



# Mūzikas akadēmijas raksti

XVII



# Mūzikas akadēmijas raksti

Jāzeps Vītols Latvian Music Academy, 2020

XVII

Mūzikas akadēmijas raksti, XVII

Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2020, 192 lpp.

ISSN 2243-5719

Sastādītāja un redaktore • Baiba Jaunslaviete

Angļu valodas tekstu tulkotāja un redaktore • Amanda Zaeska

Māksliniece un maketētāja • Kristīna Bondare

Nošu datorsalikums • Līga Pētersone

#### **Redakcijas kolēģija • Editorial Board**

Boriss Avramecs (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Valdis Bernhofs (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Anda Beitāne (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Tamāra Bogdanova (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Mārtiņš Boiko (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Jons Brūveris (*Jonas Bruveris*; Lietuvas mūzikas un teātra akadēmija)

Ēvalds Daugulis (Daugavpils Universitāte)

Lolita Fūrmane (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Helmūts Loss (*Helmut Loos*; Leipcigas Universitāte)

Baiba Jaunslaviete (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

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

Arnolds Klotiņš (Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts)

Jānis Kudiņš (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Tatjana Kuriševa (*Tatjana Kuryшева*; P. Čaikovska Maskavas Valsts konservatorija)

Jeļena Ļebedeva (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Georgs Pelēcis (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Ilze Šarkovska-Liepiņa (Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts)

Jānis Torgāns (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

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

© Nilss Franke (*Nils Franke*), Astra Graudiņa, Laimrota Kriumane, Zane Prēdele, Edgars Raginskis, Alberts Rokpelnis, Ilva Skulte, Ventis Zilberts, Inese Žune

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

## SATURS / CONTENTS

Priekšvārds	5
Foreword	7
I. ZINĀTNISKI RAKSTI / SCIENTIFIC PAPERS	9
<b>LATVIJAS MŪZIKAS VĒSTURE / LATVIAN MUSIC HISTORY</b>	9
<b>Inese Žune</b>	
Vijolnieks Teodors Kaizers (1902–1964) Latvijas un trimdas izklaides mūzikā	9
Summary: Violinist Teodors Kaizers (1902–1964): His Role in Entertainment Music in Latvia and Exile	23
<b>Zane Prēdele</b>	
Vija Muške (1927–1988) – padomju represiju upuris un savrupniece latviešu muzikoloģijā	26
Summary: Vija Muške (1927–1988): A Victim of Soviet Repressions and an Outsider in Latvian Musicology	47
<b>Astra Graudiņa, Laimrota Kriumane</b>	
Jāzeps Lipšāns (1929–1989) latviešu mūzikā un pedagogijā	50
Summary: Jāzeps Lipšāns (1929–1989) in Latvian Music and Pedagogy	73
Pielikums: Jāzēpa Lipšāna skaņdarbi (izlase)	75
[Appendix: Compositions by Jāzeps Lipšāns (Selection)]	
<b>Edgars Raginskis</b>	
<i>The Words of the Bell</i> : Soviet Latvian Choral Censorship in the 1970s and the Curious Case of Pēteris Plakidis (1947–2017)	83
Kopsavilkums: <i>Zvana vārdi</i> : cenzūra Padomju Latvijā 20. gs. 70. gados. Miklainais gadījums ar Pētera Plakida (1947–2017) dziesmu	100
Appendix I: The Poem <i>Zvana vārdi</i> by Vizma Belševica	102
Appendix II: The Concert Review Titled <i>Zvana Dziesma</i> (The Song of the Bell), published in the <i>Rīgas Balss</i> newspaper on December 8, 1983	102
<b>MŪZIKA UN KOMUNIKĀCIJA / MUSIC AND COMMUNICATION</b>	105
<b>Alberts Rokpelnis</b>	
Šlāģera jēdziens laikrakstā <i>Rigasche Rundschau</i> (1919–1939)	105
Summary: The Term <i>Schlager</i> in the <i>Rigasche Rundschau</i> Newspaper, 1919–1939	133

<b>Ilva Skulte</b>	
Rāmēšana Evijas Vēberes atspoguļojumā Latvijas interneta medijos	135
Summary: Framing in the Coverage of Evija Vēbere in the Latvian Internet Media	159
<b>ATSKAŅOTĀJMĀKSLA UN PEDAGOĢIJA / MUSIC PERFORMANCE AND PEDAGOGY</b>	161
<b>Nils Franke</b>	
Beethoven's Keyboard Fingerings: A Master Class for Today's Pianists?	161
Kopsavilkums: Bēthovena klavierdarbu aplikatūra: vai meistarklase mūsdienu pianistiem?	178
<b>II. DAŽĀDI / MISCELLANEOUS</b>	180
<b>Ventis Zilberts</b>	
Segvārds, kuru dzejnieki paši neizvēlējās (par diviem Jāņa Ivanova solodziesmu tekstiem)	180
[The Pseudonym Not Chosen by the Poets Themselves (Regarding the Lyrics for Two Solo Songs by Jānis Ivanovs)]	
Par autoriem	184
About the Authors	188

## Priekšvārds

Mūzikas akadēmijas rakstu XVII laidiena plašākā sadaļa – **LATVIJAS MŪZIKAS VĒSTURE** – šoreiz pilnībā veltīta 20. gs. norisēm. To ievada **Ineses Žunes** pētījums *Vijolnieks Teodors Kaizers (1902–1964) Latvijas un trimdas izklaides mūzikā*. Līdztekus bagātīgi dokumentētam ieskatam atsevišķa mūziķa dzīvesstāstā analizēta arī Kaizera vadītās kapelas darbība, kas palīdz veidot priekšstatu par šī laikposma latviešu populārās mūzikas stilistisko spektru.

Trīs raksti veltīti Latvijas mūzikas dzīvei padomju periodā. **Zanes Prēdeles** pētījums *Vija Muške (1927–1988) – padomju represiju upuris un savrupniece latviešu muzikoloģijā* balstās uz plašu arhīva materiālu klāstu, kas atklāj ievērojamu un traģisku personību Latvijas mūzikas zinātnes vēsturē; spilgti tiek iezīmēts arī politiskā fona radītais traumatiskais iespaids. Savukārt **Astras Graudiņas** un **Laimrotas Kriumanes** raksts *Jāzeps Lipšāns (1929–1989) latviešu mūzikā un pedagoģijā* aktualizē šī mūziķa daudzpusīgo veikumu un padomju ideoloģijas ietekmi uz mākslinieka radošo darbību. **Edgars Raginskis** rakstā *The Words of the Bell: Soviet Latvian Choral Censorship in the 1970s and the Curious Case of Pēteris Plakidis (1947–2017)* (“*Zvana vārdi: cenzūra Padomju Latvijā 20. gs. 70. gados. Mīklainais gadījums ar Pētera Plakida (1947–2017) dziesmu*”) šķetina iemeslus, kāpēc Plakida kordziesma *Zvana vārdi*, pretēji sākotnēji plānotajam, nav iekļauta XVII Vispārējo Dziesmu svētku programmā (1977). Meklējot atbildi, autors sniedz koncentrētu ieskatu šim laikposmam raksturīgajās ideoloģiskās cenzūras izpausmēs.

Arī krājuma otrajā sadaļā **MŪZIKA UN KOMUNIKĀCIJA** uzmanības centrā ir Latvijas norises. **Alberta Rokpeļņa** raksts *Šlāgera jēdziens laikrakstā Rigasche Rundschau (1919–1939)* ļauj jaunā gaismā paraudzīties uz labi zināmo terminu *šlāgeris*, atklājot dažādas tā lietojuma šķautnes starpkaru perioda ietekmīgākajā Rīgas vācu laikrakstā. Savukārt **Ilva Skulte** rakstā *Rāmēšana Evijas Vēberes atspoguļojumā Latvijas interneta medijos* pievēršas visjaunākā laika, proti, 21. gs. procesiem. Viņas veikums arī iezīmīgs kā pirmais Latvijas mūzikas žurnālistikai veltītais pētījums, kurā izmantots viens no modernajiem masu mediju analīzes rīkiem – t. s. rāmēšanas teorija.

Sadaļa **ATSKAŅOTĀJMĀKSLA UN PEDAGOĢIJA** ietver Nilsa Frankes rakstu *Beethoven's Keyboard Fingerings: A Master Class for Today's Pianists?* (“Bēthovena klavierdarbu aplikatūra: vai meistarklase mūsdienu pianistiem?”). Lai gan aplikatūra ir šķietami šaurs un tīri “tehnisks” spēles aspekts, autors parāda, ka arī tās izpēte sniedz būtiskas atziņas par Bēthovena estētiskajiem uzskatiem, vairākām viņa klaviermūzikas stila šķautnēm un līdz ar to var raisīt interesi gan pianistu, gan klavierspēles pētnieku un pedagogu vidū.

Līdztekus zinātniskajiem rakstiem krājumā ietverta arī sadaļa **DAŽĀDI**. Tajā publicēts JVLMA profesora, pianista **Venta Zilberta** raksts *Segvārds, kuru dzejnieki paši neizvēlējās (par diviem Jāņa Ivanova solodziesmu tekstiem)*. Autors atklāj interesantus faktus latviešu mūzikas vēsturē: tos noskaidrot viņu savulaik iedvesmojuši gan literatūrzinātnieka Ilgoņa Bērsona pētījumi, gan saruna ar Oļģertu Grāvīti, kurā muzikologs dalījies atmiņās par Jāņa Ivanova solodziesmu izdošanas apstākļiem 20. gs. 50. gados. Tādējādi arī šajā sadaļā tiek aktualizēta ideoloģiskās cenzūras tēma. Venta Zilberta pārdomas ir vēl viena liecība, ka latviešu mūzikas vēsturē ir daudz neatminētu mīklu: atbilžu meklējumos var palīdzēt gan arhīva materiālu studijas, gan, ciktāl vēl iespējams, intervijas ar vecākās paaudzes laikabiedriem.

Krājuma sastādītāja Baiba Jaunslaviete

## Foreword

The 17<sup>th</sup> edition of *Mūzikas akadēmijas raksti* (Music Academy Papers) contains articles on a variety of themes, with the most extensive section pertaining to the history of Latvian music in the 20<sup>th</sup> century. It begins with **Inese Žune's** paper *Violinist Teodors Kaizers (1902–1964): His Role in Entertainment Music in Latvia and Exile*. In addition to presenting a richly documented summary about the life of a notable musician, she also analyses the music and performance history of Kaizers' band, providing a deeper insight into the range of styles in Latvian popular music in the early and mid-20<sup>th</sup> century.

Three articles focus on Latvian music during the Soviet era. **Zane Prēdele's** study *Vija Muške (1927–1988): A Victim of Soviet Repressions and an Outsider in Latvian Musicology* is based on a wealth of archival material and examines the life of a significant yet tragic figure in Latvian musicology, at the same time highlighting the trauma inflicted by the political atmosphere of that era. With their article *Jāzeps Lipšāns (1929–1989) in Latvian Music and Pedagogy*, **Astra Graudiņa** and **Laimrota Kriumane** bring to light the multifaceted contributions of this musician; the authors also analyse the influence of Soviet ideology on his creative work. In *The Words of the Bell: Soviet Latvian Choral Censorship in the 1970s and the Curious Case of Pēteris Plakidis (1947–2017)*, **Edgars Raginskis** seeks why Plakidis' choral song *Zvana vārdi* (Words of the Bell) was removed from the programme of the 17<sup>th</sup> Latvian Song Festival in 1977. Searching for answer, he provides a condensed look into the most characteristic manifestations of ideological censorship during this period.

The second part of the publication, devoted to music and communication, also focuses on processes in Latvia. **Alberts Rokpelnis'** article *The Term "Schlager" in the "Rigasche Rundschau" Newspaper, 1919–1939* sheds new light on this well-known term and reveals various aspects of its use in Riga's most influential German newspaper during the interwar period. **Ilva Skulte**, for her part, reflects on processes in the present day with *Framing in the Coverage of Evija Vēbere in the Latvian Internet Media*. Her article is also notable for being the first study of Latvian music journalism relying on the framing theory to analyse mass media.

The section on performance and pedagogy includes Nils Franke's article *Beethoven's Keyboard Fingerings: A Master Class for Today's Pianists?* Although fingering may seem like a relatively narrow and purely technical aspect of performance, Franke proves that it in fact reveals significant facets about the stylistic and aesthetic views of the composer, which can be of great interest to pianists and pedagogues as well as researchers of Beethoven's piano music.



In addition to research papers, this publication also includes a section *Miscellaneous*. It contains an article by **Ventis Zilberts** titled *The Pseudonym Not Chosen by the Poets Themselves (Regarding the Lyrics for Two Solo Songs by Jānis Ivanovs)*, in which he presents several interesting facts in Latvian music history. These discoveries were inspired by research conducted by literary scholar Ilgonis Bērsons as well as a conversation with musicologist Oļģerts Grāvītis regarding the circumstances surrounding the publication of Ivanovs' solo songs in the 1950s. Thus, the phenomenon of ideological censorship is actualised also in this section. Zilberts' reflections prove that there are still many unsolved riddles in Latvian music history and that the study of archival materials and interviews with witnesses to past events – where still possible – can help in the search for answers.

Baiba Jaunslaviete, editor

## LATVIJAS MŪZIKAS VĒSTURE / LATVIAN MUSIC HISTORY

VIJOLNIEKS TEODORS KAIZERS (1902–1964)  
LATVIJAS UN TRIMDAS IZKLAIDES MŪZIKĀ

Inese Žune

### Anotācija

Raksta uzmanības centrā ir latviešu izklaides mūzikas vēsturē nozīmīga personība – Teodors Kaizers. Galvenais izziņas avots ir šī mākslinieka apjomīgais arhīvs, kas 2016. gadā nonācis Rakstniecības un mūzikas muzeja rīcībā. Balstoties uz tā materiāliem, kā arī preses liecībām un citiem avotiem, pētīta Kaizera radošā biogrāfija, viņa spēles stilistiskā ievirze un repertuārs. Tādējādi ir iegūtas nozīmīgas liecības par 30. gadu Latvijas kafejnīcu un restorānu mūzikas vidi, kā arī par norisēm latviešu izklaides mūzikas jomā Otrā pasaules kara un trimdas periodā.

**Atslēgvārdi:** ungāru un čigānu vijolnieki, restorāni, kafejnīcas,  
Žoržs Bulanžē, Frontes teātris, DP nometnes, Austrālija

### Abstract

The article focuses on Teodors Kaizers, a significant figure in the history of Latvian popular music. The main source of information is his large archive, which in 2016 became available to the Literature and Music Museum in Riga. Based on these materials, as well as information in the press and other sources, the author has studied Kaisers' creative biography, playing style and repertoire. Thus, significant evidence has been obtained about popular music in Latvian cafés and restaurants in the 1930s as well as during the Second World War and in the Latvian exile community.

**Keywords:** Hungarian and Gypsy violinists, restaurants, cafés,  
Georges Boulanger, Frontline Theatre, DP camps,  
Australia

## Ievads

Jau kopš 20. gadsimta sākuma Rīga bija pazīstama kā mākslas, koncertu un dzīves baudītāju pilsēta – par to liecina dažādi avoti, kas jo bagātīgā klāstā apkopoti vēsturnieces Inetas Lipšas pētījumā *Rīga bohēmas varā* (Lipša 2002). Līdz ar Latvijas neatkarības iegūšanu strauji pieauga kafejnīcu, restorānu un citu izpriecu vietu skaits, kas jau tuvojās simtam. Rīgā ieradās daudz ārvalstu viesu, bet arī paši rīdzinieki brīvajā laikā labprāt izklaidējās pēc jaunākās Eiropas modes iekārtotajos, greznajos Rīgas restorānos un kafejnīcās. Te sastapās radošās inteliģences pārstāvji un turīgāko aprindu pilsoņi, kuri kārtoja dažādus darījumus vai vienkārši pavadīja brīvās stundas. Īpaši iecienīta bija t. s. *Operas kafejnīca* (*Cafe de l'Opera*) Aspazijas bulvāra un Kaļķu ielas stūrī: šeit laiku omulīgās sarunās bieži kavēja Latvijas Nacionālās operas tenors Rūdolfs Bērziņš, gleznotājs Niklāvs Strunke, rakstnieki Kārlis Skalbe un Pāvils Rozītis. Pie kafejnīcas cītīgākajiem apmeklētājiem piederēja arī Volfgangs Dārziņš, Valērijs Zosts un Leonīds Vīgners. Cita mākslinieku vidē populāra tikšanās vieta bija viesnīcas *Roma* pagraba restorāns, kur apgrozījās daudzi mūziķi, īpaši jau Nacionālās operas ļaudis – Milda Brehmane-Štengele, Rihards Pelle, Mariss Vētra un Teodors Reiters. Biežs viesis bija arī *Jaunāko Ziņu* mūzikas kritiķis Jānis Zālītis. Pēc koncertiem un operizrādēm uz Romas pagrabu rakstīt recenzijas devās Volfgangs Dārziņš.

Šajās un arī citās centra kafejnīcās iegriezās gan vienkārši koncerta, operas vai teātra izrādes apmeklētāji, gan paši iestudējumu dalībnieki, lai pārspriestu dzirdēto un redzēto, lasītu avīzes, iedzertu kādu tasi kafijas un klausītos labu izklaides mūziku. Savukārt restorānu un kafejnīcu īpašnieki, rūpējoties par savu uzņēmumu reklāmu, organizēja dažādus muzikālus priekšnesumus (skat. 1. attēlu).



1. attēls. Teodors Kaizers (kreisajā pusē) trio sastāvā spēlē kafejnīcas *Kongress* viesiem. Rīga, 20. gs. 30. gadi. Foto: Eduards Kraucs. Rakstniecības un mūzikas muzejs, RTMM 850624

Katru mēnesi tika veidotas jaunas izklaides programmas, kurās galvenokārt uzaicināja piedalīties ārzemju māksliniekus. Iecienītākie bija mūziķi no Ungārijas, Itālijas un Rumānijas, bet sevišķi lieli panākumi bija ungāru un čigānu vijolniekiem. Labākie no viņiem demonstrēja apbrīnojamu improvizācijas mākslu un spēja pielāgoties ikviena atpūtas tīkotāja gaumei, atskaņojot gan populāras klasiķu un romantiķu virtuozās miniatūras, gan plaši pazīstamu skaņdarbu, pat simfoniju un operu, fragmentus. Mūziķi bāros un kafejnīcās mainījās ļoti bieži, jo katram no viņiem bija savs noteikts repertuārs un spēles stils. Lai pastāvīgajiem klientiem tas neapniktu, mākslinieki parasti ilgāk par četrām nedēļām vienā vietā nepalika.

Arī pašmāju mūziķi bieži vien uzstājās ar svešzemju vārdiem vai pseidonīmiem, turklāt vienmēr tērpušies frakās vai smokingos. Viņiem vajadzēja būt īstiem sava žanra profesionāļiem, jo tolaik izklaides repertuārs bija ļoti plašs un daudzveidīgs, ietverot arī koncertmūziku (skat. 2. attēlu).

Naktslokālos, labākajos restorānos, daudzās kafejnīcās un piena paviljonos spēlēja kapelas, kuru dalībnieki bija profesionāli mūziķi; tādējādi viņi bezdarba apstākļos guva papildus ienākumu avotu. Šo ansambļu vadītāji lielākoties bija vijolnieki – Rūdolfs Miķelsons, Teodors Vejš, Bruno Čuncīņš, Markuss Krēmers, Gersons Fomins, Eduards Skadiņš un Kārlis Veilands. Līdztekus viņiem darbojušies arī Arvīds Norītis, Aleksandrs Arnis-Arnītis, Eduards Vīnerts, Kārlis Vestens, Arturs Madrevičs, Voldemārs Rušēvics, Roberts Stenders u. c.

Raksta mērķis ir sniegt ieskatu latviešu izklaides mūzikas vidē, pētot to caur atsevišķa mākslinieka, Teodora Kaizera (27.11.1902. Rīgā – 12.12.1964. Melburnā), darbības prizmu. Viņš bijis viens no populārākajiem izklaides žanra vijolniekiem un kapelu vadītājiem 20. gs. 20. gadu nogalē (skat. 3. attēlu) un 30. gados.

Pavisam nesen radās iespēja detalizēti iepazīt viņa radošo darbību: Rakstniecības un mūzikas muzejs 2016. gadā saņēmis dāvinājumā Kaizera arhīva materiālus, tai skaitā arī vienu no viņa spēlētajām vijolēm, kas atceļojusi no Austrālijas. Šo instrumentu mākslinieks iegādājās 1956. gadā pēc tam, kad lielās viesībās Melburnā kāds miesās prāvs viesis nepamanīja uz dīvāna nolikto instrumentu un uzsēdās tam virsū. Tādējādi tika pilnībā

CAFÉ KONGRESS  
RĪGĀ, BRĪVĪBAS IELĀ 15  
Tālrunis 30645  
No 5–8.40 pēcpusdienas MŪZIKA  
No 9–12 vakara KONCERTS

PROGRAMMA  
Otrdien, 15. novembris, pulksten 9 vakarā

I.

1. Ouvert. Romantic —	Keler-Bela
2. Vai jums kādreiz būs vajadzīgs draugs — Angļu valsis —	Mesini
3. Mattinata —	Leoncavallo
4. Ar labu nakti — Slov-Fokstr.—	Noble
5. Reverie —	Viauxtemps
6. Ula bumbos — pop. —	Borchert
7. Romance —	Čaikovska
8. Serenade — Tango no skatu film. «Dejotāja no Sarasucie —	Rolanda
9. Carry on — One-step —	O'Hagan

II.

10. Zemieka gods — Fant. —	Mascagni
11. Tango no operēt. «Tempo 8000» —	Paľaky
12. 3 krievu romances —	or. Veningers
13. Dziesma no op. «Frederike» —	Lahara
14. Čardaš —	Monti
15. Eļot zvaigot — Fokstr. —	Samvela

Skatībraksts pēc I. daļas 30 minūtes

Mūzikālā vadība — TEODORS KAIZERS

2. attēls. Pēcpusdienas mūzikas un vakara koncerta programma kafejnīcā *Kongress* Rīgā, Brīvības ielā 15. 1932. gada 15. novembris. Rakstniecības un mūzikas muzejs, RTMM 850745



3. attēls. Teodors Kaizers. 1928. gads. Rakstniecības un mūzikas muzejs, RTMM 831435\83

salauzta 16.–17. gadsimta meistara Džovanni Paolo Madžīni (*Giovanni Paolo Maggini*) darinātā vijole, ko Kaizers 1929. gadā par 500 latiem bija nopircis Rīgā. Savukārt jaunā vijole (skat. 4. attēlu), kas būvēta kādā no Vācijas fabrikām, ir Džuzepes Gvarnēri del Džezu (*Giuseppe Guarneri del Gesu*) 1740. gadā radītās vijoles kopija.



4. attēls. Teodora Kaizera vijole, Džuzepes Gvarnēri del Džezu 1740. gadā būvētās vijoles kopija. Rakstniecības un mūzikas muzejs, RTMM 831453

12



5. attēls. T. Kaizera māsa, pianiste un dziedātāja Alvine Kaizere. Rīga, 1934. gada 17. jūlijs. Foto: ateljē Daile. Rakstniecības un mūzikas muzejs, RTMM 831440

## Ģimene un izglītība

Teodora Kaizera vecāki, Indriķis Kaizers un Katrīna Brunnere-Kaizere, cēlušies no Kēnigsbergas vāciešiem. Muzikāli apdāvināti bija visi viņu bērni. Teodora brālis Aleksandrs Kaizers darbojies kā dziedātājs, savulaik arī Latvijas Nacionālās operas korists un nelielu lomu atveidotājs; viņš vairākkārt uzstājies ar T. Kaizera kapelu un bijis vīru kvarteta *Latvijas dziedoņi* dalībnieks. Māsa Alvīne Kaizere (skat. 5. attēlu) mācījusies Latvijas konservatorijā, spēlējusi klavieres un dziedājusi; kā mūziķe viņa darbojusies Rīgas Pestīšanas Tempļa baptistu draudzē un Mateja draudzē, pievērsusies arī pedagogijai (Ineses Žunes privātarhīvs: IŽP, Zaļkalna 2015).

Teodors Kaizers apguva vijoļspēli privāti pie dažādiem pedagogiem. Pirmā pasaules kara laikā viņš nonāca Krievijā un muzicēja Pēterburgas restorānā *Baltais lācis*. Tur jaunais mākslinieks dzirdēja tolaik slavenā salonvijoļnieka Žorža Bulanžē (*Georges Boulanger*, 1893–1958; skat. 6. attēlu) uzstāšanos, kas viņu dziļi iespaidoja.



6. attēls. Žoržs Bulanžē (Georges Boulanger), 1947. gads. Rakstniecības un mūzikas muzejs, RTMM 831435\17

20 gadus vēlāk Teodors Kaizers īstenoja savu sapni apgūt pie viņa t. s. ungāru-čigānu vijološpēles manieri. Šī atskaņojuma tradīcija izrietēja no vispārējā Rietumeiropā dominējošā priekšstata par ungāru un čigānu kultūru, kas jau kopš 18. gadsimta veidojies Ungārijas un tās apkaimes pilsētās muzicējušo čigānu ansambļu ietekmē un atbalsojies arī akadēmiskajā mūzikā, piemēram, Jozefa Haidna un Ferencs Lista daiļradē. Pētniece Katerina Meisa rakstā *Turkish and Hungarian-Gipsy Styles* min vairākas būtiskas šīs tradīcijas iezīmes – “pirmās vijoles līnijas improvizatorisko iedabu, kas izpaužas hromatisku pasāžu līkločos, skaņu atkārtojumus un palielinātās sekundas, kas izspēlētas plūstošā un daudzveidīgā ritmā” (Mayes 2014: 216)<sup>1</sup>. Viņa atzīmē arī spilgti izteiktu saikni ar deju (verbunkošu), bagātīgi izmantotu sinkopējumu un nelielu ansambļu dominanti atskaņotājsastāva jomā (Mayes 2014: 219, 227, 229). Spēja muzicēt “ungāru-čigānu stilā” Kaizeram vēlāk Rīgā ļoti noderēja: kā norāda etnomuzikoloģe Ieva Tihovska, 20. gadsimta 30. gados čigānu mūzika (biežāk gan stilizēta, ne autentiska) Latvijas galvaspilsētā bija lielā cieņā gan kafejnīcās un restorānos, gan deju zālēs un kazino (Tihovska 2014: 180–181).

Budapeštā Kaizeram bija izdevība iesaistīties arī ungāru izklaides mūzikas orķestros un iepazīt to repertuāru. Vēl viena viņa tikšanās ar Bulanžē notika 1946. gadā Holcmindē, Vācijā. Tad lielmeistars bija izbēdzis no Berlīnes aplenkuma tikai ar vijoli, un kādreizējais audzēknis bija priecīgs, ka varēja izlīdzēt savam skolotājam ar drēbēm un pārtiku. Viens no Kaizera kapelas repertuārā iekļautajiem darbiem bija Bulanžē miniatūra *Makss un Morics* (*Max und Moritz*), kas 20. gs. 30. gadu beigās ierakstīta arī *Bellaccord Electro* skaņuplatē (izdevēja nr. 3590).

<sup>1</sup>[...] the improvisatory quality of the first violins line, winding its way through chromatic runs, repeated notes, and augmented seconds performed in fluid and varied rhythm.

## Solista un kapelas vadītāja gaitas

<sup>2</sup> Detalizētu informāciju par Teodora Kaizera ieskaņojumiem sniedz Ata Gunivalža Bērtiņa (Bērtiņš 2015: 138–141, 155–157, 160–163) un Indriķa Veitnera pētījumi (Veitners 2018: 150).

Kaizers piedalījies daudzos ieskaņojumos<sup>2</sup> sadarbībā ar plašu firmām *Bonophon*, *Homophon*, *Bellaccord*, uzstājoties gan kā solists un sava salonorķestra diriģents, gan kopā ar to pavadot Jāni Āri, Pēteri Līcīti, Viktoru Orantu, Tāli Matīsu, Faniju Vīksni, Marisu Vētru u. c. dziedātājus. Viņu vidū minams arī brālis Aleksandrs un dzīvesbiedre Ņina Gruzna, kas 20. gs. 30. gados bijusi Radiofona dziedātāja un piedalījies operēšu iestudējumos. No 1932. līdz 1938. gadam Kaizera vārds regulāri parādījās Rīgas radiofona programmās sakarā ar viņa orķestra (skat. 7. attēlu) priekšnesumiem. Nereti notika arī tiešraides no kafējnicām un restorāniem, kurās šis mākslinieks darbojās.



7. attēls. Teodora Kaizera kapela *Piena restorānā*. No kreisās – trompetisti Aleksandrs Pacēvičs un Kaizers, kontrabasus spēlē Jānis Kārklīšs, pie klavierēm Aleksandrs Dikmanis. Rīga, 1937. gads. Rakstniecības un mūzikas muzejs, RTMM 831435\89

20. gadsimta 30. gados Kaizers kļuva par labi pazīstamu un iecienītu izklaides žanra mūziķi, kas pārvaldīja ne tikai vijoles, bet arī sitaminstrumentu, ģitāras, kontrabasa un trompetes spēli (skat. 7. un 8. attēlu; trompetes spēli viņš bija iepazinis dienesta laikā 6. Rīgas kājnieku pulkā). Laikrakstā *Aizkulīses* rodama vēl kāda ziņa: “Apd[āvinātais] mūziķis Kaizers vienīgais no vijolniekiem, kas prot spēlēt arī klarneti” (“No mūzikantu dzīves” 1934). Viņa kapelas repertuārā bija gan operu un simfoniju fragmentu aranžējumi, gan Kaizeram tik tuvā ungāru mūzika un modernās amerikāņu kompozīcijas, proti, džeza skaņdarbi: piemēram, Latvijas džeza vēstures pētnieks Indriķis Veitners atzīmējis viņa kapelas repertuārā iekļauto Djūka Elingtona opusu *Mood Indigo* (Veitners 2014: 138).



8. attēls. T. Kaizera ansamblis kafejnīcā *Guna*, viņš pats vidū ar trompeti rokās. Rīga, 1935. gads. Foto: Jānis Kalniņš. Rakstniecības un mūzikas muzejs, RTMM 831435\82

1. tabula. Teodora Kaizera darbības vietas laikposmā līdz 1944. gadam<sup>3</sup>

<b>Darbavietas nosaukums</b>	<b>Atrašanās vieta</b>
Restorāns kabārē <i>SKALA</i>	Viļņa
Restorāns <i>WEISER BÄR</i>	Sanktpēterburga
Vasaras dārzs <i>JAR</i>	Rīga
Kabarē <i>O. U. K.</i>	Rīga
Restorāns <i>KLOSTERPAGRABS</i>	Rīga (Lielā Ģilde)
Restorāns <i>ALHAMBRA</i>	Rīga
<i>BASTEIKALNA KAFEJNĪCA</i>	Rīga
Kafejnīca <i>GUNA</i>	Rīga
Kafejnīca <i>KONGRESS</i>	Rīga
<i>BAUMAŅA KAFEJNĪCA</i>	Jūrmala (Dzintari)
<i>PIENA RESTORĀNS</i>	Rīga
<i>OPERAS KAFEJNĪCA</i>	Rīga
Simfodžeza orķestris <i>LA-SI-DO</i>	Rīga
Rīgas radiofons	Rīga
Latvijas Nacionālais teātris	Rīga
Frontes teātris	Rīga

<sup>3</sup>Indriķis Veitners monogrāfijā *Latvijas džeza vēsture 1922–1940*, balstoties uz koncertu programmu un laikrakstu sludinājumu izpēti, min aptuvenu hronoloģiju dažām no šīm darbības vietām. Tā, piemēram, kafejnīcā *Kongress* Kaizera kapela darbojusies vismaz 1932.–1933. gadā, savukārt kabārē *O. U. K.* – 1935.–1938. gadā, *Piena restorānā* – no 1938. gada (Veitners 2018: 149).

No visa šajā tabulā minētā sevišķi jāizceļ mākslinieka piecu gadu darbība (1928–1932) Latvijas Nacionālā teātra orķestra koncertmeistara amatā (skat. 9. attēlu; diriģenta postenī tolaik bija Jānis Kalniņš). Šajā periodā Kaizers kā vijolnieks piedalījās ungāru autora Menherta



<sup>4</sup> Komēdijas pirmizrāde notika 1926. gadā.

Lengjela (*Menyhért Lengyel*, arī *Melchior Lengyel*) komēdijas *Nakts serenāde* iestudējumā<sup>4</sup>, kur atveidoja arī Imres lomu (skat. 10. attēlu). Kopumā notika 50 izrādes, un to gaitā viņš no sirds iemīlēja titullomas atveidotāju, aktrisi Liliju Štengeli. Abu sarakste turpinājās vēl ilgi pēc tam.



16

10. attēls. Teodors Kaizers Latvijas Nacionālajā teātrī, atveidojot čigāna Imres lomu Menherta Lengjela komēdijā *Nakts serenāde*. 1930. gads. Rakstniecības un mūzikas muzejs, RTMM 831434\87



9. attēls. Vijolnieka Kaizera darba apliecība Latvijas Nacionālajā teātrī. Izsniegta 1931. gada 21. septembrī. Rakstniecības un mūzikas muzejs, RTMM 681896

Otra nozīmīgākā darbības vieta Kaizeram bija Rīgas Piensaimnieku savienības *Piena restorāns*, kas atradās t. s. Vecajā Rīgas Brodvejā, Elizabetes ielā 55 (skat. 11. attēlu).



11. attēls. Kaizers (pirmais no kreisās) ar diviem savas kapelas mūziķiem pie *Piena restorāna* ieejas. Rīga, 1939. gads. Rakstniecības un mūzikas muzejs, RTMM 831435\99

Arī tur viņš veidoja savu ansambli (skat. 12. attēlu), kas vēlāk paplašinājās. Kolektīvs tika aicināts piedalīties arī ikgadējās Preses ballēs, un kopumā tā repertuārs ietvēra apmēram 1044 kompozīcijas (*Vienmēr patīkamu iespaidu atstāj Piens restorāns* 1938).



12. attēls. Kaizera kapela *Piens restorānā*. No kreisās: Augusts Bitīte, Boriss Potulovs, Teodors Kaizers, Aleksandrs Dikmanis, Teodors Peive un Jānis Kārklīšs. Rīga, 1937. gads. Rakstniecības un mūzikas muzejs, RTMM 831435\84

Pēc slavenā salonvijolnieka Bruno Čunčiņa izceļošanas uz Vāciju (1939) Kaizers pārņēma arī *Operas kafejnīcas* orķestra vadību (skat. 13. attēlu).

Arī pats Kaizers sacerējis dažus skaņdarbus, piemēram, *Piens restorāna* apmeklētāju vidū populāro dziesmu par pienu *Spēka dzēriens* (Viļa Plūdoņa dzeja). To pirmatskaņojis vīru sekstets *Latvju dziedoņi*, kura dalībnieks bijis arī vijolnieka brālis Aleksandrs Kaizers.

Otrā pasaules kara laikā Teodors Kaizers uzstājās ar vijoles solo (skat. 14. attēlu) un vadīja orķestri Frontes teātrī. Ideja par šādu teātri radās reizē ar Latviešu leģiona veidošanos. Vajadzēja domāt par grūtos apstākļos nonākušo tautiešu uzmundrinājumu un iepriecēšanu. Teātrī darbojās arī vīru dubultkvartets *Tēvija*, ansamblis *Trīs Vinteri*, spāņu deju lietpratēja Marta Alberinga un akordeonists Armands Krūmkoks. Dziedātājs Roberts Vizbulis, saukts arī par Uztuptēvu, te debiteja konferansjē lomā. Sniedzot priekšnesumus austrumu frontes pirmajās līnijās, teātris veica vairāk nekā 10 000 km garu izrāžu turneju latviešu



13. attēls. Izklaides mūzikas vijolnieki Bruno Čunčiņš (no kreisās) un Teodors Kaizers. Rīga, 1939. gada rudens. Rakstniecības un mūzikas muzejs, RTMM 831435\59



14. attēls. Teodors Kaizers uzstājas Frontes teātra koncertā. 1943. gads. Rakstniecības un mūzikas muzejs, RTMM 831435\113

kara vienībās (skat. 15. attēlu), to ciņu vietās no Somu līča līdz pat Melnajai jūrai (K-tis 1942).



15. attēls. Teodors Kaizers (priekšplānā notupies, pirmais no kreisās puses) ar Frontes teātra dalībniekiem un karavīriem pie vilciena vagona. 1943. gads. Rakstniecības un mūzikas muzejs, RTMM 831435\110

18

1944. gada beigās Kaizers devās bēgļa gaitās uz Vāciju, kur kara pēdējā posmā spēlēja Hannoveres Radio orķestri. Vēlāk viņš bija arī Beverīnas noņemšanas komandants angļu joslā Vācijā. Pēc kara beigām Kaizers izveidoja latviešu mūziķu ansambli t. s. pārvietoto personu (*displaced persons, DP*) noņemtnē *Cerība* (Holcenē); kopā ar šo kolektīvu viņš vairākus gadus koncertēja dažādu tautību bēgļu sabiedrībā, kā arī vietējai vācu publikai. Līdztekus Kaizeram ansamblī darbojās vijolnieks Bruno Čunčiņš, čellists Kārlis Munters un viņa dzīvesbiedre, dziedātāja Ilga Muntere, pianists Alfrēds Štrombergs, baleta soliste Irēna Apine, tāpat arī pazīstamais latviešu ātrzīmētājs Eduards Keišs ar dzīvesbiedri, baletdejotāju Veru Keišu. Savu talantu Keišs apliecināja, uzzīmējot vairāk nekā 1500 amerikāņu karavīru, katru 28 sekundēs. Taču jau pirms tam par šī mākslinieka izteiksmīgo šaržu objektiem bija kļuvuši arī daudzi tautieši, viņu vidū Teodors Kaizers (skat. 16. attēlu).



16. attēls. Eduarda Keiša zīmētais šaržs par salona kapelas vadītāju Teodoru Kaizeru. 1934. gads. Rakstniecības un mūzikas muzejs, RTMM 808148

1952. gadā Kaizers iecēloja Austrālijā, kur pelnīja iztiktu ar vijoles spēli gan Sidnejas un Melburnas naktsklubos un restorānos, gan tropiskajā Haimana salā. Arī Sidnejā viņš dibināja salona ansambli (skat. 17. attēlu), un tā spēles kvalitāti drīz vien augstu novērtēja šis valsts raidsabiedrības *ABC* (*Australian Broadcasting Corporation*) pārstāvji. Turpmāk *ABC* vairākas reizes nedēļā pārraidīja jaunās kapelas atskaņoto mūziku.



17. attēls. Kaizers ar savu kapelu Austrālijā. No kreisās – vijolnieks Jānis Ozols, čellists Krišs Ozols, kontrabasists Alfrēds Ozols un klarnetists Rūdolfs Rubenis (žurnālista un sabiedriskā darbinieka Ojāra Rubeņa tēvs). Priekšplānā Teodors Kaizers ar vijoli. Sidneja, 1952. gads. Rakstniecības un mūzikas muzejs, RTMM 831435\4

Ilgāku laiku Kaizers vadīja arī deju orķestri Sidnejas dārgākajā restorānā *The Princess*. Līdzīgi kā iepriekš, viņš sevišķu uzmanību veltīja čigānu mūzikai. Vēl viena orķestra specializācijas joma bija Latīņamerikas mūzika, kurā īpašs meistars bija orķestra saksofonists, akordeonists un arī pianists Harijs Rozentāls. Publikas apbrīnu izpelnījās ne vien orķestra savdabīgais repertuārs, bet arī tā dalībnieku krāšņie čigānu un meksikāņu tērpi (skat. 18. attēlu).

19



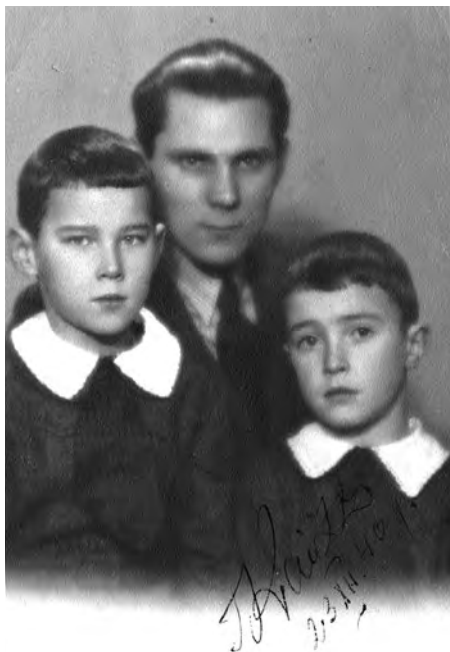
18. attēls. Teodors Kaizers (vijole) un Harijs Rozentāls (akordeons) spēlē viesiem Melburnā. 1954. gads. Rakstniecības un mūzikas muzejs, RTMM 831435\79

1958. gadā trīs latvieši (Teodors Kaizers, Harijs Rozentāls un Melburnā dziedāšanu apguvusī Ārija Prindule) kļuva par naktskluba *Green Dolphin* īpašniekiem (skat. 19. attēlu). Šeit Kaizers turpināja muzicēt līdz pat mūža beigām.



19. attēls. Kaizers (kreisajā pusē ar vijoli), soliste Ārija Prindule un Harijs Rozentāls (akordeons) kapelas uzstāšanās laikā. Melburna, 1958. gads. Rakstniecības un mūzikas muzejs, RTMM 831435\42

20



20. attēls. Kaizers ar dēliem Valentīnu (pa kreisi) un Raimonu (pa labi). Rīga, 1940. gads. Foto: Jānis Kalniņš. Rakstniecības un mūzikas muzejs, RTMM p131663

Par Teodoru Kaizeru daudz var lasīt pirmskara Latvijas “dzeltenajā presē”, kur apspriesta arī viņa privātā dzīve. Mākslinieks baudījis lielu pretējā dzimuma piekrišanu un dzīves laikā nomainījis ne tikai ap 50 darbvietas, bet arī sešas dzīvesbiedres. Tomēr viņa mūžs nebija tik rožains, kā ārēji varētu šķist. Vijolnieka otrā sieva Olga Kaizere mira dzemdībās un atstāja divus dēlus – Valentīnu un Robertu (skat. 20. attēlu; skat. arī par T. Kaizera ģimeni: “Austrālijā miris vijolnieks T. Kaizers” 1964). Vēlāk dažādu apstākļu dēļ bēgļu gaitās kopā ar tēvu nonāca tikai Roberts, bet Valentīns (skat. 21. attēlu) palika Siguldā. Arī viņš aizrāvās ar mūziku – spēlēja klarneti, saksofonu un bija cirka orķestra mūziķis. Tēvu Valentīns Kaizers satika tikai pēc daudziem gadiem (Ineses Žunes privātarhīvs: IŽP, Zaļkalna 2015).



21. attēls. Valentīns Kaizers pie tēva kapa Austrālijā. 1990. gads. Rakstniecības un mūzikas muzejs, RTMM 831435\93

### Noslēgums

Raksta noslēgumā autore vēlas izteikt pateicību Skrundā mītošajai Teodora Kaizera mazmeitai Sarmītei Zaļkalnai (dz. Kaizerei), kas Rakstniecības un mūzikas muzejam atvēlējusi mākslinieka arhīva materiālus. Kopā ar citām liecībām šie avoti sniedz vērtīgu ieskatu gan pašā Kaizera darbībā, gan arī Latvijas izklaides mūzikas vēsturē – vairākos nozīmīgos repertuāra un stilistikas aspektos. Var secināt, ka žanra ievērojamākie pārstāvji bija atvērti jaunākajām Eiropas un Amerikas skaņumākslas tendencēm; pats Kaizers, galvenokārt pazīstams kā izcils ungāru/čigāņu vijolspēles tradīciju kopējs, tomēr apliecināja sevi arī klasikas repertuārā un džezā. Savukārt jau trimdas apstākļos gūtie panākumi ne vien savu tautiešu, bet arī vācu un austrāliešu auditorijā pierāda šī mākslinieka snieguma un, netiešā veidā, arī viņa pārstāvētās latviešu izklaides mūzikas augsto līmeni un starptautisko konkurētspēju.

Sarmītes Zaļkalnas dēls, Teodora Kaizera mazmazdēls Gatis Lagzdenieks seko sava vecvectēva pēdās. Viņš darbojas pazīstamajā Kuldīgas *Rumbas kvartetā*, kura repertuārā ietverta arī 20. gadsimta 20.–30. gadu izklaides mūzika, tai skaitā sadzīves dziesmas.

## LITERATŪRA UN CITI AVOTI

“Austrālijā miris vijolnieks T. Kaizers” (1964). *Laiks*, 26. decembris, 3. lpp.

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

IŽP, Zaļkalna (2015) = Ineses Žunes privātarhīvs: Sarmīte Zaļkalna (2015). Intervija Inesei Žunei. 17. septembris, Skrunda. Diktofona sarunas ieraksts

K-tis, K. (1942). “Frontes teātris.” *Laikmets*, 11. decembris, 9. lpp.

Lipša, Ineta (2002). *Rīga bohēmas varā*. Rīga: Priedaines

Mayes, Catherine (2014). “Turkish and Hungarian-Gipsy Stiles.” In: *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Edited by Danuta Mirka. Oxford: Oxford University Press, pp. 214–237

“No mūzikantu dzīves” (1934). *Aizkulises*, 23. februāris, 3. lpp.

RTMM 681896 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. RTMM 681896: Vijolnieka Kaizera darba apliecība Latvijas Nacionālajā teātrī. Izsniegta 1931. gada 21. septembrī

RTMM 808148 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. RTMM 808148: Eduarda Keiša zīmētais šaržs par salona kapelas vadītāju Teodoru Kaizeru. 1934. gads

RTMM 831434 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. RTMM 831434: laikrakstu izgriezumumu albums ar dažādām fotogrāfijām un reklāmas lapām par Teodora Kaizera vadītajiem orķestriem un solista darbību Rīgā. 1928.–1944. gads

RTMM 831435 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. RTMM 831435: albums ar fotogrāfijām un laikrakstu izgriezumumiem par Teodora Kaizera vadītajiem orķestriem un solista darbību Rīgā un Austrālijā; arī daži ģimenes foto. 1926.–1991. gads

RTMM 831440 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. RTMM 831440: T. Kaizera māsa, pianiste un dziedātāja Alvīne Kaizere. Rīga, 1934. gada 17. jūlijs. Foto: ateljē *Daile*

RTMM 831453 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. RTMM 831453: Teodora Kaizera vijole, Džuzepes Gvarnēri del Džezu 1740. gadā būvētās vijoles kopija

RTMM 850624 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. RTMM 850624: Teodors Kaizers trio sastāvā spēlē kafejnīcas *Kongress* viesiem. Rīga, 20. gs. 30. gadi. Foto: Eduards Kraucs

RTMM 850745 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. RTMM 850745: pēcpusdienas mūzikas un vakara koncerta

programma kafejnīcā *Kongress Rīgā*, Brīvības ielā 15. 1932. gada 15. novembris

RTMM p131663 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. RTMM p131663: Kaizers ar dēliem Valentīnu (pa kreisi) un Raimonu (pa labi). Rīga, 1940. gads. Foto: Jānis Kalniņš

Tihovska, Ieva (2014). *Autentiskums un etniskums Latvijas čigānu (romu) mūzikā*. Promocijas darbs. Rīga: JVLMA. [https://www.km.gov.lv/uploads/ckeditor/files/Sabiedribas\\_integracija/Romi/Papildu/tihovska\\_disertacija\\_24.11.2014.pdf](https://www.km.gov.lv/uploads/ckeditor/files/Sabiedribas_integracija/Romi/Papildu/tihovska_disertacija_24.11.2014.pdf) (skatīts 2020. gada 1. oktobrī)

Veitners, Indriķis (2014). *Latvijas džeza vēsture (1922–1940)*. Promocijas darbs. Rīga: JVLMA. [http://www.music.lv/upload/pages/30/Promocijas\\_darbi/Latvijasdzezavesture1922-1940.pdf](http://www.music.lv/upload/pages/30/Promocijas_darbi/Latvijasdzezavesture1922-1940.pdf) (skatīts 2020. gada 1. oktobrī)

Veitners, Indriķis (2018). *Latvijas džeza vēsture 1922–1940*. Rīga: Musica Baltica

*Vienmēr patīkamu iespaidu atstāj Piena restorāns* (1938). Reklāmas brošūra. Rīga: Jēkabs Kagāns

## **VIOLINIST TEODORS KAIZERS (1902–1964): HIS ROLE IN ENTERTAINMENT MUSIC IN LATVIA AND EXILE**

**Inese Žune**

### **Summary**

Already at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, Riga was known as a centre of not only art and music but also entertainment and the enjoyment of life. In a few decades, as Latvia became an independent country, the number of cafés, restaurants and other entertainment venues in the city had quickly grown to almost one hundred. Many people from abroad visited Riga, but Rigans themselves also enjoyed spending their free time in the city's restaurants and cafés, which were ornately decorated according to the latest European trends. Here, the intelligentsia and upper classes met to finalise various deals or simply relax for a few hours. Regular citizens who had come to enjoy a concert, opera or play dropped by the cafés in central Riga to discuss what they had seen and heard on stage. The performers themselves also came to unwind, and among them were well-known names on the Latvian music scene, including Volfgangs Dārziņš, Valērijs Zosts, Leonīds Viņners, Milda Brehmane-Štengele, Rihards Pelle, Mariss Vētra, Teodors Reiters, Jānis Zālītis and others.



In an effort to market and popularise their establishments, the restaurant and café owners organised various types of musical entertainment for their guests. The schedules changed each month and mostly featured artists from abroad. Hungarian and Gypsy violin players were particularly popular, the best of whom dazzled listeners with their improvisation skills and could adapt their repertoire to please each and every audience member.

Local violinists strived to emulate these foreign musicians. One of the most popular Latvian entertainment violinists and band leaders of the 1930s was Teodors Kaizers (born November 27, 1902, in Riga; died December 12, 1964, in Melbourne). He had studied violin privately with a number of different teachers, but his studies in Budapest with the famous salon violinist Georges Boulanger (1893–1958) had been particularly pivotal. It was from Boulanger that Kaizers learned the Hungarian-Gypsy style of playing that was in such demand at the time. According to ethnomusicologist Ieva Tihovska, Gypsy music (although usually stylised instead of authentic) was very popular in Riga's cafés, restaurants, dance halls and casinos in the 1930s (Tihovska 2014: 180–181). Kaizers also had the opportunity to play with Hungarian entertainment music orchestras and become acquainted with their repertoire.

After returning to Latvia, Kaizers performed in many cafés and restaurants in Riga and was a widely known performer of popular music who played not only the violin but also the trumpet, clarinet, percussion, guitar and double bass. The orchestra he led played a very wide variety of music, ranging from arrangements of 18<sup>th</sup>- and 19<sup>th</sup>-century opera music to Hungarian and modern American music. The latter included a number of jazz compositions, for example, Duke Ellington's *Mood Indigo*, as documented by the Latvian jazz history researcher Indriķis Veitners (2014: 138).

One significant performance venue for Kaizers was the *Milk Restaurant* (*Piena restorāns*) of the Riga Dairy Producers' Union, located at Elizabetes iela 55, on the street that was known at the time as the Old Broadway of Riga. Kaizers also composed some pieces of his own, among them *Spēka dzēriens* (Muscle Drink), a song about milk with lyrics by Vilis Plūdons, which was especially popular at the *Milk Restaurant*. Following the emigration of Latvia's other best-known salon violinist, Bruno Čuncīņš, to Germany in 1939, Kaizers took over leadership of the *Opera Café* (*Operas kafejnīca*) orchestra. Kaizers also served as principal violinist of the Latvian National Theatre Orchestra (under conductor Jānis Kalniņš) for five years (1928–1932). He even performed the role of the violinist Imre in Melchior Lengyel's comedy *Night Serenade*.

From 1932 until 1938, Kaizers' name regularly appeared in Riga Radiophon programmes that featured his orchestra. Live performances

from cafés and restaurants in which he participated were also broadcast on the radio from time to time. Kaizers took part in many recordings for the *Bonophon*, *Homophon* and *Bellaccord Electro* labels both as a soloist and the conductor of his salon orchestra.

During the Second World War, Kaizers performed as a solo violinist and conducted the orchestra of the Latvian Frontline Theatre, entertaining Latvian conscripts in the Nazi German army. The theatre covered a distance of more than 10,000 kilometres to perform for Latvian military units stationed from the Gulf of Finland all the way to the Black Sea. In late 1944, Kaizers fled to Germany as a refugee. There, he initially played with the Hannover Radio Orchestra and later became the commandant of the *Beverīna* refugee camp in the British occupation zone of Germany. After the war, he organised the Latvian musical ensemble at the *Cerība* displaced persons (DP) camp in Holzen, Germany.

Kaizers emigrated to Australia in 1952, where he continued to work professionally as a violinist at prestigious hotels, nightclubs and restaurants in Sydney and Melbourne as well as Hayman Island in the tropics. In Sydney he re-established a salon orchestra and signed a contract with the Australian Broadcasting Corporation (ABC), which regularly broadcast the orchestra's music several times a week. Together with saxophonist, pianist and accordionist Harijs Rozentāls and singer Ārija Prindule, Kaizers bought the *Green Dolphin* nightclub in Melbourne in 1958 and continued playing there until the end of his life.

Kaizers' granddaughter Sarmīte Zaļkalna (née Kaizere), who lives in Skrunda, Latvia, has donated a large number of materials from her grandfather's private archive to the Literature and Music Museum of Latvia. Together with other materials, these resources provide a valuable insight into Kaizers' own activities as well as significant aspects of repertoire and style in the history of Latvian entertainment music. It can be concluded that many of the most illustrious musicians in this genre were quite open to the newest European and American trends in music; Kaizers himself, although best known as an exceptional performer in the Hungarian/Gypsy tradition of violin playing, also felt at home with the classical and jazz repertoires. In exile, his achievements among not only his own countrymen but also broader German and Australian audiences point to his personal success as an artist as well as, indirectly, the high level of Latvian entertainment music in general and its ability to compete in the international market.

# VIJA MUŠKE (1927–1988) – PADOMJU REPRESIJU UPURIS UN SAVRUPNIECE LATVIEŠU MUZIKOLOĢIJĀ

Zane Prēdele

## Anotācija

Padomju Savienībā attiecības starp varu un sabiedrības locekļiem ilgstoši ietekmēja represīvais faktors. Raksta autore uzmanības centrā ir muzikoloģes Vijas Muškes traģiskā biogrāfija un talantīgās jaunās sievietes centieni izlauzties no sistēmas apburtā loka Hruščova atkušņa laikā, veidojot zinātnisko karjeru. Diemžēl izsūtījumā iedragātā garīgā veselība neļāva pilnvērtīgi strādāt un aizstāvēt disertāciju Padomju Savienībā. Politikas ietekme pārauga konkrētu institūciju un tās pārstāvju negrozāmos aizspriedumos attiecībā uz autorei veikumu. Publikācija analizē šķēršļus, ar ko Vijai Muškei nācās saskarties muzikoloģijas akadēmiskajās aprindās Rīgā, Maskavā un Ļeņingradā 20. gs. 70. gados, un caur korespondences liecībām portretē Muškes zaudēto cīņu akadēmiskās darbības laukā.

**Atslēgvārdi:** deportācijas, Vilhelms Ķuze, Jūlijs Muške;  
Latvijas PSR, Maskavas un Ļeņingradas  
konservatorijas; kritika; garīgā veselība

## Abstract

In the Soviet Union, interactions between the authorities and members of society were long influenced by the element of repression. The paper focuses on the tragic life story of the talented musicologist Vija Muške and her efforts to break out of the vicious cycle of the system during the Khrushchev Thaw and establish a career. Unfortunately, she was unable to defend her dissertation in the Soviet Union, and due to her mental health, which had been affected by deportation, she was also unable to work to her fullest potential. The influence of Soviet political policies eventually developed into permanent prejudices on the part of certain institutions and their representatives regarding Muške's achievements. The paper analyses the obstacles that prevailed in the academic circles of musicology in Riga, Moscow and Leningrad in the 1970s and, referencing correspondence by Muške, describes her struggles in the academic field.

**Keywords:** deportations; Vilhelms Ķuze; Jūlijs Muške;  
conservatoires in the Latvian SSR, Moscow and  
Leningrad; criticism; mental health

Vijas Muškes dzīvesstāsts nav unikāls, tas līdzinās citiem vismaz piecpadsmit tūkstošu latviešu stāstiem par to, kā 1941. gada naktī uz 14. jūniju viņi tika deportēti un kā tas izmainīja visu turpmāko dzīvi. Tomēr, uzsākot padomju muzikoloģijas mantojuma vērtējumu, šī personība piesaista īpašu uzmanību. Lai arī genocīdā pret latviešu tautu iebiedēta, savos muzikālajos uzskatos Vija Muške bija principiāla un neliekuļota, pilna ar spītu pret padomju sistēmu. 2020. gada žurnāla *Mūzikas Saule* otrajā laidienā viņai dažus teikumus, kavējoties atmiņu sarunā, veltī muzikologi Inese Lūsiņa un Jānis Torgāns. Lūsiņa atzīst, ka Muške bija padomju varas nemīlēta, sabradāta un malā nobīdīta talantīga personība, savukārt Torgāns šaubās, vai viņa bija liela zinātniece, jo tā arī neaizstāvēja disertāciju (Eņģelis 2020: 34). Šiem izteikumiem iespējams gan daļēji piekrist, gan arī tos atspēkot, balstoties arhīvu dokumentu un laikabiedru liecībās.

Ir dzimtas, kas likušas pamatus latviešu rūpniecībai, nacionālajai inteliģencei, sabiedriskajai dzīvei un kultūrai. Viens no šiem celmlaužiem bija arī uzņēmējs Vilhelms Ūze (1875–1941), kurš fanātiskā mīlestībā uz savu profesiju pacēla pagrabstāva konditorejas cehu līdz cienījamai akciju sabiedrībai *V. Ūze* (Puga 1989). Šajā dzimtā, kuras vienpadsmit locekļi cietuši staļiniskās represijās, ir arī vairāki mūziķi ar traģisku likteni.

Muzikoloģes Vijas Muškes vectēvs Vilhelms Ūze bija iecienīts latviešu uzņēmējs, saldumu fabrikants starpkaru periodā, tautā bieži saukts par šokolādes un konfekšu karali; viņa vārdu zināja teju ikviens Latvijas iedzīvotājs. Mūsdienų leksikā Ūzes saldumrūpnieka bizness būtu vērtējams kā Latvijas veiksmes stāsts, jo fabrikas izstrādājumi iekaroja starptautisku atzinību: saldumus eksportēja uz Eiropas, Ziemeļamerikas, Āzijas valstīm un Austrāliju. Interesanti, ka fabrikants izrādījis humānas rūpes par saviem strādniekiem, radot pat ļoti mūsdienīgu arodbiroja darba sistēmu – viņš gādājis par darbinieku sociālo dzīvi ārpus darbalaika, sniedzis atbalstu uzņēmumā strādājošo bērniem, fabrika vienmēr bijusi atvērta interesentu ekskursijām. Vilhelms Ūze bijis plaša mēroga labdarības piekritējs, kas atbalstījis gan sportu, gan kultūru. Piemēram, 1936. gadā viņš kopā ar citiem rūpniekiem ziedojis 6000 latu, lai komponistu Jāni Kalniņu “atbrīvotu no maizes darba un viņš varētu nodoties operu un citu lielu darbu komponēšanai” (Pazāne 2014: 191). Tas bija pirmais šāda veida pabalsts Latvijas mūzikas dzīvē, un, pateicoties tam, jau pēc pusgada tika pabeigta Jāņa Kalniņa opera *Ugunī* (1937). 20. gadsimta 30. gados plaukstošā uzņēmuma filiāles bija grūtāk pārvaldīt vienpersonīgi, un Ūze vadošajos amatos iesaistīja abu meitu znotus, tādējādi radot savveida ģimenes biznesu (Pazāne 2014: 191).

Vijas Muškes tēvs, baritons Jūlijs Muške (1893–1942) bija piedalījies Pirmajā pasaules karā un vēlāk studējis Maskavas konservatorijā vokālo mākslu. 20. gadsimta 20. gados viņš strādājis Nacionālajā operā (skat. 1. attēlu) un papildinājies pie kāda vokālā pedagoga, kurš darbojies Milānas *La Scala* operteātrī. Ķužu dzimtas pētniece Baiba Pazāne atzīmē, ka laikā, kad znots Jūlijs Muške uzstājies Nacionālajā operā, sievastēvs Vilhelms Ķuze apmeklējis visas viņa izrādes – šādiem gadījumiem Ķužu ģimenei vienmēr bija rezervētas divas ložas (Pazāne 2014: 25). Muzikologs Arturs Birnsons (1913–2002) Vijas Muškes mūža nogalē 1988. gada 23. februārī rakstījis viņai par savu datu apkopojumu: Jūlijs Muške esot operā atveidojis 25 lomas. Pateicībā par šīm ziņām Vija Muške vēstulē atbildējusi, ka viņa ir “tēva meita, ir pēc izskata, ir pēc rakstura” (RTMM 842974<sup>1</sup>).

<sup>1</sup> Abreviatūra RTMM šeit un turpmāk ievada Rakstniecības un mūzikas muzeja (agrākā Rakstniecības, teātra un mūzikas muzeja) inventāra nr. aprakstu. Pilnu aprakstu skat. raksta beigās, literatūras un citu avotu sarakstā.



1. attēls. Jūlijs Muške Šlēmila lomā Žaka Ofenbaha operas *Hofmana stāsti* iestudējumā Latvijas Nacionālajā operā. Rīga, 1923. gads. RTMM 216486

Vēl esot Maskavā, Jūlijs Muške bija strādājis kā grāmatvedis, un šī pieredze vēlāk fabrikas darbā lieti noderēja. Sākotnēji paralēli opermākslinieka gaitām viņš bija fabrikas tehniskās daļas vadītājs. Kā norāda Baiba Pazāne, būdams cilvēks ar mākslinieka gaumi, Muške lielu uzmanību pievērsa fabrikas ražojumu ārējam noformējumam – to mākslinieciskai izdaiļošanai, kā arī fabrikas veikalu iekārtošanai pēc Rietumeiropas veikalau parauga (Pazāne 2014: 24).

Dokumentos atšķirīgi minēts datējums laulībām ar Vilhelma Ūzes jaunāko meitu Veltu – tās notikušas vai nu 1924., vai 1926. gadā (LNA/LVA, 1987-1-17337<sup>2</sup>: 9; LNA/LVA, 1986-2-P9932: 1a). 1927. gada 9. februārī piedzima pirmā meita Vija, un Jūlijs Muške nolēma aiziet no darba operā, lai ziedotu visus savus spēkus fabrikas tehniskās daļas attīstībai. Pēc gada, 1928. gada 24. jūlijā, pasaulē nāca otra meita Inta Muške. 1935. gada 1. janvārī Jūlijs Muške tika ievēlēts par sievastēva fabrikas tehnisko direktoru un visbiežāk pārstāvēja uzņēmumu dažādās izstādēs. Šajā laikā meitai Vijai bija astoņi gadi. Viņas tēvs tika raksturots kā enerģisks, sportisks cilvēks, kas piedalījies fabrikas darbinieku kultūras un sporta biedrības darbā, turklāt atradis laiku sabiedriskai aktivitātei arī citās biedrībās un organizācijās, piemēram, jaunās Rīgas rūpnieku biedrības valdes locekļa amatā, bijis 5. Rīgas aizsargu pulka saimniecības priekšnieka palīgs u. tml. (Pazāne 2014: 24).

Jūlija Muškes ģimene 1941. gadā dzīvojusi Brīvības ielā, un dziedātājs Mariss Vētra (1901–1965), atceroties savas trimdnieka gaitas Zviedrijā, kur 40. gadu vidū kaplējis ostā sālsakmeņus, raksta:

“13. jūnija naktī [t. i., 1941. gadā – Z. P.] ar Jūliju Muški un Veltu vēl satikāmies *Baņutas* izrādē. Dažas stundas vēlāk viņus aizveda. Velta allaž mocījās ar smagām galvas sāpēm. Ja viņi var izturēt, es arī varu. Man maksā labu algu. Viņi nav paēduši. Kaplēju, bet ik brīdī es varu arī aiziet, ja gribu. Viņus apsargā dzelonstieples un suņi.” (Vētra 1954: 234)

Savukārt Rakstniecības un mūzikas muzejā glabājas Jāņa Ūpīša solodziesma *Grūtā naktī* ar Elzas Ūzberes tekstu, kas veltīta represētā Jūlija Muškes ģimenei. Komponista rokrakstā ir pieejama gan versija ar klavierpavadijumu (RTMM 445380), gan partitūra balsij un simfoniskajam orķestrim (RTMM 723982), kā arī solodziesmas noraksts (RTMM 212880). Mūzikas zinātniece Lolita Fūrmane grāmatā *Darba bite. Ūpītis* norāda iespējamību, ka *Grūtā naktī* manuskripta datējums jeb komponēšanas laiks ir 1941. gads (Fūrmane 2010: 92). Tātad traģiskais notikums guva atbalsi kultūras aprindu laikabiedru apziņā.

Valdas Ģēģeres grāmatā *Saldumu karalis Vilhelms Ūze* un Baibas Pazānes publikācijā *Vilhelms Ūze. Šokolādes karalis* var lasīt dramatiskas laikabiedru liecības – nostāstus, kā Dienvidurālu Soļikamskas rajonā, Usoļjes soda jeb labošanas darbu nometnē, 1941. gada 4. oktobrī mirst Vilhelms Ūze, vēl ieskicējot savu saldumu receptes (Ģēģere 2006: 7–10; Pazāne 2014: 223). Apsūdzētā Jūlija Muškes lietā rodamas dažas ziņas par sievastēvu: padomju amatpersonas viņu raksturojušas kā sociāli bīstamu elementu, bijušo šokolādes un konfekšu fabrikas īpašnieku, kura pakļautībā strādājuši 700 cilvēki (LNA/LVA, 1987-1-17337: 38). Tikai 1992. gada 27. februārī saskaņā ar 1990. gada 3. augusta Latvijas Republikas likumu *Par nelikumīgi represēto personu rehabilitāciju* (1. panta 2. punkts) Ūze tiek rehabilitēts (LNA/LVA, 1987-1-17337: 37).

<sup>2</sup> Abreviatūra LNA/LVA šeit un turpmāk apzīmē Latvijas Nacionālo arhīvu / Latvijas Valsts arhīvu: sekojošie trīs skaitļi norāda, attiecīgi, uz arhīva fonda, apraksta un lietas numuru, savukārt skaitlis pēc kola apzīmē lietas lappusi. Pilnu aprakstu skat. raksta beigās, literatūras un citu avotu sarakstā.

