhīva Latvijas Nacionālās operas fonda dokumenti un presē publicētā informācija par iestudējuma tapšanas gaitu un tā rezultātu.

Atslēgvārdi: operas librets, operas iestudējums, Rainis, *Pūt, vējiņi!* muzikālajā teātrī, kultūrpolitika, tautasdziesma

Keywords: opera libretto, opera production, Rainis, *Pūt, vējiņi!* in musical theatre, culture policy, folk song

Felicitas Tomsones operas *Pūt, vējiņi!* literārais avots ir viena no pazīstamākajām Raiņa (1865–1929) lugām. Tā sarakstīta 1913. gadā, Rainim atrodoties tālumā no dzimtenes – Kastaņolā, Šveicē. Tomēr minētais darbs iezīmē vien nelielu daļu no latviešu operateātrī uzvestā Raiņa lugu klāsta. Pārlūkojot latviešu operu un baletu literāros avotus, var redzēt, ka tajos izteikti dominē Raiņa dramaturģija. Dažas lugas, kā, piemēram, *Indulis un Ārija* (Alfrēda Kalniņa nepabeigtā opera *Indulis un Ārija*, 1913/14, Jāņa Ķepīša opera *Indulis un Ārija*, 1969), *Mīla stiprāka par nāvi* (Nilsa Grīnfelda opera *Mīla stiprāka par nāvi*, 1959, Jāņa Ķepīša balets *Turaidas roze*, 1961), *Pūt, vējiņi!* (Felicitas Tomsones opera *Pūt, vējiņi!*, 1960, Arvīda Žilinska opera *Pūt, vējiņi!*, 1977) un *Spēlēju, dancoju* (Ādolfa Skultes balets *Brīvības sakta*, 1950, Imanta Kalniņa opera *Spēlēju, dancoju*, 1977) interpretētas pat vairākās skatuves versijās vai vismaz mēģinātas ar mērķi izrādīt muzikālajā teātrī.

Lugas *Pūt, vējiņi!* panākumi teātrī, iespējams, veicinājuši arī komponistu īpašu interesi par šo darbu. Līdz mūsdienām uz operateātra skatuves uzvestas divas pēc lugas motīviem veidotas operas – Tomsones un Žilinska (1905–1993) *Pūt, vējiņi!*, sarakstītas 1960. un 1969. gadā Tāpat, Liepājas teātrī 2011. gadā ar panākumiem tika iestudēts Kārļa Lāča (1977) mūzikls *Pūt, vējiņi!*.

Tomēr tie nav vienīgie mēģinājumi lugas materiālu pārveidot muzikālā teātra žanra darbā. Interesi par šo lugu savas pirmās operas teksta meklējumos bija izrādījis jau Alfrēds Kalniņš (1879–1951), kuram *Pūt, vējiņi!* bija otrs iespējamais operas teksta variants aiz lugas *Indulis un Ārija* (R. Koļeda, *Dziesmusvētki: tautas māksla, kultūroide*, 01. 03. 1998.). Savukārt, pirmie operas rakstīšanas mēģinājumi saistīti ar četrdesmito gadu vidu, kad laikrakstos rodamas ziņas, ka operas *Pūt, vējiņi!* radīšanai pievērsies komponists Aleksandrs Valle (1890–1972)¹. Tomēr atsaucēs par tālāku darba virzību vairs nav atrodamas. Līdzīga situācija vērojama arī trimdas preses izdevumos, kur sākot ar 1970. gadu beigām, vairākkārt minēti koncerti, kuros izskanējuši fragmenti no komponista Bruno Skultes (1905–1976) iecerētās operas *Pūt, vējiņi!*, tomēr arī šajā gadījumā no darba zināmi tikai atsevišķi dziedājumi, kā, piemēram, Baibas monologs un Zanes ārija².

Pirmās pabeigtās operas pēc lugas *Pūt, vējiņi!* motīviem, saskaņā ar presē pieejamo informāciju, saistītas ar piecdesmitajiem gadiem – 1952. gadā operu *Pūt, vējiņi!* sarakstījis Mārtiņš Jansons (1899–1972) (V. Bērzkalns, *Latvju Mūzika*, 01.01.1973.), bet 1959. gadā savu operu pabeidza arī komponists Artūrs Salaks (1891–1984) (J. Rozenieks, *Cīņa*, 17. 03. 1959.).

Felicitas Tomsone dzīve un radošais devums

Tomsone opera *Pūt, vējiņi!* izceļama iepriekš minēto darbu vidū kā pirmais šīs lugas inscenējums uz operas skatuves. Tomēr, ņemot vērā komponistes nelielo atpazīstamību, raksta ietvaros apzināti arī pašas komponistes svarīgākie dzīves dati un radošais devums. Pieejamo informāciju kopumā var raksturot kā nelielu un ļoti fragmentāru. Piemēram, literatūrā par latviešu operas vēsturi Tomsone vārds minēts reti un pārsvarā vien uzskaitījumu vidū, pieminot komponisti, galvenokārt, kā operas *Pūt, vējiņi!* autori³. Tomēr paradoksālā kārtā opera *Pūt, vējiņi!*, iespējams, ir arī iemesls komponistes mazajai atpazīstamībai mūsdienās un radošās darbības neveiksmīgajam liktenim.

Felicitas Tomsone dzimusi 1901. gada 30. martā Jelgavā ierēdņa Jāņa un Elizabetes Vidbergu ģimenē. Jaunības uzvārds – Vidberga – plašāk zināms saistībā ar komponistes brāli, izcilo 20. gadsimta latviešu grafiķi Sigismundu Vidbergu (1890–1970). Mākslas zinātniece Marita Bērziņa (1959) grafiķim veltītajā grāmatā raksturojusi bērnības vidi

1 Aleksandra Valles operas *Pūt, vējiņi!* radīšanas fakts vairākkārt minēts trimdas latviešu preses izdevumos (kā *Latvju Vārds* (M.Kasperskis, *Latvju Vārds*, 23.03.1946.), *Nākotnes ceļš* (R. Valdmanis, *Nākotnes Ceļš: Latviešu nometnes laikraksts Ķīlē*, 04.05.1946.) un *Atbalss* (N. Trepša, *Atbalss: Altetingas latviešu komitejas informācijas daļas ziņu dienesta biļetens*, 24.06.1946.). Tomēr pēc rūpīgākas izpētes var secināt, ka laikrakstu sniegtā informācija, iespējams, nākusi no viena un tā paša avota – Madonas radiofona.

2 Par Bruno Skultes operas *Pūt, vējiņi!* fragmentu atskaņojumiem rakstīts, galvenokārt, Amerikā izdotajā latviešu laikrakstā *Laiks* (I.Štrāle-Didrichsone, 07.05.1977., M.Vinerte, 28.03.1981., E. Patvaldnieks, 04.11.1981., T.R., 30.01.1985., D.Aperāne, 28.04.2001), kā arī laikrakstā *Latvija Amerikā* (I.Štrāle-Didrichsone, 07.05.1977.).

3 Šāds apgalvojums balstīts uz sekojošu 20. gadsimta latviešu operas vēsturei veltītu grāmatu pamata: Ligita Viduleja *Latviešu padomju opera* (1973), Vija Briede-Bulavinova *Latviešu opera (līdz 1940. gadam)* (1975), Vija Briede *Latviešu operteātris* (1987) un autoru kolektīva Benitas Alksnes, Vitas Bangas, Māra Daktera u.c. veidotā grāmata *Latvijas Nacionālā opera* (2000).



1.attēls. Komponiste Felicita Tomsonē pretskatā, tuvplānā.
1950. gadu sākums. Portrets. Apakšmalā autogrāfs. RMM 213353

un ģimeni kā ļoti inteliģentu: "Ģimenē auga četri bērni – divas meitas un divi dēli. Tēvs Jānis bija ļoti sabiedrīks, ar plašu interešu loku. [...] Ģimenē valdīja muzikāls gars, Jānis darbojās Jelgavas dziedāšanas biedrībā *Lira*, bet Elizabete gan pati aizrāvās ar klavierspēli, gan skaņu mākslas pasaulē ievadīja visus četrus bērnus" (Bērziņa 2015: 8).

Līdzīgi kā citu 19. un 20. gadsimta mijas latviešu ģimeņu atvases, arī Vidberga un vēlāk viņa jaunākās māsa Felicitas izglītība saistīta ar Pēterburgu, no 1914. līdz 1924. gadam sauktu par Petrogradu. Tomsonē 1917. gadā sāka mācības Petrogradas konservatorijā (1917–1920), līdz ar to viņas studiju gadi pagāja gan politiski, gan kultūras ziņā savīļņojošā periodā. Kā nozīmīgākos Tomsones pasniedzējus Petrogradas konservatorijā var minēt profesoru Mihailu Kļimovu (*Mihail Klimov*, 1881–1937), kā arī pianistu Borisu Zaharovu (*Boris Zaharov*, 1887–1943) (J. Škapars, *Literatūra un māksla*, 20. 09. 1969.).

Pie Kļimova autore apguva kompozīcijas teoriju. Kļimova vārds šajā laikā bija saistīts arī ar Pēterburgas kora kapelas darbību, kas viņa vadībā bija sasniegusi ļoti augstu māksliniecisko līmeni un aktīvi koncertēja gan Krievijas, gan Eiropas koncertzālēs (Šikov 1984: 97).

Savukārt klavierspēli Tomsone apguva speciālajā klavieru klasē pie profesora Zaharova, kura skolotāju vidū minami pasaulē atzīti pianisti kā Anna Jesipova (*Anna Esipova*, 1851–1914) un Leopolds Godovskis (*Leopold Godowsky*, 1870–1938). Tāpat, jau no konservatorijas studiju gadiem B. Zaharovu saistīja cieša draudzība ar komponistu Sergeju Prokofjevu (*Sergei Prokofjev*, 1891–1953). 1921. gadā Zaharovs emigrēja uz Ķīnu, kur turpināja savu koncertmākslinieka un pedagoga darbību, tādēļ viņu uzskata arī par mūsdienu ķīniešu pianisma skolas aizsācēju (U Na 2009: 265).

Gan Tomsone, gan Vidbergs 1920. gadu sākumā atgriezās Latvijā, tomēr tālākie dzīves ceļi katram izveidojās krasi atšķirīgi. Laikā, kad brāļa radošā darbība sasniedza pilnību, Tomsone turpināja muzikālo izglītību Latvijas Konservatorijā, kur ieguvusi divus diplomus. 1926. gadā Tomsone ar teicamām sekmēm absolvēja gados vēl jaunā, bet talantīgā pianista Nikolaja Dauges (1894–1964) klavieru klasi (Fūrmane 2017: 24), bet pēc vairāku gadu pārtraukuma, kuru laikā autore strādāja par pedagoģi Latgales Tautas konservatorijā un Rīgas Valsts mūzikas vidusskolā (pašlaik Jāzepa Mediņa Rīgas mūzikas vidusskola), 1950. gadā Tomsone absolvējusi arī Ādolfa Skultes (1909–2000) kompozīcijas klasi (J. Škapars, *Literatūra un māksla*, 20. 09. 1969.).



2.attēls. 2. Akustikas grupa 1946. gadā. Attēlā redzama Felicita Tomsone (otrā no kreisās) līdzās savas vīram Teodoram Tomsonam, (trešais no kreisās), kā arī Ādolfu Skulti (vidū, ceturtais no kreisās) un labajā pusē kursabiedru Edgaru Tonu (aizmugurē, pirmais no labās), kurš vēlāk ir arī operas *Pūt, vējiņi!* diriģents. JVLMA LF-3751

Būtiskas pārmaiņas Tomsones dzīvē ieviesa Otrais pasaules karš un ar to saistītā brāļa Sigismunda došanās trimdā. Kā liecina LU AB Misiņa bibliotēkā nodotās vēstules, kas daļēji publicētas arī mākslas zinātnieces M. Bērziņas rakstā *Kur tie gadi*, turpmākā

sarakste abu vidū aizsākās tikai 1960. gadā (Bērziņa, *Karogs*, 1.06.1990.). Vidberga vēstulēs izmantotā uzruna māasai *Mīļais Šacīt!* liecina par sirsnīgajām un dziļajām ģimenes saitēm, kas Felicitu vienoja ar brāli visas dzīves garumā.

No Tomsones daiļrades saglabājies ļoti maz darbu, kas, galvenokārt, sastopami Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas (JVLMA) nošu bibliotēkas krājumā. Tomēr atsevišķi skaņdarbi glabājas arī Latvijas Nacionālās bibliotēkas (LNB) mūzikas lasītavā, kā arī Latvijas Nacionālās operas un baleta (LNOB) nošu bibliotēkā un Rakstniecības un mūzikas muzeja (RMM) krātuvē. Piemēram, JVLMA nošu bibliotēkā sastopami četri autores skaņdarbu krājumi, pārsvarā noraksta kopijas – *Dziesmas jauktam korim (Aizgāja bāliņi un fūga Sirds)*, krājumi *Skaņdarbi klavierēm (Tēmas ar variācijām, Sonāte, Sonāte, Septiņas fūgas)* un *Miniatūras klavierēm (Sešas miniatūras klavierēm, etīdes nr. 1, nr. 2, Menuets, Gavote, divas prelūdijas, divi valši, skaņdarbi Bij vakars, Poēma)*. Vienīgais publicētais skaņdarbu krājums izdots krietnu laiku pēc autores nāves, vien 1989. gadā. Tajā ietvertas Felicitas un Teodora Tomsonu (1904–1992) *Dziesmas balsij un klavierēm*⁴. Pianistes Intas Villerušas (1943–2019) un dziedātāja Jāņa Sproģa (1944) atskaņojumā 1986. gadā tapis arī plašāks abu Tomsonu skaņdarbu ieskaņojums Latvijas Radio⁵. Tomēr minētie ieraksti līdz mūsdienām tā arī palikuši vieni no retajiem autores darbu audio materiāliem.

