



**CARD**

Kultūras kapitāls  
kā resurss Latvijas  
ilgtspējīgai attīstībai

VPP "Latvijas kultūra – resurss valsts attīstībai"

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

**JVLMA**

Mūzikas akadēmijas raksti

**XX**



# Mūzikas akadēmijas raksti

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2022

XX

Mūzikas akadēmijas raksti, XX

Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2022, 352 lpp.  
ISSN 2243-5719

Numura sastādītājs (zinātniskais redaktors) • Jānis Kudiņš

Numura redaktore • Lauma Mellēna-Bartkeviča

Kopsavilkumu tulkojumi • Lauma Mellēna-Bartkeviča

Angļu valodas redaktore • Ieva Mežulis

Māksliniece un maketētāja • Kristīna Bondare

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

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

Anda Beitāne (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Valdis Bernhofs (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Mārtiņš Boiko (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Lolita Fūrmane (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Baiba Jaunslaviete (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

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

Jānis Kudiņš (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

Helmūts Loss (*Helmut Loos*, Leipcīgas Universitāte)

Jānis Torgāns (Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)

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

Katra krājumā iekļauto rakstu anonīmi recenzējuši divi recenzenti

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

Vāka dizains: Kristīna Bondare

© Ināra Jakubone, Laura Švītiņa, Lauma Mellēna-Bartkeviča, Alberts Rokpelnis, Marina Vidmonte, Indriķis Veitners, Heli Reimann, Rūta Skudienė, Jānis Kudiņš

## SATURS / CONTENTS

Priekšvārds	5
Preface	7
<b>Kaspars Zellis</b>	
Daži rosinoši apsvērumi mūzikas pagātnes pētniecībā un vēstures rakstīšanā	9
<b>Ināra Jakubone</b>	
Komponistu jaunrade Latvijā 20. gadsimta 20. – 30. gados: kultūrpolitika un modernisms. Preses naratīvs un konteksti	13
<b>Laura Švītiņa</b>	
Latvijas Skaņražu kopa (1923–1939) un autortiesību aizstāvība	47
<b>Lauma Mellēna-Bartkeviča</b>	
Latviešu tenori Vācijā 20. gadsimta 20. – 30. gados un “tenoru krīze” Latvijas Nacionālajā operā	81
<b>Alberts Rokpelnis</b>	
Vārda <i>šlāgeris</i> pārstāvība presē latviešu valodā: laikraksta <i>Pēdējā Brīdī</i> (1926–1936) un publicēto Rīgas Radiofona programmu (1926–1940) piemēri	109
<b>Marina Vidmonte</b>	
Valentīns Utkins Latvijas mūzikas vēsturē: biogrāfiskās, pedagoģiskās un radošās darbības šķautnes	143
<b>Indriķis Veitners</b>	
Leģendārā festivāla “Vasaras ritmi” tapšana, norise un nozīme Latvijas džeza attīstībā 20. gadsimta otrajā pusē	177
<b>Heli Reimann</b>	
Those who built ‘socialism with jazz face’: Soviet jazz fandom in 1960s and Latvian jazz fan Leonid Nidbalsky	217
<b>Rūta Skudienė</b>	
Lithuanian jazz in the 1960s–1980s: the search for an original musical language	233
<b>Jānis Kudiņš</b>	
Operas Latvijas mūzikas vēsturē: periodizācija, faktoloģija, hronoloģija	257
Ziņas par autoriem	340
About the Authors	343



## Priekšvārds

Valsts pētījumu programmas *Latvijas kultūra – resurss valsts attīstībai* (2020–2022) projekta *Kultūras kapitāls kā resurss Latvijas ilgtspējīgai attīstībai* / CARD otrajā īstenošanas gadā Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas apakšprojekta *Mūzikas kultūra Latvijā 20. gadsimta 20.–30. gados un otrajā pusē: mazpētītie procesi, jautājumi, problēmas* izpildītāji (pētnieki) ir izstrādājuši vēl vienu individuālo pētījumu kopu, kas dažādos rakursos veicina joprojām pastāvošo daudzu *balto plankumu* aizpildīšanu ar jaunu izzinošu informāciju un tās analīzi.

Turpinot iepriekš iesākto mūzikas jaunrades dažādo izpausmju un kontekstu apzināšanā Latvijas pirmās brīvvalsts pirmajā periodā, 20. gadsimta 20.–30. gados, četras publikācijas attīsta skatījumu uz šajā periodā tapušo kultūras kapitālu jeb mantojumu no dažādiem skatpunktiem.

**Ināras Jakubones** rakstā uzmanības centrā ir jautājumi par to, kāda un cik labvēlīga jaunrades procesiem akadēmisko žanru mūzikā bija valsts kultūrpolitika laikā starp diviem pasaules kariem. Vai kultūrpolitika tolaik veicināja vai arī atstāja pašplūsmā mākslinieciskās modernitātes ideju aktualitāti Latvijas komponistu radošajā darbībā? Izstrādātais dažādu liecību slānis atklāj aizraujošu viedokļu un ideju daudzveidību. Iepazīšanās ar to noteikti var papildināt līdzšinējos priekšstatus.

**Laura Švītiņa** savā rakstā ar respektējamu skrupulozitāti iztīrā kādreizējās Latvijas Skaņražu kopas darbību un tās lomu komponistu autortiesību aizstāvēšanā. Tēmas risinājums atklāj dažādos arhīvu avotos atrodamo informāciju, kas detalizētos tuvplānos ļauj skaidrāk apjaust nozīmīgas organizācijas nozīmi Latvijas mūzikas vēsturē.

**Lauma Mellēna-Bartkeviča**, iedziļinoties brīvvalsts pirmā perioda trīs slaveni tenoru radošo gaitu precizējošā izgaismojumā, vienlaikus atklāj virkni interesantu faktoloģisku nianšu. Tās izgaismo izveidojušos kultūrvidi un valsts opereteātra administratīvās pārvaldes dažādus aspektus, kuru pētnieciska fiksācija ir nozīmīga pagātnes pieredzes apzināšanās sastāvdaļa.

**Alberts Rokpelnis**, turpinot izstrādāt tēmu par šļāgeri 20. gadsimta starpkaru Rīgā, šoreiz rakstā ir koncentrējies uz populārās kultūras sava laika novitātes simbolizējošā apzīmējuma dažādo nozīmju un uztveres kontekstu atspoguļojumu preses izdevumos. Šļāgeris kā grāvējs, šļāgeris kā populāra mūzika dzīvā izpildījumā vai ierakstā – tā dažādās nozīmes sabiedrības uztverē ļauj iepazīt un saprast populārās kultūras daudzslāņainību gan pagātnē, gan arī šodien.

Savu nišu izstrādāto pētījumu kopā ieņem **Marinas Vidmontes** raksts, veltīts 20. gadsimta otrajā pusē pazīstamajam kādreizējās Jāzepa Vītola Latvijas PSR Valsts konservatorijas kompozīcijas pedagogam un komponistam Valentīnam Utkinam. Raksta

autore, balstīdamās gan uz publiskajos, gan privātajos arhīvos atrodamo informāciju, sniedz pirmreizēju Latvijas mūzikas vēsturē nozīmīgas personības radošās darbības un mūzikas mantojuma faktoloģisku un kontekstuālu raksturojumu.

Atsevišķu kopu izdevumā veido arī džeza vēsturei veltīti trīs raksti. **Indriķis Veitners**, turpinādams Latvijas džeza vēstures pētniecību, ir izstrādājis rakstu, kas pirmo reizi rūpīgā faktū un dažādu liecību pārbaudē rekonstruē 20. gadsimta otrajā pusē notikušā Rīgas festivāla *Vasaras ritmi* norises. Raksts atklāj to, kā sarežģītajos PSRS okupācijas apstākļos kādreiz bija izdevies ar daļēji privātas iniciatīvas neatslābstošu un nesavtīgu atbalstu izveidot ikgadēju festivālu, kas būtiski veicināja džeza mūzikas un kultūras attīstību Latvijā.

Būtisks ir arī Veitnera raksta papildinājums ar Tallinas universitātes un Helsinku Mākslu universitātes pētnieces **Heli Reimanes** (*Heli Reimann*, Igaunija) un neatkarīgās pētnieces, muzikoloģes, mūzikas ierakstu izdevniecības *Semplice* vadītājas **Rūtas Skudienes** (*Rūta Skudienė*, Lietuva) rakstiem angļu valodā. Tie tematiski paplašina džeza pētījumu virzienu, kas, cerams, nākotnē gūs tikai arvien lielāku izvērsumu.

Numuru noslēdz **Jāņa Kudiņa** izstrādātais pētījums, veltīts operu faktoloģijas un hronoloģijas raksturojumam Latvijas mūzikas vēsturē. Līdz šim dažādos avotos fragmentāri izklaidēta, nesistematizētā informācija par operas žanra paraugiem pirmreizēji ir apkopota un izklāstīta vienā publikācijā. Nozīmīga tās sadaļa ir uzmanības pievēršana tām operām, kas kādreiz, dažādos pagātnes periodos tapušas, līdz mūsdienām tā arī nekad nav tikušas iestudētas. Raksts akcentē jautājumu par to, ka ikviena nozīmīga žanra vēstures pētniecībā sākotnēji nepieciešams maksimāli precīzi apzināt faktus, lai tam sekojošā pētnieciskā interpretācija būtu pēc iespējas objektīvāka.

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

Un vēl viena piebilde. Valsts pētījumu programmas projekta *Kultūras kapitāls kā resurss Latvijas ilgtspējīgai attīstībai / CARD* īstenošanas laikā 2022. gada 21.–22. aprīlī notikušajā JVLMA apakšprojektu tiešsaistes zinātniskajā konferencē, diskutējot par tēmu *Aizmirstā vēsture Latvijas mūzikas kultūrā*, saistoši bija arī uzklaut uzaicināto vēstures nozares pārstāvju teikto. Latvijas Universitātes Filozofijas un socioloģijas institūta vadošais pētnieks Kaspars Zellis, skarot jautājumu par noklusēto un *baltajiem plankumiem* vēstures rakstīšanā, šajā diskusijā pauda atziņu: “[..] Atcerieties visu mēs nevaram. [..] Faktiski tas ir arī ieguvums tagad rakstīt par to, kas iepriekš tika noklusēts vai netika uzrakstīts. [..]” Šīs atziņa sabalsojas ar JVLMA apakšprojekta pētnieku izstrādāto pētījumu ievirzi – atklāt un turpmākām diskusijām izvirzīt tos jautājumus, kas vai nu papildina agrāk pētīto, vai arī veido tam alternatīvu precizējošu skatījumu. Un, lai vairāk akcentētu ierosmes turpmāku, arī starpdisciplināru pētījumu izstrādei, numuru atklāj vēsturnieka Kaspara Zeļļa konferences diskusijā runātā izklāsts nelielā ievadrakstā.

Sastādītājs Jānis Kudiņš

## Preface

During the second year of the project, *Culture Capital as a Resource for the Sustainable Development of Latvia* (2020 – 2022) of the National Research Program *Culture of Latvia – a Resource for Development*, namely, the sub-project *Music Culture in Latvia in the 1920s and 1930s, and the second half: overlooked processes, issues, problems*, implemented by the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, the researchers have elaborated on another cluster of individual research still contributing to filling in the gaps in Latvian music culture history with new information and analysis.

Continuing the previous studies of different utterances and contexts of music culture in the first independent Republic of Latvia in 1920s and 1930s, four of the articles develop the knowledge about the culture capital or heritage of this period from different perspectives.

In her article, **Ināra Jakubone** focuses on issues related to the degree of favourable conditions for new compositions in every genre of academic music provided by the cultural policy of the stated between the two world wars. Did the cultural policy somehow stimulate the development of the idea of artistic modernity in the creative work of Latvian composers or, did it leave it flowing? The elaborated totality of testimonies uncovers the exciting diversity of opinion and ideas. This information contributes notably to the existing knowledge about the processes.

In her research, **Laura Švītiņa** covers the activities of the former Latvian Composers Society and its role in the protection of copyright in detail. The text compiles information from different archives and displays in close-up, demonstrating the meaning of this important organization in the music history of Latvia.

**Lauma Mellēna-Bartkeviča** digs into the creative work of three famous tenors of the interwar period working outside their homeland, corrects some facts and uncovers new details regarding the cultural space around the management of the Latvian National opera of the time while analysing different aspects crucial to spotlighting the historical experience of locally and internationally acclaimed singers.

**Alberts Rokpelnis** continues to work on *schlager* in interwar Riga, this time focusing on different meanings and contexts of the term that turn out to be used in various ways in the press. *Schlager*, as a hit, *schlager* as popular live music or as a recording – the development of understanding and perception of the term in society allows for an exploration into the diversity of popular culture then and now.

A particular niche in this compendium belongs to **Marina Vidmonte**, whose article is dedicated to Valentīns Utkins, a famous professor of composition and composer



working in the Jāzeps Vītols Latvian SSR Conservatory over the second half of the 20th century. The author has collected information from public and private archives, providing a first-time insight into the creative and pedagogical work of this important personality of Latvian music history based on facts and a contextual analysis.

Three articles in this edition make up a cluster of publications on jazz history. **Indriķis Veitners** continues exploring jazz history in Latvia for the first time, based on a careful check of facts and testimonies that reconstruct the legendary jazz festival *Vasaras ritmi* taking place in Riga in the second half of the 20th century. The publications uncover the secret of the yearly jazz festival in the complicated circumstances of Soviet occupation, paying tribute to the private initiatives and permanent support of enthusiastic jazz fans, who contributed to the development of jazz music and culture in Latvia.

The articles in English on similar subjects by **Heli Reimann**, an Estonian researcher from the University of Tallin and the University of Arts of Helsinki and **Rūta Skudienē**, an independent researcher, musicologist and head of the music recording company *Semplice* from Lithuania, extend the jazz research field to the Baltics and provide promising grounds for future studies.

The collection of articles is concluded by the research of **Jānis Kudiņš**, focusing on facts and chronology of operas in Latvian music history. For the first time, the information on operas written in the current territory of Latvia has been gathered and systematically analysed in one publication. An important part of the study covers those operas that have been written in different historical periods, but have never been staged. The article accentuates the necessity to collect precise and exhaustive facts about the history of the genre in order to provide an objective interpretation of the facts in further research.

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

And one more remark, during the online conference held in April 2022 dedicated to the research carried out within the framework of the National Research Program Culture of Latvia – a Resource for Development, the discussion *Forgotten history in Latvian music culture* has added the perspective of historians. Kaspars Zellis, the leading researcher of the Institute of Philosophy and Sociology of the University of Latvia, speaking on silenced facts and gaps in writing history said: “[..] We cannot remember everything. [..] Actually, it is an advantage to write now on what has been silenced or left out previously [..]” This resonated with every single article of this collection made by researchers in this sub-project of the JVLMA aiming to uncover and highlight the issues that add new aspects to existing knowledge or that create an alternative way of thinking or a more precise view. In order to accentuate the necessity of further in-depth and interdisciplinary research, Kaspars Zellis has written a short introductory essay.

Jānis Kudiņš, scientific editor

## DAŽI ROSINOŠI APSVĒRUMI MŪZIKAS PAGĀTNES PĒTNIECĪBĀ UN VĒSTURES RAKSTĪŠANĀ

Kaspars Zellis

Iegājies, ka sabiedrības pagātni mēs vairāk rekonstruējam pēc tā, ko tā raksta, lasa, glezno, mazāk uzmanības pievēršot tam, ko tā klausās un kā klausās. Bez 20. gadsimta mūzikas kultūras izpratnes mēs neizpratīsim līdz galam ne tikai laikmeta nianšes, bet arī nozīmīgus ietvarus, kas veidoja šo gadsimtu. Īpaši jau 20. gadsimta vēstures kontekstā mūzika ieņem īpašu lomu ne tikai cilvēku garīgās kultūras kontekstā, bet tā ir veidojusi arī noteiktas sociālās identitātes, bijusi gan ideoloģiskās kontroles un cīņas līdzeklis, gan patēriņa sabiedrības produkts.

Līdz 20. gadsimtam Eiropas muzikālā kultūra tika mediēta vai ar tiešas uzstāšanās baudīšanu vai ar nošu lapu palīdzību. Jaunais gadsimts muzikālajā kultūrā ieviesa vairākus būtiskus izaicinājumus, kas izpaudās ar vispirms ar mūzikas reproducēšanas ierīču un tad ar radio parādīšanos. Tas tika uztverts kā izaicinājums tā laika buržuāziskajai sadzīvei, kurā muzicēšana mājās – *Hausmusik*, bija nozīmīgai gan pašu hierarhiskajai nozīmes pastiprināšanai, gan arī kā savdabīgs socializēšanās rituāls. Reproducēšana, pēc Valtera Benjamina domām, “atbrīvoja mākslas darbu no tā parazitiskās atkarības no rituāla” (Benjamin 1963: 17). Gramofona parādīšanās, ko daudzi uztvēra kā “dzīvās mūzikas” galu, kā parādību, kas nogalinās cilvēku prasmes spēlēt, kā arī vēlmi pirkt un spēlēt mūzikas instrumentus noveda pie mūzikas baudīšanas demokratizācijas, kā arī internacionalizācijas. Amerikāņu džeza parādīšanās Eiropā, ko daudzi uzskatīja par primitīvu, nacionālajai mūzikai neatbilstošu, šķiet, ir spilgtākais piemērs.

Džezs satrauca visus. Daudz citētais Teodora Adorno uzskats, par džeza kā kultūras industrijas izpausmi, kura muzikālās interpretācijas tikai sākotnēji šķiet novatoriskas, patiesībā ir tālas no subjektīvisma un ir rūpīgi slēptas manipulācijas, kā arī virkni citu pārmetumu (Adorno, 1989-90), vēlāk britu vēsturnieks Eriks Hobsbaums skarbi novērtēs, ka “Adorno uzrakstījis dažas no stulbākajām lappusēm, kas jebkad ir rakstītas par džeza” (Fagge 2018: 750). Tomēr jaunumi muzikālajā pasaulē satrauca ne tikai intelektuāļus, bet arī sava laika režimus.

Nacisti Vācijā savos priekšvēlēšanu plakātos izmantoja dihotomiju – džezs/tautasdziesmas, bet pēc nākšanas pie varas ieviesa apzīmējumu – deģeneratīvā mūzika (*entartete Musik*), kas ļāva aizliegt režīmam netīkamus skaņdarbus gan formas, gan satura, gan rasistisku aizspriedumu pēc. “Svingojošā jaunatne” (*Swingjugend*) Trešajā reihā veidoja apolītisku kontrkultūru un satrauca režīmu, kas bažīgi uzskatīja, ka jaunatne aizraujas “nēģeru mūziku”, gan piedēvēja tai seksuālo izlaidību, disciplīnas trūkumu, slinkuma kultu un pat “anglofīlas tieksmes” (Welch 2004: 232). Līdzīgas attieksmes veidoja arī totalitārā PSRS, kur viss, kas nāca no “kapitālistiskās” pasaules, tika uzverts ar aizspriedumiem. Jaunatnes subkultūru parādīšanās padomju telpā, kur svarīga loma bija arī džeza, vēlāk – rokenrola un rokmūzikas patēriņam, radīja arī tematiski līdzīgus diskursus par “stilīgo”, hipiju, panku u.c. pagrimumu un nonākšanu “pūstošo” Rietumu kultūras iespaidā.

Aukstā kara gados mūzika tiešām kļuva par savdabīgu “maigās varas” ieroci, džeza, vēlāk rokmūziku izmantoja par savdabīgu kultūras diplomātijas ieroci, ar kuru varēja aiz dzelzs priekškara dzīvojošos jauniešus pievilināt, gan klausīties Rietumu radio stacijas, gan kļūt par autoritārās sistēmas vērtību noliedzējiem. Tiesa, mūzikas kultūra un attieksme pret to iespaidoja arī pašas Rietumu sabiedrības, mainīt savu attieksmi gan pret rasismu, gan cilvēktiesībām (Dillard 2012).

Padomju attieksme pret Rietumu mūziku, kļuva pielaidīga pēc Staļina nāves. Analizējot sociālistiskās Polijas un Austrumvācijas muzikālo dzīvi, amerikāņu vēsturnieks Deivids Tompkins atzīmē, ka staļinisma laikā vietējās partijas spēja mobilizēt lielu daļu mūzikas pasaules pret to, ko tā demonizēja kā bezdvēselisku eksperimentu vai populāru kiču, kas nāk no Rietumiem. Tomēr ar 50. gadu vidu Rietumu kultūra izrādījās pārāk vilinoša gan komponistiem, gan auditorijai, un destalinizācijas novājinātie režīmi vairs nespēja to noturēt. Koncertzālēs nonāca agrāk nosodītu komponistu darbi, un džezs un Rietumu populārā mūzika ieguva arvien lielāku klausītāju loku (Tompkins 2013: 249).