Satversmes aizsardzības biroja Totalitārisma seku dokumentēšanas centra izstrādātajā pētījumā *Četrdesmito gadu deportācijas. Struktūranalīze* Indulis Zālīte un Sindija Dimante atzīmē, ka 1941. gadā deportēto personu sadalījumā pēc izsūtījuma pamatojuma prevalējošais faktors ir piederība “sabiedriski bīstamu elementu” ģimenei. Šāds iemesls tolaik norādīts gandrīz 7000 sieviešu un 3000 vīriešu izvešanai. Otrs deportācijas pamatojums ir bijis arests: tas attiecināts uz vairāk nekā 4000 vīriešu un niecīgu skaitu sieviešu (Zālīte, Dimante b. g.). No Sibīrijas dzimtenē atgriezās tikai dažas Ķužu dzimtas sievietes – Vija Muške un viņas māte Velta Muške, kā arī soprāns Berta Ķuze (Vilhelma brāļadēla sieva) un viņas meita Silvija Ķuze. Jau pieminētajā Valdas Ģeģeres grāmatā Māris Veidemanis, Ņujorkā dzīvojošs jurists un Vilhelma Ķuzes mazmazdēls, skaidro: Vilhelma paaudzes cilvēki ieaudzināja visās nākamajās paaudzēs domu, ka ģimene ir pirmajā vietā, tai jāsanāk kopā ne tikai kāzās un bērēs, ir būtiski kopt ģimenes saites nepārtraukti. Veidemanis uzskata:

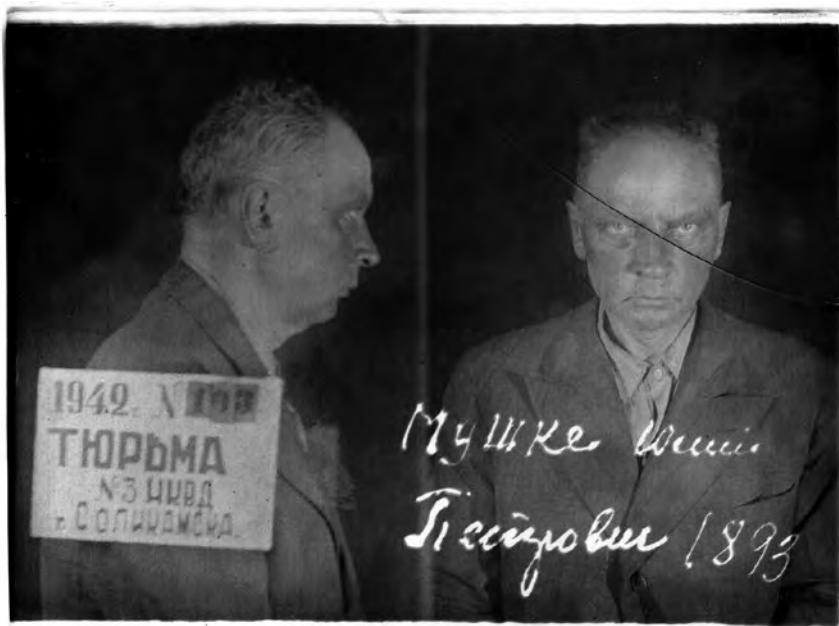
“Traģēdija bija tā, ka Jūlijs un Velta uz Sibīriju ņēma līdzī savas divas mazās meitas, lai gan viņi nebija spiesti to darīt. Viņi gribēja, lai ģimene būtu kopā. Vecākā meita Vija atgriezās Latvijā, bet nekad nevarēja tikt uz Rietumiem un mūžīgi savu māti ienīda par viņas lēmumu.” (Ģeģere 2006: 140–141)

30

Par mātes nīšanu gan objektīvu pierādījumu trūkst, turklāt Vija Rīgā bija uzņēmusies rūpes par Veltu Muški līdz pat viņas nāvei 1980. gadā. Taču izsūtītā Jūlija Muškes personas lieta (LNA/LVA, 1986-2-P9932: 3) patiesi apstiprina, ka LPSR Iekšlietu Tautas Komisariāta (IeTK) Valsts drošības pārvalde (VDP) izdevusi orderi Nr. 009073 tās darbiniekam tikai par Jūlija Muškes arestu un izvešanu no adreses Brīvības ielā 4/6, 28. dzīvokļa. Kopā būšana 1941. gada 14. jūnijā gan bijusi pavisam īsa, jo ģimeni no Jūlija Muškes izšķīra jau Šķīrotavas stacijā un viņa turpmākais liktenis Veltai un meitām nebija zināms (LNA/LVA, 1987-1-17337: 8).

Ieslodzītā Jūlija Muškes personas lieta dokumentē, ka Usoļjes soda jeb labošanas darbu nometnē (skat. 2. attēlu) Molotovas apgabalā jau 1942. gada 21. janvārī viņam piespriests augstākais soda mērs nošaujot. Spriedums izpildīts Soļikamskas pilsētā 1942. gada 7. aprīlī pl. 23.00, “pēcāk līķi atdodot zemei”<sup>3</sup> (LNA/LVA, 1986-2-P9932: 16–17). Balstoties uz ieslodzītā Jūlija Petroviča Muškes personas lietu, jāsecina, ka laikraksta *Latvijas Vēstnesis* rakstā (Grāvītis 1999) un vairākos citos avotos minētais nāves datums – 1943. gada 15. maijs – nav pareizs. 1942. gada 14. marta protokola izrakstā Nr. 16-M norādīta Muškem izvirzītā apsūdzība – palīdzības sniegšana starptautiskajai buržuāzijai, dalība kontrrevolucionārā fašistiskā organizācijā un pretpadomju aģitācijā, par ko piespriesta arī mantas konfiskācija (LNA/LVA, 1986-2-P9932: 15).

<sup>3</sup> [...] *Posle chego trup MUSHKE JU. P. predan zemle.*



2. attēls. Jūlijs Muške apcietinājumā Soļikamskā 1942. gadā. LNA/LVA, 1986-2-P9932: 6

Savukārt Latvijas Republikas Ģenerālprokuratūras Reabilitācijas un specdienestu lietu prokuratūra 2009. gada 14. oktobrī grozīja Ārpustiesas nolēmumu, nosakot, ka Jūlijs Muške ir reabilitēts, jo viņa rīcībā nav nozieguma sastāva (LNA/LVA, 1986-2-P9932: 25). Ierobežotas piekļuves krimināllietā Nr. 5653 (krimināllietas arhīva Nr. 9932-L, prokuratūras uzraudzības lietas Nr. 248/09) secināts: padomju amatpersonas bija uzrādījušas apsūdzības un pierādījumus par to, ka Jūlijs Muške dienējis aizsargos un nodarbojies ar pretpadomju propagandu, taču viņš nav izdarījis jebkādus noziegumus pret mieru, genocīda noziegumus, noziegumus pret cilvēci, kara noziegumus un kriminālnoziegumus pret nekombatantiem (LNA/LVA, 1986-2-P9932: 25). Jāatzīmē, ka šie svarīgie tēva attaisnošanas dokumenti tapuši tikai pēc Vijas Muškes nāves...

Apsūdzētā Jūlija Muškes lietā glabājas arī vērtīgi dokumenti par viņa sievas Veltas Muškes dzīvi. Vispirms jau te minams 1945. gada 4. augustā Tomskas apgabala Kolpaševā rakstītais Veltas Muškes lūgums LPSR Augstākās Padomes Prezidija priekšsēdētājam, profesoram Augustam Kirhenšteinam – tajā māte lūdz atļauju sev un meitai Vijai atgriezties dzimtajā Latvijā, pieminot, ka jaunākā meita Inta mirusi 1942. gada 21. janvārī un tagad, kad kara vētras rimušas, Velta Muške labprāt dzimtajā Latvijā palīdzētu “atjaunot ienaidnieka nodarītos postījumus” (LNA/LVA, 1987-1-17337: 8). Šim lūgumam pievienota arī ar roku rakstīta autobiogrāfija. Būdamā kasiere akciju sabiedrībā V. Ķuze, Velta Muške 1938. gadā pēc savas mātes Olgas Ķuzes nāves ieņēmusi galvenās kasieres amatu un turpinājusi šo



darbu līdz izsūtīšanas dienai, ieskaitot arī 1940. gadu, kad uzņēmums nacionalizēts (LNA/LVA, 1987-1-17337: 9). Viņa raksta:

“Šeit Sibīrijā, vispirms strādājām kolchozā Vasjuganas rajonā. Ziemā nomira mana jaunākā meita Inta ar tuberkulozi. Eksistences iespējas mums bija ļoti aprobežotas un tādēļ lūdzu pārcelt mani uz citu rajonu. Mans lūgums tika ievērots un 1942. gada vasarā pārcēlāties uz Parabeļu. Tur strādājām tīklu mešanas un c. t. darbus. 1943. gadā mūs mobilizēja [..], tā nonācām Kolpaševas rajonā. Rudenī tai pašā gadā apmetāties uz dzīvi Kolpaševas pilsētā, jo mana meita Vija ļoti vēlējas turpināt pārtraukto izglītību. Viņa sāka apmeklēt skolu un beidza 8-to un šogad 9-to klasi, kā teicamniece. Es strādāju kā meistare – adītāja artelī [..]. Darbu cenšos izpildīt atzinīgi un nekad neesmu sodīta.” (LNA/LVA, 1987-1-17337: 9)

1947. gada 18. februārī Muškes saņem atbildi no Rīgas, ka Veltai un Vijai izsūtījums netiek atcelts, jo Jūlijs Muške bijis aktīvs biedrs fašistiskajā organizācijā *Aizsargi* – viņš darbojies kā 5. Rīgas aizsargu pulka saimniecības priekšnieka palīgs un pildījis komercdirektora pienākumus fabrikā *V. Ķuze* (LNA/LVA, 1987-1-17337: 10). Turpmākie lietas dokumenti apliecina, ka 1947. gada 7. jūlijā “sociāli bīstamie elementi” Velta Muške un Vija Muške no Kolpaševas pilsētas aizbēgušas (LNA/LVA, 1987-1-17337: 12). Šeit sākas topošās muzikoloģes Vijas Muškes biogrāfijas datu nesakritība, jo citā dokumentā 1949. gada 18. septembrī minēts, ka 1946. gadā, nepastāvot ierobežojumiem, Vija Muške ar māti atgriezusies Rīgā un iestājusies Mūzikas vidusskolā pie LPSR Valsts konservatorijas Kora diriģēšanas nodaļā<sup>4</sup> (LNA/LVA, 472-3p-727: 3, 17). Kā norāda Vizbulīte Bērziņa, tolaik (1946. vai 1947. gadā – Z. P.) nevienam pēc paša gribas vēl nebija iespēju nometni atstāt (Zanes Prēdeles privātarhīvs, turpmāk ZPA, Bērziņa 2016a). Veltai Muškei atļauja maksājusi to, ka viņa tikusi savervēta kā Valsts Drošības komitejas (VDK) aģente ar pseidonīmu *Luīza* un nācies rakstīt ziņojumus par trim cilvēkiem, no kuriem neviens nebija mūziķis (LNA/LVA, 1987-1-17337: 17). Šajā dokumentā pievienots Veltas Muškes raksturojums: VDK pārstāvjiem *Luīza* šķitusi spējīga aģente, kas var tikt veiksmīgi izmantota, lai “apstrādātu” latviešu buržuāziskos nacionālistus (LNA/LVA, 1987-1-17337: 17). Pēc neilga laika – 1950. gada 22. jūlijā – fiksēts izraksts no protokola Nr. 33, kas paziņo, ka Veltai Muškei tiek atcelts izsūtījums un viņa var turpināt dzīvot Latvijā (LNA/LVA, 1987-1-17337: 19). Zināms, ka Velta Muške neilgi strādājusi mēbeļrūpniecības artelī *Centība* par sekretāri mašīnrakstītāju, savukārt jau kopš 20. gadsimta 50. gadiem bijusi ilggadēja LPSR Valsts filharmonijas mašīnrakstītāja redaktore. Viņa devusies mūžībā 1980. gada 1. martā un guldīta I Meža kapos līdzās savai mātei Olgai Ķuzei. Dzīves pēdējos astoņus gadus Vijai Muškei tuvinieku Latvijā vairs nav, sakari ar attāliem radiem ASV un Kanādā, visticamāk, netika pieļauti jau agrāk. Vija Muške nekad arī nesaņēma atļauju ceļojumiem ārpus PSRS.

<sup>4</sup> Tagadējā Jāzepa Mediņa Rīgas Mūzikas vidusskola.

Pievēršoties Vijas Muškes biogrāfijai, samērā precīzas detaļas atklāj viņas personas lieta Latvijas Valsts arhīvā, kas raksturo periodu no 1934. līdz 1958. gadam. 1949. gadā, stājoties LPSR Valsts konservatorijas Kompozīcijas fakultātes Mūzikas vēstures-teorijas nodaļas 1. kursā, Vija Muške raksta, ka 1934. gadā uzsākusi mācības Rīgas pilsētas 7. Natālijas Draudziņas vidusskolā, kur līdz 1941. gadam pabeigusi septiņas klases (LNA/LVA, 472-3p-727: 1, 3). 1941. gada jūnijā viņa kopā ar māti devusies uz Tomskas apgabalu un strādājusi dažādus darbus kolhozā. 1943. gada septembrī pēc krievu valodas pamatu apguves Muške iestājusies Tomskas apgabala Kolpaševas pilsētas 3. vidusskolas 8. klasē un no 1944. gada septembra turpinājusi mācības Kolpaševas pilsētas 1. vidusskolā; 1946. gada jūnijā viņa pabeigusi 10 klases ar gatavības apliecību (LNA/LVA, 472-3p-727: 3). Pēc triju gadu mācībām Kora diriģēšanas nodaļā Mūzikas vidusskolā pie LPSR Valsts konservatorijas Muške 1949. gada augustā iestājusies konservatorijas Kompozīcijas fakultātes Mūzikas vēstures-teorijas nodaļas pirmajā kursā profesora Vladimira Mužaļevska klasē (pavēle 1949. gada 18. augustā Nr. 169; skat. LNA/LVA, 472-3p-727: 1, 3, 29). Jau šajos iestājesāmos topošā muzikoloģe parāda savu talantu un ir absolūta teicamniece, kārtojot pārbaudījumus pie Jēkaba Vītoliņa (specialitāte), Jāņa Līcīša (mūzikas teorija), Lūcijas Garūtas (harmonija un solfedžo) un Igora Kalniņa (klavieres); pat krievu valoda un literatūra, kā arī PSRS vēsture tiek nokārtota uz pieci (LNA/LVA, 472-3p-727: 8–9). Saglabājusies arī Vijas Muškes studenta personas kartīte, kurā Vladimirs Mužaļevskis devis kodolīgu raksturojumu: “Ļoti spējīga, piemīt plaša atmiņa”<sup>5</sup> (LNA/LVA, 472-3p-727: 29). Taču jau 1950. gada 29. maijā Muške tiek izslēgta no konservatorijas studentu saraksta “sakarā ar autobiogrāfisku datu noklusēšanu” un aizrādījumu, ka 1949./1950. mācību gadā studente nelabprāt strādājusi sabiedrisko darbu (LNA/LVA, 472-3p-727: 17, 31).

Turpmākie trīs gadi ir Vijas Muškes biogrāfijas *baltais plankums*. No 1946. līdz 1950. gadam viņa ir bijusi LPSR Mākslas darbinieku arodbiedrības locekle, bet tad šī aktivitāte pārtrūkst. Neatbildēts paliek jautājums – kur Muške uzturējusies 1950.–1953. gadā? Savā autobiogrāfijā 1953. gada 11. augustā viņa norāda, ka šajā periodā kādu brīdi strādājusi mākslinieciskajā pašdarbībā par pavadītāju un kopš 1952. gada bijusi mājkalpotāja pēc līguma (LNA/LVA, 472-3p-727: 17). Tomēr muzikoloģe Vizbulīte Bērziņa grāmatā *Daudz baltu dieniņu... plaši apraksta tīrīšanas kampaņu, kas skāra arī LPSR Valsts konservatorijas studentus vai jau absolvējušos:*

“1950. gada 1. jūnijā arestē tautas ienaidnieku Jāni Līcīti, 24. jūnijā studentu Jāzepu Lindbergu, 1. jūlijā koncertmeistari Irēnu Bergmani. Otreiz ceļā uz Sibīriju ir mūzikas vēstures studente Vija Muške. Nedaudz vēlāk, uz rudens pusi, konservatorija atbrīvojas no *baznīcas kalpiem un kulaku piebalsotājiem*.”<sup>6</sup> (Bērziņa 2006: 214)

<sup>5</sup> *Ochen' sposobnaja, obladaet bol'shoj pamjat'ju.*

<sup>6</sup> Citējot pēdējo frāzi, grāmatas autore atsauca uz partijas sekretāra Vladimira Kaupuža (1925–2020) atskaiti 1950. gada 28. oktobrī.



3. attēls. Vija Muške 20. gs. 40./50. gadu mijā. Dokumentu foto. LNA/LVA, 472-3p-727: 32

Arī muzikologs Arnolds Klotiņš grāmatā *Mūzika pēckara staļinismā. Latvijas mūzikas dzīve un jaunrade 1944–1953* atbalsta kā ticamu versiju par Muškes atkārtotu deportāciju (Klotiņš 2018: 312). Telefonintervijā šī raksta autorei viņš atzīst:

“[...] no laika gala esmu zinājis, ka viņa [Vija Muške – Z. P.] bijusi izsūtījumā otru reizi, par to runāja visapkārt. Pēc manām domām, viņa šo otro izsūtījumu dokumentos ir slēpusi. Nekādu lietisku pierādījumu man nav.” (ZPA, Klotiņš 2020)

Tā kā šobrīd trūkst dokumentu liecību, kas apstiprinātu atkārtotu deportāciju, šī raksta autore sliecas domāt, ka Vija Muške (skat. 3. un 4. attēlu) nav izsūtīta otro reizi, bet slēpusies un izvairījies no sabiedrības, jo līdz Staļina nāvei režīms bija īpaši nežēlīgs. Turklāt Vijas Muškes radniece, dziedātāja Berta Ņuže, tiešām deportēta uz Sibīriju (Novosibirsku) otrreiz (T. 1966: 4), kas varbūt provocēja baumas.

1953. gada 7. augustā uz LPSR Valsts konservatoriju atceļo oficiāls dokuments direktoram Jānim Ozoliņam – PSRS Kultūras ministrijas Galvenās mākslu lietu pārvaldes Mācību iestāžu pārvaldes atļauja pieļaut Viju Muški pie iestājpārbaudījumiem uz pirmo kursu. 1953. gada 1. oktobrī šī pati institūcija piedāvā ieskaitīt viņu studentu rindās sakarā ar “muzikologu kadru nepieciešamību”. Tādējādi Muške vēlreiz sniedz dokumentus, lai tiktu uzņemta LPSR Valsts konservatorijas Kompozīcijas fakultātes Mūzikas vēstures-teorijas nodaļā kā 1953./1954. gada pirmā kursa otrā semestra studente. Šoreiz valsts iestājpārbaudījumos viņas atzīmes ir dažādas – pieci (teicami) elementārteorijā, solfedžo un klavierspēlē, četri (labi) harmonijā un latviešu valodā, savukārt trīs (viduvēji) krievu valodā un PSRS vēsturē (LNA/LVA, 472-3p-727: 21).

Uzsākot studijas 1954. gada februārī, Vija Muške iepazīstas ar kursa biedrenēm, spēcīgām topošajām mūzikas zinātniecēm – Vizbulīti Bērziņu, Brigitu Briedi, Gunu Golubu, Mirjamu Berlinu un Ligitu Viduleju. Studijas rit ar panākumiem, tiek saņemta regulāra stipendija, un trešajā kursā (1956. gada 30. jūnijā) Vijai Muškei piešķirta pirmā prēmija (200 rubļi) studentu zinātnisko darbu republikāniskajā skatē par pētījumu *Sergeja Raħmaņinova prelūdiju stila īpatnības*, kā arī izteikta pateicība par aktīvu piedalīšanos studentu zinātniskās biedrības darbībā (Muške ir šīs biedrības priekšsēdētāja) un sekmēm zinātniskā darba pieredzes apgūvē (LNA/LVA, 472-3p-727: 33). No šī brīža jaunā muzikoloģe uzsāk arī publicēties padomju laikrakstos kā mūzikas kritiķe, rakstot par koncertiem un operizrādēm.

1957. gada pavasarī Vija Muške lūdz LPSR Valsts konservatorijas direktoram atļauju doties komandējumā uz Maskavu, lai varētu vākt materiālus savam diplomdarbam par Sezāra Franka daiļradi. Atbalstu šim komandējumam pauž arī katedras mācītspēki – Jēkabs Vītoļiņš un Nilss Grīnfelds (LNA/LVA, 472-3p-727: 27). 1957. gada maijā



4. attēls. Vija Muške ap 1954. gadu. Dokumentu foto. LNA/LVA, 472-3p-727: 32

konservatorijas direktors, docents Jānis Ozoliņš, sniedz ceturtnā kursa studentes Vijas Muškes būtisku raksturojumu:

“Muške ir darbaspējīga studente. Mācībās teicamniece, cenšas paplašināt savu redzesloku. Vairākkārt uzstājusies ar priekšlasījumiem. Strādā studentu zinātniskajā biedrībā. Pēc rakstura V. Muške ļoti noslēgta un aizdomīga, ne vienmēr savaldīga ar citiem. Iespējams, ka šīs viņas raksturojuma iezīmes saistītas ar to, ka 1941. gadā viņas vecāki bija represēti.”<sup>7</sup> (LNA/LVA, 472-3p-727: 26)

Atsauksmes pēdējais teikums nepārprotami liecina, ka politiskā situācija Latvijā ir mainījiesies. Sācies destalinizācijas jeb t. s. Hruščova atkušņa laikmets, kas iezīmīgs arī ar deportēto lietu pārskatīšanu, masu rehabilitāciju un amnestiju. Tiesa, šis pozitīvais pavērsiens nav ilglaicīgs, jo, kā secina vēsturniece Daina Bleiere, “pēc N. Hruščova atcelšanas no amata J. Staļina kritiku pārtrauca un bija mēģinājumi viņu rehabilitēt”, kaut arī “PSRS vadība neuzdrošinājās to īstenot pilnībā” (Bleiere b. g.).

Savukārt 1958. gada 13. jūnijā direktors Jānis Ozoliņš sagatavojis topošās absolventes raksturojumu LPSR Kultūras ministrijai:

“Muške, Vija Jūlija m., dzim. 1927. g., pēc tautības latvietē, bezpartejiska – apdāvināta, nopietna, ar tieksmēm un dofibām uz muzikāli-zinātnisku darbu. Labi uzstājusies kā lektore, arī mūzikas kritikā, kur gan bija jāatzīmē daži pārsteidzīgi vērtējumi. Grūts un sarežģīts raksturs, sevī noslēgta. Sabiedriskajā dzīvē ņem dalību.” (LNA/LVA, 472-3p-727: 28)

Par spīti vadības pamanītajām noslēgtības un nesavaldības iezīmēm, 1958. gadā Vija Muške absolvē LPSR Valsts konservatorijas Mūzikas vēstures-teorijas (tagadējo Muzikoloģijas) nodaļu profesores Lijas Krasinskas klasē<sup>8</sup>. Muške bija pēckara Latvijā pirmā muzikoloģe, kas izrādīja interesi par Rietumeiropas mūzikas jautājumu pētniecību, viņas izraudzītā tēma tika akceptēta, un tapa diplomdarbs *Melodika un tematiskās saites Sezāra Franka mūzikā (brieduma perioda instrumentāldarbos)*, ko ar teicamu atzīmi novērtēja darba recenzente Lūcija Garūta. Starp citu, Lūciju Garūtu viņas skolniece Vija Muške līdz pat komponistes nāvei 1977. gadā godbijīgi uzskatījusi par savu garīgo māti (Muške 1987). Prese rakstīja, ka 1958. gadā konservatoriju absolvējuši 46 studenti un no mūzikas zinātniekiem labākās sekmes uzrādījušas Vizbulīte Bērziņa un Vija Muške, kura nozīmēta darbā Ventspils mūzikas skolā (Grīnfelds 1958; Ozoliņš 1958). Taču realitātē darba gaitas Ventspilī nav uzsāktas, jo 1959. gada rudenī, netikusi Leningradas konservatorijā, jaunā muzikoloģe kļūst par Maskavas konservatorijas aspiranti (Muške 1987).

Izsūtījuma gadi bija neatgriezeniski traumējuši Vijas Muškes garīgo veselību, un slimības sekas ar gadiem izpaudās arvien smagāk, apgrūtinot normālu komunikāciju ar apkārtējo sabiedrību un traucējot radošajam darbam. Stāvoklis īpaši pasliktinājās pēc mātes Veltas nāves 1980. gadā, kad neviens Vijas veselībai vairs ar īpašām rūpēm nesejoja. Iespējams, viņai bija robežstāvokļa līmenī funkcionējošas

<sup>7</sup> *Mushke trudospobnaja studentka. Javljajetsja otlichnicej v uchebe, stremitsja rasshirit' svoj krugozor. Neodnokratno vystupala s dokladami. Rabotaet v Studencheskom nauchnom obshhestve.*

*Po harakteru V. Mushke ochen' zamknuta i mmitel' na, ne vsegda sderzhana s drugimi. Vozmozhno, chto jeti cherty haraktera sojazany s tem, chto v 1941 godu ee roditeli byli repressirovany.*

<sup>8</sup> Interesantu ainu atklāj Muzikoloģijas nodaļas absolventu diplomdarbu rādītājs periodā no 1952. līdz 1994. gadam (*Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Muzikoloģijas nodaļas absolventi. 1952–1994 b. g.*). 50.–70. gados darbu tematikā iezīmējas liels padomju mūzikas pētniecības īpatsvars, kas bija sava laika nodeva valdošajai ideoloģijai. Otru samērā plašo pētniecības tēmu loku absolventu darbos līdz 90. gadiem ir veidojuši latviešu mūzikas jautājumi un personālijas.

psihes iezīmes un šķelšana kā psihes aizsardzības mehānisms. Tādējādi emocijas netika pārdzīvotas un apzinātas. Laikabiedrs Arnolds Klotiņš norāda, ka ikdienā Vija Muške atstājusi drūma, mazrunīga cilvēka iespaidu. Klotiņš atminas, ka viņas seja esot bijusi rūgtuma izvagota un kontaktēties ar Muški bijis “bīstams pasākums” – viņa it kā atradusies uz robežas ar agresiju, taču agresīva nav bijusi. Brīžiem uzvedībā bijis vērojams, ka Vija Muške vai nu dievina cilvēkus, vai arī nemīl tos nemaz, neuzticas (ZPA, Klotiņš 2020).

Muzikoloģe un kinorežisore Ligita Viduleja, bijusī Muškes kursa biedrene, sniedz vēl kādu vērtīgu viņas raksturojumu:

“Atšķirībā no citiem muzikologiem, kuri Latvijā interesējās par aktuālo – kā bremsēt ideoloģiskās nodevas, kā attīstīt latviešu mūziku, kādas banalitātes atkal redzamas padomju dzīves ikdienā, kādi jauni lozungi parādījušies u. tml. – Viju Muški padomju gājieni mūzikā neinteresēja. Viņa jūsmoja par Karajanu. Viju Muški neinteresēja arī Dziesmu svētku tēma, bet tiešām tikai kvalitāte, augsta tehnika. Viņu interesēja Bostona, *La Scala*, Parīze... Muškei Latvijas mērogs bija par mazu, viņa negribēja te redzēto tikai samērot ar talantu spīci, bet gribēja baudīt, redzēt, piedzīvot pašu mūzikas kultūras spīci! Citi muzikologi vēlējās savējos komponistus *stutēt*, redzēt, kur un kā veidojas talants Padomju Latvijā. Vienīgais, kas viņu šeit interesēja, bija klaviermūzika un pianisti. Visi zināja, ka Vija Muške mājās uztvēra ārzemju raidstacijas un klausījās koncertu tiešraides pat naktīs.” (ZPA, Viduleja 2016)

Arī Ligita Viduleja apliecina, ka Vija Muške, pat būdama Komponistu savienības biedre, nekad nav ieguvusi pielaidi ceļojumiem ārpus PSRS. Salīdzinājumam pašas Vidulejas situācija – 20. gs. 60. gadu vidū viņa saņēmusi atļauju doties uz modernās mūzikas festivālu Dienvidslāvijā, kur tikusies ar Rodionu Ščedrinu, Luidži Nono un Karlheincu Štokhauzenu. 60. un 70. gadu laikā Viduleja viesojusies arī Edinburgas festivālā, kur dzirdējusi diriģentu Danielu Barenboimu, savukārt Parīzē viņa apmeklējusi Pompidū centru (ZPA, Viduleja 2020).

Par Vijas Muškes uzticības personu kļuva diriģents Arvīds Jansons Ļeņingradā. Ar viņa ģimeni Muškei veidojušās ciešākas attiecības: Jansoni nereti izmitinājuši jauno muzikoloģi pie sevis un sagādājuši viņai biļetes uz viesmākslinieku koncertiem Ļeņingradā un Maskavā, ko Muške arī alkaini izmantojusi, braucot ciemos un rakstot par šādiem notikumiem (ZPA, Viduleja 2016).

Kopš 50. gadu vidus Vijas Muškes labākās recenzijas bija lasāmas laikrakstos *Literatūra un Māksla* (no 1956), *Rīgas Balss* (no 1957), *Cīņa* (no 1966) un *Leningradskaja pravda* (*Ленинградская правда*, no 1969); nereti viņa sadarbojusies ar šiem izdevumiem kā ārštata korespondente. Raksta autores intervijā ar muzikoloģi Vizbulīti Bērziņu noskaidrots, ka pēc Maskavas aspirantūras Muške atgriezusies Rīgā kā avangarda virziena aizstāve un sevišķa “epopeja” bijuši jaunās, “asās” kritiķes raksti ap 1968. gadu, kad viņa vēlējusies skaidrot festivāla *Varšavas rudens* iespaidus un popularizēt radikāli jaunus mūzikas virzienus.

Šāda pieeja neatbilda tālaika LPSR preses ideoloģiskajām vadlīnijām, un Muškes “indīgie” teksti redaktoriem bieži bija jāsvīturo (ZPA, Bērziņa 2016b). Tomēr daudzi raksti tika publicēti: tajos viņa apskatīja Latvijas kamer-mūzikas un simfoniskās mūzikas dzīvi, kā arī analizēja vietējos opermākslas procesus. Neviens neiebilda arī pret Vijas Muškes publikācijām, kas veltītas Rietumu pasaules klasiskās mūzikas norisēm. 20. gadsimta 60.–80. gados par viņas recenziju objektiem kļuva daudzas slavenības, ko Muškei bija iespēja klausīties klātienē:

- pianisti Arturo Benedeti-Mikelandželi (*Arturo Benedetti Michelangeli*), Arturs Rubinšteins (*Arthur Rubinstein*), Daniels Pollaks (*Daniel Pollack*), Pauls Badura-Skoda (*Paul Badura-Skoda*), Džons Ogdons (*John Ogdon*) un Vens Klaiberns (*Van Cliburn*);
- Sanfrancisko, BBC un Parīzes simfoniskie orķestri, Drēzdenes Valsts kapela, Čehu filharmonijas orķestris un Ņujorkas filharmonijai;
- diriģenti Seidži Ozava (*Seiji Ozawa*), Herberts von Karajans (*Herbert von Karajan*), Leonards Bernsteins (*Leonard Bernstein*), Šarls Minšs (*Charles Munch*), Henriks Čižs (*Henryk Czyż*), Pjērs Bulēzs (*Pierre Boulez*), Džons Barbiroli (*John Barbirolli*), Nēme Jervi (*Neeme Järvi*), Bendžamins Britens (*Benjamin Britten*), Kurts Mazurs (*Kurt Masur*), Čārlzs Makeras (*Charles Mackerras*) un daudzi citi;
- Milānas opereteātra *La Scala* trupa, kuras viesizrādes Maskavā notika 1964. gadā.

No PSRS māksliniekiem īpašu muzikoloģes interesi raisīja Vladimira Aškenazi (*Vladimir Ashkenazy / Владимир Ашкенази*), Svjatoslava Rihtera (*Sviatoslav Richter / Святослав Рихтер*) un Alekseja Ļubimova (*Alexei Lubimov / Алексей Любимов*) radošā darbība. Šī mākslinieku plejāde liecina, ka Vija Muške, par spīti visiem ierobežojumiem, centās dzīvot pilnvērtīgu mūzikas speciālistes dzīvi. Taču muzikoloģes interešu lokā bija tikai tie laikabiedri, kurus viņa atzina par izcilībām. Guntars Pupa rezumē: “Viņas raksti un recenzijas apliecina dziļas zināšanas, asu un vērīgu prātu, kvēlu ieinteresētību mūzikas mākslas likteņos.” (Pupa 1988)

1961. gadā Vija Muške absolvēja Pētera Čaikovska Maskavas Valsts konservatorijas aspirantūru profesora Jurija Keldiša mūzikas vēstures klasē, un jau 1964. gadā Latvijas Valsts izdevniecība laiž klajā viņas sastādīto un komentēto pētniecisko darbu *Jāzeps Vītols. Raksti*. Redakcijas kolēģijā darbojušies Arvīds Darkevics, Oļģerts Grāvītis un Arturs Verners. Krājumā apkopoti daudzi laikrakstā *St. Petersburger Zeitung* un latviešu periodikā publicētie Vītola raksti laika periodā no 1897. līdz 1940. gadam. Tas ir vērtīgs tēmas izziņas materiāls arī mūsdienās, tomēr, izmantojot to kā vielu turpmākai izpētei, jāņem

vērā divi aspekti – Vītola raksti ir sniegti selektīvi un tulkojumiem nav pievienoti vācu tekstu oriģināli. Taču šo nepilnību novēršana var būt arī 21. gadsimta mūzikas pētnieku uzdevums. Aizvadītā gadsimta 60. gados Vija Muške tik apjomīgu darbu veica pirmā, un ir pamats uzskatīt, ka Vītola rakstu izpēte deva daudzus estētiskus impulsus arī viņas pašas – vēlāk Padomju Latvijā redzamas mūzikas kritiķes – darbībai.

1968.–1978. gadā Muške bija zinātniskā līdzstrādniece LPSR Zinātņu akadēmijas Andreja Upīša Valodas un literatūras institūta Mākslas sektorā (Krasinska 1990: 232) un gatavoja publicēšanai gan disertāciju *Jāzeps Vītols – mūzikas kritiķis*, gan monogrāfiju par Arvīdu Jansonu – domājams, krievu valodā (šī neizdotā darba fragmentu skat.: Muške 1990). 1972. gada rudenī laikrakstā *Literatūra un Māksla* lasāms:

“Komponistu savienība var pamatoti lepoties ar saviem muzikologu kadriem. Pārskata periodā pieci Komponistu savienības biedri (Oļģerts Grāvītis, Ludvigs Kārklīšs, Valdis Krastiņš, Tatjana Kuriševa, Sofija Vēriņa) ieguvuši mākslas zinātņu kandidāta grādu, Maksis Goldins kļuvis par mākslas zinātņu doktoru. Ir jau uzrakstītas vai top arī vairākas citas mākslas zinātņu kandidātu disertācijas (Vija Briede-Bulavinova, Arnolds Klotiņš, Vija Muške, Pēteris Pečerskis, Jānis Torgāns, Ligita Viduleja); Oļģerts Grāvītis, Ludvigs Kārklīšs un vairāki citi pašlaik intensīvi strādā pie savām doktora disertācijām.” (Ramans 1972: 13)

Jāzeps Vītols Latvijas Mūzikas akadēmijā, Vītola piemiņas istabas krājumā, glabājas brūnos ādas vākos iesiets dokuments bez šifra numura – neaizstāvētās disertācijas *Jāzeps Vītols – mūzikas kritiķis* eksemplārs. Tā titullapā rodama profesora, *Dr. art.* Oļģerta Grāvīša lakoniska piezīme:

“Šo darbu Vija Muške bija devusi Marģerim Zariņam ap 1974. gadu – recenzēšanai un kandidāta disertācijas aizstāvēšanas atsauksmei. Aizstāvēšana nenotika... 1991. gada 20. aprīlī Marģeris Zariņš nodeva LMA J. Vītola memoriālās istabas fondam.” (JV<sup>9</sup>, Muške 1973)

<sup>9</sup> Abreviatūra JV apzīmē Jāzeps Vītola piemiņas istabu (pilnu aprakstu skat. raksta beigās, literatūras un avotu sarakstā).

Muškes iecerēto disertācijas nosaukumu (*Jāzeps Vītols – mūzikas kritiķis*) pārmantoja viņas otrā un diemžēl pēdējā grāmata, ko 1974. gadā laida klajā izdevniecība *Zinātne*. Rakstniecības un mūzikas muzejā glabājas vēstules, ko pētniece laikposmā no 1972. līdz 1974. gadam rakstījusi kolēģim, Jāņa Akuratera mazdelam Jānim Viesturam Osim (1940–2000, darbojies Kauņā un Viļņā<sup>10</sup>). Šis korespondences vaļširdīgais teksts sniedz priekšstatu, kāpēc Muškes kandidāta disertācijas aizstāvēšana neizdevās.

1973. gada februārī disertācijas apspriešanā Maskavā bijušas iesaistītas sekojošas personas – Muškes bijušais aspirantūras profesors Jurijs Keldišs (*Yuri Keldysh / Юрий Келдыш*), Krievu mūzikas katedras vadītājs Aleksejs Kandinskis (*Aleksey Kandinsky / Алексеј Кандинский*) un Maskavas konservatorijas zinātniskā sekretāre

<sup>10</sup> Jānis Viesturs Osis 1958. gadā beidzis Rīgas 3. vidusskolu un turpinājis mācības Jāzeps Medīna mūzikas vidusskolā, vēlāk – Viļņas Mūzikas tehnikumā. 1972. gadā viņš absolvējis Lietuvas PSR Valsts konservatoriju un kļuvis par mūzikas vēsturnieku. Pēc studiju beigšanas Osis strādājis par mūzikas skolotāju Lietuvā un vēlāk veicis muzikoloģisku darbu Lietuvas radio un televīzijā.

Natālija Ļubomudrova (*Natalia Ljubomudrova / Наталья Любомудрова*). Viņu sākotnējie komentāri par jau paveikto un vēl nepieciešamajiem priekšdarbiem aizstāvēšanās veismīgai norisei bijuši šādi:

- visa disertācija ir jāpārtulko krievu valodā;
- [pēc tam] atzīts, ka disertācija drīkst būt arī nacionālajā valodā, bet vajadzīgs “apjomā neierobežots” (*neogranichennyh razmerov*) autoreferāts.

1973. gada 19. februārī Vija Muške vēstulē Jānim Osim norāda, ka tieši šāds izvērstis teksts trīs autorlokšņu apjomā viņai bijis un viņa to atdevusi lasīšanai Aleksejam Kandinskim. Vēstulē Muške raksta:

“Kad piezvanīju Maskavā savam bijušajam profesoram Keldišam un lūdzu, vai viņš nevar izskatīt manu paplašināto autoreferātu, viņš visai nelaiņnā tonī paziņoja, ka tas gan nebūtu iespējams, jo tuvākā pusgada laikā esot pārslogots līdz pēdējai iespējai! Tad nu es griezos pie konservatorijas krievu mūzikas katedras vadītāja A. Kandinska, tas ir tai katedrā, kur man būs paredzama aizstāvēšana. Kandinskis paņēma manu darbu, teica, ka tuvāko 2 nedēļu laikā gan nevarēsot to izlasīt, bet pēc kāda mēneša vai diviem aizsūtīšot man to uz Rīgu ar savām piezīmēm un secinājumiem.” (RTMM 828463)

Pēc nepilna mēneša Vija Muške ziņo, ka “no Maskavas, no Kandinska pagaidām vēl nekādu ziņu nav” (RTMM 828464). Acīmredzot pavasara vai vasaras mēnešos viņa ar Osi tikusies arī klātienē, tādēļ izpaliek notikumu attīstības paskaidrojums vēstulē, taču 1973. gada 10. novembrī Vija Muške raksta: “Visumā, kopš precedenta ar Kandinski es no savām disertācijas lietām nekā laba nesagaidu.” (RTMM 828466) Jāsecina, ka ar Maskavas konservatorijas mācībspēkiem Vijai Muškei nav izveidojusies laba sadarbība.

1973. gada rudenī Muške aizvedusi disertāciju, autoreferātu un visus dokumentus uz Ļeņingradas konservatoriju. Vēstulē Jānim Osim tas komentēts šādi:

“Viņi pieņēma, bet teica, ka tas, ka disertācija ir latviešu valodā, radīs papildus grūtības. Viņi meklēs vēl kādu, kas prot latviski un varētu dot savu atsaukumi. Tagad jāgaida vairāki mēneši rindā, kamēr viņu katedra izskatīs manu autoreferātu. Mūsu Latvijas konservatorija būs kā oponentojoša organizācija, un tur nu mana disertācija nonāks taisni Nil[s]a Grīnfelda rokās, kurš ir vēstures katedras vadītājs. No šī sava “drauga” es nekā laba negaidu. Cerēsim, ka tā oponentošana no katedras būs kolektīva un tur arī, teiksim, Krasinska varēs ko iebilst, jo viņa manu disertāciju jau lasījusi un novērtējusi pozitīvi.” (RTMM 828466)

Turpmākos četrus mēnešus Ļeņingradas konservatorija nesniedz nekādu atbildi, un tas Vijai Muškei liek nervozēt (RTMM 828468). Tā kā Ļeņingradieši acīmredzot nav varējuši atrast nevienu latviešu valodu zinošu muzikologu, autore nolemj rīkoties patstāvīgi – sagādāt papildus recenzijas no Rīgas. Tās krievu valodā uzraksta muzikologs Arvīds Darkevics un Komponistu savienības mūzikas kritikas sekcijas vadītājs



Valdis Krastiņš, paraksts muzikoloģes darba atbalstam saņemts arī no Komponistu savienības priekšsēdētāja Ģederta Ramana un Valdes sekretāra, kritikas sekcijas pārstāvja Oļģerta Grāvīša, “lai gan pats to vēl nemaz nebija lasījis” (RTMM 828470).

1974. gada pavasarī Ļeņingradā Muškes disertācijas apspriešanā bijušas iesaistītas sekojošas personas – profesors Semjons Ginzburgs (*Semen Ginzburg / Семен Гинзбург*), katedras vadītāja, profesore Jeļena Orlova (*Elena Orlova / Елена Орлова*) un profesors Mihails Mihailovs (*Mihail Mihaylov / Михаил Михайлов*). Viņu iebildumi un aizrādījumi bijuši nopietni un daudzus gadījumos, Vijas Muškes ieskatā, pat tendenciozi:

- nodaļas rakstītas dažādā stilā;
- apšaubāma ir darba plānojuma mērķtiecība;
- Vītola novērtējums ir pretrunīgs;
- Beļajevas pulciņš nav īsti pareizi novērtēts;
- vēl daudz plašāk ir jāparāda citu tālaika krievu kritiķu darbība;
- kāpēc Vītola domas salīdzinātas ar tālaika krievu kritiķu uzskatiem, nevis citu latviešu kritiķu, piemēram, Emīļa Melngaiļa un Emīļa Dārziņa, viedokļiem?
- kāpēc tik maz teksta veltīts latviešu mūzikai, Vītola laikabiedru vērtējumam?
- kāpēc nav izdarīti nekādi secinājumi par Vītola pedagoģiskajiem principiem?
- kāpēc nav aplūkoti Vītola raksti par Dziesmu svētkiem?
- nav pamatots, kāpēc Vītols tiek uzskatīts par latviešu kritiķi, ja viņš rakstīja Pēterburgā;
- autorei jāizlasa pāris grāmatas, to skaitā iepriekšminēto profesoru darbi (RTMM 828471).

Vija Muške raksta: “Beigās viņa [Jeļena Orlova – Z. P.] izdara secinājumu, ka nevarot rekomendēt manu disertāciju aizstāvēšanai, un liek priekšā izskatīt darbu vēl vienā katedras sēdē ar manu piedalīšanos.” (RTMM 828471) Nozīmētajā datumā – 1974. gada 6. maijā – Orlova neieradās. Vija Muške dusmīgi turpina:

“Paziņoja, ka esot slima! Tas viņu nekavēja piesūtīt man vēl četrus jautājumus! Bez tam sēdē nolasīja vēlreiz to protokolu, tātad visi iepriekšējie jautājumi arī paliek spēkā. [...] Ar vienu vārdu sakot, brauciens uz Ļeņingradu manu stāvokli nevis uzlaboja, bet vēl pasliktināja. Lūdzu katedrai, vai nevar man nozīmēt kādu vadītāju – konsultantu, bet man atteica. [...] Atbraucu uz Rīgu pavisam satriekta, un nevaru īsti atjēgties līdz šai dienai.” (RTMM 828471)

Vienā no pēdējām šai tēmai veltītajām vēstulēm Muške norāda, ka visi atzīst – galvenais trūkums ir tas, ka viņas darbam nav autoritatīva vadītāja, ar kura domām šādi recenzenti būtu spiesti rēķināties. Muške

citē un komentē arī sava ārsta, Medicīnas institūta Psihiatrijas katedras vadītāja, vārdus:

“[...] pie disertācijas aizstāvēšanas galvenais esot nevis tās kvalitāte, bet gan tā saucamā kooptācija – nerakstītu likumu krājums, citiem vārdiem sakot, svarīgākais esot sakari [...]. Tā nu man diemžēl Ļeņingradā nepavisam nav. Ļoti slikti, ka manam darbam nav vadītāja, viņš ir galvenais, kas visas disertācijas virza.” (RTMM 828470)

Iespējams, ka nesaprašanās ar profesoriem Juriju Keldišu, Alekseju Kandinski un Semjonu Ginzburgu veicināja Vijai Muškei piemītošā nesavaldība, varbūt sava loma bija arī nejaušu apstākļu sakrītibai. Professore Jeļena Orlova strādāja t. s. VAK jeb Augstākajā atestācijas komisijā (*Vyšshaja attestacionnaja komissija*) – iestādē Maskavā, kas vai nu apstiprināja, vai dažkārt neapstiprināja disertācijas pēc to aizstāvēšanas. Risinājums nebūtu bijusi arī došanās ar disertācijas dokumentiem uz Minsku vai Kijevu. Jau pieminētā Orlova pēc tam Maskavā pārbaudītu, vai viņas kategoriskās iebildes tiek ņemtas vērā (Muške nevēlējās tās ņemt vērā!), un tad rīkotos pēc saviem ieskatiem. Muške vēstulē Jānim Osim 1974. gada 31. maijā to raksturo kodolīgi – pilnīgs bezizejas stāvoklis (RTMM 828471). Viņas ārsts tolaik jau bija izteicis prognozi, ka pacientes nervu stāvoklis par 75% atkarīgs no tā, kā virzīsies viņas disertācijas lieta (RTMM 828470). Diemžēl lieta vairs būtiski nepavirzījās uz priekšu...

41

Tālaika kontekstā viens no Vijas Muškes lielākajiem *grēkiem* bija atklāt Vītola attieksmi pret krievu klasiķiem. Autore ar argumentiem parāda, ka beļajevieši, viņasprāt, neturpina Varenās kopas tradīcijas, un izsecina no recenzijām, ka Vītols neviennozīmīgi vērtē Varenās kopas komponistus, dažus no viņiem (Aleksandru Borodinu, Miliju Balakirevu) uzskatot par diletantiem. Šai tēmai arī veltīta viena no izvērstākajām nodaļām Vijas Muškes grāmatā *Jāzepe Vītols – mūzikas kritiķis* (Muške 1974: 89–110). Savus vērojumus autore pamato ar trāpīgiem citātiem – piemēram, iepriekšminētais diletanta jēdziens sastopams Vītola atziņā par Borodina Pirmo simfoniju (1898. gada 3. februāris):

“Kaut arī ģeniālā diletanta Otrā simfonija reiz no viņa ne vienmēr savos spriedumos objektīvajiem cienītājiem tika apzīmēta par „krievu Devīto”, tomēr šai pirmajai katrā ziņā būtu dodama priekšroka. Borodins labprāt aizrāvās ar oriģinālām idejām: neparasta disonanse, uzkrītoša melodiska frāze daudzos gadījumos veidoja materiālu, no kura viņš radīja savus mākslas darbus. Lielāku formu izveidē šāds materiāls tomēr ne vienmēr ir pietiekams.” (Muške 1974: 91)

Mazliet “profesoriska” attieksme, Muškes skatījumā, caurauž Vītola atsauksmes par Modesta Musorgska dziesmām. Arī šis apgalvojums tiek pamatots ar konkrētiem citātiem, norādot uz, Vitolaprāt, bieži neizskaidrojamām harmonijām (piemēram, par *Nāves šūpla dziesmu* no cikla *Nāves dziesmas un dejas* 1902. gada 22. janvāra rakstā – “es nevaru

<sup>11</sup> Šo un iepriekšējā rindkopā citēto Vītola atziņu Vija Muške aizguvusi no laikraksta *Sanktpetersburger Zeitung*.

noticēt tam, ko nesaprot mana acs, bet auss – vēl mazāk”: Muške 1974: 95<sup>11</sup>). Tiesa, gluži cita, Muškes ieskatā, ir Vītola attieksme pret Nikolaju Rimski-Korsakovu, kas arī bijis Varenās kopas biedrs, un viņa līdzgaitniekiem Beļajeva pulciņā:

“Nekādu oriģinālu, negaidītu vai pat paradoksālu spriedumu J. Vītola vērtējumos par N. Rimski-Korsakova un viņa tuvāko līdzgaitnieku A. Glazunova un A. Ļadova daiļradi nav. Recenzents un pārspriežamo skaņdarbu autori ir domu biedri, kurus saista vienāda estētiskā platforma, tādēļ J. Vītola šo autoru darbu vērtējumi savā lielumā lielajā vairākumā ir ļoti pozitīvi, bieži vien cildinoši, kritisko piezīmju procents ir minimāls.” (Muške 1974: 95–96)

Pētījumā *Jāzeps Vītols – mūzikas kritiķis* veikta nozīmīga rakstu satura klasifikācija nodaļu veidā, un autore nav baidījusies parādīt, ka Vītols neizprata daudzus viņa laika komponistus – piemēram, itāļu veristus, Maksi Rēgeru, Sergeju Prokofjevu un Igoru Stravinski (Muške 1974: 73–74, 117–124, 128–130, 135–136). Vītola estētiskie priekšstatīti tika kaldināti Sanktpēterburgā 19. gadsimta 80. gados (Vītols faktiski *izauga* konservatorijā), taču 20. gadsimta mūziku ar šo mērauklu vairs nevarēja mērīt, atbilstoši novērtēt. Un darba autorei bija iniciatīva paraudzīties uz Jāzepa Vītola estētiskajiem uzskatiem detalizēti.

Vijas Muškes biogrāfija ir vēstījums par to, kā pētniece tiek *lauzta* attiecībās ar valdošo ideoloģiju un mēģina izdzīvot neoficiālās cenzūras apstākļos. Muške bija īsts *atkušņa* laikmeta cilvēks (Pupa 1988) – apveltīta ar vitalitāti, enerģiju un temperamentu, viņa cerīgi mēģināja iekļauties Padomju Savienības jaunajās brīvības vēsmās 20. gadsimta 50. gadu otrajā pusē. Taču sekoja dažādas pārmaiņas un šķēršļi – gan ārēji, gan arī iekšēji, liekot izdzīvot ar spītību vien. Tomēr padomju ideoloģija nespēja piespiest šo muzikoloģi rakstīt citādi – viņa bija talantīga personība, kas pati apzinājās, ka ir laba kritiķe. Diemžēl viņai nebija lemts sagaidīt Padomju Savienības pašlikvidāciju.

Mūža nogalē slimības saasināšanās dēļ Vijai Muškei piedēvēja skandālistes slavu: psihes problēmas vairs nebija dziedināmas. Muzikoloģe mira pēkšņi 1988. gada 3. oktobrī Suhumi (Gruzijā), atrodoties sanatorijā un baudot Melnās jūras vēlamo ietekmi uz garīgo veselību. Pateicoties Komponistu savienības atbildīgā sekretāra Ludviga Kārklīņa pūlēm, Vija Muške cinka zārkā atgriezās dzimtenē, nevis tika apglabāta un aizmirsta Gruzijā. Viņa atdusas I Meža kapos līdzās Olgai un Veltai Ķuzēm. Tikai 1989. gadā Komponistu savienība sāka vākt atmiņas par deportācijās cietušajiem, izrādīt interesi par šīs traģēdijas lieciniekiem un rīkot piemiņas koncertus.

Vizbulīte Bērziņa, noslēdzot interviju, rezignēti saka:

“Kāds muļķa cilvēks ir jaunībā. Nu taču nez cik reižu bija izdevība kādreiz ar Viju aprunāties un paprasīt, kā tev tur gāja Sibīrijā? Prātā nenāca paprasīt. Intereses nebija. Krievu laikā par šo tēmu runāt nevarējām. Un lai es viņai akurāt prasītu – kā tev gāja Sibīrijā? – es

domāju, viņa pārbītos no šāda jautājuma. Kas tev par daļu?...”  
(ZPA, Bērziņa 2016b)

Arhīva dokumentālās liecības ļauj kaut nedaudz tuvoties Vijas Muškes dzīves traģisko līkloču stāstam. Vēl neizzināts paliek viņas personības un estētisko uzskatu atspoguļojums apjomīgajā korespondencē. Piemēram, Rakstniecības un mūzikas muzejs glabā 104 vienības pianista Alekseja Ļubimova sarakstei ar Viju Muški laikposmā no 1969. līdz 1984. gadam; arī jau citētās muzikologa Jāņa Oša 16 vēstules var būt turpmākas izpētes objekts. Noslēgumā jāsecina, ka nopietnu izvērtējumu būtu pelnījusi gan Vijas Muškes daudzpusīgā radošā darbība, gan arī muzikoloģiskā doma Latvijā padomju laikā kopumā: Muške ir tikai viens no spilgtiem piemēriem attiecībām starp varu un muzikoloģiju.

## LITERATŪRA UN CITI AVOTI

- Bērziņa, Vizbulīte (2006). *Daudz baltu dieniņu...* [Rīga]: Atēna
- Bleiere, Daina (b. g.). “Nikitas Hruščova laika reformas.” In: *Nacionālā enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirklis/65336-%C5%85ikitas-Hru%C5%A1%C4%8Dova-laika-reformas> (skatīts 2020. gada 10. novembrī)
- Enģelis, Dāvis (2020). “Viņas dievs bija Čaikovskis.” *Mūzikas Saule*, Nr. 2 (102), 34.–37. lpp.
- Fūrmane, Lolita (2010). *Darba bite. Ķepītis*. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
- Grāvītis, Oļģerts (1999). “Cik sarautu stīgu, cik apklusušu dziesmu...” *Latvijas Vēstnesis*, 26. marts, 7. lpp. <https://www.vestnesis.lv/ta/id/23175> (skatīts 2020. gada 10. decembrī)
- Grīnfelds, Nilss (1958). “Jaunie mūzikas mākslinieki.” *Literatūra un Māksla*, 2. augusts, 3. lpp.
- Ģeģere, Valda (2006). *Saldumu karalis Vilhelms Ķuze*. [Rīga]: Jumava
- Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Muzikoloģijas nodaļas absolventi. 1952–1994* (b. g.). Mašīnraksts. Glabājas Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas bibliotēkā
- JV, Muške 1973 = Vija Muške. *Jāzeps Vītols – mūzikas kritiķis*. Disertācija mākslas zinātņu kandidāta grāda iegūšanai / Vija. Ju. Mushke. *Jazep Vitol – muzykal’nyj kritik*. Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija. Mašīnraksts. Latvijas PSR Zinātņu akadēmija, A. Upīša Valodas un literatūras institūts, Mākslas teorijas un vēstures sektors. Glabājas Jāzepa Vītola piemiņas istabā Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā

Klotiņš, Arnolds (2018). *Mūzika pēckara staļinismā. Latvijas mūzikas dzīve un jaunrade 1944–1953*. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts

Krasinska, Lija (1990). "Vija Muške (9.II 1927 – 3.X 1988)." *Latviešu Mūzika '89*. Sast. Arvīds Darkevics un Laima Mūrniece. Rīga: Liesma, 229.–233. lpp.

LNA/LVA, 472-3p-727 = Latvijas Nacionālais arhīvs / Latvijas Valsts arhīvs: 472. fonds (*Latvijas Republikas Kultūras ministrija, Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija*), 3p. apraksts, 727. lieta (*Vijas Muškes personas lieta*)

LNA/LVA, 1986-2-P9932 = Latvijas Nacionālais arhīvs / Latvijas Valsts arhīvs: 1986. fonds (*Latvijas PSR Valsts drošības komitejas par sevišķi bīstamiem pretvalstiskiem noziegumiem apsūdzēto personu krimināllietas (1940–1985)*), 2. apraksts, P9932. lieta (*Ieslodzītā Jūlija Petroviča Muškes personas lieta / Lichnoe delo zakljuchennogo Mushke Julij Petrovich*)

LNA/LVA, 1987-1-17337 = Latvijas Nacionālais arhīvs / Latvijas Valsts arhīvs: 1987. fonds (*1941. gada 14. jūnijā no Latvijas izsūtīto personu lietas*), 1. apraksts, 17337. lieta (*Apsūdzētā Jūliusa Muškes lieta Nr. 5653 / Delo Nr. 5653 po obvineniju Mushke Juliusa*)

Muške, Vija (sast.) (1964). *Jāzeps Vītols. Raksti*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība

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

Muške, Vija (1987). "Komponistes Lūcijas Garūtas atcerei 1902.–1977. Mana garīgā māte." *Literatūra un Māksla*, 15. maijs, 12. lpp.

Muške, Vija (1990). "Atmiņas vijas..." *Latviešu Mūzika '89*. Sast. Arvīds Darkevics un Laima Mūrniece. Rīga: Liesma, 234.–244. lpp.

Ozoliņš, Jānis (1958). "Šogad – 46 absolventi." Intervija laikraksta *Rīgas Balss* korespondentam. *Rīgas Balss*, 1. jūlijs, 2. lpp.

Pazāne, Baiba (2014). *Vilhelms Ūze. Šokolādes karalis* (grāmatu sērija *Uz zaļa zara*. Nr. 1). Rīga: Biznesa augstskola *Turība*

Puga, Aivars (1989). "Pirms un pēc 17. jūnija." *Liesma*, Nr. 9, 31.–32. lpp.

Pupa, Guntars (1988). "Vija Muške. 9.II.1927. – 3.X.1988." *Literatūra un Māksla*, 14. oktobris, 12. lpp.

[Ramans, Ģederts] (1972). "Kalpošana tautai – padomju mākslinieka ceļš." Latvijas Padomju komponistu savienības valdes priekšsēdētāja Ģ. Ramana pārskata referāts. *Literatūra un Māksla*, 21. oktobris, 4., 5., 13. lpp.

RTMM 212880 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. 212880. Jānis Ķepītis, *Grūtā naktī*, dziesma balsij un klavierēm. Elzas Ķezberes teksts. Noraksts

RTMM 216486 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. RTMM 216486. Jūlijs Muške Šlēmila lomā Žaka Ofenbaha operā *Hofmaņa stāsti* Latvijas Nacionālajā operā. Rīga, 1923. gads

RTMM 419827 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. 419827. Vija Muške ekskursijā Puškinā (agrāk *Carskoje Selo*), Katrīnas II pils parkā. 1956. gada 11. augusts

RTMM 445380 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. 445380. Jānis Ķepītis, *Grūtā naktī*, dziesma balsij un klavierēm. Elzas Ķezberes teksts. Komponista rokraksts

RTMM 723982 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. 723982. Jānis Ķepītis, *Grūtā naktī*, dziesma balsij un simfoniskajam orķestrim. Elzas Ķezberes teksts. Komponista rokraksts

RTMM 828460 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. 828460. Vēstule. Vija Muške – Jānim Osim. Rīga, 1972. gada 6. jūnijs

RTMM 828463 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. RTMM 828463. Vēstule. Vija Muške – Jānim Osim. Rīga, 1973. gada 19. februāris

RTMM 828464 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. RTMM 828464. Vēstule. Vija Muške – Jānim Osim. Rīga, 1973. gada 13. marts

RTMM 828466 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. RTMM 828466. Vēstule. Vija Muške – Jānim Osim. Rīga, 1973. gada 10. novembris

RTMM 828468 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. 828468. Vēstule. Vija Muške – Jānim Osim. Rīga, 1974. gada 11. februāris

RTMM 828469 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. 828469. Vēstule. Vija Muške – Jānim Osim. Rīga, 1974. gada 23. februāris

RTMM 828470 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. 828470. Vēstule. Vija Muške – Jānim Osim. Rīga, 1974. gada 29. marts

RTMM 828471 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. 828471. Vēstule. Vija Muške – Jānim Osim. Rīga, 1974. gada 31. maijs

RTMM 828473 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. 828473. Vēstule. Vija Muške – Jānim Osim. Rīga, 1974. gada 19. novembris

RTMM 842974 = Rakstniecības un mūzikas muzejs, inventāra nr. 842974. Vēstule. Vija Muške – Artūram Birnsonam. Rīga, 1988. gada 23. februāris

Silabriedis, Orests (2020). "Skats laikrakstos 1950–1994. Agrāku laiku muzikologi." *Mūzikas Saule*, Nr. 3 (103), 66.–69. lpp.

T. (1966). "Mirusi dziedone Berta Ūze." *Laiks*, 28. decembris, 4. lpp.

Vētra, Mariss (1954). *Karaļa viesi*. [Bruklina]: Grāmatu Draugs

Zālīte, Indulis, un Sindija Dimante (b. g.). *Četrdesmito gadu deportācijas. Struktūranalīze*. <http://lpra.vip.lv/strukturanalize.html> (skatīts 2020. gada 20. oktobrī)

ZPA, Bērziņa (2016a) = Zanes Prēdeles privātarhīvs: Vizbulīte Bērziņa (2016). Intervija Zanei Prēdelei. 2. novembris, Rīga

ZPA, Bērziņa (2016b) = Zanes Prēdeles privātarhīvs: Vizbulīte Bērziņa (2016). Intervija Zanei Prēdelei. 10. novembris, Rīga

ZPA, Klotiņš (2020) = Zanes Prēdeles privātarhīvs: Arnolds Klotiņš (2020). Telefonintervija Zanei Prēdelei. 23. jūlijs

ZPA, Viduleja (2016) = Zanes Prēdeles privātarhīvs: Ligita Viduleja (2016). Telefonintervija Zanei Prēdelei. 15. novembris

ZPA, Viduleja (2020) = Zanes Prēdeles privātarhīvs: Ligita Viduleja (2020). Telefonintervija Zanei Prēdelei. 13. oktobris

# VIJA MUŠKE (1927–1988): A VICTIM OF SOVIET REPRESSIONS AND AN OUTSIDER IN LATVIAN MUSICOLOGY

## Summary

### Zane Prēdele

Vija Muške occupies a special place in Latvian musicology of the Soviet period. She left an impression of a loner, an intimidated but aesthetically principled, honest and sincere woman. This paper highlights the relationship between musicology and political regime through the example of a talented music critic with a sharp mind but who was also obstinate in her opposition to the Soviet system. On June 14, 1941, at the age of thirteen, Muške was deported to Siberia along with at least 15,000 of her countrymen. Her only “offence” was being related to the Latvian manufacturing magnate Vilhelms Ķuze. Eleven members of the Ķuze family suffered repression under Stalin’s regime, and only four women from the family survived to eventually return to their native land. Muške was one of them, returning to Latvia in the late 1940s.

Muške’s grandfather, Vilhelms Ķuze, was a respected Latvian businessman and owner of a sweets factory in the interwar period. He was nicknamed the king of chocolate and candy, and his name was recognised by practically every citizen of the country. Today, we would consider the Ķuze business a Latvian success story; its products were celebrated abroad and exported to Europe, North America, Asia and Australia. Muške’s father, Jūlijs Muške, worked in the family business as the factory’s technical director, and her mother, Velta Muške, was the bookkeeper for the *V. Ķuze* company, which employed approximately 700 people at its height. The business was nationalised in 1940 and renamed *17. jūnijs* in 1941 (a tribute to the Soviet army, which entered Riga on June 17, 1941). By the autumn of 1941, its founder, Vilhelms Ķuze, had already died in the Usolye forced labour camp in the Molotov district of Russia.

The paper examines the documents in the case of Jūlijs Muške, which also include information about Vija and her family, who were separated upon deportation. Jūlijs was accused of providing assistance to the international bourgeoisie, being a member of a counter-revolutionary fascist organisation and anti-Soviet agitation. He was charged, imprisoned, sentenced to confiscation of property and executed in 1942. Both Vilhelms Ķuze and Jūlijs Muške have since been rehabilitated (in 1992 and 2009, respectively), but unfortunately, Vija Muške did not live to witness these important acknowledgements.



The information regarding Vija Muške's return to Latvia (in 1946 or 1947) are contradictory. In any case, by August 1949 she had enrolled in the State Conservatoire of the Latvian Soviet Socialist Republic, where she studied music history and theory in the Department of Composition under Prof. Vladimirs Mužaļevskis (*Vladimir Muzalevskij / Владимир Музалевский*). He described the young applicant as "very capable, has an excellent memory". Muške confirmed her talent in the entrance exams and always ranked at the top of her class in terms of marks. However, on May 29, 1950, she was expelled from the conservatoire "due to omission of autobiographical data"<sup>1</sup>. The subsequent three years in Muške's biography are a blank spot, and we can only presume what may have occurred; there is a lack of documentary evidence for a repeated deportation mentioned in some publications about her (Bērziņa 2006: 214; Klotiņš 2018: 312). In the autumn of 1953, and with the permission of the Department of Educational Institutions of the Main Directorate of Arts of the Ministry of Culture of the Soviet Union, Muške was allowed to again take the entrance examination for the conservatoire. She was accepted into the school and received good marks as well as a regular stipend. In 1956 she also began to be published in newspapers as a music critic.

<sup>1</sup>This and the previous quote are from Vija Muške's file in the Latvian State Archive at the National Archives of Latvia (LNA/LVA, 472-3p-727).

However, the years spent in exile had left a lasting mark on Muške's mental health, and her illness became more pronounced over the years, hindering her ability to communicate with others as well as her creative work. Her condition worsened noticeably after the death of her mother in 1980, leaving no one to monitor Muške's health with such devotion.

Despite her personal history and health problems, Muške truly embodied the Khrushchev-era "thaw". Full of hope, mettle, vitality and energy, she strived to take part in and enjoy the new freedoms and opportunities available in the Soviet Union in the second half of the 1950s. This time coincides with the most important period of Muške's professional activity, which continued into the 1960s. But it was followed by various changes and hurdles, both external and internal, that forced her to survive on persistence and obstinacy alone. In 1973–1974, insurmountable obstacles were created regarding the defence of her dissertation in Leningrad, and the procedure did not take place. Her dissertation, titled *Jāzeps Vītols – Music Critic*, raised objections among the evaluators for several reasons, including the attention it gave to Vītols' unflattering opinion of certain members of The Five, which was unacceptable according to the Soviet ideology. Another of their objections pertained to the contradictory description of Vītols as a personality. It should be noted, however, that Muške genuinely wished to reveal the aesthetic views of this composer and music critic in all their diversity, without idealising them. For example, she wrote that Vītols did not understand the new music of the 20<sup>th</sup> century; her contemporaries, for their part, remember Muške as

one of the most ardent defenders of Western modern music, and for this reason her reviews were often subjected to unofficial censorship by Soviet ideologues. Nevertheless, a selection of critical articles by Vītols edited by Muške (*Jāzeps Vītols. Raksti / "Jāzeps Vītols. Papers"*, Riga, 1964) as well as a book based on her undefended dissertation (*Jāzeps Vītols – mūzikas kritiķis / "Jāzeps Vītols – Music Critic"*, Riga, 1974) were published in Latvia and have contributed significantly to the study of Latvian music history.

Towards the end of her life, Muške's illness progressively worsened; her mental problems were no longer curable. But Soviet ideology was unable to force her to write differently – Muške was a talented person, and she knew she was a good critic. Unfortunately, she was not destined to witness the collapse of the Soviet Union.

# JĀZEPS LIPŠĀNS (1929–1989) LATVIEŠU MŪZIKĀ UN PEDAGOĢIJĀ

Astra Graudiņa, Laimrota Kriumane

## Anotācija

Rakstā vispusīgi analizēts pagaidām maz apzinātais ieguldījums, ko latviešu mūzikā un pedagoģijā devis Jāzeps Lipšāns – komponists, pianists un koncertmeistars, kā arī ilggadējs skolotājs, kura audzēkņu vidū ir ievērojami Latvijas mūziķi. Viņu vidū īpaši izceļams Rihards Dubra, kas komponista gaitas sācis Lipšāna klasē Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolā. Paša Lipšāna skaņdarbos atspoguļojas novatoriski meklējumi tembra krāsu jomā un interese par eksotiskām kultūrām. Pēdējā iezīme cieši saistīta ar viņa dzīvesstāstu (Lipšāns darbojies ne vien Latvijā, bet arī Jemenā un Mongolijā) un atšķir viņu no daudziem laikabiedriem latviešu komponistu vidū. Rakstā izvērtēta arī padomju kultūrpolitiskā konteksta ietekme uz mākslinieka radošo darbību.

**Atslēgvārdi:** komponists, pianists, pedagogs; klaviermūzika;  
Emīla Dārziņa mūzikas vidusskola; padomju  
kultūrpolitika

## Abstract

The article comprehensively analyzes the less known contribution to Latvian music and pedagogy by Jāzeps Lipšāns – a composer, pianist and accompanist, as well as a long-term teacher whose students included prominent Latvian musicians. Among them is Rihards Dubra, who started his career as a composer in Lipšāns' class at Emīls Dārziņš Music School. Lipšāns' own compositions reflect an innovative search for timbre colors and an interest in exotic cultures. The latter feature is closely related to his life story (Lipšāns has worked not only in Latvia, but also in Yemen and Mongolia) and distinguishes him from many contemporaries among Latvian composers. The article also evaluates the influence of the Soviet cultural and political context on the musician's creative activity.