Nošu izpēte un pieejamie ieraksti sniedz dažas atziņas par Tomsones mūzikas rokrakstu – tie liecina, ka komponistei tuva bijusi romantiskā izteiksme, kas izpaudusies galvenokārt miniatūrās formās. Vienlaikus vairākkārt sastopamais fūgas žanrs, variācijas un sonāte liecina par autores pietāti pret klasiskajām formām. Jāpiebilst, ka nevienā no JVLMA glabātajiem nošu materiāliem nav atrodams norādes par skaņdarbu sacerēšanas laiku, tādēļ diemžēl nav iespējams spriest par kompozīciju hronoloģisko secību un daiļrades periodu, kurā tās tapušas. Iespējams, ka vismaz daļa minēto skaņdarbu saistīta ar autores studiju gadiem kompozīcijas klasē.

Savukārt Tomsones operas *Pūt, vējiņi!* muzikālais materiāls glabājas Latvijas Nacionālās operas un baleta nošu bibliotēkā (LNOB, 0178, 0179) un Rakstniecības un mūzikas muzeja krātuvē (RMM, 213350). Visi minētie eksemplāri ir operas klavierizvilkumi rokrakstā⁶. Ar daudzveidīgām piezīmēm, kas sniedz ieskatu operas iestudēšanas procesā izceļas ilggadīgās operas koncertmeistares Helēnas Viļumanes (1908–1996) eksemplārs (LNOB, 0179). Tas liecina par darbu pie operas teksta iestudēšanas, jo tajā daudzviet tiek laboti atsevišķi vārdi un izteikumi. Tāpat, piezīmes liecina arī par iedziļināšanos operas saturā – “Kāpēc Ortas frāzes pārrautas (vai viņa aizelšas?)” (1. cēliena 1. aina), kā arī muzikālajā materiālā. Dažviet piezīmēs norādīts pat uz iespējamu Lūcijas Garūtas (1902–1977) (1. cēliena 1. aina) un Pētera Čaikovska

4 Izdevums pieejams arī Latvijas Nacionālās bibliotēkas Alfrēda Kalniņa mūzikas lasītavā.

5 Villerušas un Sproģa veiktie ieraksti plašāk dzirdami Oresta Silabrieža 2014. gadā veidotajā radioraidījumā *Felicitas Tomsones un Teodora Tomsona vokālā un instrumentālā kameramūzika*.

6 Operas partitūra, ko veidojis Tomsones dzīvesbiedrs un komponists Teodors Tomsons, ne Latvijas Nacionālās operas un baleta arhīvā, ne Rakstniecības un mūzikas muzeja krātuvē nav atrodama.

(Čajkovskij, 1840–1893) ("Čaikovska *Pīka dāmas* iespaids") (1. cēliena 2. aina) mūzikas ietekmi operā⁷.

Operas *Pūt, vējiņi!* iestudējums 1959./1960. gada sezonā

Par Tomsones operas uzvedumu mūsdienās iespējams spriest tikai netieši, jo pilnā mērā saglabājies tikai operas librets un muzikālais materiāls. Latvijas bibliotēku digitalizētajā video un audio krājumā glabājas arī Ulda un Baibas dziedājuma fragments no operas 3. cēliena (DIVA, *Latviešu opera laiku lokos*, 22. 01. 1989.)⁸, tomēr tas ir pagaidām vienīgais raksta autore atrastais operas ieskaņojums.

Pieejamā informācija liecina, ka, lai gan Tomsones opera *Pūt, vējiņi!* pirmizrāde notika 1960. gada 2. jūnijā, tās pirmie uzmetumi radīti jau kompozīcijas studiju laikā. Kā minēts tā laika presē, "tie, kas atceras Tomsoni no kopējām gaitām konservatorijas klavierklasē, pēc tam kompozīcijas klasē, zina, ka jau toreiz, pirms gadiem desmit, Raiņa dzejas skaistums valdzināja mūziķi. Un viņas diplomdarbs bija mūzika Raiņa lugas *Pūt, vējiņi!* pēdējai aintai. Darbu novērtēja teicami. Bet pedagogi ieteica nākotnē noteikti pabeigt to, kas tik sekmīgi sāks" (S. Reķe, *Rīgas Balss*, 26. 05. 1960.).

Operas iestudējuma veidošana balstījās uz diriģenta Edgara Tona (1917–1967) un režisora Kārļa Liepas (1905–1990) pleciem. Radošajā komandā jāizceļ arī scenogrāfes Birutas Goģes (1926–2008) vārds, jo minētā opera bija mākslinieces pirmais patstāvīgais liela mēroga skatuves veikums (A. Dimants, *Padomju Jaunatne*, 29. 07. 1960.). To muzikologs Oļģerts Grāvītis (1926–2015), savukārt, izcēlis kā īpašu novitāti, jo iestudējuma scenogrāfijā tika izmantota tolaik jauna tehnoloģija – projekciju aparāts, ar kura palīdzību skatuves fonā tika rādīti fotogrāfa Egona Kera (1922–2016) krāsainie diapozitīvi ar Latvijas dabas ainavām (Grāvītis 1961: 45).

Opera tika iestudēta divos sastāvos, tādējādi galvenajām Ulda un Baibas lomām gatavojās dažādu paaudžu skatuves tandēmi – Pēteris Grāvelis (1919–1995) un Auguste Klinka (1918–2012), kā arī salīdzinoši jaunākas paaudzes solisti Maigurs Andermanis (1922–2011) un Elza Zvirgzdiņa (1927–1998) (RMM 275903). Solistu vidū noteikti īpaši jāizceļ arī viens no visjaunākajiem operas iestudējuma dalībniekiem – Jānis Zābers (1935–1973) Gatiņa lomā, jo 1960. gadā dziedātājs tikai sāka savas skatuves gaitas kā operas solists. Zīmīgi, ka Zāberam šī loma bija pirmā, bet ne pēdējā sastapšanās ar Raiņa dramaturģiju, jo dažus gadus vēlāk dziedātājs jau parādījās Arvīda Žilinska operas

7 Arī pētnieces Melisandras Elizabetes Teteris-Dankeres (*Melisandra Elisabeth Teteris-Dunker*) darbā pievērsta uzmanību operas muzikālā materiāla stilistiskajam izvērtējumam. Lai gan autore skatījumā Tomsones opera pēc savas struktūras un orķestrācijas drīzāk tuva vēlīnā romantisma izteiksmei, tomēr autore norāda arī uz atsevišķām epizodēm, kurās jūtama P. Čaikovska mūzikas ietekme. Piemēram, 2. cēliena Gatiņa dziedājums (lugā 3. cēliena 1. skats) autore skatījumā tuvs Pētera Čaikovska operas *Jevgeņijs Oņegins* 1. cēlienā ietvertajam numuram "Už kak po mostu, mostočku", bet 3. cēliena 2. ainas (lugā 5. cēliena, 1. skats) instrumentālais ievads tuvs Kloda Ašila Debiši mūzikas izteiksmei (Teteris-Dunker 2017).

8 Tomsones operas *Pūt, vējiņi!* fragmenta ieraksts veikts 1989. gada 22. janvārī, koncertā *Opera laiku lokos*. Tajā Ulda un Baibas dziedājumi dzirdami soprāna Lilijas Siliis, baritona Bruno Egles un Latvijas Nacionālā operas orķestra atskaņojumā.

Zelta zirgs (1965) iestudējumā, kā galvenās, Antiņa, lomas tēlotājs (RA, *Krājuma dārgumi: Raiņa saulgriežu pasakas muzikālā interpretācija – Arvīda Žilinska opera "Zelta zirgs"*)⁹.

1959./1960. gada sezona, kurā tika uzvesta opera, ir nozīmīga arī ar to, ka šajā gadā reizē ar *Pūt, vējiņi!* opereteātra repertuārā tika iekļauta arī Riharda Štrausa (*Strauss*, 1864–1949) opera *Salome* (LVA, 260. f., 5. apr., 32.). Lai gan tās pirmuzvedums notika sezonas sākumā – 1959. gada novembrī –, Latvijas Valsts arhīvā pieejamie LPSR Valsts operas un baleta teātra sanāksmju protokoli (LVA, 260. f., 5. apr., 17., 32.) liecina, ka opera *Pūt, vējiņi!* savā ziņā palika *Salomes* iestudēšanas procesā ēnā. Protokolos vairākkārt lasāmi diriģenta Edgara Tona izteikumi, kuros abas operas savstarpēji salīdzinātas. Piemēram, jau pirms sezonas sākuma 1959. gada 14. augusta orķestra ražošanas sanāksmē Tons norāda, ka "opera *Salome* ir grūts darbs, pie kā vajadzēs strādāt pa grupām. [...] Pārējie darbi būs vieglāki (*Riekstkodis, Pūt, vējiņi!*)" (LVA, 260. f., 5. apr., 32.). Līdz ar to, iespējams, nepieciešamais darba apjoms, lai pilnvērtīgi iestudētu operu *Pūt, vējiņi!*, sezonas sākumā netika adekvāti aprēķināts.

Operas sanāksmju protokoli liecina arī par sasteigtu Tomsones operas iestudēšanu un pieņemšanu. Lai gan pirmā mākslinieciskās padomes sēde, kurā klātesošie tika iepazīstināti ar režisora Kārļa Liepas iecerēto operas *Pūt, vējiņi!* traktējumu un dekorāciju maketiem, notika jau 1960. gada 13. martā (LVA, 260. f., 1. apr., 19.), tomēr pilnvērtīgs visu iesaistīto iestudējuma dalībnieku mēģinājumu process varēja notikt tikai aptuveni mēnesi (LVA, 260. f., 1. apr., 19., 156.). Par zināmu steigu liecina arī operas pirmizrādes izziņošana, jo, piemēram, pirmizrādes nedēļas afišā – no 27. maija līdz 3. jūnijam – opera *Pūt, vējiņi!* vēl joprojām tika pieteikta tikai kā sagatavošanā esošs iestudējums (LVA, 260. f., 2. apr., 115.). Arī mākslinieciskās padomes protokoli apliecina, ka operas iestudējums tika apstiprināts tikai pirmizrādes nedēļā, 28. maijā, kad opereteātra nedēļas afiša jau bija nodrukāta (LVA, F. 260., 1., 19.).

Kritiķu viedoklis

Izpētes gaitā izdevies atspēkot maldīgu apgalvojumu, ka Tomsones opera *Pūt, vējiņi!* jau pēc otrās izrādes, 6. jūnijā, tikusi noņemta no repertuāra kā pārāk nacionālistiska (Teteris-Dunker 2017: 11). Gan presē, gan arhīvu materiālos pieejamā informācija liecina, ka kopumā notikušas vismaz vienpadsmit operas izrādes (02. 06., 5. 06., 9. 06., 18. 06., 29. 06., 03. 07., 13. 07., 17. 07., 23. 07., 10. 09., 24. 11.)¹⁰. Turklāt ar Tomsones darbu tika atklāta arī nākamā, 1960./1961. gada operas sezona (izrāde 10.09.).

Tomēr aptuveni mēnesi pēc iestudējuma pirmizrādes presē parādījās vairāku kritiķu samērā negatīvi jaunās operas vērtējumi. Kā būtiskākos to vidū var izcelt Oļģerta

9 *Krājuma dārgumi: Raiņa saulgriežu pasakas muzikālā interpretācija – Arvīda Žilinska opera "Zelta zirgs"*. Raiņa un Aspazijas muzejs
<http://www.aspazijarainis.lv/krajuma-dargumi-raina-saulgriezu-pasakas-muzikala-interpretacija-zilinska-opera-zelta-zirgs/>

10 Operas izrāžu datumi un kopējais skaits balstīts uz LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra 1959./1960. un 1960./1961. gada sezonu afišu (LVA, 260. f., 2. apr., 115., 116) un presē ietverto reklāmu un rakstu (*Ciņa*, 16. 06. 1960., 03. 09. 1960., *Rīgas Balss*, 02. 07. 1960., 23. 07. 1960.) bāzes.

Grāvīša recenziju "Pūt, vējiņi! Vai muzikāls eksperiments?" (Cīņa, 27. 06. 1960.), Artūra Birnsona (1913–2002) "Līdz galam neatrisināts..." (Literatūra un Māksla, 09. 07. 1960.) un Silvijas Stumbres (1925–1987) recenziju "Ar drosmi vien šoreiz ir par maz" (Rīgas Balss, 29. 07. 1960.). Lai gan kritiķu viedokļi vietām ir pretrunīgi, tomēr kā vienojošās iezīmes recenzijās var saskatīt vērsanos pret Tomsoni kā maz zināmu un tadējādi, iespējams, nepieredzējušu autori, kā arī operas kameriskā stila, dramaturģiskā veidola un orķestrācijas trūkumu akcentēšanu.