Mēģinājumi “pieradināt” un pakļaut savai kontrolei populāro mūziku, tās radītājus, izpildītājus un klausītājus ir neatņemama padomju sistēmas sastāvdaļa līdz pat tās sabrukumam. Mūzika pagājušajā gadsimtā ir bijusi gan sociālās kontroles, gan sociālā protesta rīks. Tādēļ ir svarīgi zināt ne tikai kādu mūziku piedāvāja koncertzāles, operas vai radio, bet arī to, ko dziedāja, piemēram, latviešu karavīri pasaules karu ierakumos, ko klausījās un kādas dziesmas tika dziedātas padomju okupācijas apstākļos, kā ar mūzikas palīdzību režīmi mēģināja manipulēt ar sabiedrību. Mēs zinām, ka Latvijas neatkarības atjaunošanas procesu nereti dēvē par Dziesmoto revolūciju, bet neesam pievērsuši uzmanību tam, ko dziedāja šajā laikā.

Jautājumu loks, kas saistīts ar sabiedrības un mūzikas ciešo mijiedarbību, ir ļoti plašs, un ir patīams prieks, ka šo jautājumu analīze Latvijā notiek. Nav iespējams uzrakstīt un apjēgt visaptverošu muzikālās dzīves vēsturi, ja nenotiktu atsevišķas gadījumu un jautājumu studijas, tādēļ šis rakstu krājums ir vērtējams kā nozīmīgs darbs, kurš lasītājam ļauj aptvert ļoti dažādus, līdz šim īpaši neakcentētus aspektus Latvijas mūzikas dzīvē, kas nav atrauti no sociāli politiskajām norisēm. Tas padara šo krājumu vērtīgu ne tikai tiem, kas interesējas par mūzikas kultūru un vēsturi, bet arī visiem, kuru interešu lokā ir sarežģītā un neviennozīmīgā Latvijas pagātne. Rakstu loks aptver gan jautājumus, kas saistās ar t.s. nopietnās mūzikas jautājumiem, gan arī liela vērība pievērsta džezas mūzikas vēstures aspektiem Latvijā padomju laikā. Pētījumi, ko veikuši gan Latvijas, gan ārzemju pētnieki, ļaus ne tikai aizpildīt daļēji tos robus, kas mums ir šī laikmeta muzikālās dzīves pagātnes lappusēs, bet arī, cerams, iedvesmos gan pētniekus pašus pētniekus turpināt savu tēmu izpēti, gan arī piesaistīs jaunu pētnieku pievēršanos jautājumiem, kas skar mūzikas un sabiedrības mijiedarbības problēmas 20. gadsimtā.

## BIBLIOGRĀFIJA

Adorno Theodor W. (1989 –90). On Jazz. *Discourse* Vol. 12, No. 1, A Special Issue on Music, 45–69.

Benjamin, Walter (1963). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Dillard, James D. (2012). All That Jazz: CIA, Voice of America, and Jazz Diplomacy in the Early Cold War Years, 1955–1965. *American Intelligence Journal*. Volume 30, No. 2, 39–50.

Fagge, Roger (2018). Eric Hobsbawm and the Significance of Jazz. *The Journal of the Social History Society*. Volume 15, Issue 5, 745–762.

Tompkins, David G. (2013). *Composing the Party Line. Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*. West Lafayette: Purdue University Press.

Welch, David (2004). Nazi Propaganda and the Volksgemeinschaft: Constructing a People's Community. *Journal of Contemporary History*. Volume, 39, Issue 2, 213–238.



# KOMPONISTU JAUNRADE LATVIJĀ 20. GADSIMTA 20. – 30. GADOS: KULTŪRPOLITIKA UN MODERNISMS. PRESES NARATĪVS UN KONTEKSTI

Ināra Jakubone



Rakstā Latvijas brīvvalsts pirmā perioda komponistu jaunrade tiek pētīta gan globālo stilistisko strāvojumu, gan valsts kultūrpolitikas kontekstā. Kādi bija komponistiem pieejamie atbalsta veidi, kas varēja veicināt viņu darbu, un vai tas vienmēr notika? Kā tika vērtēts valsts finansēto institūciju (Kultūras fonda, Latvijas Radiofona, Nacionālās operas) atbalsts? Vai vide – gan sociālā, gan radošā – bija gana stimulējoša, lai rosinātu iedvesmas avotus meklēt arī tā brīža aktuālākajās tendencēs, tostarp modernisma estētikā un stilistikā? Kā komponistu radošos meklējumus un atradumus tolaik definēja mūzikas kritika?

Atbildes uz visiem šiem jautājumiem galvenokārt tika meklētas 20.–30. gadu periodikā, jo šķita būtiski vidi un problēmu loku, kādā dzīvoja un radīja mūsu komponisti, apjaust iespējami autentiski.

**Atslēgvārdi:** Latvija, 20. gs. 20.–30. gadi, komponisti, kultūrpolitika, Kultūras fonds, Latvijas Radiofons, Nacionālā opera, modernisms, folklorisms, romantisms.

**Keywords:** Latvia, the 1920s and 1930s, composers, cultural policy, Culture Foundation, Latvian Radio, National Opera, modernism, folklorism, romanticism.

## Ievads

Raksts turpina projekta CARD ietvaros uzsākto pētījumu par modernisma lomu un vietu Latvijā 20. gadsimta starpkaru periodā. Pirms gada, balstoties galvenokārt 20.–30. gadu periodikā pieejamajā informācijā, vērtēju to, kā un cik intensīvi pirmās brīvvalsts laikā Latviju sasniedza tā brīža mūzikas avangardiskākās izpausmes. Kādus modernistus tolaik atskaņoja, kas un cik intensīvi to darīja, kāda bija kritikas un publikas reakcija uz laikmeta novatoriskākajiem meklējumiem? Rastās atbildes ļāva secināt, ka modernismam Latvijas mūzikas dzīvē tolaik bija krietni lielāka loma un nozīme nekā esam raduši domāt, un tā atbalsošanos mūsu komponistu daiļradē noteica ne tikai subjektīvas prasmes, gaume un ideāli, bet arī objektīvi apstākļi, tostarp radošā darba iespējas (Jakubone 2021).

Tā kā iepriekšējā pētījuma posmā šie objektīvie apstākļi tika vien ieskicēti, nu pienācis laiks tos precizēt, pievērsties jaunrades izvērtējumam valsts kultūrpolitikas un kultūrvides norišu kontekstā. Galvenais avots joprojām ir 20.–30. gadu periodika, jo tajā rodamais naratīvs ļauj iespējami autentiski ieraudzīt laikabiedru acīm skatīto vidi,

kādā komponisti dzīvoja un radīja. Ņemot vērā to, ka mūzikas kritiķu vidū tolaik bija jo daudzi komponisti – Jānis Zālītis (1884–1943), Jēkabs Graubiņš (1886–1961), Jēkabs Poruks (1895–1963), Vidvuds Jurēvičs (1892–1945), Volfgangs Dārziņš (1906–1962), Jānis Cirulis (1897–1962), Knuts Lesiņš (1909–2000) – ir iespējams iegūt padziļinātu, personiskajā pieredzē balstītu ieskatu tajā, kas sekmēja vai kavēja komponistu radošos centienus. Uzmanības fokusā šoreiz ir valsts finansētās institūcijas – Kultūras fonds, Latvijas Radiofons un Nacionālā opera, kuru ietekme uz jaunradi tiek vērtēta raksta pirmajā pusē.

Turpinājumā apzināts un konkretizēts tas, kā modernistiskie meklējumi izpausmes latviešu komponistu mūzikā saredzēja laikabiedri. Šobrīd muzikoloģiskajā diskursā dominē uzskats, ka 20. gadsimta starpkaru periodā latviešu mūzikā valdošā bija no romantisma laikmeta mantotā estētika un stilistika, bet 20. gadsimta modernisma dažādie strāvojumi tajā atbalsojās fragmentāri un epizodiski (Petraškevičs 2003, Miķelsone 2008, Torgāns 2010, Kudiņš 2015, Kudiņš 2021).

Pārsteidzošā kārtā 20.–30. gadu periodikā rodams krietni atšķirīgs naratīvs. Tādēļ šķita interesanti apzināt, kādas ietekmes, atradumus un nianšes tā laika mūzikā saskatīja paši pirmie tās vērtētāji, komponistu laikabiedri. Ko viņi rakstīja par radošo meklējumu novatoriskumu un intensitāti? Kā definēja skaņražu estētiskos ideālus un stilistiskās prioritātes? Vai saredzēja pašu aktuālāko laikmeta tendenču atspulgu arī latviešu mūzikā? Tam, ka mūsu komponisti labi pārzināja modernistu veiksmes un neveiksmes, bija informēti par citur pasaulē notiekošo, 20.–30. gadu presē un arī atmiņu literatūrā var rast gana daudz liecību, un uz tām jau ir norādīts iepriekšējā publikācijā (Jakubone 2021).

Tādēļ raksta noslēdzošajā nodaļā piedāvāju ieskatu 20.–30. gadu jaunrades stilistiskās paletes vērtējumā, kādu to ieraugām attiecīgā perioda preses slejās. Šāda latviešu mūzikas stilistiskā spektra izpratnes un skaidrojumu rekonstrukcija, cerams, būs gana rosinoša, sniedzot jaunu skatupunktu, interpretāciju un diskusiju iespējas arī šodien.

## **Vai viegli būt komponistam?**

Pirms došanās emigrācijā uz ASV Alfrēds Kalniņš (1879–1951) rakstīja:

“...aizeju cerībā svešumā atrast darba un pašizveidošanās iespēju, manu neizlietoto jeb neracionāli šķiesto spēku lietderīgāku pielietojumu.”  
(A. Kalniņš, *Pēdējā Bīdī*, 20.10.1927.)

Arnolds Klotiņš (1934) ir fiksējis – vīlies publikas attieksmē, ciedzams skaņdarbu izdošanas grūtības, komponists starp 1922. gadu un 1927. gada pirmajiem emigrācijas mēnešiem neuzraksta nevienu pašu solodziesmu (Klotiņš 1979: 240). 20. gadu recenzijās norādes uz publikas rezervēto attieksmi pret latviešu mūzikas koncertiem, pustukšajām zālēm sastopamas bieži. Jānis Zālītis teic – nacionālās mākslas notikumus “apiet, ignore”, viņš kritizē inteliģenci un norāda uz tamlīdzīgas attieksmes bīstamību attiecībā pret nacionālo mākslu (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 15.03.1923.).



Paturot prātā Alfrēda Kalniņa un arī Jāņa Vītoļiņa (1886–1955) došanos prom no Latvijas un pāri okeānam divdesmitajos gados<sup>1</sup>, atbildi uz jautājumu “Vai viegli būt komponistam?” vispirms meklēšu Volfganga Dārziņa rakstā *Mūsu jauno mūziķu stāvoklis*, kas publicēts 1933. gadā. Ko saka jaunais komponists, kurš tieši togad plūcis četrkāršus laurus 8. Dziesmusvētku jaundarbu konkursā? Tātad – radošais darbs teju visās mākslās tiekot strādāts “pa vaļas brīžiem”, pa “dzīves drāmas jeb komēdijas antraktiem””. Tādu, kas varētu dzīvot tikai no radošā darba augļiem nebūšot neviena paša. Norādījis, ka eksistences nodrošināšanas labad jāķeras pie “tik ienīstās *paidagoģijas*, žurnālistikas utt.”, Dārziņš turpina:

“Ka jaunie dzejnieki un literāti tulko filmu uzrakstus, darbojas kā reportieri, ka jaunie gleznotāji un grafiķi zīmē diagrammas, sakarā ar sviesta eksporta samazināšanos, vai “mālē” astoņas stundas dienā dekorācijas operai un teātriem, tas nav nekas jauns, un jāsaprot, ka, perspektīves salīdzinot, jaunie komponisti vismaz eksistences ziņā vēl dzīvo relatīvi diezgan privilēģētos apstākļos.” (V. Dārziņš, *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr. 2)

Iemesls – komponistu, gluži vienkārši esot daudz mazāk grūtās “priekšskolas” un teorijas studiju dēļ, kas daudzus atbaidot jau iesākumā. Tā nu “vismaz dzīves minimuma ziņā tiem vairāk šances savilkt galus kopā,” teic Dārziņš. Un piebilst – neskatoties uz nelabvēlīgajiem apstākļiem, jaunākā komponistu paaudze ir ne tikai sparīgāka, bet arī pragmatiskāka par pirmajiem Latvijas Konservatorijas absolventiem. Uzņēmīgāka un tālredzīgāka, jo “gandrīz katrs no visjaunākiem specializējies divos un pat vairāk priekšmetos, lai savus gara bērnus pats nestu tautā un spētu pastāvēt arī vēl nelabvēlīgākos dzīves apstākļos.” Seko uzskaitījums: Jānis Norvilis (1906–1994) – trīskārtīgs brīvmākslinieks (speciālās teorijas, klavieru un diriģentu klases), diriģentu klasi beiguši arī Jānis Ivanovs (1906–1983) un Pēteris Barisons (1904–1947), savukārt Jānis Ķepītis (1908–1989) un Dārziņš ieguvuši arī pianista diplomu.

Pieminējis savu vienaudžu pagaidām portfeli glabājamus darbus, tostarp simfonijas, kvartetus, simfoniskos tēlojumus, Dārziņš secina, ka radošā darba augļu tomēr krietni daudz pat par spīti ne pārāk spīdošajiem dzīves apstākļiem. Un jautā – vai dzirdēsīm tos drīz? Kā radošajam darbam traucējošs faktors tiek minēts arī tas, ka

“izpildošie mākslinieki un vienības interesējas gandrīz vienīgi par kora un solodziesmām, un tā daudzi gribot negribot izmainās sīknaudā, sadrumstalojas, jo ar simfonisko, kameramūziku, vai klavieru darbiem pie vārda tikt ir diezgan grūti, tas realizējas tikai stipri retos gadījumos.” (V. Dārziņš, *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr. 2)

---

1 Alfrēds Kalniņš ASV uzturējās no 1927. līdz 1933. gadam, darbodamies Ņujorkā gan kā ērģelnieks, gan koru diriģents, gan pedagogs. Savukārt Jānis Vītoļiņš no 1926. līdz 1932. gadam spēlēja Brodvejas orķestros un veica kinomūzikas aranžētāja/instrumentētāja pienākumus filmu kompānijās *Paramount* un *Metro-Goldwin Mayer*.



Pēc gada rakstā *Kāpēc nerodas lieli latviešu komponistu skaņdarbi?* Dārziņam piebalso Jēkabs Graubiņš, norādīdams, ka darba apstākļi ietekmē arī latviešu mūzikas žanrisko spektru:

“Spiesti dienišķo maizi pelnīt gan kā skolotāji, gan kā ērgelnieki, kā repetitori, žurnālisti, ierēdņi, privātsundu pasniedzēji un citādi, mūsu komponisti var nodoties radošam darbam tikai vaļas brīžos. [...] Kā tādos apstākļos lai rastos Haidna simfoniju virknes? Labi, ja dzimst pa dziesmai, pa miniatūrai, kas neprasa ilgu, netraucētu nodošanos, bet tikai kādu iejūsmas mirkli un nedaudz mehāniska darba.” (J. Graubiņš, *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 9)

Norādījis, ka atskaņotājmāksliniekiem iztikšanu nodrošina darbs valsts subsidētajā operā vai Radiofona orķestrī, Graubiņš secina – vienīgi komponistu darbs neesot izpelnījies regulāru atalgošanu. Jānis Zālītis, recenzēdams Jāzepa Mediņa (1877–1947) skaņdarbu vakaru, to fiksējis jau gadus piecus agrāk:

“Un tagadējā oficiālā Latvija radošo darbu un radošo mākslinieku kotē zemu; krietni zemāk nekā reproducējošo. To liecina budžeta skaitļi.” (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 19.04.1929.)

Kādi bija valsts paredzētie veidi radošā darba atbalstam?

16

## Komponists un Kultūras fonds

Vēsturnieks Gints Zelmenis par vienu no galvenajiem kultūrpolitikas instrumentiem pirmās brīvvalsts laikā sauc 1920. gadā dibināto Kultūras fondu. Jo tieši no valsts budžeta tikušas finansētas vien nedaudzas “centrālās” kultūras institūcijas, savukārt nevalstiskās organizācijas, institūcijas un arī privātpersonas saņēma pabalstus galvenokārt no Kultūras fonda. Ginta Zelmeņa promocijas darbā *Latvijas republikas kultūras politika. 1918.–1934. g.* rodami skrupulozi sastrukturēti kultūrpolitiku raksturojoši finanšu dati, kas ļauj izdarīt būtiskus secinājumus..

Mūzikas nozarē pastāvīgs finansējums valsts budžetā bija paredzēts tikai Nacionālajai operai un Latvijas Konservatorijai, tādējādi atzīstot tās par centrālajām mūzikas institūcijām<sup>2</sup>. Jebkuru citu kultūras institūciju, piemēram, nevalstisko mūzikas skolu, Tautas konservatoriju darbību nodrošināja Kultūras fonda finansiālais atbalsts. Jāņem vērā, ka Kultūras fonds atbalstīja ne tikai kultūras jomu, bet arī vispārējās izglītības iestādes un citas organizācijas. Skatot atbalstīto organizāciju sarakstus, pārsteidz gan to skaits, gan daudzveidīgums – no skolu, tautas un pagastu bibliotēkām līdz cietumu bibliotēkām, no patversmēm, pamatskolām, privātskolām un arodskolām līdz sporta un pretalkohola biedrībām u.c. (Zelmenis 2012).

Pievēršoties mūzikai, Gints Zelmenis norāda – lielākās summas Kultūras fonds piešķīra kultūras biedrībām kā pabalstus mūzikas instrumentu iegādei vietējo orķestru vai ansambļu vajadzībām. Divdesmitajos gados šim nolūkam paredzētā summa

2 Papildus no valsts budžeta periodiski tika finansēta arī Liepājas opera (Zelmenis 2012).

pakāpeniski pieauga no 1700 latiem 1923. /24. gadā līdz 25 200 latiem 1931. /32. gadā. Apjomīgāko piešķirumu vidū var minēt arī finansējumu Rīgas simfoniskajam orķestrim (1500 – 20 000 Ls robežās laikā no 1925. līdz 1932. gadam), un Liepājas filharmonijai (1500 – 15000 Ls robežās laikā no 1927. līdz 1932. gadam).

Tālāk vairs neiedziļinoties detaļās, ir vērts apjaust proporcijas. Ja kopīgais Kultūras fonda piešķirums mūzikai dažos gados varēja pārsniegt pat 76 000 latu, tad jaunrades atbalstam ik gadu tika no 1500 līdz 4000 latiem. Tādēļ ir pamats apgalvot – Kultūras fonda finansējuma kontekstā komponisti bija atstāti pabērna lomā. Jaunrades atbalstam piešķirtās prēmijas vai pabalsti nebija lieli – no 300 līdz 1500 latiem. Taisnības labad gan jāpiebilst, ka līdzīgi mazi bija arī rakstniekiem, gleznotājiem, zinātniekiem paredzētie pabalsti un prēmijas (Zelmenis 2012).

Par jaundarba “standarta vērtību” Kultūras fonda skatījumā varētu dēvēt 1000 Ls piešķirumu, kādu 1924. gadā pašā pirmajā piešķiruma reizē saņēma Jāzeps Vītols (1863–1948) par svītu *Dārgakmeņi*, Alfrēds Kalniņš par virkni latgaliešu tautas dziesmu, Jānis Mediņš (1890–1966) par simfonisko tēlojumu *Imanta*, Ādolfs Ābele (1889–1967) par simfoniskajām miniatūrām *Rudens skice* un *Ganu dziesma* (*Mūzika*, 1925, Nr. 3). Savukārt 1937. gadā no KF rezerves fonda piešķirtos 3000 latus Jānim Kalniņam (1904–2000) par operu *Hamlets* (*Mūzikas Apskats*, 1939, Nr. 1) pilnīgi noteikti jāuzskata par laimīgu izņēmumu.

Jaunie komponisti tolaik – vismaz pirmajā piešķiruma reizē – visbiežāk tiek stimulēti ar pabalstiem 500 Ls apmērā – gan Jānis Ķepītis par Klavieru trio un Jānis Ivanovs par 1. simfoniju (*Rīts*, 20.02.1935.), gan Ādolfs Skulte (1909–2000) par simfonisko tēlojumu *Viļņi* (*Valdības Vēstnesis*, 01.04.1937.)<sup>3</sup>.

Summējot visus pirmās brīvvalsts perioda piešķirumus, var secināt, ka visdāsnāk šo gandrīz divdesmit gadu laikā atbalstīti Jānis Mediņš (8500 Ls), Jānis Kalniņš (7250 Ls), Jāzeps Mediņš (5750 Ls) un Alfrēds Kalniņš (4750 Ls). 2000 latu robežu pārsnieguši vai sasnieguši Jāzeps Vītols (3000 Ls), Jānis Ivanovs un Volfgangs Dārziņš (2500 Ls), Ādolfs Ābele, Emīlis Melngailis (1874–1954) un Jānis Vītolis (2000 Ls).