**Keywords:** composer, pianist, teacher; piano music;  
Emīls Dārziņš Music School; Soviet cultural policy

## Ievads

Jāzeps Lipšāns (1929–1989) visu mūžu aktīvi darbojies Latvijas mūzikas dzīvē: viņš bijis pianists koncertmeistars, Komponistu savienības biedrs un pedagogs ar vairāk nekā trīsdesmit gadu ilgu pieredzi; kādreizējo audzēkņu vidū ir vairāki mūsdienās labi pazīstami mākslinieki. Tomēr šīs personības devums Latvijas mūzikas vēsturē pagaidām nav pietiekami apzināts, un raksta mērķis ir to aktualizēt. Šajā nolūkā īstenoti vairāki uzdevumi:

- sniegts izsmelošs ieskats Jāzepa Lipšāna dzīvesstāstā – gan izglītībā un koncertdarbībā, gan pedagoga gaitās Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolā un Ulanbatoras mūzikas vidusskolā Mongolijā;
- pētīta viņa mūzikas stilistika un tās ietekmes avoti, kā arī padomju laika kultūrpolitikas konteksts;
- sīkāk aplūkoti Jāzepa Lipšāna mūzikas žanri, īpašu vērību veltot klaviermūzikas pedagoģiskajam repertuāram – vienai no svarīgākajām viņa komponista darbības jomām.

Pētījuma tapšanā izmantoti materiāli, kas glabājas Lipšānu ģimenes arhīvā<sup>1</sup> un Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas arhīvā; detalizēti ir izziņāti arī periodikas avoti un veiktas intervijas ar vairākiem Latvijas mūziķiem un mūzikas pedagogiem – Jāzepa Lipšāna līdzgaitniekiem.

<sup>1</sup> Tagad tas atrodas komponista mazmeitas Astras Graudiņas pārziņā.

## Dzīvesgājums. Personība

Jāzeps Lipšāns dzimis 1929. gada 1. janvārī Omskā, Sibīrijā. Viņa tēvs Pāvils Lipšāns bijis drēbnieks, kas uz Sibīriju devies pirms Pirmā pasaules kara, meklējot iespēju tikt pie zemes un turīgākas dzīves. Šeit viņš arī apprecējies. Pirmos muzikālos iespaidus Jāzepam Lipšānam sniegusi viņa māte Margarita (dz. Sabiņina). Viņai paticis spēlēt mandolīnu un dziedāt krievu romances. Sibīrijā pasaulē nākusi arī Jāzepa māsa Lidija, taču 1934. gadā ģimene pārcēlusies uz dzīvi Rīgā. Sākot mācības Rīgas 28. tautskolā, Jāzeps Lipšāns nav pratis latviski ne vārda. Sākumā bijis grūti, bet, kā viņš pats vēlāk stāstījis, labā muzikālā dzirde palīdzējusi ātri apgūt valodu un sekot mācībām. Jau kopš pirmajām mācību nedēļām diktātos saņemtas visaugstākās atzīmes (AGP<sup>2</sup>, Lipšāne 2016).

<sup>2</sup> AGP – šeit un turpmāk: Astras Graudiņas privātarhīvs.

Desmit gadu vecumā Jāzeps Lipšāns sācis privāti apgūt klavierspēli pie skolotājas Zentas Spilneres. 1943. gadā viņš absolvējis Rīgas 28. tautskolas 7. klasi un iestājies Valsts Rīgas mūzikas skolā (kas vēlāk ieguva latviešu komponista klasiķa Jāzepa Mediņa vārdu), savukārt vispārizglītojošos mācību priekšmetus turpinājis mācīties Rīgas pilsētas 1. vidusskolā un 8. Raiņa vakara vidusskolā. 1950. gada pavasarī Lipšāns beidzis Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolu klavieru

specialitātē. Sekojušas studijas Latvijas PSR Valsts konservatorijā. 1955. gadā Lipšāns absolvējis profesora Valērija Zosta klavierspēles klasi, bet 1963. gadā – profesora Valentīna Utkina kompozīcijas klasi.

50. gados viņš sācis arī koncertējoša pianista gaitas. Pianistam un pedagogam Mārim Švinkam palikusi atmiņā jaunā mūziķa uzstāšanās ar kādu Ferencs Lista skaņdarbu Valērija Zosta audzēkņu vakarā – spēlē izpaudusies perfekta ritma izjūta un skaidrs, vitāls tonis. Lipšāns turklāt bijis izcils kameramūziķis. Švinka raksturo arī mākslinieka cilvēcisko tēlu: viņš bijis atklāts un devīgs pret visiem un spējis būt *savos* cilvēks jebkurā sabiedrībā (AGP, Švinka 2009).

Paralēli akadēmiskajai mūzikai Lipšāns spēlējis arī akordeonu un kopš agras jaunības muzicējis ballēs. Viņa studiju laika draugs, komponists un saksofonists Igors Jakovļevs, atceras, kā abi sākuši kopā muzicēt – tieši Lipšāns izdomājis, ka jāveido deju un estrādes mūzikas ansamblis. Izmantojot savus labos kontaktus ar daudziem mūziķiem un kolēģiem mūzikas skolās, viņš organizējis gan ansambļa koncertus, gan tā uzstāšanos dažādās ballēs un sarīkojumos. Jakovļeva atmiņā Lipšāns palicis kā vienmēr aktīvs, humora pilns cilvēks (AGP, Jakovļevs 2009).



1. attēls. Jāzeps Lipšāns (otrais no kreisās) spēlē akordeonu ansamblī ar studiju laika draugiem (fotogrāfija glabājas AGP)

Jau studiju gados Jāzeps Lipšāns sācis strādāt Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolā<sup>3</sup> (turpmāk EDMV) kā koncertmeistars un vēlāk arī kā kompozīcijas pedagogs. Šajā mācībiestādē pavadīta lielākā daļa no viņa radošā mūža. Laikabiedri min svarīgas Lipšāna personības iezīmes, piemēram, labestību un izpalīdzību (AGP, Juhņēviča 2016), artistiskumu un zinātkāri; no profesionālajām dotībām tiek izcelta improvizācijas spēja, laba prasme lasīt no lapas un stilu izpratne (AGP, Arāja 2009). Skolas arhīva dokumentos atrodami cildinoši vadības sniegtie raksturojumi – direktore Ņina Biņatjana atzinusi Jāzepu Lipšānu par neatvietojamu mācībspēku, kam uzticami visatbildīgākie koncertmeistara uzdevumi (EDMV, Biņatjana 1954), direktors Pēteris Sīpolnieks slavējis viņu par augsto māksliniecisko sniegumu, personīgo iniciatīvu un ierosmi (EDMV, Sīpolnieks 1962), savukārt ilggadējā direktore Ieva Arāja izcēlusi lielo atbildības izjūtu, audzēkņu labo sagatavotību un spēju organizēt interesantus pasākumus (EDMV, Arāja 1978). Lipšāna 80 gadu jubilejas piemiņas pasākumā Arāja atzinusi, ka, viņasprāt, Jāzeps Lipšāns un *Dārziņskola* ir nešķirami jēdzieni. Uz šo kolēģi viņa kā direktore allaž varējusi paļauties, viņš spējis pielāgoties katra solista spēles stilam un tembram, kā arī vajadzības gadījumā brīvi improvizēt (AGP, Arāja 2009).

To, ka arī audzēkņi izjutuši Lipšāna personības pozitīvo ietekmi, apliecina intervija ar muzikoloģi Inesi Žuni: savulaik šis pedagogs bijis viņas koncertmeistars EDMV vijoļspēles klasē. Pēc Žunes vārdiem, Lipšāns vienmēr bijis omulīgs un jautrs un, ja arī kādreiz solistam atskaņojumā kaut kas nav izdevies, nav izvērtis to par *traģēdiju*. Optimisma iemiesojums un gaiša sabiedrības dvēsele *Dārziņskolā* – tāds Jāzeps Lipšāns palicis Ineses Žunes atmiņā (AGP, Žune 2016).

Par savveida atskaites punktu Lipšāna komponista darbībā kļuva 1971. gada 24. janvārī sarīkotais autorkoncerts (skat. 2. un 3. attēlu)<sup>4</sup>. Muzikoloģe Ruta Ruņģe laikrakstā *Literatūra un Māksla* veltījusi tam izvērstu recenziju, kurā atzīts, ka koncerts raisījis plašu publikas atsaucību. Autore min vairākas iezīmes, kuras, kā tiks parādīts vēlāk, raksturīgas Lipšāna mūzikas stilam. Viena no tām ir interese par latviešu tautas mūziku un citu tautu folkloru, par ko liecina programmā iekļautās afrikāņu un kazahu skices, kā arī japāņu lirika. Muzikoloģe izceļ dažādu stilizācijas paņēmieni lietojumu un koloristikas meklējumus: “Komponists saviem vokālajiem cikliem bieži raksta instrumentāla ansambļa pavadījumus, piešķirot teksta niansēm krāsainu tēlojošu [...] atbalstu.” (Ruņģe 1971)

<sup>3</sup> Rakstā lietots skolas tagadējais nosaukums. Lipšānam uzsākot darbu gaitas, mācībiestāde saucās *Emīla Dārziņa 10-gadīgā mūzikas vidusskola*, savukārt viņa turpmākajā darbības periodā (kopš 1957) – *Emīla Dārziņa speciālā mūzikas vidusskola*.

<sup>4</sup> Pianists Māris Švinka atceras, ka koncerta piedevās duetā ar Raimonu Redbergu viņš spēlēja Jāzepa Lipšāna parafrāzi par latviešu tautasdziesmu *Tur es dzēru, tur man tika*, kuras noslēgumā spilgti parādās komponistam raksturīgā humora dzirksts: skaņdarbam beidzoties, klavieru vāks ir spēji jāaizsiet ciet (AGP, Švinka 2009).

Latvijas Padomju komponistu savienība  
Mākslas darbinieku nams

Cien. b.

Aicinām Jus piedalīties komponista **JĀZEPA  
LIPSĀNA AUTORKONCERTĀ** 1971. gada  
24. janvārī plkst. 18.00 Konservatorijas zālē.

I

J. Torgāna ievadvārdi.

Variācijas par Lulli tēmu divām klavierēm  
(pirmatskaņojums)

Izpilda **R. Redbergs** un **M. Švinka**

Trīs latviešu tautas dziesmas balsij un  
instrumentālajam kvartetam  
(pirmatskaņojums)

Soliste LPSR Nop. bag. skat. māksl.  
**L. Andersone-Silāre**,  
vijole **H. Birznieks**, čells **J. Bremšs**,  
flauta **L. Lazdiņš**, klarnete **A. Pope**

Ābeļziedā (V. Plūdoņa v.)  
Zaķīšu pirtīņa (V. Plūdoņa v.)  
Azīis un vilks (V. Plūdoņa v.)

Dzied Em. Dārziņa spec. mūzikas  
vidusskolas **zēnu koris**.  
Diriģents **J. Erenštreits**.  
Pie klavierēm **B. Abele**.

Sonātīna 3 daļās

Izpilda sitamo instrumentu ansamblis  
**E. Joffes** vadībā.

II

Ļeņins māca mūs (V. Luksa v.)

Tēvs man taisa oša laivu (tautas dz. vārdi)  
(pirmatskaņojums)

Dzied LPSR Tautas skat. mākslinieks  
**P. Grāvelis**.  
Pie klavierēm LPSR Nop. bag. māksl.  
**H. Brauns**.

Tautiska deja — vijolei un klavierēm  
(pirmatskaņojums)

Izpilda **J. Svolkovskis** un **autors**

Miniātūru cikls. Rudens impresijas —  
balsij un instr. kvintetam (Z. Purva v.)

Soliste **L. Andersone-Silāre**

Pār Daugavu pāri braucu (tautas dz. vārdi)

Stīpriie vīri (J. Osmaņa v.)

Dzied viru koris  
diriģenta **P. Kveldes** vadībā

2 personām

Tipogrāfija № 1 «Cīņa». 1970. 6732-n 400 JT 22128

54

2. attēls. 1971. gada 24. janvāra autorkoncerta programma  
(glabājas AGP)



3. attēls. Jāzeps Lipšāns ar ģimeni, dzīvesbiedri Rutu Švinku un meitu Inguru Lipšāni, pēc autorkoncerta 1971. gada 24. janvārī (fotogrāfija glabājas AGP)

No 1972. gada septembra Jāzepe Lipšāns trīs mācību gadus strādājis par klavieru pedagoģu un koncertmeistaru Mongolijā (skat. 4. attēlu), kur ticis nosūtīts kā padomju speciālists kopā ar dzīvesbiedri, EDMV Klavieru nodaļas pedagoģi Rutu Švinku, vēlāko EDMV direktora vietnieci mūzikas mācību darbā (1976–1981). Šos gadus Mongolijā pavadījusi arī viņu meita Ingura Lipšāne; pēc viņas stāstītā, tēvs aktīvi piedalījies Ulanbatoras mūzikas vidusskolas sabiedriskajā dzīvē, ātri apguvis mongoļu valodu, lai varētu saprasties ar audzēkņiem, kā arī vācis mongoļu tautasdziesmas (AGP, Lipšāne 2016). Lipšāns rakstījis gan mongoļu melodiju apdares dažādiem instrumentiem un ansambļiem, gan oriģinālskaņdarbus bērniem, kuros izmantojis šīs zemes folklorai raksturīgās intonācijas.

Trīs komandējuma gadu laikā Jāzepe Lipšāns sacerējis arī divas *Mongoļu rapsodijas* kamerorķestrim, iesācis rakstīt klavierkoncertu un īstenot citas ieceres. Atgriežoties mājās no Mongolijas, par nopelnītajiem sertifikātiem Maskavā nopirkts *Moskovičs*; naktī pirms došanās uz Rīgu tajā atstātas visas mantas. Taču no rīta izrādījies, ka mašīna ir nozagta. Jūnijā izsludināta meklēšana, bet tikai novembrī mašīna atrasta Kalmikijas autonomajā PSR. Visas mantas, ieskaitot iesāktās partitūras, gājušas zudībā (AGP, Lipšāne 2016).

1975. gada rudenī Jāzepe Lipšāns atgriezies darbā EDMV kā koncertmeistars un kompozīcijas pedagogs. Šajā laikā pie viņa mācījies arī mūsdienās labi pazīstamais komponists Rihards Dubra; viņš atzīst, ka Lipšānu kā skolotāju bija ļoti iemīlojis un tieši šim pedagogam jūtas pateicīgs par savu pievēršanos kompozīcijai. Dubras ieskatā, Lipšāna iespaids bijis tik spēcīgs, ka viņam jau pēc pirmajām nodarbībām esot bijis skaidrs, kas dzīvē jādara:

“Laikam jau jāsāk ir svinīgi – visticamāk, ja nebūtu bijis šīs manas satikšanās ar Jāzēpu Lipšānu, tad droši vien es nedarītu to, ko es tagad daru. Viņš bija aktīvs, vitāls, jautrs cilvēks. Man liekas, ka pirmā stundā viņš mani uzreiz ar savu dzīvesprieku arī paņēma, jo es nācu no skolas, kur bija samērā stingri skolotāji.” (AGP, Dubra 2009)



4. attēls. Jāzepe Lipšāns jurtu ciematā Mongolijā (fotogrāfija glabājas AGP)



Liela uzmanība kompozīcijas stundās pievērsta skaņdarba dramaturģijai, dažādiem kompozīcijas un instrumentācijas paņēmieniem, taču tie allaž pielāgoti audzēkņa interesēm un aktualitātēm (“Nevis – tagad tev būs jāraksta tas un tas. Man tā bija vienkārši medusmaize, šāda veida pieeja, jo man visu mūžu ir diezgan grūti bijis ar diktātu no augšas”). Dubra atceras arī pedagoga spēju mācību stundā veidot brīvu, radošu atmosfēru, teoriju izklāstot skaidri, interesanti un ar humoru (AGP, Dubra 2009).

1981. gadā sekoja vēl viens trīs gadus ilgs ārzemju komandējums – šoreiz uz Jemenas Tautas Demokrātisko Republiku. No 1984. gada Jāzepe Lipšāns atkal strādāja EDMV, līdz 1989. gadā devās pensijā, taču tā paša gada rudenī viņam bija neveiksmīga galvas audzēja operācija, pēc kuras komponists vairs nepamodās. Māra Juhņēviča atceras, ka viņa aiziešana kolēģiem bijis liels pārdzīvojums un daudzi teikuši, ka *Dārziņskolas* iepriekšējā dzīve līdz ar to beigusies (AGP, Juhņēviča 2016).

### Daži mūzikas stila aspekti laikmeta kontekstā

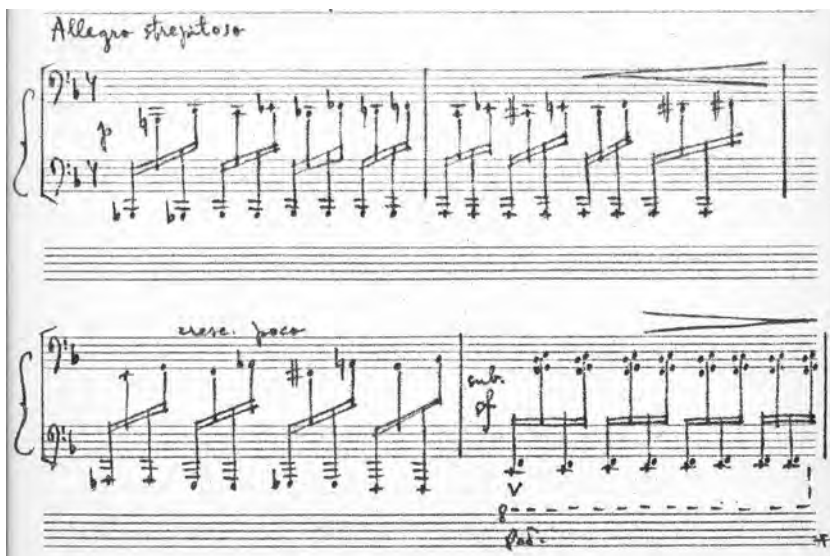
Jau vidusskolas mācību gados Jāzepe Lipšāns vēlējās kļūt par komponistu – tā liecina teikums autobiogrāfijā, ko viņš rakstījis 1951. gada novembrī, stājoties darbā Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolā: “1946./47. māc. gadā sāku mācīties kompozīciju Mūz. vidusskolā pie Konservatorijas, bet apstākļu spiests studijas pārtraucu.” (EDMV, Lipšāns 1951)

Salīdzinot Jāzepe Lipšāna skaņdarbu sarakstu (AGP, Lipšāns b. g.) ar mūsdienās gan izdevumos, gan rokrakstos pieejamajām notīm, jāsecina, ka daudzas viņa kompozīcijas ir gājušas zudumā. Tomēr saglabājušies vairāki manuskripti, kas nav tikuši izdoti, piemēram, klavierminiatūras *Rotaļa ar sunīti* (AGP, Lipšāns 1981) un *Skumju prelīde* (AGP, Lipšāns 1952), kā arī Variācijas par Lulli tēmu klavierēm (AGP, Lipšāns 1968). Izpētot latviešu mūzikas literatūras avotos minētos komponista skaņdarbus, var konstatēt, ka tie apzināti tikai daļēji. Nozīmīgu vietu viņa daiļradē ieņem instrumentālā kamermūzika, pirmām kārtām klavierdarbi – to vidū ir gan miniatūras un miniatūru cikli (*Septiņas prelīdes, svīta bērniem Mūsu pagalmā*), gan izvērstas kompozīcijas (*Sonatīne, Balāde, Variācijas par Lulli tēmu*). Tapušas arī solodziesmas un to cikli (*Dzērves, Rudens impresijas*), kora dziesmas un to cikli, dziesmas vokālajiem ansambļiem, baleti un simfoniskie darbi.

Jāzepe Lipšāns piedalījies kompozīciju konkursos un koncertos arī kā Pašdarbības komponistu apvienības biedrs (Purene 1962), taču 1958. gadā viņš vēlreiz iestājies Latvijas PSR Valsts konservatorijā, šoreiz profesora Valentīna Utkina kompozīcijas klasē, ar mērķi apgūt šo jomu profesionāli. Tādējādi aizsākusies sadarbība ar ilggadēju

konservatorijas mācībspēku (1944–1986), savulaik Kompozīcijas katedras vadītāju (1973–1981) (Imic.lv b. g.). Jau 1965. gadā Ārija Āboliņa, rakstot Utkina biogrāfiju, starp viņa audzēkņiem minējusi Aldoni Kalniņu, Jāni Kaijaku, Paulu Dambi u. c. ievērojamus mūziķus (Āboliņa 1965: 562), bet vēlāk šo plejādi turpinājuši Pēteris Plakidis, Pēteris Vasks un Arturs Maskats (Burve 2019: 36).

Var izteikt pieņēmumu, ka Lipšāns no profesora Utkina iespaidojies gan mūzikas stilistikas, gan žanru izvēles un formveides ziņā. Stilistiska līdzība saskatāma, piemēram, Lipšāna *Noskaņā* jeb *Skumju prelīdē* (AGP, Lipšāns 1952) un *Balādē* (AGP, Lipšāns 1978; arī Juhņēviča 1987: 22–34). Šajos opusos, līdzīgi kā Utkina Trešajā klavierosonātē (Utkins 1947), parādās skarbi traģiskas intonācijas. Daudz ir disonanšu, klastertipa akordu, liela loma ir ostinētai sešpadsmitdaļu kustībai zemajā reģistrā (skat. 1. piemēru).



1. piemērs. Jāzeps Lipšāns. *Balādes* fragments. Rokraksts (AGP, Lipšāns 1978: 2)

Šie paņēmieni atsauc atmiņā Valentīna Utkina Trešās klavierosonātes mūzikas valodu – piemēram, otrās daļas vidusposmu, kur ostinētā sešpadsmitdaļu kustībā attēlota militāro bungu rīboņa (skat. 2. piemēru).

Più mosso ♩ = 120

(Quasi tamb. mil.)

2. piemērs. Valentīns Utkins. Trešās klavierosonātes otrās daļas vidusposms (Utkins 1947: 23)

Jāzepa Lipšāna *Balāde* rakstīta plašā akordu faktūrā, vietām sastopams nošu pieraksts trīs līnijkopās, lai pianistam būtu vieglāk nodalīt dažādus reģistrus (skat. 3. piemēru).

3. piemērs. Jāzepe Lipšāns. *Balāde* (fragments). Rokraksts (AGP, Lipšāns 1978: 7)

Šādu pieraksta veidu izmanto arī Valentīns Utkins Trešās klavierosonātes trešajā daļā (skat. 4. piemēru). Interesanti, ka abos salīdzinātajos fragmentos kopīgs ir arī 5/4 taktsmērs.



4. piemērs. Valentīns Utkins. Trešās klavierosonātes trešās daļas fragments (Utkins 1947: 39)

Komponista laikabiedru rakstos sastopamas norādes vēl uz vairākām Jāzepa Lipšāna mūzikas stila iezīmēm:

- tembrālo meklējumu daudzveidība (Kārkliņš 1973: 266; Dambis 1995);
- interese par tautas mūziku – ne vien par latviešu folkloras mantojumu (Ruņģe 1971), bet arī par citām, pat eksotiskām mūzikas kultūrām (Fūrmane 1989: 100; Dambis 1995).

Jāzeps Lipšāns labprāt iekļāva akadēmisko žanru mūzikā džeza elementus, veidoja savdabīgus ansambļu salikumus, kombinējot dažādu instrumentu tembrus, un eksperimentēja ar cittautu dziesmu un deju intonācijām. Viņš centās akadēmisko mūziku vērst krāsaināku, klausītājam tuvāku. Lipšāna skaņdarbos strāvoja savulaik latviešu mūzikā neparastas svešzemju vēsmas – iespaidi no komandējumos apceļotajām zemēm (Mongolijas, Jemenas, Kazahstānas).

Tomēr, lai rastos pilnīgs priekšstats par šī komponista daiļradi, jāpievērš uzmanība arī viņa dzīves laikā valdošajai padomju kultūrpolitikai un tās radītajām sekām mākslinieku darbā un ikdienas dzīvē. Jo īpaši spilgti tās izpaudās Lipšāna komponista darbības pirmajās desmitgadēs – 20. gadsimta 50.–60. gados.

Komunikācijas zinātņu doktors Sergejs Kruks, rakstot par šo tēmu, atzīmē galvenās prasības, kādas izvirzīja oficiālie ideologi: mākslai bija jābūt tautai tuvai un labi saprotamai, tēliem – saistītiem ar sabiedrības reālo dzīvi, īpaši izceļot tās pozitīvo virzību. Lai mākslinieki varētu iepazīt strādnieku dzīvi un attēlot darba ikdienu, viņi tika aicināti doties komandējumos uz kolhoziem un industriālām jaunceltnēm. Jebkāda veida radošās izpausmes sabiedrībā tika kontrolētas, un arī mūzikai, par spīti tās netiešajai valodai, bija jāpakļaujas režīma spiedienam. Lai komponisti bez bažām varētu darboties kultūras jomā, viņiem bieži nācās rakstīt pasūtījuma darbus, kas atbilst Padomju Savienības sociālpolitiskajai ideoloģijai (Kruks 2008: 12–36).

Vērotāji *no malas*, viņu vidū trimdas latviešu komponists Longīns Apkalns, savukārt norāda, ka mākslas un it īpaši mūzikas laukā Padomju Savienībā nekad nav valdījusi skaidrība par atļauto un neatļauto. “Sociālisma celšana” mākslā panākama, radošajā darbā lietojot t. s. *sociālistiskā reālisma metodi*, tomēr Padomju Savienībā neviens nav varējis skaidri pateikt, kad īsti mākslas darbs veidots atbilstoši sociālistiskā reālisma doktrīnai, kad ne, ja vien darba nosaukums vai dziesmas teksts par to nav nepārprotami liecinājis (Apkalns 1967).

Tādējādi daudzi komponisti centās meklēt vidusceļu un saglabāt savu stilistisko identitāti, vienlaikus radot konjunktūras darbus. Arī Jāzepa Lipšāna daiļradē sastopami šādi opusi, piemēram, *Pionieru svīta* klavierēm, sociālisma tematikai veltītas dziesmas vokālajiem ansambļiem u. c. Tomēr ne vienmēr konjunktūras diktētais skaņdarba nosaukums jāskata negatīvā gaismā. Vairumam šādu darbu piemīt arī mākslinieciskā vērtība, un tos vajadzētu atskaņot un analizēt, ņemot vērā vēsturiskās situācijas kontekstu.

### Ieguldījums atsevišķos žanros

#### Simfoniskie un vokālsimfoniskie darbi

Simfonisko darbu klāstā visagrīnākais opuss ir Pirmā simfonija do minorā (1963), kas sacerēta kā diplomdarbs Jāzepa Lipšāna studiju noslēgumā. Ludvigs Kārklīņš grāmatā *Simfoniskie darbi latviešu mūzikā* raksta, ka simfonija veidota tradicionālajā četrdaļu ciklā; tā turpina Ferencu Lista un Aleksandra Glazunova monotematisma tradīcijas (Kārklīņš 1973: 265).

Studiju gados tapis arī Rekviēms (1962) jauktajam korim, zēnu korim, mecosoprānam solo un simfoniskajam orķestrim. Līdzās Pirmajai simfonijai tas minēts starp Latvijas komponistu jaunajiem skaņdarbiem Oļģerta Grāvīša rakstā *Ko dara jaunie komponisti* laikrakstā *Dzimtenes Balss* (Grāvītis 1964). Savukārt pēc dažiem gadiem sekojis Koncertīno trompetei un orķestrim, ko Grāvītis savā recenzijā raksturo jau kā komponista brieduma izpausmi (Grāvītis 1968). Gan šie darbi, gan *Horeogrāfiska uvertūra* trompetei un simfoniskajam orķestrim (1976) minēti arī citos publicētajos Lipšāna kompozīciju sarakstos, to vidū Jāņa Torgāna sagatavotajos Komponistu savienības 8. kongresa materiālos (Torgāns 1978: 25) un Lolitas Fūrmanes sastādītajā bukletā *Latviešu komponisti un muzikologi* (Fūrmane 1989: 100).

Turpretī divas *Mongoļu rapsodijas* kamerorķestrim (1975) pagaidām nav nonākušas plašākas uzmanības lokā; tās saglabājušās rokrakstos. Partitūras ir sagatavotas arī datorrakstā un pieejamas Astras Graudiņas privātarhīvā. 2017. gada 25. martā *Mongoļu rapsodijas* tika atskaņotas koncertā Rīgas Kultūras un tautas mākslas centrā *Mazā Ģilde*: Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijas kamerorķestri *Gaudeamus*

orchestra vadīja diriģents Guntars Bernāts. *Mongoļu rapsodijas* nr. 1 pirmversija divām klavierēm (1974) atskaņota pianistu Māra Švinkas un Raimonda Redberga koncertā (AGP, Švinka 2009).

### Skatuves mūzika

Viens no Jāzepam Lipšānam tuvākajiem žanriem bija balets: to pārstāv sešas kompozīcijas. Divi baleti iestudēti Latvijā, pateicoties darbam EDMV un ciešajai sadarbībai ar Rīgas Horeogrāfijas vidusskolu, savukārt viens balets rakstīts un uzvests Mongolijā.

Pirmais un pazīstamākais balets, *Hirosīmas meitene* (1965), iestudēts Latvijas PSR Valsts akadēmiskajā operas un baleta teātrī sadarbībā ar Rīgas Horeogrāfijas vidusskolas pedagoģi, vēlāko šīs mācībiestādes direktori Tamāru Vītiņu (programma 25. aprīļa izrādei glabājas Astras Graudiņas privātarhīvā: AGP, *Rīgas Horeogrāfijas vidusskolas audzēkņu iestudējums "Hirosīmas meitene" 1965*). Recenzijās balets novērtēts ļoti atzinīgi. Kritiķi atzīmē trāpīgi tverto japāņu tautas mūzikas kolorītu un plašo koka pūšaminstrumentu un sitaminstrumentu tembru paleti (Bite 1965), kā arī drosmīgo un veiksmīgi īstenoto iecerī (Sūna 1965). Ija Bite raksta, ka oriģinālbalets *Hirosīmas meitene* ir sasniegums ne tikai skolas koncertā – tas nedarītu kaunu arī operas un baleta teātra repertuāram. Baletā izmantotas sešas japāņu tautas melodijas, tās radoši pārveidojot un attīstot. Vadmotīvs ir *Dziesma par ķiršu koku*. Tā pirmoreiz izskan jau ievadā un pavada meiteni Sadako kā liriski tēlotajos laimes brīžos, tā traģiskajā nāvē (Bite 1965).

1968. gadā Horeogrāfijas vidusskolas audzēkņu koncertā tika uzvests Jāzepa Lipšāna balets *Neaizmirstamais*, kas iecerēts kā horeogrāfisku ainu cikls (Bite 1968). Savukārt balets *Draudzība* 1975. gada 28. maijā izrādīts Mongolijas Valsts tautas dziesmu un deju ansambļa baleta mākslinieku un Ulanbatoras Horeogrāfijas vidusskolas audzēkņu sniegumā (AGP, *Programma koncerta, posvjashhennogo 50-letiju Mongol'skoj pionerskoj organizacii im. D. Suhje-Batora 1975*).

Muzikologi Jānis Torgāns un Lolita Fūrmane atzīmē arī 1965. gadā rakstīto viencēliena baletu *Cilvēks* (Torgāns 1978: 25; Fūrmane 1989: 100). Savukārt Astras Graudiņas privātarhīvā glabājas divu citu Jāzepa Lipšāna baletu manuskripti – balets-buffa *Pasaka par Kalējpuisi* (1970, 3 cēlieni) un *Pepija Garzeķe* (1974, 3 cēlieni).

Lipšāns komponējis mūziku arī vairākām lugām, kas iestudētas Valsts akadēmiskajā drāmas teātrī (Ruņģe 1971). Tāpat jāatzīmē Valsts Liepājas teātra uzvedums no cikla *Kā radušās puķes* (1966), kurā pie klavierēm bijis pats autors (programma 18. janvāra izrādei glabājas Astras Graudiņas privātarhīvā: AGP, *Liepājas Valsts teātra izrāde "Annas Sakses pasakas" 1966*). Nevienai no lugām notis gan pagaidām nav atrodamas, un iespējams, ka tās nav saglabājušās.

## Vokālā mūzika

Jāzepe Lipšāns rakstījis dziesmas un vokālos ciklus gan solistiem, gan dažāda tipa korim un vokālajiem ansambļiem. Oļģerts Grāvītis, raksturojot viņa darbību šajā jomā, īpaši izceļ asprātīgās latviešu tautasdziesmu apdares balsij un klavierēm (Grāvītis 1964).

Ciklā *Dzēves* balsij un instrumentālam ansamblim (1966), tāpat kā baletā *Hirosimas meitene*, saklausāmas japāņu mūzikas noskaņas. Tekstuālais pamats ir dzejnieka Valda Luksa tankas<sup>5</sup>. Cikls pirmatskaņots 1967. gada 30. oktobrī kamerorķestra koncertā Latvijas Radio, dziedātājas Laimas Andersones-Silāres sniegunā. Koncerta recenzents Elmārs Lācis īpaši atzīmē īpatnējo meloritmiku un koloristiku. Miniatūru melodijas, viņa ieskatā, ir ekspressīvas, bet instrumentālais pavadījums – vienkāršs un tembrāli spilgts (Lācis 1967).

Andersones-Silāre ir veikusi ieskaņojumu Latvijas Radio arī Jāzepa Lipšāna septiņdaļu ciklam *Rudens impresijas* (1967) ar Ziedoņa Purva vārdiem. Šī darba pirmatskaņojums viņas sniegunā ar instrumentālā kvinteta pavadījumu notika 1967. gada decembrī; mūzikas kritikā cikls raksturots kā “emocionāli dziļš, noskaņās krāsains sacerējums” (Birzvalks 1968).

Dziesmu cikls *Lietus* sieviešu korim *a cappella*, kā arī vairākas oriģināldziesmas un tautasdziesmu apdares korim ir izdotas. Arī solodziesmas tikušas publicētas latviešu komponistu dziesmu krājumos, un tās ierakstītas Latvijas Radio. Vairākus solodziesmu ciklus bērniem, piemēram, *Bērnība* un *Putniņš ciemos*, Latvijas Radio ieskaņojis tenors Arturs Vanags, un klavierpavadījumus spēlējis komponists.

Izpētot periodikā atrodamās koncertu recenzijas, noskaidrojas, ka Lipšāna vokālā (un arī instrumentālā) kameramūzika savulaik bijusi aktuāla ne tikai Latvijā: viņa kompozīcijām labprāt pievērsušies ārzemēs mītošie tautieši, un tās minētas Zviedrijas, Amerikas un Austrālijas latviešu laikrakstu publicētajās koncertrecenzijās (Vītoliņš 1958, Krūmiņš 1989, Zentiņš 1995 u. c.). Astras Graudiņas privātarhīvā saglabājusies, piemēram, programma Losandželosas jauktā ansambļa *Solaris*<sup>6</sup> koncertiem Losandželosā, Portlandē (Portlendā) un Sietlā 1978. gadā. Tajā minēta Lipšāna veidotā latviešu tautasdziesmas *Smuidra, daiļa es uzaugu* apdare. Koncerta programmu vēstulē Jāzepam Lipšānam no Amerikas atsūtījusi Alfrēda Kalniņa meita Biruta Kalniņa-Tripodi (skat. 5. attēlu). Viņa raksta, ka šī apdare bijusi programmā pēdējā, un to nācies atkārtot (AGP, Kalniņa-Tripodi 1978).

<sup>5</sup> Tanka ir sena japāņu dzejas forma (piecu rindu bezatskaņu pants ar noteiktu zilbju izkārtojumu), parasti saistīta ar dabas vai mīlas tematiku.

<sup>6</sup> Ansamblis darbojies 1977.–1984. gadā Dairas Cilnes vadībā.

Sociānāts! Jūsu dziesma bija pēdējā uz  
 Programmas, un vajadzēja, protams, atkārtot.  
 Loti jauni bija dzirdēt tik interesantus  
 apstādājumus, mūzikāli un veikli ispildītus.  
 Dziedāja no galvas: 3 soprāni, 2 alti -  
 viena - kura bija 2. sopr. dziedāja dažkārt  
 altu. Bass, baritons, 1 tenors - Dr. Cilnis.  
 Man ir jūsu zilā burtnīca "Klavieru Skaņdarbi Bērniem".  
 Baudu es un man skolnieki.  
 Jūsu  
 Biruta Tripodi

5. attēls. Birutas Kalniņas-Tripodi vēstule Jāzepam Lipšānam (AGP, Kalniņa-Tripodi 1978)

Varam secināt, ka Jāzeps Lipšāna mūzika viņa dzīves laikā bijusi regulārā koncertapritē. Komponista dziesmas skan arī mūsdienās: tās nereti parādās Latvijas Radio *Klasika* programmās, savukārt dziesma *Zvirbulī* ir iekļauta apgāda *MicRec* veidotajā izlasē *Latviešu dziesmas bērniem* (2. daļa, 2016).

### Instrumentālā kameramūzika

Instrumentālā kameramūzika ir viens no galvenajiem un visplašāk pārstāvētajiem Jāzeps Lipšāna daiļrades žanriem. Viņa dzīves laikā tā bija pieprasīta, jo atskaņotāji vēlējās papildināt savu repertuāru ar latviešu oriģinālmūziku, un daudzi darbi tapa arī pedagoģiskos nolūkos.

Svīta *Kazahijas iespaidi* trompetei un klavierēm ir pirmais Lipšāna skaņdarbs, kam veltīta recenzija. Tā publicēta 1961. gadā laikrakstā *Cīņa*:

"Dzīvi un saistoši konservatorijas studentu instrumentālais ansamblis autora vadībā (trompetes solo – Aivars Krūmiņš) izpildīja jaunā komponista Jāzeps Lipšāna skaņdarbu "Kazahijas iespaidi". Šī svīta ir radusies tiešā saskarē ar kazahu tautas mūziku. Vispārliciecināšākā ir pirmā daļa "Darba ritmā" un ceturtais daļa "Dziesmu atceroties", kurā prasmīgi apdarināta kazahu liriskās tautasdziesmas "Mausimžan" tēma. Skaņdarbā pavidēja interesantas muzikālas domas, taču trūka stila skaidrības – vērojama noslieksme uz šeit neiederīgo estrādes mūzikas žanru." (Vēriņa 1961)



Iespējams, ka stila skaidrības trūkums Jāzepam Lipšānam pārņemts politisku iemeslu dēļ: 50. gados un pat vēl 60. gadu sākumā Padomju Savienībā tika nosodīts jebkāds estrādes vai džeza elementu iekļāvums akadēmiskajā mūzikā<sup>7</sup>. Pētnieks Sergejs Kruks norāda, ka valsts elektroniskie mediji bija filtrs, kas bremsēja dabisku estrādes mūzikas attīstību (Kruks 2008: 97). Savukārt jau pieminēto *Kazahijas iespaidu* pirmatskaņotājs Aivars Krūmiņš atminas, ka padomju mūziķi tika turēti lielā izolācijā no tā, kas notika citur pasaulē. Apzīmējums *džezs* bija ienācis kā bubulis, un arī par t. s. vieglās mūzikas spēlēšanu tika izteikti rājieni, studenti atskaitīti no konservatorijas un rakstītas nepamatoti sliktas recenzijas par izciliem mūziķiem (AGP, Krūmiņš 2016).

Krietni vēlāk – 1975. gadā – LPSR Kultūras ministrijas Mācību iestāžu metodiskais kabinets izdeva svītu *Kazahijas iespaidi* kā mācību līdzekli konservatorijas un mūzikas vidusskolu audzēkņiem. Latvijas Radio arhīvā ir pieejams šī darba ieraksts trompetista Georga Sniķera un pianista Venta Zilberta sniegumā.

Trompetei sacerēts arī *Jaunatnes koncertīno* (ar klavieru pavadijumu), kas ietverts 1975. gadā izdotajā krājumā *Latviešu padomju komponistu skaņdarbi trompetei un klavierēm*. Šo kompozīciju Latvijas Radio ierakstījis jau minētais Sniķera un Zilberta duets, savukārt Variācijas par mongoļu tautasdziesmas tēmu obojai un klavierēm (sacerētas ap 1973) ieskaņojuši obojists Vilnis Pelnēns un pianiste Inta Villeruša.

*Četri kontrasti* saksofonam un stīgu orķestrim (*Prelīde, Fūga, Noktirne, Fīnāls*, 1968) pirmoreiz izskanējuši Komponistu savienības jaunrades sanāksmē 1970. gada 20. oktobrī; toreiz tie novērtēti kā uzmanību saistošas, kontrastējošas žanriskās miniatūras (Torgāns 1970). Nošu materiāls ir pieejams Latvijas Nacionālās bibliotēkas Mūzikas lasītavā.

1970. gadā sacerēta Sonatīne sitaminstrumentu ansamblim, kas ieskaņota Latvijas Radio Elhonona Jofes vadībā. No muzikoloģes Rutas Ruņģes raksta uzzinām, ka tā paredzēta mūziķu kvintetam – 15 sitaminstrumentiem ar noteiktu un nenoteiktu skaņas augstumu. Sonatīnei ir raksturīgs mainīgs metrs un daudzveidīgs tembru klāsts (Ruņģe 1971). Nošu partitūras rokraksts pieejams Latvijas Nacionālās bibliotēkas Mūzikas lasītavā.

Eksotisku tematiku atspoguļo divi citi skaņdarbi – *Āfrikāna* stīgu kvartetam un sitaminstrumentiem (1964), ko Latvijas Radio ieskaņojuši Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra stīgu grupas mūziķi, un *Austrumu rapsodija* instrumentālam okteta (1976).

LPSR Kultūras ministrijas Mācību iestāžu metodiskā kabineta izdevumos sastopams arī plašs Jāzepa Lipšāna skaņdarbu klāsts akordeonam. Šī instrumenta spēles pedagoge Daina Laizāne intervijā atzīst, ka viņa savu audzēkņu repertuārā bieži iekļauj Lipšāna veidotās

<sup>7</sup> Pirmajām pēckara desmitgadēm raksturīgo padomju ideologu attieksmi pret džezu uzskatāmi ilustrē 1950. gadā izdotā grāmata *Muzyka duhovnoj nishhety (Музыка духовной нищеты / "Gara nabadzības mūzika")*, kuras autors Viktors Gorodinskis (Viktor Gorodinskij / Виктор Городинский) ataino džezu kā cilvēku emocionalitāti un saprātu apdraudošu tendenci. Džeza stila idejiskās un mākslinieciskās iespējas esot pārāk nabadzīgas, džeza mūzika esot "bezcerīgu standartu karaļvalsts", ko dažādo vienīgi atšķirīga atskaņojuma maniere (Gorodinskij 1950: 81). Gorodinska grāmatā politiskais pasūtījums caur pārspīlēti spilgtiem epitetiem parādās tik acimredzami, ka rodas pieņēmums: varbūt autors to izcēlis ar nodomu, lai starp uzskatāmas propagandas rindām tomēr atrastu veidu, kā iepazīstināt padomju publiku ar džezu un citu Rietumu izklaides mūzikas žanru principiem. Vismaz patstāvīgi domājošie, izglītotie mākslinieki viņa rakstīto varēja izmantot uzziņas nolūkos – šādi liek secināt fakts, ka Gorodinska grāmata glabājās Jāzepa Lipšāna personīgajā bibliotēkā, pierakstīta pilna ar piezīmēm un pasvitrojumiem.

latviešu tautasdziesmu apdares un oriģināldarbus, jo tie ir parocīgi un ērti spēlējami, piemēroti bērnu spēles prasmju pilnveidei (AGP, Laizāne 2016).

Vairākos padomju komponistu skaņdarbu krājumos ietverti arī Jāzepa Lipšāna sacerējumi, kas rakstīti kā pedagoģiskais repertuārs sitam- vai pūšaminstrumentiem (trompetei, flautai, fagotam u. c.) ar klavieru pavadījumu.

\*\*\*

Īpaši nozīmīgs Jāzepa Lipšāna instrumentālās kameramūzikas atzars ir klavierdarbi – būdams pianists, viņš labi pārvaldījis klavieru faktūru un tās iespējas. Lipšāns devis nozīmīgu ieguldījumu pedagoģiskā repertuāra veidošanā – viņš rakstījis gan skaņdarbus, kas piemēroti klavierspēles iesācējiem, gan arī izvērstas formas sacerējumus mūzikas vidusskolu repertuāram atbilstošā grūtības pakāpē. Pedagoģe un vairāku klaviermūzikas krājumu sastādītāja Māra Juhņēviča bieži iekļāvusi šajos izdevumos Lipšāna darbus; taujāta par iemesliem, viņa atzīst, ka tie izceļas ar ērtu pianistisko faktūru, formas koncentrētību un bērniem viegli uztveramu tematiku (AGP, Juhņēviča 2016).

Svarīga vieta pedagoģiskajā repertuārā ir tautasdziesmu apdarēm. Mūzikas un pedagoģijas zinātņu doktore un pianiste Nora Lūse norāda, ka profesionālas ievirzes mūzikas skolās tās tiek izmantotas samērā bieži un noder ne vien klavierspēles prasmju pilnveidei, bet arī bagātina zināšanas par etnisko dažādību pasaulē, izkopj toleranci un rosina jauno pianistu iztēli (Lūse 2012: 1–2). Lūses vērojums pilnībā var attiecināt arī uz Jāzepa Lipšāna apdarēm: kā savos pedagoģiskajos novērojumos secinājušas raksta autore, tieši šī komponista daiļrades daļa ir vispiemērotākā jaunākajiem mūzikas skolu audzēkņiem. Arī pieredzējušais pianists un pedagogs Māris Švinka atzīmē: pašiem mazākajiem audzēkņiem īpaši piemērots ir veids, kā Jāzepa Lipšāna apdarēs tautasdziesmas melodija izkārtota starp abu roku partijām (AGP, Švinka 2009).

Vienkāršākās Lipšāna apdares, kas piemērotas mūzikas skolu sagatavošanas un 1. klasei, ietvertas tādos populāros krājumos kā, piemēram, *Visu gadu dziesmas krāju* (Bulavko, Kalniņa, Štrause 1981), *Pirmie soļi klavierspēlē* (Ozoliņa, Rozenberga 1999) un *Klavierspēles ABC* 1. sējums (Aumele 2012). Savukārt apdares, kas apkopotas paša Lipšāna veidotajā krājumā *Latviešu tautasdziesmas – polifoniski skaņdarbi klavierēm* (Lipšāns 1976), jau ir sarežģītākas, piemērotas 1.–2. klases audzēkņiem. sastopams ne tikai vienas tēmas izklāsts divās balsīs, bet arī apdares, kurās katrai balsij ir sava tēma. Dažas no apdarēm ir bitonālas – tajās dziesmas tēma katras rokas partijai rakstīta savā tonalitātē. Kaut arī uzdevums šķiet grūts, pedagoģiskā pieredze liecina, ka audzēkņiem tas ir interesants. Iespējams, ka tieši mazajiem audzēkņiem ir vieglāk iepazīties ar šādiem kompozīcijas paņēmieniem, jo pieredze klasiskās

mūzikas jomā vēl nav tik liela, lai liktu netradicionālus elementus uztvert kā “nepareizus”. Savukārt cits izdevums, *15 latviešu tautasdziesmu apdares divām klavierēm* (Lipšāns 1977), labi papildina klavieru dueta repertuāru.

Jāzepa Lipšāna oriģināldarbi klavierēm (skat. 1. un 2. tabulu) ir mazāk pazīstami, tomēr arī piemēroti bērnu muzikalitātes un klavierspēles prasību attīstīšanai. Mūzikas skolu jaunāko un vidējo klašu audzēkņiem piemērota ir Sonatīne (Juhņēviča 1982: 15), kā arī miniatūras no *Pionieru svītas* (Lipšāns 1956) un bērnu svītas *Mūsu pagalmā* (Juhņēviča 1990: 21–32), savukārt *Septiņas prelīdes* (Juhņēviča 1992: 3–26) un *Noskaņa* jeb *Skumju prelīde* (AGP, Lipšāns 1952) atbilst mūzikas skolu vecāko klašu un mūzikas vidusskolu audzēkņu, kā arī mūzikas augstskolu studentu repertuāram. Kopumā oriģināldarbu klāstā dominē programmatiskas miniatūras ar dabas un sadzīves ainu tematiku. Bieži izmantotas alterētas harmonijas, melodijām ir raksturīgi īsi, izteismīgi motīvi un to variēšana.

1. tabula. Jāzepa Lipšāna klavierminiatūras: pedagoģiskā izmantojuma iespējas

Skaņdarba/cikla nosaukums	Skaņdarba/cikla raksturojums	Nozīme klavierspēles nodarbībās
Bērnu svīta <i>Mūsu pagalmā</i>	Svītā ietvertas miniatūras ar programmatiskiem nosaukumiem, kas saistīti ar bērnu ikdienas dzīves tematiku.	Miniatūru tēlainie nosaukumi sekmē audzēkņu individuālās interpretācijas veidošanos, jo iestudēšanas procesā raisa asociācijas ar saprotamiem, emocionāli tuviem sižetiem.
<i>Meitene ar kaķēnu</i> no bērnu svītas <i>Mūsu pagalmā</i>	Liriska miniatūra impresionistiskā noskaņā. Priekšplānā izvirzās nevis melodiskā kantilēna, bet izkaisīti skaņu triepieni, kas veido savdabīgu harmoniju slāņojumu. Pavadijumā ir plūstoši tverti septakordi, kamēr melodijā bieži izmantoti plaši lēcieni augšējā reģistrā.	Šajā skaņdarbā nepieciešama pārdomāta pedalizācija, lai mainīgās alterācijas un sekundu saskaņas nešķīstu pārāk griezīgas un frāzes nezaudētu plūdumu.
<i>Uzsītīsim futeni!</i> no bērnu svītas <i>Mūsu pagalmā</i>	Skaņdarba materiāls veidojas no sekundu un septakordu gājieniem, izmantoti arī klasteri un <i>glissando</i> pa visu klaviatūru.	Piemērots, lai iepazīstinātu audzēkņus ar modernisma stila elementiem
<i>Pionieru svīta</i>	Nosaukums ir nodeva padomju ideoloģijai, tomēr miniatūras ir tuvas bērnu sadzīves tematikai un nezaudē māksliniecisko kvalitāti arī mūsdienās. Pionieru tematika parādās tikai pirmajā daļā – <i>Pionieru maršā</i> , bet pārējās miniatūras iespējams saistīt ar bērnu ekskursiju vai pārgājienu mežā.	Raksta autore iesaka nevairīties no šī cikla iekļaušanas audzēkņu repertuārā, bet, to darot, iepazīstināt bērnus ar Latvijas vēstures faktiem un pastāstīt par samērā nesenās pagātnes notikumiem.
<i>Pastaiga mežā</i> no <i>Pionieru svītas</i>	Melodijas kodols ir īss motīvs, kas tiek variēts. Tajā iezīmējas svingam raksturīgi elementi, kas rada asociācijas ar džezu stilu. Kreisās rokas hromatiski lejupslidošā līnija prasa saglabāt <i>legato</i> augšējā balsī, kamēr vieglās taksdaļas iezīmīgas ar basa balss <i>staccato</i> .	Skārumu daudzveidība palīdz attīstīt koordinācijas prasmes un koncentrēt audzēkņa uzmanību dažādu artikulācijas veidu izmantojumam katras rokas partijā.

<i>Deja no Pionieru svītas</i>	Virtuozā miniatūra ātrā tempā ar sešpadsmitdaļu pasāžām labās rokas partijā. Virpuļojošās pasāžas kreisās rokas partijā pilda pavadījuma funkciju, veidojot ritma ostinato 6/8 taktsmērā. Tonalitāte ir do minors, un mūzikai kopumā piemīt smeldzīgi slāvisks kolorīts.	Palīdz attīstīt tehniku un ritma izjūtu. Nozīmīga loma ir arī mūzikas tēla veidošanai: tehniskās grūtības ir ievērojamas, bet svarīgi, lai, tās risinot, nezustu mūzikas dejiskais raksturs.
<i>Septiņas prelīdes</i>	Prelīdēm ir doti tempa un rakstura apzīmējumi, kam ir ilustratīva nozīme. Katra prelīde tēlainības un izteiksmes līdzekļu ziņā ir ļoti atšķirīga.	Iestudējuma procesā jāpievērš uzmanība kontrastējošiem atskaņojuma paņēmieniem, rakstura un tempa maiņām.
<i>Noskaņa jeb Skumju prelīde</i>	Atšķirībā no prelīdēm ciklā, šī ir daudz izvērstāka un sarežģītāka, rakstīta plašā akordu faktūrā. Noskaņa ir skarba, pat traģiska.	Palīdz attīstīt plašu akordu tehniku, apgūt <i>legato</i> spēli oktāvās.

Jāzepa Lipšāna izvērstākie skaņdarbi klavierēm – Variācijas par Lulli tēmu (AGP, Lipšāns 1968) un *Balāde* (Juhņēviča 1987: 22–34) – jau atbilst mūzikas vidusskolu audzēkņu un mūzikas augstskolu studentu repertuāra sarežģītības pakāpei (skat. 2. tabulu).

2. tabula. Jāzepa Lipšāna izvērstas formas klavierdarbi: pedagoģiskā izmantojuma iespējas

Skaņdarba/cikla nosaukums	Skaņdarba/cikla raksturojums	Nozīme klavierspēles nodarbībās
<b>Variācijas par Lulli tēmu</b>	Izmantota franču baroka laika komponista Žana Batista Lulli (1632–1687) <i>Gavotes rondo formā</i> tēma, kurai seko desmit variācijas un fināls. Skaņdarbs veltīts Jāzepa Lipšāna dzīvesbiedrei – pianistei un pedagoģei Rutai Švinkai.	Katra variācija ir ļoti atšķirīga. Komponists spēlējas ar stilistiskiem kontrastiem, kas no atskaņotājmākslinieka prasa spēju mainīties un parādīt dažādas rakstura šķautnes koncentrētā izklāstā.
<b>Sonatīne</b>	Sonatīne rakstīta trīs daļās, ievērojot klasiskās formveides paraugu (1. d. <i>Allegro moderato</i> , 2. d. <i>Lento</i> , 3. d. <i>Allegretto</i> ), taču tajā parādās džeza mūzikas stilizācija.	Sonatīnei raksturīgie džeza elementi rosina audzēkņos interesi, attīsta ritma izjūtu, paplašina viņu redzesloku.
<b>Balāde</b>	Izceļas ar drūmu raksturu un skarbām intonācijām, ko paspilgtina sēru marša žanriskie elementi vidusdaļā. Daudz izmantotas disonanses (mazu sekundu saskaņas, hromatismi), ostinēta sešpadsmitdaļu kustība zemajā reģistrā un klastertipa akordi. Šis ir viens no retajiem izteikti tumšajiem opusiem komponista daiļradē.	Palīdz attīstīt plašu akordu tehniku (pāri oktāvas robežām), kā arī apgūt prasmi spēlēt plašā diapazonā (vietām nošu pieraksts trīs linijkopās, lai pianists labāk izšķirtu zemo, vidējo un augsto reģistru).

No 2. tabulā minētajiem darbiem īpaši jāizceļ Variācijas par Lulli tēmu. Pianists Māris Švinka uzskata, ka šajā kompozīcijā Lipšānam izdevies miniatūrveidā atainot visu 17.–20. gadsimta mūzikas vēsturi – no baroka un klasicisma caur romantismu un impresionismu līdz pat laikmetīgajiem ritmiem (AGP, Švinka 2016). Recenzijā pēc pirmatskaņojuma tika atzinīgi novērtēts jaundarba pianistiskās tehnikas bagātīgums (Birzvalks 1968).

Latvijas Radio arhīvā pieejama Variāciju versija divām klavierēm, ko ierakstījuši pianisti Māris Švinka un Raimonds Redbergs. Šis duets atskaņojis arī citus Jāzepa Lipšāna darbus. Māris Švinka kā spilgtus repertuāra akcentus min *Mongoļu rapsodiju* (1974), ko caurauž šīs austrumu tautas īpatnējās skaņkārtas un ritmi, un parafrāzi par latviešu tautasdziesmu *Tur es dzēru, tur man tika*: tajā atklājas komponistam piemītošais humors un bezbēdība, kas dažbrīd robežojas pat ar pārgalvību (AGP, Švinka 2016).

### Secinājumi

Jāzepe Lipšāns devis nozīmīgu ieguldījumu latviešu mūzikā, tai skaitā pedagoģiskā repertuāra jomā. Viņa instrumentālā un vokālā kameramūzika tikusi atskaņota ne tikai Latvijā, bet arī ārzemēs. Daļu no viņa skaņdarbiem intervētie atskaņotājmākslinieki un mūzikas pedagogi min kā aktuālus arī savā mūsdienu praksē. Arī Astra Graudiņa – viena no raksta autorēm un Jāzepa Lipšāna mazmeita –, darbojoties kā pedagoģe un koncertmeistare, secinājusi, ka komponista skaņdarbi nereti parādās dažādu instrumentu spēles apmācības programmās. Tomēr šādu darbu noteikti varētu būt vairāk: daļa no Lipšāna sacerējumiem joprojām ir rokrakstos un plašākam interesentu lokam nepieejami. Savukārt daudzus Lipšāna dzīves laikā izdotus krājumus pedagogi lieto reti, jo to nosaukumi raisa asociācijas ar padomju kultūras produktiem. Tāpēc lietderīgs būtu jauns Jāzepa Lipšāna skaņdarbu izdevums.

Savas dzīves laikā komponists, līdzīgi kolēģiem, izjuta lielu padomju kultūrpolitikas ideoloģisko spiedienu. Bieži nācās pakļauties režīma diktātam un radīt konjunktūras darbus. Tomēr arī vairumam šādas tematikas opusu, tai skaitā *Pionieru svītai*, piemīt mākslinieciska vērtība, tādēļ nebūtu korekti šīs vēstures liecības ignorēt; tās iestudējot un analizējot, ieteicams ņemt vērā vēsturisko situāciju kā atsevišķu faktoru.

Viss iepriekšminētais liecina, ka nepieciešama padziļināta Jāzepa Lipšāna radošā mantojuma izpēte – tā palīdzētu izprast padomju perioda Latvijas mūzikas vēsturi visā tās daudzveidībā un bagātinātu mūsu zināšanas par nepelnīti aizmirstām vērtībām, kas pelnījušas savu vietu arī mūsdienu atskaņotājmākslinieku repertuārā.

## LITERATŪRA UN CITI AVOTI

AGP, Arāja (2009) = Astras Graudiņas privātarhīvs: Ieva Arāja (2009). Atmiņu stāstījums Jāzepa Lipšāna 80 gadu jubilejas piemiņas pasākumā Rakstniecības un mūzikas muzejā. Videomateriāls

AGP, Dubra (2009) = Astras Graudiņas privātarhīvs: Rihards Dubra (2009). Atmiņu stāstījums Jāzepa Lipšāna 80 gadu jubilejas piemiņas pasākumā Rakstniecības un mūzikas muzejā. Videomateriāls

AGP, foto = Astras Graudiņas privātarhīvs: fotogrāfiju kopa (Jāzeps Lipšāns dažādos dzīves periodos)

AGP, Jakovļevs (2009) = Astras Graudiņas privātarhīvs: Igors Jakovļevs (2009). Atmiņu stāstījums Jāzepa Lipšāna 80 gadu jubilejas piemiņas pasākumā Rakstniecības un mūzikas muzejā. Videomateriāls

AGP, *Jāzepa Lipšāna autorkoncerts 1971. gada 24. janvārī (1970)*<sup>8</sup> = Astras Graudiņas privātarhīvs: *Jāzepa Lipšāna autorkoncerts 1971. gada 24. janvārī (1970)*. Programma. Rīga: Latvijas Padomju komponistu savienība, Mākslas darbinieku nams

<sup>8</sup>Kaut arī autorkoncerts notika 1971. gada sākumā, programma publicēta vēl iepriekšējā gadā.

AGP, Juhņēviča (2016) = Astras Graudiņas privātarhīvs: Māra Juhņēviča (2016). Intervija Astrai Graudiņai. Atšifrējums datorrakstā

AGP, Kalniņa-Tripodi (1978) = Astras Graudiņas privātarhīvs: Biruta [Kalniņa-Tripodi. Vēstule Jāzepam Lipšānam. Rokraksts. 27. oktobris

AGP, Krūmiņš (2016) = Astras Graudiņas privātarhīvs: Aivars Krūmiņš (2016). Intervija Astrai Graudiņai. Atšifrējums datorrakstā

AGP, Laizāne (2016) = Astras Graudiņas privātarhīvs: Daina Laizāne (2016). Intervija Astrai Graudiņai. Atšifrējums datorrakstā

AGP, *Liepājas Valsts teātra izrāde "Annas Sakses pasakas" (1966)* = Astras Graudiņas privātarhīvs. *Liepājas Valsts teātra izrāde "Annas Sakses pasakas" (1966)*. 18. janvāris. Programma. Rīga: Latvijas PSR Mākslas darbinieku nams

AGP, Lipšāne (2016) = Astras Graudiņas privātarhīvs: Ingura Lipšāne (2016). Intervija Astrai Graudiņai. Atšifrējums datorrakstā

AGP, Lipšāns (b. g.) = Astras Graudiņas privātarhīvs: Jāzeps Lipšāns (bez gada). *Darbu saraksts* [sākts 1951. gada 28. septembrī]. Rokraksts.

AGP, Lipšāns (1952) = Astras Graudiņas privātarhīvs: Jāzeps Lipšāns (1952). *Noskaņa jeb Skumju prelīde* klavierēm. Rokraksts

AGP, Lipšāns (1968) = Astras Graudiņas privātarhīvs: Jāzeps Lipšāns (1968). *Variācijas par Lulli tēmu* klavierēm. Rokraksts

AGP, Lipšāns (1978) = Astras Graudiņas privātarhīvs: Jāzeps Lipšāns (1978). *Balāde* klavierēm. Rokraksts

AGP, Lipšāns (1981) = Astras Graudiņas privātarhīvs: Jāzeps Lipšāns (1981). *Rotaļa ar sunīti* klavierēm. Rokraksts

AGP, *Programma koncerta, posvjashhennogo 50-letiju Mongol'skoj pionerskoj organizacii im. D. Suhje-Batora* (1975) = Astras Graudiņas privātarhīvs: *Programma koncerta, posvjashhennogo 50-letiju Mongol'skoj pionerskoj organizacii im. D. Suhje-Batora* (1975). Programma (ar roku uzraksts: *Valdības koncerts Operā*). Ulanbatora

AGP, *Rīgas Horeogrāfijas vidusskolas audzēkņu iestudējums "Hirosimas meitene"* (1965) = Astras Graudiņas privātarhīvs: *Rīgas Horeogrāfijas vidusskolas audzēkņu iestudējums "Hirosimas meitene"* (1965). 25. aprīlis. Programma. Rīga: LPSR Valsts akadēmiskais operas un baleta teātris

AGP, Švinka (2009) = Astras Graudiņas privātarhīvs: Māris Švinka (2009). Atmiņu stāstījums Jāzeps Lipšāna 80 gadu jubilejas piemiņas pasākumā Rakstniecības un mūzikas muzejā. Videomateriāls

AGP, Švinka (2016) = Astras Graudiņas privātarhīvs: Māris Švinka (2016). Intervija Astrai Graudiņai. Atšifrējums datorrakstā

AGP, Žune (2009) = Astras Graudiņas privātarhīvs: Inese Žune (2009). Atmiņu stāstījums Jāzeps Lipšāna 80 gadu jubilejas piemiņas pasākumā Rakstniecības un mūzikas muzejā. Videomateriāls

AGP, Žune (2016) = Astras Graudiņas privātarhīvs: Inese Žune (2016). Intervija Astrai Graudiņai. Atšifrējums datorrakstā

Apkalns, Longīns (1967). "Padomju mūzikas ētosa dilemma." *Jaunā Gaita*, Nr. 63. [http://jaunagaita.net/jg63/JG63\\_Apkalns.htm](http://jaunagaita.net/jg63/JG63_Apkalns.htm) (skatīts 2020. gada 13. septembrī)

Aumele, Māra (sast.) (2012). *Klavierspēles ABC: klavierspēles skola iesācējiem*. 1. sējums. Rīga: Zvaigzne ABC

Āboliņa, Ārija (1965). "Valentīns Utkins." No: *Padomju Latvijas mūzikas darbinieki*. Sast. Oļģerts Grāvītis. Rīga: Liesma, 560.–562. lpp.

Birzvalks, Emīls (1968). "Skaņu virpulī." *Karogs*, Nr. 2, 178. lpp.

Bite, Ija (1965). "Balets, kas radies skolā." *Padomju Jaunatne*, 21. maijs, 2. lpp.

Bite, Ija (1968). "Par darbu, kas nav padarīts līdz galam." *Literatūra un Māksla*, 25. maijs, 3. lpp.

Bulavko, Fogela, Valda Kalniņa un Irēne Štrause (sast.) (1981). *Visu gadu dziesmas krāju*. Nošizdevums. Rīga: Zvaigzne

Burve, Anna Marta (2019). "Valentīnam Utkinam – 115. Viņš lidoja!" *Mūzikas Saule*, Nr. 4, 36.–40. lpp. <https://www.lmic.lv/uploads/kcfinder/files/MS42019LMIC-38-42.pdf> (skatīts 2020. gada 13. septembrī)

Dambis, Pauls (1995). "Domas par skaņražiem. Otrā daļa." *Jaunā Gaita*, Nr. 202. [http://jaunagaita.net/jg202/JG202\\_Dambis.htm](http://jaunagaita.net/jg202/JG202_Dambis.htm) (skatīts 2020. gada 13. septembrī)

EDMV, Arāja (1978) = Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas arhīvs, Jāzepa Lipšāna personas lieta: Ieva Arāja (1978). *Raksturojums*. 13. februāris

EDMV, Biņatjana (1954) = Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas arhīvs, Jāzepa Lipšāna personas lieta: Ņina Biņatjana (1954). *Noraksts Valsts konservatorijas direktoram*. 18. novembris

EDMV, Lipšāns (1951) = Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas arhīvs, Jāzepa Lipšāna personas lieta: Jāzeps Lipšāns (1951). *Autobiogrāfija*. 15. novembris

EDMV, Sīpolnieks (1962) = Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas arhīvs, Jāzepa Lipšāna personas lieta: Pēteris Sīpolnieks (1962). *Raksturojums-rekomendācija*

Fūrmane, Lolita (sast.) (1989). *Latviešu komponisti un muzikologi*. Rīga: Latvijas PSR Komponistu savienība

Gorodinskij, Viktor (1950). *Muzyka duhovnoj nishhety*. Moskva: Muzgiz

Grāvītis, Oļģerts (1964). "Jauno komponistu darba pārskats." *Rīgas Balss*, 18. aprīlis, 3. lpp.

Grāvītis, Oļģerts (1968). "Ko dara jaunie komponisti." *Dzimtenes Balss*, 19. janvāris, 3. lpp.