1.tabula. Oļģerta Grāvīša, Artūra Birnsona un Silvijas Stumbres recenzijās sniegto pozitīvo un negatīvo vērtējumu apkopojums par *Pūt, vējiņi!* iestudējumu

	Oļģerts Grāvītis, "Pūt, vējiņi! Vai muzikāls eksperiments?"	Artūrs Birnsons, "Līdz galam neatrisināts..."	Silvija Stumbre, "Ar drosmi vien šoreiz ir par maz"
Pozitīvs novērtējums	<p>Librets</p> <p>Kā labākais tiek vērtēts operas 3. cēliens</p> <p>Baibas raksturojums ar tautasdziesmu <i>Tek, saulīte, tecēdama</i></p> <p>Zanes un Ulda dramatiskā saruna</p> <p>Ulda atspoguļojums ar tautasdziesmu <i>Pūt, vējiņi</i></p> <p>Simfoniska ainava - Daugava miglā ar raudošo Zani tās fonā</p> <p>2. cēliena Gatiņa dziedājums <i>Nāciet, bērni, skatīties</i></p>	<p>Operas ievads</p> <p>Malēju dziesma</p> <p>Baibas un Gatiņa dziedājumi</p> <p>Operas fināls</p> <p>Operas 3. Cēliens</p> <p>Baibas vadmotīvs un dziedājumā iekautā tautasdziesma <i>Tek, saulīte, tecēdama</i></p> <p>Solistu Elzas Zvirgzdiņas un Maigura Andermaņa sniegums titullomās</p> <p>Jāņa Zābera sniegums Gatiņa lomā</p>	<p>Malēju dziesma</p> <p>Gatiņa joku dziesma <i>Nāciet, bērni, skatīties</i></p> <p>2. cēliena Baibas dziedājums <i>Nāc nu mīļā vakarmāte</i></p> <p>Baibas dziedājums <i>Eglīt, mana lūzējiņa</i></p> <p>Atzinīgi vērtēta operas vadmotīvu sistēma</p> <p>Ulda un Didža dziedājumi 1. cēlienā</p> <p>Solistu Pētera Grāveļa un Augustes Klinkas sniegums</p> <p>Jāņa Zābera sniegums Gatiņa lomā</p>
Negatīvs novērtējums	<p>un 2. cēlienā trūkst viengabalainības</p> <p>Pārāk blīva instrumentācija</p> <p>Vēlme pēc kontrastainākiem varoņu raksturojumiem</p> <p>Darbs vēl negatavs</p>	<p>Iebildumi pret operas kamerisko stilu</p> <p>Kā lielākais trūkums norādīts operas neveiksmīgi veidotais librets</p> <p>Sadrumstalotība</p> <p>Tēli bez atšķirībām</p> <p>Nav pārlicinoša muzikālā dramaturģija - trūkst spēcīgu dramatisku sarežģījumu un kulminācijas</p> <p>Uz skatuves pārāk daudz nemotivētas <i>skraidīšanas</i></p> <p>Dziedātāju balsīm (Uldis, Zane, Baiba) neizdevīga tesitūra</p> <p>Orķestra un dziedātāju samēra un līdzsvarotības trūkums – orķestris spēlē par stipru un izkrit no savas pavadītāja lomas</p>	<p>Nopēlums muzikālajai dramaturģijai</p> <p>Viendabīgi tēlu raksturojumi</p> <p>Autore gandrīz pilnībā atteikusies no vokālajām formām – ario, dziesmas, dueti, ansambļiem</p> <p>Trūkst tautas skatu</p> <p>Vokāli neērtas dziedamās partijas</p> <p>Pārāk blīvs orķestra skanējums</p> <p>Uzvedumā – daudz liekas staigāšanas</p> <p>Muzikālais materiāls uzvedumam ļoti nepateicīgi veidots</p> <p>Goģes dekoratīvais noformējums – pārāk sarežģīts, izskaistināts, stilistiski nav viengabalains</p> <p>Darbs vēl negatavs</p>

Kopumā skatoties, operas uzvešana izsauca lielu rezonansi presē pat pirms operas iestudējuma un visa gada garumā¹¹, asajās diskusijās iesaistot arī operas diriģentu Tonu (*Literatūra un Māksla*, 10. 12. 1960.) un tolaik Latvijas Padomju Komponistu savienības atbildīgo sekretāru Nilsu Grīnfeldu (1907–1986) (*Literatūra un Māksla*, 17. 12. 1960.). Lai ilustrētu operas novērtējuma vietām klaji subjektīvo izteiksmi, var minēt, piemēram, Tona asprātīgo atbildi Stumbres kritikai, ka operā *Pūt, vējiņi!* "nav izmantots Raiņa lugas sirsnīgi siltais dziesmas stils [..]" (S. Stumbre, *Rīgas Balss*, 29. 07. 1960.). Uz šādu izteikumu E. Tons atbildēja: "Ja ir, kā viņa raksta, *sirsnīgi siltais dziesmas stils*, tad droši vien ir arī prātīgi vēsais dziesmas stils?" (E. Tons, *Literatūra un Māksla*, 10. 12. 1960.).

Neslēpta kritika Tomsones operai tika izteikta jau 1960. gada 1. un 2. augustā notikušajā Latvijas Komunistiskās partijas Centrālkomitejas (LKP CK) trešajā plēnumā, kurā partijas sekretārs Augusts Voss (1916–1994) norādīja, ka "nevar uzskatīt par daiļrades sasniegumu mūsu Akadēmiskā Operas un baleta teātra nesen iestudēto komponistes Tomsones operu *Pūt, vējiņi!*, kuras muzikālā valoda ir neizteiksmīga un kurā Raiņa lugas galvenās sociālās idejas (izcēlums mans – A. K.) nav pienācīgi atklātas" (I. Muižnieks, *Literatūra un Māksla*, 06. 08. 1960.). Līdz ar to var redzēt, ka preses avotu izvērtējums iezīmē vien virsslāni tā laika politiski mainīgajai situācijai un tās ietekmei uz kultūras norisēm. Tomsones operas gadījumā, tās radišanas laiks un uzņemšana repertuārā sakrita ar politiķa Eduarda Berklava (1914–2004) un tā saukto nacionālkomunistu darbības laiku, savukārt, tam sekojošā Arvīda Pelšes (1899–1983) politiskā ievirze jau vairs nebija labvēlīga operas iestudējumam. To apliecina arī citu tā laika darbu kritiskais novērtējums. Piemēram, paralēli Tomsones operas iestudēšanai presē rodams Lūcijas Garūtas cerību pilnais stāstījums par savas operas *Sidrabotais putns* gaidāmo iestudējumu (R. Bāliņa, *Literatūra un Māksla*, 07. 05. 1960.), kas diemžēl tā arī netika realizēts. Līdz ar to, salīdzinot kaut vai šo abu operu likteni, tomēr nav iespējams viennozīmīgi atbildēt, vai Tomsones operas *Pūt, vējiņi!* iestudēšanu, ņemot vērā tā novērtējuma ietekmi uz turpmāko komponistes darbību, varētu uzskatīt par veiksmi.

145

Operas uzbūves un tautasdziesmas traktējuma īpatnības lugas teksta un operas libreta salīdzinājumā

Vēsturiski pretrunīgi vērtētos gadījumos tomēr būtiski atskatīties uz darbu ar laika distanci. It īpaši senāku operu novērtējumā, kas drīzāk skatāmas kā vēstures artefakti, būtisku informāciju sniedz operas librets. Tā veidi un mainība atspoguļo gan operas radišanas procesu un iestudēšanas gaitu, gan arī sniedz informāciju par muzikālā materiāla dramaturģisko veidolu.

11 Ažiotāžu ap Tomsones operu un tās novērtējuma sekas uz komponistes tālāko radošo darbību, piemēram, spilgti ilustrē matemātisks preses rakstu salīdzinājums: 1960. gadā ar atslēgvārdiem "Felicita Tomsonē", "Felicita Tomsonē opera *Pūt, vējiņi!*" un "opera *Pūt, vējiņi!*" periodisko izdevumu digitālajā portālā periodika.lv kopumā sastopamas vismaz 35 dažāda apjoma rakstu vienības. Savukārt, periodā no 1961. gada līdz komponistes nāvei 1969. gadā atrodami tikai 4 raksti (aut. piez.).

Felicita Tomsone sadarbībā ar libretistu Jūliju Vanagu (1903–1986)¹² operu veidojusi trīs cēlienos jeb piecās ainās. Kopējais operas strukturējums, kā iepriekš minēts arī laikabiedru izteikumos, ļauj darbu traktēt kā kameroperu. Tajā dominējošā nozīme piešķirta tēlu savstarpējiem dialogiem un atsevišķiem galveno varoņu dziedājumiem, atsakoties no citkārt ierastajiem kora vai ansambļu skatiem. Šāds skatījums ietekmējis arī operas struktūru, kurā dominē caurviju attīstība un galvenokārt melodeklamatoriska izteiksme, kas stilistiski operas risinājumā ļauj saskatīt vēlīnā romantisma un laikmetīgās mūzikas iezīmes. Tomēr kora un ansambļu neesamība būtiski atšķīra operu no tā laika ierastās operu veidošanas prakses Padomju Savienībā. Kora skati padomju laiku operās bija vieni no būtiskākajiem elementiem, jo caur kori kā tautas simbolu operā varēja parādīt sociāli vēlamu tematiku. Piemēram, jau 1953. gadā publicētajā rakstā *Par dažām operas jaunrades problēmām* muzikologs Arvīds Darkevics (1918–1992) operu raksturojumā īpaši izcēlis kora nozīmi, norādot, ka "kori saistīti ar tautas rakstura atklāšanu. Padomju komponistu operās korjiem tiek piešķirta arvien lielāka loma, jo jebkurā padomju operā tauta ir aktīvs spēks" (A. Darkevics, *Karogs*, 01. 04. 1953.).

Līdz ar to laikabiedru recenzijās daudzviet operas stilistiskais un strukturālais risinājums tiek norādīts kā neatbilstošs Raiņa dramaturģisko darbu vērienam. Tomēr jāatzīmē, ka luga *Pūt, vējiņi*, piemēram, literatūras un teātra zinātnieka Viktora Hausmaņa (1931) redzējumā arī tiek pozicionēta vairāk kā "raksturu drāma", kurā galvenais akcents likts uz tēlu savstarpējām attiecībām (Hausmanis 1973: 149). Tādējādi var teikt, ka operas kameriskais veidojums savā ziņā pat saglabā un ir atbilstošs Raiņa lugas tvērumam. Drīzāk neatbilstība šajā gadījumā veidojas starp izvēlēto operas veidolu un konkrētajā periodā valdošajām prasībām pret operas žanru un Raiņa daiļradi.

Piemēram, jau 1949. gadā saistībā ar Mārtiņa Jansona operu *Pūt, vējiņi!* (1952) un Laumas Reinholdes operu *Krauklītis* (1945) Nilss Grīnfelds norādījis, ka šajos darbos "vaina meklējama nepietiekami dziļā pieejā Raiņa daiļrades materiāliem" (N. Grīnfelds, *Padomju Jaunatne*, 10. 09. 1949.). Arī Tomsones operas gadījumā muzikologs Oļģerts Grāvītis izteicies līdzīgi, savā kritikā atzīmējot, ka "acīm redzot pastāv kaut kādas augstas un pamatoti dziļas prasības pret Raiņa tēmas interpretāciju mūzikā" (O. Grāvītis, *Cīņa*, 27. 06. 1960.). Tādēļ var teikt, ka Tomsones operas tapšanas gados vēl joprojām Raiņa daiļrade tika vērtēta ar ārkārtīgu un pat pārlieku pietāti, īpaši uzsverot darbos ietvertos sociālos un filozofiskos aspektus. Līdz ar to jebkuras izmaiņas un pārveidojumi, bez kuriem nav iespējams iztikt muzikālā teātra žanru darbu radīšanā, Raiņa gadījumā tika drīzāk uztverti negatīvi.

Saistībā ar Tomsones operu īpaši jāizceļ tautasdziesmas nozīmība un tās atšķirīgais traktējums lugas un libreta materiālā, jo lugas *Pūt, vējiņi!* žanriskais apzīmējums *tautas dziesma 5 cēlienos* un Raiņa veidotais teksts atklāti aicina mūzikas autoru izmantot savā melodiskā tautasdziesmas intonācijas.

12 Līdz šim izskatītā operas iestudēšanas procesa dokumentācija un Jūlija Vanaga daiļrades sarakstu izpēte Rakstniecības un mūzikas muzejā liek domāt, ka Vanaga ieguldītais darbs operas *Pūt, vējiņi!* libreta veidošanā, iespējams, ir pārspīlēts. Drīzāk rakstnieka iesaiste varēja būt nozīmīga darba uzsmešanai Operas un baleta teātra repertuārā.

Operas librets un muzikālais materiāls liecina, ka tautasdziesma ir arī viens no būtiskākajiem operas elementiem. To atspoguļo, pirmkārt, izmaiņas libreta materiālā, kurā vērojama tautasdziesmu teksta pievienošana jau esošajam lugas tekstam. Tādējādi tautasdziesma *Pūt, vējiņi* operā iegūst sava veida vadtēmas raksturu, kas tāpat kā literārajā pirmavotā tiek sasaistīta ar Ulda tēlu un parādās gan operas ievadā, gan arī visos tās cēlienos. Libretā pievienotās papildu tautasdziesmas rindas ilustrē tā brīža sižetisko virzību un tiek pastiprinātas ar mūzikas palīdzību.