1933. gadā Jēkabs Graubiņš vairāku rakstu sērijā *Maldū tekās* iebilst Kultūras fonda prēmiju piešķiršanas kārtībai, pirmkārt jau tam, ka komponistiem pašiem jāiesūta Kultūras fondam savi darbi izvērtēšanai. Itin sarkastisku komentāru raisa aicinājums pieteikties komponistiem, kas “vēlas saņemt prēmijas”:

“Nu, kurš gan nevēlētos! Pirmkārt, starp mūsu komponistiem nav neviena tāda bagātnieka, kam 300–500 latu prēmija nebūtu patīkams atbalsts cīņā par eksistenci, un otrkārt, nav smādējams arī prēmianta gods. Bet kā lai savus darbus tā iesūta? (...) Nelieciet jaunam komponistam aizmirst kautrību un saukt kā tirgū: man tā labākā prece, pērciet no manis! Nelieciet pazīstamam un

3 Lata vērtības ilustrācijai var minēt šādus piemērus: 1930. gadā augstākās kategorijas ierēdņa (departamenta direktora) mēnešalga bija 640 Ls, savukārt 1936. gadā – 494,52 Ls. Jaunākā kancelejas ierēdņa alga bija 121 Ls 1930. gadā un 104,79 Ls 1936. gadā (Taurēns 2017: 131). Vai arī – kafijas tases cena 1935. gadā bija 40 santīmi, kūkas – 24, bet ja kārojies pavakarīnot pirmās vai otrās šķiras restorānā, pie tam ar puspuodeli *dominikānieša* un samērā labu mūziku fonā, tad nācies šķirties no apmēram 7 latiem (Avots 2004: 41).

nopelnu bagātam skaņradim zemeties un lūgties: man ar' kādu godaldziņu  
"Nepadarait prēmijas par sociālās palīdzības veidu!" (J. Graubiņš, *Daugava*,  
1933, Nr. 12)

Būtiskas iebildes Kultūras fondam Graubiņš izteic vēl citā *Maldu teku* rakstā. Vismaz mūzikas jomas piešķirumi liecinot – Kultūras fonds nostājies pasīva sekotāja un pateicību izsacītāja, nevis virzītāja un vadītāja lomā:

"Lai arī izsniedzamās summas ir ļoti niecīgas, tad tomēr varētu zināmā mērā ietekmēt radošo spēku virziņanos uz tiem punktiem, kuri iezīmē lielākos robus un tukšumus mūsu mūzikas literatūrā. Mūzikas lietpratēju komisiju pie Kultūras fonda vajadzētu nostādīt ne vien jau notikušu faktu (iesūtīto kompozīciju) priekšā, bet uzlikt tai par pienākumu izpētīt lielākās vajadzības un trūkumus radošās mūzikas druvā, lai ar Kultūras fonda līdzekļiem pēc tam mēģinātu tos novērst." (J. Graubiņš, *Daugava*, 1933, Nr. 9)

Precizējot "lielākos un nepatīkamākos tukšumus" mūsu mūzikas apcirkņos, Graubiņš min baletu, operu, opereti, garīgās literatūras un kameramūzikas jomas. Atgādinājis to, ka Kultūras fonds nebija respektējis Mūzikas komisijas lēmumu par prēmijas piešķiršanu Jāņa Mediņa Klavieru trio, un pārjautājis – vai fonda domes politiķi zinot labāk, kas godalgojams, kas nē? – Jēkabs Graubiņš mudina Kultūras fondu no "nevarīga pateicību šļūpstētāja" kļūt par gudru vadītāju, virzītāju.

18

Patiesi, Kultūras fonds prēmijas piešķīra lielākoties tikai par jau pabeigtiem, iestudētiem vai atskaņotiem darbiem. Nekad ne avansa, piemēram, radošo stipendiju veidā<sup>4</sup>. Un lielākoties tās piešķīra par simfoniskiem darbiem, arī operām un baletiem – tātad, skaņdarbiem, kas varēja gūt iespējami plašāko rezonansi, pateicoties pamanāmiem publiskiem atskaņojumiem vai uzvedumiem. Retie izņēmumi ir Alfrēda Kalniņa *Dziesmu burtnīcas* (Nr. 16.–19., 1927) un Variācijas par Grīga tēmu klavierēm (1939), Jēkaba Graubiņa klavierdarbu krājuma *Spēlmanītis* 3. burtnīca un 13 solodziesmas (1928), Harija Ores kamerdarbi (1928), Emiļa Melngaiļa kora un solo dziesmas (1931), Lūcijas Garūtas (1902–1977) Variācijas klavierēm par *Karavīri bēdājās* tēmu (1933), Jēkaba Poruka 11 solodziesmas (1933), Jāņa Ķepīša Klavieru trio (1935) un Jāņa Suhova (1892–1979) klavierdarbi (1940). (*Izglītības ministrijas mēnešraksts*, 1927, Nr. 4; *Valdības Vēstnesis*, 02.03.1928.; *Pēdējā Brīdī*, 04.03.1931.; *Valdības vēstnesis*, 15.06.1933.; *Rīts*, 20.02.1935.; *Mūzikas Apskats*, 1939, Nr. 1; *Latvijas Kareivis*, 12.03.1940.) .

Laika gaitā aizpildoties Graubiņa norādītajiem "lielākajiem un nepatīkamākajiem tukšumiem" mūsu mūzikas apcirkņos, Kultūras fonda prēmijas par muzikāli dramatiskiem darbiem saņēmuši Jānis Kalniņš (*Lolitas brīnumputns* (1935), *Hamlets* (1937), *Ugunī* (1938), *Rudens* un *Lakstīgala un roze* (1939)), Jānis Mediņš (*Mīlas uzvara* (1936), *Luteklīte* (1940)), un Jāzeps Mediņš (*Vaidelote*, 1925) (*Rīts*, 20.02. 1935.; *Valdības Vēstnesis*, 01.04.1937.; *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 4; *Mūzikas Apskats*, 1939, Nr. 1; *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 3; *Latvijas Kareivis*, 12.03.1940.; *Valdības Vēstnesis*, 02.03.1928.).

4 Izņēmums ir 500 Ls avansa piešķirums Jānim Vītoļiņam "Latviešu baleta komponēšanai" (*Valdības Vēstnesis*, 09.05.1934.). Vītoļiņa balets *Ilgā* Nacionālajā operā tika uzvests 1937. gadā. Arī Jāzeps Mediņš 1000 Ls pabalstu *Vaidelotes* komponēšanai saņēma divus gadus pirms tās iestudējuma 1927. gadā (*Mūzika*, 1925, Nr. 5).

Jāpiebilst, ka vairāki komponisti Kultūras fonda pabalstus saņēma arī ārzemju stipendiju vai ārzemju studiju pabalstu veidā. Tomēr šie pabalsti komponistiem tika piešķirti tikai un vienīgi atskaņotājmākslinieka kapacitātē. Gan Lūcija Garūta (1925, 1926), gan Lauma Reinholde (1806-1989)/ (1928), tāpat Oļģerts Bištēviņš (1907-1972)/ (1936), Jānis Ķepītis (1936), Leonīds Vīgners (1906-2001)/ (1937), Jānis Kalniņš (1935) uz ārzemēm devās pilnveidot diriģēšanas vai klavierspēles, nevis kompozīcijas prasmes. Un šīs mācību stipendijas dažreiz bija krietni iespaidīgas – tā Oļģertam Bištēviņam ārzemju braucienam tika 3000 latu (*Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 6/7), bet Leonīdam Vīgneram – pat 5000 latu (*Mūzikas Apskats*, 1937, Nr. 5).

Jau kopš 1924. gada Kultūras fonds piešķīra līdzekļus arī nošu jeb tā laika terminoloģijā – muzikālīju izdošanai. Togad atbalstu skaņdarbu publicēšanai saņēma ne tikai Alfrēds Kalniņš, Jānis Mediņš, Jāzeps Mediņš un Jānis Vītolīņš, bet arī Skaņražu kopa un žurnāls *Mūzikas nedēļa* (*Izglītības ministrijas mēnešraksts*, 1924, Nr. 2; *Valdības vēstnesis*, 20.06.1924.). Turpmākajos gados finansējums nošu izdošanai ticis Jānim Kalniņam (1928), Lūcijai Garūtai (1928), Emilim Melngailim (1928, 1935), Jānim Mediņam (1928, 1930, 1936), Jēkabam Graubiņam (1930, 1935), Alfrēdam Kalniņam (1930), Jānim Vītolīņam (1936) (*Valdības Vēstnesis*, 02.03.1928.; *Latvijas Kareivis*, 06.05.1930.; *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 1; *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 6/7).

Varētu teikt – ticis ir itin daudziem un nekas nav liedzis prasīt vēl un vairāk, tomēr jāatzīst – aptvert pilnīgi visu “lauku” Kultūras fonds nav varējis. Turpina iznākt notis arī pašu autoru apgādā (Jānis Norvilis, Valdemārs Ozoliņš (1896–1973), Helmers Pavasars (1903–1998)), un apskatnieki turpina runāt par problēmām arī saistībā ar latviešu mūzikas nošu izdošanu. Tā 1934. gadā Jēkabs Graubiņš rakstā *Kāpēc nerodas lieli latviešu komponistu skaņdarbi?* kā iespējamu atbildi uz virsrakstā pausto jautājumu min to, ka komponistiem praktiski neesot nekādu izredžu redzēt savu orķestra darbu iespiestu. Jo vienīgie potenciālie pircēji būtu divi pastāvīgi strādājošie orķestri – tātad, noiets būtu vien diviem eksemplāriem. Savukārt ārzemēs pircējs atrastos tikai slavenībām. Secinājums:

“Tamdēļ tad mēs arī ejam mazākās pretestības un lielākā pieprasījuma norādīto ceļu un ražojam koradziņas, koradziņas, koradziņas [...]”  
(J. Graubiņš, *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 9)

1937. gadā tiek ziņots par Kultūras fonda lēmumu kādā ārzemju izdevniecībā izdot latviešu kora dziesmu albumu ar dziesmu tekstiem angļu un vācu valodā, kā arī solo dziesmu albumu burtniecās ar tekstiem franču un vācu valodā (*Mūzikas Apskats*, 1937, Nr. 5). Piešķirtā summa ir iespaidīga – 9927,44 Ls (*Mūzikas Apskats*, 1938 Nr. 4)<sup>5</sup>.

Savukārt 1938. gadā ar Kultūras fonda atbalstu Vīnes apgādā *Universal Edition* tiek publicētas vairākas simfoniskās partitūras – Ādolfā Ābeles *Lāčplēša kaps* un *Meditācija*, Jāņa Kalniņa *Divi suitu danči*, Jāņa Mediņa 3. Svīta un Jāņa Vītolīņa 1. *Latvju rapsodija*.

5 1940. gadā Vīnes apgādā *Universal Edition* izdod gan solodziņas krājumu *Lieder-Album Lettischer Komponisten / Album des chansons* ar Jāzepa Vītola, Emīla Dārziņa, Emīla Melngaiļa, Alfrēda Kalniņa, Jāņa Zāliša un Jāņa Mediņa dziesmām, gan kordziņas krājuma *15 Lettische Chöre / 15 Latvian Choruses* 1. burtniecību ar Jāzepa Vītola, Emīla Dārziņa un Emīla Melngaiļa dziesmām (kopskaitā astoņām).

Jēkabs Vītoliņš, daloties ar šo ziņu *Mūzikas Apskatā* norāda – tas ir svarīgs latviešu mūzikas starptautisks ieguvums, jo, atskaitot Jāzepa Vītola darbus, latviešu kompozīciju izdevumu ārzemēs esot ļoti maz. Un simfonisko partitūru nav pat Latvijā. Tiek paustas cerības, ka jaunie izdevumi rosinās latviešu orķestra darbu atskaņojumus ārzemēs (J. Vītoliņš, *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 2).

## Komponists un Latvijas Radiofons

Atšķirībā no Kultūras fonda, Latvijas Radiofonu<sup>6</sup> “gudro vadītāju un virzītāju” kategorijā varēja iekļaut gluži pelnīti. Galvenokārt – tā rīkotā simfoniskās mūzikas jaundarbu konkursa dēļ, kas pirmo reizi notika 1934. gadā. Tātad – proaktīvas jaunrades veicināšanas dēļ.

Latvijas Radiofona attīstība pirmās brīvvalsts gados bija iespaidīga gan tehnisko parametru, gan muzikālās komponentes aspektā. No pirmsākumiem 1925. gadā ar raidīšanu vien divas stundas dienā, līdz apjoma un kvalitāšu ziņā iespaidīga simfoniskā orķestra izaugsmei. Radiofona vēsturē atradīsim gan konfliktus ar Nacionālo operu un Konservatoriju par bezmaksas translācijām, gan strīdus ar operu par mūziķu negodīgu pārpirkšanu, tāpat aizliegumu translēt 1926. gada Dziesmu svētkus. Radiofonam iegūstot arvien lielāku finansiālo neatkarību un kapacitāti, 30. gadu sākumā valdība pat apsvērusi iespēju Radiofonu apvienot ar Operu – lai segtu Operas budžeta deficītu (Kruks 2001: 50–57). Bet kāda bija Radiofona izaugsmes un latviešu mūzikas attīstības dinamika?

1929. gadā kulminē “autortiesību konflikts” starp Radiofonu un Skaņražu kopu. Radiofons vispār pārtrauc latviešu autoru dziesmu pārraidīšanu, jo nevēlas vai nespēj ievērot Skaņražu kopas prasību trīskāršot autortiesību maksājumu par katru atskaņoto dziesmu. Vēloties izprast konflikta būtību, Radiofona programmas vadītāju Arvīdu Pārupu (1890–1946) un Skaņražu kopas pārstāvi Emili Melngaili iztaujā *Teātra Nedēļa*. Arvīds Pārups pauž – kamēr Skaņražu kopa uzturēsot spēkā prasību par ik atskaņoto dziesmu maksāt sešus latus agrāko divu vietā, latviešu komponistu dziesmas radiofonā neskanēsot. Savukārt Emīlis Melngailis saka – latvju skaņradis tikai tagad sāk karot par savām tiesībām, un pieprasītie autorhonorāri esotniecīgi salīdzinājumā ar milzu summām, ko saņemot ārzemju komponisti. *Teātra Nedēļas* secinājums – tas, ka nu jau vairāk kā desmit tūkstoši radiofona klausītāju vairs nedzird latviešu mūziku, ir viena no tābrīža dzīves ačgārnībām. Jo latviešu mūzikas izplatīšanu un propagandu jāuzskata par vienu no radiofona neatlaidīgākiem pienākumiem (*Teātra Nedēļa*, 1929, Nr. 1).

1932. gadā, analizējot radiofona programmu muzikālo saturu, Vidvuds Jurēvičs atzīst – latviešu mūzikai septiņu gadu garumā ierādīta vien pabērna loma. Latviešu instrumentālās un simfoniskās mūzikas atskaņojumiem Radiofons atvēlējis apmēram 10 vakarus gadā (galvenokārt valsts svētku dienās). Savukārt operetei atvēlēti 33 vakari, militārai mūzikai – 27 koncerti, un mandolīnu un balalaiku orķestriem – 24 koncerti (V. Jurēvičs, *Mūzikas Apskats*, 1932, Nr. 2).

6 Sākotnēji – Rīgas Radiofonu.



Radio vēstures pētnieks Sergejs Kruks (1968) ir izskaitļojis šādas raidītā satura proporcijas vienas nedēļas ietvaros 1934. gadā (5.–11. februāris): kopējais raidlaiks – 72 stundas, no tām 32 stundas – ārzemju mūzika, un tikai divas stundas – latviešu komponistu skaņdarbi (6% no mūzikas kopapjoma). Autors uzskata, ka šādu proporciju noteica skaņuplašu pieejamība (vai drīzāk – latviešu ierakstu skaņuplatēs nepieejamība – I. J.), tomēr par svarīgāko iemeslu tik niecīgai latviešu mūzikas proporcijai Radiofona programmā viņš sauc joprojām neatrisināto autortiesību jautājumu (Kruks 2001: 61).

Patiesi, 1934. gadā atkal uzbango Skaņražu kopas un Radiofona nesaskaņas, un tās fikse ne viens vien preses izdevums. Vasaras beigās, jau atskatoties uz konfliktu, Jēkabs Graubiņš raksta:

“Skaņražus, kas prasīja par saviem skaņdarbiem honorārus, norāja par mantkārību. Pat presē ir parādījušies raksti, kas taisni uzbrūk komponistiem, piemēram par tiem autora honorāriem, ko latviešu komponistiem maksā Rīgas radiofons. Lai iespaids būtu lielāks, tad šāds anonīms autors vai nu nezinādams, vai tišu prātu visas honorāru likmes, ko radiofons maksā, vienkārši desmitkāršo!” (J. Graubiņš, *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 9)

Graubiņš te runā par, iespējams, pašu kuriozāko demaršu pret Skaņražu kopu publiskajā telpā. Jo patiesībā viņa piesauktais anonīmais autors ar segvārdu *Altera pars* honorāru likmes pat divpadsmitkāršoja. Pie tam – bez kāda pamatojuma, jo vienīgais aizbildinājums runāt par autorhonorāru lielumu viņam bijis tas, ka “tā čivina visa Rīga”. *Altera pars* raksts “Rīgas radiofons un mūsu mūzikas kultūra”, ko 1934. gada aprīļa sākumā trijos turpinājumos publicēja avīze *Brīvā Zeme*, sadusmoja ne tikai Graubiņu. Tā jau pāris dienas pēc raksta publicēšanas anonīmajam rakstītājam *Radio abonētā* atbild kāds tikpat anonīms *T-e*, norādot – tamlīdzīgas aplamības esot šedevrs pat šajā laikā, kad reportieru fantāzijā radušos “sensāciju” uzdošana par patiesiem notikumiem esot gluži ikdienišķa parādība. *T-e* ir gatavs ieviest skaidrību:

“Radiofons īstenībā maksā sekojošos autora honorārus (par vienreizēju atskaņojumu): par simfoniju Ls 60. – (bet nevis Ls 720. –), par simfonisku tēlojumu Ls 40. – (nevis Ls 480. –), par uvertīru Ls 25. – (nevis ‘ Ls 300. –), par mazākiem darbiem orķestrim Ls 10. – (nevis Ls 120. –), par solo dziesmām Ls 6. – (nevis Ls 36. – vai Ls 12. –).” (*T-e*, *Radio abonents*, 04.01.1934.)

Trīsdesmito gadu sākumā arvien regulārāki kļūst Radiofona pieslēgumi koncertiem, kuros skan latviešu mūzika. Tā 1933.gada marta mēnesī Radiofons plānojis pieslēgties Leonīda Viņnera dziesmu vakaram, Emīla Dārziņa mūzikas stundai, Jāzepa Mediņa simfonijas atskaņojumam simfoniskajā koncertā, kā arī Rīgas un Liepājas *Dziedoņa* apvienoto koru koncertam no Liepājas. Programmā paredzēta arī latviešu komponistu stunda diriģenta Jāņa Mediņa vadībā, bet aprīļa sākumā – pieslēgums Jāņa Suhova dziesmu vakaram (*Mūzikas Apskats*, 1933, Nr.5).

Vēl pēc pusgada, runājot par radiofona rīkoto Skaņražu kopas biedru koncertu, Vidvuds Jurēvičs var konstatēt – Radiofona darbībā noticis ievērojams lūzums, jo tas arvien vairāk piegriežot uzmanības nacionālai mūzikai (V. Jurēvičs, *Militārais Apskats*,

1934, Nr. 1). Šo koncertu, kurā muzicē Radiofona simfoniskais orķestris, recenzē arī Jānis Zālītis, norādot, ka

“Apsveicama radiofona direkcijas pretimnākšana latvju skaņražu saimei, jo ikviena partitūra kļūst r e ā l a autoram pašam un klausītājiem tikai tad, kad tā piedzīvojami pirmatskaņojumu. Šādā ziņā – nerunājot par skaņdarbu tīri muzikālo vērtību – jaundarbu vakariem ir liela audzinoša nozīme.”  
(Zālītis 1960: 561–563)

Vērtējot 1935. gada ražu jaunrades jomā, Knuts Lesiņš *Mūzikas Apskatā* uzsver – “simfoniskais ledus” esot sācis kustēties, darbu klāsts pieaugot ar sniega lavīnas efektu. To veicinājis arī Radiofons, kas nu kļuvis par “izcilu faktoru” Latvijas mūzikas dzīvē. Un togad pirmo reizi notikušo Radiofona simfonisko darbu konkursu nodēvējis par “svētīgu iestādījumu”, Lesiņš izsaka cerību, ka tas kļūšot par pastāvīgu tradīciju (K. Lesiņš, *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 1).