Juhņeviča, Māra (1982) = Māra Lorenca (sast.). *Padomju Latvijas komponistu skaņdarbi klavierēm*. Nošizdevums. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets

Juhņeviča, Māra (1987) = Māra Juhņeviča (sast.). *Latviešu komponistu skaņdarbi klavierēm*. Nošizdevums. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets

Juhņeviča, Māra (1990) = Māra Juhņeviča (sast.). *Latviešu komponistu skaņdarbi klavierēm*. Nošizdevums. Rīga: Republikāniskais mākslas mācību iestāžu metodiskais kabinets

Juhņeviča, Māra (1992) = Māra Juhņeviča (sast.). *Skaņdarbi klavierēm*. Nošizdevums. Rīga: LR Kultūras ministrijas Skolu centrs

Kārklīņš, Ludvigs (1973). *Simfoniskie darbi latviešu mūzikā*. Rīga: Liesma



- Kruks, Sergejs (2008). *“Par mūziku skaistu un melodisku!” Padomju kultūras politika, 1932–1964.* Rīga: Neputns
- Krūmiņš, Bruno (1989). *“Daugava dzied.” Austrālijas Latvietis,* 24. novembris, 8. lpp.
- Lācis, Elmārs (1967). *“Radio orķestra mūziķu koncerts.” Literatūra un Māksla,* 4. novembris, 15. lpp.
- Lipšāns, Jāzepe (1956). *Pionieru svīta.* Nošizdevums. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Lipšāns, Jāzepe (1976). *Latviešu tautas dziesmas – polifoniski skaņdarbi klavierēm.* Nošizdevums. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets
- Lipšāns, Jāzepe (1977). *15 latviešu tautas dziesmu apdares divām klavierēm.* Nošizdevums. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets
- lmic.lv (b. g.). *Valentīns Utkins.* <https://www.lmic.lv/lv/komponisti/valentins-utkins-2979#!/> (skatīts 2020. gada 13. septembrī)
- Lūse, Nora (2012). *Etnodidaktika klavierspēles mācībās: 50 apdares klavierēm solo.* [http://www.lbdg.lv/upload/piano/etnodidaktika/Etnodidaktika\\_galeja.pdf](http://www.lbdg.lv/upload/piano/etnodidaktika/Etnodidaktika_galeja.pdf) (skatīts 2020. gada 13. septembrī)
- Ozoliņa, Biruta, un Terēze Rozenberga (sast.) (1999). *Pirmie soļi klavierspēlē.* Nošizdevums. Rīga: Musica Baltica
- Purene, Dzidra (1962). *“Pēc sirds aicinājuma.” Cīņa,* 21. janvāris, 4. lpp.
- Ruņģe, Ruta (1971). *“Ceļā uz briedumu.” Literatūra un Māksla,* 6. februāris, 12. lpp.
- Sūna, Harijs (1965). *“Pieteikums baleta rītdienai.” Literatūra un Māksla,* 15. maijs, 3. lpp.
- Torgāns, Jānis (1970). *“Komponistu savienībā.” Literatūra un Māksla,* 24. oktobris, 11. lpp.
- Torgāns, Jānis (sast.) (1978). *Latvijas Padomju komponistu savienības VIII kongress.* Rīga: PSRS Mūzikas fonda Latvijas nodaļa
- Utkins, Valentīns (1947). *Trešā sonāte klavierēm D dur op. 12.* Nošizdevums. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Vēriņa, Sofija (1961). *“Tautu balsis padomju kameramūzikā.” Cīņa,* 3. oktobris, 4. lpp.
- Vītoļiņš, Andris (1958). *“Jaunatnes dienu koncerta programma.” Latvju Vārds,* 8. maijs, 4. lpp.
- Zentiņš, Žanis (1995). *“Toronto DV sieviešu kora “Zīle” koncertā.” Latvija Amerikā,* 6. maijs, 3. lpp.

# JĀZEPS LIPŠĀNS (1929–1989) IN LATVIAN MUSIC AND PEDAGOGY

Astra Graudiņa, Laimrota Kriumane

## Summary

The paper provides an insight into a little-known personality in Latvian music, composer and educator Jāzepps Lipšāns (1929–1989), who led an active musical life in Latvia as a piano accompanist, a composition teacher at the Emīls Dārziņš Music School and a member of the Latvian Composers' Union. The authors analyse Lipšāns as a person as well as his musical oeuvre and contribution to the methodical repertoire in piano pedagogy.

This study shows that Lipšāns provided a significant contribution to Latvian music and educated many students over the course of more than thirty years. Some of those students, including the composer Rihards Dubra, are now well-known names in the field of music. Interviews with Dubra and other contemporaries – students and colleagues – reveal that Lipšāns was perceived as an inspiring, creative, cheerful, dynamic and sociable person. The traits of his musical style include a broad use of Latvian folk music as well as exotic motifs from foreign cultures, elements of jazz music, and experimentation with unusual tone colours (mostly in chamber music). Oriental melodies and harmonies weave through many of his compositions – a legacy of having spent three years teaching in Mongolia (1972–1975) and another three years working in the People's Democratic Republic of Yemen (1981–1984).

In addition to composing symphonic works, ballets and chamber music, Lipšāns' vocation as a pedagogue also led him to compose many pedagogical pieces for different solo instruments and vocal studies. However, having himself mastered piano technique and the many possibilities it provides, he realised most of his ideas in piano music. His arrangements of Latvian folk songs are widely used in music schools as pedagogical repertoire for beginning piano students. Many of these arrangements are included in various publications for piano teaching. In music pedagogy, the use of traditional melodies is considered very helpful in forming a child's musical perspective. When asked about Lipšāns' folk song arrangements, the interviewed piano teachers (Māris Švinka, Māra Juhņēviča) commented that they are suitable for children to begin learning the piano because they are melodies that children easily perceive and like, the fingering is good, and the arrangements help to develop both technical and musical qualities in children's performance (see AGP, or the Private Archive of Astra Graudiņa: Švinka 2009, Juhņēviča 2016).

Amongst Lipšāns' considerable number of piano miniatures, some bear the mark of Soviet cultural politics by having socialist-themed titles. It is advisable to take into consideration the conditions under which Soviet composers lived and worked – in order for their work to be recognised and to not jeopardise their careers, they were forced to also write conjunctural music (Kruks 2008: 12–36). But these compositions can still be performed today if their titles are analysed; the historical context in which they were written should be explained in a way that is comprehensible to students.

Lipšāns' piano compositions suitable for the repertoire of music college/academy students or performing pianists include Seven Preludes, *Skumju prelīde* (Prelude of Sorrows), Ballade, and Variations on a Theme by Lully. His original pieces for piano are rarely performed nowadays, presumably because of the lack of new sheet music, which would be advisable for Lipšāns' works.

# PIELIKUMS

## Jāzepa Lipšāna skaņdarbi (izlase<sup>1</sup>)

Sast. Astra Graudiņa (2020. gada novembris)

<sup>1</sup> Sarakstā ietverti visi apjomā izvērstākie Jāzepa Lipšāna skaņdarbi, savukārt dažādu žanru miniatūras (to skaits ietiecas vairākos simtos) minētas izlases veidā.

SKAŅDARBA NOSĀUKUMS/ŽANRS	GADS	MANUSKRIPTS (ROKRAKSTS, DATORRAKSTS) VAI NOŠIZDEVUMS	PIEEJAMS	SKAŅIERAKSTS
<b>VOKĀLSIMFONISKĀ MŪZIKA</b>				
Rekviēms korim un simfoniskajam orķestrim	1962	Rokraksts	–	–
<b>SIMFONISKĀ MŪZIKA</b>				
Pirmā simfonija do minorā	1963	Rokraksts	LNB Mūzikas lasītava	–
Koncertīno trompetei un simfoniskajam orķestrim	1968	Rokraksts	–	–
<i>Mongoļu rapsodija</i> nr. 1 kamerorķestrim	1975	Datorraksts	AGP	AGP
<i>Mongoļu rapsodija</i> nr. 2 kamerorķestrim	1975	Rokraksts un datorraksts	LNB Mūzikas lasītava (rokraksts); AGP (datorraksts)	AGP
<i>Horeogrāfiska uvertūra</i> trompetei un simfoniskajam orķestrim	1976	Rokraksts	–	–
<i>Skumja prelūdiņa</i> nezināma kareivja piemiņai kamerorķestrim	1986	Rokraksts	LNB Mūzikas lasītava	–
<b>SKATUVES MŪZIKA</b>				
<b>Baleti</b>				
<i>Hirosīmas meitene</i> (viencēliens)	1965	Rokraksts	AGP; LNB Reto grāmatu un rokrakstu nodaļa, RXA307,101	–
<i>Cilvēks</i> (viencēliens)	1965	Rokraksts	–	–
<i>Neaizmirstamais</i> (viencēliens)	1968	Rokraksts	–	–
<i>Balets-buffa Pasaka par kalējpuiši</i> (3 cēlieni)	1970	Rokraksts	AGP	–
<i>Pepija Garzeķe</i> (3 cēlieni)	1974	Rokraksts	AGP	–
<i>Draudzība</i> (viencēliens)	1975	Rokraksts	–	–
<b>Mūzika horeogrāfiskiem uzvedumiem</b>				
<i>Deja ar rozēm (moldāvu deja 12 vai 16 meitām)</i> , apdare	?	<i>Latvijas Skolu jaunatnes dziesmu un deju svētki</i> (3: 1972: Rīga, Latvija). Rīga: Latvijas PSR Izglītības ministrija, Emiļa Melngaiļa Tautas mākslas nams	LNB Mūzikas lasītava	–
Moldāvu deju svīta	?	Rīga: Zvaigzne, 1976	LNB Grāmatu krātuve	–

Polonēze (poļu deja 8 pāriem)	?	Rīga: Zvaigzne, 1976	LNB Grāmatu krātuve un Mūzikas lasītava	
<b>Mūzika lugām</b>				
Mūzika Liepājas Valsts teātra izrādei <i>Annas Saksas pasakas</i>	1966	Rokraksts	–	–
<b>VOKĀLĀ MŪZIKA</b>				
<b>Solodziesmas</b>				
DZIESMU CIKLI				
Cikls <i>Dzērves</i> vidējai balsij un instrumentālam kvintetam	1966	Rokraksts	AGP	–
Cikls <i>Rudens impresijas</i> mecosoprānam un instrumentālam ansamblim	1967	Rokraksts	JVLMA, AGP	Latvijas Radio
Cikls bērniem <i>Putniņš ciemos</i> ar klavieru pavadījumu	?	Rokraksts	–	Latvijas Radio
Cikls bērniem <i>Bērniņa</i> ar klavieru pavadījumu	?	Rokraksts	–	Latvijas Radio
DZIESMAS BALSIJ UN INSTRUMENTU ANSAMBLIM VAI ORĶESTRIM				
Dziesma-fokstrots <i>Nāc, aiziesim mēs</i> balsij un mazam estrādes orķestrim	?	Rīga: Emiļa Melngaiļa Tautas mākslas nams, 1960	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
<i>Atmiņu valsis</i> (veltījums Emīlam Dārziņam) mecosoprānam un instrumentālam ansamblim	1975	Rokraksts	AGP	–
<i>Trolejbusu vadītāja dziesmiņa</i>	?	<i>Skaņdarbi estrādei III.</i> Sast. Jānis Līvmanis. Rīga: Zvaigzne, 1978	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
DZIESMAS BALSIJ UN KLAVIERĒM				
<i>Dīvas liriskas solodziesmas ar klavieru pavadījumu</i> (Ilgas un Nāc!)	1946	Rokraksts	AGP	–
<i>Asteres</i>	1947	Rokraksts	AGP	–
<i>Es Tavu tuvumu jūtu</i>	1948	Rokraksts	AGP	–
<i>Romance Rokas</i>	1951	Rokraksts	AGP	–
<i>Esiet jauni</i>	1951	Laikraksts <i>Padomju Jaunatne</i> (tolaik <i>Literatūras un Mākslas</i> pielikums Nr. 104), 1951, 3. marts	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
<i>Dziesma par draugu</i>	1953	Rokraksts	AGP	–
<i>Naktī</i>	1954	Rokraksts	AGP	–
<i>Plostnieka dziesma</i> (Kracēm pāri)	1956	Rokraksts	AGP	–
<i>Mēs sargājam</i> (kinoaprakstam <i>Drošsirdīgo iela</i> )	1961	Rokraksts	AGP	–
<i>Romance Ko tas līdz</i>	1961	Rokraksts	AGP	–
<i>Dzīves rīts</i>	1962	Rokraksts	AGP	–
<i>Atnāc šovakar</i>	?	Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
<i>Ceļazīme</i>	?	Laikraksts <i>Padomju Jaunatne</i> , 1964, Nr. 92, 10. maijs	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–

<i>Raudzībās</i>	?	<i>Sadzīves dziesmas II. Sast.</i>		Latvijas Radio
<i>Šķīroties</i>	?	Jānis Rijnieks un Daumants Reiters. Rīga: Zvaigzne, 1965	JVLMA, AGP	–
<i>Liepas zied</i>	?	Laikraksts <i>Padomju Jaunatne</i> , 1965, Nr. 120, 20. jūnijs	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
Zviedru tautasdziesmu apdares: <i>Spēlē skaistais Neks un Mēs ejam pa rasotiem pakalniem</i>	?	<i>Pasaules tautu dziesmas balsij un klavierēm.</i> Sast. Irēna Donava. Rīga: Liesma, 1966	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
Tiroliešu tautasdziesmas <i>Almas kalnos rīts jau aust</i> apdare	?			–
Kubiešu tautasdziesmas <i>Māmiņa</i> apdare	?			–
<i>Ļeņins māca mūs</i>	?	<i>Vārdi mūžības granītā.</i> Rīga: Liesma, 1970	JVLMA, LNB	–
<i>Kam ziedoni es tā mīlu</i>	?	Rokraksts	AGP	–
Balāde <i>Dziesma par Rīgu</i>	?	Rokraksts	AGP	
Trīs latviešu tautasdziesmu apdares balsij un klavierēm	1976	Autora rokraksta kopija	AGP	–
<b>BĒRNU DZIESMAS BALSIJ UN KLAVIERĒM</b>				
<i>Māmiņa</i> , kubiešu bērnu dziesmas apdare vokālajam duetam	?	Laikraksts <i>Padomju Jaunatne</i> , 1965, Nr. 46, 7. marts	LNB Mūzikas lasītava	–
<i>Zvirbuļi</i>	1976	<i>Latviešu dziesmas bērniem.</i> 2. daļa. Rīga: MicRec, 2016	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	Latvijas Radio
<i>Ziema</i>		Autora rokraksta kopija	AGP	–
Desmit latviešu tautasdziesmu apdares balsij un klavierēm	?	Jāzeps Lipšāns. <i>Kas tie tādi dziedātāji.</i> Rīga: Liesma, 1979	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
<b>Dziesmas korim</b>				
<b>DZIESMU CIKLI</b>				
Cikls <i>Lietus</i> sieviešu korim a cappella	1969	Rīga: Zvejnieku kultūras nams <i>Ziemeļblāzma</i> , 1969	LNB Mūzikas lasītava	–
Svīta <i>Bērniņas zeme</i> zēnu korim a cappella	1970	Rīga: V. Lāča LPSR Valsts bibliotēka, 1971	LNB Mūzikas lasītava	–
<b>ORIGINĀLDZIESMAS</b>				
<i>Es lasu...</i> bērnu korim un klavierēm	?	<i>Dziesmas bērniem.</i> Sast. A. Blumfelde. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1953	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
<i>Pavasaris klāt</i> bērnu korim un klavierēm	?	<i>Pionieru dziesmas.</i> Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1962	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
<i>Rozes jauktajam korim a cappella</i>	?	<i>Dziesmas jauktajam korim.</i> Rīga: Zvaigzne, 1965	JVLMA, AGP	–
<i>Neizskani, dziesma</i> jauktajam korim a cappella	1970	Rīga: Filharmonija, 1972	LNB Mūzikas lasītava	–
<i>Zinģe par Zviņu Ješku</i> vīru korim un klavierēm	1970	Autora rokraksta kopija	LNB Mūzikas lasītava	–
<i>Dziesmas avots</i> jauktajam korim a cappella	?	Rīga: Filharmonija, 1971	LNB Mūzikas lasītava	–
<i>Sena dziesma</i> jauktajam korim a cappella	?	<i>Dziesmas jauktajiem korim.</i> Sast. Daumants Gailis. Rīga: Zvaigzne, 1973	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–

<i>Kur skaņu dziedrumu rast jauktajam korim a cappella</i>	?	<i>Dziesmas jauktajiem korim.</i> Sast. Maija Rožlapa. Rīga: Zvaigzne, 1977	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
<i>Jūras krastā skolēnu korim a cappella</i>	1986	Rokraksts	LNB Mūzikas lasītava	–
<i>Romance vīru korim un vijolei</i>	?	Rokraksts	–	–
<i>Pavasara vējš jauktajam korim a cappella</i>	?	Rokraksts	–	Latvijas Radio
<i>Pionieri komjauniešiem bērnu korim ar pavadījumu</i>	?	<i>Pionieri dzied.</i> Rīga, 1971 (versija ar klavierēm)	LNB Mūzikas lasītava	Latvijas Radio

#### LATVIEŠU TAUTASDZIESMU APDARES

<i>Nu ir viens tautu dēls jauktajam korim a cappella</i>	?	<i>Dziesmas jauktajiem korim.</i> Sast. Maija Rožlapa. Rīga: Emiļa Melngaiļa Tautas mākslas nams, 1970	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
<i>Liku bēdu uz akmeņa sievietu korim a cappella</i>	?	<i>Dziesmas sievietu korim.</i> Sast. Daumants Reiters. Rīga: Zvaigzne, 1972	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
<i>Smuidra, daiļa es uzaugu jauktajam korim a cappella</i>	?	<i>Dziesmas jauktajiem korim.</i> Sast. Daumants Gailis. Rīga: Zvaigzne, 1973	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
<i>Augstu laimi, prieku jauktajam korim a cappella</i>	?	Rīga: Filharmonija, 1973	LNB Mūzikas lasītava	–
<i>Circenītīm kāzas dzēra bērnu korim a cappella</i>	?	Rīga: V. Lāča LPSR Valsts bibliotēka, 1974	LNB Mūzikas lasītava	–
<i>Bērīt's man(i)s kumeliņis bērnu korim a cappella</i>	?	<i>Cīrulītis.</i> Rīga: Emiļa Dārziņa speciālā mūzikas vidusskola, 1976	LNB Mūzikas lasītava	–

#### Dziesmas vokālajam ansamblim

Dziesmas un dažādu tautu dziesmu apdares sievietu ansamblim	?	<i>Dziesmas vokāliem ansambļiem un Dziesmas vokālajiem ansambļiem.</i> Rīga: Emiļa Melngaiļa Tautas mākslas nams, 1959–1982	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	Latvijas Radio
Dziesmas un dažādu tautu dziesmu apdares vīru ansamblim	?	<i>Dziesmas vokālajiem ansambļiem.</i> Rīga: Emiļa Melngaiļa Tautas mākslas nams, 1970–1987	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	Latvijas Radio
Divas latviešu tautasdziesmu apdares jauktam ansamblim	?	<i>Dziesmas vokālajiem ansambļiem.</i> Sast. Jānis Rijnieks, mūzikas redaktors Jāzeps Lipšāns. Rīga: Emiļa Melngaiļa Tautas mākslas nams, 1971	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–

#### MŪZIKA TAUSTĪNSTRUMENTIEM UN TO ANSAMBLIEM

##### Koncertskaņdarbi klavierēm

<i>Noskaņa jeb Skumju prelīde</i>	1952	Datorraksts	AGP	AGP, Latvijas Radio
<i>Cikls Septiņas prelīdes</i>	1967	<i>Skaņdarbi klavierēm.</i> Sast. Māra Juhņēviča. Rīga: Latvijas Republikas Kultūras ministrijas Skolu centrs, 1992	AGP	–
Variācijas par Lulli tēmu	1968	Rokraksts	AGP, kopija JVLMA	–

Variācijas par Lulli tēmu divām klavierēm	1968	Rokraksts	AGP	Latvijas Radio
<i>Mongoļu rapsodija</i> divām klavierēm	1974	Rokraksts	AGP	–
<i>Balāde</i>	1978	<i>Latviešu padomju komponistu skaņdarbi klavierēm.</i> Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1987	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA, AGP	–
Parafrāze par latviešu tautasdziesmu <i>Tur es dzēru, tur man tika</i> divām klavierēm	?	Rokraksts	–	–
<b>Pedagoģiskais repertuārs klavierēm</b>				
Cikls <i>Pionieru svīta</i>	?	Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	Latvijas Radio
Miniatūra <i>Strautiņš</i>	?	<i>Latviešu padomju komponistu klavieru skaņdarbi bērniem.</i>	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
<i>Deja-etīde</i>	?	Sast. Emma Eglīte un Olga Kleine. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1959		–
<i>Divas mazas prelīdes</i>	1965	Rokraksts	AGP	–
<i>Divas mazas etīdes</i>	1967	Rokraksts	AGP	–
<i>Zirdziņa dziesmas, divas mongoļu tautasdziesmas</i> divām klavierēm	ap 1972	Rokraksts	AGP	–
Variācijas par franču bērnu dziesmas tēmu	1972	Rokraksts	AGP	–
<i>Latviešu tautasdziesmas – polifoniski skaņdarbi klavierēm</i> (20 apdares)	1973	Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1976	LNB Mūzikas lasītava	–
Variācijas par latviešu tautasdziesmu <i>Tumša nakte, zaļa zāle</i>				–
Latviešu tautasdejas (13 apdares)	?	Jāzeps Lipšāns. <i>Klavieru skaņdarbi bērniem.</i> Rīga: Liesma, 1974	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
Variācijas par latviešu tautasdziesmu <i>Nokul mani, māmuliņa</i>	?			–
Variācijas par latviešu tautasdziesmu <i>Šūpo mani, māmuliņe</i>	?			–
<i>Čehu deja</i> klavierēm sešrocīgi	1974	Rokraksts	AGP	–
15 latviešu tautasdziesmu apdares divām klavierēm	?	Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1977	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
Latviešu tautasdziesmu un tautasdeju pārlikumi (25 apdares)	?	<i>Visu gadu dziesmas krāju.</i> Sast. Fogela Bulavko, Valda Kalniņa un Irēne Štrause. Rīga: Zvaigzne, 1981	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
Miniatūra <i>Karnevāla deja</i>	1981	Rokraksts	AGP	–
Miniatūra <i>Rotaļa ar sunīti</i>	1981	Datorraksts	AGP	–
Sonatīne ( <i>Sonatina ritmico</i> )	?	<i>Padomju Latvijas komponistu skaņdarbi klavierēm.</i> Sast. Māra Lorenca (tagad Juhņēviča). Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1982	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–



Poēma				–
Stāsts	1987	Jāzepts Lipšāns. <i>Skaņdarbi klavierēm: bērniem</i> . Bez gada	LNB Mūzikas lasītava	–
Latviešu tautasdziesmas <i>Seši mazi bundzenieki</i> apdare				–
Astoņas latviešu tautasdziesmu apdares iesācējiem	1987	Rokraksts	AGP	–
Trīs latviešu tautasdziesmu apdares	1988	Rokraksts	AGP	–
Bērnu svīta <i>Mūsu pagalmā</i>	?	<i>Latviešu komponistu skaņdarbi klavierēm</i> . Sast. Māra Juhņēviča. Rīga: Republikāniskais mākslas mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1990	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	Latvijas Radio
Miniātūra <i>Mozaīka</i>	?	Autora rokraksta kopija	AGP	–

### Pedagoģiskais repertuārs akordeonam

Žanriskas un programmatiskas miniatūras (1974. un 1982. gada krājumā); sonātes nr. 1–3 (1982. gada krājumā)	?	<i>Skaņdarbu krājums akordeonam</i> . Sast. Laimonis Villerušs. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1974 <i>Padomju Latvijas komponistu skaņdarbu krājums akordeonam</i> . Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1982	LNB Mūzikas lasītava	–
Latviešu tautasdejas <i>Sudmalīņas</i> apdare akordeonam	?	<i>Latviešu tautas dejas akordeonam</i> . Sast. Laimonis Villerušs. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1987	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
Desmit latviešu tautasdziesmu un tautasdeju apdares akordeonistu ansamblim	?	<i>Latviešu komponistu skaņdarbi akordeonistu ansambļiem</i> . Sast. Laimonis Villerušs. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1982	LNB Mūzikas lasītava	–
<i>Noktirne</i> akordeonistu ansamblim	?			–

### Koncertskaņdarbi stīgu instrumentiem

Septiņas latviešu tautasdziesmu apdares vijolei un klavierēm	?	Jāzepts Lipšāns. <i>Latviešu tautasdziesmas vijolei un klavierēm</i> . Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1957	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
<i>Latvju deļa</i> vijolei un klavierēm	1969	Rokraksts	AGP	–
Trīs latviešu tautasdziesmu apdares vijolei un klavierēm	?	<i>Skaņdarbi vijolei un klavierēm</i> . Sast. Igors Doriņš. Rīga: Zvaigzne, 1990	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–

### Pedagoģiskais repertuārs stīgu instrumentiem

Astoņas latviešu tautasdziesmas vijolei un klavierēm (Voldemāra Stūrestepa redakcija)	?	<i>Skaņdarbi vijolei un klavierēm</i> . Sast. Voldemārs Stūresteps un Joahims Brauns. Rīga: Liesma, 1966	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
Variācijas par latviešu tautasdziesmu <i>Smieklis man</i> vijolei un klavierēm (Voldemāra Stūrestepa redakcija)	?			–

<i>Latgales dancis</i> kokļu ansamblim	?	<i>Skaņdarbi koklētāju ansamblim.</i> Rīga: Zvaigzne, 1971	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
Latviešu tautasdziesmas <i>Suņi zaķim pēdas dzina</i> apdare čellistu ansamblim	?	<i>Skaņdarbu krājums bērnu mūzikas skolu čellistu ansamblim.</i> I daļa. Rīga: Latvijas PSR Kultūras ministrijas Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1979	AGP	–
Latviešu tautasdziesmas <i>Tūdaliņ, tagadiņ</i> apdare čellistu ansamblim	?			–
Sonātie nr. 2: <i>Tautiskā sonātie</i> vijolei un klavierēm	?	Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1981	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
Variācijas par latviešu tautasdziesmu <i>Tumša nakte, zaļa zāle</i> vijolei un klavierēm (Voldemāra Stūrestepa pārlikums)	?	<i>Skaņdarbi vijolei un klavierēm.</i> Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1982	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
<i>Lēnā dziesma</i> un <i>Ātrā dziesma</i> vijolnieku ansamblim un klavierēm	1988	Rokraksts	AGP	–
<i>Deja</i> vijolnieku ansamblim un klavierēm	?	–	–	Latvijas Radio
<b>Koncertskaņdarbi pūšaminstrumentiem</b>				
<i>Svīta Kazahijas iespaidi</i> trompetei un klavierēm	1961	Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1975	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	Latvijas Radio
<i>Jaunatnes koncertīno</i> trompetei un klavierēm	1963	<i>Latviešu padomju komponistu skaņdarbi trompetei un klavierēm.</i> Rīga, 1975	LNB Mūzikas lasītava	Latvijas Radio
<i>Četras vokālizes</i> obojai un klavierēm	1964	<i>Baltijas republiku komponistu skaņdarbi obojai.</i> Sakārtojis Elmārs Zemovičs. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1982	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	Latvijas Radio
Kvartetīno (Kvartets) koka pūšaminstrumentiem	1972	Rokraksts	AGP; noraksts JVLMA	–
Variācijas par mongoļu tautasdziesmas tēmu obojai un klavierēm	ap 1973	Rokraksts	–	Latvijas Radio
<b>Pedagoģiskais repertuārs pūšaminstrumentiem</b>				
Četri skaņdarbi fagotam un klavierēm	?	<i>Latviešu padomju komponistu skaņdarbi fagotam un klavierēm.</i> II daļa. Sast. Arvīds Resnis. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1975	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
Skaņdarbs fagotam un klavierēm	?	<i>Skaņdarbi pūšamajiem instrumentiem: fagots, saksofons.</i> Sast. Vilnis Borovskis. Rīga: Latvijas PSR Kultūras ministrijas Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1984	LNB Mūzikas lasītava	–
Četri skaņdarbi flautai un klavierēm	?	<i>Mēs deviņi bāleliņi.</i> Skaņdarbi flautai un klavierēm. Sast. Lilija Veilande. Rīga: Latvijas PSR Kultūras ministrijas Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1987	JVLMA, AGP	–

Divi skaņdarbi flautai un klavierēm: <i>Liriska noskaņa, Deja</i>	1988	Rokraksts	AGP	–
Trīs latviešu tautasdziesmu apdares flautai un klavierēm	?	<i>Mēs deviņi bāleliņi. Skaņdarbi flautai un klavierēm.</i> Sast. Lilijs Veilande. Rīga: Latvijas PSR Kultūras ministrijas Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1987	JVLMA, AGP	–
Divi skaņdarbi mežragam un klavierēm: <i>Gājiens, Vālsis</i>	1988	Rokraksts	AGP	–
<i>Diobalsīgas fanfaras trompetēm</i>	?	<i>Skaņdarbi pūtēju orķestriem.</i> Sast. Jānis Rijnieks. Rīga: Emiļa Melngaiļa Tautas mākslas nams, 1970	AGP	–
<i>Svinīgās fanfaras (trīsbalsīgas) trompetēm in B</i>				–
<b>Pedagoģiskais repertuārs sitaminstrumentiem</b>				
<i>Rotaļa</i> ksilofonam vai marimbai un klavierēm	?	<i>Skaņdarbu krājums.</i> Rīga, 1977	LNB Mūzikas lasītava	–
<i>Tautiska polka</i> ksilofonam un klavierēm	?	<i>Skaņdarbi metāla pūšamajiem un sitamajiem instrumentiem: trombons, tuba, ksilofons.</i> Red. Vilnis Borovskis. Rīga: Latvijas PSR Kultūras ministrijas Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1984	LNB Mūzikas lasītava	Latvijas Radio
<b>Skaņdarbi jaukta sastāva kameransamblim</b>				
<i>Pavasara noskaņas, valsī stīgu orķestrim un arfai</i>	ap 1961	Rokraksts	LNB Mūzikas lasītava	–
Jāņa Ivanova <i>Tango</i> no kinofilmas <i>Zvejnieka dēls</i> : aranžējums estrādes ansamblim	?	Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1961	LNB Mūzikas lasītava, JVLMA	–
<i>Āfrikana</i> stīgu kvartetam un sitaminstrumentiem	1964	Rokraksts	AGP	Latvijas Radio
<i>Četri kontrasti</i> saksofonam un stīgu orķestrim	1968	Rokraksts	LNB Mūzikas lasītava	–
Sonatīne sitaminstrumentu ansamblim	1970	Rokraksts	LNB Mūzikas lasītava	Latvijas Radio
<i>Domas ceļš</i> , svīta stīgu orķestrim un klavierēm	1970	Rokraksts	–	–
<i>Austrumu rapsodija</i> instrumentālam oktetam	1976	Rokraksts	–	–
<i>Jautrs motīvs</i> instrumentālam estrādes ansamblim	?	<i>Estrādes melodijas 21.</i> Sast. Ivars Vigners. Rīga: Liesma, 1977	LNB Mūzikas lasītava	–
<i>Poēma-trio (veltīta Teodoram Netem – varonīgajam diplomātiskajam kurjeram)</i> flautai, čellam un sitaminstrumentiem	1978	Rokraksts	AGP	–
Poēma sitaminstrumentu ansamblim	1981	Rokraksts	AGP	–

# THE WORDS OF THE BELL: SOVIET LATVIAN CHORAL CENSORSHIP IN THE 1970s AND THE CURIOUS CASE OF PĒTERIS PLAKIDIS (1947–2017)

Edgars Raginskis

## Abstract

In the 1960s–1970s, the Latvian Soviet Socialist Republic experienced various forms of censorship. In the case of the Latvian composer Pēteris Plakidis (1947–2017), his choral song *Zvana vārdi* (The Words of the Bell) was banned due to his choice of text by the famous Latvian female poet Vizma Belševica (1931–2005), who had been persecuted by the Soviet regime since the early 1960s and was banned from publishing her works from the summer of 1971 to May 1975. This incident remained unreported and undocumented to a wider audience until 2018, after the deaths of both artists. This paper analyses the case study of Plakidis and Belševica within the framework of artistic censorship by association amplified by the experience of the Latvian nation within the totalitarian regime of the Soviet Union. The author contextualises this case as a representation of a widespread type of censorship experienced in Latvia due to the importance of choral music within its national tradition.

**Keywords:** Song Festivals, choral music, social memory

## Anotācija

20. gs. 60.–70. gados Latvijas Padomju Sociālistiskajā Republikā cenzūra izpaudās dažādos veidos. Tā, piemēram, komponista Pētera Plakida (1947–2017) kordziesmas *Zvana vārdi* atskaņojums tika aizliegts teksta dēļ – vārdu autore ir ievērojamā latviešu dzejniece Vizma Belševica (1931–2005), kuru padomju režīms vajāja kopš 60. gadu sākuma; no 1971. gada vasaras līdz 1975. gada maijam viņas dzeju nedrīkstēja publicēt. Savukārt par Plakida dziesmas aizliegumu plašākai sabiedrībai nebija zināms, un tas fiksēts dokumentālā liecībā tikai 2018. gadā, jau pēc abu mākslinieku nāves. Rakstā Plakida un Belševicas gadījums pētīts mākslas cenzūras aspektā un saiknē ar latviešu tautas pieredzi padomju totalitārajā režīmā. Autors reprezentē to kā piemēru Padomju Latvijā plaši izplatītam cenzūras veidam, kas vērstas pret kormūziku – nacionālajās tradīcijās stingri sakņotu žanru.

**Atslēgvārdi:** Dziesmu svētki, kormūzika, sociālā atmiņa

## Introduction

Since the very conception of the idea of a Latvian nation-state, and even before this pivotal moment, Latvians have cherished their tradition of amateur choral singing, which has been interlinked with their rich heritage of folk songs. Generations of singers and conductors have honed the skill of collaborative musicianship, and composers have continuously contributed their talent with dedication to strengthening the sense of national self-awareness while producing multitudinous choral compositions of exceeding technical difficulty and aesthetic exquisiteness yet also closely associated with the poetic and musical material of folk songs. Established in 1873 and held with varying and inconsistent frequency, since 1993 a choral song festival has been held in Latvia every five years, with the participation of female, male and mixed choirs complemented by woodwind and symphony orchestra concerts, among other activities. Choral singing has proved to be one of the cornerstones of Latvian music culture and thrived throughout the first period of the independent Republic of Latvia (1918–1940). Even after the annexation and subsequent occupation of Latvia by the Union of Soviet Socialist Republics (USSR), the practice of choral singing did not dwindle or perish but continued to flourish and expand, albeit in an appearance altered by the new political system. Along with a renewed interest in Latvian folklore, amateur choral singing played an integral part in the national awakening movement known as the *Trešā Atmoda* (Third Awakening), which greatly contributed to the reestablishing of the independence of Latvia.<sup>1</sup> After the collapse of the USSR, the Latvian, Lithuanian and Estonian Song and Dance Festivals were included on the UNESCO List of Intangible Cultural Heritage (State Agency [...] 2008). The vast choral repertoire and its importance for Latvian society have been recognised by foreign scholars and vocal music experts. Vance Wolverton notes:

“One of the main premises for such grand-scale choral singing is to celebrate a national repertoire. Latvia is doubly blessed with both a repertoire of folksong literature, much of which has been arranged for choral singing, and an abundance of original compositions for choir.” (Wolverton 1998: 39)

Fully aware of the vibrancy and social impact of the Latvian amateur choral tradition, the censorship apparatus of the Soviet Union, and by extension that of the Latvian Soviet Socialist Republic (hereafter, Latvian SSR), attempted to coerce the established custom of choral singing to serve its ideological purposes. The demand to write in the officially approved style of socialist realism and use the texts of poets endorsing the dominant regime was imposed on Latvian composers, as was a selection of repertoire made compulsory for conductors and their choirs. Any outburst of individual artistic liberty that fell outside the ideological boundaries was viewed with suspicion, thoroughly

<sup>1</sup> The Third Awakening, also known as the Singing Revolution, was a period between 1986 and 1991 in the three Baltic states – Latvia, Lithuania and Estonia – that led to a complete restoration of independence in all three countries. For further reference, see Clare Thompson, *The Singing Revolution: A Political Journey Through the Baltic States* (Thomson 1992), and Guntis Šmidchens, *The Power of Song: Nonviolent National Culture in the Baltic Singing Revolution* (Šmidchens 2014).

examined, and on numerous occasions censored. Music historian Arnolds Klotiņš describes the intricate and complex process of censoring composers:

“The central censorship office dealing with any kind of accumulated or current information was Latvia’s Chief Literary Board, whose duties, of course, also extended to song texts, titles of musical works and names of poets whose lyrics were used in vocal compositions. Before actually reaching the board, however, the text or music had passed through many institutions that carried out direct or indirect censorship, such as the Composers’ Union, officials at publishing houses and concert-organising agencies, various committees and finally editors, reviewers and critics as well as the composer or performer him/herself, who was expected to practise self-censorship. The ultimate aim of the ideological regime was to generate poets and composers who censored themselves.” (Klotiņš 2018: 614)

Soviet censorship was a ubiquitous and simultaneously deliberately obscure force that Latvian composers had to contend with throughout the Soviet occupation of Latvia (1945–1990), and, as this paper will show, even prominent figures in the music environment of the Latvian SSR were subjected to the scrutiny and non-remitting control of the censorship apparatus.

### **Censorship and the Soviet Latvian music environment**

Liberal thought has extensively explored the topic of censorship since the Age of Enlightenment and has contributed to both forming the understanding of the matter by the general public and facilitating scholarly debate. Jean L. Cohen writes that “in liberal thought, censorship is external in that it represents authorities’ intervention in the sphere of consensual actions of individuals, namely, civil society” (Cohen 1994: 48). However, in the context of censorship within totalitarian regimes, the strict delineation of the externality of the censor is insufficient to understand the procedural intricacies and full extent of the censorship activities. Marxist scholars such as Louis Althusser and Antonio Gramsci have developed a mutually supplementary system of (1) repressive and (2) ideological state apparatuses, where repressive mechanisms such as censorship are subordinated to constructive activities such as propaganda (see, for example, Gramsci 2000: 306). These constructive mechanisms presuppose the indoctrination of the population into the dominant Marxist ideology and the practising of voluntary self-censorship by artists as well as the general public without any coercive outward influence.

According to Matthew Bunn, the most productive way to sufficiently understand the substantial differences between the liberal and repressive state approaches to censoring practices is through the lens of New Censorship Theory – a theoretical framework that “sees censorship as

a diffuse, ubiquitous phenomenon in which a host of actors (including impersonal, structural conditions) function as effective censors” (Bunn 2015: 27).

The diversity and multiplicity of censorship processes have provided the scholarship with the challenge of understanding the limitations of censorship, as this phenomenon encompasses both the result of content censorship and censorial actions. Forms of censorship include legal, quasi-legal and informal social censorship, and the common types of censorship are preliminary censorship, which is concerned with vetting and altering material before it is published and publicly disseminated, and post-censorship, which involves limiting the proliferation of already published material, withdrawing censored material from the public sphere and invoking punitive measures towards the author of the material in question (Ingram 2000: 1).

Just as several forms of censorship exist, various definitions of the term *censorship* circulate in the research and academic discourse. For example, George Anastaplo calls censorship “the changing or the suppression or prohibition of speech or writing that is deemed subversive of the common good” (Anastaplo 2019). Latvian literary scholar Raimonds Briedis defines censorship as a mechanism of societal control that evaluates and arbitrates the information accessible to society by limiting or excluding certain or potentially possible units of information from the consciousness of the society (Briedis 2010: 7). For this paper, the author has devised the following working definition of censorship: a direct or mediated effort by the authorities to limit, control or otherwise influence the result of creative efforts by individual artists or artistic groups.

The common perceptions of censorship and freedom of speech are mutually exclusive in their extremes; in reality, however, the absolutism of free speech has never been allowed by the individuals or organisations in power, and various practical limitations have been implemented in all societies. The Soviet Union was no exception, and, from the establishment of Bolshevik rule in 1917 onward, it always strived towards absolute control over modes of expression, dissemination of information and means of communication (Jansen 1991: 110). Although Article 125 of the Constitution of the USSR of 1936, which had legal power at the time of the investigated censorship incident, guaranteed freedom of speech (Garant.ru 2003–2020), in practice composers of the Soviet period experienced numerous forms of censorship. These included legal, quasi-legal and informal social censorship (Ingram 2000: 5). With certain types of music media, such as vocal works that include lyrics, composers could easily face censorship for their choice of poet or poetic text, even if they did not write the texts themselves. In the case of Latvian composer Pēteris Plakidis, the choral song *Zvana vārdi* (The Words of the Bell) was banned predominantly due

to the choice of text by the dishonoured Latvian poet Vizma Belševica, who had come under condemnation by the Soviet Latvian government in the early 1960s and was effectively banned from publishing her works from the summer of 1971 to May 1975 (Briedis 2007: 65).

The scholarly literature on the topic of Soviet Latvian music censorship is scarce. The first monograph to be mentioned, *Mūzika pēckara staļinismā* (Music in Latvia during the Stalinist Post-War Decade), is authored by Latvian musicologist Arnolds Klotiņš and gives a valuable contribution to scholarship by providing the political-historical context of the decade from 1944 until 1953, uncovering and cross-referencing factual evidence about events within the field of art music in Soviet Latvia, and opening a discussion about the reasons for and consequences of music censorship.

In addition to Klotiņš' book, another noteworthy literary source that indirectly discusses the subject of music censorship is authored by Sergei Kruk. His book *"Par mūziku skaistu un melodisku!" Padomju kultūras politika, 1932–1964* ("Here's to Music, Beautiful and Melodious!" Soviet Cultural Policy, 1932–1964; Kruk 2008) focuses on processes in Soviet music that were reflected in the Latvian musical community of the same historical period and to a certain extent continue to resonate in Latvian music even today, as composers often try to deal with the traumas of the past in an artistically creative and innovative manner. The monograph evaluates the modes in which Latvian musicians worked within the framework of the Soviet system. Because only a couple of non-scientific journal articles cover this subject, there is a substantial research gap in documenting the conditions under which choral music of the Latvian SSR was censored. Due to the potential political and social repercussions, this topic was not widely publicised and discussed during the Soviet period and continues to be a delicate and often avoided subject even today, because many of the affected composers are still alive and active and prefer not to share detailed information about themselves and their colleagues.

This paper considers the case of Plakidis and Belševica within the framework of artistic censorship experienced in a small nation that was part of a larger repressive state. The author will discuss a censored choral work by Plakidis as an example of a common form of quasi-legal censorship experienced in the Latvian SSR due to the importance of choral music within its national tradition. From a phenomenological standpoint, it examines the scope of potential socioeconomic and musical consequences that composers of text-based choral music encountered regarding the performance prospects of specific works and their addition to the popular repertoire as well as the professional development of the composers' careers. The following discussion will provide a concise outline of the biographies of the composer and poet and the conditions under which they were censored. The author will



also describe the censored choral song examined in this case study. Finally, the author will recount the circumstances through which the choral work was censored yet, due to the nuances of totalitarian censorship, the composer was nonetheless able to flourish. This paper will thus help shed light on certain elements of artistic censorship that are often overlooked.

### **The curious and ill-fated collaboration between Pēteris Plakidis and Vizma Belševica**

Pēteris Plakidis (1947–2017) is rightfully regarded as one of the most outstanding Latvian composers of the 20<sup>th</sup> century. Having exhibited an extraordinary musical ability in his childhood and teenage years, by the age of twenty Plakidis was already an accomplished pianist and chamber musician. His first major composition, *Music for Piano, Strings, and Timpani* (1969), received praise at the All-Union composition competition, and, while awarding the aspiring composer with a diploma, the chairman of the competition Dmitry Shostakovich commended his achievement with the words: “Keep it up, young man, and everything will be all right.”<sup>2</sup> Indeed, by the age of twenty-five, everything was all right for Plakidis – he held a tenured position as a composition lecturer at the Latvian State Conservatoire (currently, the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music), he was a voting member of the respected Composers’ Union of the Latvian SSR, and he was a member of the Communist Party. The latter was, if not obligatory, a highly recommended prerequisite for uninterrupted rising in the professional ranks and should not necessarily be viewed as proof of a pro-Soviet worldview on the part of Plakidis. Quite the contrary, he was remembered by his colleagues and friends, and also by the author of this paper, as a generally apolitical person who dedicated his time and attention entirely to music. Plakidis had an untarnished biography, which, according to the Soviet nomenclature, meant that none of his relatives had been representatives of the bourgeois class during the period of the independent Republic of Latvia. On no occasion had Plakidis displayed any views that could be labelled as anti-communist. This begs the questions: if Plakidis was not the source of the issue, what was it, then? What caused the banning of his song?

Vizma Belševica (1931–2005) was a Latvian poet, writer and translator. Much like Plakidis in music, she is regarded as one of the key figures in Latvian literature of the second half of the 20<sup>th</sup> century and was widely beloved by critics and audiences alike. An author of numerous poetry collections, short stories and other works, she was nominated for the Nobel Prize in Literature, however, only after the restoration of Latvian independence (1992 and 2000) (Kuduma n.d.).

<sup>2</sup> This memory was revealed and reiterated by the composer over the course of numerous private conversations with the author of this paper from 2008 to 2015.

Belševica was born into a working-class family and manifested an early interest and aptitude for literature. Unlike Plakidis, she was initially a passionate member of the Soviet Latvian Communist Youth Organisation, but she quickly became disillusioned with communist ideas after seeing the apparent inconsistency between the ideological slogans and the reality of everyday life. This disenchantment, in combination with Belševica's refusal of the standards of socialist realism<sup>3</sup> in poetry (for example, indiscriminate praise of the supposedly thriving Soviet life), led to several encounters with the Soviet Latvian repressive institutions, multiple unwarranted searches of her apartment by KGB agents and, ultimately, the aforementioned ban on the publication of her literary works from the summer of 1971 to May 1975 (Briedis 2007: 65).

<sup>3</sup>Socialist realism was the predominant form of officially approved art in the Soviet Union between 1932 and 1988. For further inquiry, see the monograph by Caradog Vaughan James, *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory* (1973).

*Zvana vārdi* is a song for mixed choir composed in 1976 by Pēteris Plakidis with lyrics by Vizma Belševica. In a private and undocumented conversation in 2020 with the author of this paper, the composer's daughter, Agate Plakide, revealed that Plakidis had been a distant acquaintance of Belševica but did not have direct access to her newly written poems. However, his mother, Džuljeta Plakidis, was an avid poetry connoisseur and could have acquired the poem through some unnamed friend, later sharing the text with her son, who had previously expressed interest in Belševica's poetry and had already written a couple of songs with her lyrics, for example, *Tavas saknes tavā zemē* (Your Roots in Your Land, 1970). Another, equally likely, possibility is that Plakidis might have bought the recently released collection of Belševica's poems titled *Madarās* (In the Bedstraw, 1976), which was the first collection after the lifting of the ban on the publication of her works, chosen the poem and promptly composed the work.

The song is written in the key of G minor in a polyphonic texture and exhibits features of the ternary form. The style of the song follows the idiom of Post-Romanticism and could be described as somewhat simplistic, keeping in mind that Plakidis was writing this song specifically to match the needs and abilities of an amateur choir. Music-wise, then, *Zvana vārdi* is far from the composer's boldest experiments and does not contain anything that would be likely to have been picked up by the Soviet censorship apparatus.

The poem *Zvana vārdi* (written on November 11, 1972, published in 1976 in the poetry collection *Madarās*) consists of five verses. It is a dedication to Kurzeme, one of Latvia's historical regions.<sup>4</sup> The poem is, in its essence, a list of various towns and villages situated in Kurzeme, arranged in a rhythmically varying and playful manner and for the purpose of wordplay, paired with verbs that rhyme with the names of these geographical places.<sup>5</sup> The poem is fluently written and well-structured, and one can easily see how Plakidis might have found inspiration to create a song with such lyrics. The poem contains

<sup>4</sup> Referred to in the international context until the 20th century as Courland or Courland Province.

<sup>5</sup> For the original version of the poem and its English translation, see Appendix I.

no open criticism of the Soviet regime nor hints at any noticeable and debatable metaphors. On the other hand, the text with its abundance of Latvian geographical locations could have captured the attention of the censors, prompting them to flag the poem as undesirable for further proliferation in society.

Before discussing the case of *Zvana vārdi* in detail, it must be mentioned that, until recently, the existence of this incident remained unknown to anyone but the censors, the few select members of the Board Praesidium of the Composers' Union and, arguably, Plakidis himself. Coincidentally, during a private conversation with one of the involved parties the author of this paper acquired information that led to further investigation of this incident. The informant/interviewee gave his written consent to go on record and shared further details of the case, facilitating the gradual piecing together of a somewhat complete narrative. Also, private and undocumented conversations with Maija Krīgena, the spouse of the recently deceased Plakidis, reveal that on no occasion did he discuss this matter with her. It is beyond the scope of this paper to discuss every aspect of censorship and the psychological trepidations an artist must have endured after encountering an aggressive external intrusion into his creative process. However, the failure of Plakidis to communicate this information with his wife may be explained in two ways. Either he was unaware of the censorship incident, or his secretive behaviour could be symptomatic of a common trait among Soviet artists of the period, namely, staying silent and not disclosing any information that might potentially endanger their families and loved ones as well as put themselves in a professionally disadvantageous situation.

In the preface to his work *PSRS atklātajos iespieddarbos, radio un televīzijas raidījums publicēšanai aizliegto datu saraksts: slepeni, Maskava, 1970* (Document Collection of USSR Data Forbidden to Be Published and Broadcast in Public Mass Media: Classified, Moscow, 1970), the Latvian historian Heinrihs Strods writes that it was a common practice and requirement of Soviet censors to systematically dispose of documental evidence of censorship acts by destroying censored manuscripts and pictures, any written case files, diaries, censorship registration journals and other materials (Strods 2008: 11). An analysis of the archival materials related to the second half of the 1970s and the Composers' Union of the Latvian SSR has so far failed to produce any tangible evidence situating the involved parties in the context of the censorship case of *Zvana vārdi*; thus, the historical account provided by the author's informant, Dr. Jānis Torgāns, is of crucial significance.

Torgāns (b. 1942) is a respected Latvian musicologist who specialises in the work of Plakidis. In the 1970s, he worked as a music propaganda editor in the Latvian branch of the Music Foundation of the USSR and

held an administrative position in the Composers' Union of the Latvian SSR. His duties included compiling concert programmes, clearing musicians for concerts and corresponding with other organisations and Soviet republics, especially the leadership in Moscow. He also attended all the important gatherings and meetings, particularly the weekly assemblies of the Board Praesidium, where he documented all the thoughts the executives voiced. According to Torgāns, the meaning of those documents was marginal, as the common practice was to arrange all the necessary details over the phone or in direct communication with the superiors, who always conveyed their directives in verbal form (PAER,<sup>6</sup> Torgāns 2018).

<sup>6</sup>The Private Archive of Edgars Raginskis, hereafter PAER.

The following are Torgāns' memories of the *Zvana vārdi* case:

"In the wake of the XVII Latvian Song Festival (1977) the bureaucratic machinery (the organisational committee) was about to vet the festival programme, pre-selected by a panel of the leading choral conductors in the country. Being a mere formality, the opinion of the Composers' Union was also required to "look good on paper". During that specific meeting of the Composers' Union Praesidium, the board was going through the list of the compositions, and, once they reached the name of Pēteris Plakidis (who was being represented by *Zvana vārdi* with lyrics by Belševica), the referent of the Culture Division of the Central Committee of the Latvian Communist Party, Vija Bluka, a PhD candidate in philosophy (who at that time was ever-present in all the discussions of any serious matters), uttered a couple of words under her breath but strictly: "Not going to happen."" (PAER, Torgāns 2018; translation by the author)

All three leading members of the Composers' Union (chairman Ģederts Ramans, his deputy and the [Communist] Party Secretary Pauls Dambis, and board secretary Oļģerts Grāvītis) expressed their confusion and objected categorically. The question "WHY?" was voiced rather loudly. No reply. Again, "WHY?" How is it possible? A talented composer, a member of the Communist Party! Again silence, no reply. Gradually all in attendance understood that this was not the personal decision of the referent, and, if the directive of the party was to deny the poet Belševica any public exposure, nothing could be done. This was only one of many techniques of censorship in the Composers' Union. The idea of all this being that to preserve the bourgeois tradition of the Song Festival, sacrifices needed to be made. And those were not the only sacrifices (PAER, Torgāns 2018).

The situation described above was a typical occurrence during the Soviet period, when the fate of artistic work was adjudicated behind closed doors, verdicts were delivered by a hierarchically subordinate nomenclature operative not directly involved in the decision-making, and censorship incidents did not generate any paper trail, as there is not even the slightest hint of the Plakidis-Belševica incident in the protocols of the meetings of the Board of the Composers' Union of the Latvian SSR. In the incident revealed above, censorship was manifested in its

quasi-legal form, in which an action is taken by those in some official capacity who nevertheless have no express legal backing for what they do in the case in question (Ingram 2000: 6). This form of censorship involves needless and formal discussions not supposed to yield any tangible results, omnipresent and all-powerful bureaucracy, and *pre-factum* decisions without any opportunity to contest them, hence the phrase uttered by the referent of the censorship body: "Not going to happen." The account of this censorship case demonstrates that the person delivering the verdict of the censorship had no authority to alter the decision, which had already been made beforehand.

Analysis of the verbal account of the *Zvana vārdi* case reveals that, although Soviet censorship had nothing against the character or music of Plakidis, making an argument in defence of the inclusion of his song in the programme of the XVII Latvian Song Festival was futile. Neither his musical talent and position as a lecturer at the Latvian State Conservatoire nor his membership in the Composers' Union, or even his affiliation with the Communist Party, could play any part in reversing the decision to ban the work of Belševica from any public performance. The behaviour of the referent of the Culture Division confirms that the censors had no interest in discussing the content or the professional or artistic qualities of either the poem or the song. Plakidis got his song banned from the Song Festival purely by making the unintentional yet critical mistake of setting it to the lyrics of *persona non grata* Vizma Belševica.

In order to better understand the context of this censorship case, it must be reminded that in 1973 the Latvian SSR celebrated the centennial of the Latvian Song Festival tradition, a lot of effort had been put into the planning and production of that festival, the majority of the repertoire consisted of music created by Latvian composers, and there was a noticeable sense of national pride regarding the preparation and celebration of one hundred years since the beginning of the tradition. The XVI Latvian Song Festival (1973) provided an opportunity for amateur choirs to further improve their singing abilities through more regular and serious rehearsals and boosted the morale and the sense of Latvian nationhood of the singers and audiences with its emphasis on Latvian music repertoire (Grauzdiņa 2008: 142).

This shift in attitude on the part of certain citizens of the Latvian ethnicity towards the dangerous notion of perceiving the Latvian Song Festival as a festivity encouraging a sense of Latvian national identity profoundly worried the authorities, and several decisive steps were taken to remind the general public of the true symbolic meaning of the Latvian Song Festival as a tradition strengthening the friendship and brotherhood of Soviet peoples and demonstrating the flourishing of Socialist culture. In this tone, the 1977 Song Festival was planned

and produced as a showcase of Soviet Latvian amateur art and the gala event of the First Festival of Workers' Amateur Art of the USSR. The key feature of the repertoire policy for the XVII, XVIII and XIX Latvian Song Festivals was the "dilution" of the programmes with works by composers from other Soviet Socialist Republics. This policy was intended to redirect the singers from extensively immersing themselves into Latvian sensibilities, and it was accomplished by surrounding the Latvian songs with foreign compositions about the friendship of nations (Grauzdiņa 2008: 175).

The first and most obvious "victim" of the *Zvana vārds* censorship case was the song itself. It was denied a performance at the XVII Latvian Song Festival and, subsequently, did not receive notable exposure to concert audiences or choir singers, ultimately fading into relative obscurity. The author of this paper searched for an audio recording of *Zvana vārds* and consulted former colleagues at Latvian Radio 3 *Klasika*, the only classical music radio station in the country and an organisation that focuses, among other things, on the preserving of national cultural heritage, including any recordings made by Latvian Radio under the Soviet regime. A meticulous search revealed only one recording of the song in the Latvian Radio archives – a performance by the *Beverīna* mixed choir and conductor Juris Kokars that was recorded in 1981. Unfortunately, no follow-up interview with the conductor was possible, as he died in an automobile accident in 1990. Furthermore, it was a surprise and revelation for the staff at the *Klasika* radio station that Plakidis had written such a song in the first place. For context, the oeuvre of Plakidis is widely represented in Latvian Radio's digital archives, and most of his compositions have at least several recordings.

As powerful as the Soviet censorship apparatus was, it was not omnipotent or devoid of human error. The previous discussion illuminated the intense attention by Soviet censors towards the repertoire of the Latvian Song Festival; however, opportunities to include songs by Soviet Latvian composers that had been banned from the festival occasionally arose in different circumstances, for example, when programming music for smaller-scale concerts. These events were too numerous to be thoroughly controlled by censorship, and choral conductors utilised these openings. Further investigation of the printed mass media in the Latvian SSR of the 1980s revealed that *Zvana vārds* was not entirely erased from the concert repertoire by extension of its unpublicised banning in 1977. An article titled *Zvana dziesma* (The Song of the Bell) published in the popular newspaper *Rīgas Balss* (The Voice of Riga; December 8, 1983) reviewed a collaborative concert by two artistic groups – the mixed choir *Mūza* and the mixed choir *Līvzeme*. Published under the alias J. Jumis, the article mentions the song *Zvana vārds* as having been featured in the concert and discusses the poetic qualities of Belševica's text while somewhat inelegantly connecting the

<sup>7</sup> For the full text of the review, see Appendix II.

poem and music it is set to with the ideas of socialism and creating a better future for Soviet citizens.<sup>7</sup>

It is highly unlikely that Belševica was aware of the *Zvana vārdi* case or could somehow have gained access to any information regarding it. As stated above, the censorship incident went undocumented, and all involved parties were engaged in a specific type of unspoken non-disclosure agreement. If the composer did not share this information with his spouse, also a musician, then it is at least improbable, if not impossible, that he might have reached out to the poet, whom he knew only superficially. Because Belševica was already labelled a *persona non grata* in Latvian SSR Communist Party circles, it is questionable whether she was subjected to any additional repercussions. Raimonds Briedis writes that Belševica had been ostracised by the Central Committee of the Latvian SSR Communist Party since the 1960s, and the General Directorate for the Protection of State Secrets in the Press under the USSR Council of Ministers (Glavlit) had been instrumental in censoring and othering the poet on all levels, starting from the editorial boards of newspapers and journals, and ending with instances of punitive censorship. Simultaneously, representatives of the Central Committee complained that on numerous occasions editors did not fully comply with the order to avoid even mentioning Belševica's name (Briedis 2010: 65). Despite the efforts of Soviet Latvian censorship, by 1977 she had already become a household name among Latvian readers, was well received in the literary community, and her poems were even being used by composers of popular music as source material for highly-acclaimed songs.

Consequently, one can assume that the censors were: (1) using every opportunity to hurt the poet they felt was probably already slipping out of their control and (2) bureaucratically and rigidly following an outdated list of authors to be censored. This hypothesis is reinforced by the shift in the power dynamics between Glavlit and the Central Committee of the Latvian SSR Communist Party discussed above as well as by the varying attention to detail within the monitored artistic works of the period. Thus, Glavlit could have analysed the poem *Zvana vārdi* for censorable features, discovered none and vetted the poem for publication in the *Madarās* collection, but the Central Committee could have instructed its staff to block any attempt to popularise the works of Belševica during the ban on her publications and still not have changed its policy as of 1977.

Plakidis came out of this situation seemingly unscathed – no threats were made to revoke his tenure at the Latvian State Conservatoire nor did he lose his position in the Composers' Union nor was he subjected to any disciplinary action. Quite the contrary, the next year after the censorship incident provided Plakidis with career advancement,

when he was voted by the members of the Composers' Union into the Executive Board of the organisation on March 7, 1978 (LNA/LVA, 423-6-39: 12–15<sup>8</sup>). Overall, Plakidis' professional reputation seems to not have suffered from this incident. He continued to write choral music with lyrics by Belševica, and eventually one of these songs, *Tavas saknes tavā zemē* (Your Roots in Your Land, 1970), was performed at the XXI Latvian Song Festival in 1993 by the united choir, conducted by Imants Kokars. It is worth noting that this song would never have been approved during the Soviet period due to the distinctly national sentiment of its text.

<sup>8</sup>LNA/LVA, 423-6-39: 12–15 = Latvijas Nacionālais arhīvs / Latvijas Valsts arhīvs (The National Archives of Latvia / Latvian State Archive), fund No. 423 (*Latvijas Komponistu savienība / Latvian Composers' Union*), Collection No. 6, Case No. 39, pp. 12–15.

On the other hand, Plakidis' professional debut at such a professionally prestigious and important event as the Song Festival was delayed by three years, until the XVIII Latvian Song Festival of 1980, when his choral song *Ar dziesmu dzīvībā* (With Song in Life, 1979, lyrics by Jānis Peters) was performed by the united choir, conducted by Ausma Derkēvica (Grauzdiņa 2008: 322). There is no demonstrable way of confirming with Plakidis whether he was aware of the censorship incident, as he died in 2017, and Torgāns was unable to corroborate Plakidis' knowledge of such an event. Furthermore, when asked about the incident, Plakidis' widow conveyed her surprise and unfamiliarity with it, leading the author to deduce that Plakidis never discussed this issue with his spouse, a professional musician herself. This is one of the elements of the censorship case that is still undetermined and will probably remain so forever, as it would seem highly unlikely that a composer, after having written a composition that has been approved by his colleagues and aggregated the interest of professional choral conductors, would not inquire about the sudden exclusion of this composition from the repertoire of the Song Festival. On the other hand, the *modus operandi* of Soviet censorship excluded the author from direct contact with the censor; any communication was to be performed between the censorship operative and the editor (Briedis 2010: 10). The latter, in this case, could be conditionally considered the Board Praesidium of the Composers' Union. It can only be speculated what effect this case of censorship had on Plakidis, but his musical heritage leads one to believe that this setback did not discourage him from composing stylistically bold and poetically patriotic choral music in the 1980s.

Any cross-referencing with the verbal account of the censorship incident as given by Torgāns failed to produce any noteworthy results. Two of the members of the Board of the Composers' Union had already died, Ģederts Ramans in 1999 and Oļģerts Grāvītis in 2015, and the third participant, Pauls Dambis, gave self-conflicting statements when interviewed about the incident, first claiming to not remember any such occasion, only to later rephrase his denial into a somewhat vague acknowledgement that “something of such sort might have indeed



happened” but he could remember no details (PAER, Dambis 2019). The author sought out the staff member of the Cultural Division of the Central Committee of the Communist Party of the Latvian SSR, Vija Bluka, who agreed to share her memories about the relevant period and had no objections to the author making these memories public. Although the interview with Bluka helped to shed light on the established procedures within the organisation she represented, she did not recall the meeting with the Board of the Composers’ Union described by Torgāns. At the same time, Bluka remembered having great sympathy for the artists working within the framework of the creative unions and trying to alleviate the ideological pressure exerted upon them by the propaganda operatives (PAER, Bluka 2020). These claims, which lack documentary evidence or substantiation in interviews with Latvian composers who were active during the Latvian SSR period, should be acknowledged as an item of social memory and investigated in future research.

### **Conclusions and further discussion**

The case described and analysed in this research paper challenges the common assumption about Soviet totalitarian censorship of the 1970s being a blunt and merciless instrument of force similar to that suffered by the likes of Shostakovich and Khachaturian beginning in the 1930s, after the infamous publication *Sumbur vmesto muzyki* (*Сумбур вместо музыки* / Muddle Instead of Music) in the Soviet Russian newspaper *Pravda* (*Правда*, January 28, 1936), and continuing after Andrei Zhdanov’s declaration in the 1940s of a ruthless battle against “formalism” (Gojowy 1993: 289), when in fact the repressive apparatus had evolved over the decades into a far more elaborate and nuanced system of influencing and limiting the creative output of artists, often prompting them to practise systematic self-censorship. Subordinated to their superiors in Moscow and Leningrad, the Latvian censors had multiple tools at their disposal, and an author could never be certain if his or her work would withstand the censorship, especially in cases of quasi-legal censorship by association. It could never be precisely determined whether one’s artistic collaborator had already been pardoned and removed from the list of forbidden authors or condemned and left on it. Also, the potential severity of consequences in one’s professional, artistic or private life remained unclear. This uncertainty would destabilise artists’ psyches, force them to doubt the validity of their artistic choices and make them vulnerable to potential future manipulation by the censors as well as increase the likelihood of voluntary self-censorship by avoiding certain topics, potential artistic collaborators and music genres that had proved to be the subject of interest in previous encounters with Soviet Latvian censorship.

An additional challenge for researchers is the fact that, in a repressive state such as the USSR, the censorship apparatus made regular and systematic attempts to conceal and dispose of any factual evidence of censorship by destroying all materials related to censorship cases (Strods 2008: 11). An exhaustive analysis of the dedicated Fund No. 423 of the Latvian State Archive, which encompasses the body of documents originating from the Composers' Union of the Latvian SSR during the second half of the 1970s, did not reveal any indications of the censorship incident discussed in this paper. Therefore, it is crucial for researchers to conduct in-depth interviews with surviving composers with the purpose of collecting the greatest amount of social memories possible and documenting the experiences of the composers. It is important to continue the work of establishing the true extent of the impact that the cultural policies of the repressive regime had on the thought process and manifestations of creativity of individual artists. This is perhaps the last opportunity to strive for transitional justice through intergenerational communication, giving voice to senior composers, most of whom have already reached the age of eighty and, in some cases, ninety years.

## REFERENCES

- Anastaplo, Georg (2019). "Censorship." In: *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/censorship> (accessed October 27, 2020)
- Briedis, Raimonds (2007). "Piezīmes par Vizmu Belševicu "pirmo lasītāju" hronikā" (Notes about Vizma Belševica in the Chronicle of "First Readers"). In: *Dvīņu zīmē: Vizmas Belševicas nozīme latviešu literatūrā un vēsturē. Konferenču materiāli. Rīga, 2006. gada 27. oktobris* (In the Sign of Twins: The Role of Vizma Belševica in Latvian Literature and History. Conference Materials. Riga, October 27, 2006). Edited by Margita Gūtmane. Rīga: Karogs, pp. 2–66
- Briedis, Raimonds (2010). *Teksta cenzūras īsais kurss: prozas teksts un cenzūra padomju gados Latvijā* (A Short Course in Censorship: Prose Texts and Censorship During the Soviet Years in Latvia). Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts
- Bunn, Matthew (2015). "Reimagining Repression: New Censorship Theory and After." *History and Theory*, Vol. 54, No. 1, pp. 25–44
- Cohen, Jean L. (1994). *Civil Society and Political Theory*. Cambridge, Mass.: MIT Press

[Garant.ru] (2003–2020). “Sajt Konstitucii Rosijskoj Federacii (2003–2020).” *Konstitucija (Osnovnoj zakon) Sojuza Sovetskih Socialističeskikh Respublik* (Constitution of the Union of Soviet Socialist Republics). [http://constitution.garant.ru/history/ussr-rsfsr/1936/red\\_1936/3958688/chapter/7ccf1f5439bb68fc593de20e309a7853/](http://constitution.garant.ru/history/ussr-rsfsr/1936/red_1936/3958688/chapter/7ccf1f5439bb68fc593de20e309a7853/) (accessed October 27, 2020)

Gojowy, Detlef (1993). “Russia and Eastern Europe, 1945–70.” In: *Modern Times: From World War I to the Present*. Edited by Robert P. Morgan. London: The Macmillan Press Ltd., pp. 289–308

Gramsci, Antonio (2000). *A Gramsci Reader: Selected Writings, 1916–1935*. Edited by David Forgacs. New York: New York University Press

Grauzdiņa, Ilma (2008). *Izredzētie: Latvijas Lielā kora virsdiriģenti* (The Chosen Ones: The Chief Conductors of Latvia’s Great Choir). Rīga: Valsts Aģentūra “Tautas Mākslas centrs”

Ingram, Peter G. (2000). *Censorship and Free Speech: Some Philosophical Bearings. Applied Legal Philosophy*. Aldershot: Ashgate/Dartmouth

James, Caradog Vaughan (1973). *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*. London: Palgrave Macmillan

Jansen, Sue Curry (1991). *Censorship: The Knot That Binds Power and Knowledge*. New York: Oxford University Press

Klotiņš, Arnolds (2018). *Mūzika pēckara staļinismā: Latvijas mūzikas dzīve un jaunrade 1944–1953* (Music in Latvia During the Stalinist Post-War Decade, 1944–1953). Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts

Kruk, Sergei (2008) = Sergejs Kruks. “Par mūziku skaistu un melodisku!” *Padomju kultūras politika, 1932–1964* (“Here’s to Music, Beautiful and Melodious!” Soviet Cultural Policy, 1932–1964). Rīga: Neputns

Kuduma, Anda (n.d.). “Vizma Belševica.” In: *Nacionālā Enciklopēdija* (National Encyclopaedia). Edited by Valters Ščerbinskis. <https://enciklopedija.lv/skirklis/89821-Vizma-Bel%C5%A1evica> (accessed October 27, 2020)

LNA/LVA, 423-6-39: 12–15 = Latvijas Nacionālais arhīvs / Latvijas Valsts arhīvs (The National Archives of Latvia / Latvian State Archive), fund No. 423 (*Latvijas Komponistu savienība / Latvian Composers’ Union*), Collection No. 6 (*Sekretariāts. Grāmatvedība. Vietējā komiteja / Secretariat. Accounting. Local Committee*), Case No. 39 (*Komponistu savienības biedru pilnsapulču protokoli, 1976–1978, 1979 / The Protocols of the Members’ General Meetings of the Composers’ Union, 1976–1978, 1979*; see the Protocol of March 7, 1978), pp. 12–15

PAER, Bluka (2020) = Private Archive of Edgars Raginskis: Vija Bluka. An interview conducted by Edgars Raginskis, recorded on February 4, in Latvian. Audio recording available upon request

PAER, Dambis (2019) = Private Archive of Edgars Raginskis: Pauls Dambis. An interview conducted by Edgars Raginskis, recorded in February, in Latvian. Audio recording available upon request

PAER, Torgāns (2018) = Private Archive of Edgars Raginskis: Jānis Torgāns. An interview conducted by Edgars Raginskis, recorded on August 15, in Latvian. Audio recording available upon request

State Agency of Intangible Cultural Heritage of the Republic of Latvia (n.d.). *Baltic Song and Dance Celebrations*. <https://ich.unesco.org/en/RL/baltic-song-and-dance-celebrations-00087> (accessed October 27, 2020)

Strods, Heinrihs (2008). *PSRS atklātajos iespieddarbos, radio un televīzijas raidījumos publicēšanai aizliegto datu saraksts: slepeni, Maskava, 1970* (Document Collection of USSR Data Forbidden to Be Published and Broadcast in Public Mass Media: Classified, Moscow, 1970). Rīga: Triple Bounce

Šmidchens, Guntis (2014). *The Power of Song: Nonviolent National Culture in the Baltic Singing Revolution*. Seattle, WA: University of Washington Press

Thompson, Clare (1992). *The Singing Revolution: A Political Journey Through the Baltic States*. London: Michael Joseph

Wolverton, Vance (1998). "Breaking the Silence: Choral Music of the Baltic Republics. Part II: Latvia." *Choral Journal*, Vol. 38, No. 9, pp. 37–44

# ZVANA VĀRDI: CENZŪRA PADOMJU LATVIJĀ 20. GS. 70. GADOS. MĪKLAINAIS GADĪJUMS AR PĒTERA PLAKIDA (1947–2017) DZIESMU

Edgars Raginskis

## Kopsavilkums

20. gadsimta 60.–70. gados Latvijas Padomju Sociālistiskās Republikas iedzīvotāji saskārās ar vairākām institucionalizētas cenzūras formām. Piemēram, latviešu komponista Pētera Plakida (1947–2017) dziesmas jauktajam korim *Zvana vārdi* atskaņojums XVII Vispārējos latviešu Dziesmu svētkos (1977) tika aizliegts tādēļ, ka autors bija izvēlējis oficiālās varas nelabvēlīgi vērtētās dzejnieces Vizmas Belševicas dzejoli, kas ienesa publiskās komunikācijas telpā blīvi koncentrētas un ideoloģiski problemātiskas zīmes – Latvijas vietvārdus. Dzejniece savu antikomunistisko uzskatu dēļ jau kopš 20. gadsimta 60. gadiem bija piedzīvojusi sistemātisku vajāšanu, ko īstenoja padomju varas iestādes; tā kulminēja viņas darbu publicēšanas aizliegumā laika posmā no 1971. gada vasaras līdz 1975. gada maijam. Plakida un Belševicas dziesmas cenzūras gadījums padomju gados tika noklusēts, netika dokumentēts un nonāca atklātībā tikai 2018. gadā, jau pēc abu mākslinieku nāves. Autora redzeslokā šis iepriekš zinātniskajā aprītē nepubliskotais incidents nokļūva, intervējot vienu no tā aculieciniekiem, muzikologu un kādreizējo Latvijas PSR Komponistu savienības darbinieku Jāni Torgānu.