Piemēram, Ulda dziedājumā operas trešajā cēlienā papildus Raiņa tautasdziesmas citējumam "Pūt, vējiņi, dzen laiviņu" iekļauts arī nedaudz izmainīts tautasdziesmas turpinājums "aizdzeni mūs Vidzemē". Šeit gan, salīdzinot pat pašus libreta eksemplārus, redzams, ka operas iestudēšanas procesā noritējis vēl intensīvs darbs pie libreta teksta korigēšanas, tādēļ vienā no operas klavierizvilkumiem (LNOB, 0178) tautasdziesmas teksta rinda pārveidota par "aizdzen tu mūs Vidzemē", visticamāk ar mērķi uzlabot teksta un mūzikas savstarpējo labskanību. No muzikālās puses redzams, ka autore šajā epizodē sākotnēji tautasdziesmas *Pūt, vējiņi* melodiju bija iecerējusi ietvert tikai orķestra atskaņojumā, Ulda partijā veidojot kontrapunktisku melodisko līniju. Tomēr, kā liecina labojumi minētajā nošu materiālā, no šīs intriģējošās idejas operas iestudējuma veidotāji tomēr atsacījās un Ulda dziedājumā atjaunoja tradicionālo tautasdziesmas melodiju.

8

Pūt vē - - ji - - ņi dzen lai - vi - ņu

aizdzen - tu mūs Vid - zemē

mp

3. attēls. Ulda dziedājuma fragments no 3. cēliena (LNOB, 0178)

Sižetiski zīmīga loma operā ir arī tautasdziesmai *Tec, saulīte, tecēdama*, kas ietverta Baibas 3. cēliena dziedājumā *Eglīt, mana lūzējiņa*. Atsauce uz šo tautasdziesmu sākotnēji atrodamā jau Raiņa lugas remarkā, kurā minēts, ka tautasdziesmu atskaņo Gatiņš, kā arī Baibiņas tekstā "Stabulīte, ko tu pūt? Saulīt' tecēj' tecēdama? Es paliku pavēnī" (lugas ceturtnā cēliena 9. skats). Libretā, savukārt, ieviestas būtiskas teksta plūduma izmaiņas, lai tautasdziesmas rindas piemērotu tās melodijas tvērumam operā. Šajā gadījumā tautasdziesmas melodiskā līnija, galvenokārt, izvērsta pavadošajās balsīs un Baibas dziedājumā parādās tikai līdz ar pārveidotām teksta rindām "Tek, saulīte, tecēdama, es paliku pavēnī". Tomēr arī šajās taktīs tautasdziesmas teksts sasaistīts nevis arī melodijas sākumu, kā tas ir ierasts, bet ar otrā teikuma melodisko līniju. Arī sekojošās tautasdziesmas rindas "Teku, tek, napanāku, saucu, saucu, nesusauc" Baibas dziedājumā izskan citā melodiskā tvērumā, tādējādi šajā gadījumā komponistes iecerei pakļauts gan operas librets, gan tautasdziesmas muzikālais materiāls.

Līdzīgi kā Rainis savā lugā, arī operas muzikālo materiālu autore daudzviet veidojusi tuvu tautasdziesmai, gan iekļaujot mazāk zināmas tautasdziesmu melodijas, gan izmantojot oriģinālmūzikā tautas mūzikas iezīmes. Tā, piemēram, maz zināma tautasdziesma ietverta operas pirmā cēliena maltuves ainā. Šajā gadījumā viss lugas pirmā cēliena 1. skata teksts aizstāts ar tautasdziesmas "Viegli laidu es rociņu" tekstu. Attiecīgi arī Zanes un pārējo malēju dziedājumā izmantota tautasdziesmas melodija, kas atrodamā Jurjānu Andreja otrajā grāmatā *Latvju tautas mūzikas materiāli* teikto dziesmu sadaļā (Jurjāns 1903). No tautasdziesmas operā iekļauti visi četri panti, kuriem autore vietām pievienojusi vēl arī otro balsi. Līdz ar to, atšķirībā no iepriekš aprakstītajiem tautasdziesmu izmantojuma variantiem, šī operas epizode apzināti veidota kā mūzika mūzikā jeb tautasdziesmas dziedājuma epizode jau pašā operas sižetā.

148

b. Plateré, Kazociņš uzr.

<p>Veeg-li lai-du es ro-ci-ņu Ne-da-ri-ju se-vim gru-ti, Ik ri-ti-ņu mal-di-na-ju Ne brukš manas dzirnu-ti-ņas,</p>	<p>Ap lee-lo-i dzir-na-viņ. Ne o-tra-mi ma-le-jam. Pa pu-ra-mi ti-ru anz! Nedzird manas ma-le-jiņ's.</p>
--	---

4. attēls. Tautasdziesma *Viegli laidu es rociņu* no Jurjānu Andreja krājuma *Latvju tautas mūzikas materiāli* otrās grāmatas.

2.tabula. Lugas pirmā cēliena 1. skata un attiecīgās operas libreta epizodes teksta ilustrācija

Lugas pirmā cēliena 1. skata teksts	Libreta teksts
<p>ZANE (Dzied.) Skalojosi, velējosi Daugaviņas maliņā. Attek zaļa līdaciņa, Norauj manu vainadziņu. (<i>Citas meitas klusi velk līdzi.</i>)</p> <p>ORTA (<i>Smiedamās.</i>) Kas tie tādi agri gaiļi Šorīt cēla malējiņas? Vēl man miega gribējās, Jau Zaniņa maltuvē.</p> <p>CIEPA (<i>Glaimīgā balsī</i>) Dzied malēja maltuvē Kā zilīte pazarē.</p> <p>ORTA Kā bitīte Zane zan, Ne vējiņa nebaidās, Kas pārpūš gaudojot.</p> <p>ZANE Tas vējiņš labu dara, Lietu māc, laivas dzen. (<i>Uzņem atkal dziesmu.</i>) Skalojosi, velējosi Daugaviņas maliņā</p> <p>CIEPA Vai ir grīda sudrabiņa, Skaņi tava dziesma skan!</p> <p>ZANE Ko, māsiņas, brīnāties? Dzirnas man līdzī dzied. Grūtas bij, viegli rit, Miltu pītes mētādamas.</p> <p>ORTA Dzirnaviņas priecājas Baltos miltos pagulēt, Tev kur prāts pagulēt? Pie baltā tautu dēla.</p> <p>ZANE Smej, māsiņ, es tik dziedu.</p> <p>ANDA Dziedi, dziedī, tev ir laiks, Lai tek tautu kumeliņš.</p> <p>CIEPA Tev jau, Zanīt, acis spīd, Kā kaķītim zivgribītim.</p> <p>ZANE Ha, ha, ha - gribas malt, Lai tiek milti pīrāgiem.</p> <p>ORTA Pamaldama zeltu rasi, Sijādama sudrabiņu, -Kādu zeltu man atrast? Matus milti sudraboja.</p> <p>BARBA Šorīt, māsiņ, nebaries.</p> <p>ORTA Man panika ritināt; Man tek sviedru matu gali, Zanei svārki mugurā.</p> <p>ANDA Dzirnaviņas raudiņ raud: Orta vien malējiņa!</p> <p>ORTA (<i>Uz Andu.</i>) Tu otrā – viegli velc Kā kaķīte garu asti. (<i>Anda aplust; aplust arī citas meitas; dzird vēju stiprāk šalcam.</i>)</p>	<p>ZANE: Viegli laidu es rociņu Ap lielo dzirnaviņ, Nedarīju sevīm grūti ne otram malējam. ANDA, ORTA: Ik rītiņu maldināju Pa pūrami tīru auz'! Nebruks manas dzirnutiņas Nedzird manas malejiņ's. ... (<i>tautasdziesmas noslēgums 3.skatā</i>) ZANE: Viegli laidu es rociņu Ap lielo dzirnaviņ, Nedarīju sevīm grūti, Ne otrami malējam. Ik rītiņu maldināju pa pūrami tīru auz'.</p>

Tāda pati nozīme ir arī operas otrā cēliena sākumā ietvertajam Gatiņa dziedājumam, kurš jau literārajā avotā atzīmēts kā Gatiņa dziesma: *Gatiņš viens, dārzā pie durvīm stabulē, tad dzied priecīgu joku dziesmiņu* (lugas trešā cēliena 1. skats). Salīdzinot literāro pirmavotu ar libretu, var redzēt, ka dziesmas žanriskā iedaba tekstā pastiprināta, pievienojot piedziedājuma frāzes "raidi rīdi rallalā" un atsevišķas teksta rindas atkārtojot. Gatiņa dziedājuma muzikālais materiāls sākotnēji veidots šaurā diapazonā un diatoniskā skanējumā. Joku dziesmai atbilst arī dziedājuma straujais temps. Tomēr salīdzinot ar iepriekš aprakstītajiem tautasdziesmu izmantojuma variantiem, šajā gadījumā dziesmas kopējo skanējumā būtiska nozīme ir arī harmoniskajam veidolam, kurā dominē strauja blīvu paralēlo akordu mija. Tādējādi arī Gatiņa dziedājumā vērojamas vairākas tautas mūzikas iezīmes, tomēr muzikālā materiāla avotu pagaidām vēl nav izdevies precizēt.

Pēc minētajiem piemēriem var redzēt, ka komponiste tautasdziesmas izmantojumam operas materiālā piegājusi ļoti radoši un daudzveidīgi. Varētu pat teikt, operas žanrs piešķīris sākotnējam tekstam papildu dimensiju, dodot iespēju izcelt tautasdziesmas ne tikai vārdisko, bet arī muzikālo izteiksmi. Tādējādi tautasdziesma viennozīmīgi ir viens no būtiskākajiem operas *Pūt, vējiņi!* muzikālā materiāla veidotājiem. Tajā pašā laikā, pēc nošu materiāla iepazīšanas, var redzēt, ka autore apzināti mēģinājusi izvairīties no pārlika un tīri ilustratīva tautasdziesmu izmantojuma.

Tomsones operas *Pūt, vējiņi!* vēsturisko liecību un pašu manuskriptu izpēte liecina, ka opera viennozīmīgi ir rūpīgs autores darbs, tomēr vairāku apstākļu sakrītība, kuru vidū, iespējams, sava loma bijusi gan komponistes *it kā* mazajai atpazīstamībai un brāļa aizbraukšanai trimdā, gan pašas operas kameriskajam veidolam un reizē novatoriskajam skatuves risinājumam, diemžēl novedusi līdz operas kritiskam novērtējumam tā laika presē. Tomēr, piemēram, 1993. gadā, atskatoties uz Komponistu savienības priekšsēdētāja krēslā pavadīto laiku, ievērojamais latviešu komponists Marģeris Zariņš (1910–1993) rakstīja: "Vēl šodien sev nevaru piedot, kāpēc neaizstāvēju Felicitas Vidbergas-Tomsones operu *Pūt, vējiņi!*, kad pēc šī ļoti profesionāli uzrakstītā skaņdarba pirmizrādes kritiķi operu centās noēst... Man taču toreiz bija zināma teikšana, tituls un visas iespējas paust savu "veto"... Bet mīļā miera dēļ..." (M. Zariņš, Karogs, 01. 08. 1993.).

Secinājumi

Latviešu komponistu muzikālā teātra darbu vidū vērojams izteikts Raiņa lugu kā literāro avotu pārsvars. Lugu *Pūt, vējiņi!* var uzskatīt par vienu no muzikālajā teātrī, konkrēti operas žanrā, visvairāk izmantotajiem Raiņa darbiem.

Felicitas Tomsones operas *Pūt, vējiņi!* libreta un muzikālā materiāla izvērtējums liecina, ka tā veidota padomju gadiem neierastā veidolā – kā kameropera bez korjiem un ansambļiem. Šāds operas risinājums, lai gan tuvs Raiņa lugas traktējumam, tomēr bija pretrunā ar tā laika prasībām pret operas žanru un Raiņa daiļradi.

Tomsones darbs atklāj īpašu pietāti pret tautasdziesmu, kas operā izcelta gan kā visa darba vadtēma, gan radoši pārveidota libretā un muzikālajā materiālā.

Operas afišu un ar iestudējumu saistīto dokumentu izvērtējums liecina, ka operas iestudēšana un tās pirmizrādes izziņošana notika sasteigti.

Preses un laikabiedru sniegtie operas raksturojumi ļauj secināt, ka operas *Pūt, vējiņi!* iestudējuma novērtējums vietām ir pretrunīgs. Kritikās vairākkārt pozitīvi vērtēti atsevišķi tās elementi kā, piemēram, operas 3. cēliena dramaturģiskais un muzikālais risinājums, tautasdziesmu ietvērums un atsevišķi operas tēlu dziedājumi.

Līdz ar to Tomsones kā komponistes mazā atpazīstamība mūsdienās nebūt neliecina par autores profesionalitātes trūkumu. Tā drīzāk ir cieši saistīta ar 1950. un 1960. gadu mijas politiskajiem notikumiem, kas dziļi skāra komponistes operas *Pūt, vējiņi!* iestudēšanu un jo vairāk, darba novērtējumu publiskajā telpā.