Pirmais Radiofona skaņdarbu konkurss tiek izsludināts 1934. gada jūlijā, un konkursa mērķis noteikumos raksturots lakoniski un pragmatiski – “lai paplašinātu radiofona vajadzībām literatūru latvju nacionālā mūzikā” (*Radio Abonents*, 01.07.1934.).

*Mūzikas Apskats* 1935. gada janvārī ziņo – konkursam iesūtīti 14 darbi, Radiofons ar konkursa rezultātiem ir apmierināts un tam jau nodomā jauns skaņdarbu konkurss. Plašāks un, cerams, ar vēl lielākām godalgām. Bet paši pirmie uzvarētāji ir Jēkaba Graubiņa Variācijas par Vītola tautas un arī oriģināldziesmu simfoniskam orķestrim (1. godalga – 300 Ls), Jāzepa Mediņa simfoniskā svīta *Rudens noskaņas* (2. godalga – 200 Ls) un Lūcijas Garūtas *Meditācija* simfoniskam orķestrim (3. godalga, 100 Ls). Vēl bez šiem darbiem Radiofons ieguva (atpirka) Pētera Barisona simfonisko tēlojumu *Līgo* un Jāzepa Mediņa Simfonisko uvertūru (*Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 1).

Jaundarbus dabū dzirdēt ne kā cerēts – janvārī, bet tikai 22. martā. Un tad Jēkaba Graubiņa darbs ir pārdēvēts un saucas *Vītola kokle, atbalsu svīta simfonijorķestrim* (*Latvijas Radiofons*, 17.03.1935.). Maksis Brēms (1891–1968), pēc atskaņojuma uzteicis Radiofona orķestra un Jāņa Mediņa teicamo sniegumu, izsaka ticību, ka radiofons arī turpmāk veicinās jaundarbu rašanos, jo tad “latvju komponisti varēs nopietnāk nodoties muzikālās radīšanas darbam” (M. Brēms, *Latvijas Kareivis*, 24.03.1935.).

Otro konkursu izsludina 1935. gada janvārī, noteikumi tādi paši, godalgas tiešām augušas līdz 500, 300 un 200 latiem. Tiek iesūtīti 24 komponistu darbi, un apskatnieki konstatē – konkurss izdevies ļoti labi, jo tajā ir vairāk dalībnieku, un arī skaņdarbu mākslinieciskā vērtība esot augstāka (*Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 2).

1. godalgu – 500 Ls iegūst Jāzepa Mediņa *Latvju zeme*, bet otro un trešo godalgu apvieno, piešķirot 250 Ls katram laureātam – Jāņa Ivanova 1. svītai simfoniskam orķestrim (*Latgales ainavas*) un Ādolfa Skultes simfoniskam tēlojumam *Viļņi*. Par atskaņošanai piemērotu atzīst arī Lūcijas Garūtas variācijas orķestrim *Mana dzimtene*.

1937. gada februārī tiek izsludināts konkurss jeb “Radiofona 3. sacensība jaunām latvju kompozīcijām”, un tās noteikumos ir zīmīgas, ar autoritārā režīma ideoloģiskajām nostādnēm saistītas izmaiņas:

“Jaunu sacensību ierosina šādi apsvērumi: kamēr pārdzīvojamais atdzimšanas un nacionālās radīšanas laikmets mūsu rakstniecībā jau atradis spēcīgu atspoguļojumu, mūsu mūzikā, un it sevišķi tās simfoniskajā nozarē, šī laikmeta celtniecības spars un dzīves prieks izpaužas samērā mazāk; repertuāru pārvalda darbi, kuru smagums un bieži vienmuļīgais drūmums neatrod pašreizējos apstākļos attaisnojuma. Tamdēļ, lai veicinātu laikmetam atbilstošu skaņdarbu rašanos, pasta un telegrāfā departaments izsludina Latvijas radiofona vajadzībām 3. sacensību jaunām latvju orķestra kompozīcijām.” (*Valdības Vēstnesis*, 01.02.1937.)

Tādējādi 3. Radiofona konkurss uzskatāms par vienu no reizēm, kad arī mūzikas jomas profesionāļus tieši skar ulmaņlaiku pozitīvisma ideoloģija. Tomēr tā tas nebūt nebija divos pirmajos konkursos. Uzsveru to tādēļ, ka radiofona vēstures pētnieks Sergejs Kruks, minot, ka konkursa moto bijis – “Vairāk dzīvesprieka un dzīves apliecinājuma arī mūsu mūzikā” – pozitīvisma ideoloģijas ietekmes lauku kļūdaini ir attiecinājis arī uz pirmajiem diviem – 1934. un 1935. gada konkursiem (Kruks 2001: 66). Patiesībā šos vārdus – “vairāk dzīvesprieka un dzīves apliecinājuma arī mūsu mūzikā” – vien 1937. gadā, runājot par 3. konkursu, teica Radiofona direktors Arveds Smilga (1879–1947) (*Hallo, Latvija*, 1937 Nr. 376).

Vēl vairāk to, ka pozitīvisma gars bijis itin tāls pirmajos divos konkursos apbalvotajiem, apliecina pirmā un daļēji arī otrā konkursa uzvarētājdarbos dominējošās noskaņas – rudenīgi dramatiski, melanholiski tēli Jāzepa Mediņa, Lūcijas Garūtas, arī Jāņa Ivanova skaņdarbos.

3. konkursā 1. godalgu (500 Ls) iegūst Jāzepa Mediņa simfonija *Ziedonī*, bet otro un trešo godalgu apvieno, ar 250 Ls apbalvojot gan par Eberharda Lammasa (1895–1981) 1. simfoniju, gan Pētera Barisona svītu *Ziedu vija*. Par atskaņošanai piemērotiem atzīst arī P. Barisona simfonisko tēlojumu *Teika* un E. Frīdmanes orķestra svītu *Radošs spēks* (*Mūzikas Apskats*, 1937 Nr. 6).

1938. gada sākumā godalgotie darbi tiek pirmatskaņoti Radiofona programmā un tiek vērtēti mūzikas presē. Tā Volfgangs Dārziņš *Mūzikas Apskata* 1. numurā norāda, ka Jāzepa Mediņa Otrā simfonija veidota “vispārēji romantiskajā gaumē”, tomēr ar iekšēju patiesīguma izjūtu un meistarīgu formas un instrumentācijas izveidi. Runājot par Pēteri Barisonu, Dārziņš gan apliecina autora gaumi un orķestra pārzināšanu, tomēr mudina meklēt savu personisko “seju”, atraisoties no Čaikovska epigonisma valgiem (V. Dārziņš, *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 2).

Savukārt to, ka tika maksātas nodevas laikmeta varenajiem, visskaidrāk apliecina Eberharda Lammasa<sup>7</sup> Simfonija – nepārprotams mākslinieciski politiskās konjunktūras

7 Eberhards Lammas, kurš tobrīd vairāk pazīstams kā diriģents, ir mācījies vijoļspēli – gan privāti, gan Rīgas I Mūzikas institūtā, un “kompozīcijas elementus” pie diriģenta Oto Karla. 1934. gada beigās jau ir tapusi Kārlim Ulmanim veltīta uvertūra *Vadoņa aicinājums*.



paraugs. Lūk dažas simfonijas programmatiskā stāsta epizodes: vēlu vakarā Brāļu kapos simfonijas varonim atmiņā ieskanas latviešu bārenītes dziesma. Turpat Brāļu kapos iemiegot, viņam sapnī rādās dzimtenes ainavas ar vilinošām nārām valša ritmos. Visu vainago pilnīga šaubu pārvarēšana, kad varonī

“sāk runāt latvieša sirds: skaidri, droši, mierīgi. Spēka varonības un drosmes pilns viņš iet, lai kalpotu savai tautai un tēvzemei. Simfoniju noslēdz galvenās tēmas plašie prieka pilnie akordi.” (*Hallo, Latvija*, 1938, Nr. 428)

Diemžēl pārliecināties par simfonijas kvalitātēm nevar. Jo apskatnieki pēc atskaņojuma kā sazvērējušies klusē. Visu triju konkursa žūrijā strādājuši Jāzeps Vītols un Jānis Mediņš, pirmajā vēl Jānis Zālītis, bet otrajā un trešajā – Ādolfs Ābele. Un žūrijā vienmēr bijis arī radiofona direktors Arveds Smilga, otrajā konkursā līdzdarbojoties arī Pasta un telegrāfa departamenta direktoram Hugo Resnajam (1877–1953).

Skatoties uz pieticīgajām godalgu summām jāsecina, ka Radiofons lieliski apzinājās – tas komponistiem daudz vairāk var solīt nevis naudā, bet gaudā. Solīt un nodrošināt jaunradītās mūzikas atskaņojumus Radiofona orķestra sniegumā. Līdz ar to – gan atpazīstamību, gan popularizēšanu – jo ik pirmatskaņojumu pavada izvēsta anotācija izdevumā *Hallo, Latvija*, visbiežāk – Jēkaba Vītoliņa (1898–1977) sagatavota. Un jaundarbi tiek recenzēti ne tikai mūzikas izdevumos, gan dažreiz arī dienas presē. Un, protams, Radiofona atskaņojumiem pa pēdām seko autoratlīdzību maksājumi. Bez tam, ja paveicas, var pat saņemt Kultūras fonda prēmiju arī par Radiofona konkursā godalgotajiem darbiem. Tā Jāzēpa Mediņa *Latvju zeme* un Ādolfa Skultes *Viļņi* 1937. gadā saņēma 500 Ls lielas Kultūras fonda prēmijas, bet Jāņa Ivanova 1. svīta – 300 Ls prēmiju (*Valdības Vēstnesis*, 01.04.1937.). Savukārt Jāzēpu Mediņu par 2. simfoniju *Ziedonī* (gan kopā ar *Svītu*) Kultūras fonds pabalstīja vēl ar 1250 Ls (*Mūzikas Apskats*, 1939, Nr. 1)<sup>8</sup>.

1938. gadā *Mūzikas Apskats* ik numurā publicē radiofonā atskaņoto latviešu autoru simfonisko un lielas formas kamermūzikas darbu sarakstus. Šie saraksti ir tiešām apjomīgi. Tā 1938. gada janvārī skanējuši 20 autoru gandrīz 40 darbi, maijā – 14 autoru vairāk kā 40 darbi. Tā nu *Mūzikas Apskats* secina:

“Redzēt latviešu lielāko formu un it īpaši instrumentālās mūzikas bagātību vislabāk var, pasekojot tās devumam mūsu Radiofona programmās. Vērotājam, kam būtu laiks izpētīt kaut viena mēneša latviskās mūzikas pilnīgu kopainu radiofonā, pavērtos gluži pārsteidzoši plaša aina.” (*Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 5/6)

Dažreiz itin pamatoti uzsvērts, ka latviešu mūzikas īpatsvaru radiofona programmās veicinājusi pēc 15. maija apvērsuma īstenotā “jaunā, latviskā ideoloģija” (J. Vītoliņš. *Mūzikas Apskats*, 1937, Nr. 10/11). Un arī atzīts:

“Radiofona koncerti ir visplašākais latviešu mūzikas forums, tie savā ikdienas gaitā patērē milzumu latviešu mūzikas, tā nodrošinādami mūsu

8 Runājot par prēmiju apmēriem – 1936. gadā, pārtrumpojot visus Kultūras fonda pabalstus un radiofona konkursus (tādi tika rīkoti arī raidlūgām), pirmo reizi tiek piešķirta Annas Brigaderes novēlētā balva rakstniekiem – 3000 latu. Tad atpakaļ valsts un nākamgad piešķiramo Tēvzemes balvu iemēra 4000 latu lielu. No mūziķiem to saņēma Jāzeps Vītols un Alfrēds Kalniņš, Milda Brehmane-Štengēle un Ādolfs Kaktiņš.

komponistiem zināmu sava darba algu. Vēl neviens mūsu radošs mūziķis nespēj dzīvot no sava radošā darba vien; taču nokārtotais autortiesību stāvoklis arī komponistam devis drošāku materiālu pamatu viņa darbam.” (J. Vītoliņš, *Mūzikas Apskats*, 1939, Nr. 2)

### **Komponists un Nacionālā opera. *Lolitas brīnumputns***

Jau tika minēts, ka valsts līmenī īpašas favorītes statusā finansiāli bija Nacionālā opera, dažugad saņemot pat pusi no Izglītības ministrijas budžetā visiem teātriem un mūzikas kolektīviem atvēlētā finansējuma. Nacionālās operas (un Nacionālā teātra) īpašo statusu apliecināja fakts, ka to darbības juridiskai pamatošanai tika pieņemts pat speciāls likums.<sup>9</sup> Tāpat arī dāsnās papildu subsīdijas budžeta caurumu lāpīšanai, ja gadījās “”saimniekot pāri līdzekļiem” – kā tad, kad 1927./1928. gada Nacionālās operas budžets strauji pieauga tieši parādu dzēšanas nolūkā (Zelmenis 2012:146–150). Īpaši labvēlīgā attieksme pret Nacionālo operu tiek skaidrota ar tās prestižo statusu, ar sociālās elites – politiķu, uzņēmēju, diplomātu – vēlmi “zīmēties” šīs elitārās iestādes pirmizrādēs, u.tml. (Zelmenis 2012: 162,163). Kā šai finanšu Eldorado – Nacionālajā operā – jutās mūsu komponisti un viņu garadarbi?

1932. gadā, publicējot lakonisku atsauci par kārtējo Jāzepa Mediņa *Vaidelotes* izrādi<sup>10</sup>, Jānis Zālītis liek skarbu virsrakstu – *Vaidi, vaidelote*. Jo galvenā replikas atziņa – šī nav pirmā reize, kad nacionālās operas izrāda gandrīz pustukšā namā. (Zālītis 1960: 496)

Kad pāris gadus vēlāk kritiķi par tobrīd visveiksmīgāko nacionālās operas inscenējumu atzīst Jāņa Kalniņa *Lolitas brīnumputnu*, Jēkabs Graubiņš to skata arī jaunrades iespēju kontekstā, un mudina līdzsvarot valsts atbalstu radošajiem un reproducējošajiem spēkiem:

“Ja kaut simtā daļa to līdzekļu, kas maksāta 15 gados atskaņotājiem mūziķiem Nac. operā, būtu bijusi nolemta radošajiem – jaunu operu komponēšanai, vai tad katrs operas pastāvēšanas gads nebūtu devis arī vismaz vienu jaunu latviešu operu?” (J. Graubiņš, *Domas*, 1935, Nr. 1)

Graubiņš, protams, vēlētos vairāk. Tomēr atļausos izteikt pieņēmumu, ka salīdzinoši lielo aktivitāti muzikālā teātra darbu tapšanā pirmās brīvvalsts gados (10 uzvestas nacionālās operas un 4 baleti) noteica Nacionālās operas kā finansiāli stabilas valsts subsidētas institūcijas statuss, līdz ar to – garantēts, iespējami kvalitatīvs uzvedums, un tam sekojoši autortiesību maksājumi.

1936. gadā Jēkabs Graubiņš *Mūzikas Apskatā* iztīrā plašu latviešu oriģināloperu problemātikas spektru. Sācis ar atziņu, ka diemžēl mums nav operu, kuras pazītu arī citas tautas, viņš norāda – varam jau tādēļ justies aizskarti savā patmīlībā un pašlepnumā, tomēr atbildēšanas vērts esot gluži cits, daudz dziļāks jautājums – vai oriģinālopera ir mūsu kultūras nepieciešamība, vai tikai modes lieta – “jo mēs taču

<sup>9</sup> Likumu par Latvijas operu un Latvijas teātri Latvijas Tautas Padome pieņēma 1920. gada marta vidū.

<sup>10</sup> *Vaidelotes* pirmizrāde notika 1927. gada 18. novembrī.

gribam katrai ārzemju lietai pretī nostādīt tādu pašu savu”? Un kā izšķirošu rādītāju nepieciešamībai pēc nacionālas operas Graubiņš vērtē sabiedrības interesi. Konstatējis, ka tikai Jāņa Mediņa *Uguns un nakts* valsts patstāvības pirmajos gados pieredzējusi ļoti prāvu izrāžu skaitu<sup>11</sup>, viņš secina:

“Tādu latviešu, kas tur par svētu pienākumu redzēt savu oriģināloperu tamdēļ, ka tos skubina nacionālās jūtas un karsta vēlēšanās ieraudzīt savu komponistu jaunus sasniegumus un panākumus, savas operu produkcijas augšanu, padziļināšanos un pilnveidošanos, ir tik maz, ka tie nevar piepildīt Nacionālās operas namu. No šiem aprādījumiem izriet, ka dziļi sajostas vajadzības pēc oriģināloperām latviešu plašā sabiedrībā nav.” (J. Graubiņš, *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 1)

Graubiņš gan iebilst apgalvojumiem, ka latviešu operas nesot zaudējumus mazā apmeklētāju skaita dēļ, un ka tādēļ tās nevarot izrādīt biežāk. Latviešu autoru operas izrādītas ne mazāku izrāžu skaitu kā “vidusmēra” cittautu operas, un arī valsts subsīdija tām neesot pārsniegusi citām operām atvēlēto. Uzskaitījis visas septiņas līdz tam Nacionālajā operā uzvestās operas<sup>12</sup>, Graubiņš ņemas pie to izvērtējuma, iespējams, cerībā rast recepti tābrīža *status quo* uzlabojumiem.

Pirmkārt, viņš konstatē vēlmi vielu libretiem meklēt aizvēsturiskā, miglainā senatnē, kas laupot tēlu konkrētību un pilnasinību, pārvēršot tos par nedzīviem, neatšifrējamiem simboliem, par saltiem pusdieviem. Un norāda galveno problēmu – tā nav dzīvā dzīve ar skatītājam tuviem un saprotamiem tipi un personībām. Secinājums – ar libretiem oriģināloperām it nemaz nav laimējies, bet bez meistarīga libreta kaut cik ilgāki panākumi un popularitāte nemaz neesot domājami. Bez tam – libretu vājās dramaturģiskās kvalitātes disonējot ar mūsu komponistiem raksturīgo vēlmi radīt operas Riharda Vāgnera (*Richard Wagner*, 1813–1883) muzikālās drāmas rečitātīvajā stilā. Izteicis pārliecību, ka Džuzepes Verdi (*Giuseppe Verdi*, 1813–1901) operu stils ar atmiņā paliekošiem dziedājumiem būtu tautā guvis lielāku popularitāti, Graubiņš norāda – operā nepietiek ar to vien, ka autori ir ar muzikālu stāžu. Jo operkomponistam nepieciešams specifisks dramatiķa talants. Par spēcīgākajiem šajā ziņā viņš atzīst Jāni Mediņu un Jāni Kalniņu, *Sprīdīti* un *Lolitas brīnumputnu* nosaukdams par dzīvespriecīgākajām un dzīvespējīgākajām latviešu oriģināloperām. Jo tautas pasaku sižeti un fantastika operām “piestāvot”, un pasaku valsti saturu savām operām meklējuši visu tautu komponisti, tos kait modernisti. Arī Rīgā par to varēja pārliecināties jau 1930. gadā, kad tika uzvesta čehu jaunā komponista Jaromira Veinbergera (*Jaromir Weinberger*, 1896–1967) opera *Švanda – dūdu spēlmanis*<sup>13</sup>.

11 Jānis Mediņš ir norādījis, ka *Uguns un nakts* abas daļas kopskaitā diriģējis 64 reizes, operu *Dievi un cilvēki* – 7 reizes, *Sprīdīti* – 20 reizes. (Mediņš 1992: 122–123)

12 Alfrēda Kalniņa *Baņuta* un *Salinieki (Dzimtenes atmoda)*, Jāņa Mediņa *Uguns un nakts*, *Dievi un cilvēki*, *Sprīdītis*, Jāzepa Mediņa *Vaidelote* un Jāņa Kalniņa *Lolitas brīnumputns*.

13 Jaromira Veinbergera operas *Švanda – dūdu spēlmanis* pirmizrāde notika 1926. gadā Prāgā, turpmāko desmit gadu laikā piedzīvojot ap 2000 iestudējumu visā pasaulē.

Interesanti, ka tieši ar *Švandas* izrādes neveiksmēm uz Nacionālās operas skatuves tiek salīdzināts Jāņa Kalniņa *Lolitas brīnumputna* rekordlielais izrāžu skaits – 25 izrādes pirmajā, 1934./35. gada sezonā. (O. Bištēviņš, *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 1) Ja reiz *Lolitas brīnumputns* toreiz spēja pārtrumpot pat starptautisko *hitu*, proti, *Švandu*, pievērsīsimies Jāņa Kalniņa operai arī mēs.