Šajā rakstā izraudzīts fenomenoloģisks skatpunkts, izceļot saikni starp individuālo cenzūras incidentu, latviešu mākslinieku pieredzi PSRS represīvā režīma kultūrpolitikas ietvarā un padomju cenzūras izplatītākajām darbības metodēm. Autors aplūko konkrēto notikumu kā specifiskas cenzūras formas piemēru Latvijas PSR teritorijā laikā, kad varas iestāžu īpašas uzmanības lokā bija vietējai kultūrai nozīmīgā kora dziedāšanas tradīcija; to bija paredzēts modificēt atbilstoši komunistiskās ideoloģijas principiem. Mēģināts rast atbildi uz jautājumu, kā komponista karjeru varēja ietekmēt viņa izvēle strādāt kora mūzikas žanrā. Tiek analizēta konkrētā skaņdarba publisko atskaņojumu gaita, kā arī vērtēta cenzūras incidenta ietekme uz Pētera Plakida radošo karjeru pēc 1977. gada.

Rakstā sniegts koncentrēts kopsavilkums par latviešu kora dziedāšanas tradīciju, ieskats cenzūras teorijas jautājumos, kā arī aplūkotas cenzūras izpausmes un to specifika Latvijas PSR kontekstā un formulēta autora piedāvātā cenzūras termina definīcija. Pētījuma kodols ir dziesmas *Zvana vārdi* analīze, kā arī Pētera Plakida un Vizmas Belševicas radošās biogrāfijas elementu korelācija un cēloņsakarību samērošana ar cenzūras epizodes būtiskākajiem aspektiem.

Raksta autors aicina uz diskusiju par padomju perioda mūzikas cenzūras identifikācijas problēmām, kā arī starppersonu komunikācijas ietekmi uz cenzūras intensitāti. Vienlaikus tiek pievērsta uzmanība represīvajām darbībām, ar kādām Latvijas PSR ideoloģiskās iestādes tiecās regulēt aktīvo komponistu radošuma izpausmes. Akcentēta arī samilzusī nepieciešamība iespējami drīzā laikā intervēt Latvijas mūziķus, kas padomju laikā saskārās ar cenzūru (ne vienmēr rakstiski dokumentētu) un tagad jau sasnieguši 80 vai pat 90 gadu vecumu.

## APPENDIX I

### The poem *Zvana vārdi* by Vizma Belševica\*

Original Latvian version	English translation by Edgars Raginskis
Duni, skani, Kurzeme, Tev zvana vārdi – Embūte, Alsunga, Kandava, Bārta.	Roll, resonate, Kurzeme, You have the words of the bell – Embūte, Alsunga, Kandava, Bārta.
Zaļu mežu sienas, Zila mēle – Venta. Nograndi, Nīgrande! Atdimi, Renda!	Walls of green forests, The blue tongue of the Venta. Drone, Nīgrande! Reverberate, Renda!
Jūra zvanu šūpo No abi malām, Aizduna Dundaga Sventājas galā.	The sea's swinging the bell From both sides Echoing Dundaga At the far end of Sventāja.
Kazdanga, Tērande, Īvande, Skrunda... Duni zvani, Bandava, Rīts – tava stunda.	Kazdanga, Tērande, Īvande, Skrunda... Boom, ring, Bandava, The morning's your hour.

\* The text of the song by Plakidis is slightly modified by repetitions of several words and phrases (for example, "Kurzeme" as a refrain).

102

## APPENDIX II

The concert review titled *Zvana dziesma* (The Song of the Bell), published in the *Rīgas Balss* newspaper on December 8, 1983

### Original Latvian version

#### *Zvana dziesma*

Tagad dienas ir īsas, bieži vien zilgani pelēkas, krēslainības bagātas. Darba dienās un darba spraigumā to gandrīz nemanām. Bet atpūtas dienās?

Rīgā ir ne tikai plašas mūzikas zāles, bet arī mazākas, ir ne tikai simfonisko orķestru priekšnesumi, bet arī koru koncerti. Lūk, un nesen kādā sestdienā iznāca noklausīties LRAP kultūras namā "Draudzības koncertu", kurā tikās Latvijas PSR Nopelniem bagātais kolektīvs Tautas koris "Mūza" un Ventspils arodbiedrību kultūras nama Tautas koris "Līvzeme". Starp šiem koriem valda ilggadēja draudzība un savstarpēja bagātināšanās dziesmu melodijās. Pirmā programmu sniedza "Līvzeme", sākot ar "Nekad" – Oskara Felcmaņa mūzika, Roberta Roždestvenska vārdi. Nekad nebūt karam, nekad vairs neiet bojā cilvēkiem, miers – pasaules nākotnes nesējs. Lielisks atskaņojums! Kvēlo sārtie sieviešu koncerta tērpi, kvēlo cilvēku vaigi – mēs par

mieru! Mūžīgi visu redz tautas acis, it kā turpina Raimonda Paula mūzika, kas uzrakstīta Māra Čaklā dzejai "Tautas acis". Dziesma seko dziesmai... Nobeigumā Pētera Plakida mūzika, Vizmas Belševicas vārdi – "Zvana vārdi". Dun domās, līdzī dun Kurzemē Dundaga, Renda, Skrunda un citas, Kurzemes zvans un zvana mēle ir Venta... Bet zvana vārdi arī Rīgai dun, visai Latvijai dun: cilvēki, mīliet dziesmu, dziesma iet kopā ar labiem ļaudīm, kas pretim nākotnei soļo.

Un tad mājas saimnieki "Mūza" atklājas ar savu dziesmu klāstu. Pirmā skan dziesma "Leņinam" – Imanta Kalniņa mūzika, Imanta Ziedoņa vārdi. Klausītāju acis it kā redz asnu spēku, kas klintis šķeļ, jūt baltā zibens spozmu, kas tumsu izklaidē. Meistarīgi kā vienmēr diriģē kora māksliniecisks vadītājs Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks, republikas prēmijas laureāts profesors Leonīds Vīgners. Tā aizskan "Sarkanā" – Pētera Plakida mūzika, Ojāra Vācieša vārdi, un līdz dvēseles dziļumiem aiziet "Beverīnas dziedonis", kad "dziesma uzvar karu".

Visā dziedātāju atdevē jaušams diriģentu Tāivalda Bērziņa un Edvīna Dziļuma darbs, atklājas koncertmeistares Lilitas Circenes izaugsme. Labi iederējās solistes Grizeldas Bērziņas solopartijas dziedājums Jāzepa Vītola kantātē "Dziesma".

Nobeigumā abi kori "Mūza" un "Līvzeme" ar trim dziesmām iepriecina mazo klausītāju saimi. Paldies dziedātājiem!

J. Jumis

## **English translation by Edgars Raginskis**

### **The Song of the Bell**

The days have grown short, oftentimes blueish-grey, rich with twilight. We almost do not notice it on weekdays and while busy working. But how about on days of rest?

Riga has not only large concert halls but also smaller venues; the city hosts not only symphony orchestra concerts but also choral concerts. On a recent Saturday, I had the opportunity to attend "The Friendship Concert" at the cultural centre of the Workers' Union Council of the Latvian Republic, where the "Mūza" Folk Choir, a Meritorious Collective of the Latvian SSR, performed together with the "Līvzeme" Folk Choir of the Cultural Centre of the Ventspils Workers' Union. A long-standing friendship and mutual enrichment through song exists between these two choirs. The first to step on stage was "Līvzeme", which began with [the song] "Never" with music by Oscar Feltsman and lyrics by Robert Rozhdestvensky. May there never be war, may people never need to die again, peace brings us the future of the world. A magnificent performance! The red concert dresses of the female



singers glowed, people's cheeks glowed – we stand for peace! The people's eyes eternally see everything, as continued in the music of Raimonds Pauls set to the poem "Eyes of the People" by Māris Čaklais. One song after another... And in conclusion, "The Words of the Bell" with music by Pēteris Plakidis and lyrics by Vizma Belševica. The bell of Kurzeme resonates in thoughts, and Dundaga, Renda, Skrunda and other towns of Kurzeme resound along with it; the tongue of the bell is the Venta River... But the words of the bell also resonate for Riga, they resonate for all of Latvia: may people love song, for song walks together with good people marching towards the future.

And then the hosts, "Mūza", revealed their assortment of songs. First to be sung was "To Lenin" with music by Imants Kalniņš and lyrics by Imants Ziedonis. The listeners' eyes seemed to see the power of the sprout that shatters a cliff and feel the shimmer of lightning that scatters the darkness. As always, the artistic director of the choir, National Stage Artist of the Latvian SSR and recipient of the Republic Award Prof. Leonīds Vīgners, conducted masterfully. Thus "The Red" by Pēteris Plakidis and with lyrics by Ojārs Vācietis resonated strongly, and "The "Singer of Beverīna" touched the profound depths of the soul when "song conquered war".

One could feel the contribution of conductors Tāļivaldis Bērziņš and Edvīns Dziļums in the dedication of the singers, and the development of accompanist Lilita Circene was revealed. Grizelda Bērziņa's solo fit nicely in Jāzeps Vītols' "Song" cantata.

In conclusion, both choirs, "Mūza" and "Līvzeme", delighted the youngest members of the audience with three songs. Thanks to the singers!

J. Jumis

# MŪZIKA UN KOMUNIKĀCIJA / MUSIC AND COMMUNICATION

## ŠLĀGERA JĒDZIENS LAIKRAKSTĀ *RIGASCHE RUNDSCHAU* (1919–1939)

Alberts Rokpelnis

### Anotācija

Rakstā analizēts vārda *šlāgeris* (*Schlager*) jēdzieniskais saturs, kas atspoguļojas Rīgas vācu laikraksta *Rigasche Rundschau* publikācijās 1919.–1939. gadā. Šis vārds, īpaši vācu preses leksikā, parādījās dažādos kontekstos. Visbiežāk tas bija izteiksmes līdzeklis vai reklāmas sauklis uzmanības pievēršanai. Paralēli nostabilizējās izpratne par šlāgermūziku šī jēdziena plašākā nozīmē: starpkaru periodā to raksturoja operēšu mūzikas stilistika un modes deju ritmi, piemēram, dažādi fokstrota un tango paveidi.

Strauji attīstoties tādiem medijiem kā radio un kino, arī mūzikas industrijas mērķtiecīga darbība ļāva šlāgermūzikai izplatīties plašā auditorijā. 20. gs. 20. gados preses reklāmās par šlāgeriem sauca ne tikai operēšu mūziku un populārās dejas, bet arī mēmā kino filmas. Vēlāk, 30. gados, mūzikas industrijas ietekmē presē veidojās arī priekšstats par šlāgeri kā dziesmu no kinofilmās.

**Atslēgvārdi:** preses sludinājumi, filmmūzika, mūzikas industrija, operete

### Abstract

The article analyses the representation of the term *Schlager* in the German *Rigasche Rundschau* newspaper in the period from 1919 to 1939. *Schlager* appeared in various contexts, especially in the German press vocabulary, and was most often interpreted as a means of expression or advertising slogan. At the same time, the understanding of *Schlager* as hit music stabilised. In the interwar period, the understanding of this term was characterised by its closeness to the style of operetta music and the rhythms of social dances, such as foxtrot and tango. The rapid development of audio and video media such as radio and cinema, as well as the development of the music industry, allowed hit music to reach a wide audience. In the press of the 1920s, not only were popular social dances and operetta music referred to as *Schlager* but also silent films. In the 1930s, under the strong influence of the music industry, the press developed the image of a hit as a song from a sound film.

**Keywords:** press releases, film music, music industry, operetta

Pēc valstiskās neatkarības iegūšanas 1918. gadā Latvijā turpināja pastāvēt trīs paralēlas profesionālās mūzikas strāvas – latviešu, vācbaltiešu un krievu (Klotiņš 2013: 384). Tas izpaudās arī publicistikas jomā: līdztekus jaundibinātajiem latviešu laikrakstiem un iknedēļas kultūras izdevumiem darbojās vācu un krievu prese. Šajā rakstā analizēts vārda *šlāgeris* lietojums Rīgas vācu laikrakstā *Rigasche Rundschau* (sludinājumos, kultūras apskatos, radio programmās), identificējot tā pieminēšanas kontekstus un izmaiņas laikposmā no 1919. līdz 1939. gadam. Rakstā netiks iztirzāti analītiski viedokļu raksti par populāro mūziku, tai skaitā šlāģeriem.

Publicistikas valodas stila pamatfunkcijas ir informēt, ietekmēt un izglītēt. Vienmēr jārēķinās ar preses izdevuma ideoloģisko ievirzi, konkrētā laika posmā dominējošo leksiku un, iespējams, kādiem citiem faktoriem. Analizējot preses saturu, jānodala ziņas no komentāriem un arī reklāma jāaplūko atsevišķi, ņemot vērā tās ikreizējo mērķi (Liepa 2011: 86). Izraudzītajā laikposmā *šlāgeris* ir modes vārds. Piemēram, rakstot par opereti vai kinofilmu, tas kļūst par nozares sugasvārdu, tāpēc lielākoties netiek iekļauts pēdiņās. Vārda nozīme rakstītājam ir pašsaprotama. Tomēr arī vācu presē starpkaru periodā retos gadījumos sastopam pēdiņas, kad šis vārds lietots ironiski vai ārpusmuzikālā nozīmē. Roberts Holbaums (*Robert Hohlbaum*) kādā *Baltische Monatshefte* publikācijā raksta par grāmatu tirdzniecības uzplaukumu 16. gs. reformācijas laikā. Viņš norāda, ka *šlāgeris* kā “mūslaiku vārds” viņam nav simpātisks, tādēļ Lutera izdoto Bībeli labāk būtu saukt par sava laika “bestselleru” (Hohlbaum 1935: 666).

Baltijas ciešās kultūras saites ar Vāciju – tās mūziku un mūziķiem, arī kino un citām izklaides jomām – ļauj izskaidrot Vācijas preses ietekmi uz sabiedrisko domu. Tā izpaudusies gan Latvijas vācu presē, gan latviešu valodā rakstošajos izdevumos. Tā, piemēram, jēdziens *šlāgeris* (vācu *Schlager*) bija Rīgas vācu preses uzmanības lokā jau vairākas desmitgades pirms Pirmā pasaules kara, un šis apzīmējums tika plaši lietots visā starpkaru posmā. Lai arī par džezu latviešu prese sāka rakstīt tikai kopš 1922. gada (Veitners 2014: 61), *Rigasche Rundschau* slejās vārdu salikums *Ragtime und Jazz* kā mūzikas virziens minēts jau 1920. gada nogalē (“Lokales. Tanzturnier” 1920).

Lai noskaidrotu, kuros laikrakstos, kādās rubrikās un kontekstos *šlāgeris* pieminēts, tika atlasītas publikācijas vācu valodā periodā no 1918. gada 1. janvāra līdz 1939. gada 31. decembrim, kad lielākās vācu avīzes Latvijā pārtrauca darbību. Kvantitatīvo datu atlasei, apkopošanai un analīzei izmantota Latvijas Nacionālās bibliotēkas digitalizēto periodisko izdevumu datubāze *periodika.lv*. Laikrakstu atlasē vārds *Schlager* pilnajā tekstā uzrādīja 14358 rezultātus. No tiem vairāk nekā puse (8484 rezultāti) fiksēti avīzē *Rigasche Rundschau*. Attīrot kļūdainos un nederīgos datus (*Schlag*, *Schläger* un *schlagen* atvasinājumus), iegūti

kopumā 4025 šlāģera pieminējumi Rīgas vācu presē laika posmā no 1918. līdz 1939. gadam. Ņemot vērā, ka visbiežāk šis vārds sastopams laikrakstā *Rigasche Rundschau*, turpmāka atlase veikta tikai šajā izdevumā. *Rigasche Rundschau* bija lielākais dienas laikraksts vācu valodā lasošajai auditorijai Baltijā starpkaru posmā. Pēc Pirmā pasaules kara to atsāka izdot 1919. gada jūlijā, sešas reizes nedēļā 15–20 tūkstošu metienā. Vidēji 6–12 (atsevišķos gadījumos pat līdz 24) lappušu apjomā laikraksts pastāvēja līdz 1939. gada 13. decembrim (Treijs 1996: 490). Laikā no 1919. līdz 1939. gadam vārds *šlāģeris* laikrakstā *Rigasche Rundschau* parādās vismaz 2390 reizes (skat. 1. diagrammu 108. lpp.). Dati rāda, ka šis skaits ar vairākiem straujiem lēcieniem pieaug līdz 1930. gadam, bet pēc tam pakāpeniski samazinās.

Svarīgi atzīmēt, ka ar *periodika.lv* meklēšanas rīku iegūtie dati kopumā nav gluži precīzi. Tie parāda galvenās tendences, bet, veicot laikrakstu padziļinātu izpēti, atklājas, ka pieminējumu skaits pa gadiem visbiežāk ir nedaudz lielāks.

Kļūdu iespējamība izpaužas kā statistikas datu nesakritība vairākos parametros:

- rezultātos uzskaitīti divi vienādi ieraksti;
- vienā laikraksta numurā, piemēram, reklāmās, fiksēti vairāki atšķirīgi šlāģera pieminējumi;
- vienā reklāmā šlāģeris minēts divreiz, bet uzskaitīta tikai viena reize;
- *periodika.lv* programmatūra var neatpazīt vārdu *šlāģeris* vācu valodai raksturīgajos saliktnos (*Schlager-Programm* u. tml.);
- ārpusmuzikālos kontekstos parādās vārds *Schläger* (rakete sportā, arī zobens).

*Rigasche Rundschau* slejās vārds *šlāģeris* sastopams galvenokārt trīs veidu publikācijās:

- reklāmās – sludinājumu lapās, reklamējot filmas, operešu uzvedumus un deju zāles;
- kultūras notikumu ziņās vai kino, radio un operešu programmās, kas informē par tuvākajiem pasākumiem, dažkārt apzīmējot kādu no tiem kā šlāģeri;
- kultūras apskatos – izvērstākos rakstos par gaidāmām vai nesenām izrādēm, operetēm, koncertiem un citiem notikumiem.

Ņemot vērā šlāģeru pieminējumu dinamiku, kontekstuālo dažādību un saliktnu ievērojamo īpatsvaru vācu valodā, nepieciešams turpmāk rakstā lietoto terminu latviskojuma skaidrojums:

- šlāģerfilma – filma, kas presē nosaukta par šlāģeri; attiecīgi, mēmā šlāģerfilma vai skaņu šlāģerfilma;

- filmu šlāģeris jeb šlāģerdziesma – atsevišķs skaņdarbs no skaņu filmas;
- šlāģeroperete – operetes uzvedums;
- operetes šlāģeris – operetes fragments;
- mēmā filmu operete – pēc operetes motīviem uzņemta mēmā filma;
- skaņu filmu operete – pēc operetes motīviem uzņemta muzikāla filma.

Rakstā tiks skarti dažādās zemēs radīti darbi, tomēr, atbilstoši šī pētījuma tematiskajai ievirzei, prioritāri tiks minēts katra darba (filmas, operetes utt.) nosaukums vācu valodā, kas sastopams laikrakstā *Rigische Rundschau*, un tā latviešu tulkojums.



1. diagramma. Periodika.lv uzrādītais vārda *Schlager* pieminējumu skaits laikrakstā *Rigische Rundschau* atsevišķos gados (Latvijas Nacionālā bibliotēka b. g.)

*Rigische Rundschau* tekstā, tai skaitā reklāmās, vārds *šlāģeris* parādās trīs veidos. Pirmkārt, kā sauklis jeb izsaukmes vārds (*Schlager!*), kas lietots, gan informējot par jaunumu, gan kā reklāmas noformējums. Kopš laikraksta darbības atsākšanas 1919. gadā sauklis *Schlager* visbiežāk redzams kinofilmu sludinājumos, piemēram, “Šlāģeris! Lieliskākā sezonas filma!” (*Schlager! Das hervorragendste Bild der Saison!*) (“Moral und Sinnlichkeit. Theater “Kolosseum”” 1920). To, vai *šlāģeris* ir operete, filma vai deju mūzikas opuss, izsaka reklāmas teksts, bet pats vārds visbiežāk izmantots tikai uzmanības pievēršanai, jo nekādu citu pierādījumu par popularitāti reklāma nesniedz.

Otra tendence ir apzīmējuma *šlāģeris* lietojums savienojumos ar īpašības vārdiem dažādās variācijās. Vistipiskākie ir pieminējumi kopā ar attieksmes īpašības vārdu. Tādā veidā reklāmas pasūtītājs iezīmē kontekstu un akcentē reklamētās preces vērtību, piemēram, vēstot par topošu un drīzumā uz ekrāniem sagaidāmu kinofilmu *Jungfräuliche Berge* (“Jaunavu kalni”). Tā apzīmēta kā “māksliniecisks krievu šlāģeris” jeb *Russischer künstlerischer Schlager* (“Kino “Astoria”” 1923). Retākos gadījumos parādās vārdkopa “lēti šlāģeri” (*billige Schlager*) kā apzīmējums vispārējam oriģinālu ideju trūkumam (“Wirtschaftliche Rundschau. Die Aussichten der Leipziger Herbstmesse” 1930). Reklāmu veidotāji nemitīgi piedāvā jaunus un jaunus epitetus. Apkopojot

ziņas, piemēram, par 1926. gadu, konstatējams, ka visas šlagerfilmas apzīmētas ar kādu raksturojošu īpašības vārdu – “jaunākā” (4), “liela” (2), “pasaules”, “pirmklasīga” (*erstklassig*) u. c. Šlāgerim nav tautības. Lai arī tas ir vācu izcelsmes vārds, presē raksta par angļu, franču, itāļu, krievu un vācu šlāgeriem (Günther 1930). 11 reizes norādīta izcelsmes zeme (Francija – 2, Krievija – 1, Vācija – 4) vai pilsēta (Berlīne – 4). Vienu reizi minēts sezonas šlāgeris (*Schlager der Saison*) un arī filmu šlāgeris (*Film-Schlager*).

Piemēram, kāda reklāma aicina uz filmas *Die Vampyre der Liebe* (“Mīlas vampīrs”) pirmizrādi kino-varietē *Moulin Rouge*: “Visiem jāredz šis spožais šlāgeris!” (*Alle müssen diesen glänzenden Schlager sehen!*) (“Kino-Varietē “Moulin-Rouge”” 1926). Citā piemērā par izcilu šlāgeri (*Hervorragender Schlager*) nosaukta filma *Im Netze der Demi-Monde-Dame* (“*Demi-monde* dāmas tīklā”). To izrādīja kino *Star* Brīvības ielā 32 (“Kino “Star”” 1929). Filma uzņemta pēc Augusta Strindberga (*August Strindberg*) lugas *Tēvs* (zviedriski *Fadren*, 1887) motīviem. Vēl kādā gadījumā 1920. gadā kino-varietē *Moulin Rouge* no 24. līdz 30. aprīlim izrādīja krievu šlāgeri (*Russischer Schlager*), filmu *Am Kamin* (“Pie kamīna”, 1917) (“Wiedereröffnung des Kino “Moulin Rouge”” 1920). Gandrīz desmit gadus vēlāk (1929) šo pašu filmu demonstrēja arī kino *Metropol*, papildinot to ar otro daļu *Vergiß den Kamin* (“Aizmirsti par kamīnu”, 1917) (“Kino Metropol. “Am Kamin” und “Vergiß den Kamin”” 1929). Abas filmas līdz mūsdienām nav saglabājušās. Lai arī 1929. gadā *Pie kamīna* joprojām bija populāra, tā vairs nebija jaunums un, domājams, tāpēc netika dēvēta par šlāgeri (“Kino Metropol. “Am Kamin”” 1929).

Trešais šlāgera jēdziena konteksts arī ir saistīts ar reklāmu; tas parādās divu vai trīs vārdu saliktenos, kas ir tipiski vācu valodai. Piemēram, tādi salikteni kā *Operetten-Schlager* vai *Film-Schlager* skaidri savieno norādi uz popularitāti ar konkrētu kultūras produktu, mūzikas žanru vai arī mediju (filmu). Citos gadījumos, piemēram, kinoizrādes vai vairāki secīgi kinoseansi tiek raksturoti ar vārdu salikumu *Schlager-Programm*. Tipisks filmu reklāmu apzīmējums ir arī *Zweischlager-Programm* (“divu šlāgeru programma”), ar kuru vienā vārdā raksturots programmas saturs (““A. T.”” 1929). Salikteņu veidošanā izmantoti arī īpašvārdi, kas norāda uz kultūras produkta ģeogrāfisko vai kultūras izcelsmi. Piemēram, filma *Die Göttin der Rache* (“Atriebes dieviete”, 1929) ir Holivudas šlāgeris (*Hollywood-Schlager*) (“Kasino-Theater” 1929). Citā gadījumā saliktenis veidots no personvārda: *Der Harry-Liedtke-Schlager “Zirkusprinzessin” mit Hilda Ritsch* (“Harija Lītkes šlāgeris *Cirka princese* ar Hildas Ričas piedalīšanos”) (“Kino. Lichtspiele” 1929). Līdz ar skaņu filmu parādīšanos preses leksikā ienāca jauni nozares salikteni kā *Lichtton-Film* (“gaismas skaņu filma”), *Lichtton-Operette* un *Ton-Film-Operette*. Piemēram, filma *Eine Vernunftthe* (“Aprēķina laulība”) reklāmā apzīmēta kā *Licht-Ton-Schlager* (“gaismas skaņu šlāgeris”) ar

Ēriha Bergsona (*Erich Bergson*) mūziku ("Casino-Theater" 1932a). Cits piemērs: *Neuester deutscher TON-FILM. TON-OPERETTE. Wien – die Stadt der Lieder* ("Jaunā vācu skaņu filma. Skaņu operete. Vīne, dziesmu pilsēta") ("Wien – die Stadt der Lieder" 1930).

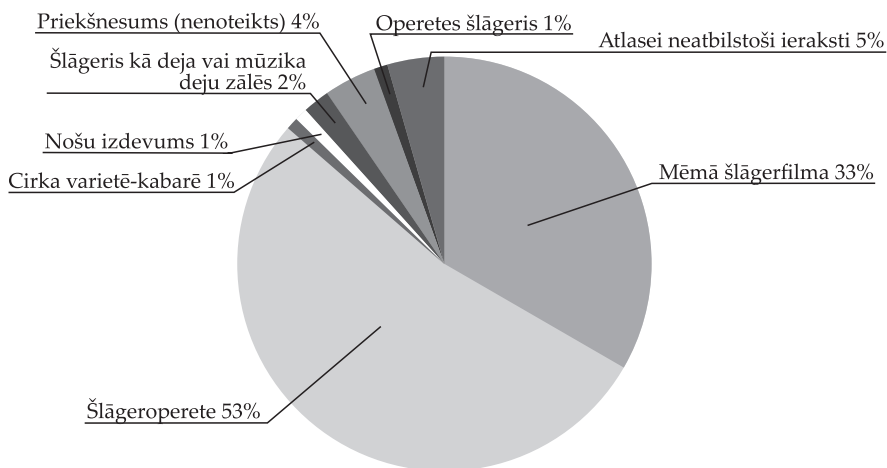
30. gadu sākumā filmmūziku raksturoja divi vārdi: mūzika, ar to saprotot filmas skaņu celiņu, un šlāgeri – filmā izpildītās dziesmas jeb t. s. šlāgeri, kas komponēti deju ritmos. Pieminēšanas vērts ir fakts, ka kādā kultūras apskatā par izklaides vietām Rīgas parkos pirms un pēc Pirmā pasaules kara vienu reizi konstatēts saliktenis *Schlager-Musik* (Keuchel 1932). Ņemot vērā kontekstu, to var uztvert kā apzīmējumu visa veida populārajai mūzikai.

Pirms Pirmā pasaules kara presē par šlāgeriem visbiežāk dēvēja operešu mūziku. 20. gs. 20. gados operetē kā skatuves žanrā arvien vairāk iekļāvās jaunās modes dejas (piemēram, šimmijs – *shimmy*, vansteps – *onestep* u. c.), kuru ritma stilistiku raksturoja tobrīd populārais un plaši interpretētais vārds *džezs* (Scott 2019: 7, 89, 192). Šī laikposma preses leksiku visā tās problemātikā, iespējams, visspilgtāk demonstrē sekojošs citāts par Hermaņa Beitenmīllera (*Hermann Beuttenmüller*) 1921. gadā komponēto opereti *Meine Frau – das Fräulein* ("Mana sieva – jaunkundze"):

"Šis darbs ir jaunākā šlāgeroperete. Tajā iekļautas modernās šlāgerdejas kā šimmijs un džezs!" ("Kunst- und Geistesleben" 1921)

1923. gadā *Rigasche Rundschau* slejās bieži ir sastopams jēdziens *Schwank* (latviski tieši tulkojot – grīlošanās, svārstīšanās), arī *musikalischer Schwank*, kas mūzikā apzīmē uzvedumu operetes stilā (skat. 2. diagrammu). Operešu kontekstā laikraksts atsaucas uz jēdzienu *Schwank-Schlager*, attiecinot to uz muzikālo joku lugu *Der keusche Lebemann* ("Šķīstais dzīves baudītājs", 1921). Šī darba autori ir Francs Arnolds (*Franz Arnold*) un Ernsts Bahs (*Ernst Bach*), un tas ticis izrādīts Vērmanes dārzā Vācu teātrī ("Kunst- und Geistesleben" 1923a). Lai arī ne vairs jaundarbs, kā šlāgeris apzīmēts arī 1923. gadā Rīgā iestudētais uzvedums *Wenn Männer schwindeln* ("Kad vīrieši reibst", 1913) ar Valtera Vilhelma Geces (*Walter Wilhelm Goetze*) mūziku ("Kunst- und Geistesleben" 1923b). 30. gados operešu reklāmas vairs nebija aktuālas. Operešu uzvedumus prese pieminēja kultūras un ziņu slejās, savukārt skaņu filmu operetes tika reklamētas kā skaņu filmas.

<sup>1</sup> *Das Werk ist der neueste Operettenschlager. Moderne Schlager-Tänze, wie "Jimmy" und "Jazz", enthaltend!*



2. diagramma. Šlāgeru pieminējumi laikrakstā *Rigasche Rundschau* 1923. gadā

Kultūras dzīves apskatos rubrikā *Kunst- und Geistesleben* ("Māksla un garīgā dzīve") par šlāgeri dēvēti gan skatuves uzvedumi, gan retākos gadījumos spilgti operešu fragmenti. 1923. un 1924. gadā operešu uzvedumi Rīgā bija viskuplāk apmeklēti. 1924. gadā statistikā norādīts ievērojams skatītāju skaits – 83 498 (*Rīgas pilsētas statistiskā gada grāmata* 1927: 103). Vārds *šlāgeris* laikrakstā *Rigasche Rundschau* 1923. gadā minēts 203 reizes, un dati rāda operetes šlāgeru dominanti attiecībā pret kino šlāgeriem 2:1. Dažādos ar operešu uzvedumiem saistītos kontekstos šlāgeris minēts 103 reizes, turpretī kino sakarā – 65 reizes (59 reklāmās un 6 kino programmu apskatos). Tomēr operešu šlāgeru reklāmu skaita pieaugums bija tikai īslaicīgs, jo kino šlāgeri atkal atguva kvantitatīvu pārsvaru citos gados. Tieši 1923. gada kontekstā operešu pieminējumu skaits tiešā veidā saistīts ar Vērmanes dārza Vācu teātra izrādēm vasaras sezonā: tolaik kultūras dzīves sleja regulāri vairākas reizes nedēļā informēja par izrāžu demonstrējumiem. Plaši tika lietots vārdu salikums *Operetten-Schlager*, attiecinot to uz izrādi kopumā. Savukārt rudenī bieži tika pieminēta Žana Gilberta (*Jean Gilbert*) populārā operete *Katja, die Tänzlerin* ("Dejotāja Katja") (*Kunst- und Geistesleben* 1923c). Pieprasītākās operetes kultūras apskatos un sludinājumos tika reklamētas ar lielāku intensitāti; to vidū līdztekus, piemēram, iepriekš minētajai *Katja, die Tänzlerin* bija arī operete *Familie Raffke* ("Rafkes ģimene"). Tomēr nevar runāt par mērķtiecīgu operetes teātra darbības veicināšanu Rīgā: "Mēģinājumi nodibināt patstāvīgus operetes teātrus pēckara laikā nav devuši apmierinošus rezultātus, kaut gan apmeklētāju tām netrūktu." (Krūmiņš 1928: 113)

Par pārmaiņām operetes žanra popularitātē liecina vairākās publikācijās izteiktie viedokļi. Bažas par operetes nākotni mūzikas industrijas ietekmē jau 1920. gadā paudis kāds kultūras apskatnieks. Autors, kas parakstījies kā J. E., atskatās uz operetes *Wie einst im Mai* ("Kādreiz maijā", 1913) pirmizrādi Vācu operetē (Rūdolda Bernbauera



/Rudolph Bernbauer/ un Rūdolfā Šancera /Rudolph Schanzer/ joku luga 4 ainās ar dziesmām. Valtera Kollo /Walter Kollo/ mūzika):

“Reiz maijā, tātad joku lugas un operetes ziedu laikā, vecajā labajā joku lugā dzirkstīja joki un īsta komika, savukārt operetē – muzikālas pērles, kas jau drīz visās lielpilsētās uzbangoja melodiskus skaņu viļņus pēc tam, kad bija priecējušas cilvēces acis un ausis Parīzē (Ofenbahs), Vīnē (Štrauss) vai Berlīnē. Kas senāk bija neliels vieglā žanra mākslas darbs, tas šodien kļuvis par fabrikas preci. Šodienas šlāģeri [izcēlums mans – A. R.] rīt būs krituši pelnītā aizmirstībā; tie galu galā ir viendienas mušas un pārsvarā nekas vairāk kā divdomīgu situāciju ragū, kas padarīts baudāms, pievienojot dziesmas un dejas<sup>2</sup>.” (J. E. 1920)

<sup>2</sup> *Einst im Mai, also in der Blütezeit der Posse und Operette, prickelte es von Witz und echter Komik in der guten alten Posse und von musikalischen Perlen in der Operette, die bald in allen Großstädten melodische Tonwellen schlugen, nachdem sie in Paris (Offenbach), in Wien (Strauß) oder in Berlin Auge und Ohr der Menschheit erfreut hatten. Was einst kleines Kunstwerk des leichten Genres war, ist heute zur Fabrikware geworden. Die Schlager von heute sind morgen der verdienten Vergessenheit verfallen, sie sind eben Eintagsfliegen und meist nichts mehr als ein mit Gesang- und Tanzeinlagen genießbar gemachtes Ragout von zweideutigen Situationen.*

Arī vairāku citu publikāciju autori pievērs uzmanību operetes žanra jaunajam veidolam. Piemēram, Leona Jesela (*Leon Jessel*) operetei *Das Schwarzwaldmädel* (“Švarcvaldes meitene”, 1917) veļtīts izvērsts raksts. Tā autors Rihards Oto Ginters (*Richard Otto Günther*) norāda uz stilistiku, kas, viņaprāt, tuva senāku Vīnes operešu paraugiem (*nach dem Muster älterer Wiener Operetten*), bet vienlaikus iezīmīga ar modernajiem šlāģeriem raksturīgo uzmundrinošo ritmu (Günther 1926). Respektīvi, jaunākie, aktuālie šlāģeri šajā kontekstā tiek saistīti ar noteiktu ritma ievirzi. Citā gadījumā 20. gadu beigās minēts, ka tenors Hanss Rīdbergs (*Hans Riedberg*) piedalās Vācu operetes iestudētajā modernajā deju un šlāģeru operetē (*Tanz und Schlager-Operette*) *Yvette und ihre Freunde* (“Ivete un viņas draugi”) (“Deutsche Operette” 1929). Autori norāda uz jauno deju ritmu nozīmi operetes uzvedumos kopumā, taču ne vienmēr apraksta pašas dejas.

Vēsturniece Ineta Lipša, balstoties uz preses liecībām, izvirza apgalvojumu, ka arī revijas kā teatrāli vienotus, bet muzikāli savstarpēji nesaistītus priekšnesumus Rīgā sāka aktīvi demonstrēt tikai kopš 1926. gada. Vairāki kinoteātri tika pārveidoti par t. s. miniatūrteātriem, kuros divertismentus uzveda pārmaiņus ar filmām; tāds bija, piemēram, kādreizējais kino (jeb kino-varietē) *Moulin Rouge* Teātra ielā 10 (Lipša 2012: 139). *Jaunākajās Ziņās* aprakstīts, kā revija izaugusi no operetes:

“[...] tur veikli sakoncentrēts viss, kas mūslaiku cilvēku valdzina, pat cirku, kino, radio neizslēdzot. [...] “Sensācijas” uzvedums kā revija vēl vienpusīgs – stipri pārsvarā operetes iespaids. [...] Operetu un deju mūzikā orķestris skan braši. Vokālā daļā daudz populāru “šlāģeru” un kuplejas.” (J. K. 1927)

Sekojošajās modei, 20. gadu beigās revijas sāka uzvest arī Rīgas lielajos teātros. Tās bija ienesīgas, un vietējo teātru vadība protestēja pret ārzemju viesmākslinieku ienākšanu, cenšoties iestudēt eksotiska satura darbus pašu spēkiem. Taču ne vienmēr tas izdevās veiksmīgi (Lipša 2012: 142). Revija kā muzikāls priekšnesums atsevišķos gadījumos bija cieši saistīta ar šlāģeriem, kuplejām un modes deju ritmiem, tomēr kopumā pieprasījums pēc tām nebija tik liels, lai rastos, piemēram, Parīzes vēriena uzvedumi. Tādēļ Rīgā revijas varēja skatīties vien

dažus gadus. Arī *Rigasche Rundschau* publikācijās šis žanrs lielu rezonansi neradīja. Lai piesaistītu apmeklētājus, revijas nereti tika reklamētas kopā ar kādu kino filmu kā dubultprogramma (*Doppel-Programm*): piemēram, kino *Astoria* piedāvāja noskatīties filmu un divertimentu-reviju. Sauklis "Uz skatuves – sezonas šlāgeris" (*Auf der Bühne Schlager der Saison*) tika attiecināts uz kinoteātra telpās uzvestu reviju, bet ne uz filmu ("Kino-Theater Astoria" 1926). Arī *Splendid Palace* dažus mēnešus vēlāk sludinājumā piedāvāja līdzīgu izklaidi – *Musik- und Film-Programm*. Pirmajā daļā bija ietverts orķestra priekšnesums, bet otrajā daļā "šlāgeris" – filma *Der schwarze Engel* jeb "Melnais eņģelis" ("Splendid Palace" 1926).

Rīgas Vācu operete līdz 20. gadu vidum bija nozīmīgs izklaides centrs. Līdzīgi kā kino, tas publiskajā telpā tika pretrunīgi vērtēts. 20. gadu otrajā pusē apmeklētāju skaits kritās, līdz 1930. gadā Vācu opereti slēdza. Turpmāk operetes un līdzīgas ievirzes muzikālus uzvedumus izrādīja brīvdabas estrādēs Rīgas parkos, arī Latvijas Nacionālajā operā un dažādos teātros, bet *Rigasche Rundschau* reklāmās šie iestudējumi atspoguļoti reti. Tādēļ 30. gados operetes kontekstā šlāgeri pieminēti vien nenozīmīgā skaitā, atsevišķās ziņās par muzikālām izrādēm. Piemēram, 1936. gadā kultūras ziņās fiksēti vairāki Rīgas Vācu teātra (*Deutsches Schauspiel*) iestudējumu apskati. Tajos gan tikai norādīts, ka uzvedumos izpildīti "arī šlāgeri" ("Deutsches Schauspiel" 1936). Rakstnieks un teātra režisors Jānis Jansons (1908–1985) 1934. gadā, atskatoties uz teātru darbību iepriekšējos gados, šādi raksturoja operes lomu kopumā: "Operetes un viegla žanra komēdijas ir tikai pārejošs repertuāra vilnis, kurš teātriem šķita kā pēdējais līdzeklis publikas pievilšanai" (Jansons 1934: 13).

20. gadu vidū aprītē ienāca jauns medijs – radio; paralēli tam notika pirmie mēģinājumi mehāniski pievienot skaņu filmām. Laikraksts *Rigasche Rundschau*, informējot par mūziku radio kontekstā, šlāgera jēdzienu lieto reti. Laikā no 1926. līdz 1939. gadam šajā izdevumā atrodamas vismaz 1337 dažādas ar radio saistītas rubrikas, tai skaitā regulāri publicētas radiostaciju programmas un skaitliski nedaudzi raidījumu apskati. Biežāk sastopamās rubrikas ir *Radio. Aus den Rundfunkprogrammen* ("Radio. No radioprogrammām") (1926–1927) un *Heute im Rundfunk* ("Šodien radio", regulāri no 1928. līdz 1930. gadam). Vēl jāatzīmē *Morgen im Rundfunk* ("Rītdien radiofonā", 1930–1933). Šlāgeris šajā materiālu klāstā parādās tikai 3 % gadījumu. Gados, kad vairāk rakstīts par radio kopumā, šlāgeris pieminēts biežāk.

Pirmie radiatoraidījumu apskati laikrakstā *Rigasche Rundschau* publicēti laika posmā no 1926. gada 20. marta līdz 1927. gada 15. oktobrim. Rubrika *Radio. Aus den Rundfunkprogrammen* informēja par Rīgas radiofona un dažu vācu raidstaciju, piemēram, Kēnigsbergas, Mīnhenes un Berlīnes radio aktuālo dienas programmu. Pusotra gada

laikā šlāģeris ārzemju raidstaciju programmās minēts tikai 12 reizes. Bet Rīgas radiofona programmās no 1926. līdz 1929. gadam vārds *šlāģeris* vispār nav sastopams. Aprakstot šlāģerus, radio programmās netika pieminēti to autori, mūzikas izcelsme (piemēram, operete vai filma) un konkrēti deju žanri. Dažos gadījumos norādīta kāda īpašība – jaunākais, modernais, sezonas šlāģeris u. tml. Radioapskatos plaši izmantoti vārdu salikumi, kuros, tāpat kā kino reklāmās, līdzās nostatītas paralēli eksistējošas un relatīvi neatkarīgas, bet no valodas lietojuma viedokļa savstarpēji pielīdzinošas kategorijas, piemēram, “No ielas dziesmas līdz šlāģerim” (*Vom Gassenhauer bis zum Schlager*) (“Radio. Aus den Rundfunkprogrammen” 1927); tāpat līdztekus minēti šlāģeri un operete.

Rubrika *Heute im Rundfunk* visbiežāk sastopama 1928. un 1929. gadā, kad tā gandrīz ik dienu informē par ārzemju un Rīgas radiofona programmu. Arī norādes uz operetēm vai deju mūziku tajā sastopamas regulāri, bet vārds *šlāģeris* parādās reti un tas uztverams kā noteikta mūzikas virziena, žanra apzīmējums, nevis reklāmas sauklis. 1929. gadā ārzemju radio programmās šlāģeri pieminēti piecreiz (“Heute im Rundfunk” 1929a). Berlīnes radio programma, piemēram, aprakstīta šādi: “Šlāģeri un operešu mūzika. Pēc tam līdz pusdiviem deju mūzika” (*Schlager und Operettenmusik. Danach bis ½ 2 Uhr Tanzmusik*) (“Heute im Rundfunk” 1929b). Šis piemērs rāda, ka šlāģeri skanējuši vienā programmā ar operešu mūziku, kas liecina par abu žanru vēsturisko saikni, turpretī deju mūzika nodalīta atsevišķi. Ņemot vērā, ka programmā nav sīkāku skaidrojumu par atskatotajiem darbiem, var vienīgi pieņemt, ka ar *operešu mūziku* jāsaprot operešu fragmenti; sekojošā *deju mūzika* ir dažādu laiku dejas, bet *šlāģeri*, iespējams, ir jaunākās modes dejas. 1930. gadā rubrika *Heute im Rundfunk* vēl bija regulāri lasāma līdz septembrim (83 publikācijas, no tām tikai trijās minēti šlāģeri). Tad pamazām to nomainīja sadaļa *Morgen im Rundfunk*, kas pieteica nākamās dienas programmu.

Kopumā 30. gadu sākumā šlāģeru pieminējumu skaits visās radio programmās un rubrikās nedaudz pieauga. 1930. gadā tie minēti 18 reizes, tai skaitā 11 reizes – programmā *Morgen im Rundfunk*. Trīs gadījumos norādīts, ka arī Rīgas radiofons pārraidīja šlāģerus – to apliecina ziņa *Die neuesten Schlager (Polidor Platten)* / “Jaunākie šlāģeri (Polidor firmas platēs)” (“Morgen im Rundfunk” 1930). 1932. gadā *Rīgasche Rundschau* slejās rodam vienu ziņu par šlāģeriem Rīgas radiofona programmā – *Schlager aus jüngster Vergangenheit* (“šlāģeri no nesenās pagātnes”) (“Heute im Rundfunk” 1932), un desmit gadījumos tie pieminēti arī ārzemju programmu sakarā.

Savukārt 30. gadu otrajā pusē vērojams noplakums: 1936. gadā vārds *šlāģeris* radio kontekstā ir sastopams vairs tikai divas reizes. Vienā gadījumā Budapeštas radio atskaņo “šlāģerus, [kas sacerēti] no

1914. līdz 1920. gadam" (*Schlager aus den Jahren 1914 bis 1920*) ("Hallo Europa! Rundfunk-Programm" 1936a). Otrā gadījumā, pirms Jaunā gada, Prāgas radio pārraida "desmit populārākos iepriekšējā gada šlagerus" (*Die zehn erfolgreichsten Schlager dieses Jahres*) ("Hallo Europa! Rundfunk-Programm" 1936b). Kopumā jāsecina, ka Rīgasche Rundschau publicētajās radio programmās vārds *šlageris* šajā periodā sastopams reti.

20. gadu nogalē fiksētas arī vairākas skaņuplašu šlageru reklāmas: 1929. gadā tās bija sešas. Savukārt 1930. gadā līdz ar skaņu kino attīstību apritē ienāca plašu reklāmas ar pirmajiem skaņu filmu šlageriem. Sauklis "Jaunākie šlageri" (*die neuesten Schlager*) reklāmu saturā sāka nostabilizēties tieši saiknē ar filmu šlageriem ("Phonocord Dauerschallplatte" 1930; "Tonbild-Karten (Gramophon-Platten)" 1930). Pēc *Bellaccord-Electro* dibināšanas 1931. gada novembrī pirmā deju šlageru reklāma *Rigasche Rundschau* slejās parādījās tikai aprīlī: bija pievienota norāde, ka visi ieraksti ir veikti Berlīnē, vācu valodā, un tos iespēlējis Edija Valisa simfonijas orķestris (*Jazz-Symphonie-Orchester Eddy Walis*) ("Die Neuesten Tanzschlager nur auf Bellaccord-Electro" 1932). 1930. gadā par šlageriem skaņuplatēs rakstīts piecreiz, bet turpmākajos gados, sarūkot vispārējam šlageru pieminējumu skaitam, arī skaņuplašu reklāmās tie vairs nefigurē. Toties lasāms kāds norūpējies (redakcijas) viedoklis par to, ka Rīgas Jūrmalā tagad ik dienu skan gramofonu mūzika – pilsētas dziesmas (*Gassenhauer*) un jaunie šlageri no kofera patafoniem ("Zur Grammophonplage am Rigaschen Strande" 1930). Atsevišķos gadījumos šlageri minēti vispārējā gramofonu mūzikas un deju kontekstā ("Šlageri un dejas" – *Schlager und Tänze*) (Steguweit 1939).

Periodiski, bet ne lielā skaitā, sastopamas nošizdevumu reklāmas (1923. gadā trīs, 1926 – četras, 1929 – piecas). 1923. gada 18. oktobrī muzikāliju izdevēji un tirgotāji Kārlis Reinholds un firmas *Jul. Heinr. Zimmermann* pārstāvniecība Rīgā piedāvā 1922. gadā Vācijā izdoto krājumu *Zu Tee und Tanz*, kura 5. sējums ietver ārzemju "dejas un šlagerus" (*Tänze und Schlager*) ("Zu Tee und Tanz" 1923). Interesanti, ka ziņa par jaunu šlagerfokstrotu parādās arī kādā kultūras apskatā: "Visos nošu veikalos ir pieejams jaunākais šlagerfokstrots "Skaties, skaties, skaties, skaties", Oskara Radecka teksts un mūzika. Cena 1,50. Skatīt sludinājumu" ("*Schau, schau, schau, schau*", *der neueste Foxtrot-Schlager, Text und Musik v. Oskar Radetzky, ist in allen Notengeschäften erhältlich. Preis 1,50. Siehe Inserat*) ("Schußsicheres Glas" 1926).

Neilgi pirms pirmo skaņu filmu demonstrējumiem Rīgā, 1929. gada 6. oktobrī, kino A.T. Kaļķu ielā 10 notika mēmās filmas *Wenn der weiße Flieder wieder blüht* ("Kad baltie ceriņi atkal zied") pirmizrāde. Filma producēta ar Franča Delles (*Franz Doelle*) 1928. gadā komponēta slovoksa nosaukumu. Teksta autors ir pazīstamais austriešu šlageru komponists Fricis Roters (*Fritz Rotter*). Reklāmā norādīts, ka dziesmu

izpildis humorists Jānis Āre (““A. T.” Wenn der weisse Flieder wieder blüht...” 1929). Nošu izdevniecība *Lyra* izdeva šo šlāgeri balsij un klavierēm ar Āres latviskotu tekstu un nosaukumu *Ceriņi kad dārzos ziedos plauks*. Publikācijā nav norādīts komponists un nav arī iekļauts oriģinālteksts (Doelle b. g.).

Aprakstītie piemēri demonstrē, iespējams, būtiskāko 20. gadu kino industrijas un šlāgera mijiedarbes aspektu – respektīvi, tiešu saikni starp mēmo filmu un modes dejām. Katrs elements kā, piemēram, mēmā filma, melodija, publicitāte, nošizdevums vai skaņuplate mijiedarbojas un spēj efektīvi sasniegt masas jeb kļūt par šlāgeri.

Līdz šim nav pētīts jautājums, vai šlāgeri sekoja filmām, vai arī kļuva pazīstami Rīgā jau pirms to parādīšanās uz ekrāna. Vairākas indikācijas liecina, ka bieži vien Rīgā publicēts nošizdevums priekšvēstīja šeit drīzumā izrādītu filmu. Tā, piemēram, skaņu filmarevija, operete (*Tonfilmrevue Operette*) *Rio Rita* (1929) kinoteātrī *Splendid Palace* tika demonstrēta gadu pēc pirmizrādes. *Rigasche Rundschau* apskatā teikts, ka filmas zvaigznei Bēbei Danielsai (*Bebe Daniels*) ir lieliska balss, ko viņa apliecina, dziedot šlāgerus. Arī Danielsas partneris Džons Bolss (*John Boles*) “neatpaliek no viņas” (*Boles steht ihr hierin nicht nach*). Raksta turpinājumā seko piebilde, ka beidzot ir iespēja uz ekrāniem redzēt tās dziesmas, kas sen jau pazudušas no šlāgerkapelu nošu pultīm (W. G. 1930). Iespējams, ironija par *vecajiem* šlāgeriem saistīta ar faktu, ka šīs revijas skatuves versija Eiropā popularitāti guva jau 1927. gadā. Savukārt vietējo izdevniecību *Fox Rīga* un *Accord* nošizdevumos šlāgeris *Rio Rita* bija pieejams jau divus gadus pirms filmas pirmizrādes Rīgā. Bieži reklāmās redzami jaunie “filmu šlāgeri” ir veidoti kā deju mūzikas žanrā komponētas, plašai izplatībai paredzētas miniatūras. Liela daļa no tām mūsdienās nav atrodamas jelkādos Rīgas nošizdevumos. Tas liek domāt, ka, iespējams, šīs kompozīcijas tikušas importētas vai izdotas tikai skaņuplatēs.

Visplašāk vārds *šlāgeris* laikraksta *Rigasche Rundschau* sludinājumos lietots kino reklāmās un īsos kino repertuāra apskatos. Kopš kino pirmsākumiem 19. gs. beigās mūzika vienmēr bija tajā klātesoša. Filmu ražotāji parasti pievienoja ieteicamās mūzikas sarakstu pavadījumam (Pērkone 2008: 110). Mūzika ne tikai palīdzēja radīt filmas sižetam nepieciešamo noskaņu, bet arī praktiski aizpildīja laiku kino lentes nomaīnai (Altman 2004: 93). Filmās pavadīja pazīstamu instrumentāldarbu, operu vai operešu fragmenti, arī salonmūzika. Vienīgi retos gadījumos skaniskais ietērs tika speciāli komponēts. Tomēr mūzika, ko dzirdēja filmas apmeklētājs, atspoguļoja ne tikai attiecīgā laikposma aktualitātes, bet daudz plašāku muzikālo pieredzi.

20. gs. 20. gados, ko mēdz dēvēt par mēmā kino uzplaukuma laiku, Vācijas kino industrija gadā saražoja ap 200 filmām. Latvijas-Vācijas ciešo kultūras sakaru dēļ bieži vien arī amerikāņu kino repertuārs uz

Rīgas ekrāniem nonāca ar vācu nosaukumiem. Piemēram, 1928. gadā 42 % no Latvijas filmu repertuāra bija ASV produkcija – galvenokārt komēdijas un kovboju filmas (Pērkone 2008: 30). Kinoreklāmu dominante un ar to saistītie šlāģera pieminējumi atspoguļo kino popularitāti. 1921. gadā Rīgas kinoteātros apmeklētāju bija 2,46 reizes vairāk nekā teātros, un šī atšķirība 20. gados vēl palielinājās. 1925. gadā teātra izrādes skatījās 6 % rīdnieku, bet kinofilmās – 25 % (Dēliņš 1928: 377). 20. gadu filmu kvalitāti un kino popularitātes iemeslus rakstnieks un kinožurnālists Anšlavs Eglītis skaidro šādi:

“[...] ļoti daudzas tā laika filmas arī nebija nekas cits kā ākstīgas, pārspīlētas, mēmas pantomīmas. [...] filmas nicināja, bet – labprāt skatījās. [...] Tas [kino] bija lētāks nekā teātri, un, to apmeklējot, nevajadzēja svinīgi uzposties.” (Eglītis 1972: 53)

Preses sniegtais kino apskats bija kinoteātru tieša komunikācija ar skatītāju. Nelielas rubrikas laikrakstā bija iekļautas no 1921. līdz 1939. gadam. Sākotnēji rubrika *Kino-Anzeigen* (“Kinosludinājumi”) ietvēra tikai nelielu kino programmu, bet garāki un regulāri kino apskati avīzē parādījās 1924. gadā. 1925. gadā kino apskatu skaits strauji pieauga (224 rezultāti). Vismaz reizi nedēļā vienā avīzē tika publicētas divas slejas: neliels kino apskats ar komentāriem *Kino-Schau* un īsāka kinoteātru programma ar nosaukumu *Kino*, kas informēja par gaidāmajām izrādēm Rīgas kinoteātros (R. G-s 1925). Šajās kino slejās vien 20 gadījumos minēts vārds *šlāģeris*, un tā ir tikai 1/6 daļa no visiem šlāģera pieminējumiem laikrakstā 1925. gadā. Visvairāk kino apskatu (236), pēc *periodika.lv* datiem, publicēts 1926. gadā. Likumsakarīgi, ka arī par šlāģerfilmām rakstīts samērā bieži – 88 reizes. Visintensīvāk šlāģerfilmas *Rigasche Rundschau* kino rubrikās minētas laikā no 1925. līdz 1927. gadam, bet vēlākos gados – tikai izņēmuma gadījumos.

Detalizētāk raksturojot šlāģera pieminējumu dinamiku viena nejausi izraudzīta mēneša gaitā, atklājas, ka vārds *Schlager* parādās 15 reizes – tikpat bieži kā vidēji citos mēnešos gada griezumā<sup>3</sup>. Mēneša laikā publicēti 78 kino sludinājumi, no tiem tikai astoņos gadījumos kā reklāmas sauklis izmantots vārds *Schlager*; tā ir proporcionāli apmēram 1/10 daļa. Kinoteātri repertuāru parasti mainīja pirmdienās, tādēļ filmu sludinājumi visvairāk sastopami sestdienās un pirmdienās. Turklāt pirmdienās parasti avīzē ievietota arī īsa kino programma, kurā atgādināts gan par filmu pēdējiem demonstrējumiem, gan arī par jaunāko repertuāru. Vienīgi marta kino programmās šlāģeri netika pieminēti, toties divas reizes reklamēti deju šlāģeru nošizdevumi balsij un klavierēm. Arī kāds bilžu ierāmēšanas salons piedāvāja iegādāties šlāģeru nošizdevumus (“Bildereinrahmungen” 1929).

Būtiski, ka vienā nedēļā vairākās rubrikās reklamēta viena un tā pati filma. Tas ne tikai izskaidro daudzskārtēju šlāģeru pieminējumu skaitu kino kontekstā, bet arī indicē tās filmas, kuras biežāk dēvēja

<sup>3</sup> 1929. gadā fiksēti 98 šlāģera pieminējumi mēnā kino kontekstā, no tiem septiņi – kino programmā. Par Rīgā uzvestām šlāģeroperetēm kultūras apskatos ziņots vienpadsmit reizes. Publicēti vismaz seši sludinājumi par šlāģeru skaņuplatēm, kā arī piecas reizes reklamēti nošizdevumi. Piecas reizes šlāģeri fiksēti ārzemju radio programmās.

par šlāgeriem. Fiksēti arī gadījumi, kad kino programmas un reklāmas teksts atkārtojas, piemēram, "Spožais Vīnes šlāgeris!" (*Glänzender Wiener Schlager!*) filmā *Im Prater blüh'n wieder die Bäume* ("Prātera parkā atkal zied koki", 1929) ar Liliānu Ellisu (*Lilian Ellis*) un Verneru Fitereru (*Werner Fuetterer*) galvenajās lomās ("Kino "Metropol"" 1929). 20. gados Rīgā pieauga kinoteātru skaits, un proporcionāli auga arī apmeklētība. 1921. gadā Rīgā reģistrētos 19 kinoteātrus skatītāji gada laikā apmeklēja 1,4 miljonu reižu, savukārt 1925. gadā kinozāļu skaits bija pieaudzis līdz 33, bet apmeklējums – vairāk nekā 3 miljonus reižu. Arī 1930. gadā kinozāļu skaits vēl joprojām pārsniedza 30 (*Rīgas pilsētas statistiskā gada grāmata 1927*: 103; Mičāne 2005: 211). Tādēļ šlāgerfilmu biežāks pieminējums 20. gadu sākumā nav pretrunā citur literatūrā nostiprinātajai tēzei par strauju izklaides pieprasījuma pieaugumu laikposmā pēc Pirmā pasaules kara (Veitners 2014: 44).

Kino vajadzībām jau kopš 20. gs. sākuma pasaulē cēla speciālus teātrus (Franklin 2004: 191). Rīgā 1923. gada decembrī atklāja kinoteātri *Splendid-Palace*, kura darbība turpmākajos gados pievērsa ievērojamu preses uzmanību. Šeit izrādīja jaunākās un iecienītākās filmas. Iespējams, publikai svarīgāka bija pati filma, nevis seanss kopumā, tomēr preses reklāmās vienmēr tika uzskaitīti arī citi priekšnesumi. Starp kino seansiem notika t. s. divertismenti, kuros uzstājās humoristi-kupletisti vai tika uzvesti īsi skeči. 20. gadu otrajā pusē zināmu popularitāti guva varietē tipa priekšnesumi. Divertismentus izpildīja arī dažādi cirka mākslinieki un triku meistari (Eglītis 1972: 31; Pērkone 2008: 95). Prese ne tikai popularizēja kino repertuāru, bet apsprieda arī kinoteātru ietekmi uz sabiedrību. Kino kā šķietami amorāla izklaides joma tika pielīdzināta lotu, hipodromam u. tml. Taču, atšķirībā no literatūras un citiem medijiem, kurus cenzēja tikai *post factum*, uz kino attiecās pirmscenzūra. Tas gan nemazināja sabiedrības interesi par kino repertuāru (Lipša 2012: 111, 129).

Līdz 1929. gada beigām, kad Rīgas kinoteātros parādījās pirmās skaņu filmas, populāras bija pēc ievērojamu operešu motīviem veidotas kino ekranizācijas. Dažkārt literatūrā sastopams apzīmējums *valšu filmas*, kas, iespējams, saistīts ar vairāku Oskara Štrausa operešu ekranizācijām; viens no piemēriem ir *Der Letzte Walzer* ("Pēdējais valsis", 1927. gada filma pēc 1911. gada operetes) (Eglītis 1972: 75)<sup>4</sup>. Savukārt cita Oskara Štrausa operete *Ein Walzertraum* ("Valša sapnis", 1907) 1925. gadā pārtapa veiksmīgā kompānijas UFA (*Universum Film-Aktien Gesellschaft*) šlāgerfilmā. To, protams, izrādīja arī Rīgā kino *Splendid Palace* jau nākamā gada februārī ("Die letzten Tage! Berliner Schlager! "Ein Walzertraum"" 1926). Jau 1923. gadā rīdziniekiem kino *Palast* piedāvāja pēc Johana Štrausa jaunākā (*Johann Strauss II*) operetes *Die Fledermaus* ("Sikspārnis", 1851) libreta veidotu filmu, kuras režisors bija Makss Maks (*Max Mack*) ("Kino "Palast". Schlager! "Die Fledermaus"" 1929). 1925. gadā kinostudija *Metro-Goldwyn-Mayer*

<sup>4</sup> Filma *Der letzte Walzer* bija pirmais vācu studijas UFA un amerikāņu Paramount kopdarbs.

Ēriha fon Štroheima (*Erich von Stroheim*) režijā laida klajā filmu *Merry Widow*, kurā izmantoti Franča Lehāra šāda paša nosaukuma operetes (vācu oriģinālversijā *Lustige Witwe*, latviski "Jautrā atraitne") motīvi, taču darbība pārcelta uz amerikāņu vidi. Šo filmu 1926. gada oktobrī *Rigasche Rundschau* reklamēja, minot "maksimāli modernus šlāgerus" – *an den [...] höchstmodernen Schlager* ("Die lustige Witwe" 1926). Citētie filmu sludinājumi ir savā ziņā maldinoši, jo reklāmas tekstā apzīmējums *šlāgeris* aptver gan oriģinālavotu – opereti, gan filmu, gan atsevišķus operetes fragmentus, ko filmas laikā atskaņo pianists vai plašāks izpildītājsastāvs. Literatūrā atzīmēts, ka mēmo filmu operetes uzņēma lēto izmaksu dēļ, savukārt demonstrējuma laikā orķestris spēlēja improvizētu mūziku – iespējams, fragmentus no oriģinālās operetes, bet ne visu opereti kopumā. Dziedāšanas neesamība tieši ietekmēja arī vēlāk, 30. gados, populāro skaņas filmu operešu uzņemšanas praksi. Šādās filmās bija vairāk dialogu, bet mazāk mūzikas; dziesmas tika pielāgotas noteiktām ainām un pārsvarā aranžētas citādi nekā oriģinālajā skatuves darbā (Belina, Scott 2019: 272–273).

Salīdzinot šlāgeru pieminējumu kopskaitu ar norādēm uz šo žanru kino kontekstā, jāsecina, ka jau 20. gadu sākumā aizsāktā tendence – šlāgeris kā sauklis kino reklāmās – dominēja visu desmitgadi, tomēr kino rubrikās tā parādījās ne visai izteikti un regulāri, bet drīzāk epizodiski.

20. gados veidojās un nostabilizējās cieša saikne starp kinofilmām un mūzikas industriju. Komerciāli veiksmīgi deju šlāgeri iedvesmoja filmu nosaukumu izvēli. Balstoties uz šlāgeru atpazīstamību, arī filmām paredzēja komerciālu veiksmi. Spilgts piemērs ir populārā filma *Ich hab' mein Herz in Heidelberg verloren* ("Es Heidelbergā sirdi pazaudēju", 1926), kas *Rigasche Rundschau* slejās 1926. gada 4. decembrī minēta gan kino apskatā, gan arī kino reklāmu lapā ("Kolosseum" 1926). Tajā izmantots šlāgeru komponista Freda Raimonda (*Fred Raimond*) 1925. gadā komponētās marša dziesmas *Ich hab' mein Herz in Heidelberg verloren* nosaukums<sup>5</sup>. Citā reklāmā 1929. gada 2. martā teikts, ka vēl tikai divas dienas *Splendid Palace* būs iespējams noskatīties filmu *Ich küsse Ihre Hand, Madam* ("Es skūpstu jūsu roku, kundze"); tā raksturota kā "mākslinieciska filma, kuras pamatā ir sensacionālais, modernais šlāgeris, kuru visi deju un dzied" (*Künstlerischer Film nach dem aufsehenerregenden, modernen Schlager, den alle tanzen u. singen*) ("Splendid Palace" 1929). Filmas nosaukumu iedvesmojis Ralfa Ērvina (*Ralph Erwin*) 1928. gadā tapušais tango šlāgeris, un tā tiek uzskatīta par vienu no pirmajiem vācu kino industrijas mēģinājumiem sinhronizēt attēlu ar skaņu. Šo dziesmu skaņuplatē ieskaņoja populārais austriešu tenors Rihards Taubers (*Richard Tauber*). Literatūrā atzīmēts, ka galvenās lomas atveidotājs Harijs Lītke (*Harry Liedtke*) zaudēja popularitāti, auditorijai uzzinot, ka filmā viņš tikai imitē dziedāšanu. Iemontēto skaņu celiņu iedziedāja Taubers (Eglītis 1972: 77). Rīgā filmas tituldziesmu publicēja

<sup>5</sup>Raimonda marša dziesmu var uzskatīt par vienu no 20. gadu populārākajiem Rīgā izdotajiem ārzemju šlāgeriem. Par to liecina trīs apgādu atsevišķi izdevumi (*Accord*, *Fox* un *O. Strock*), kas datēti ar 1927. gadu, kā arī divi šlāgeru albumi *Zu Tee und Tanz*. Izdevniecība *Accord* laidusi klajā arī dziesmas aranžējumu mandolinai.



izdevniecība *Accord*, tomēr muzikālijas noformējumā nav atzīmes par saikni ar filmu. Iespējams, ka nošizdevums (Erwin 1929) publicēts pirms filmas demonstrējuma Rīgā.