BIBLIOGRĀFIJA

ARHĪVA DOKUMENTI

Latvijas Nacionālā opera un balets (LNOB)

Tomsone, Felicita (1947). *Pūt, vējiņi!* Operas klavierizvilkums. Glabājas Latvijas Nacionālās operas un baleta nošu bibliotēkā, reģistrācijas nr. 0178

Tomsone, Felicita (1947). *Pūt, vējiņi.* Operas klavierizvilkums. Glabājas Latvijas Nacionālās operas un baleta nošu bibliotēkā, reģistrācijas nr. 0179

Latvijas Valsts arhīvs (LVA)

LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra mākslinieciskās padomes sēdes protokols. 1960.gada 13. marts, 260. f., 1. apr., 19. lieta.

LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra mākslinieciskās padomes sēdes protokols. 1960. gada 28. maijs, 260. f., 1. apr., 19. lieta.

LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra koncertmeistares Veltas Ošes mēģinājumu un koncertu kontroles žurnāls. 1957. gada 6. novembris – 1960. gada 5. jūnijs, 260. f., 1. apr., 156. lieta.

LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra 1959./60. gada sezonas dekādes afišas, 260. f., 2. apr., 115. lieta.

LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra 1960./61. gada sezonas dekādes afišas, 260. f., 2. apr., 116. lieta.

LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra kolektīva kopsapulču protokoli un darba atskaites, solistu apspriede. 1960. gada 6. jūlijs, 260 f., 5. apr., 17. lieta.

LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra kora kolektīva ražošanas sapulces protokols. 1959. gada 13. augusts, 260. f., 5. apr., 32. lieta.

Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra orķestra ražošanas apspriede. 1959. gada 14. augustā, 260. f., 5. apr., 32. lieta.

Rakstniecības un mūzikas muzejs (RMM)

RMM 213350 – kol. Felicita Tomsone, apr. Felicitas Tomsones opera *Pūt, vējiņi!*. [notis].

RMM 213351 – kol. Felicita Tomsone, apr. Felicita Tomsone pretskatā, ap 1939. gadu. Portrets.

RMM 213353 – kol. Felicita Tomsone, apr. Komponiste Felicita Tomsone pretskatā, tuvplānā. 1950. gadu sākums. Portrets. Apakšmalā autogrāfs.

RMM 275903 – kol. Pēteris Grāvelis, apr. Felicitas Tomsones operas *Pūt, vējiņi!* programmiņa, 1960. gads.

I ERAKSTI

Latviešu opera laiku lokos – 2. Rīga: 1989 [CD albums] (skatīts 2021. gada 5. jūnijā)
<http://www.diva.lv/audio/latviesu-opera-laiku-lokos/put-vejini-baibas-un-ulda-duets>

Silabriedis, Orests (2014). *Felicitas Tomsones un Teodora Tomsona vokālā un instrumentālā kameramūzika*. LR3 raidījums. 4. maijs (skatīts 2021. gada 5. jūnijā)
<https://klasika.lsm.lv/lv/raksts/citi-raidiijumi/felicitas-tomsones-un-teodora-tomsona-vokala-un-instrumentala-ka.a37084/>

NOŠIZDEVUMI

Jurjānu Andrejs (1903). Viegli laidu es rociņu. *Latvju tautas mūzikas materiāli*. Otrā grāmata. (skatīts 2021. gada 5. jūnijā)
<http://pase.garamantas.lv/lv/unit/1523663>

Tomsone, Felicita, Tomsons, Teodors (1989). *Dziesmas: balsij un klavierēm* [notis]. Rīga: Liesma.

PERIODIKA

[anonīms] No krasta līdz krastam.. *Laiks*, nr. 9, 30. 01. 1985., 2.

Aperāne, Dace.LNO sōlistu koncerts. *Laiks*, nr. 17, 28. 04. 2001., 4.

Balodis, Jānis (red.). Akadēmiskais operas un baleta teātris. *Rīgas Balss*, nr. 156, 02. 07. 1960., 7.

Balodis, Jānis (red.). Teātros un koncertzālēs. *Rīgas Balss*, nr. 279, 24. 11. 1960., 7.

Bāliņa R. Ciemos pie Lūcijas Garūtas. *Literatūra un Māksla*, nr. 18, 07. 05. 1960., 3.

Bērziņa, Marita. Kur tie gadi. *Karogs*, nr. 6, 01. 06. 1990. 186–189.

Bērzkalns, Valentīns. Aizsaulē aizgājušie mūzikas darbinieki. *Latvju Mūzika* nr. 6, 01. 01. 1973, 561.

Birnsone, Artūrs. Līdz galam neatrisināts... *Literatūra un Māksla*, nr. 27, 09. 07. 1960., 3.

Darkevics Arvīds. Par dažām operas jaunrades problēmām. *Karogs*, nr. 4, 01. 04. 1960., 95–102.

- Dimants, A. Operas un baleta teātra kolektīvam sākusies kārtējā atpūta. *Padomju Jaunatne*, nr. 148, 29.07.1960,3.
- Grāvītis, Oļģerts (1963). Nemirstīgais dzejnieks mūzikā. *Dzimtenes Balss*, nr. 75, 20. 09. 1963, 4.
- Grāvītis, Oļģerts. *Pūt, vējiņi!* Vai muzikāls eksperiments? *Cīņa*, nr. 151, 27. 07. 1960., 3.
- Grīnfelds, Nilss. Mūzika Raiņa daiļradei. *Padomju Jaunatne, Literatūras un Mākslas pielikums*, nr. 179, 10. 09. 1949., 3.
- Grīnfelds, Nilss. Par mūzikas kritiku. *Literatūra un Māksla*, nr. 50, 17. 12. 1960., 3.
- Īvertis, Ilmārs (red.). Akadēmiskā operas un baleta teātrī. *Cīņa*, nr. 210, 03. 09.1960., 3.
- Īvertis, Ilmārs (red.). Rīgas teātros un koncertzālēs. *Cīņa*, nr.142, 16. 06. 1960., 3.
- Kasperskis, M. Ko dara komponisti Latvijā. *Latviju Vārds*, nr. 23, 23. 03. 1946., 4.
- Koļeda, Romāns. Mūzika un vārds: Alfrēds Kalniņš – Latvijas ērģeļu virtuozs. *Dziesmusvētki: tautas māksla, kultūrvoide*, nr. 3, 01. 03. 1998., 20–21.
- Mārēns P. Divas operas solistes atvadās no skatītājiem. *Rīgas Balss*, nr. 174, 23. 07. 1960., 5.
- Muižnieks, Ignats (red.) Latvijas Komunistiskās partijas Centrālās Komitejas Plēnums. *Literatūra un Māksla*, nr. 31, 06. 08. 1960., 1.
- Patvaldnieks, Eduards (1981). Veiksmīgs koncerts. *Laiks*, nr. 88, 04. 11. 1981.,3.
- Reķe, S. Ulda un Baibas likteņstāsts uz operas skatuves. *Rīgas Balss*, nr. 126, 26. 05. 1960., 4.
- Rozenieks, Jānis. Par Arturu Salaku, koklēm un operu "Pūt, vējiņi!". *Cīņa*, nr. 64., 17. 03.1959., 4.
- Stumbre, Silvija (1960). Ar drosmi vien šoreiz ir par maz. *Rīgas Balss*, nr. 153, 29. 07. 1960., 6.
- Škapars, Jānis (red.). Felicita Tomsone. *Literatūra un māksla*, nr. 38. 20. 09. 1969., 15.
- Štrāle-Didrichsone, Ilze. Ritas Dzilnas-Zaprauskas koncerts. *Latvija Amerikā*, nr. 18, 07. 05. 1977., 3.
- Štrāle-Didrichsone, Ilze. Simpatisks koncerts. *Laiks*, nr. 37, 07. 05. 1977., 3.
- Tons, Edgars. Kritiķis – draugs un palīgs. *Literatūra un Māksla*, nr. 49. 10. 12. 1960., 3.
- Trepša, Norberts. [bez nosaukuma]. *Atbalss: Altetingas latviešu komitejas informācijas daļas ziņu dienesta biļetens*, nr. 144–145, 24. 06. 1946., 3.
- Valdmanis, Rūdolfs. Ko dara komponisti Latvijā. *Nākotnes Ceļš: Latviešu nometnes laikraksts Ķīlē*, nr. 74, 04. 05. 1946., 7.
- Vīnerte, Mirdza. Jaunas mākslinieces ar latvisku programmu. *Laiks*, nr. 25. 28. 03. 1981., 3.

Zariņš, Marģeris. 8. Apstāties un atskatīties. *Optimistiskās dzīves enciklopēdijas P-P-V* (pēdējais pārstrādātais variants). *Karogs*, nr. 8, 01. 08. 1993., 39–41.

LITERATŪRA

Alksne, Benita, un Vita Banka, Māris Dakteris, u.c. (2000). *Latvijas Nacionālā opera*. Rīga: Mantojums, Jumava.

Bērziņa, Marita (2015). *Sigismunds Vidbergs*. Rīga: Neputns.

Briede, Vija (1987). *Latviešu operteātris*. Rīga: Zinātne.

Briede-Bulavinova Vija (1975). *Latviešu opera (līdz 1940. gadam)*. Rīga: Zinātne.

Fūrmane, Lolita (2017). *Nikolajs Dauge: Atmiņas par pianistu un pedagogu*. Rīga: Mantojums, 24.

Grāvītis, Oļģerts (1961). Drošs pamats tālākai augsmei: Opera un balets 42. sezonā. *Teātris un dzīve*. Rīga: LVI, 32–48.

Hausmanis, Viktors (1973). *Raiņa dramaturģija*. Rīga: Zinātne.

Krājuma dārgumi: Raiņa saulgriežu pasakas muzikālā interpretācija – Arvīda Žilinska opera "Zelta zirgs". Raiņa un Aspazijas muzejs (skatīts 05. 06. 2021.)

<http://www.aspazijarainis.lv/krajuma-dargumi-raina-saulgriežu-pasakas-muzikala-interpretacija-zilinska-opera-zelta-zirgs/>

Šikov, Viktor (1984). *Muzykanty verhnevoloč'â*. Moskva: Moskovskij rabočij, 97–106.

Teteris-Dunker, Melisandra E. (2017). *From table to theater: Pūt, vējiņi, the ever-evolving song*. A Thesis. Long Beach: California State University, 52 (skatīts 05. 06. 2021.) <https://www.proquest.com/openview/5cda155faad30f87b9691c8f4b734ced/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>

U Na (2009). Pedagogičeskaâ deâtel'nost' professora B. S. Zaharova v Šanhae (po materialam dokumentov i publikacij Din Šan Dè). *Izvestiâ Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta imeni A. I. Gercena*, 92. N. P. Civinskaâ. SPb, 262–271.

<https://lib.herzen.spb.ru/m/rgpu-periodic/1/101> Viduleja, Ligita (1973). *Latviešu padomju opera*. Rīga: Zinātne.

Viduleja, Ligita (1973). *Latviešu padomju opera*. Rīga: Zinātne.

ZIŅAS PAR AUTORIEEM

Ināra Jakubone, Mg. art., pēc Jāzepa Vītola Mūzikas akadēmijas muzikoloģijas nodaļas absolvēšanas (1987) darbojusies plašā tā dēvētās “praktiskās muzikoloģijas” spektrā. Vispirms – strādājot Latvijas Radio (1984–2006), kur ne tikai veidoja raidījumus, bet arī organizēja un vadīja koncertu tiešraides gan Latvijas, gan Eiroradio auditorijām. Pēc tam – vadot Latvijas Mūzikas informācijas centru (2006–2018) un nodrošinot dažādu LMIC publikāciju izdošanu – no satura plānošanas līdz tekstu rediģēšanai (brošūras *Music in Latvia, Jazz in Latvia, Performing Arts/Latvia*, vairāk kā 30 CD albumi).

Publicējusies laikrakstos *Literatūra un Māksla, Literatūra. Māksla. Mēs., Latvijas avīze*, žurnālos *Māksla, Mūzikas Saule* u.c. Bijusi žurnāla *Mūzikas Saule* klasiskās mūzikas nodaļas redaktore (2000–2004). Rakstījusi CD anotācijas gan Latvijā, gan ārvalstīs izdotiem latviešu mūzikas albumiem (SKANI, SCHOTT, ONDINE u.c.). Tulkojusi Stīvena Iserlisa grāmatu *Kāpēc Bēthovens izgāza zupu*, ko 2007. gadā izdeva apgāds “Jānis Roze”.

Kopš 2020. gada rudens, pateicoties iespējai pieaicinātās pētnieces statusā piedalīties projektā CARD, ir uzsākusi 20. gadsimta 20.–30. gadu Latvijas mūzikas dzīves un jaunrades padziļinātu izpēti.

E-pasts: inara.jakubone@lmic.lv

Laura Švītiņa (1997), Bc. art., studē Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā (JVLMA). 2021. gadā aizstāvējusi bakalaura darbu *Latvijas Mūziķu biedrība (1922–1939): darbības profils un koncertakcija “Mūziķu diena”*, kura rezultāti daļēji atspoguļoti šajā rakstu krājumā. VPP “CARD” ietvaros piedalījies JVLMA tiešsaistes zinātniskajā konferencē (2021). Šobrīd turpina studēt muzikoloģiju maģistrantūrā, pētot mūzikas biedrības un to darbību Latvijā. Kā pētniece līdzdarbojas VPP projekta “CARD” apakšprojektā “Mūzikas kultūra Latvijā 20. gadsimta 20.–30. gados un 2. pusē: mazpētītie procesi, jautājumi un problēmas”, kā arī “Erasmus+” projektā “Music Talks/ Mūzikas Sarunas”. Papildus pētnieciskajam darbam, nodarbojas ar pedagogiju un mūsdienu mūzikas aktualitāšu veidošanu.