Jēkabs Poruks *Lolitas brīnumputna* tapšanu vērtē, kā pats saka, visu latviešu komponistu *modus operandi* kontekstā. Un citē izrādes programmiņā iekļauto autora stāstu par to, kā darbs aizsākts 1930. gadā, bet pēc tam nācies divus gadus pauzēt –

“nevis slinkojot un pūstot, bet maizes pelņas dēļ, jo uznākušā krīze, ar visiem nodokļiem un novilkumiem no tā jauniecīgās algas, padarīja manu dzīves iztiku šķidru.” (J. Poruks, *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 11/12)

Kalniņš uzskaita tā brīža naudasdarbus – mūziku daudzām Nacionālā teātra izrādēm, jaunos pienākumus Nacionālās operas diriģenta statusā, kuru dēļ gada laikā neesot uzrakstījis ne noti, un Poruka komentāri rada *dèjà vu* vai tāda kā refrēna sajūtu:

“Šis lakoniskās piezīmes rāda visus latviešu autoru priekus un bēdas. Citi pienākumi, skopais maizes riecens gadiem attur viņu no liela radoša darba, kam gribētos atdot visu sirdi, lai tad vienā laimīgā vaļas brīdī pārvērstu tiešamībā skaņas, kas ilgi gaidījušas, kā apburtas pasaku princeses, kamēr viens vārds noveļ burvības stingumu. Kāda milzīga radoša potence slēpjas Jānī Kalniņā, rāda *Lolitas* pils ainas rašanās. Šīgada Jāņos, trijās dienās, viņš komponē šīs romantiski kūsājošās 45 lappuses, savā nemeklētajā, starojošā plūdumā, melodiskajā krāšņumā varbūt visskaistākās un, katrā ziņā, publikai vispateicīgākās, kādas atrodamas *Lolitas brīnumputnā*. (J. Poruks, *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 11/12)

*Lolitas brīnumputns* pirmo reizi izskan īpašā dienā – Nacionālās operas 15 gadu pastāvēšanas jubilejā. Jānim Kalniņam tiek divi lauru vainagi, operai – četri. Publikas sajūsma mudina orķestri un dziedātājus atskaņot *Lai līgo lepna dziesma!* (*Valdības vēstnesis*, 07.12.1934.). Par operu raksta gan specializētie mūzikas izdevumi, gan dienas prese un citi izdevumi (*Students, Universitas, Cīrulītis, Domas, Valdības Vēstnesis, Rīts, Burtnieks, Jaunākās Ziņas, Latvijas Kareivis*).

Nodēvējis Kalniņu par mūsu pirmo un nepārspēto humoristu un karikatūristu mūzikā, Jēkabs Graubiņš apstrīd komponista paša doto žanra apzīmējumu – fantastiskā opera. Jo fantastiskais elements tajā šķietot tikai kā garāmejojot skarts. Kurpretim vispēcīgāko muzikālo atveidu guvis Brigaderes libretā rodamais humoristiskais, groteskais elements. Tādu muzikālu karikatūru paraugu kā “gudrie” brāļi Poķis un Cintis līdz tam mums neesot bijis. Stilistiskā ziņā varētu celt iebildumu pret fokstrota un slovfoksa iepīšanu latviskā pasakā (Tumsta krogā). Tomēr arī šo pasaules lielceļu kroga eksistenci – ar visiem internacionālajiem atribūtiem – Graubiņš gatavs attaisnot tieši Kalniņa humorista (un reālista) prasmju dēļ (J. Graubiņš, *Domas*, 1935, Nr.1) .

Divos turpinājumos avīzē *Rīts* par *Lolitas brīnumputnu* raksta Volfgangs Dārziņš, iezīmējot gan kontekstu, gan norādot uz Kalniņa rokraksta pārvērtībām:

“1930. gadā, kad radās *Lolitas* pirmās ainas, komponists vēl bija “rūgstošs vīns”, sparīgs savās modernisma tendencēs, neiecietīgs pret veco, pieņemto. Gadi daudz ko skaidrojuši, gludinājuši un operas otrā puse Kalniņu rāda gan pamatdomā tikpat stipru, drošu, svaigu, izteiksmē tomēr rāmāku, gribētos teikt, klasiskāku. Kaut latvju mūzikā Kalniņam nav līdzbiedru, “vienas domas domātāju”, tādus atradīsim starp aizrobežas gariem. Onegērs (*Arthur Honegger*, 1892–1955), Prokofjevs (*Sergej Prokofjev*, 1891–1953), Stravinskis (*Igor’ Stravinskij*, 1882–1971), varbūt arī Hindemits (*Paul Hindemith*, 1895–1963) — lūk, Kalniņa tuvākie domu kaimiņi. Būtu nepareizi tomēr redzēt Kalniņā laikmetīgo “lietišķās” mākslas priekšstāvi. Lietišķību gan saskatām viņa veselīgajā izteiksmes objektivitātē, racionālā domāšanas loģikā, bet tā tikai prizma, caur kuru skatām Kalniņa nereti tīri romantiskos impulsus, raksturīgo komismu, asprātību, dažreiz pat tīri impresionistiskus meklējumus.” (V. Dārziņš, *Rīts*, 06.12.1934.)

Arī Jēkabs Poruks norāda, ka operu secīgi caurskatot, var redzēt, ka pirmajās divās ainās harmonijas ir daudz rafinētākas, “*moderni gribētas*”, reti sastopams nedisonējošs akords, un tonalitātes jēdziens – “*ārkārtīgi paplašināts*”. Bet turpmākajās ainās harmonijai svešas, koloristiski iecerētas notis akordos parādoties arvien retāk, biežāks kļūst trīsskanis, septakords. Secinājums:

“Eksperimentu laikmets izbeidzas, sākas vētīšana, vērtēšana, stingru pamatu meklēšana.” (J. Poruks. *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 11/12)

Iebildes? Dārziņš, Graubiņš un arī Jānis Zālītis ir vienisprātis, ka lielāks kuplums un krāšņums, bagātāks “skaņu tērps” nenāktu par sliktu orķestra solo epizodēs (Zālītis 1960: 573–575).

Vēl tiek uzdots jautājums – vai opera ir latviska? Domas dalās, tomēr Jēkabs Poruks ir pārliecināts – tiši nemeklēta tautiskā stīga Kalniņa mūzikā ir ļoti spēcīga:

“Tā nav saistīta ne ar kādām izteiksmes spekulācijām, ne modernismu, ne nacionālismu, tā rodas pilnīgi brīvi, gandrīz varētu sacīt, “*no sevis*”. Tas ir veselīgais mūziķa instinkts.” (J. Poruks. *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 11/12)

Un teju visi piekrīt Jēkaba Graubiņa apgalvojumam, ka *Lolitas brīnumputns* ir “visskatuviskākā no mūsu līdzšinējām operām, dramatiski visdzīvākā un, liekas, arī – dzīvot spējīgākā.” (J. Graubiņš, *Domas*, 1935, Nr. 1)

*Lolitas brīnumputnu* bieži rāda tā dēvētajās “*tautas izrādēs*”, kur “katrs pieaudzis var ņemt 1 bērnu par brīvu līdzī, 2 bērni var nākt ar 1 biļeti” (*Latvijas Kareivis*, 26.05.1935.). Uz šādu izrādi, vēlēdamies redzēt, kā tad tajā “uzvedas izpildītāji”, dodas Maksis Brēms un pēc tam zīmē teju patriarhāli idillisku ainu:

“Zāle ļaužu pilna; arī balkonos klausītāju gana. Drošā dinamikā čalo sarunas, sīc bērnu balstiņas un majestātiski grozās vairākas brašas laucinieku figūras. Viņu smagie ūdens zābaki un biezie lauku rokdarbu uzvalki pauž mūsu zemes dabisko spēku un pieticību, jo fiziski nobriedušo vīru izskatā redzams veselīgs dzīves prieks. Nāk tauta skatīt latvju mūziķa darbu un tas ir ļoti

labi, jo ceļš no pilsētas uz laukiem un otrādi, mērojams visiem, tad latvju zemē nevienam netrūks maizes un nacionāla gara stipruma. Izrāde bija mākslinieciski pilnskanīga. "Lolitas" komponists Jānis Kalniņš var lepoties, ka viņa jaunais, vērtīgais darbs iegūst plašu atzinību." (M. Brēms, *Latvijas Kareivis*, 27.02.1935.)

## Komponists un stils

Jāņa Kalniņa *Lolitas brīnumputns* nav izņēmums – 20.–30.gadu periodikā netrūkst liecību tam, kā definēta laikabiedru mūzika gan stilistikas, gan estētikas aspektā. Netrūkst arī norāžu, kā mainās jaunradītās mūzikas uztvere, tos kait izpratne par to, kas moderns.

1934. gadā Edgara Rodes nošu izdevniecības ģenerālkomisijā tiek publicēts pirmais (sic!) jubilāra – piecdesmitgadnieka Jāņa Zālīša solodziesmu apkopojums. Apjomīgus rakstus tam velta gan Jēkabs Graubiņš *Daugavā*, gan Jēkabs Poruks *Mūzikas Apskatā*. Zīmīgs šķiet Graubiņa raksta rezumējums:

"Kopš 2 gadu desmitiem, kamēr Jānis Zālīts uzsāka savas modernās jaunstrāvnieceka gaitas, mūsu mūzikas dzīve tik strauji gājusi viņa propaģētājā virzienā uz priekšu, ka tagad jau pagrūti saskatīt Zālīša kompozīcijās tos šķietami apkarojamos ķecerismus, kas kādreiz lika raustīt nesaprašānā plecus, īgni raukt degunus un bāzt ciet ausis. Zālīša drosme ir uzvarējusi. Nu varam apkarot vēl radikālākus jauninātājus. Tādi ir mākslinieku likteņi." (J. Graubiņš, *Daugava*, 1934, Nr. 6)

Jēkabs Poruks piebalso, neslēpdams arī ironiju:

"Bijām dzirdējuši, ka Zālīts – moderns, ļoti grūts autors, bet "moderns" nav vēl nekāds zinātnisks termins, un mūsu pētniekiem bija liela galvas laužšana, kur to ierindot. Zināja, ka viņa dievinātais meistars bijis Skrjabins, sauca viņu tāpēc par skrjabinistu. Tālāk ceļi šķīrās, jo arī lielajā pasaulē Skrjabinu vieni tura par impresionistu, otri par ekspresionistu, mistiķi, pārsmaļcinātu aistētu utt. Šie epiteti pēc kārtas sprauti arī Zālītim klāt." (J. Poruks, *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 4)

Gan Graubiņš, gan Poruks kaismīgi metas analizēt publicētās dziesmas, un šī rūpīgā un iejūtīgā dziesmu analīze ir vērtība par sevi, kas apliecina laikabiedru ieinteresētību, cieņu un apbrīnu.

Uz līdzīgu, laika distances noteiktu vērtējuma maiņu ir norādījis Arnolds Klotiņš, rakstot par Alfrēda Kalniņa *Baņutas* atkārtoto iestudējumu 1937. gadā. Ja 1920. gada pirmiestudējuma reizē tobrīd (galvenokārt glezniecībā) valdošā estētiskā radikālisma un formas novatoriskuma kontekstā *Baņutai* pārmests nelaikmetiskums, tad trīsdesmito gadu beigās tā jau tiek uztverta kā klasika un bauda ļoti labvēlīgu attieksmi (Klotiņš 1979: 315).



Klotiņa monogrāfijā *Alfrēds Kalniņš* var arī atrast norādes uz komponista solodziesmās sastopamajām laikmeta novatoriskāko tendenču liecībām jau gadsimta pirmajās desmitgadēs. Kad divdesmito gadu sākumā laikabiedri fiksē līdzīgus modernistiskus akcentus, norādot, ka “tā saucamās” jaunās mākslas – ekspresionisma, impresionisma, modernisma “spārnu gali skāruši arī Kalniņu”, vismaz daļai vērtētāju šķiet – pozitīvu iespaidu tas uz viņa darbu vērtīgumu neesot atstājis (J. Ziediņš, *Mūzikas Nedēļa*, 1926, Nr. 22/23).

Harmoniskās valodas un formu radikālismu Alfrēda Kalniņa darbos kritiķi fiksē arī pēc komponista atgriešanās no Amerikas – gan runājot par simfoniskajām miniatūrām *Poēma* un *Ievads pasacīnai*, (J. Vītoliņš. *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 4), gan Amerikā tapušajām solodziesmām:

“Te nu komponists pievēršas visradikālākiem mūzikas virzieniem: savdabīgi izlauzīta melodika, akordi un akordu sekvences impresionistu un ekspresionistu gaumē. Liekas, ka šāds stils nevarēja rasties kā dabiska evolūcija no līdzšinējiem Kalniņa komponēšanas paņēmieniem, bet drīzāk būtu uzskatāms kā gribēts eksperiments. Un kā tādām viņam būs gan grūti sacensties ar visu to, ko komponista mūza mums līdz šim devusi.” (K. Lesiņš, *Mūzikas Apskats*, 1937, Nr. 2/3)

30

Ar modernismu saistītajā naratīvā zīmīga šķiet epizode, kas pieminēta trīsdesmitajos gados izdotās *Mūzikas vēstures* iespaidīgajā foliantā. Rakstot par Jāzepu Mediņu, tiek norādīts – kaut kraso modernistu mūziku Mediņš necienot, tomēr modernistu tehniskie paņēmieni viņam esot labi pazīstami:

“Kad līdz komponista ausīm kādreiz nonāk kāds sabiedrībā izteikts spriedums par viņa mūzikas it kā vecmodīgumu, viņš bez pūlēm uzraksta virkni solo dziesmu modernā garā un pēc to atskaņojuma kādas dziedātājas koncertā liek brīnīties kritikai par komponista pēkšņu pagriezieni uz modernisma pusi. “Lai paradītu, ka nav nemaz grūti komponēt tā, kā komponē modernisti...” saka smaidīdams autors. Bet komponista sirds tur nav iekšā : tas tikai veikls eksperiments ar krietnu dozu ironijas pret viegliem spriedelējumiem.” (J. Vītoliņš 193\_ : 568)

Interesanti, ka dziesmu pirmatskaņojuma reizē 1929. gadā par tamlīdzīgiem “tikai veikliem eksperimentiem” kritiķi vēl nerunā. Jānis Zālītis vienkārši fiksē:

“Viņš kļuvis laikmetīgāks, piegājis tuvu, tuvu tagadnes mūzikas vadošām problēmām, sadraudzējies ar moderno tehniku, īpaši modernu harmoniju.” (Zālītis 1960: 395–396)

Tātad Jāzepe Mediņš kā vidējās paaudzes pārstāvis pret modernistiskajiem meklējumiem izvēlas ironiski distancējošu pozīciju. Ne tā – jaunākās paaudzes komponisti, kuri jau divdesmito gadu vidū bija gatavi ļauties laikmetīgajām vēsmām dedzīgi, pilnā mērā un nopietnībā. Teju ar manifestācijas spēku to apliecina 1926. gada 17. oktobrī Latvijas konservatorijas zālē notikušais Marisa Vētras “Latvju modernistu vakars”, kurā skanēja tik tikko vēl Konservatorijā studējošo Lūcijas Garūtas, Jēkaba

Poruka un Jāņa Kalniņa mūzika, kā arī Jāņa Zālīša dziesmas. Koncerts tiek plaši reklamēts, ir labi apmeklēts, un to recenzē ne viens vien. Viedokļi ir gan ieinteresēti, jauno skaņražu meklējumiem itin labvēlīgi, gan klaji kritiski (J. Vītoliņš, *Rīgas Ziņas apvienotas ar Latvijas Vēstnesi*, 18.10.1926; *Akords, Mūzikas Nedēļa*, 1926; M. Brēms, *Latvju Kareivis*, 19.10.1926.). Jēkabs Vītoliņš koncerta nosaukumu "Latvju modernistu vakars" atzīst par ne pārāk veiklu. Ar to, iespējams, domādams – vēl ne gluži saturam atbilstošu, nedaudz pārsteidzīgu. Tomēr par Jāni Kalniņu viņš teic:

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

Jāzeps Vītols gan, tā šķiet, ir gatavs akceptēt jauno autoru ambīcijas. Jo tieši koncerta norises laikā rakstīdams par tā brīža simfoniskās mūzikas problemātiku, viņš nekavējas jaunos censoņus publiski nodēvēt par "mūsu "modernistiem"" (J. Vītols, *Jaunākās ziņas*, 19.10.1926.).

1932. gadā, *Mūzikas Apskata* 1. numurā publicējot rakstu par pašiem jaunākajiem latviešu komponistiem, Jēkabs Poruks tieši ar Eiropas modernismā valdošajām tendencēm saista cerības tobrīd vēl izpaliekošās latviešu simfonijas tapšanā, jo Vakareiropā modernisti atgriezušies pie abstraktajām polifonajām formām – fūgas, kanona, pasakaljas. Īsi raksturojis teju ikkatru tā brīža Konservatorijas beidzēju un pat studentus, Poruks par spēcīgāko un savdabīgāko no visjaunākajiem nodēvē Jāni Kalniņu, jau tad norādot uz iezīmīgu viņa daiļrades dialektiku:

"Neviens no mūsu autoriem nav gājis tik radikālu ceļu, kā J. Kalniņš. Viņa pirmās jaunības ekstravagances arvien vairāk atkāpušās organiskas, formāli un idejiski vienotas skaidrības priekšā." (J. Poruks, *Mūzikas Apskats*, 1932, Nr. 1)

Jānis Zālītis pāris gadus vēlāk *Lolitas brīnumputna* rosināts norāda uz Jāņa Kalniņa mūzikas tuvību "modernās "lietišķās" mūzikas novirzienam, un saka – līdzīgs stils esot modernistiem jaunreālistiem – Stravinskim, Prokofjevam, Onegeram, Hindemitam (Zālītis 1960: 573–575).

Modernistisko strāvojumu kontekstā interesanta šķiet kāda liecība par komponista radošo izvēli iespējām un nozīmi. Jēkabs Poruks, rakstot par Ādolfu Ābeli, vispirms pieminējis viņa aizrautību kompozīcijas teorētiskajās un praktiskajās studijās Pēterburgā, saka:

"Ābele, kas pazīst visus jaunlaiku mūzikas teorētiskos pētījumus, divpadsmit toņu sistēmu un politonalitāti, ir risinājis kā šaha uzdevumus dažādas 7 – 12 balsīgu akordu kombinācijas, kvartakordu un lineāra kontrapunkta uzdevumus (gūstā<sup>14</sup> viņš raksta kontrapunkta piemērus, lai saglabātu

14 1.pasaules kara laika Ābele ticis saņemts vācu gūstā – I. J.



tehniku), tak mākslinieciska intuīcija viņam ir diktējusi izvairīties no tiem praktiskā kompozīcijā. Ābelem mūzika nekad nav tikai tehniska problēma, bet organisks, dzīvs process.” (J. Poruks, *Mūzikas Apskats*, 1932, Nr. 2)

Novatoriskuma meklējumu un atradumu kontekstā Jēkabs Poruks īpaši izceļ nesen izskanējušās Četras tautasdziesmas solo balsij ar orķestra pavadījumu<sup>15</sup>:

“Stingrā, kuplā faktūra, formas un harmonijas gatavība ir visu šo darbu kopējā iezīme. (...) Tas nav ne internacionālais hromatisms, ne mūsu nacionālais rigorozais diatonisms. Te diatoniskai nacionālai melodijai, kas visu laiku paliek negrozīta, dots katrā jaunā variācijā jauns harmoniskais tērps vai nu citā toņkārtā vai citās akordu attiecībās. Tā melodija katru reizi gūst it kā jaunu apgaismojumu. Kaut ko līdzīgu sastopam varbūt pie Ravela (*Maurice Ravel*, 1875–1937), bet cik tam viss darbs skan franciski vai pat eksotiski, tik latviešu autoram tas ar attiecīgu paņēmieni izvēli skan latviski. Šīs Ābeles dziesmas līdz šim ir pagājušas garām it kā nepamanītas, bet taisni te ir iezīmīgākais, kas beidzamajos gados nācis klāt latviskā stila meklējumos. Jo ar nežēlīgi stingro diatonismu vien pie savas nacionālās simfoniskās mūzikas netiksim.” (J. Poruks, *Mūzikas Apskats*, 1932, Nr. 2)

1933. gada vasarā Jēkabs Vītoliņš runā par pēdējos gados novērojamo tautasdziesmas kultu, apgalvojot – folklorisms kļuvis par visspilgtāko un visapzinātāko virzienu latviešu mūzikā, un meslus tam nesusi teju visa “jaunā” komponistu skola – tā, kas radusies Latvijas valsts laikā. Viņš min Jēkabu Graubiņu, Ādolfu Ābeli (tiek norādīts, ka tautasdziesmai viņš pievērsies tieši Latvijas laikā), Jāni Kalniņu, Volfgangu Dārziņu, Voldemāru Ozoliņu, Artūru Sili, Jēkabu Poruku, Jāni Cīruli, piebilstot, ka “pat mūsu dāmas – komponistes Paula Līcīte, Lūcija Garūta, Lauma Reinholde sāk koķetēt ar tautasdziesmu” (J. Vītoliņš, *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr. 6).