Nedaudz atšķirīgs piemērs: 20. gs. 20. gados Rīgā populāras bija filmas par Patu un Patašonu (*Pat und Patachon*) – diviem dāņu komiķu radītiem tēliem. Ar viņu piedalīšanos 20. gados tika uzņemtas vairāk nekā desmit filmas. Viena no tām bija *Herzensbrecher* (“Siržu laužējs”), ko, reklamējot kā šlāgeri, Rīgā izrādīja 1926. gada novembrī (“*Splendid Palace heute. Die Lieblinge des Publikums Pat und Patachon*” 1926). Popularitātes iespaidā izdevniecība *Accord* Rīgā izdeva Džona Lindseja Teimera (*John Lindsay-Theimer*) vieglu klavieru intermeco kā veltījumu *Patam un Patašonom* (Lindsay-Theimer 1928). Šie piemēri demonstrē mūzikas un kino industrijas mijiedarbi.

Pirmā Rīgā izrādītā filma, kurā skaņa izmantota viscaur, bija *Der singende Narr* (*The Singing Fool*, latviski – “Dziedošais nerrs”). Lai arī šai filmai kino vēsturē ierādīta būtiska loma, tomēr *Rigasche Rundschau* reklāmās tā nekļuva par šlāgeri (skat., piemēram, “*Splendid-Palace. Der singende Narr*” 1929). Toties nošu izdevēji reaģēja nekavējoties<sup>6</sup>. Tādējādi mēmā kino laikā iesāktā prakse dažus gadus turpinājās arī saistībā ar skaņu filmām.

1929. gada 2. decembrī kinoteātris *Splendid Palace* sāka izrādīt 1927. gadā uzņemto filmu *Der Jazz-Sänger* (oriģinālā *The Jazz Singer*, latviski “Džeza dziedonis”), kas tiek dēvēta par pirmo skaņu filmu kino vēsturē. Interesanti, ka arī šī filma *Rigasche Rundschau* reklāmā nebija apzīmēta kā šlāgeris. Toties norādīts, ka tā ir skaņu filmas triumfs, kurā “Els Džolsonšs izpilda veselu virkni ar savām jaunākajām populārākajām dziesmām un šlāgeriem!” (*Al Jolson trägt eine ganze Reihe seiner neuesten populären Lieder und Schlager vor!*) (“*Splendid-Palace. Der Jazz-Sänger*” 1929). Šajā citātā redzamas divas tendences. Pirmkārt, tas atspoguļo jauno praksi runāt par skaņu filmu tituldziesmām kā šlāgeriem, un, otrkārt, parādās dalījums – dziesmas un šlāgeri. Otrā tendence kārtējo reizi apliecina plašo un nekonsekventu vārda *šlāgeris* lietojumu presē mūzikas kontekstā. Viena no veiksmīgākajām 20.–30. gadu mijas šlāgerfilmām bija *Zwei Herzen im 3/4 Takt* (“Divas sirdis trīsceturtdaļtaktī”, 1930), kuru *Splendid Palace* demonstrēja septembrī (“*Splendid Palace*” 1930b). Šai starptautiski atpazīstamajai filmai tika veltīta arī atsevišķa rubrika, kurā norādīts, ka filmas šlāgeri jau sen ir zināmi, tie atskaņoti radio un gramofona platēs (“*Zwei Herzen im 3/4 Takt*” 1930).

1930. gadā, kad pamazām notika tehniska pāreja uz skaņu filmām, bet vienlaikus saglabājās mēmais kino, arī kino reklāmas ļoti precīzi atspoguļoja dalījumu mēmajās (*Stumm-Film*) un skaņu filmās (*Tonfilm*). 30. gadu sākumā parasti detalizēti norādīts, kurās filmās pavadījumu izpilda orķestris, bet kuras ir *ar skaņu*. Lielākā daļa šlāgerfilmu bija mēmās, jo visi kinoteātri nevarēja vai arī negribēja demonstrēt skaņu

<sup>6</sup> Latvijas Nacionālajā bibliotēkā glabājas vismaz pieci tituldziesmas *Sonny Boy* izdevumi balsij un klavierēm (izdevniecības *Pērle, Rekord, Lyra, Herold* un *Accord*).

kino, bija jāsola kvalitāte. Apskatā *Kino* teikts, ka kinoteātris A. T. izrāda filmu *Zapfenstreich am Rhein* ("Junda pie Reinas", 1930), un tā ir "simtprocentīga skaņu filma-operete" (*eine 100proz. Tonfilm-Operette*) ("Kino" 1930). *Zapfenstreich am Rhein* izpelnījās labas atsauksmes, un biļetes bija izpārdotas (Fr. 1930). Šajā laikraksta numurā ievietota arī reklāma par filmai sekojošajiem tās varoņu izpildītājiem šlāģeriem – tango, diviem fokstrotiem un valsī ("Zapfenstreich am Rhein" im "A.T." 1930). Līdzīga reklāma parādās arī trijos nākamajos *Rigasche Rundschau* numuros. Turpretī mēmo filmu apmeklētāju piesaisti reklāmās redzami komentāri par kvalitatīvu pavadošo orķestri, piemēram, "Pirmklasīgs salona orķestris 12 vīru sastāvā" (*Erstklassiges Salon-Orchester bestehend aus 12 Mann*) ("Kino "Metropol" 1930d).

1930. gada 28. aprīļa numurā tiek reklamēta vācu operešu filma *Liebeswalzer* ar Lilianu Hārveju (*Lilian Harvey*) un Villiju Friču (*Willy Fritsch*), tā apzīmēta kā kompānijas UFA triumfs skaņu filmu produkcijā ("Splendid Palace" 1930a), savukārt nākamajā *Rigasche Rundschau* lappusē kino *Metropol* piedāvā mēmo šlāģerfilmu *Das Schicksal eines Mädchens* ("Kādas meitenes liktenis") ("Kino "Metropol" 1930c).

Mainoties tehnoloģijām un ienākot skaņu filmai, mainījās arī kino un mūzikas industrijas mijiedarbība. Jaunajos apstākļos arvien biežāk par šlāģeriem sauca skaņu filmu tituldziesmas, ko izdeva arī skaņuplatēs, atskaņoja radio un izplatīja nošizdevumos. Skaņuplašu reklāmas aicināja pirkt šlāģerus – konkrētu filmu fragmentus, piemēram, *Der Kongress tanzt* ("Kongress deju", 1931) ("Neue Schlager" 1932). Tendences rāda, ka vienā reklāmā kā šlāģeri varēja apzīmēt gan pašu filmu (*Ton-Schlager*), gan tajā skanošo mūziku, bet bez norādes uz deju žanriem: piemēram, filmā "tiek dziedāti sekojoši šlāģeri" (*Folgende Schlager werden gesungen*) ("Der grosse Deutsche Revue Operetten Tonfilm "Nur Du" 1930). Tāpēc 30. gadu pirmajā pusē šlāģeru pieminējumi ir statistiski bieži.

1930. gadā laikrakstā parādījās plašāki viedokļu raksti par konkrētām filmām kinoteātros. Šajā un turpmākajos gados nedaudzie filmu apskati faktiski bija izvērstas reklāmas, kurās daļa no informācijas bija labāko filmu šlāģeru uzskaitījums – piemēram, "Arī mūzika, jaukie šlāģeri pelnījuši uzmanību" ("Tod über Schanghai im "Forum" 1932). 1930. gadā, iespējams, filmu produkcijas pieplūduma dēļ reklāmās vērojama arī cita īpatnēja tendence – centieni uzskaitīt šlāģerfilmas. Piemēram, *Metropol* sludinājumā norādīts uz ceturto šlāģeri jaunajā programmā – filmu *In den wilden Steppen Transbaikals* ("Transbaikāla mežonīgajās stepēs") ("Kino "Metropol" 1930a). Citā gadījumā kā programmas piektais šlāģeris minēta jaunā filma *Das Erwachen des Weibes* ("Sievietes pamošanās") ("Kino "Metropol" 1930b). Šis uzskaitījums acīmredzot bija kinoteātra vēlme parādīt savu repertuāra plašumu. Turpmākajā desmitgadē kino apskati un arī

<sup>7</sup> Auch die Musik, die netten Schlager verdienen Beachtung.

reklāmas tika veidotas pēc vienota parauga, uzskaitot komponistus un atsaucoties uz viņu iepriekšējo gadu darbiem. Piemēram, 1932. gadā Rīgā tika izrādīta filma *Ein bisschen Liebe für Dich* (“Mazliet mīlas tev”, 1932). Reklāmā paskaidrots, ka mūziku un šlāgerus komponējis Pauls Abrahams (*Paul Abraham*), arī operetes *Die Blume von Hawaii* (“Havajas puķe”) mūzikas autors. Filmas šlāgeri ir šādi: 1) *Ein bisschen Liebe für Dich*; 2) *So küsst man nur in Wien* (“Tā skūpstā tikai Vīnē”); 3) *Einmal kommt deine Chance* (“Reiz būs tava iespēja”); 4) *Ein Sweetheart Kiss* (“Mīlas sirds skūpst”) (“Splendid Palace” 1932). Citā reklāmā teikts, ka kino *Kazino-teātris* (*Casino-Theater*) izrāda filmu *Viktoria und ihr Husar* (“Viktorija un viņas huzārs”). Tajā dzirdami Paula Abrahama kapelas šlāgeri (“Casino-Theater” 1932b).

<sup>8</sup> Gan tolaik, gan mūsdienu publikācijās sastopami divi rakstības veidi: *Die Gräfin Maritza* un *Die Gräfin Maritza*.

Arī mūzikas industrijas mērķtiecīga sadarbība ar citiem mūzikas izplatīšanas medijiem 30. gados turpinājās. Skaņu filmu opereti *Die Gräfin Maritza*<sup>8</sup> (“Grāfiene Marica”, 1932) ar Imres Kālmāna mūziku demonstrēja Rīgā 1932. gada oktobrī. Reklāmā norādīta dziedātāja Hūberta Mariškas (*Hubert Marischka*) piedalīšanās, kā arī filmai sekojošas šlāgerdziesmas *Grüss’ mir die süssen, die reizenden Frauen* (“Sveiciniet mani, mīlās, jaukās sievas”), *Komm mit nach Varasdin* (“Dodies ar mani uz Varaždinu”) un *Komm, Czigany* (“Nāc, čigānēn”) (“Die Gräfin Maritza” 1932). Šo šlāgeropereti kā skatuves uzvedumu rīdzinieki varēja baudīt arī Latvijas Nacionālajā operā 1934. gadā (“Gräfin Maritza” in der National Oper” 1934).

Tomēr tendence būtiski mainījās jau desmitgades vidū. Šlāgeru pieminējumi sludinājumos kopumā un arī filmu reklāmās mazinājās. Vēl svarīgi atzīmēt, ka 30. gados nebūt ne visas skaņu filmas tika dēvētas par šlāgeriem, savukārt par šlāgeriem tika sauktas ne tikai operetes vai muzikālas filmas. Arī ne visi jaunie filmu šlāgeri, kas tapa mediju sadarbības rezultātā, kļuva pieejami Rīgā. Ja šlāgerus neizdeva Rīgas apgādi, tad iespējams, ka tie auditoriju sasniedza muzikāliju importa ceļā vai skaņuplašu formātā.

Ne visiem jaunajiem šlāgeriem tika pielāgoti aktuālāko deju vai marša nosaukumi. Tomēr savu vietu blakus tango stabili saglabāja arī valsis, dažādi fokstrotas paveidi un marša ritmi. Jau sākot ar 1932. gadu, filmās izmantoto šlāgerdziesmu pieminējumu skaits sasniedza 79, turpretī šlāgerfilmas kā šlāgeri tika reklamētas retāk – 39 reizes. Tādējādi šlāgera kā reklāmas apzīmējuma lietojums kino nozarē mūzikas industrijas ietekmē dažos gados transformējās: no mēmās filmas tas pārceļoja uz skaņufilmu un tālāk – uz filmas mūziku. 1936. gadā reklāmās netika fiksēta neviena šlāgerfilma, toties atzīmēts 21 filmu šlāgeris; respektīvi, vārda *šlāgeris* pieminējumu kopskaits reklāmās strauji kritās un vienlaikus konkretizējās, iegūstot ciešu sasaisti ar filmmūziku. Kino apskatos par regulāru praksi kļuva galveno aktieru uzskaitījums, nosaucot arī kādu filmā izpildītu šlāgeri: piemēram, aktrise Liāne Haida (*Liane Haid*) filmā *Wer zuletzt küßt*

(“Kurš pēdējais skūpstā”, 1936) dzied slovfoksu *Ungeküßt darfst du nicht schlafen gehen*<sup>9</sup>, ko apskata autors apzīmē kā “sirdi uzrunājošu šlāgeri” (vāciski – *beherzigenswerten Schlager*) (““Wer zuletzt küßt...” Neuer Film im “Splendid”” 1936).

<sup>9</sup> Precīzs nosaukums – *Ungeküßt sollst du nicht schlafen gehen* (“Neskūpstātam tev nav jāiet gulēt”).

Vēl pēc dažiem gadiem filmu reklāmas *Rigasche Rundschau* slejās vispār kļuva par retumu. Tikai atsevišķos gadījumos, piemēram, filmas *Die vier Gesellen* (“Četri zēļi”, 1938) sakarā, vēl parādījās šlāgerfilmās jēdziens (““Splendid Palace”” 1939b). 1939. gadā fiksēti vien trīs filmu šlāgeru pieminējumi. To vidū ir maršs *Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern* (“Tas jūrnīkam vēl nespēj iedvest bailes”) no filmas *Paradies der Junggesellen* (“Vecpuišu paradīze”, 1939) (“Kino “A. T.”” 1939). Šo šlāgeri kā atsevišķu filmas singlu izdeva arī izdevniecība *Accord*, norādot sev piederošās autortiesības (Jary 1939). Savukārt komponista Pētera Kreidera (*Peter Kreuder*) slovfokss *Good bye Johnny* (“Ardievu, Džonij”) no filmas *Kapitän Oliver* (“Kapteinis Oliverš”) ir uzskatāms par pēdējo filmu šlāgeri, ko reklamēja *Rigasche Rundschau* (““Splendid Palace”” 1939a).

Atsevišķa uzmanība jāpievērš izklaides pasākumiem, kuru sludinājumos atspoguļojas šlāgeru repertuārs. Piemēram, 1921. gada 16. jūlijā Majoru jūras paviljonā tika rīkota balle, kurā atskaņoja “modernākās dejas” (*modernsten Tänze*) un “pēdējos [jaunākos – A. R.] šlāgerus” (*letzten Schlager*) (“Seepavillon Majorenhof” 1921). 20. gadu vidū parādījās vairākas reklāmas par jaunākajām šlāgerdejām (*Schlager-Tänze*) klubā *Alhambra* (“Diverse Veranstaltungen. Alhambra” 1926). Nav minēts, kāda ir deju izcelsme vai žanri, taču tās apzīmētas kā modernās u. tml. Citā piemērā norādīts uz kabarē programmu (*Kabarett-Programm*), kurā džeza orķestris izpildīs šlāgeri čarlstona ritmā (*Charlston-Schlager*) (“Alhambra” 1926). Ik jaunai dejai parādotes medijos, uz to tika attiecināts apzīmējums *šlāgeris*. Vienlaikus tas preses leksikā saglabāja savu polisemantisko iedabu.

Starpkaru izklaides kultūrā viena no modes tendencēm bija interese par jaunākajām dejām. Dažādu deju skolotāju padomi un informācija par ārzemju jauniešiem presē parādījās regulāri. Kādā rakstā, kas pārpublicēts no *Königsberger Hartungsche Zeitung*, Vladimirs Koropovs stāsta par to, “kā tagad Krievijā dejoj” (*wie man heute in Rußland tanzt*). Viņš uzsver, ka arī šajā zemē, par spīti stingrajam politiskajam režīmam, ir populāras tādas modes dejas kā tango, šimmijs un fokstrots: neraugoties uz ierobežojumiem, tās tiek dejas pilsētās, laukos un ciemos (Koropow 1926). Turpretī kādā kultūras apskatā par deju konferenci Londonā teikts, ka jaunie deju soļi demonstrēti “vecā šlāgera *Valencia*” pavadībā<sup>10</sup>. *Valencia* ir Hosē Padillas (*José Padilla*) 1924. gadā komponēta dziesma pasodobles ritmā. Tā kļuva par starptautisku filmu šlāgeri 1926. gadā, kad tika producēta kā filmas tituldziesma. Bet pēc dažiem gadiem šis šlāgeris tiek raksturots kā “vecs”. Rīgā, protams, jau 1926. gadā to varēja iegādāties gan skaņuplatēs, gan arī

<sup>10</sup> “Londonā, kur viņš maršveidīgi atskaņoja veco šlāgeri *Valencia*, viņš tika uzņemts ar lielu atsaucību” (*In London, wo er in marschartiger Weise nach dem alten Schlager Valencia gezeigt wurde, nahm man ihn mit großem Beifall auf*) (“Walzer – die große Mode” 1929).

nošizdevumos ("Valencia. Der neueste "Weltschlager" auf Gramophon-Platten bei Jul. Heinr. Zimmermann" 1926). Apskatā sniegtā norāde uz šlāgera "vecumu" neliecina par pasodobles kā žanra norietu, bet par konkrētās šlāgerdziesmas aktualitātes mazināšanos. Vēl kādā citā rakstā 1932. gadā deju skolotāja Lidija Smite (*Lydia Smit*) pasludina "lēnāku deju triumfu" (*der langsamere Tanz Triumph*), savukārt kā jaunie deju šlāgeri minēti jaunais blūzs (*New blues*) un taptrots (*Tapptrott*). Smite gan piebilst, ka arī angļu valsis un rumba joprojām ir aktuāli ("Wintertraining" 1932).

Šlāgeri pieminēti arī svinīgu sarīkojumu, pieņemšanu un atskaņotājmākslinieku koncertdarbības kontekstā. Piemēram, kādā ziņu rakstā 1923. gadā *Rigasche Rundschau* informē, ka koncertrestorānā *Aquarium*, Suvorova ielā 14, paredzēts čigānu romanču dziedoņa Jurijs Morfesi koncerts, kurā tiks izpildīti "visi viņa šlāgeri" (*sämtliche Schlager in sein Programm aufgenommen hat*) ("Diverse Veranstaltungen. "Aquarium"" 1923). Jurijs Morfesi (*Juri Morfessi / Юпуу Морфецу*, 1882–1949) bija no dzimtenes emigrējis krievu baritons, kurš 20. gs. 20. gados uzstājās daudzviet Eiropā, arī Rīgā, izpildot t. s. čigānu romances. Detalizēts uzskaitījums, kas tieši tika atskaņots, šajā gadījumā nav sniegts. Savukārt 1930. gadā Morfesi kā "čigānu romanču dziedonis" (*Zigeuner-Romanzensänger*) uzstājās ar vieskoncertu *Alhambra* ("Juri Morfessi in Riga" 1930).

Arī koncertdārzā *Mascotte*, Valdemāra ielā 21, līdzīgi kā daudzviet citur, vakaros notika koncerti. Vijolnieks, solists Arveds (Arvids) Norītis spēlēja klasisko mūziku, šlāgerus un valšus no jaunākajām skaņu filmām un operetēm ("Konzertgarten Mascotte" 1930). Vēl cits piemērs: 1930. gada sākumā Melngalvju nama zālē un arī martā Vācu teātri bija gaidāmi Paula O'Montisa (*Paul O'Montis*) koncertvakari. Programma ietvēra daudzus jaunus šlāgerus, arī krievu romances un ebreju dziesmas ("Die Paul O'Montis-Abende" 1930a, 1930b). Acīmredzot šādos gadījumos apzīmējums *šlāgeri* tika attiecināts uz konkrētā atskaņotājmākslinieka repertuāru bez noteiktas žanriskās piederības.

1930. gada Preses ballē, kuru apmeklēja gan Latvijas prezidents Gustavs Zemgals, gan Ministru prezidents Hugo Celmiņš, viesojās arī operas solists Ādolfs Kaktiņš un dažādu teātru aktieri. Ballē skanēja operešu fragmenti, jo, kā norādīts apskatā, režisors Alfreds Antmanis-Briedītis un Augusts Mitrēvics bija "atveduši šlāgerus" no Dailes teātra uzveduma *Čigānu kāzas* ("Vom Pressball" 1930).

30. gadu beigās kādā mūzikas vakarā Mellužos tika atskaņoti Franča Lehāra, Niko Dostāla (*Nico Dostal*) un Johana Štrausa operešu šlāgeri (*Operetten-Schlager*). Uzstājās Radiofona orķestris, un pie diriģenta pulsts bija Jānis Mediņš. Raksturojot koncerta repertuāru, recenzents piemin "operetes un šlāgeru žanru" (*Operetten- und Schlager-Genre*) (Günther 1939). Zīmīgi, ka pētītā laika perioda beigās identificēta

šāda vārdkopa, kurā operete un šlāgeris norādīti kā viena žanra divi elementi: operete – vokālie skaņdarbi plašā hronoloģiskā amplitūdā no Štrausa līdz Dostālam; šlāgeri – dejas, šajā gadījumā bez norādes uz aktuālo (modē nākušo) mūziku.

Visā starpkaru posmā sastopams pretnostatījums starp “veciem un jauniem šlāgeriem” (*neue und alte Schlager*) (piem., Nidel 1939). Parādās arī apzīmējums “vecie labie “šlāgeri”” (*gute alte “Schlager”*), piemēram, rakstot par kādas deju kapelas uzstāšanos vācu kopienas svētkos Daugavpilī (“Deutsches Gemeinschaftsfest in Daugavpils” 1939). Citā gadījumā norādīts uz izmaiņām pašā šlāgera izpratnē: “Tādas dziesmas kā Lehāra “Volgas dziesma”, “nabaga klaidonis” vai joprojām “zaļie virši” – tie faktiski nav šlāgeri agrākajā “šlāgeru” izpratnē, kaut arī spītīgi turas izklaides mūzikas priekšgalā<sup>11</sup>.” (Fr. 1936)

1929. gadā Vācu teātris iestudēja muzikālu komēdiju, Roberta Štolca 1910. gadā Vīnē komponēto opereti *Das Glücksmädel* (“Laimīgā meitene”). Kultūras ziņās teikts, ka jaunuzvedumā iekļautā mūzika jau sen ir tautā iesakņojusies un ietver slavenākos šlāgerus (*Musik ist seit langem volkstümlich und enthält die bekanntesten Schlager*) (“Deutsches Schauspiel” 1929). Rakstītājs nenorāda uz konkrētiem šlāgeru nosaukumiem, jo 20. gs. sākuma operetes kontekstā visa operešu mūzika tiek uztverta kā šlāgeri. Citā piemērā uzsvērta sentimentalitāte, atzīmējot, ka šlāgeri nāk no “sen aizgājušiem laikiem” (*aus längst verschollenen Zeiten*) (““Bitte schön, nach Ihnen”” 1936). Iepriekš minētie piemēri liecina, ka jau starpkaru posmā veidojās arī izpratne par t. s. evergrīniem. Ar šo jēdzienu iespējams apzīmēt šlāgerus, kas nenoveco, bet turpina būt populāri ārpus noteiktas modes vai laika ietvariem. Tie ir saturiski aktuāli, tādēļ klausītājs tos atkal un atkal izjūt caur savu individuālo pieredzi. 20. gs. mūzikas industrijas pētniecībā sastopami viedokļi, ka evergrīnu popularitātes izmantojums ir viens no mūzikas industrijas darbības veidiem (Adorno 1976: 36). Tādēļ nav pārsteidzoši, ka Eiropā uzveda agrāku laiku operetes, ko jaunie mediji izplatīja arī starptautiski, jo auditorija tās atpazīna un pieprasīja. Vienlaikus jaunie šlāgeri, kas nebija saistīti ar operešu mūziku, tika komponēti pēc jau zināmām harmonijas, tekstu vai melodikas shēmām, tādā veidā viešot klausītājos sajūtu par kaut ko tuvu un pazīstamu.

## Secinājumi

20. gs. 20. gadu sākumā laikrakstā *Rigasche Rundschau* strauji pieauga vārda *šlāgeris* lietojums reklāmas saukļa nozīmē. Tas skaidrojams tādējādi, ka pēc Pirmā pasaules kara un juku laikiem Latvijā regulāru darbu atsāka teātri, tika uzvestas operetes un lielā skaitā arī izrādītas ārzemju filmas. Mēmā kino uzplaukuma periodā daudzas romantiskās filmas tika veidotas pēc popularitāti guvušu deju šlāgeru motīviem,

<sup>11</sup> *Lieder, wie das “Wolga-Lied” von Lehar, der “arme Wandergesell” oder die immer noch “grüne Heide” – sie sind eigentlich keine Schlager im Sinn der früheren “Schlager” – behaupten sich allerdings hartnäckig an der Spitze der Unterhaltungsmusik.*

tādēļ mēmās filmas un deju šlāģera mijiedarbe ir dabiska. Filmās laikā šlāģerus izpildīja solisti vai tapieris, vai arī tie tika atskaņoti skaņuplatē. Laikraksta reklāmās šlāģeris lielākoties parādījās divos kontekstos – kā epitets vai savienojumos ar īpašības vārdiem. Tādējādi tika akcentēta šīs mūzikas iespējamā popularitāte vai vienkārši pievērsta uzmanība kādam jaunumam izklaides piedāvājumā. No valodas viedokļa svarīgi, ka vārds *Schlager* vāciski skan vienādi gan vienskaitlī, gan daudzskaitlī, ja vien nav izmantots artikuls (vienskaitlī *ein, der*, daudzskaitlī *die*). Tādējādi apzīmējums *Schlager* var tikt attiecināts gan uz operetes āriju, gan modes deju, gan filmmūziku kā kopumu. Salikteni, piemēram, *Schlager-Operette* vai *Film-Schlager*, ļauj precīzi nošķirt ne tikai populāru no nepopulāru, bet arī jaunu no veca. Teksts pēc pirmā publicējuma vairs netika mainīts. Gan to, kas rakstīts, piemēram, filmas reklāmā, gan arī konkrētas reklāmas publicēšanas reižu skaitu noteica reklāmas pasūtītājs.

Kultūras un izklaides dzīves atjaunošanās pēc kara, jaunu mediju rašanās, kas sniedza iespēju šlāģerus pārraidīt, veicināja paša vārda *Schlager* popularitātes pieaugumu, un tā izplatība preses leksikā kļuva likumsakarīga. Tāpēc 20. gadu sākumā šī apzīmējuma izmantojums kultūras piedāvājuma raksturojumā nebija stihisks vai nekonsekvents. Lai arī statistiski reklāmās un kultūras apskatos visbiežāk par šlāģeriem sauca dažādu valstu kinofilmās, nav iespējams saistīt pieminējumu skaitu un kontekstus tikai ar kādu vienu semantisko nišu.

Šlāģerfilmu reklāmu īpatsvars nenoliedzami skaidrojams ar kino kā izklaides jomas popularitāti. Sākotnēji, 19. gadsimtā, šlāģeris bija saistīts galvenokārt ar operetēm, taču 20. gs. 20. gadu reklāmās tas kļuva par filmas apzīmējumu. Tomēr, kaut arī mēmā kino uzplaukuma laikā 20. gadu vidū un otrajā pusē šlāģeris kā sauklis visbiežāk parādījās kino reklāmās, tas nav uztverams kā specifisks kino jēdziens. Ar reklāmu palīdzību ir iespējams identificēt filmas demonstrēšanas laiku, bet ne reālus filmas panākumus Rīgā. Līdzīgi ir ar nošizdevumiem un skaņuplatēm. Reklāmu intensitāte ļauj izdarīt secinājumus par noteiktu uzņēmumu darbību, konkrētu šlāģeru esamību un pieejamību noteiktos gados, bet reklāmas neatspoguļoja skaņuplašu vai nošizdevumu apriti.

20. gados pieauga deju nozīme operetē. Šos procesus indicēja arī prese. Tika pieminēti jauni ritmi, operešu repertuārā ienāca džezs un modes dejas. Tādi vārdu savienojumi kā *Operetten-Schlager* (operešu šlāģeris), no vienas puses, atsaucas uz jau 20. gs. sākumā eksistējušo saikni starp šlāģera apzīmējumu un opereti, bet, no otras, nostiprina priekšstatu par šlāģeri kā jauna deju ritmos komponēta operetes fragmenta apzīmējumu.

30. gadu sākumā preses leksikā notika strauja pāreja no šlāģera operešu un filmu reklāmās uz filmmūziku – liriskām dziesmām deju ritmos. Kompozīcijās izmantotie ritmi visbiežāk bija jau aprītē esoši

deju žanri kā tango vai fokstrots; tāpat bija populāras valša un marša ritmos veidotas dziesmas.

20.–30. gados dažādu mediju sadarbības ietekmē presē kristalizējās izpratne par evergrīniem jeb šlāgeriem, kas spēj saglabāt ilglaicīgu popularitāti. Pēc operetes motīviem uzņemot filmu, populārākos fragmentus tulkoja un izdeva gan nošizdevumos, gan skaņuplatēs, līdz ar to starpmediju pārneses rezultātā atpazīstamība kļuva ilglaicīga. Evergrīni savieno it kā pretrunīgus elementus: *veco* (modē neesošo, neaktuālo) un *šlāgeri* (modē esošo, aktuālo). Tieši šīs pretrunības dēļ mūsdienās ir grūti definēt, ko 20. gs. 30. gados Latvijā saprata ar ārzemju šlāgeriem. Katrā ziņā *Rigasche Rundschau* piemērs iezīmē ar šlāgeri saistītu jautājumu loku, ko būtu nepieciešams izvērstāk analizēt atsevišķos pētījumos.

Laikā no 1919. līdz 1930. gadam *Rigasche Rundschau* reklāmās apzīmējums *Schlager* izmantots ļoti plaši. To noteica ne tikai šī vārda popularitātes pieaugums preses leksikā kopumā, bet arī jaunu mediju darbība: tādējādi šlāgeris no operetes skatuves nonāca radio, nošizdevumos, dejuzālēs un uz kino ekrāniem. Šlāgeris bija preses sauklis, kas reprezentēja ne tikai noteiktas ar mūziku saistītas kultūras produktu grupas, bet tika lietots arī ārpusmuzikālā nozīmē, kā izteiksmes līdzeklis, kura jēga izrietēja no ziņas konteksta. Svarīgi, ka, piemēram, kino reklāmās, lai arī ārēji uzkrītošs un redzams, *šlāgeris* bija tikai viens no daudziem, ne galvenais filmas reklamēšanas līdzeklis. Pieminējumu skaita mazināšanās 30. gadu otrajā pusē šķiet grūti izskaidrojama situācijā, kurā vienlaikus eksistēja daudzveidīgs šlāgeru izplatības mediju klāsts. Joprojām aktīvi darbojās gan kinoteātri, gan radio, tika izdotas skaņuplates, arī koncertdzīve un izklaide deju zālēs nebija zaudējusi savu intensitāti. Šis aspekts būtu jāvērtē sociālpolitiskā kontekstā atsevišķā pētījumā.



## LITERATŪRA UN CITI AVOTI

Adorno, Theodor W. (1976). *Introduction to the Music Sociology*. New York: Seabury Press Inc.

“Alhambra” (1926). *Rigasche Rundschau*, 3. Dezember, S. 4

Altman, Rick (2004). *Sound in Silent Film*. New York: Columbia University Press

““A. T.”” (1929). *Rigasche Rundschau*, 14. Januar, S. 3

““A. T.” Wenn der weisse Flieder wieder blüht...” (1929). *Rigasche Rundschau*, 5. Oktober, S. 8

Belina, Anastasia, and Derek B. Scott (2019). *The Cambridge Companion to Operetta*. Cambridge: Cambridge University Press

“Bildereinrahmungen” (1929). *Rigasche Rundschau*, 20. März, S. 8

““Bitte schön, nach Ihnen”” (1936). *Rigasche Rundschau*, 11. August, S. 6

“Casino-Theater” (1932a). *Rigasche Rundschau*, 19. Januar, S. 7

“Casino-Theater” (1932b). *Rigasche Rundschau*, 8. August, S. 4

Dēliņš, Edgars (1928). “Skolēni un kinematogrāfs.” *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, Nr. 4, 377.–386. lpp.

“Der Grosse Deutsche Revue Operetten Tonfilm “Nur Du”” (1930). *Rigasche Rundschau*, 20. Oktober, S. 3

“Deutsche Operette” (1929). *Rigasche Rundschau*, 11. Oktober, S. 8

“Deutsches Gemeinschaftsfest in Daugavpils” (1939). *Rigasche Rundschau*, 18. Januar, S. 2

“Deutsches Schauspiel. Das Glücksmädel” (1929). *Rigasche Rundschau*, 30. März, S. 13

“Deutsches Schauspiel. Letzte Aufführung der “Maria Stuart”” (1936). *Rigasche Rundschau*, 1. Februar, S. 5

“Die Gräfin Maritza” (1932). *Rigasche Rundschau*, 17. Oktober, S. 4

“Die letzten Tage! Berliner Schlager! “Ein Walzertraum”” (1926). *Rigasche Rundschau*, 25. Februar, S. 7

“Die lustige Witwe” (1926). *Rigasche Rundschau*, 23. Oktober, S. 3

“Die neuesten Tanzschlager nur auf Bellaccord-Electro” (1932). *Rigasche Rundschau*, 16. April, S. 4

“Die Paul O'Montis-Abende” (1930a). *Rigasche Rundschau*, 18. Februar, S. 7

“Die Paul O'Montis-Abende” (1930b). *Rigasche Rundschau*, 22. Februar, S. 7

“Diverse Veranstaltungen. Alhambra” (1926). *Rigasche Rundschau*, 10. September, S. 5

“Diverse Veranstaltungen. “Aquarium” (1923). *Rigasche Rundschau*, 28. April, S. 14

Doelle, Franz (b. g.). *Ceriņi, kad dārzos ziedos plauks: slow-fox*. Nošizdevums. Rīga: Lyra

Eglītis, Anšlavs (1972). *Lielais mēmais*. Bruklina: Grāmatu Draugs

Erwin, Ralph (1929). *Ich küsse Ihre Hand, Madame*. Nošizdevums. Rīga: Accord

Fr. (1930). “Zapfenstreich am Rhein” im “A.T.” *Rigasche Rundschau*, 9. September, S. 6

Fr. (1936). “Rundfunk-Allerlei.” *Rigasche Rundschau*, 5. November, S. 7

Franklin, Peter (2004). “Between the Wars: Traditions, Modernisms, and the “Little People from the Suburbs”.” In: *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Edited by Nicholas Cook and Anthony Pople. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 186–209

“Gräfin Mariza” in der National Oper” (1934). *Rigasche Rundschau*, 18. Oktober, S. 6

Günther, Richard Otto (1926). “Das “Schwarzwaldmädel”.” *Rigasche Rundschau*, 4. Januar, S. 7

Günther, Richard Otto (1930). “Jazzmusik auf zwei Klavieren.” *Rigasche Rundschau*, 24. Juli, S. 7

Günther, Richard Otto (1939). “Lustiger Musikabend in Melluschi.” *Rigasche Rundschau*, 1. August, S. 2

“Hallo Europa! Rundfunk-Programm” (1936a). *Rigasche Rundschau*, 16. Dezember, S. 4

“Hallo Europa! Rundfunk-Programm” (1936b). *Rigasche Rundschau*, 30. Dezember, S. 3

“Heute im Rundfunk” (1929a). *Rigasche Rundschau*, 8. April, S. 3

“Heute im Rundfunk” (1929b). *Rigasche Rundschau*, 20. April, S. 14

“Heute im Rundfunk” (1932). *Rigasche Rudschau*, 1. April, S. 6

Hohlbaum, Robert (1935). “Der Deutsche Verlag. Ein Kapitel deutscher Geistesgeschichte.” *Baltische Monatshefte*, Nr. 12, S. 664–673

Jansons, Jānis (1934). *Teātris I*. Rīga: Biedrība “Modernais Teātris”

Jary, Michael (1939). *Tas jūrniekam vēl nespēj iedvest bailes = Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern*. Nošizdevums. Rīga: Accord

- J. E. (1920). "Kunst- und Geistesleben. Deutsche Operette." *Rigasche Rundschau*, 25. Oktober, S. 5
- J. K. (1927). "Revija – Rīgā." *Jaunākās Ziņas*, 15. janvāris, 8. lpp.
- "Juri Morfessi in Riga" (1930). *Rigasche Rundschau*, 30. August, S. 5
- "Kasino-Theater" (1929). *Rigasche Rundschau*, 14. November, S. 4
- Keuchel, E. (1932). "St-randbemerkungen." *Rigasche Rundschau*, 29. August, S. 6
- "Kino" (1930). *Rigasche Rundschau*, 8. September, S. 7
- "Kino "Astoria"" (1923). *Rigasche Rundschau*, 13. Januar, S. 8
- "Kino "A. T."" (1939). *Rigasche Rundschau*, 4. September, S. 9
- "Kino. Lichtspiele" (1929). *Rigasche Rundschau*, 11. Februar, S. 7
- "Kino "Metropol"" (1929). *Rigasche Rundschau*, 19. November, S. 4
- "Kino "Metropol"" (1930a). *Rigasche Rundschau*, 27. Januar, S. 4
- "Kino "Metropol"" (1930b). *Rigasche Rundschau*, 1. Februar, S. 7
- "Kino "Metropol"" (1930c). *Rigasche Rundschau*, 28. April, S. 4
- "Kino "Metropol"" (1930d). *Rigasche Rundschau*, 6. Oktober, S. 2
- "Kino Metropol. "Am Kamin"" (1929). *Rigasche Rundschau*, 7. März, S. 4
- "Kino Metropol. "Am Kamin" und "Vergiß den Kamin"" (1929). *Rigasche Rundschau*, 13. März, S. 4
- "Kino "Palast". Schlager! "Die Fledermaus"" (1929). *Rigasche Rundschau*, 22. November, S. 2
- "Kino "Star"" (1929). *Rigasche Rundschau*, 18. März, S. 4
- "Kino-Theater Astoria" (1926). *Rigasche Rundschau*, 1. März, S. 3
- "Kino-Varieté "Moulin-Rouge"" (1926). *Rigasche Rundschau*, 8. Dezember, S. 4
- Klotiņš, Arnolds (2013). "Latviešu mūzika." In: *Latvieši un Latvija*. Sast. Jānis Stradiņš. 4. sējums: *Latvijas kultūra, izglītība, zinātne*. Rīga: Latvijas Zinātņu akadēmija, 379.–411. lpp.
- ""Kolosseum"" (1926). *Rigasche Rundschau*, 4. Dezember, S. 3, 13
- "Konzertgarten Mascotte" (1930). *Rigasche Rundschau*, 18. August, S. 7
- Koropow, Wladimir (1926). "Wie man heute in Russland tanzt." *Rigasche Rundschau*, 9. Oktober, S. 13
- Krūmiņš, G. (1928). *Praktisks ilustrēts Vadonis pa Rīgu ar pilsētas plānu*. Rīga: Jēkaba Krūmiņa izdevums

“Kunst- und Geistesleben” (1921). *Rigasche Rundschau*, 8. Oktober, S. 6

“Kunst- und Geistesleben” (1923a). *Rigasche Rundschau*, 30. Mai, S. 6

“Kunst- und Geistesleben” (1923b). *Rigasche Rundschau*, 26. Juni, S. 8

“Kunst und Geistesleben” (1923c). *Rigasche Rundschau*, 5. November, S. 7

Latvijas Nacionālā bibliotēka (b. g.). *periodika.lv*. Digitalizēto Latvijas un latviešu periodikas izdevumu datubāze (skatīts 2020. gada 1. novembrī)

Liepa, Dite (2011). *Latvijas preses valoda*. Rīga: LU Latviešu valodas institūts

Lindsay-Theimer, John (1928). *Pat und Patachon*. Nošizdevums. Rīga: Accord

Lipša, Ineta (2012). *Izklaides kultūra Latvijā: morāles komunikācijas aspekti (1918–1934)*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds

“Lokales. Tanztournir” (1920). *Rigasche Rundschau*, 24. Dezember, S. 5

Mičāne, Ingrīda (red.) (2005). *Latvijas vēsture: 20. gadsimts*. Rīga: Jumava

“Moral und Sinnlichkeit. Theater “Kolosseum”” (1920). *Rigasche Rundschau*, 27. April, S. 4

“Morgen im Rundfunk” (1930). *Rigasche Rundschau*, 17. September, S. 6

“Neue Schlager” (1932). *Rigasche Rundschau*, 10. Februar, S. 4

Niedel, P. E. (1939). “Der goldene Zweier.” *Rigasche Rundschau*, 20. Oktober, S. 4

Pērkone, Inga (2008). *Kino Latvijā 1920–1940*. Rīga: Zinātne

“Phonycord Dauerschallplatte” (1930). *Rigasche Rundschau*, 5. Juli, S. 8

“Radio. Aus den Rundfunkprogrammen” (1927). *Rigasche Rundschau*, 15. Oktober, S. 6

R. G-s (1925). “Kino-Schau.” *Rigasche Rundschau*, 1. April, S. 6, 10

*Rīgas pilsētas statistiskā gada grāmata 1925–1926* (1927). Rīga: Rīgas pilsētas statistikas birojs

“Schußsicheres Glas” (1926). *Rigasche Rundschau*, 22. Dezember, S. 6

Scott, Derek B. (2019). *German Operetta on Broadway and the West End, 1900–1940*. Cambridge: Cambridge University Press

"Seepavillon Majorenhof" (1921). *Rigasche Rundschau*, 17. Juli, S. 4  
 "Splendid Palace" (1926). *Rigasche Rundschau*, 12. Mai, S. 5  
 ""Splendid Palace"" (1929). *Rigasche Rundschau*, 2. März, S. 3  
 ""Splendid Palace"" (1930a). *Rigasche Rundschau*, 28. April, S. 3  
 ""Splendid Palace"" (1930b). *Rigasche Rundschau*, 19. September, S. 4  
 ""Splendid Palace"" (1932). *Rigasche Rundschau*, 26. März, S. 8  
 ""Splendid Palace"" (1939a). *Rigasche Rundschau*, 13. November, S. 6  
 ""Splendid Palace"" (1939b). *Rigasche Rundschau*, 4. Dezember, S. 6  
 "Splendid-Palace. Der Jazz-Sänger" (1929). *Rigasche Rundschau*,  
 2. Dezember, S. 4  
 "Splendid-Palace. Der singende Narr" (1929). *Rigasche Rundschau*,  
 19. Oktober, S. 8  
 "Splendid Palace heute. Die Lieblinge des Publikums Pat und  
 Patachon" (1926). *Rigasche Rundschau*, 4. November, S. 4  
 Steguweit, Heinz (1939). "Die Schöne Melusine." *Rigasche Rundschau*,  
 7. August, S. 1  
 "Tod über Schanghai im "Forum"" (1932). *Rigasche Rundschau*,  
 8. November, S. 3  
 "Tonbild-Karten (Gramophon-Platten)" (1930). *Rigasche Rundschau*,  
 20. August, S. 4  
 Treijs, Rihards (1996). *Latvijas Republikas prese, 1918–1940*. Rīga:  
 Zvaigzne ABC  
 "Valencia. Der neueste "Weltschlager" auf Gramophon-Platten bei  
 Jul. Heinr. Zimmermann" (1926). *Rigasche Rundschau*, 26. April, S. 5  
 Veitners, Indriķis (2014). *Latvijas džeza vēsture (1922–1940)*.  
 Promocijas darbs. Rīga: JVLMA. [http://www.music.lv/upload/  
 pages/30/Promocijas\\_darbi/Latvijasdzezavesture1922-1940.pdf](http://www.music.lv/upload/pages/30/Promocijas_darbi/Latvijasdzezavesture1922-1940.pdf)  
 (skatīts 2020. gada 10. oktobrī)  
 "Vom Pressball" (1930). *Rigasche Rundschau*, 20. Februar, S. 6  
 "Walzer – die große Mode" (1929). *Rigasche Rundschau*,  
 17. September, S. 2  
 ""Wer zuletzt küßt..." Neuer Film im "Splendid"" (1936). *Rigasche  
 Rundschau*, 8. Mai, S. 3  
 W. G. (1930). ""Rio Rita" im "Splendid Palace"". *Rigasche Rundschau*,  
 15. September, S. 6  
 "Wiedereröffnung des Kino "Moulin Rouge"" (1920). *Rigasche  
 Rundschau*, 24. April, S. 5

“Wien – die Stadt der Lieder” (1930). *Rigasche Rundschau*, 19. Mai, S. 4

“Wintertraining” (1932). *Rigasche Rundschau*, 12. November, S. 2

“Wirtschaftliche Rundschau. Die Aussichten der Leipziger Herbstmesse” (1930). *Rigasche Rundschau*, 1. September, S. 6

““Zapfenstreich am Rhein” im “A. T.”” (1930). *Rigasche Rundschau*, 9. September, S. 4

“Zur Grammophonplage am Rigaschen Strande” (1930). *Rigasche Rundschau*, 27. Mai, S. 7

““Zu Tee und Tanz”” (1923). *Rigasche Rundschau*, 18. Oktober, S. 2

“Zwei Herzen im 3/4 Takt” (1930). *Rigasche Rundschau*, 20. September, S. 13

## THE TERM *SCHLAGER* IN THE *RIGASCHE RUNDSCHAU* NEWSPAPER, 1919–1939

Alberts Rokpelnis

### Summary

The terms *šlāgeris* and *šlāgermūzika* in Latvian are derived from the German *Schlager* and *Schlagermusik*, meaning “hit” and “hit music”. Nowadays, they apply to compositions produced by the music industry with certain stylistic qualities. The main focus of this paper lies in the semantic properties of the term *Schlager* as it appeared in advertisements in the *Rigasche Rundschau*, the most important German newspaper in Latvia of the early 20<sup>th</sup> century. This German term originating in the Austrian dialect and the German merchant vocabulary of the 19<sup>th</sup> century entered the German press in Riga in various publications related to culture several decades before the proclamation of Latvian independence in 1918. It remained widespread in press vocabulary in the interwar era and during the German occupation in the Second World War.

At the end of the 19<sup>th</sup> century, *Schlager* as a term was attributed mostly to operetta music. The practice of using the term for popular and financially successful operetta excerpts in the German language and in German-related regions of Europe continued in the interwar period.

The field of popular music in the 1920s was characterised by new media – improved sound-recording technologies and radio – but printed music also continued to play an important role in the distribution of music. A common feature of all these music distribution media was their compact format. Composers adapted to the new

situation by creating entertaining vocal miniatures in the previously popular operetta styles and adding the latest dance rhythms to boost the popularity of their music. In the press, this music was also referred to as Schlagermusik.

In the 1930s, when sound film was introduced to the public, musicals rose in popularity, and many operettas were also adapted for the screen. Consequently, a new type of Schlager – namely, sound films – appeared in the vocabulary of the press. However, the first years of the decade already highlighted the involvement of the music industry in filmmaking. Companies produced phonograph records and editions of printed music featuring title songs and lyrical duets from movies. Essential features of these film-Schlagers included popular dance rhythms, various waltzes, tangos and foxtrots. By the second half of the 1930s, *Schlager* became established as a description for film music distributed on records, printed music or the radio.

This paper concludes, first of all, that the term *Schlager* was a popular label used in the press vocabulary and in publications about cultural news in general. Second, the meaning of this word was quite broad and changed several times. The analysis of the *Rigasche Rundschau* newspaper reveals that the term reflected not only the trends mentioned above but also other semantic properties. In view of the increasing popularity of cinema after the First World War, already in 1919 advertisements began calling new silent movies *Schlagers*, and this practice continued into the early 1920s, with *Schlager* used to refer to new films. In contrast, cultural reviews used the term for popular operettas or popular songs set to new dance rhythms. In the mid-1920s, when radio stations began operating all across Europe, Schlagers were introduced to *Rigasche Rundschau* readers through foreign radio programmes. The term was used most broadly in musical and cinema contexts in the newspaper in the late 1920s and the turn of the 1930s. This can be explained by the technological developments of the day and the appearance of sound films, with *Schlager* being used in *Rigasche Rundschau* advertisements to denote silent and sound films as well as operettas, dance songs, phonograph records and printed music.

The situation changed over the course of the 1930s. By the second half of that decade, the term *Film-Schlager* was increasingly used in press communication to indicate popular film melodies. Advertisements announced that these were available on phonograph records and as printed sheet music, thus establishing a certain change in the term's meaning towards "a musical piece from a sound movie" distributed on shellac phonograph records or as printed sheet music. Many of the previous semantic properties were discarded, while the role of the Schlager as an entertainment product created by the music industry became clearly defined.

# RĀMĒŠANA EVIJAS VĒBERES ATSPUGUĻOJUMĀ LATVIJAS INTERNETA MEDIJOS

Ilva Skulte

## Anotācija

Mūzikas žurnālistikai ir būtiska loma muzikālās gaumes un priekšstatu veidošanā, tādēļ svarīgi pētīt, kā mūziķu personības un darbību atspoguļo masu mediji. Viena no teorijām, kas tiek arī praktiski lietota mediju vēstījumu analizē, piedāvā priekšstatu veidošanu analizēt kā rāmēšanu: ar to jāsaprot konkrētu tekstveides un attēlu elementu izmantojums, lai atsauktos uz mentāliem modeļiem, ko cilvēki lieto jaunas informācijas uztverei un izpratnei, un radītu jaunus modeļus un shēmas. Jaunam mūziķim, uzsākot radošo darbību, ir sevišķi būtiski, kāds rāmējums tiks veidots, respektīvi, kādu modeli mediji lietos viņa daiļrades priekšstatīšanai. It īpaši svarīgi tas ir populārā mūzikā, kas interesē plašu auditoriju; medijiem, kas mūsdienā kultūras žurnālistikā orientējas uz skandāliem kā vieglas peļņas nesējiem, šajā jomā ir iespēja nopelnīt. Rakstā pētīts jaunās mūziķes Evijas Vēberes radošās darbības atspoguļojums interneta medijos laikposmā, kad viņa piedalījās koncertdzīvē un publicēja savus ierakstus. 2019. gadā māksliniece saņēma Latvijas Mūzikas ierakstu gada balvu, taču arī izraisīja daudzu klausītāju sašutumu ar savu Imanta Kalniņa dziesmas *Svētku diena* koncertatskaņojumu.

Izmantojot gan diskursa, gan kontentanalīzi, var secināt, ka visbiežāk Evijas Vēberes daiļrade atspoguļota ziņās, un tās pārsvarā ietver neitrālu informāciju. Pilnīgāku priekšstatu par mūziku veido intervijas. Toties maz ir dziļāka vērtējuma – kritikas, recenziju, un tās rada pretrunīgu iespaidu. Viedokļu sadursmes pēc 2018. gada koncerta *Mīlestība. 18+* veicinājušas to, ka Vēbere daļā mediju tiek raksturota, veidojot skandāla rāmi.

**Atslēgvārdi:** kultūras žurnālistika, interneta mediji, rāmējums, saturs, diskurss, redakcijas darbs

## Abstract

Music journalism plays an important role in the development of musical taste and the creation of notions about music. For this reason, the way musicians, their work and their activities are represented in mass media need to be studied. One mass media theory that is often applied in the analysis of media messages proposes the concept of framing in order to explain how these notions are constructed. Framing means the application of concrete text-making elements and forms as well as images to refer to or develop mental models that people



use to receive texts and understand them. For young musicians only just developing their careers, it is extremely important what kind of frame is built around them; that is, what kind of frame will be used for the further treatment of the music they produce. This is especially important in the field of popular music, which captures the interest of a wide audience and gives the media (which in the contemporary media landscape are always looking for scandals) an opportunity to make an easy profit.

This article analyses the representation in the media of the young Latvian musician Evija Vēbere. The period of time studied includes a number of concerts, performances and albums (Vēbere also won an Annual Latvian Music Recording Award in 2019) as well as a concert performance in which Vēbere's interpretation of *Svētku diena* (Holiday), a popular song by Latvian composer Imants Kalniņš, disappointed many listeners.

By using content analysis and discourse analysis, it was concluded that Vēbere's work is most often represented in the news relatively neutrally. However, a scandalous frame is frequently created merely by headlines alone. Interviews with the musician provide deeper insight, but there is little in-depth analysis or critical evaluation (such as reviews) of her work, and these give a contradictory impression. After an exchange of opinions regarding the *Love. 18+* concert on 19 November 2018, a number of media openly chose a frame of a scandalous person when writing about Vēbere.

**Keywords:** cultural journalism, internet media, framing, content, discourse, editorial work

### Ievads

Mūzikas žurnālistikai kā daļai no mākslas un kultūras žurnālistikas ir svarīga loma sabiedrības priekšstatu veidošanā. Tās uzmanības lokā ir jaundarbi, komponistu un atskaņotājmākslinieku veikums, līdz ar to mūzikas žurnālistikā ietilpst ne tikai ziņas un reportāžas par aktuāliem notikumiem, bet arī tie rakstošo un raidošo mediju žanri, kuros tiek veikta jaunumu analīze, nozīmes interpretācija un izvērtēšana. Plašākā kontekstā raugoties, tieši šī joma veido gaumes, estētisko vērtību un normu, vērtēšanas standartu ietvaru, tādējādi tiek pildīta audzināšanas funkcija, kas attīsta noteiktu kultūras kodu apguvi, kā arī stimulē un nostiprina izmaiņas tajos. Respektīvi, mūzikas atspoguļojums medijos ir atgriezeniski svarīgs arī mūzikas industrijai (t. i., mūzikas dzīves organizācijai un finansiālajam atbalstam), pat ja mūzikas jaunradi tas ietekmē tikai sekundāri. Pēdējais ir īpaši būtiski, domājot par populārās mūzikas atspoguļojumu, jo tā pārsvarā ir attīstījusies tirgus apstākļos, bez valsts sniegta atbalsta. Tomēr Latvijā kopumā,

līdzīgi kā kaimiņvalstīs (Jārvekūlg 2020), šī mūzikas industrijas daļa izpelnījies samērā maz profesionāla, analizē balstīta, nopietna un padziļināta kritikas vērtējuma. Šāda situācija, iespējams, radusies pa daļai tādēļ, ka populārās mūzikas pārstāvji ļoti bieži savu karjeru veido ārpus institucionālā ietvara – viņiem nav vai gandrīz nav muzikālas izglītības un ne vienmēr (sevišķi darbības sākumā) ir izveidojusies sadarbība ar producentu, grupu vai koncertapvienību.

Evijas Vēberes gadījums ir atšķirīgs. Viņa mācījusies Ventspils Mūzikas vidusskolā un pēc tam studējusi Nīderlandē, Prinča Klausa Konservatorijas Džeza nodaļā. Latvijā šī māksliniece uzstājusies vispirms ar savu studiju gados dibināto grupu, bet vēlāk Rīgā uzsākusi solistes karjeru. 2018. gada 16. oktobrī ir laists klajā viņas pirmais solo albums *Sirdsbūt*, par ko Vēbere tika nominēta Austras balvai, savukārt 2019. gadā *Sirdsbūt* saņēma Mūzikas ierakstu gada balvu *Zelta Mikrofons* nominācijā *Latvijas Mūzikas ierakstu gada labākais alternatīvās vai indie mūzikas albums*. Šajos ierakstos un dziesmu video Vēbere veido īpatnēju vizuāli akustisko tēlu un izkopj savdabīgu estētiku, nebaudoties radikāli atkāpties no kultūrā pieņemtā koda, pat izaicinot to, tādēļ dažkārt viņa paliek kolēģu un auditorijas nesaprasta. Sevišķi plaši šāda neizpratne izskanēja masu medijos, to komentāros un sociālajos tīklos, pēc 2018. gada 19. novembra koncerta *Milestība. 18+*. Tajā Vēbere uzstājās ar Imanta Kalniņa dziesmu *Svētku diena*, kuru savulaik dziedājusi Olga Rajecka. Daudzi kolēģi, žurnālisti un sociālo tīklu komentētāji kritizēja šo interpretāciju, tādēļ akcents no mākslinieciskās kvalitātes novirzījās uz skandāla atspoguļojumu un žurnālistisko izpēti. Mediju diskursā dominēja emocionāli izteikumi un argumenti, kas balstīti koncerta izdevumu skaitliskajos aprēķinos. Gan šo notikumu iespaidā, gan sakarā ar Andra Gaujas filmas *Nekas mūs neapturēs* tituldziesmu *Izoletta* (Sniedzes Prauliņas mūzika, Edgara Šubrovskā vārdi) māksliniece 2018. gada nogalē mediju uzmanības lokā bija ļoti bieži, un šī popularitāte saglabājās arī 2019. gada sākumā Mūzikas ierakstu gada balvas kontekstā. Tomēr atspoguļojums kopumā bija tendēts ne tik daudz uz objektīvu muzikālā snieguma vai meklējumu atspoguļojumu, cik uz metaforu un epitētu lietojumu, lai komentētu auditorijas uzmanību, interesi un emocijas, veidojot atgriezenisko saiti. Mediju atspoguļojums nereti ir pretrunīgs (skat. 1. attēlu 147. lpp.), bet tas liek domāt arī par mūziku vispār, konkrētāk, par šī jēdziena robežām. No vienas puses, tās ir relatīvi precīzas, kultūrā aptuveni aprobētas; no otras puses, populārajā kultūrā robežas nosaka tieši klausītāju uzmanība un attieksme, institucionālais atbalsts vai kritiķi. Interesanti, ka mūzikas žurnālistu un kritiķu pamatā atzinīgais vērtējums Evijas Vēberes ieskaņojumiem un daiļradei, kas rezultējies balvas iegūšanā, būtībā "ierakstīja" viņas darbu noteiktā stilistikā un tradīcijā (alternatīvā un indī mūzika); turpretim "tautas balss" sašutums tika pausts par uzstāšanos plašām masām domātā (t. i.,

populārās mūzikas) koncertā, interpretējot konkrētu dziesmu. Tomēr ne pretruna starp šīm vērtējuma galējībām, ne to atšķirīgais objekts medijos tā arī netika loģiski iztirzāts, atstājot argumentus par un pret Evijas Vēberes daiļradi neizteiktus, bet implicīti ietvertus; māksliniece medijos tika atainota kā nesamierināmu, gaumē balstītu subjektīvu pretrunu izraisītāja (kas, iespējams, sekmē arī mūziķes karjeru).

Šī raksta centrā ir Evijas Vēberes un viņas daiļrades atspoguļojums latviski rakstošajos interneta medijos divu gadu laikā, periodā no 2018. gada 1. maija līdz 2020. gada 1. maijam. Tā mērķis ir analizēt internetā pieejamās mediju ziņas un citu žanru publikācijas ar diskursa un kontentanalīzes palīdzību, lai noteiktu rāmējumus, kādus mediji veidojuši mākslinieces daiļradei. Ar rāmējumu šajā gadījumā saprasts mērķtiecīgi izraudzītu žurnālista darba instrumentu, teksta un attēla veidošanas elementu lietojums nolūkā radīt priekšstatu par atspoguļoto un skaidrot tā nozīmi saskaņā ar noteiktu mentālu modeli vai atsaucoties uz to. Kognitīvais mediju iedarbības efekts (resp., priekšstati un nozīmes mediju atspoguļojuma rezultātā tiek pakārtoti reālās dzīves notikumiem, objektiem un darbības subjektiem) veidojas divos kontekstos, kuriem ir ietekme uz žurnālistu vai redaktoru radīto rāmējumu. Šeit jāmin, pirmkārt, kultūras konteksts (Evijas Vēberes sakarā te vērojama sadure starp priekšstatiem par skaisto un standartiem latviešu populārajā mūzikā ar žanra un stila ietvaru attiecīgā virziena mūzikā pasaulē) un, otrkārt, mediju darba jeb redakcijas organizacionālais konteksts (kurā izraudzītos rāmējuma modeļus nosaka kā redakcijas dinamika, tā indivīdu, tostarp žurnālistu un kritiķu, preferences, mediju biznesa intereses, ideoloģiskā vai kultūras orientācija un darba rutīna). Lai atklātu šo kontekstuālo dažādību, ir izvirzīti trīs pētījuma jautājumi:

1. Kādi ir Latvijas interneta medijos aplūkotajā laikposmā visbiežāk sastopamie rāmējumi Evijas Vēberes darbības atspoguļojumā?
2. Kādi publikācijas izveides elementi lietoti, lai tos radītu?
3. Kādas Latvijas kultūras un mediju vides, kā arī redakciju darbības īpatnības tos noteikušas?

### **Rāmis, rāmējums un rāmējuma analīze komunikācijas zinātnē**

Rāmja (*frame*), rāmējuma (*framing*), kā arī rāmja veidošanas (*frame building*) un noteikšanas (*frame setting*) analīze komunikācijas zinātnē ir viena no bieži lietotām teorētiskajām paradigmām. Tā palīdz skaidrot, kā tieši sabiedrībā rodas priekšstati par to vai citu notikumu, sekojot dažu tēmas aspektu izcēlumam (Vreese 2005: 53). Konceptija balstās idejā par "rāmi" – mentālu modeli jeb shēmu, kas strukturē realitātes atveidojumu un ko mediji ar dažādiem aprobētiem teksta vai attēla

veidošanas paņēmieniem integrē savos vēstījumos, lai faktus padarītu saprotamus auditorijai. Respektīvi, rāmji rodas sociālkulturālā un individuālā pieredzē kā shēmas, ko cilvēki lieto, lai ieliktu jēgu uztvertajā un šādi strukturētu gan interakcijas, gan, atgriezeniski, arī paši savu individuālo un sociālkulturālo pieredzi. Mediji daudzējādā ziņā piedalās šo modeļu (shēmu) veidošanā gan kā svarīgs vēstījumu avots, gan formulējot priekšstatus par realitāti. Tādēļ rāmju atklāšana mediju tekstos un attēlos palīdz saprast kognitīvo strukturējumu sabiedrības priekšstatiem par realitāti kopumā, par atsevišķām tās jomām, notikumiem un procesiem. Īpaši bieži masu komunikācijas pētījumos šī pieeja tiek lietota, lai izprastu kādu notikumu vai procesu, kas konkrētā laikposmā radījis satraukumu sabiedrībā – piemēri varētu būt migrācija, priekšvēlēšanu debates, epidēmijas u. tml. Taču rāmēšanas analīze palīdz arī saprast, kā mediju diskursā veidojas priekšstati par kādas personas darbību vai statusu.

Jāatzīst, ka rāmēšanas pieeja plašsaziņas pētījumos bijusi relevanta jau kopš 20. gs. 70.–80. gadiem; tomēr, kā rāda vēsturiski salīdzinoša analīze (Vliegenthart, van Zoonen 2011: 103), pēdējos gadu desmitos tā lietota ievērojami biežāk. Vienlaikus ir pieaugusi daudzveidība rāmēšanas teorijas centrālo jēdzienu un elementu definīcijās, kā arī pašā rāmējuma un rāmja veidošanas analīzē. Pētnieki konstatē šeit lielas nekonsekvences, kur vēl būtu nepieciešams rast konsensusu (D'Angelo et.al. 2019), taču pati pieeja tiek atzīta par vērtīgu – jo īpaši politisko un sociālo jautājumu atspoguļojumā, bet arī kultūras un mūzikas žurnālistikā (Berkers and Eeckelaer 2014; McClain 2016, 2018; Baker and Williams 2019; McClain and Lascity 2020). Rāmēšanas izpratnes konsolidācijas grūtības daļēji saistītas ar to, ka savā dziļākajā būtībā šī teorija (un tajā balstītā analīze) ietver starpdisciplināru skatījumu. Idejas aizsākumi meklējami psiholoģijas un kibernetikas meklējumos jau 20. gs. pirmajā pusē. Piemēram, Pols D'Andželo min vairākas dažādu zinātņu teorijas un konceptuālos modeļus, kas kopš 20. gs. 30. gadiem tā vai citādi mijiedarbojušies vai tieši ietekmējuši rāmēšanas idejas izstrādi; tie pārstāv psiholoģijas, valodniecības, komunikācijas zinātnes un socioloģijas jomu (D'Angelo 2017: 635). Tomēr visbiežāk rāmēšanas teorijas pirmsākumus komunikācijas zinātnē mēdz saistīt ar Ērvinga Gofmena koncepciju, kas savukārt izriet no etnogrāfiskās analīzes rezultātiem un, attīstot Gregorija Beitsona (*Gregory Bateson*) idejas, apraksta cilvēku izturēšanos dažādās sociālās situācijās. Saskaņā ar Gofmena uzskatu, šādās situācijās mēs balstāmies noteiktās un stabilās kategorijās, ko tā vai citādi izmanto visi attiecīgās sabiedrības locekļi (Goffman 1974). Pēc viņa rakstītā, rāmējums veidojas, ņemot vērā tēmu, kontekstu, autora skatpunktu un references rāmi; proti, tā pamatā ir uz iepriekšējās pieredzes un kultūras bāzes veidots scenārijs vai mentālais modelis. Citiem vārdiem, Gofmenam rāmji ir mentālas orientācijas, kas strukturē to, kā mēs uztveram un interpretējam pasauli. Tie ir savveida

mehānismi problēmu risināšanai, balstoties sociālkulturāli radītās, tomēr katra indivīda atmiņā noglabātās mentālās shēmās, kas palīdz saprast aktuālo sabiedrisko situāciju jēgu (Johnston 1995: 220). Taču Gofmena idejas būtu grūti tieši attiecināt uz masu komunikācijas jomu un lietot praktiskai izpētei. Tādēļ kā rāmējuma tradīcijas aizsākums žurnālistikas un mediju pētījumos izceļami divi citi darbi, kas palīdzēja adaptēt teorētiskās idejas un koncepcijas, savdabīgi operacionalizējot tās praktiskiem pētījumiem – Geijas Tačmenas monogrāfija *Making News* (“Veidojot ziņas”, Tuchman 1978) un Toda Gitlina *Whole World is Watching* (“Visa pasaule skatās”, Gitlin 1980). To autori pievēršas redakcijas darba aspektiem, izmantojot Gofmena primāro struktūru (*primary frameworks*) ideju cilvēku interakciju izpratnē: tiek skaidrots, kā mediju formāti, mediju ideoloģija un redakcijas darba rutīna ietekmē tēmu un to aspektu atlasī, kā arī stāstu veidošanu (D’Angelo 2017; Borah 2011).

Komunikācijas teorija un praktiskā analīze kopš 20. gs. 80. gadiem ir pierādījusi: komunikācijas pamatnostādnes ierobežo vienu no galvenajiem principiem žurnālistikas ētikas kodā – objektivitāti, jo komunikācija kā tāda notiek tikai tad, kad komunikators izveidojis vēstījumu. To darot, viņš veic daudzas izvēles gan aprakstāmo notikumu, gan to reprezentācijas formu atlasē – naratīvs, retorika, attēli, grafiski akcenti u. tml. zīmes bieži ir žurnālistu un redaktoru izšķiršanās rezultāts, ko nosaka dažādi motīvi. Savukārt auditorija veido priekšstatus saskaņā ar references shēmām un kognitīvajiem modeļiem, kas jau iepriekš radušies kultūrā un ikdienas pieredzē, glabājas cilvēku atmiņā un tiek aktualizēti, pateicoties norādēm uz šādiem modeļiem mediju publikācijās. Dītrams Šeifele piedāvā kongruentas struktūras koncepciju, kurā žurnālists arī tiek atainots kā cilvēks – respektīvi, profesionāls žurnālists ir “auditorijas” daļa, viņa attieksme, uzvedība, atbildības izjūta individuālā līmenī piedalās rāmja radīšanā, šīs īpašības arī ietekmē viņa profesionālo izvēli, veidojot mediju rāmi. Citi ietekmes faktori ir organizacionāls spiediens, ideoloģija, elites viedokļi utt. (Scheufele 1999: 115).