E-pasts: laura.svitina@gmail.com

Alberts Rokpelnis (1987), Mg. hist., absolvējis Latvijas Universitātes Vēstures un filozofijas fakultāti, aizstāvēot maģistra darbu *Populārās mūzikas dziesmu tekstu sociāl-politiskais konteksts 20. gs. 30. gados*: Alfrēds Vinters un Brāļi Laivinieki (2012, zinātniskais vadītājs – prof. Ilgvars Butulis). Ar šo tematiku daļēji saistīti arī divi viņa raksti, kas veltīti skaņuplašu fabrikas Bellaccord-Electro darbībai 20. gs. 30. gados; 2012.– 2013. gadā tie publicēti Latvijas Universitātes žurnālā *Latvijas Vēsture*. Jaunie un Jaunākie Laiki. Kopš 2012. gada ir Valmieras muzeja vēsturnieks. Veidojis izstādi *Lauku kapelas un muzikanti Vidzemē 20. gs. pirmajā pusē* (2014); to gatavojot, veicis arī etnomuzikoloģisku izpēti. Kopš 2015. gada prof. Jāņa Kudiņa vadībā studē vēsturisko muzikoloģiju JVLMA doktorantūrā. Studiju ietvaros viņš piedalījies vairākās starptautiskās konferencēs, tostarp Latvijas Nacionālās bibliotēkas organizētajā Mūzikas bibliotēku, arhīvu un

dokumentācijas centru asociācijas kongresā (2017) un 24. Eiropas etnomuzikoloģijas seminārā. Abās konferencēs uzmanības centrā bija latviešu šlāgeru komponista Alfrēda Vintera radošā darbība un tās atspoguļojums vēstures avotos. Zinātnisko interešu loks ietver arī 20. gs. 20.–30. gadu populārās mūzikas sociālos aspektus Latvijā, skaņuplašu vēsturi un šlāgermūzikas vēsturi.

E-pasts: alberts.rokpelnis@gmail.com

Lauma Mellēna-Bartkeviča (1981), PhD (Dr. art.), ieguvusi mākslas zinātņu doktora grādu Latvijas Universitātē (2018), mūzikas un teātra kritiķe. Kopš 2019. gada Starptautiskās teātra kritiķu asociācijas AICT/IACT Latvijas nodaļas vadītāja, Latvijas Teātra Darbinieku Savienības starptautisko attiecību koordinatore. Strādājusi kā mūzikas un teātra žurnāliste un kritiķe kopš 2004. gada, publicējusies dažādos Latvijas drukātajos un elektroniskajos medijos. 2020. gadā sastādījusi rakstu krājumu *Contemporary Latvian Theatre 2010–2020. A Decade Bookazine* par laikmetīgo latviešu teātri. Lauma Mellēna-Bartkeviča ir Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas pētniece, kas projektā CARD nodarbojas ar 20. gadsimta mūzikas kultūras vēstures pētniecību.

Aija Kupjanska (1986), Mg. art., studējusi muzikoloģiju Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā. 2021. gadā viņa izstrādājusi un aizstāvējusi pētījumu "Libreta terminoloģija un Raiņa lugas *Pūt, vējiņi!* atveide Felicitas Tomsones operā" (darba vadītāja – prof. Lolita Fūrmane), iegūstot maģistra grādu.

Kopš 2011. gada Aija Kupjanska ir Emiļa Melngaiļa Liepājas Mūzikas vidusskolas (no 2016. gada PIKC Liepājas Mūzikas, mākslas un dizaina vidusskola) mūzikas teorētisko priekšmetu skolotāja.

Epasts: aija.kupjanska@lmmdv.edu.lv

SUMMARIES

LATVIAN MUSIC CULTURE IN THE 1920S –1930S AND MODERNISM. THE NARRATIVES OF THE PRESS AND CONTEXTS.

By Ināra Jakubone

Keywords: modernism, national modernism, music criticism, Jāzeps Vītols, ISCM

This publication aims to trace the ways 20th century modernism reached Latvia during the two decades of the 20th century interwar period. The main source for the research was the Latvian press of the 1920s and 1930s.

The discourse prevailing in Latvian musicology is that musical modernism had almost no impact on Latvian music until the very end of the 20th century, and the techniques, idioms and paradigms of 20th century modernism found reflection in Latvian music only sporadically and unsystematically. Thus, it was quite a surprise to realise how broad and detailed the narrative on musical modernism actually was in Latvian press of the period.

Firstly, it included stylistic and aesthetical analyses of contemporary music, the first publications on the subject to be found as early as of 1921. (It should be noted that only a year earlier the Freedom Battles, fighting both the Red Army and the German established Bermond-Avalov army had ended in Latvia.) It also included information on international activities related to modern music, such as reports on the festivals of the International Society for Contemporary Music (ISCM), the organisation's strategies and tactics. Publications by renowned representatives of modernity can be found, for example, reports of composer Egon Wellesz (1885–1974) on the status quo of contemporary music and on the ISCM festivals of 1925.

Secondly, it comprised a thorough evaluation of the quite many representations of modern music in Riga concert halls. The music critics had the opportunity to express themselves about modern music performed by the composers Sergey Prokofiev (*Sergej Prokof'ev*, 1891–1953), Igor Stravinsky (*Igor' Stravinskij*, 1882–1971), Karol Szymanowski (1882–1937), Alfredo Casella (1883–1947). They reported on performances of modern repertoire by pianists Zbigniew Drzewiecki (1890–1971), Henri Gil-Marchex (1894–1970), Robert Casadesus (1899–1972), Claudio Arrau (1903–1991), Vytautas Bacevičius (1905–1970), violinists Henri Marteau (1874–1934), Irena Dubiska (1899–1989), Ginette Neveu, (1919–1949), Jacques Thibaud (1880–1953), cellist Maurice Maréchal (1892–1964), singer Stanisława Korwin-Szymanowska (1884–1938), a.o. They provided evidence on the cooperation of the Latvian National Opera Orchestra with conductors interested also in contemporary symphonic scores – Gregorz Fitelberg (1879–1953), Rhené-Baton (1879–1940), Emil Cooper (1870–1960), Georg Schnéevoigt (1872–1947), Lovro von Matačić (1899–1985), Otto Klemperer (1885–1973), Albert Coates (1882–1953), Napoleone Annovazzi (1907–1984), and others. They contemplated on the Latvian

National Opera's productions of such ballets as Stravinsky's *Pulcinella*, "Firebird" and *Petrushka*, Prokofiev's *Le pas d'acier*, and Ernst Krenek's opera *Jonnie spielt auf* as well as Jaromir Veinberger's opera *Schwanda, the Bagpiper*.

And, last but not least, the reviews chronicled the attempts of local soloists, ensembles and orchestras to approach contemporary repertoire.

The authors writing on modern music included composers Jānis Zālītis (1884–1943), Jēkabs Graubiņš (1886–1961), Jānis Cīrulis (1897–1962), Jēkabs Poruks (1895–1963), Volfgangs Dārziņš (1906–1962), Knuts Lesiņš (1909–2000), music historian Jēkabs Vītoliņš (1898–1977), poet Jānis Sudrabkalns (1894–1975), a.o. Their reviews were published both by the daily press and specialised music magazines.

The most often performed in Riga then were Stravinsky, Prokofiev, Ravel and Szymanowski. But also works by such contemporary composers as Vytautas Bacevičius (1905–1970), Ferruccio Busoni (1866–1924), Manuel de Falla (1876–1946), Aloiz Hába (1893–1973), Paul Hindemith (1895–1963), Jacques Ibert (1890–1962), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895–1968), Gaspar Cassadó (1897–1966), Zoltán Kodály (1882–1967), Ernst Krenek (1900–1991), Darius Milhaud (1892–1974), Francesco Malipiero (1882–1973), Nikolaj Myaskovski (*Nikolaj Mâskovskij* (1881–1950)), Arhur Honegger (1892–1955), Francis Poulenc (1899–1963), Ottorino Respighi (1879–1936), Jean Roger-Ducasse (1873–1954), Albert Roussel (1869–1937), Arnold Schoenberg (1874–1951), Florent Schmitt (1870–1958), Franz Schreker (1878–1934), Dmitry Shostakovich (*Dmitrij Šostakovič* (1906–1975)), Joaquín Turina (1882–1949), Ralph Vaughan-Williams (1872–1958) and others were heard in the Riga concert halls.

Apparently the young composers in Latvia were in the mood for modernism, too. A concert of the very first students and graduates of Jāzeps Vītols' composition class at the Latvian Conservatoire – Lūcija Garūta (1902–1977), Jānis Kalniņš (1904–2000) and Jēkabs Poruks (1895–1963) – was even titled "Concert of the Latvian modernists". Given in 1926, the concert also included songs by Jānis Zālītis (1884–1943) who until then was considered to be the only one Latvian composer attracted by modern techniques – due to his profound knowledge of early modernistic trends acquired during the (pre-war) study years in St. Petersburg.

The article aims to oppose the widespread assumption that the sole person to blame for the unfavourable attitude towards modernism in Latvia was composer Jāzeps Vītols (1863–1948) – a long-time professor at the St. Petersburg Conservatoire (1886–1918), the founder of the Latvian Conservatoire and its rector (1919–1944), the tutor of not only Latvian, but also Estonian, Lithuanian and other composers during the interwar period – and his legendary conservatism. It is also said that due to Vītols Latvia did not join the ISCM then. So the conditions for Latvia joining the ISCM were analysed and compared to the experience of the then neighbouring Poland (which joined ISCM in 1924) and Lithuania (which joined ISCM in 1936). The overall state of the Latvian music life of the period was taken into account, including education, concert management, audience perception, the cultural policies and their impact on composers, musicians and their

work. This allowed the deduction that however influential Vītols' personality was, the impact of all the above mentioned circumstances were as important and determining on the representation of modernistic trends in Latvian concert life and music.

The research made it possible to conclude that the presence of modernism in the music life of the interwar Latvia was much bigger than assumed so far. This is even in spite of the fact that no particular means to institutionalise contemporary music (including contemporary Latvian music) were envisaged then.

LATVIAN MUSICIANS' SOCIETY (1922–1939): ACTIVITY PROFILE AND CONCERT CAMPAIGN “MUSICIANS DAY”

By **Laura Švītiņa**

Keywords: public organizations of musicians, musicians' trade union, orchestras, concerts of united orchestras

Social activity was one of the most significant phenomena that characterized the first decade of Latvia's state formation. Musicians also took part in this process, as evidenced by the founding of many musicians' associations in the 1920s. This article attempts to introduce one of the oldest and most thorough musicians' associations during the first period of Latvia's Independence – the Latvian Musicians' Society, its main activity fields, and their special concert campaign “Musicians Day”. The article is based on the author's bachelor's thesis, which initiates a new research area in Latvian Musicology, as this is the first in-depth archival study of music societies in Latvia.

The Latvian Musicians' Society (*Latvijas Mūziķu biedrība*) was founded at the end of 1922. It operated in very challenging and rapidly changing times in the history of Latvia. In 1919, the first national music institutions had just been founded (the Latvian National Opera and the Latvian Conservatory). The year 1925 marked the beginning of the Latvian public broadcaster (the Riga Radiophone). Towards the end of the decade, Latvian musicians were affected by the popularity of jazz and dance music as well as by the advent of sound films. In the 1930s, musicians struggled with the consequences of the economic crisis. However, the development of the Latvian democratic movement was interrupted in 1934 when Kārlis Ulmanis established an authoritarian regime. However, the Latvian Musicians' Society was not eliminated. It continued to operate under the new forms of centralized management. At first, in 1936, the Latvian Musicians' Society was included in the Latvian Chamber of Labor (*Darba kamera*) as a Musicians' Union. But later, in 1938, it was added to the Latvian Chamber of Writing and Art (*Rakstu un mākslas kamera*). The Music Section of this last Chamber established a new music association called the Latvian Music Society to which the Latvian Musicians' Society and last remaining music associations were added in 1939. However, the Latvian Music Society existed for a very short time – it was interrupted by the occupation of Latvia in 1940, after which the society was transformed into the Latvian SSR Musicians' Union.

To conclude this historical insight, it should be emphasized that the Latvian Musicians' Society was able to adapt to different circumstances and transform into new forms of work, which substantiate its importance in the formation of music life of Latvia.

Seeing what impacted musicians in the 1920s and 1930s gives a better understanding of the Latvian Musicians' Society contribution. The Society united musicians living in Latvia with the aim to promote various activities of music life, defend the rights of musicians, and to take care of opportunities to improve musicians' welfare. The members of Latvian Musicians' Society were orchestral musicians (from the Latvian National Opera Orchestra and the Radiophone Orchestra), ensemble musicians (from various restaurants, cafes, and other locals), and freelance musicians (employed on an occasional basis). In the initial period of the Latvian Musicians' Society, the number of members was higher and during the existence of the Society it varied from 200 to 700 members, with 350 members on average. The main place of operation was Riga; however, branches were established as well in other Latvian cities – Liepāja (1924), Tukums (1927), Jelgava (1927), Kuldīga (1928). The Latvian Musicians' Society was managed by a full meeting of members, the Board, the Council, and the Audit Committee. During the first period, the chairman of the board changed every year. Some stability arose when Voldemārs Pulciņš (1897–1971), a lawyer and a violinist, worked in this position for almost six years.