Lielo interesi par tautas mūziku veicinājusi pēc kara atjaunotā dziesmusvētku tradīcija – tā radījusi lielu pieprasījumu pēc koru literatūras, tādēļ tagadējais “folklorisms”, pielāgojoties tieši šī tirgus prasībām, esot vai tikai vokāls. Un Jēkabs Vītoliņš saskata problēmu tajā, ka “ar tautasdziesmu vien [...] nevar vēl radīt veselu tautas īpatnēju muzikālu kultūru.” Runājot par apdarēm korim, kuras paši jaunākie nu rakstot spīdošā tehnikā pa trim, četrām dienā, Vītoliņš jautā – vai nav gana iets šīs mazākās pretestības virzienā? Jo folklorisms savas pozīcijas spētu ilgāk saglabāt, ja tas sāktu kopt plašākas formas (J. Vītoliņš, *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr.6).

Par jaunu, savdabīgu pieeju darbam ar folkloras materiālu Jāņa Mediņa baletā *Mīlas uzvara* runā Jēkabs Poruks, norādot, ka šī pieeja ļāvusi saskaņot divas dažādās tēlainības sfēras – “senlatviski reālo un pasakaini fantastisko”. Norādījis, ka būtu tik viegli nomaldīties sterilā folklorizēšanā, kas nekādi nesaskanētu ar “ārpuslatvisko fantastiku”, Poruks saka:

“Ceļš, kādu gājis Mediņš, principā ļoti vienkāršs, bet mūsu apstākļos tomēr jauns, drošs un – teiksim atklāti – auglīgs. Proti, viņš nav šķirojis savu

15 *Staltā meita, Pele brauca, Labs ar labu un Raibie cimdi.*

harmoniju un vispār kompozīcijas tehniku divās daļās (kā to šķietami prasītu sižets): latviskā un nelatviskā. Reālisma un fantastikas raksturojumam viņš izvēlējies katrreiz attiecīgus pamatelementus ritmā, melodijā, orķestra krāsās, bet viņš nerunā divās dažādas valodās. Mediņu pazīstam jau tik daudz skaņdarbos, ka šo valodu bez šaubām sapratīs katra dzirdīga auss. Ja šī auss būs muzikāli erudīta, tad tā varbūt saklausīs arī ieskaņas no svešām mēlēm. Autors bez šaubām prot brīvi sarunāties ar saviem kolēģiem pāri robežai, ar mirušiem kā dzīviem: ar Pučīni, Štrausiem Rihardu kā Johanu, Ravēlu, Sibēliusu, ar spāņiem, slāviem. Vai tas grēks?”

Par paraugu novatoriskajiem atradumiem latviskā kolorīta radīšanā Poruks izvēlas *Ačkupu*. Un norāda, ka Mediņš neturas pie Jurjānu Andreja definētā pamatprincipa – harmonizēt tautas melodijas diatoniski:

“Viņa ačkupā ir ne vien hromatismi, bet pat palielinātas sekundas kāpieni. Tur nav saudzēta pat melodija (jau otrajā taktī palielināta kvarta). Un tomēr visa kompozīcija rakstīta latviskā elpā, tik latviska, ka par to nevar nevienam būt šaubu. Un cik jauki te sadzīvo omulīgā tonikas-dominantes harmonija ar naivajām kvintu un pikantajām septīmu paralēlēm. Gaišs, neuzbāzīgs humors, kas negrib būt ne arhaiski “stilisks”, ne moderni stilizēts. Šis darbs var noderēt par pirmo paraugu, kādas vēl neizsmeltas iespējamas glabā latviskā deja. (Jāņa Kalniņa suitu dančos tautas melodija atstāta negrozīta.)”  
(J. Poruks, *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 5)

Poruka secinājums – latviskā māksla kļuvusi bagātāka ar partitūru, kam principiāla pirmā lieluma nozīme. Zīmīgi, ka folkloras iedvesmoto darbu saistību ar dažādiem modernisma aspektiem aprāda arī Arnolds Klotiņš grāmatā *Divatā ar tautasdziesmu* – gan runājot par Ādolfu Ābeli, gan Jāni Kalniņu un Volfgangu Dārziņu (Klotiņš 2020: 65–69).

Kas vēl teikts par citiem – gan pieredzes bagātajiem, gan jaunajiem? Jāzepts Vītols 1922. gadā publicētajās 56. opusa dziesmās tuvojoties impresionistiskajam virzienam. (*Latvju Mūzika*, 1922, Nr.1/2) Kā vienojošo komponistēm-sievietēm (Garūta, Reinholde, Līcīte) Jēkabs Poruks min “stiprus franču iespaidus” un labu klavierstilu, Paulas Līcītes solodziesmu raksturojumā atļaujoties norādīt uz spirtu, mēreni moderno harmoniju (J. Poruks, *Mūzikas Apskats*, 1932, Nr. 2).

Par Jēkabu Graubiņu saka – savā mūzikā viņš ir aromantisks (J. Cīrulis, *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 4). Volfgangu Dārziņu salīdzinot ar Zālīti, tiek norādīts – abiem kopēja ir agrīnā aizraušanās ar Skrjabinu un franču impresionistiem (K. Lesiņš, *Mūzikas Apskats*, 1939, Nr. 2).

Jau ar pašu pirmo opusu (*Orķestra dziesma jeb Serenāde*, 1933) radikālāko, kreisāko vai krasāko stila meklētāju pulkā tiek ieskaitīts Oļģerts Bištēviņš. Pat tad, kad trīsdesmito gadu beigās top darbs ar tik ļoti “nacionāli romantisku” nosaukumu kā *Teika*, Volfgangs Dārziņš to nosauc par vērtīgu ieguvumu, stipri “kreisi” veidotu darbu, kurā autors pieslienoties modernajai Vakareiropas strāvai (V. Dārziņš,

*Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 10/12). Dažreiz recenzijās norādīts uz eklektiskumu, un tas ieskaitīts trūkumu kategorijā (Jāņa Vītoliņa balets *Ilga* un Arvīda Žilinska skaņdarbi (K. Lesiņš, *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 1; V. Dārziņš, *Mūzikas Apskats*, 1937, Nr. 5). Tāpat minēts improvizatoriskums, “līdz galam neizsijāta, nepārbaudīta” viela (J. Ķepīša Klavierkoncerts un Knuta Lesiņa dziesmas) (V. Dārziņš, *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 5/6).

Savukārt norādes uz romantisma stilistikas klātbūtni varēja rast teju tikai Jāzepa Mediņa un Pētera Barisona mūzikai veltītajās publikācijās, pie tam ar piebildi – “vispārēji romantiskā gaume” neatbilstot gluži šodienai. (V. Dārziņš, *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 2) Un, ja par Jāņa Ivanova 3. simfoniju teikts, ka, negribēdams būt necik moderns, viņš iekļāvies “lielās romantiskās mūzikas gultnē” (J. Vītoliņš, *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 10/11), tad tomēr *Mūzikas vēsturē* Jānis Ivanovs jau raksturots kā “mēreni moderns” (J. Vītoliņš 193: 594).

Rezumējot var teikt – atšķirībā no šodien dominējošā uzskata, laikabiedru skatījumā romantisma estētikas un stilistikas ietekme 20.–30.gadu latviešu mūzikā nebūt netiek akcentēta, drīzāk pat raksturota kā laikmetam neatbilstoša. Un radošie “ierosinātāji” daudz lielākā mērā tiek saskatīti tā brīža modernās mūzikas procesos.

### **Nobeigums. Modernisms, romantisms un interpretācija**

1932. gada nogalē tiek izdotas Jāņa Kalniņa *Trīs dziesmas jauktam korim* ar Jāņa Sudrabkalna dzeju<sup>16</sup>. Skatot tās kordziesmas vēsturiskās attīstības kontekstā, Jēkabs Poruks norāda – dziesmas iezīmējot jaunu posmu latviešu kordziesmā. Jau tas vien, ka Kalniņš komponējis Sudrabkalna dzeju, novelkot līniju starp viņu un priekštečiem, kam robežu apzīmējis Rainis. Un Poruks turpina:

“Jaunam vīnam jaunu trauku; jo vairāk vēl mākslā, kur trauks no vīna nav šķirami. Kas te nu ir trauks, kas vīns? Kas “nesvarīga” forma un kas “svarīgais” saturs”? Riskējot nokļūt neauglīgu estetizētāju kategorijā, recenzentam šķiet, ka nebūtu vērts par šiem darbiem tik daudz runāt, ja forma viņus nepaceltu pāri daudziem idejiski “dziļākiem” ražojumiem. (...) Šīs dziesmas rāda līdz šim pie autora neredzētu tehnisku briedumu, arhitektoniku, plašo elpu. Stils, kas tuvojas patiesai monumentalitātei.” (J. Poruks, *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr. 1)

Norādījis, ka visas dziesmas ir teju diatoniskas, Poruks saka – neraugoties uz to, no Melngaiļa Kalniņu šķir bezdibenis. Jo dziesmas skan drīzāk “bahiski”, ne “etnogrāfiski”. Iemesls tam – polifonijas izmantojums. Visas trīs sākas ar “īstām” fūgas tēmām, kam seko *fugato* izvedums. Kalniņš šajās dziesmās atklājoties kā principiāls kontrapunktiķis, garīgi radniecīgs Hindemitam, teic Poruks. Un piebilst:

“Lai Hindemita vārds nebiedē lasītāju: dziesmās nav nekā “briesmīga”. Kalniņš, laikam, būs pārvarējis uz visiem laikiem savu atonālismu, kā to pārvar Vakareirōpā tā autori.” (J. Poruks, *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr. 1)

16 Jāņa Kalniņa *Trīs dziesmas* ar Jāņa Sudrabkalna dzeju: *Pētera gailis, Apsniegošā pilsēta, Pasaka par Piķamici*.

Poruks prognozē, ka dziesmas caurmēra koriem vēl ilgi būšot “grāmata ar septiņiem zieģeļiem”. Jo neparastas šķitīšot gan jaunās “neromantiskās” harmonijas, gan grūti intonējamās intervālu secības. Un min, ka visas trīs dziesmas tobrīd esot dziedājusi vien *Dziesmuvara*<sup>17</sup>.

Vienu no Jāņa Kalniņa dziesmām ar Sudrabkalna dzeju – *Apsniegošā pilsēta* – izmantošu kā ilustrāciju hipotēzei, ka paradums uz 20.–30.gados radušos latviešu mūziku lūkoties kā primāri un galvenokārt romantiskās tradīcijas turpinājumu, iespējams, ietekmē tās atskaņošanas prakses šodien. Jo, sekojot procesiem koncertdzīvē, nereti ir šķīties, ka tolaik radīto darbu interpretācijas ir nevēlami romantizētas, tādējādi ne tikai kavējot citu stilistisko ierosinātāju atklāsmi, bet pat mainot skaņdarba vēstījumu, jēgu un arī uztveri.

*Apsniegošo pilsētu* Latvijas Radio fonotēkā var atrast sešās interpretācijās<sup>18</sup>. Piecās no tām *Apsniegošā pilsēta* izskan tā, it kā dziedāta tiktu gadus desmit, divdesmit agrāk komponēta kora balāde – maksimāli akcentējot ik epizodes un tēla pašvērtību, tos it kā pietuvinot tuvplānos, nevairoties eksaltētu žestu un triumfējoši pilnskanīgu kulmināciju. Un tikai vienā ierakstā (Cēsu pils koris un diriģente Marika Austruma), šķiet, varam nojaust, kā šīs dziesmas varētu būt vēlēties dzirdēt Jānis Kalniņš pats. Šī ieraksta temps ir krietni raitāks par pārējiem (pat par minūti, pusotru, kas, runājot par kora miniatūru, ir krietni ievērojama atšķirība). Vēl šim ierakstam ir itin kā monohromāks kolorīts, jo teksta tēlu rosinātās tematiski atšķirīgās epizodes nu veido monolītu, arhitektoniski skaidru un viegli pārskatāmu struktūru, kur galveno balstu funkciju veic tieši polifonie posmi. Un šajā interpretācijā *Apsniegošā pilsēta* izskan nevis kā nacionālā romantisma tradīcijās komponēta balāde, bet gan kā eleganta, nepretencioza, nepārprotami modernistiska polifona skice.

Līdzīgas pārdomas par atskaņojuma stilistisko neatbilstību iecerei dažkārt ir raisījuši arī aplūkojamā perioda solodziesmu, simfoniskās un opermūzikas atskaņojumi. Varbūt, nevairoties dēvēt dažu labu pirmās brīvvalsts laika komponistu viņam absolūti atbilstošajā vārdā par “mēreno modernistu”<sup>19</sup>, tiktu veicināta atskaņotājmākslinieku vēlme šajā mūzikā meklēt vēl citus un citādus rakursus, nevis tikai romantisku kvēli, patosu un nostalgiju? Katrā ziņā tāds būtu vēlējums.

---

17 1925. gadā dibinātā Latvijas Universitātes jauktā kora *Dziesmuvara* pirmais diriģents no 1925. gada līdz 1927. gadam bija Alfrēds Kalniņš. Laikā no 1927. līdz 1944.gadam *Dziesmuvaru* vadīja Ādolfs Ābele, kura vadībā koris koncertēja arī Norvēģijā, Zviedrijā, Somijā, Dānijā, Igaunijā u.c. valstīs. Sava laika kordziedāšanas etalons.

18 Jāņa Kalniņa dziesmas ar Jāņa Sudrabkalna dzeju *Apsniegošā pilsēta* ieskaņojumi Latvijas Radio fonotēkā (pieaugošas hronometrāžas secībā): Cēsu pils koris, diriģente Marika Austruma: 3:53. Nr. J-27351.2. / Jauniešu koris *Skali*, diriģente Gunta Paškova: 4:11. Nr. J-11677.8. / Rīgas kamerkoris *Ave Sol*, diriģents Imants Kokars: 4:32. Nr.: J-2845.4. / Rīgas kamerkoris *Ave Sol*, diriģents Jurgis Cābulis: 4:53. Nr. J-37071.31. / Latvijas Radio koris, diriģente Edgars Račevskis: 5:09. Nr. J-32946.15. / Koris *Latgale*, diriģents Edgars Znuņiņš.: 5:26. Nr. J-2244.1.

19 Kaut diskusijas par “mērenā modernisma” (no *moderate modernism* muzikoloģiskajā literatūrā angļu valodā) jēdziena lietošanas stilistikajiem un hronoloģiskajiem aspektiem vēl turpinās, piedāvājot arvien jaunus skatupunktus, tas tiek attiecināts arī uz 20.gs. starpkaru perioda mūziķiem, piemēram, uz Alfredo Kazellas tā dēvēto trešo, neoklasicistisko daiļrades periodu, kas aizsākās pēc 1920. gada (Spaič: 2020). Par tā lietojuma lietderību ir rakstīts arī latviešu mūzikas kontekstā (Kudiņš: 2021).

Un vēl dažas vispārinošas pārdomas par modernismu un tā iespējamajām izpausmēm latviešu mūzikā.

Pirmkārt, par neiztrūkstošu 20. gadsimta modernisma daļu šodien tiek atzīts tā dēvētais agrīnais modernisms, kurā iekļaujas 19. gadsimta pēdējā desmitgade un gadi pirms 1. pasaules kara (Taruskin 2010: I). Tātad, ja laikabiedri runā par Skrjabina vai impresionistu ietekmi ne tikai uz Jāni Zālīti, Alfrēdu Kalniņu bet arī Ādolfu Ābeli, Lūciju Garūtu, Volfgangu Dārziņu un pat Jāzepu Vītoli, viņi runā par agrīnā modernisma izpausmēm latviešu mūzikā.

Otrkārt, jāpatur prātā, cik būtiskas bija atšķirības starp modernistu “autor-rokrakstiem”, kā arī lokālām modernisma izpausmēm (franču, vācu, krievu, austriešu, itāļu), nekad nav bijis viena vienojoša, globāla modernisma. Un vienmēr pastāvējusi arī itin krasa “dažādo modernismu” norobežošana un “norobežošanās”, kā, piemēram tad, kad Stravinskis Šēnberga *Mēness Pjero* estētiku noraida kā pārlietu romantisku un emocionālu, vai kad Teodors Adorno Šēnberga un Stravinska daiļrades filozofiju raksturo kā nesamierināmi antagonistisku (Dambis 2003: 14, Adorno 2001).

Bez tam, stila attīstības līkloči pat modernisma ciltstēvus nereti aizveduši gluži tālu no viņu sākotnējiem centieniem. Lai atceramies, ka sākotnēji kaismīgais Šēnberga apoloģēts Hindemits divdesmito gadu vidū nonāk ekspresionismam diametrāli pretējā – paša atklātās “jaunās lietišķības” (*Neue Sachlichkeit*) un pēc tam arī “pielietojamās mūzikas” (*Gebrauchsmusik*) nometnē ar to antiromantiskajām tendencēm, prasības pēc vienkāršotas, prozaiskas mūzikas, pēc radošā darba amatnieciskuma (Dambis 2003: 30). Tādēļ loģisks šķiet secinājums – zināmu fragmentārismu un epizodiskumu nosaka jau pati modernisma iedaba.

Vēl jāatceras laika logāts. 20. gadsimta 20.–30. gadu gadu mijā modernisma ziedu laiki jau ir pagātne. Ne viens vien tolaik runā par modernās mūzikas krīzi, kad produkcija pārsniedz pieprasījumu, vai, sliktākajā gadījumā, pieprasījuma pēc nu jau neskaitāmo modernistu darbiem vairs nav vispār. Arī Latvijas presē par to 1932. gadā izsmēloši rakstīja modernās mūzikas norišu aculiecinieks Berlīnē Vladis Jakubēns (V. Jakubēns, *Burtnieks*, 1932, Nr. 11).

Kad 1935. gadā iznāk tobrīd jau Londonā mītošā Nikolaja Metnera grāmata *Mūza un mode, Mūzikas Apskatā* uz karstām pēdām par to referē Knuts Lesiņš, atsaukdamies arī uz šādām Metnera atziņām:

“Kas ir modernisms? [...] — Mode uz modi. Bet tā kā no modes iziet tikai tas, kas no modes dzimis, tad modernisti vienmēr ir viņas kaprižu vergi, kas vienmēr notiesāti būt par epigoņiem. [...] Mode mākslā vienmēr radot rutīnu. Katrs apgarots un pilnīgs mākslas darbs esot modernāks par vāju un nepilnīgu. Mākslā visam jātiek pārdzīvotam nevis jaunā veidā, bet par jaunu.” (K. Lesiņš, *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 11)

Ar visu iepriekšminēto vēlos uzsvērt – modernisma recepti stila, metodes, tehnikas, un kur nu vēl daiļrades estētikas vai mākslas darba sociālās funkcijas izpratnē tolaik

nebija viegli atšifrēt un vēl jo vairāk – pieņemt par savu. Latviešu komponistu attieksme pret modernismu un tā vilinājumiem 20.–30.gados ir līdzsvarota, izsvērta un veselīgi kritiska; modernisma izteiksmes līdzekļu pārtvere atbilst skaņražu individuālajām iecerēm. Ir nepieciešamības noteikta, nevis modes diktēta. Jo, kā teicis amerikāņu muzikologs Ričards Taruskins:

“Ne katru radikālismu jāuzlūko kā modernismu. Un nebūt ne visam modernismam ir nepieciešami radikāli izteiksmes līdzekļi.” (Taruskin 2010: 3)

## BIBLIOGRĀFIJA

### PERIODIKA

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

Atbalsis. *Mūzika*, 1925 Nr. 3, 119.

Atskaņas. *Mūzika*, 1925 Nr. 5, 199.

Bištēviņš, Oļģerts. “Lolitas brīnumputna” pirmizrāde Nacionālā operā. *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr.1, 20-21.

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

Brēms, M. Godalgotā mūzika radiofonā. *Latvijas Kareivis*, 24.03.1935.

Brēms, M. Māksla. *Lolita* tautas izrādē. *Latvijas Kareivis*, 27.02.1935.

Cīrulis, Jānis. Nacionālās mūzikas problēmas. *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr.1, 2–5.

Cīrulis, Jānis. Jēkabs Graubiņš. *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr.4, 97–102.

Eb. Lammasa 1.simfonija. *Hallo, Latvija*, 1938, Nr. 428, 4.

Dārziņš, Volfgangs. Mūsu jauno mūziķu stāvoklis. *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr.2, 44–46.

Dārziņš, V. *Lolitas brīnumputna* mūzika. *Rīts*, 6.12.1934.

Dārziņš, V. Ko 34. gads devis latvju radošā mūzikā. *Rīts*, 23.12.1934

Dārziņš, V. Operā un koncertos. *Mūzikas Apskats*, 1937 Nr.5, 123–124.

Dārziņš, V. Operā un koncertos. *Mūzikas Apskats*, 1938 Nr.2, 58–59

Dārziņš, Volfgangs. Operā un koncertos. *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr 5/6, 159–160.