Taču individuālā, redakcijas un sociālkulturālā konteksta analīze tikai daļēji palīdz saprast izveidoto rāmējumu. Svarīgs uzdevums ir arī publikāciju teksta (un attēla) detalizēta analīze. Nākamais, varbūt visklasiskākais rāmēšanas un tās analīzes traktējums masu komunikācijas un žurnālistikas teorijā pieder Robertam Entmenam (Entman 1993), kas rāmēšanu aplūkojis savā ļoti ietekmīgajā rakstā *Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm* (“Rāmēšana: salauztās paradigmas skaidrojums”) un definē to šādi:

“[...] rāmēt nozīmē atlasīt dažus aspektus no uztvertās realitātes un padarīt tos redzamākus teksta komunikācijā tiktāl, lai tie izceltu noteiktu problēmas definīciju, kauzālo interpretāciju, morālo novērtējumu un/vai rekomendācijas risinājumam” (Entman 1993: 52).

Tātad, saskaņā ar Entmena uzskatu, tādi elementi kā problēmas definīcija, situācijas noteikšana, morāli spriedumi un iespējami risinājumi tiek ietverti katrā publikācijā, palīdzot auditorijai saprast situāciju un prognozēt tās attīstību, bet arī liekot par aprakstīto domāt noteiktā veidā. Pols D'Andželo pievērš uzmanību tam, ka rāmēšana ir kompleksa un daudzdimensionāla, iekļaujot gan rāmja definēšanu, gan tā konstruēšanu un rāmēšanas atstāto ietekmi (D'Angelo 2002: 880). Līdz ar to rāmju pētnieks, detalizēti pievēršoties teksta diskursam un kontekstam, kurā tas radies, spēj piekļūt "mentālās dzīves "melnajai kastei", sociālās pieredzes struktūrām, kas mājō tajā, un tādējādi – arī pašiem rāmjiem" (Johnston 1995: 221–222).

Lai noteiktu izveidotos rāmjus, jāanalizē teksta saturs, identificējot tajā daļas un elementus, kas ļauj cilvēkam kontekstualizēt tēmu un sasaistīt to ar atmiņā esošajām shēmām. Ir divu veidu konteksta koncepcijas – pirmā jeb plašākā ietver sociālos, kultūras, komerciālos un politiskos apstākļus, kuros rodas diskurss, savukārt otrā jeb šaurākā orientējas uz teksta veidoto asociāciju modeļiem, kas šos apstākļus kodē (vairākos mediju tekstos) (D'Angelo 2017: 638). Līdz ar to mediju veidotā rāmja definīcija būtu šāda: (pētnieka meklētais) rāmis ir "nozīmes struktūra – centrālā ideja, organizācijas princips, galvenais naratīvs, makroatribūts vai tēma – kas mediētājā tekstā var būt implicīts vai latents, bet jebkurā gadījumā piešķir skaidru, selektīvu nozīmi vārdiem un vizuālajam materiālam, ko komunikators izmanto, lai kontekstualizētu tēmu" (D'Angelo 2017: 638). Rāmēšanas analizē attīstījušās arī divas pieejas darbam ar mediju tekstiem: viena tendēta drīzāk uz kvantitatīvu, automātisku darbu ar lieliem tekstu masīviem, kamēr otra dod priekšroku kvalitatīvai izpētei – lēnam un dziļam teksta lasījumam jeb mikrolīmeņa diskursa analīzei (David et.al. 2011).

### **Kultūras un mūzikas žurnālistikas specifika**

Lietojot rāmēšanas teoriju un rāmējumu analīzi mūzikas un vispār kultūras žurnālistikas pētījumos, būtu jāņem vērā vairāki aspekti:

- redakcijas darba organizācijas specifika kultūras žurnālistikā;
- specifiskā žanru sistēma un diskursa robežas;
- sociālkulturālais konteksts, kas saistīts ar abiem iepriekš minētajiem aspektiem, bet ietver arī saturiskas ekspektācijas; to pamatā ir šīs žurnālistikas jomas mērķi un funkcijas (kultūras kvalitātes stimulēšana, tās dažādības veicināšana, gaumes izkopšana u. tml.). It īpaši nozīmīgi tas ir populārās mūzikas kontekstā, jo ziņas un vērtējumi par to orientēti uz plašāku auditoriju.

Kultūras žurnālistika ir īpaša vispirms jau ar to, ka pati pieder kultūras jomai – respektīvi, nozarei, kuru tā atspoguļo. Kultūras žurnālistikas produkti arī pārstāv kultūru, tie veido kultūras procesu dinamiku un iekšējos (mainīgos) likumus un normas (Lüddemann 2015: 55–56). Radniecīgās saites, kas šajā žurnālistikas nozarē saista atspoguļotājus ar atspoguļotajiem (t. i., piemēram, mūzikas žurnālistu kopienu ar mūziķu un mūzikas izdevēju kopienu, abām kopienām nereti lielā mērā pārklājoties), tiek atzītas par normu: tiek ņemtas vērā specifiskās zināšanas un prasmes, kas parādās, žurnālistiem un publicistiem spriežot par kādu notikumu, personu, artefaktu atspoguļojumu un tādējādi leģitimizējot tos kā kultūru (Janssen, Kuipers, Verboord 2008; Golin, Cardoso 2009; Jaakkola 2015c; Skulte 2015). Tādēļ nereti tiek pieļautas atkāpes no vispārējiem žurnālistikas principiem: kultūras žurnālisti var atļauties audzinošu diskursu, autoritatīvu viedokli, prognozēt un samērā gausi reaģēt uz notiekošo (Golin, Cardoso 2009: 77–83; Jaakkola 2015c: 99). Ļoti bieži kultūras žurnālisti profesionāli identificējas ne tik daudz ar žurnālistiku (Harries, Wahl-Jorgensen 2007: 624), cik ar mākslu jomu, ko viņi atspoguļo (Golin, Cardoso 2009: 82). Kultūras žurnālisti draudzējas ar māksliniekiem un iesaistās viņu rīkotos pasākumos, ir daļa no kultūras elites un daudzkreiz nevairās no ieskatiem skandālos un mākslinieku privātajā dzīvē – tas viss ļoti kritiski vērtējams no žurnālistikas vispārējo principu viedokļa. Šīs jomas žurnālistu misija ir augsto kultūras standartu sargāšana, informēšana, vērtēšana, pārdomas par mākslu, tādējādi viņi ar rāmējumu palīdzību ļauj patērētājiem orientēties sarežģītajā kultūras (produktu) sistēmā (Porombka 2007: 274). Taču tieši patēriņieciskuma ievirze kultūrā, kā arī mediju vides komercializācija un mediju tieksme uz efektīvāku organizāciju apdraud kritikas un refleksijas uzturēšanu kultūras medijos un mediju kultūras nodaļās (Hellman, Jaakkola 2012). Redaktoriem ir iespēja izvēlēties – vai nu apmierināt auditoriju, kas kultūras žurnālistikai tradicionāli ir samērā neliela, bet sagaida elitāru produktu, vai arī paplašināt to, pievēršoties arvien populārākam un komerciāli izdevīgam kultūras un mākslas produktu klāstam un ieviešot izklaidējošāku stilu – atmetot specifisko leksiku un “smagos” žanrus (refleksiju, analīzi, kritiku), kas prasa iedziļināšanos. Žurnālistikas kopējā klāstā kultūras žurnālistikas daudzums mūsdienās samazinās, redakcijas to nereti uzskata par mazāk svarīgu, sekundāru darbu. Rezultātā cieš arī kvalitāte – sakarā ar komercializāciju, globalizāciju, ātruma un pastāvīgas informācijas plūsmu, kā arī sociālo mediju un blogu attīstību pētnieki jau sen runā, piemēram, par kritikas krīzi (Berger 1998; Elkins 2003), preses reližu ietekmi uz citu žanru publikācijām un pašu lietotāju (amatieru) veidotu kultūras žurnālistiku (Forde 2001).

Visas iepriekšminētās aktuālās tendences un problēmas pilnībā attiecas arī uz mūzikas žurnālistiku (Hearsum 2013). Līdzīgi citām

kultūras žurnālistikas jomām, arī šajā laukā ierastie darba organizācijas principi izrādījās neefektīvi, saskaroties ar 2008. gada finanšu krīzes radītajiem triecieniem. Daudzi preses izdevumi tika slēgti vai turpināja darboties internetā, mūzikas atspoguļojumam paredzētie apjomi samazinājās, par mūzikas žurnālistu konkurentiem kļuva sociālo mediju lietotāji, kas nereti vismaz pa daļai bija arī paši mūziķi, tādēļ pirmā šī gadu tūkstoša desmitgade lika runāt par mūzikas žurnālistikas un kritikas krīzi (Hearsum 2013: 107). Turklāt pētnieku darbu sarežģī vēl kāds apstāklis: redakcijas hierarhijā mūzikas žurnālisti lielākoties tiek vērtēti kā mazāk svarīgi ne vien salīdzinājumā ar politikas, finanšu vai ekonomikas ziņu veidotājiem, bet arī ieņem konceptuāli neskaidru pozīciju starp mākslas un kultūras, kā arī izklaides un slavenību sadaļām (Jacke et.al. 2014: 2). Īpaši tas attiecas uz populārās mūzikas žurnālistiku – šī sfēra ļoti bieži tiek saprasta kā daļa no izklaides/slavenību tematiskās jomas un netiek augstu vērtēta arī pašu mūzikas žurnālistu vidū (Nunes 2004: 132). Tādēļ populārās mūzikas žurnālisti drīzāk identificējas ar populārās mūzikas industrijas vidi, kurā tiek cienīti kā “vārtsargi” – informācijas atlasītāji un “rāmja” veidotāji.

Mūzikas rāmešana žurnālistikā nozīmē vispirms jau to, ka žurnālists strādā ar vārdu, bez informācijas par to, kur, kas un kā ir patlaban vai bijis kādreiz pieejams; turklāt atspoguļojums medijos prasa arī pašas mūzikas raksturojumu, vērtējuma argumentus. Atsaucoties uz ievērojamo britu mūzikas kritiķi Bārniju Hoskinsu (*Barney Hoskyns*), Pola Hirsama apraksta darbības modeli ar četriem elementiem – jāizprot mūzikas formas, jāizskaidro skaņdarba stils, jāatklāj emocijas un jānodod konteksts (Hearsum 2013: 112). Tas savukārt prasa zināšanas, ko liela daļa populārās mūzikas žurnālistu apguvuši pašmācības ceļā, rakstot par savu aizraušanos. Atbilstoši mūsdienu tendencei, daļu no rāmējumiem veido fani un sociālie mediji, tādēļ vienota diskursa un skaidras ideoloģiskas (Hearsum 2013) vai estētiskas sistēmas vietā rodas tas, ko Kriss Atons sauc par poliglotismu (Atton 2009). Respektīvi, lai noskaidrotu, kādi vēstījumos ietvertie rāmji “uzrunā” auditoriju, veidojot sabiedrībā izpratni par noteiktu parādību vai artefaktu, jāņem vērā ne vien dažādas ideoloģiskās pieejas, bet arī dažādi diskursi un valodas stili. It īpaši tas attiecas uz populāro mūziku. Turklāt zīmīgi, ka dzīves notikumu, personību un artefaktu atspoguļojumu veido ne tikai profesionālu vai mūzikas jomā specializējušos žurnālistu ieteiktie rāmējumi. It sevišķi populārās mūzikas žanriem tiek pievērsta pastiprināta citu jomu žurnālistu uzmanība – mūzikas mārketinga panākumu atslēga un veiksmē ir sekmīga mākslinieku tēla veidošana un produkta virzīšana, kas nav iespējama bez mediācijas (resp., masu mediju iesaistes). Tādēļ populārajā mūzikā rāmjus veido un nostiprina gan žurnālisti, kas strādā izklaides jomā, gan privātās dzīves atspoguļotāji, gan dzīves stila žurnālisti, gan citi. Interneta vidē ļoti bieži kāda potenciālu skandālu saturoša ziņa tiek publicēta vairākas reizes, nenorādot autoru un īpaši nemainot preses relīzes tekstu.



## Evijas Vēberes atspoguļojuma analīze

Lai raksturotu mediju sniegto rāmējumu Evijas Vēberes daiļradei, tika analizētas internetā pieejamās plašsaziņas līdzekļu (izņemot sociālos medijus) publikācijas laika posmā no 2018. gada 1. maija līdz 2020. gada 1. maijam. Tās atlasītas ar *google* meklēšanas programmas palīdzību, meklējot pēc atslēgvārdiem *Evija Vēbere* un, atsevišķi, *Evija Vēbere, recenzija*, jo pirmajā meklēšanā rezultātu sarakstā bija iekļuvusi tikai viena recenzija. Šāds izlases veidošanas modelis izmantots, lai noskaidrotu rāmējumus, kas sasnieguši ne tikai elitāru mūzikas mīļotāju un pārzinātāju auditoriju, bet principā visus latviski lasošos; tātad secinājumi tiks sniegti par rāmējumiem sabiedrībā kopumā, ne tikai mūzikas interesentu vai mūzikas žurnālistikas auditorijā.

Atmetot publikācijas, kurās mūziķe tikai pieminēta (kā viena no daudziem kāda koncerta vai ieraksta dalībniekiem), analīzei tika atlasītas 52 publikācijas. Šis skaitlis ir samērā mazs. Tādēļ turpmāk aplūkoti kvantitatīvie rezultāti un tajos balstītie secinājumi noder, lai papildinātu skatījumu uz Evijas Vēberes personības un daiļrades, kā arī Latvijas populārās mūzikas atspoguļojuma tendencēm un īpatnībām, bet pamatīgākam un precīzākam kvantitatīvam pētījumam būtu jālieto plašāka izlase. Taču iegūtie rezultāti ir svarīgi, jo pētījuma uzdevums daļēji saistīts ar jauna mūziķa darbības atainojumu periodā, kuru var uzskatīt par tā plašākas atpazīstamības sākumposmu. Tādējādi tas tieši un koncentrēti atklāj situāciju, kurā mūzikas žurnālistikas jeb, plašāk, mūzikas dzīvi un personības atspoguļojošās žurnālistikas nozīme ir īpaši liela. Kvantitatīvajā daļā, analizējot visas 52 publikācijas, sniegts arī pārskats par to datumiem, žanriem un autorību. Lai gan dati ir skaitliski nelieli un disproporcionāli, tomēr viss minētais ļauj izdarīt kritiskus secinājumus par atspoguļojuma kvalitāti, raugoties no žurnālistikas teorijas viedokļa.

Tika izmantotas divas komunikācijas pētījumu jomā aprobētas metodes:

- diskursa analīze – lietoto rāmējumu analīzei, interpretācijai un raksturojumam;
- kontentanalīze – nolūkā atklāt rāmējumu proporcionālo sadalījumu un žurnālistikas paņēmienus, ar kuriem rāmējums veidots.

Vispirms jāatzīmē, ka vairums publikāciju radušās, reaģējot uz konkrētiem notikumiem – koncertiem, CD albumu izdošanu, video publicēšanu interneta vietnēs, balvām. Šādi raksti pārsvarā top, pateicoties producentu, izdevēju un koncertorganizāciju preses relīzēm, un nereti atkārtojas vai daļēji atkārtojas dažādos medijos. To raksturīga pazīme ir autorības trūkums (ziņas tiek apzīmētas kā LETA ziņas vai attiecīgo mediju kultūras nodaļu sagatavotas ziņas, vai arī autors netiek norādīts vispār). Kopumā no 52 analīzes vienībām tikai

13 gadījumos norādīti autori – mūzikas žurnālisti vai mūzikas jomā specializējušies žurnālisti.

Tādējādi nenozīmīgs ir to publikāciju skaits, kurās mūzikas žurnālisti meklējuši savu ceļu, paši veidojot mūzikas atspoguļojuma rāmējumu, bet vēl retāk Evijas Vēberes daiļrade izpelnījusies kritisku izvērtējumu vai analīzi. Divu gadu laikā tapuši vienīgi četri raksti, kas pārstāv recenzijas žanru: divi aplūko albumu *Sirdsbūt* (Zaviļeiskis 2018, portāls *Delfi.lv*; Vanzovičs 2019, portāls *nra.lv*), viens pievēršas Evijai Vēberei kā vienai no četriem koncerta dalībniekiem (Eņģelis 2018, portāls *Delfi.lv*), savukārt viena īsrecenzija iekļauta gada pārskatā par svarīgākajiem notikumiem kultūrā (Satori.lv 2018).

2018. gads Evijas Vēberes darbībā bijis īpašs ne tikai ar solo albuma iznākšanu, kas apliecina dziedātājas orientāciju pārsvarā uz Latvijas tirgu, bet arī ar plašo (negatīvo) publicitāti, ko izraisīja uzstāšanās 2018. gada 19. novembra Latvijas simtgadei veltītajā koncertā *Mīlestība. 18+*. Tādējādi aplūkotajā laika posmā lielākā daļa publikāciju bija veltīta mākslinieces sniegunam šajā koncertā vai arī atsaucās uz to kā uz būtisku rāmējuma elementu avotu. Tomēr, neskatoties uz viedokļu dažādību un daudzu Latvijā pazīstamu personu izteikumiem, mediji kopumā neizveidoja rāmi, kurā tiktu sniegts analizē balstīts, pamatots Vēberes uzstāšanās vērtējums. Emocionālas dabas argumentus labprāt izmantojuši un savos rāmējumos izvērsuši dzeltenās preses pārstāvji un tikpat nekvalitatīvi, uz auditorijas uzmanības piesaisti un iesaisti orientēti interneta mediji.

Līdz ar to, kā atzīmē mūzikas žurnālists Sandris Vanzovičs, “par jauno dziedātāju Eviju Vēberi (un šī koncerta tāmi...) uzzināja pat tie, kuriem latvju mūzikas pēdējā pietura droši vien bija ansambļa “Ornaments” un dziesmas “Puiši, puiši” laikos” (Vanzovičs 2019, portāls *nra.lv*). Ņemot vērā šos apstākļus un balstoties atlasīto virsrakstu pilotpētījuma diskursa analizē, tika izveidoti pieci iespējamie rāmji. Tie ļaus detalizētāk atklāt, kādu lomu publikāciju rāmējumā gūst sekojoši elementi:

- virsraksts;
- raksta ievadteikum(s) jeb līds<sup>1</sup>;
- pamattekst (naratīvs, valodas stils un izteiksmes līdzekļi, argumenti, pamatojuma fakti);
- fotogrāfija;
- video.

Savukārt izceltie pieci rāmējumi un ar tiem saistītie atspoguļotie konteksti ir šādi:

1) *notikums* – neitrālas ziņas par notikumiem, kuros Evija Vēbere darbojas kā mūzikas jomas pārstāve; rāmējums *Evija Vēbere kā jauna mūziķe ar atšķirīgu stilu*;

<sup>1</sup> Žurnālistikas literatūrā nav latviskots termina, kas apzīmētu praksē bieži sastopamo anglicismu *līds* (angļu val. *lead*; skat., piem., Dimants, Russ-Mols 2009: 62). Ar šo jēdzienu jāsaprot raksta ievadteikums vai teikumu kopa, kas īsi izklāsta būtiskāko informāciju un nereti izceļ to arī ar grafiskiem līdzekļiem.

2) *skandāls* – daudzi mediji 2018. gada 19. novembra notikumus atspoguļoja ne vien emocionāli, bet arī kā skandālu, uz ko atsaucās vēlākās ziņās, tādējādi joprojām paturot šo mākslinieci skandāla rāmī. Tas ir saprotams no mediju organizācijas un biznesa viedokļa, jo skandāls ģenerē uzmanību, tomēr tas arī pieder pie mūsdienu mediju veidotā slavenību diskursa; rāmējums *Evija Vēbere kā skandaloza slavenība*;

3) *personība* – raksti, intervijas un dažas recenzijas izceļ mākslinieces rakstura īpašības, personības iezīmes un biogrāfiskas detaļas (ieskaitot mācības ārzemēs), kas savā ziņā ietekmē (“ierāmē”) arī mūzikas raksturojumu; rāmējums *Evija Vēbere kā smalka un jūtīga jauna sieviete*;

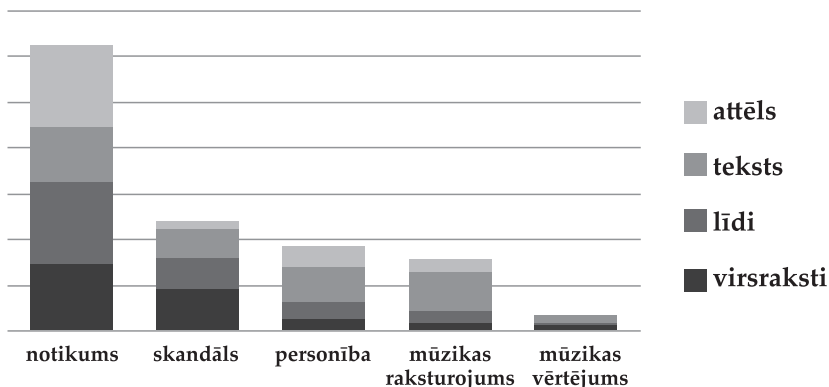
4) *mūzikas raksturojums* – daži raksti, intervijas un recenzijas, atbilstoši mūzikas žurnālistikas uzdevumiem, ietver aprakstus par mūzikas stilu, īpatnību, kā arī tās raisītajām emocijām un izjūtām; rāmējums *Evija Vēbere kā īpašas, pārsteidzošas, noslēpumainas skaņu vides radītāja*;

5) *mūzikas vērtējums* – atsevišķas, lai gan pavisam nedaudzas publikācijas sniedz arī vērtējumu, kas ir izteikti pretrunīgs; rāmējums *Evija Vēbere kā izcils, bet pretrunīgs fenomens Latvijas mūzikā*.

Veicot analīzi kvantitatīvi, izrādījās, ka visvairāk ir salīdzinoši neitrālā notikuma rāmējuma piemēru: respektīvi, Evija Vēbere tiek parādīta kā jauna mūziķe, kas uzrunā Latvijas auditoriju ar koncertiem, audio un video ierakstiem. It īpaši spilgti to redzam lidos (35) un attēlos (36), kas lielākoties ataino mākslinieci uz skatuves – dziedot vai saņemot balvu (skat. 1. grafiku). Šāds rāmējums bija dominējošais visos pētītajos publikāciju elementos – virsrakstos, lidos, pašā tekstā un attēlā. Gandrīz pusē publikāciju – 23 gadījumos – minēto rāmi atbalsta arī video (pārsvarā izmantoti koncertieraksti vai oficiālie video).

Tomēr zīmīgi, ka vidēji biežāk nekā personības vai mūzikas raksturojuma rāmējumi publikācijās parādījās skandāla rāmējums. Attēli mazāk orientējās uz skandālu – drīzāk tie izmantoti, lai atklātu personiskās īpašības vai papildinātu mūzikas radīto tēlu. Toties vairāk nekā trešdaļa visu virsrakstu (19) un ceturtdaļa visu līdu (13) un tekstu (13) ietver skandāla elementus.

## 1. grafiks. Rāmējumu proporcionālais sadalījums



Analizētajā materiālā personība (37 rakstos) raksturota nedaudz biežāk nekā mūzika (32 publikācijās), un abi šie rāmējumi izstrādāti galvenokārt rakstu pamatdaļā (atšķirībā no virsraksta un līda, kur daudz lielāks ir notikuma un skandāla rāmējuma īpatsvars). Savukārt Evijas Vēberes mūzikas vērtējums piedāvāts vien nelielā publikāciju klāstā (tikai trīs publikāciju tekstos un virsrakstos, kā arī vienā līdā), pat visas recenzijas nesniedz vērtējumu vai arī dara to neskaidri, tāpēc auditorijai ir grūti nolasīt kritiķa pārliecību un attieksmi. Pozitīvi vai negatīvi vērtējumi bieži tiek pausti, veidojot pretrunu un balstoties anonīmos (un/vai kolektīvos) avotos kā, piemēram, “klausītāji”, “komentētāji”, “kritiķi”, vai arī izvēloties gramatiskas konstrukcijas, kas neprasa tekstā ietvert izteiktā viedokļa autoru, piemēram, ieviešot tādas apzīmētāja grupas kā “nežēlastībā kritusi” vai “starptautiski novērtēti” (skat. 1. attēlu).

jauns.lv › raksts › sievietēm - Перевести эту страницу

### Nežēlastībā kritusi Evija Vēbere uzmirz ar jaunu dziesmu ...

... jau starptautiski novērtētā dziedātāja Evija Vēbere iedziedājusi dziesmu "Izoletta" - šis darbs ir skaņu ...

1. attēls. Ekrānuzņēmums liecina par pretrunīgumu, ar kādu medijos atspoguļots Evijas Vēberes darbs. Vienā un tajā pašā publikācijā dziedātāja tiek dēvēta gan par “nežēlastībā kritušu”, gan par “jau starptautiski novērtētu”.

Kontrasts, pretstats, pat pretruna precīzi raksturo Evijas Vēberes diskursu interneta medijos vispār – tas tapis, reaģējot uz publikāciju autoru izjusto vai auditorijas emociju izraisīšanai konstruēto pārsteiguma momentu. Noliegums šajā situācijā mijas ar sajūsmu. Aprakstot auditorijas un kritiķu attieksmi, piemēram, Sandris Vanzovičs lieto frazeoloģismu: “No viena grāvja otrā” (Vanzovičs 2019, portāls *nra.lv*). Kontrasts un pretnostatījums ir pamats kā mūzikas, tā personības apraksta rāmējumiem, un, protams, bez tā nav iespējams skandāla rāmējums. Interesanti tomēr, ka šāds atšķirības, pretnostatījuma modelis ienāk arī salīdzinoši neitrālās ziņās, kur

Evija Vēbere tiek īsi raksturota kā mūziķe ar izteikti atšķirīgu stilu, neviennozīmīgu vērtējumu vai pat principiāli jaunu skatījumu uz mūziku. Atšķirības piedēvēšana dažreiz saistīta ar atsauci uz talantu, pat ģenialitāti, bet tikpat labi var nozīmēt arī nesaprotamo, svešo, normām un pieņemtajam neatbilstošo, kas tiek noraidīts.

Tādēļ Evijas Vēberes diskursu kopumā var aprakstīt kā pretstatu pāru konstruēšanu, un to ietvaros arī veidojas iepriekšminētie rāmji.

Dāvis Eņģelis savas recenzijas daļu par kādu no Evijas Vēberes koncertiem sāk ar vienu no šādiem pretstatiem:

“Gaidot koncerta sākumu, izlasīju par psihoanalīzes jēdzieniem “*anima*”/“*animus*”, kas, īsi rezumējot, nozīmē sievišķo vīrišķajā un vīrišķo sievišķajā. Man likās, ka Evijas Vēberes solo uzstāšanās kaut kādā mērā iemieso šo principu.” (Eņģelis 2018; portāls *Delfi.lv*)

Arī citu recenzentu skatījumā reizēm akcentēts pretstats starp sievišķo un vīrišķo. No vienas puses, dziedātāja raksturota kā smalka, maiga, ēteriska, it kā netverama būtne, kas savu trauslumu izpauž ne tikai ar balss īpatnēju skanējumu, bet pat ar vizuālā tēla elementiem (LED gaismiņām papildinātām skropstām); no otras puses, mūziku viņa rada ar smagiem (*hardware*), inženieriski būvētiem elektroniskās mūzikas instrumentiem:

“Klucīšu vietā viņai ir elektroniskas kastītes jeb tā sauktie *hardware* mūzikas instrumenti, ko dēvē dažādos sarežģītos vārdos un kas pamatā ir modulāri un digitāli mini sintezatori.” (Zaviļeiskis 2018, portāls *Delfi.lv*)

Nedaudz transformējot un attīstot šo kontrastu, daudzi publicisti nonāk vēl pie cita pretnostatījuma – netveramais kļūst par nereālo. Respektīvi, žurnālisti, kas sīkāk pievērsušies koncertu un mūzikas ierakstu analīzei, bieži atsaucas uz pasakām un apburto dabu, pati mūziķe tiek salīdzināta ar rūķi, bet viņas balss – ar rūķa balsi vai tml., pretstatot to realitātei. Mūzikas žurnālists Uldis Rudaks savas intervijas ievadā ar pārsteigumu atzīst, ka arī realitātē mūziķei ir līdzīga balss kā uz skatuves (Rudaks 2018, portāls *Diena.lv*), taču šis vērojums tikai apliecina viņas spēju veiksmīgi radīt ilūziju mūzikā: tas, ko pierasts uzskatīt par realitāti, varbūt ir tikai šķietamība. Tādēļ nav jābrīnās, ka mūzikas skanējumu kritiķi raksturo kā “suģestējošu” (Vanzovičs 2019, portāls *nra.lv*).

Viens no piemēriem pretnostatījumam ir arī sīkā un lielā kontrasts – suģestija, burvība liek domāt par varenu un spēcīgu personību, lai gan māksliniece, šķiet, rotaļājas kā bērns. Recenzenti, aprakstot savas izjūtas, piesauc rotaļlietas un bērnu darbības, bērnu kultūras (animācijas filmu) tēlus, uz ko rosina arī mūzikas video estētika un albuma vāka dizains:

“Uzburtā skaņu pasaule ir tik trausla, ka muti tik tiešām vēlams aizvērt un abas ausis izstiept vēl lielākas, nekā zilonītim Dambo. Šo trauslo un neparasto skaņas dizainu, ja vispār ir vietā lietot tik pragmatisku vārdu, Evija uzbur arī savos koncertos, visas mazās spēlmanīņas tik tiešām darbinot uz vietas, līdz ar to, attīstot kompozīcijas lēnām, kamēr

uzbūvējas iedomātā sapņu pils, ko atkal sabrucināt, lai varētu sākt celt nākamo." (Zaviļeiskis 2018, portāls *Delfi.lv*)

Tomēr izrādās, ka aiz bērnu spēlēm un buršanās stāv profesionālā izglītība un vēlme izaicināt mūzikas un muzikālā robežas. Tādēļ mūzikas žurnālisti meklē ceļu, kā apzīmēt šos eksperimentus, neklasificējot tos kā mūziku, bet gan kā performanci, fenomenu jeb parādību u. tml.

Pārsteidzoši, ka Vēberes muzikālās izteiksmes līdzekļi un stils maz tiek kontekstualizēts saiknē ar potenciālo auditoriju. Skaidrs, ka viņas māksla adresēta drīzāk mūzikas eksperimentu un sarežģītu koncepciju cienītājiem, un tas nav vienkāršais, paviršais klausītājs – patērētājs. Mūzikas robežu izaicināšanai, protams, ir sava cena, tādēļ tieši tad, kad mediju intereses laukā parādās koncerts, kas vairs nav domāts elitārai publikai, arī publikācijas par to tiek adresētas plašam lasītāju lokam. Tieši te, šajos lielākai auditorijai adresētajos rakstos, mūziķe atklājas gan kā apdāvināta un strādīga, gan kā netalantīga slavas meklētāja, un tā līdz banalitātei ir novests arī Evijas Vēberes mūzikas pozicionējums starp skaisto un neglīto, gaumīgo un bezgaumīgo. Pretrunas visspilgtāk parādās tieši virsrakstos (skat. 2. attēlu).

### Evija Vēbere un Olga Rajecka "Zelta mikrofonā" pārsteidz ...

12 февр. 2020 г. - Evija Vēbere un Olga Rajecka "Zelta mikrofonā" pārsteidz skatītājus (Video). Otrdien, 12. februārī, Dailes teātrī jau 23. reizi tiek pasniegtas Mūzikas Ierakstu ...

brivbridis.lv › Sabiedrība - Перевести эту страницу

### Plaši apspriestā Evija Vēbere iedziedājusi vēl vienu dziesmu ...



Interneta lietotāju un mediju plaši apspriestā mūziķe Evija Vēbere, kura pēc 19. novembra simtgades koncerta ...

16 дек. 2018 г. - Добавлено пользователем RIVERBED FILMS

www.ventasbalss.lv › kultura - Перевести эту страницу

### Talantīgā Evija Vēbere atgriežas dzimtenē ar koncertu tūri

4 апр. 2020 г. - Ventas koncerts notiks Pārventas bibliotēkā 10. aprīlī plkst. 19, bet Kuldīgā koncerts paredzēts dienu iepriekš 9. aprīlī plkst. 19 Kuldīgas Mākslas namā. Evijas ...

focus.lv › news › evija-vebere... - Перевести эту страницу

### Evija Vēbere nolaistām biksītēm sēž uz poda jaunajā klipā (+ ...



Evija Vēbere nolaistām biksītēm sēž uz poda jaunajā klipā (+VIDEO). Iznācis dziedātājas Evijas Vēberes ...

28 февр. 2020 г. - Добавлено пользователем Evija Vēbere

muzikaspasaule.lv › others › 5... - Перевести эту страницу

### Mūzikas konferencē "Eurosonic Noorderslag 2020" Latviju ...

15 янв. 2020 г. - Evija Vēbere tiek pieteikta kā viena no atšķirīgākajām latviešu mūziķēm ...

2. attēls. Ekrānuzņēmums ar virsrakstiem, kas atklāj Evijas Vēberes daiļrades pretrunīgos vērtējumus

Kā redzams 2. attēlā, mediju atbalsts skatītāja gaumes izkopšanai, atspoguļojot Evijas Vēberes mūziku, ir visai diskutabls. Šajā jomā būtu gribējies sagaidīt iespējami iejūtīgus un precīzus viņas radošo meklējumu raksturojumus, atklājot arī ietekmes un paralēles ar citu autoru darbiem, taču lielākā daļa rakstu orientējas uz pavisam ko citu – skandāla kontekstu, paužot drīzāk morālu, nevis estētisku vērtējumu.

Bet arī estētiskais iespaids ir pretrunīgs. Vēberes skaņdarbi netiek saukti par skaistiem, lai arī profesionāli kritiķi parasti nevērtē negatīvi to radīto satraucošo iespaidu; negatīvu viedokli drīzāk pauž tie, kas viņas sniegumu attiecīga lasījuma koda nepieejamības dēļ (kultūras, gaumes vai izglītības atšķirība) nespēj uztvert pavisam – mediji, cenšoties atspoguļot šo situāciju neitrāli, būtībā fiksē šīs pretrunas un “ieliek” tās rāmējuma konstrukcijā. Tomēr, veidojot rāmējumu, lielākoties netiek dotas atsauces uz žanru vai stilu, kura ietvaros būtu jāuztver šāda mūzika; dažādas asociācijas vai paralēles, kas parādās, tai skaitā pašas mūziķes atbildēs, rada drīzāk eklektisku priekšstatu (Leitholde 2018, portāls *Lsm.lv*).

Skandāla rāmējuma veidošanā nozīmīgākais ir pretstats starp nekvalitatīvu un kvalitatīvu izpildījumu. To pamatā veido atsauces uz dažādu mūziķu, tai skaitā komponistu, kritiķu un industrijas pārstāvju, teikto gan viņu sociālo mediju vēstījumos, gan intervijās. Piemēram, Imants Kalniņš izsakās šādi:

“Noskatījos šo koncertu. Man ļoti patika. Ļoti pārlicinošs. Ļoti patika Evija, ļoti patika “Svētku diena” Evijas izpildījumā. Novēlu turpināt savu ceļu.” (Delfi.lv 2018)

Savukārt komponists Mārtiņš Brauns atzīst:

“Šī meitene izkropļoja arī manu dziesmu. Viņa to izdarīja bērnišķīgā balsī ar pusdebilu pieskaņu.” (Apollo.lv 2018 un Sejas.lv 2018<sup>2</sup>, portāls *Tonet.lv*)

Šie citāti ceļo no medija uz mediju, un daļu no tiem pavada Evijas Vēberes pašas izteikumi, kā arī ekonomiska rakstura pārsapriedumi, kas mūzikas kvalitāti netieši saista ar izdevumiem publiskas uzstāšanās nodrošināšanai.

Tādējādi vēl viena tēma, kas iezīmējas rakstos, intervijās un recenzijās Evijas Vēberes sakarā, ir nepieciešamība meklēt jaunas kategorijas, veidot jaunu un iekļaujošāku skatu uz mūziku kopumā (pretnostatīts vecais – jaunais, aizejošais – atnākošais, stagnējošais – revolucionārais, arī muzikālas performances izmaksas un ieguvumi). Šīs idejas atklājas daudzās publikācijās, kuru mērķis ir it kā savienot skandāla laikā izveidojušās nometnes, tomēr to nekādi neizdodas veikt loģiski pamatoti, argumentēti un skaidri. Raksturīgs piemērs ir no konteksta izrautais Olgas Rajeckas (viena no pirmajām skarbākajām Evijas Vēberes kritizētājām skandāla laikā) samiernieciskais citāts – viņas vārdi, kas

<sup>2</sup> Abas ziņas ir identiskas, atšķiras tikai virsraksti un izcēlumi.

teikti Mūzikas ierakstu gada balvas pasniegšanas ceremonijā: “Nu ja. Es jau ne par ko nebrīnos. Bet apsveicu no sirds.” Šajā pašā rakstā pieredzes bagātā popmūzikas industrijas pārstāve sniedz precīzu, lai arī noliegumā balstītu raksturojumu mūzikas stila kategorijai, kurā Evijai Vēberei tiek piešķirta balva (alternatīvā un indī mūzika), sakot:

“Izrādās, ka šai mūzikai joprojām nav robežu, neviens nezina, kā tai īsti jāskan, neviens nezina, kā to darīt un kā tam vispār jābūt [..]. Es ļoti priecājos, ka šī mūzika ir tik tālu attīstījusies.” (Apollo.lv 2019)

## Secinājumi

Izanalizējot 52 interneta publikācijas, kas latviski tapušas divu gadu periodā un atspoguļo Evijas Vēberes personību un daiļradi, ir iegūts pārskats, kā plaša, nespecializēta un mūzikā īpaši neieinteresēta auditorija veido savu priekšstatu par šo mākslinieci. Tādējādi izdevies nonākt pie vairākiem secinājumiem, kas ietver atbildi uz pētījuma pirmo jautājumu (par biežāk sastopamajiem rāmējumiem).

1) Vairums Vēberei veltīto publikāciju ir ziņas par notikumiem, tās ir samērā lakoniskas un lielākoties neitrālas, lai gan nereti nav balansētas un skaidras. Bieži vien apgalvojumi nav pamatoti un avotu teiktais ir izrauts no konteksta, iegūstot pretstatu vai pretrunu starp tiem. Šīs ziņas mēdz atkārtoties daļēji vai pilnīgi (*Tvnet.lv*, *Apollo.lv* u. c.) dažādos portālos un lielākoties balstās ziņu aģentūras LETA vai citu mediju materiālos, radot šaubas par šādas kultūras žurnālistikas kvalitāti. Ziņu saturs atklāj jaunas mākslinieces ienākšanu Latvijas populārās mūzikas tirgū, kas aizsākas ar tradicionāliem, mārketinga iniciētiem rakstiem un zināmu intrigu, veidojot “atšķirīgo” tēlu (to piemin gandrīz visi rakstu autori, daudzkārt pat necenšoties atšķirīgo skaidrot vai pamatot), turpinās ar skaļu skandālu (uz ko vēlāk tā vai citādi atsaucas daudzi raksti), aktīvu darbību koncertu un skaņierakstu jomā, balvām un kritiķu pretrunīgiem vērtējumiem. **Evija Vēbere kā jauna mūziķe ar atšķirīgu, neviennozīmīgi vērtētu stilu** un savu noslēpumainu stāstu – tāds ir raksturīgākais mūziķes rāmējums Latvijas interneta mediju atspoguļojumā.

Nelielā mediju tirgus un kultūras žurnālistikas samērā mazās auditorijas apstākļos mediji nereti piešķir ziņām skandāla vai privātuma iezīmes. Daudzējādā ziņā tas vērojams arī Evijas Vēberes gadījumā. Sevišķi šo atziņu var attiecināt uz 2018. gada 19. novembra koncertu un reakcijām sociālajos medijos, kā arī turpmākajām pārsvarā negatīvajām publikācijām par šo tēmu: tika kritizētas gan koncerta izmaksas, gan pati mākslinieces uzstāšanās. Līdz ar to mediji mērķtiecīgi veidoja skandāla rāmējumu, pārpublicējot vienu ziņu vai izteikumu dažādās versijās ar nelielām, uz skandālu orientētām izmaiņām virsrakstos un teksta izcēlumos. Uz šo materiālu klāstu



nereti atsaucas arī vēlāku publikāciju autori, nostiprinot skandāla rāmējumu. Īpaši daudz skandāla iezīmju var novērot virsrakstos, kas darbojas kā auditorijas uzmanības piesaistītāji (lietoti tādi izteicieni kā “publika šokā” vai “nežēlastībā kritusī”), savukārt lidos un tekstos ir daudz mazāk skandaložu formulējumu. Neviennozīmīgā publicitāte, kas veidojās pēc uzstāšanās koncertā *Mīlestība. 18+*, uzkurināja emocionālu attieksmi pret mākslinieci kā profesionāļu, tā masu auditorijā. Rezultātā ir izveidots rāmējums, kas iespaido šīs mūziķes uztveri viņas turpmākajā karjeras attīstībā un piešķir neskaidru morālu aizdomu elementu: **Evija Vēbere kā skandaloza slavenība.**

3) Skandāls raisa mediju uzmanību ne tikai auditorijas sakāpinātas tūlītējas intereses dēļ. Analīze, skaidrojumi, padziļināta informācija vai tikai piezīme par skandalozo personu vai notikumu nozīmē iespēju piesaistīt lasītājus arī vēlāk un, atkarībā no slavenības statusa nostiprinājuma, jebkurā laikā. Turpinot skandāla intrigu, mūzikas žurnālisti atklāj slavenības personību, izmantojot drāmas un pasakas modeļus. Plašākos rakstos, intervijās un dažās recenzijās tiek izceltas mākslinieces rakstura īpašības, personības iezīmes un biogrāfiskas detaļas (ieskaitot mācības ārzemēs), kas savā ziņā ietekmē (ierāmē) arī mūzikas raksturojumu. Veidojas priekšstats par **Eviju Vēberi kā augsti izglītotu, neparasti talantīgu, radošu un neatkarīgu, kautrīgu, smalku un jūtīgu jaunu sievieti.** Intervijās viņa labprāt stāsta par sevi, atklājot vienkāršību, mērķtiecību, savveida gudrību un maigu ievainojamību. Jāpiezīmē, ka šī rāmējuma elementi ietver arī morālu vērtējumu, proti, atzinību, un nereti noder paši par sevi mūzikas (estētiskās) kvalitātes argumentēšanā (piemēram, atziņa, ka mūziķe ir empātiska un strādīga, liek ieklausīties arī viņas atskaņotajā mūzikā un novērtēt to drīzāk kā sarežģītu mākslasdarbu, nevis kā paviršu, neizdevušos parodiju).

4) Mūzikas raksturojumi atklāj **Eviju Vēberi kā sarežģītas, noslēpumainas, apburošas skaņu vides radītāju.** Viņas veidotā skaņu pasaule tiek salīdzināta ar pasaku un burvju mežu. Lai tajā dotos, klausītājam ir jāstrādā arī pašam ar sevi, vispirms viņam jāatsakās no ierastajiem balstiem – priekšstatiem, šabloniem un gaidām mūzikas sakarā. Turklāt šis sievišķīgais, interpretācijai atvērtais un nedefinējamais skanējums tiek radīts ar “smago tehniku” (t. s. *hardware* mūzikas instrumentiem). Publikāciju autori (piemēram, Vanzovičs 2019, portāls *nra.lv*) pieļauj, ka daudziem tas nenozīmē mūziku. Tomēr šiem paņēmieniem ir pārsteidzoša iedarbība uz skanisko uztveri un iztēli.

5) Atsevišķas, lai gan pavisam nedaudzas publikācijas sniedz arī vērtējumu, kas ir izteikti pretrunīgs, turklāt **Evija Vēbere** tiek vērtēta ne vien kā mūzikas autore un izpildītāja, bet arī kā **izcils, lai gan pretrunīgs fenomens.** Līdzās pārākajai pakāpei (Uldis Rudaks: “lielāka veiksmē pagājušā gada Latvijas kultūrā” – Satori.lv 2018) sastopams ironisks noliegums: piemēram, Sandris Vanzovičs salīdzina

Evijas Vēberes albuma skaņdarbus viesu aizbaidīšanas potenciāla ziņā (Vanzovičs 2019, portāls *nra.lv*).

Atbildot uz pētījuma otro jautājumu par publikāciju elementiem, jāsecina, ka ar virsrakstu palīdzību visbiežāk ir mēģināts panākt skandāla iespaidu. Mazāk tas attiecināms uz līdiem un pašiem tekstiem, kas orientējas uz notikumu, personības vai mūzikas raksturojumu. Tomēr kopumā notikumu izklāsta veids ar saraustītu argumentāciju kultivē drīzāk fragmentāru, nereti pretrunīgu priekšstatu kā par mākslinieces personību, tā par viņas radīto mūziku. Tādēļ var teikt, ka (un it sevišķi izsakot vērtējumus) bieži vien žurnālistu paustajam trūkst plašāka pamatojuma; veidojot interpretācijas rāmjus, maz tiek meklēti cēloņi un izteiktas prognozes par situācijas attīstību vai notikušā sekām. Izņēmums, protams, ir recenziju žanra darbi un arī intervijas: tajās gan mūzikas kritiķi, gan pati autore formulē atziņas, kas meklē cēloņus, parāda attīstības iespējas, analizē un skaidro mūzikas formu, raksturo stilu, atklājot emocijas un kontekstu. Pētītās recenzijas rāda, ka mūzikas kritiķi ļoti uzmanīgi, nopietni un pārsvarā atzinīgi ir izvērtējuši Evijas Vēberes ierakstus un koncertus, arī meklējot kontekstus un teorētiskās atsauču sistēmas. Tomēr recenziju, kā jau teikts iepriekš, ir ļoti maz, tās ir izteikti īsas (vai vispār tikai daļa no visas recenzijas veltīta Evijai Vēberei) un veido maznozīmīgu analizēto materiālu daļu. Kopumā publikācijās par Vēberi dominē notikuma konstatācija un definēšana, kā arī morālais raksturojums. Attēlu izmantojums arī drīzāk veido notikuma, nevis mūzikas vai personības raksturojuma rāmi, savukārt emociju kāpinājums tiek panākts ar intertekstualitātes palīdzību, respektīvi, tekstos tiek integrēts materiāls no sociālajiem medijiem. Mūzikas raksturojumos biežs izteiksmes līdzeklis ir metafora (arī daļa attēlu paspilgtina šādu tēlainu skatījumu): piemēram, uz Vēberes mūziku ļoti bieži tiek attiecināti metaforiski raksturojumi, kas saistīti ar pasakām, burvjiem un dabu (mežu), tomēr vēl jo vairāk, tai skaitā virsrakstos, sastopami epiteti, kas nereti ietver arī morālo vērtējumu.

Pētījuma trešais jautājums bija vērsts uz mūzikas atspoguļojuma tapšanas vidi – mediju darba organizāciju un sociālkulturālo kontekstu. Jāsecina, ka vairums interneta publikāciju, kas veido iepriekš aprakstīto rāmējumu, nav mūzikas žurnālistu rakstītas. Bieži vien tām pat nav konkrētas autorības. Priekšstatu par mākslinieci radījuši galvenokārt ziņu aģentūru reportieri, sabiedrisko attiecību un mārketinga speciālisti, kā arī redaktori, kas no jebkuras ziņas ar virsraksta palīdzību tiecas izveidot skandaložu vēsti auditorijas uzmanības un interakciju izraisīšanai. Zīmīga loma rāmja veidošanā ir arī sociālajiem medijiem (tai skaitā *youtube.com* video krājumam), kuros lasāmie izteikumi atsevišķos gadījumos tiek citēti vai tieši integrēti rakstu tekstos. Rodas iespaids, ka vēstījumu formulētāji ir nevis profesionāli žurnālisti, bet komentētāji, kas sacenšas kategorisku un stilistiski krāšņu izteikumu ziņā. Koncerta *Milestība. 18+* reakciju

iezīmētais skandāla rāmējums lieliski atklāj modeli, kurā mūsdienu masu komunikācijā veidojas ziņas un izkristalizējas rāmji – plašsaziņas mediji uztver skandāla elementus sociālo mediju publikācijās, atlasa spilgtākos izteikumus, izveido no viena un tā paša izteikuma vairākas auditoriju piesaistošas ziņas, citē viens otru un rakstu daļā, kurā tiek sniegts aktuālās ziņas konteksts, turpina atsaukties uz skandāla rāmējumu, tādējādi izaicinot auditoriju uz kategorisku, emocionālu komentēšanu. Taču šī situācija nozīmē arī, ka auditorija pati daudzējādā ziņā var regulēt rāmējumu – tie, kas attiecas pret publikācijām pavirši un nekritiski, nepatērējot laiku dziļākas informācijas ieguvei (piemēram, izlasot tikai virsrakstus), Vēberes daiļrades interpretāciju iekļaus citā rāmī nekā auditorija, kas izlasa tekstus un noskatās video.

Tā tad stāsta veidošana un secinājumu izdarīšana ziņu žanra publikācijās lielākoties tiek uzticēta pašai auditorijai. Šī iemesla dēļ vēl jo vairāk žēl, ka analizētā materiāla kvalitatīvākā daļa, ko tad principā varētu nosaukt par mūzikas žurnālistiku vārda pilnā nozīmē – pārsvarā tās ir intervijas un recenzijas, kas Evijas Vēberes atspoguļojumā apliecina iedziļināšanos un kvalitāti – vien daļēji spēj apmierināt auditorijas vajadzību pēc izpratnes, skaidrojuma, veidotās attieksmes un vērtējuma pamatojuma. Dzenoties pēc auditorijas paplašināšanas, pārdomātai mūzikas žurnālistikai un kritikai kā daļai no kultūras žurnālistikas medijos tiek atvēlēta arvien nenozīmīgāka loma; pamazām šīs jomas raksti, it sevišķi populārajai mūzikai velītītie materiāli, iekļaujas t. s. izklaides rubrikās, kas veicina izklaidējoša rakstura rāmējumu rašanos, un mūzikas dzīves atspoguļojums tādējādi cieš. It īpaši tas attiecas uz pašu mūzikas artefaktu raksturojumu un vērtējumu. Pie auditorijas parasti nonāk fragmentēti, dažādos avotos sastopami, vairāk vai mazāk emocionāli, tomēr pretrunīgi izteikumi par mūziku (bet vēl biežāk – personību). Eksperti – mūzikas žurnālisti un kritiķi – piedāvātos raksturojumus bieži nepapildina ar argumentiem: netiek skaidrots, vai un kādēļ atsevišķi artefakti (piemēram, koncertuzstāšanās vai ieraksti) būtu uztverami kā kvalitatīvi vai ne tik vērtīgi. Taču tieši analizē balsīti argumenti ļoti noderētu klausītāja un sabiedrības muzikālās kultūras un gaumes veidošanā, it sevišķi situācijās, kad plašu auditoriju sasniedz pašas mediju vides likumību veicināts skandāla atspoguļojums. Ja šādi argumenti netiks sniegti, tad atspoguļojuma kultūra arī nākotnē būs nepilnīga, respektīvi, mūziķa darbību rāmēs krasi noliedzoši vai pozitīvi priekšstati; bet jāņem vērā, ka pat talantīgiem mūziķiem var būt neveiksmes. Kā mūziķu un industrijas pārstāvju, tā žurnālistu un auditorijas interesēs būtu kultivēt tādu priekšstatu par mūziku, kurā katra performance ir atbilstoši izanalizēta un ar pamatojumu novērtēta.

## LITERATŪRA UN CITI AVOTI

Apollo.lv (2018). *Tas, ko dara šī meitene, ir slimi! Mārtiņš Brauns skarbi par Vēberes uzstāšanos*. 27. novembris. <https://www.apollo.lv/6463290/tas-ko-dara-si-meitene-ir-slimi-martins-brauns-skarbi-par-veberes-uzstasanos> (skatīts 2020. gada 10. oktobrī)

Apollo.lv (2019). *“Svētku diena” – uz skatuves sirsnīgi apskaujas Olga Rajecka un Evija Vēbere*. 12. februāris. <https://www.apollo.lv/6521881/svetku-diena-uz-skatuves-sirsnigi-apskaujas-olga-rajecka-un-evija-vebere> (skatīts 2020. gada 10. oktobrī)

Atton, Chris (2009). “Writing About Listening: Alternative Discourses in Rock Journalism.” *Popular Music*, Vol. 28, No. 1, pp. 53–67

Baker, Andrea, and Katrina Williams (2019). “Building on #MeToo and #MeNoMore: Devising a Framework to Examine Sexual Violence in Australian Music Journalism.” *Australian Journalism Review*, Vol. 41, No. 1, pp. 103–116

Berger, Maurice (ed.) (1998). *The Crisis of Criticism*. New York: New Press

Berkers, Pauwke, and Merel Eeckelaer (2014). “Rock and Roll or Rock and Fall? Gendered Framing of the Rock and Roll Lifestyles of Amy Winehouse and Pete Doherty in British Broadsheets.” *Journal of Gender Studies*, Vol. 23, No. 1, pp. 3–17

Borah, Porismita (2011). “Conceptual Issues in Framing Theory: A Systematic Examination of a Decade’s Literature.” *Journal of Communication*, Vol. 61, No. 2, pp. 246–263

D’Angelo, Paul (2002). “News Framing as a Multiparadigmatic Research Program: A Response to Entman.” *Journal of Communication*, Vol. 52, No. 4, pp. 870–888

D’Angelo, Paul (2017). “Framing: Media Frames.” In: *The International Encyclopedia of Media Effects*. Edited by Patrick Rössler, Cynthia A. Hoffner, Liesbet van Zoonen. New York: John Wiley & Sons, pp. 634–644

D’Angelo, Paul, et al. (2019). “Beyond Framing: A Forum for Framing Researchers.” *Journalism & Mass Communication Quarterly*, Vol. 96, No. 1, pp. 12–30. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1077699018825004> (accessed August 15, 2020)

David, Clarisa C., Jenna Mae Atun, Erika Fille Tupas Legara, and Christopher Monterola (2011). “Finding Frames: Comparing Two Methods of Frame Analysis.” *Communication Methods and Measures*, Vol. 5, No. 4, pp. 329–351

Delfi.lv (2018). *Arī Imants Kalniņš pauž atbalstu dziedātājai Evijai Vēberei*. 28. novembris. <https://www.delfi.lv/izklaide/popmuzika/melomanija/ari-imants-kalnins-pauz-atbalstu-dziedatajai-evijai-veberei.d?id=50619525> (skatīts 2020. gada 10. oktobrī)

Dimants, Ainārs, un Stefans Russ-Mols (2009). *Žurnālistika. Mācību un rokasgrāmata*. Rīga: Turība

Elkins, James (2003). *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm

Entman, Robert M. (1993). "Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm." *Journal of Communication*, Vol. 43, No. 4, pp. 51–58

Enģelis, Dāvis (2018). *Mēs sapīpējām ar Bahu. Evijas Vēberes, 'Ezeru' un 'Spāres' koncerta apskats*. 1. jūnijs. <https://www.delfi.lv/kultura/news/music/mes-sapipejam-ar-bahu-evijas-veberes-ezeru-un-spares-koncerta-apskats.d?id=50082885> (skatīts 2020. gada 10. oktobrī)

Forde, Eamonn (2001). "From Polyglottism to Branding: On the Decline of Personality Journalism in the British Music Press." *Journalism*, Vol. 2, No. 1, pp. 23–43

Gitlin, Todd (1980). *The Whole World is Watching: Mass Media in the Making and Unmaking of the New Left*. Berkeley: University of California Press

Goffman, Erving (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press

Golin, Cida, and Everton Cardoso (2009). "Cultural Journalism in Brazil: Academic Research, Visibility, Mediation and News Values." *Journalism*, Vol. 10, No. 1, pp. 69–89

Harries, Gemma, and Karin Wahl-Jorgensen (2007). "The Culture of Arts Journalists: Elitists, Saviors or Manic Depressives?" *Journalism*, Vol. 8, No. 6, pp. 619–639

Hearsum, Paula (2013). "Music Journalism." In: *Specialist Journalism*. Edited by Barry Turner and Richard Orange. New York, Oxon: Routledge, pp. 107–123

Hellman, Heikki, and Maarit Jaakkola (2012). "From Aesthetes to Reporters: The Paradigm Shift in Arts Journalism in Finland." *Journalism*, Vol. 13, No. 6, pp. 783–801

Jaakkola, Maarit (2015a). "Outsourcing Views, Developing News: Changes in Art Criticism in Finnish Dailies, 1978–2008." *Journalism Studies*, Vol. 16, No. 3, pp. 383–402

Jaakkola, Maarit (2015b). *The Contested Autonomy of Arts and Journalism: Change and Continuity in the Dual Professionalism of Cultural Journalism*. Academic Dissertation. Tampere University Press

Jaakkola, Maarit (2015c). "Witnesses of a Cultural Crisis: Representations of Media-Related Metaproceses as Professional Metacriticism of Arts and Cultural Journalism." *International Journal of Cultural Studies*, Vol. 18, No. 5, pp. 537–554

Jacke, Christoph, Martin James, and Ed Montano (2014). "Editorial Introduction: Music Journalism." *IASPM@Journal*, Vol. 4, No. 2, pp. 1–6. [https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM\\_Journal/article/viewFile/737/pdf\\_5](https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/viewFile/737/pdf_5) (accessed August 20, 2020)

Janssen, Susanne, Giseline Kuipers, and Marc Verboord (2008). "Cultural Globalization and Arts Journalism: The International Orientation of Arts and Culture Coverage in Dutch, French, German, and US Newspapers, 1955 to 2005." *American Sociological Review*, Vol. 73, No. 5, pp. 719–740

Järvekülg, Madis (2020). "From Institutionally Embedded 'Serious' to Individualized 'Popular': A Report on Values and Attitudes in Estonian Music Criticism." *Journal of Baltic Studies*, Vol. 51, No. 2, pp. 223–241

Johnston, Hank (1995). "A Methodology for Frame Analysis: From Discourse to Cognitive Schemata." In: *Social Movements and Culture* (series: *Social Movements, Protest, and Contention*. Vol. 4). Edited by Hank Johnston and Bert Klandermans. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 217–246

kokteilis.lv (2019). *Neticami! Dziedātājam Evijai Vēberei balvu pasniedz Olga Rajecka: vai mākslinieces izlīgušas mieru?* 13. februāris. <https://www.la.lv/neticami-dziedatajam-evijai-veberei-balvu-pasniedz-olga-rajecka-vai-makslinieces-izligusas-mieru> (skatīts 2020. gada 10. oktobrī)

Leitholde, Aiga (2018). *Pasaku pasaules un realitātes samierināšana. Saruna ar Eviju Vēberi*. 28. novembris. <https://www.lsm.lv/raksts/kultura/muzika/pasaku-pasaules-un-realitates-samierinasana-saruna-ar-eviju-veberi.a301152/> (skatīts 2020. gada 10. oktobrī)

Lüddemann, Stefan (2015). *Kulturjournalismus: Medien, Themen, Praktiken*. Wiesbaden: Springer VS

McClain, Jordan M. (2016). "Framing in Music Journalism: Making Sense of Phish's "Left-Field Success Story"." *Journal of Popular Culture*, Vol. 49, No. 6, pp. 1206–1223

McClain, Jordan M. (2018). "Results of Framing in Music Journalism: Benefits and Burdens of Being Designated Heir to a Cultural Icon." *Journal of Applied Journalism & Media Studies*, Vol. 7, No. 2, pp. 265–287

McClain, Jordan M., and Myles Ethan Lascity (2020). "Toward the Study of Framing Found in Music Journalism." *Popular Music and Society*, Vol. 43, No. 1, pp. 20–33

Nunes, Pedro (2004). *Popular Music and the Public Sphere: The Case of Portuguese Music Journalism*. Doctoral Thesis. University of Stirling. <https://dspace.stir.ac.uk/handle/1893/24#.XyEZmfgzY1I> (accessed August 15, 2018)

Porombka, Stephan (2007). "Kulturjournalismus." In: *Handbuch Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Thomas Anz. Bd. 3: *Institutionen und Praxisfelder*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 270–283

Rudaks, Uldis (2018). *Intervija ar mūziķi Eviju Vēberi. Kukaiņiem un zemes bitēm*. 24. novembris. <https://www.diena.lv/raksts/kd/muzika/intervija-ar-muziki-eviju-veberi.-kukaiņiem-un-zemes-bitem-14209431> (skatīts 2020. gada 10. oktobrī)

Satori.lv (2018). *Satori aptauja: 2018. gada veiksmes un vilšanās kultūrā*. 27. decembris. <https://satori.lv/article/satori-aptauja-2018-gada-veiksmes-un-vilsanas-kultura> (skatīts 2020. gada 10. oktobrī)

Scheufele, Dietram A. (1999). "Framing as a Theory of Media Effects." In: *Journal of Communication*, Vol. 49, No. 1, pp. 103–122

Sejas.lv (2018). *Mārtiņš Brauns par Eviju Vēberi: šī meitene izkropļoja arī manu dziesmu*. 27. novembris. <https://sejas.tvnet.lv/6463245/martins-brauns-par-eviju-veberi-si-meitene-izkroploja-ari-manu-dziesmu> (skatīts 2020. gada 10. oktobrī)

Skulte, Ilva (2015). "The Concept of Cultural Journalism: What the Editors in Latvia Think They Do When Doing Cultural Journalism." *Journalism Research*, No. 8, pp. 38–69

Tuchman, Gaye (1978). *Making News: A Study in the Construction of Reality*. New York: The Free Press

Vanzovičs, Sandris (2019). *Recenzija. Evija Vēbere "Sirdsbūt"*. 28. februāris. <https://nra.lv/izklaide/muzika/274139-recenzija-evija-vebere-sirdsbut.htm> (skatīts 2020. gada 10. oktobrī)

Vliegthart, Rens, and Liesbet van Zoonen (2011). "Power to the Frame: Bringing Sociology Back to Frame Analysis." *European Journal of Communication*, Vol. 26, No. 2, pp. 101–115

Vreese, Claes H. de (2005). "News Framing: Theory and Typology." *Information Design Journal + Document Design*, Vol. 13, No. 1, pp. 51–62

Zaviļeiskis, Kaspars (2018). *Apburtā meža tēli. Evijas Vēberes albuma apskats*. 30. oktobris. <https://www.delfi.lv/kultura/news/music/apburta-meza-teli-evijas-veberes-albuma-apskats.d?id=50520425> (skatīts 2020. gada 10. oktobrī)

# FRAMING IN THE COVERAGE OF EVIJA VĒBERE IN THE LATVIAN INTERNET MEDIA

Ilva Skulte

## Summary

Frame building, frame setting and framing analysis form an established theoretical and methodological approach in communication and journalism research (Entman 1993; D'Angelo 2002, 2017, 2019). The concept is based on the idea of "frame" – a mental model or scheme that includes certain recognisable elements and provides an order to the representation of reality that helps to construct meaning. In news research, "frame is an emphasis in salience of different aspects of a topic" (Vreese 2005: 53) – the role of media is to structure the representation in media texts and images with the help of selected elements that are related to previously constructed mental models. Frame theory explains how media culture and organisational routines as well as sociocultural context influence the way frames are built and operate in people's minds.

This approach is also used in the study of cultural and music journalism (Berkers and Eeckelaer 2014; McClain 2016, 2018; McClain and Lascity 2020; Baker and Williams 2019). Music journalism is a specialist type of journalism (Hearsum 2013) that has an important role in developing the ideas and concepts about what is going on in the field of music but also in forming musical literacy and influencing the general public's taste in music. It is also important for musicians and the music industry itself, because media-made frames are responsible for the way audiences treat, understand, love, adore, buy and use music and performances by musicians. Today, when music journalism has been relegated to a secondary role in many media outlets and/or moved from the culture department to the entertainment department, an increasing amount of the coverage of musical life and personalities is done by journalists who do not specialise in music and by comments from the audiences themselves. This explains why the frames used for the processes, works, events and personalities in the field of music are partially deformed – elements other than those important for developing the understanding and taste of audiences are constructing frames. This is especially so in the reporting and criticism of popular music.

The case of Evija Vēbere was used for the analysis of framing in the journalistic coverage of a young musician. After studying jazz at the Prince Claus Conservatoire and being part of several international performing and recording projects, Vēbere entered the Latvian music market in 2018 with the release of her solo album *Sirdsbūt* in Latvian.



The album as well as her concert performances were for the most part warmly received by critics; her musical style and image were described as magic in the sense that her experiments with sound and perception are extraordinary, interesting, unusually technically complicated and require an attentive listener. However, this frame changed dramatically with the scandal-seeking clickbait headlines that appeared following the *Love: 18+* concert on November 19, 2018, in Riga, in which Vēbere performed a cover version of a popular song by composer Imants Kalniņš. After the concert, a scandal broke out based on critical comments in social media, including some by well-known Latvian composers. This paper analyses the media-made frames in order to understand 1) what are the frames used in the representation of Vēbere's work in the Latvian internet media, 2) what elements in publications help to create those frames, and 3) what specific aspects and rules of media organisation and the cultural and media environment in Latvia could have influenced those frames.

Using discourse analysis and content analysis, 52 publications were analysed over a period of two years (1/05/2018–1/05/2020). The five frames constructed by the media are based on contradiction and include 1) a young musician with an original, elaborated style; 2) a scandalous entertainer; 3) an intelligent, educated, simple and friendly personality; 4) a frame created by the characteristics of her music – experimental, eccentric, technical sophistication, fairy tale, magical environment; 5) a frame based on an evaluation of her music – an extraordinary but controversial personality. Most of the publications focused on events and were relatively neutral, but they were mostly reproductions of press releases and materials from the LETA news agency as well as other media, including social media. Editorial changes in these materials often created and referred back to the frame of scandalous entertainer. This shows a lack of quality in journalism covering cultural life. In addition, only a limited number of the materials named authors – mainly interviews and (four short) reviews. The length of the texts allowed a (often metaphorical) description of the music but did not suffice for the development of serious argumentation and analysis.

# ATSKAŅOTĀJMĀKSLA UN PEDAGOĢIJA / MUSIC PERFORMANCE AND PEDAGOGY

## BEETHOVEN'S KEYBOARD FINGERINGS: A MASTER CLASS FOR TODAY'S PIANISTS?

Nils Franke

### Abstract

The paper summarises four selected research publications relevant to the topic and briefly examines three works in which Beethoven's keyboard fingerings can be found, including one by his student Archduke Rudolph. The selection of these pieces is intentional, as it shows different facets of Beethoven's work: that of a piano teacher, a pianist-composer, and a composition tutor who provided specific fingerings for his student's work. The paper concludes by suggesting that, whether or not one chooses to use Beethoven's fingerings today, they offer an insight into his pianism and musical priorities.

**Keywords:** piano, teaching, piano teacher, Archduke Rudolph

161

### Anotācija

Rakstā izvērtētas četras zinātniskās publikācijas, kas saistītas ar izraudzīto tēmu, kā arī tiek aplūkoti trīs klavierdarbi, kuriem Bēthovens pats rakstījis aplikatūru; vienu no tiem sacerējis viņa audzēknis, Austrijas erchercogs Rūdolfs. Šie darbi apzināti izvēlēti tā, lai parādītu dažādas Bēthovena radošās darbības šķautnes: viņš atklājas gan kā klavierspēles skolotājs, gan kā pianists un reizē komponists, gan arī kā kompozīcijas pedagogs, kas ieteicis aplikatūru sava audzēkņa darbam. Raksta noslēgumā pausta doma: neatkarīgi no tā, vai mūsdienās Bēthovena aplikatūra tiek vai netiek lietota, tā sniedz būtisku ieskatu viņa pianismā un muzikālajā gaumē.

**Atslēgvārdi:** klavieres, mācīšana, klavierspēles skolotājs,  
erchercogs Rūdolfs

### Introduction

The period between 1782 and 1827, in which Ludwig van Beethoven's music appeared in print during his lifetime, marked a gradual yet decisive increase in the capturing of performance directions as part of a printed score. While much ambiguity remains, not least because of the absence of autograph sources in early Beethoven scores, it seems that

printed music increasingly sought to document some of the refinement required of touch, dynamics and articulation that a composer such as Beethoven imagined in his works. Part of that process, especially for pianist-composers, is the use of fingering. Whether intended to reflect personal choices, strengthen phrasing or musical effects, or aimed at helping performers overcome technical challenges, the choice of fingering can reveal much about the pianism, artistic heritage and musical preferences of a pianist-composer. In that sense, Beethoven was no exception.