160

The article concludes that the Latvian Musicians' Society functioned as both a professional association and a trade union. Consequently, the activity profile was divided into two main fields – the cultural field and the rights and protection field. Such activities as publishing music journals, founding orchestras, establishing a music library, and actively participating in the formation of the music scene can be indicated among the first field. The Latvian Musicians' Society's contribution to concert life is related to the establishment of orchestras (the Riga Symphony Orchestra, the Latvian Musicians' Society Wind Orchestra, and the Joint Symphony Orchestra of the Latvian Culture Society and the Latvian Musicians' Society) and active participation and support in promoting their activities (the Riga-Jurmala Symphony Orchestra, the Riga Philharmonic Orchestra).

The second field of the Society's profile included activities such as the protection of musicians' rights, wage regulation, the establishment of different benefit funds and organizations. The Latvian Musicians' Society offered musicians opportunities to improve their well-being and material provision for the future. To support this, the association established various benefit funds: the Funeral Fund (1924, *Bēru fonds*), the Aid Fund (1928, *Palīdzības fonds*), the Labor Protection Fund (1929, *Darba aizsardzības fonds*), and separate organizations: the Musicians' Savings and Loan Association (1924, *Mūziķu krājaizdevu sabiedrība*) and the Musicians' Mutual Life Insurance Association (1930, *Mūziķu savstarpējā dzīvības apdrošināšanas biedrība*).

The music campaign "Musicians Day" can be considered as a unifying element of both activity fields. The Latvian Musicians' Society organized this concert campaign

not only to represent the musicians and the Society or to create a tradition, but also to obtain funding that would allow it to fight unemployment and competition in the labor market. Within the framework of it, in 1928, 1929, and 1931, an open-air symphony concert took place in Arcadia Park in Riga (Pardaugava). For this occasion, a festival-type orchestra was formed, which brought together the three largest orchestras that operated during the summer season. The orchestra consisted of almost 100 musicians, and, as music critics pointed out in the press, it was still a sensational phenomenon in Latvia at that time. The benefits of these concerts were the promotion of the Latvian Musicians' Society and the polishing of its representative image, a popularization of symphonic music and participating symphony orchestras, support for the idea to use city parks as concert places, and finally income for the future work of the association.

To summarize, the author would like to emphasize that a broader view of the activities and the significance of the Latvian Musicians' Society can be developed by researching other music societies to study mutual interaction and the level of influence on music life in Latvia.

PIANO-VOCAL SCORES OF *SCHLAGERS* COMPOSED IN LATVIA DURING THE 1920S AND 1930S: PUBLISHERS, COMPOSERS AND DANCE MUSIC GENRES

By Alberts Rokpelnis

Keywords: dance music, music publishing, *schlager*

After establishing the Republic of Latvia, the trends in European popular music reached Latvian entertainment culture as well. The number of *schlager* scores increased in the circulation of popular music as a category created by the music publishers. The article focuses on scores of dance music containing dance genre indications, arranged for voice and piano and published in Latvia, mostly Riga, in the 1920s and 1930s.

In the 1920s, social dances like the tango and the foxtrot similarly to the well-known waltzes and polka, were called *party dances*. Probably this is the most precise word in the context of their time. However, in the press there were other notions, such as *modes dejas* in Latvian derived from German *Modetanz* or *modern dances* meaning the newest, trendiest dances.

The scores stored in the Alfrēds Kalniņš Music reading room of the Latvian National Library were used for quantitative data analysis. The research gathers data on editions of Latvian-born authors of *schlager* between 1923 and 1940, in total 317 items with remarks about composing in the dance music genre. 210 of them are published as piano-vocal scores. The relatively small number of score editions derives from the fact, that foreign *schlagers* published in Riga have not been included in the selection similarly to the localized, translated, adapted or otherwise transformed versions of the foreign

songs, for instance, couplets. The corpus of the dance music genre piano-vocal scores stored in the Latvian National Library allows for the assumption of general tendencies. Nevertheless, there are certain shortages in the set of data. Precise information on other, probably even earlier published *schlagers* mentioned in other sources, is still missing.

The article aims to research the piano-vocal scores of *schlagers* composed in Latvia, analysing them in the context of composers' creative work and publishing business, revealing the links to the leading dance music genres of the time.

In the 1920s, Latvia imported foreign scores and shellac discs. At the same time, the first *dance schlagers* by local composers won their place gradually. Currently, only a few examples from the first half of the '20s have been discovered, therefore, the publishing of local *schlagers* at the time cannot be described as a stable music publishing category. In the beginning, there were just a few attempts to approach the internationally recognized format of *schlager*. The notable increase of publishing the *schlagers* written by local composers comes only at the end of the 1920s.

In the turn of the '20s and '30s the number of *schlager* scores by local authors increased. However, due to an increased demand for shellac discs, the published scores became something like an *additional medium*. At the beginning of the 1930s, the first local recordings of *schlagers* in larger quantities in the Latvian music market appeared. It led to the increasing interaction between-gramophone records and published scores in distribution. This fact confirms the thesis expressed in theoretical literature about media interaction and migration of *schlagers* between several music distribution media also in Latvia. It means that in the '30s the *schlager* can be considered a stable category of the music industry in the local market.

Despite radio, records and the film industry played more important roles in the '30s, the published scores kept their niche as a music distribution medium until the Second World War. The advantages of the score were obvious: one edition in several languages at once, easy to copy and reprint, low production costs in comparison to recordings.

The analysed *dance schlager* editions allow the conclusion that in Latvia the dominating rhythms were in a two-beat time signature. The one-step that was one of the top dances of the '20s lost its position in the '30s. Since the number of scores published by local authors during the '30s increased, the leading position was taken by the most popular dance music genres – the foxtrot and the tango. At the same time, slower and faster waltzes remained among the most popular dances. But the unbeatable leader and the most popular genre among the *schlagers* of the '30s was the tango. The number of tango-songs increased sharply. In the mid to late 1930s, the score albums allowed the composers to collect their achievements of the previous years in selected works.

In Latvia, the score printing mostly took place in Riga, where the largest publishers of *schlagers*, musicians, sellers of music instruments and book publishers were based. The *musicalia* (piano-vocal scores) by Latvian authors of the 1930s were published by such editorials as "Kazanova" and "Akords" followed by "K. Reinholds", "Harmonija"

and “Daiņa”. In few cases, the role of publisher was the printing house or composer himself. The aforementioned publishers were also the leading score distributors of adapted foreign *schlagers*, operettas and film music.

In the turn of the 1920s and 1930s, characterized by an active circulation of shellac records, the community of active *schlagers'* authors (composers) was established. The most popular authors were Oskars Stroks (Oskar Strok, Oscar Strok, 1893-1975), Alfrēds Vinters (1908-1976), Aleksandrs Okolo-Kulaks (1906-1989) and Marks Marjanovskis (Mark Mar'ānovskij, 1890-1945). They were competitors, but at the same time collaborated as representatives of the same field working on joint score albums and *schlager* records

It has to be pointed out that *schlagers* by Oskars Stroks and Alfrēds Vinters predominate in terms of the number of compositions written in the segment of dance scores. Therefore, the total number of issues conserved demonstrated a quantitative disproportion and somewhat one-sided view. At the same time, it argues the true leading status of music by Stroks and Vinters in the entertainment music of the 1930s. Considering the research experience in terms of the circulation of *schlagers*, the question arises regarding the composers of very few *schlager* editions published: why did they compose this music at all and/or why are there so few scores? Probably, the answer hides in the partially conserved collection of sources.

163

CAREERS OF LATVIAN OPERA SINGERS AT THE LATVIAN NATIONAL OPERA AND ABROAD IN THE 1920S AND 1930S

By **Lauma Mellēna-Bartkeviča**

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

The article focuses on the careers of Latvian opera singers in the 1920s and 1930s, particularly emphasizing Latvian pioneers on international opera stages and their followers during the interwar period which also performed in the Latvian National Opera. During the aforementioned decades due to different socio-historical circumstances, many Latvian opera singers strived to improve their vocal skills with professors in Italy, tried their chances in opera theatres abroad (mainly in Germany, but also in Russia and elsewhere) and some of them became artists with internationally acclaimed careers, extending their operatic career geographically as far as the USA and Australia. Naturally, the context of those performing overseas could be regarded as more exceptional cases rather than a trend, however, these personalities are important, but so far not as extensively researched.

The aim of the article is to provide a comprehensive overview of Latvian opera singers, whose careers have been documented in sources like memoirs (mostly published first in the Latvian diaspora overseas), correspondence and press. The selected sources have been chosen not only due to the pandemic circumstances that kept the doors of archives and museums closed during the research period, but also for the fact that these sources sometimes are essential to document certain facts and events and that they provide wide-ranging contexts of the time and professional environment. The article is structured in three parts. The first part reveals the personalities of some of the “pioneers” – tenor Pauls Sakss (1878–1966), baritone Ādolfs Kaktiņš (1885–1965), soprano Ada Benefelde (1884–1967) and tenor Rūdolfs Bērziņš (1881–1949). The second chapter tells the story of the amazing career started on both sides of the Atlantic Ocean of dramatic soprano Alīda Vāne (1899–1969) and her return to Latvia at the end of the 1930s, but the third tackles some of the several Latvian tenors in Europe during the 1930s and their relationship with the Latvian National Opera at the time. Tenors Mariss Vētra (1901–1965), Artūrs Priednieks-Kavara (1901–1979), Jānis Vītiņš (1897–1941) successfully conquered several prestigious German opera stages in Berlin, Wiesbaden and Dessau as critically acclaimed soloists. Most of their careers have been interrupted by different circumstances, such as national labour policies during the interwar period in European countries, the Second World War emigration and other events. Some of them have suffered from misunderstandings with the cultural managers of the time, more precisely, the provinciality of the Latvian National Opera administration that followed the cultural policy of the newly established Republic of Latvia focusing on local audiences, opera and operetta productions performed in the local language, and the consideration of anyone looking for an international career almost as a fortune-seeker and opportunist instead of a cultural ambassador of a small, new country of talented people. Some had unfortunate destinies. For instance, Latvian tenor Jānis Vītiņš, the leading tenor of the Dessau opera theatre of the time, among others, joined *Aizsargi* (Defenders), the paramilitary organization of volunteers in and after the Soviet occupation until 1940 when he was sentenced to death as an “enemy of the people” and shot in Astrakhan. The legend tells that his last will was to sing an aria from “Andrea Chenier” by Giacomo Puccini. He is one of the “forgotten” characters from the pages of Latvian operatic history written between 1940 and today. Another person hardly mentioned in books is soprano Alīda Vāne, born in Latvia, raised in the USA and vocally trained in Italy who successfully started her international career in Europe, North America and South America. She came to Latvia at the end of the 1930s, but wasn’t able to sing properly in Latvian and, despite her vocal qualities, she fell apart in spotlight.

As for tenors in Germany, one of the greatest personalities in terms of his time being documented in newspaper articles, essays and letters is tenor Mariss Vētra, whose rich heritage leaves plenty of testimonies about the adventures of Latvian singers abroad. This material provides detailed information that contributes to the biographies of several contemporaries and colleagues of Vētra and tells a lot about the rules and customs of the opera industry at the time as compared to today’s situation. Another personality who deserves further research is tenor Kārlis Nīcis (1888–1985), who emigrated to Australia

in the end of 1920s. He became not only a successful opera singer, but also the axis of the Latvian diaspora community in Australia up until the end of his life.

The research in progress proves that these personalities deserve to be restored in Latvian opera and musical theatre history uncovering some previously overlooked contexts and new facts. This article claims that research has to be continued in order to forge the fundament for the database of Latvian opera singers as a first step in completing an encyclopaedic edition in the field following the recently published Latvian Encyclopaedia of Ballet and Dance (2018) and theatre history book "Theatre Since the Restoration of Independence" (2021) to fill the gap in sources related to musical theatre in Latvia.

LIBRETTO: TERMINOLOGY, RESEARCH AND UNDERSTANDING IN RELATED FIELDS OF SCIENCE

By Aija Kupjanska

Keywords: libretto, opera libretto, terminology, typology, libretto as translation, syncretism of libretto and music

As a phenomenon of musical theatre, libretto and its meaning in any of the formats of the musical theatre genre is often an underestimated field. Therefore, all issues related to the transferring of literary source material to musical theatre production is still not sufficiently researched. However, libretto is in a way the most changeable element of the opera genre and comprehensive research of it would enrich the historical context of opera and the understanding of the dramaturgy of the score.

Current research uncovers the perspective of opera as a result of a synthesis of several art forms, encouraging researchers to extend their research field. At the same time, from the musicologist's point of view, the object of interest, more than a libretto itself, is its impact and signifies the different developmental stages of a production of musical theatre – during its creation, in relation to music and the staging process. The author of the article believes that raising the awareness on the existence of different researching perspectives of the libretto is most important for musicology, since music is the primary condition and justification of the existence of a libretto.

Etymologically the term "libretto" relates to Latin and Italian. It roots in the word *liber*, meaning "book" in Latin and its Italian form *libro*, from which the diminutive *libretto* or "little book" derives. The earliest testimony of use of the term *libretto* in written texts dates back to 1274. However, the designation of the text of a musical work appears in the turn of the 17th and 18th century (Borchmeyer 1996: 1116) and in some places in Europe only during the 19th century (Gier 1998: 3).