Dārziņš, Volfgangs. Operā un koncertos. *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 10/11, 257–258.

Frigs, J. Vēstule no ārzemēm. *Radio abonents*, 1932, Nr.2, 11.

Godalgotie latvju komponistu darbi. *Latvijas Radiofons*, 17.03.1935.



Graubiņš, Jēkabs. Maldu tekās. 6. Par ko piešķiramas Kultūras fonda prēmijas muzikā. *Daugava*, 1933, Nr. 9, 863–864.

Graubiņš, Jēkabs. Maldu tekās. 7. Vai prēmijas dabū labākie darbi? *Daugava*, 1933, Nr. 12, 1145–1147.

Graubiņš, Jēkabs. Jāņa Zālīša 10 solo dziesmas. *Daugava*, 1934, Nr.6., 572–575.

Graubiņš, Jēkabs. Kāpēc nerodas lieli latviešu komponistu skaņdarbi? *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 9, 263–267.

Graubiņš, J. Nacionālā opera. *Domas*, 1935 Nr.1, 91 93.

Graubiņš, Jēkabs. Par latviešu oriģināloperu. *Mūzikas Apskats*, 1936 Nr.1, 7–12.

Hronika. *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 6/7, 190.

Hronika. *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 4, 119.

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

Jauni komponisti. *Rīts*, 15.12.1935.

Jauni latviešu simfoniski darbi. *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr.1, 26.

Jauni latviešu simfoniskie darbi. *Mūzikas Apskats*, 1937, Nr. 6, 157.

Jurēvičs, Vidvuds. Mūsu radiofons un mūzika. *Mūzikas Apskats*, 1932, Nr.2, 40–45.

Jurēvičs, Vidvuds. Mūzikas dzīve decembrī. *Militārais Apskats*, 1934, Nr.1, 183–184.

Kalniņš, Alfrēds. Šķiroties. *Pēdējā Brīdī*, 20.10.1927.

Kamdēļ radiofonā nedzied mūsu komponistu dziesmu? *Teātra Nedēļa*, 1929, Nr.1, 11.

Ko jaunu sniegs radiofons? *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr. 5, 157–158.

Kultūras fonda domes sēde. *Izglītības ministrijas mēnešraksts*, 1924, Nr. 2, 247.

Kultūras fonda domes sēde. *Valdības Vēstnesis*, 20.06.1924.

Kultūras fonda domes sēde. *Izglītības ministrijas mēnešraksts*, 1927, Nr. 4, 376–377.

Kultūras fonda domes sēde. *Valdības Vēstnesis*, 02.03.1928.

Kultūras Fonda domes sēde. *Latvijas Kareivis*, 6.05.1930.

Kultūras fonda domes sēde. *Valdības vēstnesis*, 15.06.1933.

Kultūras fonda domes sēde. *Valdības Vēstnesis*, 09.05.1934.

Kultūras fonda domes sēde. *Valdības Vēstnesis*, 01.04.1937.

Kultūras fonda godalgas mūzikā. *Mūzikas Apskats*, 1939, Nr. 1, 28–29.

Kultūras fonda godalgas zinātnē, mākslā un žurnālistikā. *Latvijas Kareivis*, 12.03.1940.

Kultūras fonds godalgo. *Rīts*, 20.02.1935.

Kultūras fonda pabalsti. *Pēdējā Brīdī*, 04.03.1931.

Kultūras fonda pabalsti mūzikai. *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 1, 26–27.

Kultūras fonda pabalsti mūzikas māksliniekiem. *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 6/7, 189.

Kultūras fonda prēmijas 1935. gada skaņdarbiem. *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 3, 88.

Kultūras fonda stipendijas mūziķu izglītībai ārzemēs. *Mūzikas Apskats*, 1937, Nr. 5, 125.

Latviešu skaņdarbi ārzemju izdevniecībās. *Mūzikas Apskats*, 1937, Nr. 5, 125.

Latvijas Radiofons rīko kompozīciju un raidlugu konkursu. *Radio Abonents*, 01.07.1934.

Latviešu mūzika Radiofonā. *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 5/6, 164–166.

Lesiņš, K. Alfrēda Kalniņa solo dziesmas. *Mūzikas Apskats*, 1937, Nr. 2/3, 54–59.

Lesiņš, Knuts. Mode un mūza. *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 11, 265–271.

Lesiņš, Knuts Ko pagājušais gads devis latvju mūzikai. *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 1, 1–7.

Lesiņš, Knuts. Mūsu mūzikas lielie darbi. Volfgangs Dārziņš un viņa jaunais klavieru koncerts. *Mūzikas Apskats*, 1939, Nr. 2, 40–47.

Lesiņš, Knuts. Pagājušāgada mūzikas raža. *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 1, 7–10.

Māksla. *Valdības vēstnesis*, 07.12.1934.

Melngailis, Emīlis. *Pro domo sua*. *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 2, 55–56.

Muzikālījas. *Latvju Mūzika*, 1922, Nr.1/2, 16.

Nacionālā opera. *Latvijas Kareivis*, 26.05.1935.

Noteikumi par radiofona 3. sacensību jaunām latvju kompozīcijām un to godalgošanu. *Valdības Vēstnesis*, 01.02.1937.

Noteikumi par radiofona 3. sacensību jaunām latvju kompozīcijām un to godalgošanu. *Hallo, Latvija*, 1937, Nr. 376, 1.

Poruks, Jēkabs. Ādolfs Ābele. *Mūzikas Apskats*, 1932, Nr. 2, 33–39.

Poruks, Jēkabs. Jauna latviešu oriģinālopera. Jāņa Kalniņa “Lolitas brīnumputns”. *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 11/12, 321–327.

Poruks, Jēkabs. Jāņa Mediņa jaunie skaņdarbi *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 4, 105–109.

Poruks, Jēkabs. Jubilāra balva mūsu jaunās dziesmas pūram. Jāņa Zālīša 10 Solo dziesmas. *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 4, 100–103.lpp.

Poruks, Jēkabs. Mūsu komponistu jaunā paaudze. *Mūzikas Apskats*, 1932, Nr.1, 3–9.

Poruks, Jēkabs. Jāņa Mediņa jaunais balets *Mīlas uzvara*. *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 5, 137–141.

Poruks, Jēkabs. Jaunas vēsmas mūsu kordziesmā. Jānis Kalniņš. 3 dziesmas jauktam korim. *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr.1.,7–10.

Radiofona godalgoti skaņdarbi. *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 2, 61.



T-e. Kāda laikraksta ārkārtīgi aplama informācija par Rīgas radiofonu. *Radio abonents*, 01.04.1934.

J.V. Kultūras fonda šāgada laureāti kompozīcijā. *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr.4, 114–116.

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

Vītoliņš, Jēkabs. Jāņa Mediņa *Sprīdītis*. *Mūzika*, 1927, Nr.3, 2–29.

Vītoliņš, Jēkabs. Kāda mūsu muzikāliju izdevniecības aizmirsta vajadzība. *Mūzikas Apskats*, 1932, Nr. 2, 59–60.

Vītoliņš, Jēkabs. Vai folklorismā mūsu mūzikas nākotne? *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr. 6, 165–168.

Vītoliņš, Jēkabs. Pavasara muzikālās sezonas izskaņas. *Mūzikas Apskats*, 1933, Nr. 8, 242–243.

Vītoliņš, Jēkabs. Alfrēda Kalniņa jaundarbu vakars. *Mūzikas Apskats*, 1934, Nr. 4, 121.

Vītoliņš, Jēkabs. Latviešu mūzika Latvijas valsts laikā. *Mūzikas Apskats*, 1937, Nr. 10/11, 235–242.

Vītoliņš, Jēkabs. Jauni ievērojami latviešu skaņdarbu izdevumi. *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr.2, 62–63.

Vītoliņš, Jēkabs. Jāņa Ivanova 3. simfonija. *Mūzikas Apskats*, 1938, Nr. 10/11, 246–251.

Vītoliņš, Jēk. Bagāta latviešu mūzikas piecgade. *Mūzikas Apskats*, 1939, Nr. 2, 33–39.

Zālītis, Jānis. Alfrēda Kalniņa tautasdziesmu vakars. *Jaunākās Ziņas*, 15.03.1923.

Zālītis, Jānis. Jāzepa Mediņa skaņdarbu vakars. *Jaunākās Ziņas*, 19.04.1929.

Ziediņš, Jul. Muzikālā dzīve Latvijā. *Mūzikas Nedēļa*, 1926, Nr. 22–23, 374–376.

## LITERATŪRA

Adorno, T.V. (2001) *Filosofija novoj muziki*. Moskva: Logos.

Avots, Viesturs (2004). *Ulmaņlaiki*. Rīga: Jumava.

Dambis, Pauls (2003). *20.gadsimta mūzikas vēsture. Ceļi un krustceļi*, Rīga: Zvaigzne ABC.

Jakubone, Ināra (2021). 20. gadsimta 20.–30.gadi Latvijas mūzikas kultūrā un modernisms. Preses naratīvs un konteksti. *Mūzikas akadēmijas raksti*, XVIII. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 9–38.

Kalns, Alfons (2004). *Janka*. Rīga: Valters un Rapa.

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

Klotiņš, Arnolds (2020). *Divatā ar tautasdziesmu*. Rīga: Zinātne.

Kruks, Sergejs. (2001) Hallo, šeit Rīga – radiofons. *Latvijas Arhīvi*, Latvijas Nacionālais Arhīvs, 50 – 61.

Kudiņš, Jānis (2015). Modernism as a Marginal Phenomenon in the Context of National Musical Culture: Some Local Historical Experiences in Latvia Between the Two World Wars. *Lietuvos muzikologija*, t.16. Vilnius: Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija, 40–51.

Kudiņš, Jānis (2018). Latvian Music History in the Context of 20th Century Modernism and Postmodernism. Some Specific Issues of Local Historiography. *Muzikološki Zbornik / Musicological Annual*. Vol. 54, No. 2. Faculty of Arts, University of Ljubljana, 97–138.

Kudiņš, Jānis (2021). Fragmentary and Moderate Modernism in Latvian Music History. Some Local Features and Peculiarities. *Culture Crossroads*, No. 19. Rīga: Latvian Academy of Culture, 125.

Mediņš, Jānis (1992). *Toņi un pušoni*. Rīga: Liesma.

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

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

Spaić, Maša (2020). Moderate Modernism as the *Third Way* in the Opus of Alfredo Casella. *New Sound: International Journal of Music*, Vol. 55, Iss.1, 47–69.

Taruskin, Richard (2010). *Music in the Early Twentieth Century. The Oxford History of Western Music*. New York: Oxford University Press.

Taurēns, Jānis (2017). Ierēdniecība. *15.maija Latvija*. Rīga: Latvijas mediji.

Torgāns, J. (2010). Latviešu mūzikas estētiski stilistisko aprišu apskats (1857–2007) *Latviešu mūzikas virsotnes*. Rīga: Zinātne, 255–272.

Vītoļiņš, Jēkabs (193\_). *Mūzikas vēsture*. Rīga: Grāmatu draugs.

Vītoļiņš, Jēkabs (193\_). *Mūzikas vēsture*. Rīga: Grāmatu draugs.

Zālītis, Jānis (1960) Latvju simfoniskās mūzikas vakars. *Raksti*. Rīga: Latvijas valsts izdevniecība. 7–69.

Zālītis, Jānis (1960) “Lolitas brīnumputna” pirmizrāde. *Raksti*. Rīga: Latvijas valsts izdevniecība.

Zālītis, Jānis. Jāzeps Mediņa skaņdarbu vakars. *Raksti*. Rīga: Latvijas valsts izdevniecība.

Zelmenis, Gints (2012). Latvijas republikas kultūras politika. 1918.–1934. g. Promocijas darbs. Rīga: Latvijas un Austrumeiropas jauno un jaunāko laiku vēstures katedra.

# A COMPOSER'S WORK IN 1920S AND 1930S LATVIA: CULTURAL POLICY AND MODERNISM. NARRATIVE OF THE PRESS AND CONTEXTS

Ināra Jakubone

## Summary

The article calls attention to the correlation between the work opportunities and the creative output of Latvian composers in the 1920s to the 1930s, which is examined and evaluated through the prism of the newly founded state's cultural policy, the general cultural milieu, and also modern international influences. The research was done mainly through the lense of the press of the period. As most of the music critics at that time were composers themselves; (Jānis Zālītis (1884–1943), Jēkabs Graubiņš (1886–1961), Jēkabs Poruks (1895–1963), Vidvuds Jurēvičs (1892–1945), Volfgangs Dārziņš (1906–1962), Jānis Cīrulis (1897–1962), Knuts Lesiņš (1909–2000)), a substantially deep insight into the problems the composers of the time faced and their professional aspirations can be found in concert reviews, analytical articles and other publications.

The contemporary musicological discourse is that the aesthetics and stylistics of the Romantic era dominated Latvian music of the 20th century interwar period, and the many and varied modernistic trends of the period left just an episodic and fragmented impact on it. Therefore, it was a surprise to realise that the narrative of the press from the twenties and thirties provided a rather different viewpoint. The emphasis then was clearly put on the correlation with current trends, and the aesthetic ideals and stylistic priorities of the composers very often were looked at and analysed with modernism as a frame of reference.

In this article, not only characterisations of the stylistic features of Latvian music of the time are referred to, but also the understanding of what was considered modern or even radical then. The evolution of such understanding is demonstrated by examples from the oeuvre of Jānis Zālītis, Alfrēds Kalniņš (1879–1951), Ādolfs Ābele (1889–1967), Jānis Mediņš (1890–1966).

Critics of the day linked different aspects of modernism with the music of young composers such as Jānis Kalniņš (1904–2000), Volfgangs Dārziņš (1906–1962), Oļģerts Bištēviņš (1907–1972) et al. The compositions of Jēkabs Graubiņš were defined as "aromantic", Jānis Ivanovs (1906–1983) was characterised as a "moderate modernist", Lūcija Garūta (1902–1977), Lauma Reinholde (1906–1986) and Paula Līcīte (1889–1966) – as greatly influenced by French modern (impressionist) music.

The statement made by Volfgangs Dārziņš in 1938 that "the overall romantic taste does not match the present day" supports the conclusion that the impact of Romanticism on Latvian composers was considered as inappropriate and inferior during the interwar period of the 20th century, and the creative impulses were frequently derived from modern music instead.

Concerning the correlation between creative output and work opportunities – in 1933, Volfgangs Dārziņš, one of the most promising young composers, wrote that it was not possible for a Latvian composer to make ends meet solely through the fruits of their creative labour, and just a few moments when one was not working could be spared for composing.

Three main support mechanisms provided for composer's work by the state were identified during the research process and analysed here to evaluate their contribution to the creative processes – the Culture Fund, Latvian Radio and the National Opera.

The National Opera was one of the altogether two music institutions (alongside the Latvian Conservatory) receiving direct, regular and quite substantial financing from the state. Its exceptional status was confirmed by a special law passed in 1920. Thus, stagings of practically all the newly composed Latvian operas (11), and ballets (4) were almost guaranteed, including subsequent author rights' payments. The composers presented by the National Opera during the interwar period were Alfrēds Kalniņš (2 operas), Jānis Mediņš (4 operas, 1 ballet), Jānis Kalniņš (3 operas, 2 ballets), Jāzeps Mediņš (1 opera), Jānis Vītolis (1 ballet), Mārtiņš Jansons (1 opera). Altogether, compositions by 6 Latvian composers were represented at the National Opera during the interwar period. However, in the 1930s, there were already more than thirty professionally trained active composers in Latvia, and that proportion indicates the somewhat limited assistance to composers' creative work provided by the National Opera. No opera was ever commissioned, and the critics indicated this shortcoming in their reviews.

The Culture Fund, founded in 1920, is considered to be the most important instrument of the state culture policy in the 1920s and 1930s. It should be noted that the range of institutions supported by the Culture Fund on a project basis was extremely large and varied, including not only schools, amateur theatres, but also prison libraries, anti-alcohol and sports societies, et al. In the music sector it supported not only educational establishments (music schools, People's conservatories), but also ensembles and amateur orchestras of regional culture societies and other organisations. Since 1924, the Culture Fund allocated 1500 – 4000 Latvian Lats (Ls) to reward the work of 3 to 5 composers per year. Proportionally, that was a small sum, since the total amount granted for the music sector might have surpassed even 76 000 Ls per year. The prizes awarded for music compositions ranged from 300 Ls to 1500 Ls, and rarely exceeded that amount (unique exception was the 3000 Ls award for Jānis Kalniņš' opera *Hamlet* in 1936). It should be noted that the prize money for painters, actors, writers, scientists was also as small.

It was not only the rather meagre amount available to support the composers that provoked criticism, but also the application procedure itself. Each composer had to submit an application specifying their compositions deserving the support. In a review Jēkabs Graubiņš characterised that as an unethical demand. He also criticised the Culture fund decision makers because they did not even consider the possibility of working pro-actively to promote development of genres still poorly represented in Latvia then. In 1933, ballet, opera, operetta, sacral choral music and instrumental

chamber music were defined as the “the biggest and most unpleasant gaps” by Jēkabs Graubiņš. However, no attempts were made to commission works in these genres.

In addition to the annual prizes for composition, the Culture fund supported the publication of scores. Most of them were published by local publishers, but in 1938 the Culture fund provided for the publication of symphonic scores by Ādolfs Ābele, Jānis Kalniņš, Jānis Mediņš and Jānis Vītolis by *Vienna's Universal Edition*. Two years later, the *Universal Edition* published selections of Latvian solo and choral songs, also with the financial support of the Culture fund.

Several composers received Culture Fund stipends for studies abroad. Conversely, these were never awarded to support composition studies, but only for attending conducting or piano classes.

An essential source of income for composers became Latvian Radio, founded in 1925 (named differently during the times – Radiophone, Riga Radiophone, Latvian Radiophone). Though initially the unsettled author rights payments were a constant subject of public discussion and disagreement, after some quite severe conflicts in 1929 and 1934, the Radio and composers finally came to an agreement regarding the payment amount. These clashes between the Radio and *Skaņražu kopa* – the organisation representing composers – were widely covered in press, most often taking the composers' side, indicating that broadcasting Latvian music on Latvian radio would be an indisputable obligation. In the beginning, several music critics indicated the insufficient proportion of Latvian music on the air when analysing the broadcast policy of Latvian Radio. This notably changed in the second half of the thirties, apparently in accordance with the ideological guidelines of a nation state and culture of the authoritarian regime of Kārlis Ulmanis (1934–1940). Also, the Radio orchestra, founded in 1926 and gaining full swing by 1931 when composer Jānis Mediņš became its artistic leader, was equally instrumental in securing favourable conditions for contemporary music performances.

In 1934, Latvian Radio announced the first competition for symphonic compositions with the goal “to increase the number of Latvian national scores available for radio broadcasts”. Two more competitions followed in 1935 and 1937.

The winning compositions were Jēkabs Graubiņš' (1886–1961) variations *Vītols' kokle*, Jāzeps Mediņš' (1877–1947) symphonic image *Autumnal Mood* and Lūcija Garūta's (1902–1977) *Meditation* in 1934; Jāzeps Mediņš' *Latvian Land*, Jānis Ivanovs' (1906–1983) suite *Latgallian Landscapes* and Ādolfs Skulte' (1909–2000) symphonic poem *Waves* in 1935; Jāzeps Mediņš' 2nd Symphony *In Springtime*, Pēteris Barisons (1904–1947) suite *Wreath of Flowers* and Eberhard's Lammas' Symphony in 1937.

In spite of the fact that the announced prizes were very modest (300, 200 and 100 Ls in 1934 and 1935; 500, 300 and 200 Ls in 1937), the initiative had a very stimulating effect, and altogether 62 scores were handed in for the competition. The prospect of being performed by a professional symphony orchestra and broadcasted undoubtedly

was the true motivation for such a creative enthusiasm. When in 1939 Jēkabs Vītoliņš reminded the public that no composer could survive solely from their creative work, he had indicated that the Radio “consumed” a lot of Latvian music on a daily basis, and the author rights proved to be quite a substantial material basis for the composers’ work.

In conclusion, it should be noted that although the support provided by the state for creative work of composers could not be defined as satisfactory in the first two decades of the nation state, at least the National Opera, the Culture fund and Latvian Radio were supporting the creation of new music. This was music that tended to be contemporary in many different ways, even if not demonstrating the most radical facets of the modernistic searches of the time. A reconstruction of the contemporary insights and explanations of Latvian music in the 1920s and 1930s was done in this article with the hope that a new perspective for its readings could be found both musically and theoretically.