The present article reviews the findings of four different sources that examine aspects of Beethoven's fingerings before putting the spotlight on three works for which Beethoven provided fingerings: a piano trio movement, a solo piano piece and a composition by another composer. The selection of these pieces is intentional, as they show different facets of Beethoven's work: that of a piano teacher, a pianist-composer and a composition teacher who provided specific fingerings for his student's work.

The article concludes with an attempt to identify key elements in Beethoven's approach to writing keyboard fingerings as well as underlining the need for today's performers to engage with this aspect of Beethoven's work.

### **Selected literature review**

As a stand-alone focus of research, Beethoven's keyboard fingerings had to wait until the second half of the twentieth century before a more systematic scholarly engagement with the topic occurred. By that time, different perspectives, and arguably layers, had altered some of Beethoven's original fingerings, as can be seen in editions by pianists who knew and worked with Beethoven (e.g. Ignaz Moscheles [c. 1828–1839], Carl Czerny [c. 1828–1856]), musicologists/theorists (e.g. Heinrich Schenker [1913–1921], Hugo Riemann [1918–1920]), and distinguished Beethoven interpreters in the late 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries (e.g. Hans von Bülow [c. 1875], Artur Schnabel [1935] and Claudio Arrau [1969–1978]). Therefore, refocusing on the composer's fingerings seemed to go hand in hand with the growing interest in urtext scores in the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries, the primary purpose of which is arguably the removal of accumulated editorial decisions, which are not disclosed to a reader.

The following four contributions to the topic have been chosen as examples that represent a progressively more detailed focus on Beethoven's fingerings.

Herbert Grundmann and Paul Mies' article *Beethovens Fingersätze* appears to be one of the earliest academic research papers to focus specifically on Beethoven's fingerings (Grundmann, Mies 1966). Nevertheless, the authors were able to draw on some publications that, albeit in different contexts, touched on the issue of fingering in Beethoven's piano scores. These include, amongst others, Heinrich Schenker's commentary on Beethoven's last five piano sonatas (1921–1924) and Paul Mies' article *Beethoven as Teacher* (1952).

In their paper, Grundmann and Mies use a number of Beethoven's works to illustrate a range of observations. The musical examples include solo piano music ranging from early to late sonatas, the Fantasy op. 77 and the piano parts of the Cello Sonata op. 69 as well as a number of piano trios. Additional evidence considered comes from musicological publications, including an edition of Beethoven's *Sketchbook* from 1802–1803. To provide some historical context, Grundmann and Mies link some of Beethoven's fingerings to the writing of Carl Philipp Emanuel Bach, using the latter's *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments, 1753–1762) to explain Beethoven's fingering choices. Schenker's writing on tied notes with a change of fingering, as found in bar 5 of the *Adagio ma non troppo* section of Beethoven's Sonata op. 110, is noted by Grundmann and Mies but ultimately needs to be seen as superseded by more recent positions on the matter.

163

Grundmann and Mies rightly draw attention to Joseph Schmidt-Görg's catalogue of autographs in the Beethovenhaus and the Beethoven archive (Schmidt-Görg 1935), in which the author gives an example of a two-octave diminished seventh chord starting on B from one of Beethoven's sketches, annotated by the composer with the comment: "[...] extended passages [to be played] as much as possible with the same fingering" (Beethoven n.d.; see example 18 for additional context).



Example 1. Grundmann and Mies 1966: 117

Although the idea of a repeated finger pattern over two octaves is not a surprise in the context of the musical example Beethoven offers, the composer's comment suggests a logical and economic approach to using finger patterns.

Grundmann and Mies also observe the presence of alternative fingerings in Beethoven's music and suggest that this may be intended

<sup>1</sup> See Jochen Reutter's preface to the edition of *Drei Sonatinen* by Beethoven (Reutter [in press]: III).

for different-sized hands. However, more recent research has suggested that only the lower fingering is in Beethoven's hand,<sup>1</sup> making it more likely to be an example of Beethoven's teaching.



Example 2. Grundmann and Mies 1966: 120

Moving beyond a discussion of fingering per se, Grundmann and Mies consider the connection between fingering and articulation, or fingering and sound. Both authors link this point to a letter Beethoven sent to Czerny in February/March 1816, in which the connecting of notes, using all fingers, achieves an effect Beethoven describes as being “like a pearl” (for the letter in its entirety, see: Beethoven 1996a: 236–238).

Grundmann and Mies' paper rightly identifies some of the characteristics of Beethoven's fingerings and distinguishes between two settings: those provided for concert repertoire and those offered in an educational, and in Beethoven's lifetime unpublished, context. Where the article appears limited is in evidencing the scope of pianistic innovation, or unconventional thinking, documented in Beethoven's fingerings. One such example is the way in which the authors respond to the fingering in Beethoven's *Flohlied*, op. 75, III. They regard it to be achievable on period instruments but question its suitability for the modern instrument:



Example 3. Grundmann and Mies 1966: 115

In concluding their paper, Grundmann and Mies suggest:

“The consideration of Beethoven's fingerings has made it clear that he puts all fingers at the service of piano-technical tasks, especially the thumb, and probably less so the fifth finger. Sometimes he follows tradition; sometimes he offers progressive solutions, which are still valid today. [...] Many of the musical examples included [in this article] prove that fingering was not just a technical tool for Beethoven but a way to document his expectations with regard to articulation, phrasing and expression.” (Grundmann, Mies 1966: 132; translated by Nils Franke)

Much as this paper rightly makes a connection between Beethoven's fingerings and the musical intentions behind them, and the authors touch on, without resolving the issue, that it is difficult to establish

something resembling an overarching systematic approach in Beethoven's fingerings.

In contrast, William S. Newman's article *Beethoven's Fingerings as Interpretive Clues* (1982) refers to the composer's keyboard and string writing in an attempt to establish commonalities in Beethoven's approach to writing fingering. In the introduction, Newman offers some wider historical context on composers providing fingering in their compositions, ranging from Bach to Schubert. He believes that those who had "neither excelled in instrumental performance and neither revealed quite the flair for virtuosic exploitation" were less likely to have left a legacy of fingerings (Newman 1982: 171).

Newman's discourse is followed by a brief discussion of key contemporaneous method books that contained explanations on the use of fingering. The strength of Newman's writing is perhaps also its weakness, as he looks for consistencies in Beethoven's approach:

"Beethoven often seems to think in larger rather than smaller scale preferences [...] he often chooses the fingerings that cover the largest number of coming notes." (Newman 1982: 180)

But:

"[...] in stepwise lines and passagework a converse technical preference – fingering in small segments – is more likely to reveal itself." (Newman 1982: 180)

As the analytical approach Newman takes produces pertinent observations, it uses examples from a range of Beethoven's works over many years to make its points. But just as composers' styles change gradually over the years, so can the performer's view of what works, and what may not, in terms of fingerings. Therefore, seeking to establish a broader notion of continuity in fingering for anything else but directly compatible textures or concepts is potentially problematic.

Nevertheless, Newman's desire to categorise Beethoven's approach to fingering also produces worthwhile observations. The use of the term 'non-interpretive fingerings' (Newman 1982: 177) leads to distinguishing between fingering that has impact in terms of its musical outcome, versus that which may not. By implication, the latter is fingering that does not produce a particular affect and is therefore less pertinent.

Newman also takes on the issue of the frequently debated tied notes with changes of fingerings in the Sonata op. 110 (see Grundmann and Mies 1966, discussed above). After deliberating the evidence available to him, he concludes that the notes were intended to be played thus:

“My own conclusion is that Beethoven did want to sound it, but also to achieve its effect of release by playing it as nearly as possible within the same motion that played the first note.” (Newman 1982: 187)

Having structured the observations in his article in sections on technical preferences, articulation, grouping of ideas, realisation of ornament signs, and tone colour and projection, Newman concludes:

“The findings should suffice to demonstrate that Beethoven’s fingerings do often have some direct interpretive as well as technical significance.” (Newman 1982: 197)

Michael Ladenburger’s article *The Young Beethoven – Composer and Pianist* (2003) uses the composer’s own copy (German: *Handexemplar*) of his early piano sonatas WoO 47 as a basis for attempting to date when Beethoven may have received this printed copy of a score first published in the autumn of 1783 (Ladenburger 2003). As part of his enquiry, Ladenburger reflects on articulation, ornamentation and, in particular, the handwritten fingering in the composer’s copy.

One of the strengths of the article is not just the detailed consideration of Beethoven’s fingerings, but Ladenburger’s discussion of the implications of Beethoven’s fingering corrections in the edition. The author argues that C. P. E. Bach’s opinion that the thumb be treated equally to the fingers is fully integrated in Beethoven’s fingerings, as can be seen in the frequent use of the thumb in passage work and even on the black notes.

Ladenburger presents two versions of Beethoven’s fingering for one particular passage, and this offers an insight into the composer’s pianism, which is not fully explored in the article, at least not from a pianistic point of view.

The image shows a musical score for piano, measures 54, 55, and 56. The score is in 2/4 time and features a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music consists of a single melodic line in the right hand, with the left hand providing a simple harmonic accompaniment. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Above the notes, there are handwritten fingering numbers (1-5) indicating the finger to be used for each note. The numbers are: 2, 4, 2, 5, 1, 5, 1, 4, 3, 5, 3, 3, 4, 3, 2, 1, 3, 1, 4, 3, 4, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 1, 2, 4, 3, 5, 4, 3, 2, 4, 3, 2, 4, 2, 1, 2.

Example 4. Ladenburger 2003: 114

Nevertheless, Ladenburger acknowledges the occasionally unconventional fingering indications, at one point describing them as “unusual”, even “extravagant” (Ladenburger 2003: 112–113). He contemplates whether some of the fingerings show a “lack of experience” or “lacking knowledge of rules”. The author rightly observes that Beethoven’s fingerings in these sonatas demand

considerable skill, an observation he links to a letter by Beethoven from 1793 in which the composer outlines that some of the difficulties in his music are aimed to “embarrass the local pianists [in Vienna]” (Ladenburger 2003: 114). Ladenburger speculates whether a similar spirit may have led Beethoven to provide the fingerings in his early piano sonatas WoO 47.

The paper concludes with the acknowledgement that it remains unclear for whom Beethoven wrote the fingerings, although the author suggests that the presence of “extravagant fingerings” may indicate they were intended for the composer’s own use.

As part of her doctoral dissertation, titled *Beethoven’s Experimental Figurations and Exercises for Piano* (2012), Siân R. Derry examines Beethoven’s fingerings as one element of a chapter dedicated to “fundamental [piano] skills”. Her detailed work focuses on what she calls “three sub-categories of fingerings”: slides, articulation and sequences, i.e. patterns. By making connections between Beethoven’s sketch books and some of the composer’s published piano solo works, Derry offers what is likely to have been a first attempt to schematise some of Beethoven’s pianistic patterns and link these to contemporaneous writings in piano method books.

According to Derry, slides fall into two categories: “[...] the first is sliding from one finger to another whilst remaining on the same note, and the second slide is from one note to the next under the same finger” (Derry 2012: 117). As part of this section, she also examines the issue of Beethoven’s finger changes in tied notes, previously explored by Grundmann and Mies (1966) as well as Newman (1982). Derry offers a detailed overview of different perspectives on the topic.

The section on articulation focuses predominantly on Beethoven’s use of two fingers on one note in order to be able to emphasise the note more effectively. Derry links this to Czerny’s *Piano Forte School* op. 500, for historical evidence, and then speculates how the same concept might be applied to a section in Beethoven’s Sonata op. 7.

In the section on sequences, Derry also discusses the issue of touch as raised by Beethoven in one of his letters to Czerny (quoted in Beethoven 1996a: 236–238), in which the former describes the playing of a musical pattern as needing to sound “like a pearl”, before turning her attention to fingerings for double trills.

The final part of this chapter is dedicated to source studies, in which Derry links sketches held in Berlin and Bonn to musical material found in Beethoven’s Piano Concerto op. 58, followed by a brief reference to the fingerings Beethoven provided in his Piano Trio movement WoO 39, for Maximiliane von Brentano, in 1812.



As a summary of Beethoven's fingerings, Derry concludes:

"Beethoven's fingering indications seem to have served a largely practical purpose: he appears to have been experimenting with different styles, particularly for articulation, in order to devise fingerings that would render his intentions unmistakable." (Derry 2012: 134)

### Case studies

The three case studies have been chosen deliberately, as they capture the work by Beethoven in different contexts, both as a teacher providing his student with a plethora of fingerings in WoO 39, and as a pianist-composer whose use of different technical formulae connect a work intended for publication (op. 77) with private experiments in piano technique, as documented in some surviving sketches. The third case study documents a rare, if not unique, situation, namely, Beethoven's writing of fingerings for music composed by someone else.

Case Study 1: Trio for piano, violin and violoncello, WoO 39

Written in 1812 and dedicated to the then ten-year-old pianist Maximiliane von Brentano, Beethoven supplied the young musician with fingerings for this stand-alone piano trio movement in B-flat major (see Beethoven 1968). Beethoven's fingerings, which are relatively detailed and plentiful compared to those in his piano works written around this time, show the composer's understanding of needing to cater for a smaller sized hand. This is nowhere more obvious than in bar 10, in which the fingering is based on triadic hand positions:



Example 5. Trio for piano, violin and violoncello, WoO 39, bar 10 (piano part only)

Many of Beethoven's fingerings in this work are testimony to his thinking in hand positions, whether they form part of a scale passage or chord pattern. But there is also evidence of using fingering as a tool for achieving articulation as clearly as possible, both as part of a melodic line and as an accompaniment figuration. During the opening four-bar phrase of the trio movement, Beethoven is musically consistent in

his request for when (and when not) to change fingers on a repeated note, thereby instructing the player both through musical notation and fingering how to differentiate the rhythmic patterns of the melody in bars 1 and 2:



Example 6. Trio for piano, violin and violoncello, WoO 39, bars 1-4 (piano part, right hand only)

The deliberate repetition of the same finger on the first note of bars 1, 2 and 4 in the musical example above places additional emphasis on the first note of the bar and thus aids the rhythmic precision in performance. Beethoven's fingering therefore appears to be a lesson in interpretive detail.

The composer's fingerings also evidence some (at least within this piece) consistent approaches to the playing of scales, which can be seen in his approach to B-flat major (see Example 8), and the chromatic scale (see Example 7). In terms of chromatic patterns, Beethoven adopts a finger sequence in either hand that, were the player to put hands together, would promote corresponding finger numbers in both hands for eight out of twelve notes. This is in contrast to fingerings more commonly used today, which are based on five or six corresponding finger numbers when hands are played together:



Example 7. Trio for piano, violin and violoncello, WoO 39, bars 114-115

At first sight, Beethoven's left hand fingerings for a B-flat major scale pattern are not what one might expect to see, yet he is consistent in his repeated, agile use of the first and second fingers:

Example 8. Trio for piano, violin and violoncello, WoO 39, bars 54 and 95 (in both cases, the left hand)

The repeated use of the first and second fingers also occurs in the left hand of bars 27–28, in which a sequence of nine notes is played by only two (!) fingers:

Example 9. Trio for piano, violin and violoncello, WoO 39, bars 27–28 (left hand)

To conclude that the repeated patterned use of the first and second fingers in scale passages is a feature of Beethoven’s pianism may be overestimating the importance of the musical examples above. It is the underlying concept of using, by today’s standards, unconventional means to achieve a certain sound, or articulation, that can be found in Beethoven’s fingerings more widely.

Whether derived from the composer’s detailed knowledge of C. P. E. Bach’s fingerings (for further details, see Reutter 2020: XI–XIV), or a fingering aimed at developing the piano playing of Maximiliane von Brentano, remains a matter of speculation. What is clear is that the difference between intentionally unconventional and odd fingering can sometimes be a fine dividing line.

There are a number of occasions when the composer’s fingering seems to be idiosyncratic or, as Ladenburger called it, extravagant (Ladenburger 2003: 112–113). The left hand of bar 51 is one such case. Admittedly, Beethoven’s fingering is playable, but there are several alternatives that are more comfortable to play and would require less preparation:

51

Piano

Example 10. Trio for piano, violin and violoncello, WoO 39, bar 51 (left hand)

What this passage illustrates more than anything else is that Beethoven's fingerings, if they are what Newman calls "non-interpretive" (Newman 1982: 177), as the above example is, should be changed, if there are good reasons for doing so.

As a pianist-composer, Beethoven's connecting of compositional output and experimenting with piano technical patterns was understandably interwoven, if not always immediate. A comparison between an entry found in the *Autograph Miscellany... (The Kafka Sketchbook; British Library, f. 39v, 15, edited by Joseph Kerman)* from around 1793 and bar 118 of the Piano Trio Movement, WoO 39, shows the subtle amending of a fingering pattern first sketched 19 years earlier:

Example 11. *The Kafka Sketchbook* (f. 39v, 15)

118

Piano

Example 12. Trio for piano, violin and violoncello, WoO 39, bar 118 (right hand)

## Case Study 2: Fantasy op. 77

Beethoven's skills as an improviser at the keyboard are widely documented in accounts by those who witnessed the composer's improvisations, both in public and in private.

Although Beethoven took part in two chamber concerts in 1812 and 1814, it seems that his final performance as a piano soloist was in December 1808. This withdrawing from public performance, and with it his much-acclaimed improvising for audiences, might go towards explaining the writing down of an improvisation the following year (1809) as the Fantasy op. 77, a work that occupies a unique position in Beethoven's output.

Much as the idea of an improvisation written down by its creator seems a contradiction in terms, Beethoven must have been serious about wanting this work to be known, and to be studied. The (surprisingly) tidy manuscript of the work contains only a small number of crossed-out bars and subsequently added material, thereby suggesting that the piece may in fact be a hybrid between originally improvised and subsequently (re)composed ideas.

<sup>2</sup> Beethoven, Ludwig van (1975). "Fantasie op. 77." In: *Ludwig van Beethoven. Klavierstücke. Urtext* [sheet music]. Edited by Otto von Irmner. München: G. Henle Verlag, pp. 168–179.

There are three entries with Beethoven's fingerings in the score:<sup>2</sup>

128

Piano

Example 13. Fantasy op. 77, bars 128–129 (left hand)

143

Piano

Example 14. Fantasy op. 77, bar 143 (left hand)

147

Piano

Example 15. Fantasy op. 77, bars 147–150 (left hand)

The placing of the fingerings is of interest. It is arguably the first time in the piece that the sequential writing would allow for different viable fingering solutions. Rather than providing prescriptive instructions, Beethoven's fingering advocates the application of logical finger patterns based on a minimal number of hand positions. The last two notes in bar 147 suggest a subtle extension to the preceding hand position by extending the thumb, thus creating the physical space for the next hand position, across the bar line.

Beethoven's schematised fingerings that employ patterns of hand positions are not only part of his published compositions but also feature in many different sketches. Two such entries, believed to date from the year before he wrote the Fantasy op. 77, evidence this clearly:



Example 16. Sketch. Grasnick 32<sup>3</sup>



Example 17. Sketch. Grasnick 32

While the fingering can be revealing in itself in terms of a logical application, some of Beethoven's sketches also contain comments by the composer (see Example 11) in which he identifies the reason for his sketch, be it dynamics, articulation or fingering. In the following sketch, also referenced by Grundmann and Mies above, Beethoven's comment identifies his fondness for patterns in fingerings: "broad sweeping or extended passages [to be played] as much as possible with the same fingering" (Grundmann, Mies 1966: 117).<sup>4</sup>

<sup>3</sup>Friedrich August Grasnick (1798–1877) catalogued the sketches by Beethoven. The catalogue entry for the sketches cited here (Grasnick 32) can be found at the Staatsbibliothek in Berlin (Bartlitz 1970: 111): [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1014109051&PHYSID=PHYS\\_0127&DMDID=DMDLOG\\_0016](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1014109051&PHYSID=PHYS_0127&DMDID=DMDLOG_0016) (accessed October 7, 2020).



*N b: bei großen weitausgehenden oder gedehnten Passagen so viel als möglich einerley Fingersatz*

Example 18. Sketch. Beethovenhaus, Bonn: Beethoven n.d. (BH 124)

<sup>4</sup>The autograph for BH 124 can be accessed at the Beethovenhaus in Bonn under <https://www.beethoven.de/en/media/view/5777305557270528/Ludwig+van+Beethoven%2C+Finger%2C+mit+Finger%2C+A4tzen%2C+Autograph?fromArchive=5736895317278720>

### Case Study 3: Archduke Rudolph. Forty Variations on a Theme by Beethoven

The name of Archduke Rudolph is closely linked to Beethoven, whether as patron of his music or as dedicatee of some of Beethoven's most important works, including the Piano Trio op. 97, the Piano Concerto op. 73 and the Piano Sonatas opp. 81a, 106 and 111.

The Archduke was also Beethoven's longest-standing pupil, though not as a pianist but as a composer. As the letters between both men indicate, Beethoven was involved in the Archduke's revisions of his set of variations and championed the publication of the work (Beethoven 1996b: 312–313), which appeared in two versions within a short period of time. First published as a complete set in 1819, it appeared subsequently in an abridged format of twenty-five variations as part of the third volume of Friedrich Starke's *Wiener Pianoforte-Schule* (1819–

1821). It was for the latter publication that Beethoven provided some fingerings, making it arguably the only work by another composer published with Beethoven's fingerings and, by implication, public endorsement. The number of Beethoven's entries is relatively modest, and, of the fingerings given, the following two examples stand out:



Example 19. Variation 23, bar 4. *Wiener Pianoforte-Schule*, vol. 3 (Starke 1821: 90)

Beethoven's rapid transition of the third finger from B natural to E flat is a considerable distance to travel and does have implications for the achievable tempo, whether played *legato* or *non legato*. Even within the same publication, the *Wiener Pianoforte-Schule*, Ignaz Moscheles provides a fingering for chromatic thirds that is less complicated than Beethoven's:



Example 20. *Wiener Pianoforte-Schule*, vol. 1 (Starke 1819: 12)

Although Beethoven's fingering is playable, it is a personal solution to a problem that most pianists of today would solve differently, given the changes in key width, depth and weight in piano manufacturing since the early 1800s.

### Conclusion

The purpose of this article is to continue the discussion surrounding Beethoven's keyboard fingerings by offering a brief overview of selected academic research carried out to date and by focusing the angle of the enquiry on specific works rather than attempt to offer a summary perspective of the topic as a whole.

The reason for doing so is that fingering is a manifestation of a practical action that is not only personal to each performer but also reflects the skills and experiences of the player in question. As such, it is reasonable to assume that the fingerings of the thirteen-year-old Beethoven in the three Sonatas WoO 47 are indicative of his skills at that point, which were naturally quite different to those he possessed thirty years later. For that reason, the case studies chosen for this article come from a period of one decade, 1809–1819, at the beginning of which Beethoven had only recently “retired” from regular public solo performance. He had by then amassed considerable experience as a performer as well as some as a teacher and observer of the growing market for piano pedagogical publications.<sup>5</sup>

The latter is highly relevant to this topic: the writing of fingerings for students is an entirely different process to that of writing fingerings for one’s own use, as it requires the ability to imagine oneself in the position of someone less experienced and choose fingerings accordingly. Furthermore, the choice of fingerings can also be influenced by the purpose of providing them: to develop a less experienced player’s skills, or to offer something that is comfortable and thus useful in performance. Just how central the use of “appropriate fingering” was to Beethoven can be seen in his letter to Carl Czerny about teaching Beethoven’s nephew, Carl, in which Beethoven sets out a hierarchy of musical relevance he himself appears to have adopted:

“With regard to his playing for you, I am asking you – once he uses the appropriate fingering, plays in time as well as the notes largely without mistakes – only then to encourage him with regard to performance, and at this point to not make him stop because of smaller mistakes but to comment on them at the end of the piece. Although I have taught little, I have always followed this method, because it soon educates musicians [...]” (Quoted in Beethoven 1996c: 236–238; translated by Nils Franke)

The examples from the three case studies in this article reveal a number of priorities in Beethoven’s approach to fingering. By placing logic in finger patterns over ease in performance, Beethoven undoubtedly facilitates the process of memorisation, which to performers in his time was less relevant than it is today. His working in hand positions, too, is an indication of the interconnection between pianist-composers’ practical skills at the keyboard and their compositional imagination, as the piano technical commentaries in his sketchbooks illustrate. Without doubt, fingering to Beethoven is a tool for enhancing musical outcomes and for emphasising articulation. Whether or not we choose to use Beethoven’s fingerings today is therefore an entirely different matter to the need to understand some of their underlying principles. In that sense, Beethoven’s keyboard fingerings remain a musically pertinent master class, delivered through time.

<sup>5</sup> For example, in 1826 Beethoven recommended Muzio Clementi’s *Introduction à l’art de toucher le piano-forte op. 42* to Stephan von Breuning’s son Gerhard, suggesting its use would lead to “good success” (quoted in Beethoven 1996c: 281).



## REFERENCES

Barlitz, Eveline (ed.) (1970). *Die Beethoven-Sammlung in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek. Verzeichnis. Autographe, Abschriften, Dokumente, Briefe*, Mus. Db 413/42. See also: [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1014109051&PHYSID=PHYS\\_0127&DMDID=DMDLOG\\_0016](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1014109051&PHYSID=PHYS_0127&DMDID=DMDLOG_0016) (accessed October 7, 2020)

Beethoven, Ludwig van (n.d.). *Fingerübung mit Fingersätzen, Autograph*. Beethovenhaus, Bonn, BH124. See also: <https://www.beethoven.de/en/media/view/5777305557270528/Ludwig+van+Beethoven%2C+Finger%C3%BCbung+mit+Fingers%C3%A4tzen%2C+Autograph?fromArchive=5736895317278720> (accessed October 7, 2020)

Beethoven, Ludwig van (1968). "Klaviertrio WoO39." In: *Ludwig van Beethoven. Klaviertrios. Urtext* [sheet music]. Vol. 3. Edited by Friedhelm Klugmann. München: G. Henle Verlag, pp. 75–82

Beethoven, Ludwig van (1975). "Fantasie op. 77." In: *Ludwig van Beethoven. Klavierstücke. Urtext* [sheet music]. Edited by Otto von Irmer. München: G. Henle Verlag, pp. 168–179

Beethoven, Ludwig van (1996a). *Briefwechsel. Gesamtausgabe*. Edited by Sieghard Brandenburg. Vol. 3. München: G. Henle Verlag

Beethoven, Ludwig van (1996b). *Briefwechsel. Gesamtausgabe*. Edited by Sieghard Brandenburg. Vol. 4. München: G. Henle Verlag

Beethoven, Ludwig van (1996c). *Briefwechsel. Gesamtausgabe*. Edited by Sieghard Brandenburg. Vol. 6. München: G. Henle Verlag

Beethoven, Ludwig van (2020). *Drei Klaviersonaten WoO47* [sheet music]. Edited by Jochen Reutter. Notes on interpretation by Nils Franke. Wien: Wiener Urtext Edition

Beethoven, Ludwig van (in press). *Drei Sonatinen* [sheet music]. Edited by Jochen Reutter. Notes on interpretation by Nils Franke. Wien: Wiener Urtext Edition

Derry, Siân R. (2012). *Beethoven's Experimental Figurations and Exercises for Piano*. A thesis submitted to the University of Manchester for the degree of Doctor of Philosophy in the Faculty of Humanities. Manchester: University of Manchester. [https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/theses/beethovens-experimental-figurations-and-exercises-for-piano\(8d5303ce-cf0a-47f8-adde-79b0e7100e97\).html](https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/theses/beethovens-experimental-figurations-and-exercises-for-piano(8d5303ce-cf0a-47f8-adde-79b0e7100e97).html) [https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/theses/beethovens-experimental-figurations-and-exercises-for-piano\(8d5303ce-cf0a-47f8-adde-79b0e7100e97\).html](https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/theses/beethovens-experimental-figurations-and-exercises-for-piano(8d5303ce-cf0a-47f8-adde-79b0e7100e97).html) (accessed September 30, 2020)

Erzherzog Rudolph (1819). *Aufgabe von Ludwig van Beethoven gedichtet, vierzig Mahl verändert und ihrem Verfasser gewidmet von seinem Schüler R: E: H* [sheet music]. Wien: S. A. Steiner und Comp.

Grundmann, Herbert, and Paul Mies (1966). "Beethovens Fingersätze." In: Herbert Grundmann and Paul Mies. *Studien zum Klavierspiel Beethovens und seiner Zeitgenossen*. Bonn: H. Bouvier & Co Verlag, pp. 113–132

Kerman, Joseph (ed.) (1970). *Ludwig van Beethoven: Autography Miscellany from Circa 1786 to 1799*. 2 vols. London: British Library

Ladenburger, Michael (2003). "Der junge Beethoven – Komponist und Pianist." In: *Bonner Beethoven Studies*. Edited by Sieghart Brandenburg and Ernst Hettrich. Bonn: Beethoven-Haus Verlag, pp. 107–117

Newman, William S. (1982). "Beethoven's Fingerings as Interpretive Clues." *The Journal of Musicology*, Vol. 1, No. 2, pp. 171–197

Reutter, Jochen (2020). "Preface." In: *Ludwig van Beethoven. Drei Klaviersonaten WoO47* [sheet music]. Edited by Jochen Reutter. Notes on interpretation by Nils Franke. Wien: Wiener Urtext Edition, pp. IX–XIV

Reutter, Jochen (in press). "Preface." In: *Ludwig van Beethoven. Drei Sonatinen* [sheet music]. Edited by Jochen Reutter. Notes on interpretation by Nils Franke. Wien: Wiener Urtext Edition, p. III

Schmidt-Görg, Joseph (1935). *Katalog der Handschriften des Beethovenhauses und Beethovenarchivs*. Bonn: Beethoven-Haus und Beethoven-Archiv

Starke, Friedrich (1819–1821). *Wiener Pianoforte-Schule op. 108* [sheet music]. Vol. 1–3. Wien: S. A. Steiner & Co.

# BĒTHOVENA KLAVIERDARBU APLIKATŪRA – VAI MEISTARKLASE MŪSDIENU PIANISTIEM?

Nils Franke

## Kopsavilkums

Bēthovena skaņdarbu publikācijas viņa dzīves laikā aptver periodu no 1782. līdz 1827. gadam. Šajā hronoloģiskajā ietvarā pamazām, bet nozīmīgi pieauga dažādu atskaņotājmākslas virzienu skaits, un tas ietekmēja arī nošu izdevēju darbību. Lai gan ir daudz neizzinātā – it sevišķi tāpēc, ka nav saglabājušies Bēthovena agrīno skaņdarbu rokraksti – tomēr redzams, ka nošu izdevēji arvien detalizētāk centās dokumentēt Bēthovena un citu komponistu skaņdarbos norādītās nianšes, kas attiecas uz klavieru skārumu, dinamiku un artikulāciju. Pie šādām nianšēm, kam sevišķu uzmanību pievērša komponisti-pianisti, pieder arī aplikatūra. Tā varēja gan atspoguļot autora personīgo izvēli frāzējuma vai citu muzikālu efektu izcēlumā, gan palīdzēt interpretiem pārvarēt tehniskas problēmas – visos šajos gadījumos aplikatūras izvēle spēj daudz pastāstīt par komponista-pianista paša spēles stilu, viņa radošo mantojumu un muzikālo gaumi. Šai ziņā Bēthovens nebija izņēmums.

Rakstā tiek rezumētas atziņas, kas paustas četrās zinātniskajās publikācijās laikposmā no 1966. līdz 2012. gadam; tajās pētīti Bēthovena aplikatūras dažādi aspekti. Tāpat tiek analizēti trīs skaņdarbi, kuriem Bēthovens rakstījis aplikatūru: Klavieru trio WoO 39 vienīgā saglabājusies daļa, Fantāzija op. 77 klavierēm solo un cita komponista opuss (erchercoga Rūdolfa Variācijas par Bēthovena tēmu). Šie darbi apzināti izraudzīti tā, lai parādītu trīs dažādas Bēthovena radošās personības šķautnes: klavierspēles skolotāja, pianista-komponista un, visbeidzot, kompozīcijas skolotāja darbību, izraugoties aplikatūru savam audzēknim – Austrijas erchercogam Rūdolfam fon Hābsburgam.

Raksta noslēgumā tiek formulētas galvenās iezīmes, kas vērojamas Bēthovena pieejā klavieru aplikatūrai, kā arī pasvītrots, ka būtu svarīgi iepazīstināt laikmetīgos interpretus ar šo Bēthovena radošās darbības aspektu.

Pētījuma mērķis ir apspriest Bēthovena klaviermūzikas aplikatūru, izlases veidā piedāvājot diskusiju par vairākiem akadēmiskiem pētījumiem, tomēr netiecoties aptvert visu šīs tēmas perspektīvu. Tas pamatojams tādējādi, ka aplikatūra kā praktiskās darbības izpausme ir ne vien individuāla katram atskaņotājam, bet atspoguļo arī viņa iemaņas un pieredzi. Tāpēc ir pamats pieņemt, ka 13 gadus vecā Bēthovena aplikatūra viņa trīs sonātēs WoO47 ir liecība par viņa tābrīža prasmēm, un tās nevar attiecināt uz Bēthovena pianismu, piemēram, 30 gadus vēlāk. Līdz ar to rakstā uzmanība koncentrēta uz pētījumiem,

kas raksturo vienu Bēthovena radošās darbības desmitgadi – periodu no 1809. līdz 1819. gadam. Šī laikposma sākumā Bēthovens tikai nesen bija “atsvabināts” no sistemātiskiem publiskiem solopriekšnesumiem (kas tika sniegti pēc viņa tēva iniciatīvas – *red. piezīme*), bet bija jau uzkrājis pietiekamu interpretu pieredzi, kā arī uzsācis darbību pedagoģijas jomā un ar interesi sekoja arvien plašākajam piedāvājumam klavierspēles pedagoģiskās literatūras klāstā.

Pēdējais aspekts šīs tēmas kontekstā ir ļoti svarīgs. Aplikatūras rakstīšana audzēkņiem ir pilnīgi cits process nekā aplikatūras rakstīšana savām vajadzībām. Turklāt aplikatūras izvēli var iespaidot dažādi mērķi – vai nu attīstīt mazāk pieredzējuša spēlētāja iemaņas, vai piedāvāt kaut ko ērtu un, attiecīgi, derīgu atskaņojumam. To, cik Bēthovenam bija svarīgi atbilstošas aplikatūras meklējumi, rāda viņa vārdi vēstulē Karlam Černi. Tie veltīti Bēthovena brāļadēla Karla apmācībai, un šeit komponists izklāsta savu muzikālo prioritāšu hierarhiju:

“Kas attiecas uz to, kā viņš jums spēlē priekšā, es lūdzu jūs – ja viņš spēlē ar pareizu aplikatūru, laikā, un arī caurmērā pareizu nošu tekstu, tikai tādā gadījumā, lai viņu uzmundrinātu, neapturiet viņu nelielu kļūdu dēļ, bet komentējiet pēc spēles. Kaut arī es pats maz esmu mācījis, es vienmēr sekoju šai metodei, jo tā ātri veicina mūziķa izglītību [..].” (Visu vēstuli skat.: Beethoven 1996c: 236–238)

Rakstā aplūkoti trīs skaņdarbi atklāj Bēthovena principus pieejā aplikatūrai. Viņam ir svarīgāka pirkstu izkārtojuma loģika, nevis izpildījuma ērtums, un šādi Bēthovens atvieglo nošu teksta iegaumēšanas procesu, kas viņa laika atskaņotājiem bija mazāk aktuāls nekā mūsdienās. Komponista darbs ar roku pozīcijām liecina arī par saikni starp praktiskām klavierspēles iemaņām, kas piemitušas pianistam-komponistam, un viņa radošo iztēli: to atspoguļo tehniskie komentāri par klavierpartiju Bēthovena skiču burtnīcās. Šī komponista aplikatūra neapšaubāmi ir instruments, kas vērsts gan uz muzikālā iespaida, gan artikulācijas paspīlgtināšanu. Tādējādi, neatkarīgi no tā, vai mūsdienās izvēlamies Bēthovena aplikatūru vai ne, tās iepazīšana ir nepieciešama viņa klaviermūzikas pamatprincipu izpratnei – to var salīdzināt ar meistarklasi, ko pagātnes komponists sniedz laikmetīgajiem mūziķiem.

## SEGVĀRDS, KURU DZEJNIEKI PAŠI NEIZVĒLĒJĀS (PAR DIVIEM JĀŅA IVANOVA SOLODZIESMU TEKSTIEM)

Ventis Zilberts

### Anotācija

Raksta uzmanības centrā ir divi Jāņa Ivanova solodziesmu publicējumi 1959. gadā – *Latgales līdumos* un *Manas dzimtenes pusē*<sup>1</sup>. Tajos minētais teksta autors A. Eglājs šķietami varētu norādīt uz komponista novadnieku, Latgales dzejnieku Augustu Eglāju. Taču dziļāka izpēte ļauj secināt, ka aiz šī segvārda paslēpti divi citi dzejnieki – trimdā dzīvojošie Andrejs Eglītis un Kārlis Baltpurviņš, kas atstāja Latviju Otrā pasaules kara beigās, īsi pirms atkārtotās padomju okupācijas. Padomju periodā dziesmu publikācija, minot viņu vārdus, nebūtu bijusi iespējama. Raksts ir liecība par to, ar kādiem līdzekļiem padomju laika mūziķi un mūzikas izdevēji centās izvairīties no neoficiālās ideoloģiskās cenzūras.

**Atslēgvārdi:** padomju cenzūra, latvieši trimdā, Andrejs Eglītis, Kārlis Baltpurviņš

### Abstract

The article *The Pseudonym Not Chosen by the Poets Themselves (Regarding the Lyrics for Two Solo Songs by Jānis Ivanovs)* focuses on the publication of Ivanovs' songs for voice and piano from 1959, *Latgales līdumos* (On the Plains of Latgale) and *Manas dzimtenes pusē* (In My Native Land).<sup>2</sup> The publication mentions the author of the lyrics as being A. Eglājs, which could seem to indicate Augusts Eglājs, a poet who was, like Ivanovs, from Latgale. However, Ventis Zilberts' research concludes that two different poets are hidden behind this pseudonym: Andrejs Eglītis and Kārlis Baltpurviņš, both of whom fled from Latvia as refugees at the end of the Second World War, shortly before the second Soviet occupation. The publication of songs with these men listed as the authors of the lyrics would not have been possible during the Soviet period in Latvia, as evidenced by the memoirs of musicologist Oļģerts Grāvītis delivered to Zilberts (Grāvītis participated in the editing of the above-mentioned 1959 publication). The article is a testimony to the means by which Soviet-era musicians and music publishers sought to avoid unofficial ideological censorship.

**Keywords:** Soviet censorship, Latvians in exile, Andrejs Eglītis, Kārlis Baltpurviņš

<sup>1</sup> Jānis Ivanovs. *Dziesmas balsij un klavierēm*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1959.

<sup>2</sup> Jānis Ivanovs. *Dziesmas balsij un klavierēm* (Jānis Ivanovs: Songs for Voice and Piano). Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1959.

Dzejnieki un rakstnieki savus pseidonīmus, kā zināms, parasti izvēlas paši, kādreiz arī pēc draugu vai domubiedru ieteikuma. Šis stāstījums ir par citādu izvēli, kuru diktēja laikmets un apstākļi.

Komponista Jāņa Ivanova (1906–1983) daiļradē solodziesmas žanrs aizņem nelielu, bet būtisku vietu – apmēram 25 kompozīcijas. No tām tipogrāfiski iespēstas tikai trīs dziesmas 1959. gadā. Šajā izdevumā divām dziesmām – *Latgales līdumos* un *Manas dzimtenes pusē* – kā teksta autors minēts A. Eglājs.

2016. gadā, kad atzīmējām Jāņa Ivanova 110. gadskārtu, man dažos komponista daiļradei veltītajos koncertos nācās komentēt atskaņojamos darbus, tajā skaitā arī pieminētās solodziesmas. Atcerējos, ka muzikologs Oļģerts Grāvītis kādā sarunā 90. gados minēja interesantu faktu: gatavojot izdošanai Ivanova dziesmu *Latgales līdumos*, viņš teksta īstā autora Andreja Eglīša vietā savulaik norādījis (domājams, saskaņojot to ar komponistu) it kā neitrālu uzvārdu *Eglājs* – lai tālaika cenzūra akceptētu nošu izdošanu. Saprotams, ka Andreja Eglīša vārds 1959. gadā pārsvītrotu ideju izdot kaut vai vienu dziesmu ar viņa dzejas rindām, un nebūtu iedomājams šāds konteksts: Jānis Ivanovs – tolaik Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas profesors, Valsts prēmijas laureāts, LPSR Tautas mākslinieks, un Andrejs Eglītis – trimdinieks un, tālaika izpratnē, buržuāziskais nacionālists. Tas, ka minētā izdevuma notis dzejas autora vārda vietā minēts tikai segburts A., varbūt bija vēl viena maza viltība, lai nerastos jēlkādas aizdomas par vārdu patieso autoru. Šis iniciālis vārda vietā un uzvārds *Eglājs*, liekas, maldinājis arī cienījamus muzikologus – tā 2008. gada JVLMA izdotajā rakstu krājumā (*Mūzikas akadēmijas raksti, IV, 74. lpp.*) kā teksta autors šeit nosauktajām dziesmām minēts Augusts Eglājs – acīmredzot domāts Latgales dzejnieks, īstajā vārdā Ciprijans Pokrotniks. Šo pašu vārdu un uzvārdu (Augusts Eglājs) varam lasīt arī dziesmu bibliogrāfiskajā aprakstā Latvijas Nacionālās bibliotēkas (LNB) e-katalogā.

Uzšķirot Andreja Eglīša Kopoto rakstu VII sējumu, kas izdots 2002. gadā, pārliccinājos vēlreiz, ka 1939. gadā sacerētais un tajā pašā gadā periodikā (laikrakstā *Daugavas Vēstnesis*) un dzejoļu krājumā *Varavīksna* publicētais dzejolis patiešām ir tas, kura rindiņas redzamas Ivanova dziesmā *Latgales līdumos* – tā tapusi 1940. gadā.

**ANDREJS EGLĪTIS.**

## *Latgale*

Latgales līdumos,  
Lini jau poguļo.  
Zilganie ezeri  
Mūžību spoguļo.  
Iesārtos kļavgalos  
Tīmekļi stīgojas —  
Lini un plūcējās  
Ezeros līgojas.  
Acīm pret ezeriem,  
Zālājā noguļos;  
Redzu tās dvēseli  
Ūdeņu spoguļos:  
Lini un plūcējās.  
Svētbilde krustceļā.  
Padebess kalnā, raug,  
Kāpējs jauns pusceļā.  
Latgales līdumos,  
Lini jau poguļo.  
Latgales dvēseli  
Ezeri spoguļo.

182

1. attēls. Andreja Eglīša dzejolis *Latgale* (vēlāk publicēts ar nosaukumu *Latgalē*), Jāņa Ivanova solodziesmas *Latgales līdumos* tekstuālais pamats: pirmiespiedums laikrakstā *Daugavas Vēstnesis* 1939. gada 22. septembrī

Padomju laika publikācijās rakstot par šo dziesmu, autoriem droši vien vajadzēja visādi izlocīties, lai, pasarg' Dievs, nebūtu jāmin ļoti nevēlamā Andreja Eglīša vārds, Tā, piemēram, 1956. gada žurnāla *Karogs* 10. numurā (124. lpp.) muzikologs Artūrs Verners komponista Jāņa Ivanova 50. jubilejas reizē, apcerot viņa daiļradi, min, citēju: “[..] atzīmējamās dziesmas *Zeme, zeme, Daugaviņa* ar J. Raiņa tekstu un *Latgales līdumos* ar K. Skalbes tekstu.” Savukārt 1974. gada 31. maijā Z. Vilka parakstītā recenzijā (sakarā ar Jāņa Ivanova iemīļotā dziedoņa Tāļa Maģisa 70 gadu jubilejas koncertu) laikrakstā *Cīņa* sastopama vēl viena nepareizība, varbūt apzināta – lūk, fragments: “Jubilejas koncertu sāka jubilārs ar sava novadnieka J. Ivanova dziesmu *Latgales līdumos*, kurai teksts paša sacerēts.”

Un kā ar otru tekstu, dziesmu *Manas dzimtenes pusē*, kurai notis arī drukāts – A. Eglāja vārdi? Ne Andreja Eglīša, ne arī Augusta Eglāja (pirmā doma – varbūt tomēr?) kopotajos rakstos nav šāda dzejoļa. Atrisinājums bija gluži negaidīts – LNB digitālās bibliotēkas vietnē *periodika.lv* atradu publikāciju laikrakstā *Rīts* (1937. gada 9. septembris). Dzejas autors – Kārlis Baltpurviņš, pēc kara trimdinieks ASV. Dziesmas teksts gandrīz mats matā sakrīt ar iespiestā dzejoļa tekstu – izmainīti vien daži vārdi.



2. attēls. Kārļa Baltpurviņa dzejolis *Manas dzimtenes pusē*, Jāņa Ivanova tāda paša nosaukuma solodziesmas tekstuālais pamats: pirmpublicējums laikrakstā *Rīts* 1937. gada 9. septembrī

Tikai rodas jautājums, kāpēc 1959. gada nošizdevumā arī šai dziesmai kā teksta autors minēts A. Eglājs? Ar Andreju Eglīti taču dzejolim nav nekāda sakara. Mans minējums – iespējams, Olgerta Grāvīša domu gājiens bija, kā tautā saka: “Pie vienām sāpēm varbūt izies cauri, liksim to pašu.” Runājot par dzejnieku, režisoru un aktieri Kārli Baltpurviņu, jāatzīst, ka noteikti viņš un Jānis Ivanovs bija labi pazīstami – 30. gadu otrajā pusē Ivanovs strādāja par diriģentu Latvijas radiofonā, savukārt Baltpurviņš bija darbinieks radiofona literārajā daļā.

Tā nu iznācis, ka viens pseidonīms jeb, kā teiktu literatūrzinātnieks Ilgonis Bērsons, segburts un segvārds A. Eglājs ticis vienlaikus diviem dzejniekiem – Andrejam Eglītim un Kārlim Baltpurviņam, pašiem tos neizvēloties un droši vien nezinot par to (vismaz laikā, kad tika iespiests minētais nošu izdevums – tālajā 1959. gadā).

Nākotnē, veidojot kādu jaunu tipogrāfisku versiju pieminētajām Jāņa Ivanova dziesmām, atdosim godu abiem dzejniekiem, minot autoru īstos vārdus!

Vēl tikai pavisam maza piebilde: iedvesmu šo nelielo vēstījumu uzlikt uz papīra man deva lieliskā segburtu un segvārdu *mednieka* Ilgoņa Bērsona grāmata par tiem<sup>3</sup>. Tēlaini sakot, piemēriju viņa *mednieka* zābakus – tie derēja, gan jau tos uzvilksu atkal kādu citu reizi.

<sup>3</sup> Ilgonis Bērsons, *Segvārdi un segburti: noslēpumi un meklējumi*. 2 sējumi. Rīga: Mansards, 2014.



## PAR AUTORIEEM

**Nils Franke** (1967) studējis klavierspēli Skotijas Karaliskajā Mūzikas un Drāmas akadēmijā, Redingas Universitātē un Karaliskajā Mūzikas akadēmijā Londonā. Pēc studijām viņš uzsācis atskaņotājmākslinieka un pedagoga gaitas. Kopš 2007. gada N Franke vadījis Redingas Universitātes maģistrantūras kursus instrumentspēles pedagoģijā un bakalaura programmas kursus mūzikas izglītībā. Kopš 2013. gada viņš bijis pētnieks Londonas Mūzikas un Drāmas akadēmijā un kopš 2017. gada ir dekāns augstākās izglītības jautājumos Kolčesteras Universitātes centrā. Sadarbībā ar *Warner Apex* un *Brilliant Classics* N. Franke ieskaņojis Sergeja Bortkeviča un Sergeja Raħmaņinova klaviermūziku. Viņa veidotās nošizdevumu redakcijas publicējuši apgādi *Schott Music International* un *Wiener Urtext*. N. Franke prezentējis pētījumus klavierspēles pedagoģijas jomā konferencēs Eiropā, ASV un Dienvidaustrumāzijā.

E-pasts: nils.franke@colchester.ac.uk

**Astra Graudiņa** (dz. Lazdiņa, 1992) absolvējusi Jura Kalnciema klavieru klasi Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā (2015). Maģistra grādu mūzikas pedagoģijā viņa ieguvusi Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijā, doc. Laimrotas Kriumanes vadībā izstrādājot un aizstāvot maģistra darbu *Jāzepa Lipšāna ieguldījums latviešu mūzikā un mūzikas pedagoģijā* (2017). Būdamā Jāzepa Lipšāna mazmeita, A. Graudiņa savā pedagoģiskajā un radošajā darbībā popularizē šī komponista klavierdarbus: tie regulāri tiek iekļauti viņas audzēkņu repertuārā Ogres Mūzikas un mākslas skolā, kā arī atskaņoti koncertos daudzviet Latvijā. A. Graudiņas un L. Kriumanes referāts *Jāzepa Lipšāna personība un devums latviešu klaviermūzikas attīstībā* tika nolasīts JVLMA rīkotajā starpdisciplinārajā zinātniskajā konferencē *Muzikoloģija + 2018*. Vēlāk uz konferences materiālu pamata izstrādāts šajā krājumā publicētais raksts.

E-pasts: astra.graudina@gmail.com

**Laimrota Kriumane** (1951) absolvējusi Daugavpils Pedagoģiskā institūta Mūzikas pedagoģijas nodaļu 1975. gadā. 2002. gadā viņa ieguvusi maģistra grādu sociālajās zinātnēs Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijā un 2013. gadā Latvijas Universitātē aizstāvējusi promocijas darbu *Mūzikas skolotāja emocionālās kompetences pilnveide augstskolas studiju procesā*. Bijusi docente, Mūzikas un dejas pedagoģijas katedras vadītāja un studiju programmas *Mūzikas skolotājs* direktore Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijā, vēlāk docente Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā (2017–2019). Papildinājusi zināšanas mūzikas pedagoģijā un pētniecībā, kā arī

lasījusi lekcijas augstskolās Klaipēdā (Lietuva), Braunšveigā (Vācija) un Kremsā (Austrija). Referējusi par mūzikas pedagoģijai aktuāliem jautājumiem un piedalījies starptautiskajās zinātniskajās konferencēs Latvijā, Krievijā, Austrijā un Somijā, kā arī vadījusi starptautisko zinātnisko konferenču sekciju darbu. Piedalījies Latvijas Zinātnes padomes granta pētījumā (2007–2009) un vairākos mūzikas pedagoģijai veltītos zinātniskos pētījumos Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijā. No 2009. līdz 2012. gadam vadījusi Eiropas Sociālā fonda (ESF) projektu *Mūzikas skolu pedagogu profesionālās kompetences paaugstināšana*. Pētniecisko darbu klāstā ir kolektīvā monogrāfija *Mūzikas pedagoģija Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijā* (līdzautoros Laima Mūrniece un Inese Žune, 2017).

E-pasts: laimrota.kriumane@gmail.com

**Zane Prēdele** (1981) studējusi muzikoloģiju Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā (JVLMA). 2015. gada decembrī viņa aizstāvējusi promocijas darbu *Jāzeps Vītols kultūras atmiņas dinamikā: kanoni un arhīvi* (zinātniskā vadītāja – prof. Lolita Fūrmane), iegūstot mākslas zinātņu doktora grādu. Kopš 2015. gada Z. Prēdele ir JVLMA Zinātniskās pētniecības centra pētniece un bijusi centra vadītāja pienākumu izpildītāja no 2017. līdz 2019. gadam. Kopš 2008. gada viņas pārziņā ir arī Jāzepa Vītola piemiņas istabas arhīvs JVLMA. Z. Prēdele piedalījies vairākos Latvijas mūzikas vēstures pētniecības projektos: *Jāzepa Vītola piemiņas istabas arhīva materiālu izpēte un katalogizācija* (2016), *Jāzepa Vītola arhīvs franču un krievu dokumentos 1921–1948* (2016), *Sakrālās mūzikas mantojuma izpēte Latvijas luterāņu baznīcās* (2018) u. c. Kopš 2017. gada viņa ir pieaicinātā docētāja JVLMA, kopš 2006. gada – Eiroradio mūzikas projektu koordinatore Latvijas Radio 3 *Klasika*.

E-pasts: zane.predele@jvlma.lv

**Edgars Raginskis** (1984) ir latviešu komponists un kultūras žurnālists, kas kopš 2018. gada izstrādā filozofijas doktora disertāciju Honkongas Baptistu universitātes Mūzikas fakultātē: topošais darbs veltīts mūzikas cenzūrai Latvijas Padomju komponistu savienībā (zinātniskais vadītājs ir prof. Džons Vinzenbērgs). Iepriekš E. Raginskis studējis kompozīciju JVLMA, prof. Pētera Plakida klasē (bakalaura grāds) un Igaunijas Mūzikas un teātra akadēmijā, Toivo Tuleva klasē (maģistra grāds). 12 gadus viņš bijis Latvijas Radio 3 *Klasika* žurnālists, savukārt piecus gadus darbojies kā dienas kultūras ziņu programmas vadītājs Latvijas Televīzijā. Specializējies koncertzāļu un laikmetīgās mūzikas tiešraīžu moderācijā, kā arī interviju vadīšanā. Komponējis mūziku kino un teātrim, korim, kā arī vokālos un instrumentālos

kameropusus. E. Raginska darbi atskaņoti dažādos Latvijas laikmetīgās mūzikas festivālos. 2016., 2018. un 2020. gadā viņš nominēts *Spēlmaņu nakts* balvai teātra mūzikas kategorijā.

E-pasts: raginskis@gmail.com

**Alberts Rokpelnis** (1987) absolvējis Latvijas Universitātes Vēstures un filozofijas fakultāti, aizstāvot maģistra darbu *Populārās mūzikas dziesmu tekstu sociālpolitiskais konteksts 20. gs. 30. gados: Alfrēds Vinters un Brāļi Laivinieki* (2012, zinātniskais vadītājs – prof. Ilgvars Butulis). Ar šo tematiku daļēji saistīti arī divi viņa raksti, kas vēltīti 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 A. Rokpelnis 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 A. Rokpelnis 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 A. Rokpeļņa 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

**Ilva Skulte** (1968) ieguvusi doktora grādu filoloģijā 1999. gadā. Kopš 2001. gada viņa strādā Rīgas Stradiņa universitātes Komunikācijas fakultātē, kopš 2008. gada – Liepājas Universitātes Jauno mediju mākslas programmās; kopš 2015. gada lasa lekcijas komunikācijas teorijā un žurnālistikas kursu muzikoloģijas studentiem JVLMA. Izstrādājusi pētījumus par mediju lomu, kā arī jauno mediju ietekmi sabiedrībā un kultūrā. No 2005. līdz 2010. gadam bijusi laikraksta *Kultūras Forums* redakcijas locekle. Raksta presē un interneta medijos par literatūru, medijiem un kultūru.

Kultūras žurnālistikai ir svarīga vieta Ilvas Skultes zinātnisko interešu lokā. Kopš 2014. gada viņa ir viena no Rīgas Stradiņa universitātes Kultūras žurnālistikas vasaras skolas vadītājām.

E-pasts: iskulte@gmail.com

**Ventis Zilberts** (1947) absolvējis prof. Igora Kalniņa klavieru klasi Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijā (1971), pēc tam beidzis arī Natana Perelmana klasi Nikolaja Rimska-Korsakova Ļeņingradas Valsts konservatorijas asistentūrā. 1974. gadā sācis strādāt Latvijas Valsts konservatorijas (tagadējās JVLMA) klavieru nodaļā, kopš 1998. gada ir Klavieru, kā arī Kameransambļa un klavierpavadījuma katedras profesors. Kā Latvijas radio pianists-koncertmeistars (1976–2004) sadarbojies ar vairāk nekā 100 vokālistiem un instrumentālistiem, radio studijā ieskaņojis vairāk nekā 1000 kompozīciju. Sadarbībā ar flautisti Ditu Krenbergu, altisti Andru Dārziņu, dziedātājiem Jāni Sproģi, Ingu Pētersonu, Andri Baumanu, Guntu Cēsi u. c. ir tapuši ieskaņojumi CD albumos.

1998. gadā V. Zilberts par nopelniem Latvijas labā apbalvots ar Triju Zvaigžņu ordeni. 2016. gadā viņš saņēmis *Latvijas Lielo mūzikas balvu 2015* par mūža ieguldījumu. Visā radošā mūža gaitā līdzās atskaņotāja darbībai aktīvi nodevies latviešu mūzikas vēstures, tai skaitā nošu manuskriptu, pētniecībai – pateicoties viņam, publika iepazinusi daudzus nepelnīti piemirstus skaņdarbus.

E-pasts: ventis.zilberts@gmail.com

187

**Inese Žune** (1955) beigusi Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas (tagadējās JVLMA) Stīgu instrumentu nodaļu vijolspēles specialitātē (1979) un Muzikoloģijas nodaļu (1988). 2003. gadā viņa ieguvusi maģistra grādu, savukārt 2011. gadā – doktora grādu par pētījumu *Vijole Latvijas mūzikas kultūras vēsturiskajā attīstībā* (zinātniskā vadītāja – prof. Ilma Grauzdiņa). Bijusi Latvijas Televīzijas Mūzikas redakcijas redaktore (1974–2000), veidojusi raidījumu ciklus *Eiropas muzikālās pilsētas*, *Še dziedāju, gavilēju*, *Latvijas ērģeles*, *Mūzika arhitektūras pieminekļos* u. c.

Kopš 1991. gada I. Žune māca lociņinstrumentu vēsturi Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolā. Viņa bijusi mūzikas teorētisko priekšmetu docētāja Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijā (2000–2017) un kopš 2004. gada ir Rakstniecības un mūzikas muzeja mākslas eksperte, savukārt kopš 2017. gada – pētniece Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūtā. Publicējusi virkni rakstu, bijusi autore un sastādītāja grāmatai *Emīla Dārziņa mūzikas vidusskola 1945–2005* (Rīga, 2005). Sarakstījusi grāmatu *Kāda mūziķa dzīves stāsts* (par čellistu, diriģentu un mūzikas pedagogu Igoru Grapu; Rīga, 2012) un monogrāfiju *Vijole Latvijas mūzikas kultūras vēsturiskajā attīstībā* (Rīga, 2016). Darbu klāstā ir arī kolektīvā monogrāfija *Mūzikas pedagoģija Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijā* (līdzautoros Laimrota Kriumane un Laima Mūrniece, 2017).

E-pasts: inese.zune@rmm.lv

## ABOUT THE AUTHORS

**Nils Franke** (1967) held scholarships and awards as a piano student at the Royal Scottish Academy of Music and Drama, the University of Reading and the Royal Academy of Music in London. After graduating in 1995 he pursued a dual career in music performance and pedagogy. In 2007 he became the course director of the MA in Instrumental Teaching and the BA (Ed) Music Specialism at the University of Reading. In 2013 he joined the London Academy of Music and Drama (LAMDA) as Head of Studies, before taking up his current post as Dean of Higher Education at University Centre Colchester in 2017. He has recorded music by Sergei Bortkiewicz and Sergei Rachmaninoff for *Warner Apex* and *Brilliant Classics*, and his sheet music editions are published by *Schott Music International* and *Wiener Urtext*. Franke has given conference presentations on piano pedagogical topics in Europe, the United States and Southeast Asia.

Email: nils.franke@colchester.ac.uk

**Astra Graudiņa** (née Lazdiņa, 1992) graduated from Juris Kalnciems' piano class at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music (2015). She then earned a master's degree in pedagogy from the Riga Teacher Training and Educational Management Academy, where she defended her master's thesis *Jāzeps Lipšāna ieguldījums latviešu mūzikā un mūzikas pedagoģijā* (*The Contribution of Jāzeps Lipšāns to Latvian Music and Music Pedagogy*, 2017, supervisor Laimrota Kriumane). As Lipšāns' granddaughter, Graudiņa uses and popularises his piano pieces in her own pedagogical and creative work, including them in her students' repertoire at the Ogre Music and Art School and performing them in concerts throughout Latvia. The paper by Graudiņa and Kriumane *Jāzeps Lipšāna personība un devums latviešu klaviermūzikas attīstībā* (*Personality and Contribution of Jāzeps Lipšāns to the Development of Latvian Piano Music*) was presented at the *Musicology+ 2018* interdisciplinary scientific conference organised by the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music. This presentation became the basis for the current article.

Email: astra.graudina@gmail.com

**Laimrota Kriumane** (1951) graduated from the Department of Music Pedagogy at the Daugavpils Pedagogical Institute in 1975. She earned a master's degree in the social sciences from the Riga Teacher Training and Educational Management Academy in 2002, and in 2013 she defended her doctoral dissertation *Mūzikas skolotāja emocionālās kompetences pilnveide augstskolas studiju procesā* (*Improvement of the Music Teacher's Emotional Competence as a Part of University Studies*) at the University of Latvia. She has been an associate professor, the director

of the Department of Music and Dance Pedagogy and the director of the *Music Teacher* study programme at the Riga Teacher Training and Educational Management Academy; she has also been an associate professor at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music (2017–2019). Kriumane has continued her education in music pedagogy and research and has also read lectures at colleges in Klaipėda (Lithuania), Braunschweig (Germany) and Krems (Austria). She has lectured about current issues in music pedagogy and participated in international conferences in Latvia, Russia, Austria and Finland; she has also led sections at international scientific conferences. She has participated in a Latvian Council of Science's grant study (2007–2009) as well as several scientific studies by the Riga Academy of Pedagogy and Education Management dedicated to music pedagogy. From 2009 until 2012, Kriumane led the European Social Fund (ESF) project *Enhancing the Professional Competence of Music School Teachers*. Her work includes the collective monograph *Mūzikas pedagoģija Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijā (Music Pedagogy at the Riga Teacher Training and Educational Management Academy*, co-authors Laima Mūrniece and Inese Žune, 2017).

Email: [laimrota.kriumane@gmail.com](mailto:laimrota.kriumane@gmail.com)

**Zane Prēdele** (1981) studied musicology at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music (JVLMA). In December 2015 she earned a degree in musicology with the doctoral dissertation *Jāzeps Vītols kultūras atmiņas dinamikā: kanoni un arhīvi (Jāzeps Vītols in the Dynamics of Cultural Memory: Canons and Archives*; scientific supervisor Prof. Lolita Fūrmane). She has been a researcher at the JVLMA Research Centre since 2015 and served as its head from 2017 to 2019. She has managed the Memorial Room of Jāzeps Vītols at JVLMA since 2008. Prēdele has participated in several research projects related to Latvian music history, including *Research and Cataloguing of Materials in the Archive of the Jāzeps Vītols Memorial Room* (2016), *Jāzeps Vītols Archive of French and Russian Documents 1921–1948* (2016) and *Sacred Music Heritage in the Lutheran Churches of Latvia* (2018). She has been a guest lecturer at JVLMA since 2017, has worked at Latvian Radio 3 *Klasika* since 2006 and is a producer with the Euroradio Music Exchange.

Email: [zane.predele@jvlma.lv](mailto:zane.predele@jvlma.lv)

**Edgars Raginskis** (1984) is a Latvian composer and cultural journalist currently in pursuit of a PhD in the Department of Music at Hong Kong Baptist University, where he is studying the topic of music censorship in the Composers' Union of the Latvian Soviet Socialist Republic under the supervision of Dr. John Winzenburg. Raginskis earned a bachelor's

degree in composition from the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music (supervisor Prof. Pēteris Plakidis). He continued his academic path at the Estonian Academy of Music and Theatre, earning a master's degree in composition under the supervision of Prof. Toivo Tulev.

Raginskis has worked as a radio journalist at Latvian Radio 3 *Klasika* for twelve years and also spent five years as a host for daily cultural news programming at Latvian Television before moving to Hong Kong in 2018. He specialises in moderating live broadcasts from concert halls and other venues, contemporary music productions for the media, and pre-recorded and live interviews. His compositional interests include music for cinema and theatre, choral music and also vocal and instrumental chamber music. Works by Raginskis have been featured in various contemporary music festivals in Latvia, and he has been nominated for the Latvian National Theatre Award in 2016, 2018 and 2020 in the theatre music category.

Email: raginskis@gmail.com

**Alberts Rokpelnis** (b. 1987) has a master's degree from the Faculty of History and Philosophy of the University of Latvia, where he defended the thesis *Populārās mūzikas dziesmu tekstu sociālpolitiskais konteksts 20. gs. 30. gados: Alfrēds Vinters un Brāļi Laivinieki* (*Socio-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 ethnomusicologically oriented exhibition *Rural Chapels and Musicians in Vidzeme in the First Half of the 20<sup>th</sup> 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 20<sup>th</sup> century, the history of Latvian phonograph records and schlager music of the interwar era.

Email: alberts.rokpelnis@gmail.com

**Ilva Skulte** (1968) earned a doctoral degree in philology in 1999. She has worked in the Faculty of Communication at Rīga Stradiņš University (RSU) since 2001 and in the study programmes for new media art at Liepāja University since 2008; since 2015, she has read the course on communication theories and journalism for students of musicology at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music. Her research interests include the role of media in society and culture as well as the influence of new media. She writes for the press and internet media about literature, media and culture. From 2005 to 2010 Skulte was a member of the editorial board of the *Kultūras Forums* weekly for culture, and cultural journalism plays an important role in her research interests. Since 2014, Skulte has been one of the initiators and managers of RSU's Summer School for Cultural Journalism.

Email: [iskulte@gmail.com](mailto:iskulte@gmail.com)

**Ventis Zilberts** (1947) graduated from the Jāzeps Vītols Latvian State Conservatoire piano class in 1971, where he studied under Prof. Igors Kalniņš, and went on to pursue postgraduate studies at the Nikolai Rimsky-Korsakov Leningrad State Conservatoire (Prof. Natan Perelman's class). In 1974 he joined the faculty of the Latvian State Conservatoire (now the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music), where since 1998 he has been a professor in the Piano Department as well as the Chamber Ensemble and Piano Accompaniment departments. From 1976 to 2004, Zilberts was a pianist-accompanist at Latvian Radio, collaborating with more than 100 singers and instrumentalists and recording more than 1000 compositions in the Latvian Radio Studio. Zilberts has recorded CDs with flutist Dita Krenberga, violist Andra Dārziņa, singers Jānis Sproģis, Ingus Pētersons, Gunta Cēse, Andris Baumanis and others.

He was awarded the Order of the Three Stars in 1998 for his contributions to Latvia, and in 2016 he received the Latvian Grand Music Award for lifetime achievement. Throughout his life, in addition to performing, Zilberts has actively researched various aspects of Latvian music history, including sheet music manuscripts, and thanks to him, audiences have become acquainted with many undeservedly forgotten compositions.

Email: [ventis.zilberts@gmail.com](mailto:ventis.zilberts@gmail.com)

**Inese Žune** (1955) graduated from the Department of String Instruments at the Latvian State Conservatoire (now the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music) in 1979, specialising in violin performance, and from the Department of Musicology in 1988. She earned a master's degree in 2003 and a doctorate in 2011 with the dissertation *Vijole*



*Latvijas mūzikas kultūras vēsturiskajā attīstībā (The Violin in the Historical Development of Latvian Music Culture, supervisor Prof. Ilma Grauzdiņa). Žune was a long-time music editor at Latvian Television (1974–2000) and created broadcast series about musical cities of Europe, Latvia's organs, music in architectural monuments and other topics. She has taught the history of string instruments at the Emīls Dārziņš Music School since 1991 and has also taught music theory at the Riga Teacher Training and Educational Management Academy (2000–2017). She has been the art expert at the Literature and Music Museum of Latvia since 2004 and a researcher in the Institute of Literature, Folklore and Art of the University of Latvia since 2017. Žune has published many articles and compiled and co-authored the book *Emīla Dārziņa mūzikas vidusskola 1945–2005 (Emīls Dārziņš Music School 1945–2005, Riga, 2005)*. She has written *Kāda mūziķa dzīves stāsts (The Life Story of a Musician – a book about cellist, conductor and music pedagogue Igors Graps; Riga, 2012)*, the monograph *Vijole Latvijas mūzikas kultūras vēsturiskajā attīstībā (The Violin in the Historical Development of Latvian Music Culture, Riga, 2016)*, and was a co-author of the book *Mūzikas pedagoģija Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijā (Music Pedagogy in Riga Teacher Training and Educational Management Academy, Riga, 2017)*.*

Email: inese.zune@rmm.lv