Although in the beginning libretto seems to be a very clear and easy-to-define notion, its understanding is still very different in terms of its contents, which depends on the

type of the libretto in question. This affirmation is backed on encyclopaedic sources and characterizations of the libretto therein. The article analyzes the descriptions by Ludvigs Kārklīņš (Kārklīņš 2006: 103), Dieter Borchmeyer and Richard Macnutt (Macnutt 2001: 645) and concludes that these descriptions do not provide a universal definition of libretto, but rather they explain the term through its characteristics.

In his research, German literature scholar Alexander Rudolph has tried to systematize different genres of music reflecting the use of term “libretto” and has grouped different types and characteristics of libretto (Rudolph 2015: 390–400). This systematization allows for the conclusion that the libretto’s terminological differences oblige to distinguish clearly the genre boundaries in each and every research summary related to this phenomenon. However, the scheme elaborated in this article shows that the diversity in the understanding of the libretto leads to problems in the classification of its types.

The creation of a libretto and its aim closely relate to the principle of transformation. Kamilia Ziganshina, a researcher from Kazan Federal University, who has based her ideas on Roman Jakobson’s text interpretation or “transformation as translation” principle, has elaborated an analytical approach, where the peculiarities of operatic text transformation are investigated from the viewpoint of translation analysis and cultural semiotics (Ziganshina 2017).

166

In her article, Ziganshina analyses opera libretto in three levels – cultural, textual and linguistic. In each of the levels the author pays attention to five text transformation or translation modalities: substitution, repetition, deletion, adding and permutation or modification. Consequently, the text transformation mechanism gives the possibility to evaluate how the text of the literary source and the libretto as well as the text of the libretto and the opera influence the musical language.

The research of Ziganshina and another Polish scholar – Marta Kaźmierczak from the University of Warsaw, prove that the transformation in the case of opera is rather more adding of music to the text, thus creating a new artwork, which is based on the previous one, but not dependant on it (Kaźmierczak 2018).

Flemish music scholar Arjan van Baest sees opera as a semiotic system that includes two components or signs – the libretto and the music in a syncretic union (Baest 2000: 52) Accordingly, the only possible chronological sequence of elements during creation of an opera is between the literary source and the libretto. From this point of view, there is no sense to blame the libretto in case the opera fails.

Baest considers the libretto a form of dramatic art and describes it as the main bearer of operatic dramaturgy, therefore claiming that the libretto can be analyzed in terms of drama or play. The author sees the staging as an opera production process, which is not a part of opera itself (Baest 2000: 52).

In this aspect, Baest’s opinion coincides with the observation by Rudolph that the research of libretto leads to a paradox – the analysis of the score and the text of the

libretto are not able to provide a full understanding about the final result of the opera making process or the production (Rudolph 2015: 399).

Taking into account the aforementioned differences in terminology and understanding of the term “libretto” as well as the approaches offered by several authors, it is possible to draw up a partially individualized opera analysis mechanism that is derived from the libretto and related directly to the examination of the text integrated with the score. Such a necessity could become applicable when researching historical works, where the types of libretto related to the opera in question and their changeability during the creation or staging can add important information on historical contexts and dramaturgy solutions.

The information included in the article proves that the libretto as an element belonging both to the field of literature and music historically is closely related to the creation of opera genre and development of opera theory.

FELICITA TOMSONE AND HER OPERA *PŪT, VĒJIŅI! (BLOW, THE WIND!) (1960)*

By Aija Kupjanska

Keywords: opera libretto, opera production, Rainis, *Pūt, vējiņi! Blow the Wind!* in musical theatre, culture policy, folk song

167

The literary source of the opera *Pūt, vējiņi! (Blow, the Wind!)* by Latvian composer Felicita Tomšone is one of the best-known plays by the famous Latvian playwright Rainis. Up until today, there are two operas based on this play that have been produced for the opera stage, namely the opera by Felicita Tomšone of 1960 and the opera with the same title by Arvīds Žilinskis (1905–1993) written in 1969. In 2011, the Liepāja theatre successfully produced a musical *Pūt, vējiņi!* by Kārlis Lācis (1977). However, the interest regarding the play as a source for composition was expressed also by other composers: Alfrēds Kalniņš (1879–1951), Aleksandrs Valle (1890–1972), Mārtiņš Jansons (1899–1972), Artūrs Salaks (1891–1984) and Bruno Skulte (1905–1976). The opera by Felicita Tomšone is the first stage production of the relevant Latvian play at the opera house.

Felicita Tomšone was born on March 30, 1901, in Jelgava, in a family of the civil servant Jānis Vidbergs and his wife Elizabete. Her maiden name Vidberga is widely known because of her brother, Sigismunds Vidbergs (1890–1970), a distinguished Latvian graphic artist of the 20th century. From 1917 to 1920 Tomšone studied composition theory at the Petrograd Conservatory with Mikhail Klimov (*Mihail Klimov*, 1881–1937) and piano with Boris Zacharov (*Boris Zaharov*, 1887–1943) (J. Škapars, *Literatūra un māksla*, 20. 09. 1969)

After her return to Latvia, she continued her musical education at the Conservatory of Latvia. In 1926, Tomšone graduated with distinction from the piano class taught by Nikolajs Dauge (1894–1964) (Fūrmane 2017: 24), and in 1950, from the composition class by Ādolfs Skulte (1909–2000) (J. Škapars, *Literatūra un māksla*, 20. 09. 1969)

There are very few works left from Tomsone's compositions found at the score library of Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, music reading room of the National Library of Latvia, the score library of the National Opera and Ballet of Latvia and in the archive of the Literature and Music museum. The only published collection *Dziesmas balsij un klavierēm* (*Songs for voice and piano*) by Felicita Tomsone and Teodors Tomsons (1904–1992) – was issued after the death of the composer in 1989.

The musical material of the opera *Blow, the Wind!* by Tomsone is stored in the score library of the National Opera and Ballet of Latvia (No. 0178, 0179) and in the archive of the Literature and Music museum (No. 213350). Both copies contain diverse notes that provide a detailed insight into the staging process of the opera.

The information available testifies that despite the premiere of *Blow, the Wind!* by Felicita Tomsone took place on 2nd June, 1960, the first drafts are dated already during her composition studies. The opera production was led by the conductor Edgars Tons (1917–1967) and stage director Kārlis Liepa (1905–1990). In set design, the artist Biruta Goģe (1926–2008) used the top-notch technologies of the time – a projector allowing the showing of colorful diapositives by the photographer Egons Keris (1922–2016) containing the landscapes of Latvia (Grāvītis 1961: 45).

The opera was staged with two casts for soloists of the main roles of Uldis and Baiba: Pēteris Grāvelis (1919–1995) and Auguste Klinka (1918–2012) as well as Mairgurs Andermanis (1922–2011) and Elza Zvirgzdiņa (1927–1998) (LMM No. 275903).

The information found in archival materials and the press confirms that *Blow, the Wind!* was performed at least 11 times. About a month after the premiere, the press published several relatively negative reviews by prominent critics. In the Third Plenum of the Central Committee of the Communist Party of Latvia held on 1st and 2nd August 1960, the opera by Felicita Tomsone was seriously criticized by Augusts Voss (1916–1994), the secretary of the party. It shows that the press reviews reflect only the surface of the politically unstable and changing situation of the time and its impact on the culture processes.

Felicita Tomsone in cooperation with the librettist Jūlijs Vanags (1903–1986) created the opera in three acts or five scenes. The structure of the work allows it the classification of chamber opera. The reviews of the composer's contemporaries mostly describe the stylistic and structural solution as inappropriate for the scale of Rainis' drama. However, to put it more precisely, the incompliance in this case concerned the chosen form and the requirements and expectations of the time regarding the opera genre and creative work by Rainis.

The libretto and musical material reveals that one of the core elements of this opera is folk song. For instance, the folk song *Pūt, vējiņi* (*Blow, the Wind*) in opera becomes a leading theme related to the character of Uldis similarly as in the play and is heard in the introduction and all three acts. A significant role in terms of plot is given to the folk song *Tec, saulīte, tecēdama* (*An Orphan's Song! As the sun runs on its journey* – transl. Lilija Zobens) included in Baiba's aria *Eglīt, mana lūzējiņa* (*Dear Spruce broken off*) of the third

act. Both examples show that Felicita Tomsone uses the folk songs in an opera score in a very creative and diverse manner.

The article concludes that the research of historical testimonies, including the original score of the opera *Blow, the Wind!* by Felicita Tomsone proves its artistic qualities both in form (chamber opera) and innovative set design. The overlooked personality and heritage of the composer today does not imply a lack of professionalism, but rather a close relation to the political situation at the turn of the 1950s and 1960s that produced a strong impact on the staging of *Blow, the Wind!* and public evaluations of the production.

ABOUT THE AUTHORS

Ināra Jakubone (b. 1960), MA in Arts, graduated from the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music Musicology Department in 1987, and commenced her career in “practical musicology”. She worked at Radio Latvia(1984–2006), authoring various programmes on music, and also producing concerts and live broadcasts for Latvian and European radio audiences. Then she directed the Latvian Music Information Centre (2006–2018), providing many different publications (brochures *Music in Latvia* (7 editions), *Jazz in Latvia*, *Performing Arts/Latvia*, and more than 30 CDs).

Her reviews and articles have been published in newspapers *Literatūra un Māksla*, *Literatūra. Māksla. Mēs.*, *Latvijas avīze*, and magazines *Māksla*, *Mūzikas Saule* a.o. She was the classical department editor of the music magazine *Mūzikas Saule* (2000–2004) and has written CD programme notes for Latvian as well as international recording companies (SKANI, SCHOTT, ONDINE). In 2007, she translated Steven Isserliss’ *Why Beethoven Threw The Stew*, published by “Jānis Roze” publishing house into Latvian.

Thanks to the invitation to participate in the “CARD” project, Ināra Jakubone is currently involved in the research of the 20th century interwar period of music and concert life in Latvia.

E-mail: inara.jakubone@lmic.lv

Laura Švītiņa (b. 1997), BA in Arts, studies at Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music (JVLMA). In 2021 she defended her bachelor’s thesis “Latvian Musicians’ Society (1922–1939): Activity Profile and Concert Campaign “Musicians Day”, publishing the results of the research in the present collection of articles. The author has participated in the JVLMA scientific online conference (2021) held within the framework of state research program CARD. Currently, Laura Švītiņa continues musicology studies in the master’s program and deals with music associations and their activities in Latvia. Researcher of the sub-project *Music Culture in Latvia in the 1920s and 1930s, and the second half: overlooked processes, issues, problems*, participant in the project “Music Talks/Mūzikas Sarunas” within the framework of “Erasmus+”. In addition to research work, the author is a teacher and prepares news on contemporary music.

E-mail: laura.svitina@gmail.com

Alberts Rokpelnis (b. 1987), MA in History, has a master's degree from the Faculty of History and Philosophy of the University of Latvia, where he defended the thesis *The Political Context of Lyrics of Popular Music Songs in the 1920s and 1930s: Case Study of Alfrēds Vinters and Brāļi Laivinieki* (2012, scientific supervisor Prof. Ilgvars Butulis). Two of his articles on the activities of the Bellaccord Electro record factory in the 1930s are partly related to this topic; they were published in 2012–2013 in the University of Latvia journal *Latvijas Vēsture. Jaunie un Jaunākie Laiki* (Latvian History: Modern and Most Recent Times). As a historian at the Valmiera Museum (since 2012), Rokpelnis has organised the ethnomusicological exhibition *Rural Chapels and Musicians in Vidzeme in the First Half of the 20th Century* (2014). In 2015, Rokpelnis began studying in the doctoral programme in historical musicology at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music under Prof. Jānis Kudiņš. He has participated in several local and international conferences, including the Congress of the International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (2017, National Library of Latvia) and the XXIV European Seminar in Ethnomusicology (2018, Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music). At both conferences, Rokpelnis presented his research about Latvian schlager composer Alfrēds Vinters and the reflection of his music in historical sources. His general research interests focus on social aspects of Latvian popular music in the 20th century, the history of Latvian phonograph records and schlager music of the interwar era.

E-mail: alberts.rokpelnis@gmail.com

Lauma Mellēna-Bartkeviča (b. 1981) holds a PhD degree in Arts by the University of Latvia (2018), she is a music and theatre critic in Latvia. Since 2019, she has been the AICT/IACT and coordinator of international relations at the Latvian Theatre Labour Association. Lauma Mellēna-Bartkeviča has worked as a music and theatre journalist and critic since 2004, publishing reviews, articles and interviews in various printed and electronic media in Latvia. In 2020, she edited *Contemporary Latvian Theatre 2010–2020. A Decade Bookazine* in English. Currently, she works as a researcher at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music in the framework of the project CARD dealing with music culture history of Latvia in the 20th century.

E-mail: lauma.mellena.bartkevica@jvlma.lv

Aija Kupjanska (b. 1986), MA, has studied musicology at the Jāzeps Vītols Latvian Academy. In 2021, she elaborated and defended her master's thesis *Terminology of the libretto and transformation of Rainis' play "Blow, the Wind!" into the opera by Felicita Tomsone* (2021, scientific supervisor – prof. Lolita Fūrmane).

Since 2011, Aija Kupjanska teaches theoretical subjects of music at the Emilis Melngailis Liepāja Music Secondary School (since 2016 The Centre of Competency Based Professional Education Liepāja Music, Art and Design Secondary School).

E-mail: aija.kupjanska@lmmdv.edu.lv