# LATVIJAS SKAŅRAŽU KOPA (1923–1939) UN AUTORTIESĪBU AIZSTĀVĪBA

Laura Švītiņa

Latvijas Skaņražu kopa (LSK) bija viena no mūziķu biedrībām, kas 20. gadsimta 20. un 30. gados veidoja Latvijas mūzikas dzīvi. Tā bija ietekmīgākā komponistu apvienība, kurā darbojās profesionāli komponisti un atsevišķi diriģenti un izpildītāji. Raksta mērķis ir izklāstīt arhīva izpētes rezultātā iegūtās ziņas par biedrību, tās darbības virzieniem, un atklāt kā LSK iestājās par komponistu sociālā un ekonomiskā stāvokļa uzlabošanu un aizstāvēja autortiesības.

LSK nodarbojās ar izdevējdarbību, koncertdarbību, jaunrades veicināšanu, kultūrpolitikas īstenošanu un plašāku mūzikas dzīves veidošanu, taču dominējoša bija interese par autortiesībām un iecere tās kolektīvi aizstāvēt un pārvaldīt. LSK ne tikai veidoja skaņdarbu tarifus, bet arī noteica dažādus autoru honorāra minimumus. Vispirms (1925–1930) LSK biedru autoru mantisko tiesību kolektīvo pārvaldīšanu nodeva Latvju mākslas aģentūrai, bet 30. gados LSK pati kļuva par autoru mantisko tiesību kolektīvā pārvaldījuma organizāciju (1931–1938). Lai optimizētu autortiesību administrēšanu, no 1936. gada sadalīja pienākumus – LSK autoru honorārus iekasēja no Radiofona, bet no dažādām organizācijām un izpildītājiem Rīgā un provincē autoru honorārus iekasēja Latviešu dziesmusvētku biedrības pārstāvis Jānis Kuplis. LSK izveidotie skaņdarbu tarifi bija pamatā tiem tarifiem, kas stājās spēkā ar likumu 1937. gadā un 1939. gadā. LSK bija galvenā organizācija starpkaru periodā, kas aizstāvēja komponistu autortiesības.

**Atslēgvārdi:** mūzikas dzīve, biedrība, komponistu biedrība, autortiesības, autoru mantisko tiesību kolektīvais pārvaldījums.

**Keywords:** music life, nonprofit association, composers` society, copyright, collective copyright management.

## Ievads

Starpkaru periodā darbojās daudzas mūzikas un dziedāšanas biedrības. 20. gados tika dibinātas vairākas tādas, kurās apvienojās mūzikas nozares profesiju pārstāvji. Ar mazāk zināmo, taču dalībnieku un aktivitāšu ziņā vislielāko šā laika biedrību – Latvijas Mūziķu biedrību – iepazīstināju XVIII Mūzikas akadēmijas rakstu krājumā (Švītiņa 2021). Tajā apvienojās galvenokārt mūziķi instrumentālisti. Savukārt operdziedātāji apvienojās Operas solo dziedātāju biedrībā, Ceļojošās operas biedrībā un Komiskās operas biedrībā, bet kordiriģenti – Latvju dziedātāju koru diriģentu biedrībā.

Šajā rakstā pievērsšos Latvijas Skaņražu kopai – vienai no trim komponistu biedrībām, kas darbojās 20. gadsimta 20. un 30. gados. Abas pārējās bija Latvju komponistu biedrība un Neatkarīgo komponistu biedrība<sup>1</sup>.

Tā kā Latvijas mūzikas vēstures izpētē ilgstoši dominējusi personību un jaunrades pētniecība, Latvijas Skaņražu kopas vārds ekspertu un interesentu vidū nav gluži svešs, taču detalizētas zināšanas izpaliek. Pirmreizēja visa biedrības arhīva izpēte ir būtiska šī trūkuma novēršanai un Latvijas Skaņražu kopas nozīmes apjaušanai. Rakstā sniegtas galvenās ziņas par pašu biedrību, tās darbības virzieniem un atklāts, kā Latvijas Skaņražu kopa (turpmāk LSK) iestājās par komponistu sociālā un ekonomiskā stāvokļa uzlabošanu un aizstāvēja autortiesības.

## Avoti

Mūzikas un dziedāšanas biedrībām veltīts atsevišķs Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts vēstures arhīva (LNA LVVA, turpmāk LVVA) fonds (Nr. 6479). Tajā glabājas arī lielākā daļa LSK dokumentu, kopskaitā septiņas lietas: biedrības statūti mašīnrakstā (183. l.); otrā sēžu protokolu grāmata (1935–1939) (184. l.); korespondence un raksti (185. l.); skaņdarbu tarifi, pilnvaras, Radiofonā atskaņoto skaņdarbu uzskaitījums un autoru honorāru aprēķini (1936–1938) (186. l.); trīs no četrām kases grāmatām – pirmā (1923–1932) (187. l.), trešā (1936–1937) (188. l.) un ceturtā (1937–1939) (189. l.). Par otro kases grāmatu (1932–1935) un vēl citiem biedrības dokumentiem (nošu konta grāmatu, dokumentu reģistru, biedru naudu sarakstu) liecina ieraksts protokolu grāmatā (LVVA 6479-1-184: 3), taču šīs lietas LVVA neatrodas. Biedrības sēžu protokolos autortiesībām uzmanība pievērsta regulāri, kases grāmatas, īpaši trešā un ceturtā, būtībā ir autoru honorāru ienākošo un izmaksāto summu reģistrs, bet 186. lieta ir tieši saistīta ar autortiesību kolektīvo administrēšanu.

Pirmā sēžu protokolu grāmata (1923–1935)<sup>2</sup> un viens kontroles komisijas protokols glabājas JVLMA Jāzepa Vītola piemiņas istabas arhīvā (turpmāk JVpi). Tās vākos atrodas arī Oļģerta Grāvīša (1926–2015) 2005. gada divu lapaspušu konspekts<sup>3</sup>. Grāvītis arī atstājis ziņojumu par šīs grāmatas ceļu uz Mūzikas akadēmiju – tas sācies brīdī, kad

1 Latvju komponistu biedrību (1923) dibināja 17. oktobrī, divus mēnešus pirms LSK. Statūtos kā dibinātāji parakstījušies Ernests Vigners (1850–1933), Ādams Ore (1855–1927), Jānis Reinholds (1882–1938), Jānis Mediņš (1890–1866), Jānis Vītolis (1886–1955), Jānis Straume (1861–1929). Biedrības mērķis statūtos ierakstīts šāds: “rūpēties par savu biedru kultūrālā, tiesiskā, materiālā un arodnieciskā stāvokļa uzlabošanu” (LVVA 6479-1-224: 1–4).

Neatkarīgo komponistu biedrību (1933) dibināja, lai apvienotu tos, kuri nebija esošo komponistu organizāciju biedri (LVVA 6479-1-245: 1). Statūtos kā dibinātāji parakstījušies Vidvuds Jurēvičs (1892–1945), Aleksandrs Valle (1890–1972), Artūrs Salaks (1891–1984), Voldemārs Ozoliņš (1896–1973) un Mārtiņš Jansons (1899–1972), kurš bija arī biedrības priekšsēdētājs. Biedrības mērķis statūtos ierakstīts šāds: “mūzikas pētīšana, jaunradīšana, izplatīšana un savu biedru kultūrālā, tiesiskā un materiālā stāvokļa nodrošināšana un uzlabošana” (LVVA 6479-1-244: 1). Jāatzīmē, ka, lai iegūtu pārskatu par šo biedrību faktisko darbību un nozīmi, nepieciešama turpmāka izpēte.

2 1924. gads nepilnīgi protokolēts. Nav ierakstu par laiku no 13. janvāra līdz 7. novembrim, atstātas tukšas lapas.

3 Šajā konspektā Grāvītis izvīzījis versijas par biedrības dibināšanas iemesliem, izveidojis biedru sarakstu, atzīmējis LSK nozīmīgākos veikumus, tāpat nerealizētās ieceres un norādījis uz dažādiem konfliktiem, kas atspoguļoti protokolos. Nav devis norādes uz citiem biedrības arhīva materiāliem.

profesors Nikolajs Vanadziņš, LSK biedrs, pēc Otrā pasaules kara ilgi slēpto grāmatu 1974. gadā nodevis Grāvītīm izpētei un glabāšanai, kurš savukārt 1988. gadā, Vītola 125 gadu atceres mudināts, to nodevis piemiņas istabai. Atsaucoties uz šo protokolu grāmatu, rakstā lietota abreviatūra JVpi LSKp.

LNB sīkiespiedarbu lasītavā glabājas divas biedrības statūtu grāmatiņas. Viena latviešu valodā, izdota 1924. gadā, otra latviešu un franču valodā, izdota 1938. gadā. Tās vākos atrodas arī nodrukāts 1938. gada biedru saraksts.

Rakstniecības un mūzikas muzeja personu kolekcijās glabājas dažādi materiāli<sup>4</sup>, bet jāizceļ Emīla Melngaiļa klade (RTMM 212026/2), kurā uzskaitīti kāda (visdrīzāk ar dziesmu svētkiem saistīta) nošu krājuma eksemplāru izsniegumi 338 organizācijām, izveidots saraksts ar tiem novadu dziesmu svētkiem, kuriem LSK ir izgatavojuši nošu krājumus<sup>5</sup>, veikta LSK biedru ienākumu un izdevumu uzskaitē, kurā fiksēti honorāri par dziesmu izdošanu un izpildīšanu (1929–1935). Tāpat nozīmīga ir Nikolaja Vanadziņa kolekcijā atrodamā LSK biedru sanāksmju klade (RTMM 218812), kas apliecina, ka LSK biedri rīkoja neformālas tikšanās, kurās lasīja referātus un sumināja jubilārus.

## Dibināšana un likvidēšana

LSK statūti reģistrēti Rīgas apgabaltiesā 1923. gada 5. decembrī (LVVA 6479-1-183: 1). Savukārt biedrības likvidēšana saistīta ar Kārļa Ulmaņa autoritārā režīma kameru sistēmas izveidi, konkrētāk ar 1938. gada maijā izveidoto Latvijas Rakstu un mākslas kameru. Likums paredzēja, ka Latvijā drīkstēs darboties tikai viena biedrība katrā nozarē; mūziķu gadījumā tika dibināta Latvijas Mūzikas biedrība (*Valdības Vēstnesis*, 1938, Nr. 102; LVVA 6479-1-184: 19). Pēc tam, kad komponistu delegācija<sup>6</sup> iepazinās ar šīs jaunās biedrības statūtiem, LSK 1939. gada 20. janvārī pieņēma lēmumu par biedrības likvidēšanu un aicināja visus biedrus iestāties Latvijas Mūzikas biedrībā (LVVA 6479-1-184: 21). Sekoja gandrīz gadu ilgs biedrības likvidēšanas process. Pēdējā valdes sēde notika 9. novembrī, kad visi valdes locekļi parakstīja pēdējo protokolu par biedrības likvidēšanas procesa noslēgšanos (LVVA 6479-1-184: 23).

---

4 LSK izdotas notis, protokolu grāmatu noraksti, fotogrāfijas ar LSK goda biedriem un LSK sarīkoto VII vispārējo dziesmu svētku kongresu, statūtu grāmatiņas (RTMM 674584, 674586, 835041, 141584), atsevišķa korespondence (RTMM 644415, 644613), Jāņa Ivanova LSK biedra kartes (RTMM 551453, 551454), LSK nozīmīte (RTMM 814949), Niklāva Strunkes veidotais apsveikums Jāzepa Vītola 50 darba gadu jubilejā (RTMM 808198) un Jānim Zālītim no LSK dāvātais rakstāmgalda piederumu komplekts (RTMM 653962/1-7).

5 Uzskaitīts kādi novadu (dziesmu) svētku organizētāji pasūtījuši dziesmu krājumus (1929–1933), norādot konkrētu eksemplāru skaitu un kopējo summu. Melngailis pierakstījis izdodamās dziesmas, aprēķinājis papīra, drukas un apgādes izmaksas, bet atlikumu sadalījis starp attiecīgā krājuma komponistiem (RTMM 212025/2: 104–109).

6 Jēkabu Graubiņu, Jāni Kalniņu, Alfrēdu Ozoliņu ar jaunās biedrības statūtiem un mērķiem iepazīstināja Jūlijs Druva (LVVA 6479-1-184: 20).

## Dibinātāji un biedri

LSK dibinātāji bija komponisti Jāzeps Vītols (1863–1948), Emīls Melngailis (1874–1954), Alfrēds Kalniņš (1879–1951), Jānis Zālītis (1884–1943) un Jānis Mediņš (1890–1966). Trīs no šiem komponistiem bija biedrībā visu tās darbības laiku, bet Alfrēdu Kalniņu un Melngaili no biedrības izslēdza<sup>7</sup>. Saskaņā ar statūtiem biedrībā varēja tikt uzņemtas gan sievietes, gan vīrieši, kas bija Latvijas pavalstnieki ne jaunāki par 21 gadu. Biedru iedalījums bija šāds: kārtējie biedri, biedri veicinātāji un goda biedri. Kārtējie biedri varēja būt komponisti (skaņraži), līdz ar 1933. gada statūtu grozījumiem arī citu profesiju pārstāvji (skaņdari)<sup>8</sup>. Lai kļūtu par biedru, esošajiem biedriem bija jāizvirza kandidatūra, kuru apsprieda valdē un apstiprināja pilnsapulcē. Par veicinātāju varēja kļūt, ziedojot biedrībai kādu summu<sup>9</sup>. Goda biedra titulu piešķīra par lieliem nopelniem Latvijas skaņumākslas labā. Biedrībai bija trīs goda biedri. Tātad biedrība apvienoja komponistus un atsevišķus diriģentus, izpildītājus. Biedrībā iestāties nebija vienkārši: pirmos desmit biedrības darbības gadus bija jāiegūst visu esošo biedru vienbalsīga piekrišana, pēc 1933. gada – 4/5 balsu vairākums. Tas ir iemesls kādēļ biedru skaits pieauga lēni un kopumā bija neliels; biedrības raksturs elitārs, uzņemot tikai tos, kurus kopiena atzina par profesionāļiem. 1938. gadā biedrībā bija 39 aktīvi biedri (biedru sastāvu skat. 1. pielikumā).

50

## Pārvalde

Statūti paredzēja, ka biedrību pārvalda pilnsapulce, valde un kontroles komisija. Tomēr pirmos divpadsmit gadus faktiskā pārvalde nebija tik strikti nodalīta – visi ieinteresētie biedri tikās kopīgās sapulcēs un pieņēma lēmumus<sup>10</sup>. Saskaņā ar biedrības statūtiem valdē ietilpa pieci valdes locekļi, kurus uz vienu gadu iebalsoja pilnsapulce. Tomēr sēžu protokolos var konstatēt tikai piecas valdes pārvēlēšanas reizes (1927, 1931, 1933, 1935, 1937). Pirmajā biedrības darbības gadā valdi veidoja biedrības dibinātāji. Pēc izmaiņām protokolu grāmatā var secināt, ka 1924. gada novembrī par biedrības sekretāru, tātad valdes locekli, jau darbojās Jēkabs Graubiņš (1906–1961), kurš nomainīja Alfrēdu Kalniņu

7 Alfrēdu Kalniņu izslēdza 1927. gada 1. novembrī, par iemeslu tam bija presē publicētie apvainojumi, kas vērsti pret LSK (skat. Kalniņš, Alfrēds. Šķiroties. *Pēdējā Brīdī*, 1927, Nr. 190, 4) (JVpi LSKp: 59). Melngaili izslēdza 1936. gada 4. jūnijā, par iemeslu tam bija tiesas prāva par autortiesību pārkāpumu, kurā pret Melngaila sūdzību liecināja Jānis Mediņš kā LSK pārstāvis (skat. Rs. Komponista Melngaila prāvošanās ar muzikāliju firmu *Parlophon*. *Pēdējā Brīdī*, 1936, Nr. 56, 3) (LVVA 6479-1-184: 6–7).

8 Ar piezīmi, ka citu profesiju pārstāvju skaits nevar pārsniegt 1/5 no visa biedru skaita. Tāpat statūtos ierakstīja, ka biedrībā neuzņem personas, kas jau darbojās citā Latvijas komponistu biedrībā (Statūti biedrībai *Latvijas Skaņražu kopa*, 7).

9 Pieejamajās kases grāmatās nav norādīti šādi ziedojumi. Sēžu protokolu grāmatās atzīmēts, kad biedrus veicinātājus ievēlēja par kārtējiem biedriem. Paulu Līcīti (1889–1966), Jāni Cīruli (1897–1962), Jēkabu Vītolīņu (1898–1977) ievēlēja par kārtējo biedru vien 1927. gada 27. novembra pilnsapulcē, bet šie komponisti LSK sēdēs piedalījās jau kopš 1924. gada (JVpi LSKp: 60). Iespējams, ka citu profesiju pārstāvji, kas piedalījās LSK sapulcēs līdz 1933. gadam arī bija biedri veicinātāji, taču tas netika norādīts (piemēram, Pauls Jozuus (1873–1937), Teodors Reiters (1884–1956)).

10 Šādu nostāju ieņēma arī Melngailis, kad uzsāka tiesas procesu ar LSK un Jāni Mediņu (ar šo notikumu domāts Melngaila pieminētais karastāvoklis). To atklāj 1935. gada vēstulē Vītolam: “Skaņražu Kopa, ignorējot statūtus, jau pirms karastāvokļa nav ieverojuse nekādus terminus valžu celībam, kapec patlaban pec manas zinašanas nekadas valdes nav” (JVpi LF-5793).

(JVpi LSKp: 4, 76). Izmaiņas pārvaldē sākās 1933. gadā, kad netika ievēlēts Melngailis, bet par valdes locekli kļuva Vanadziņš (JVpi LSKp: 106). 1935. gada valdes vēlēšanās noslēdzās pirmais biedrības darbības posms (1923–1935) un sākās otrais (1935–1939), kad kopējā pārvaldes sistēma kļuva organizētāka un valdē darbojās Jēkabs Poruks (1895–1963), Nikolajs Vanadziņš (1892–1978), Eduards Kalniņš (1893–1948) un Jānis Kalniņš (1904–2000) (JVpi LSKp: 128). Par biedrības vadītāja titulu domstarpību nebija, un visus 16 biedrības pastāvēšanas gadus Vītols bija priekšsēdētājs, tāpat arī vienīgais biedrības pārstāvis, kurš vienmēr ir bijis valdē. Valdes sastāvu skat. 2. pielikumā.

### **Biedrības līdzekļi un biedru nauda**

Biedrības galvenos ienākumus veidoja neregulāras biedru naudas, procentu likmes, kas ieturēta no autoru honorāriem un vienreizēja Kultūras fonda pabalsta. 1924. gadā LSK saņēma Kultūras fonda pabalstu Ls 6000 kompozīciju izdošanai, kuru daļēji sadalīja starp sešiem biedriem (Vītolu, Melngaili, Alfrēdu Kalniņu, Zālīti, Jāni Mediņu un Ādolfu Ābeli (1889–1967)) (LVVA 6479-1-187: 2–3). Jau kopš 1925. gada no katra iekasētā autoru honorāra tika ieturēti 2% par labu biedrībai. Summas nebija lielas – no dažiem santīmiem līdz pāris latiem (LVVA 6479-1-187: 11). Tomēr no 1936. gada, līdz ar izmaiņām autoru honorāru administrēšanā, šī summa pieauga gandrīz uz pusi (LVVA 6479-1-189: 9, 42).

1924. gadā biedru nauda bija Ls 10 (LVVA 6479-1-187: 1, 6). Bet turpmākajos gados, kā tas apliecināts kases grāmatās, biedru naudas maksātas haotiski un bez rūpīgas uzskaites. Tādēļ 1927. novembrī pilnsapulcē nolēma, ka visiem biedriem jāsamaksā biedru nauda par pagājušajiem gadiem (1924–1927) – par katru gadu Ls 5 (kopā Ls 20). Par 1928. gadu biedru nauda paaugstināta uz Ls 20 (JVpi LSKp: 60). Tomēr arī turpmāk biedru naudu maksāšana un iekasēšana bijusi neregulāra (nolēma, ka biedru nauda no 1929. gada būs Ls 10, bet revīzijas komisija 1936. gadā konstatēja, ka biedru nauda iekasēta kā iepriekš Ls 5, kaut arī tāda lēmuma nav bijis (JVpi LSKp: 89, 131)). Turpmāk biedru nauda palikusi Ls 5, parādniekiem dodot 50% atlaidi, ja maksā uzreiz (LVVA 6479-1-184: 4).

### **Biedrības darbības virzieni**

LSK statūtos ierakstītais biedrības nolūks bija mūzikas pētišana, izplatīšana, jaunradīšana. Šeit sniegti statūtos ierakstītie uzdevumi (Statūti biedrībai *Latvijas Skaņražu kopa*, 1924) ar komentāru par to izpildi pēc iepazīšanās ar protokoliem.

1. “Vāc un izdod vecu tautas mūziku.” Protokolos nav fiksēts, ka šo uzdevumu biedrība būtu veikusi.
2. “Aizsargā skaņu mākslinieku darba un īpašuma neaizskaramību, aizstāv tiesības uz mūzikas brīvu izplatīšanu tautā, kā arī rūpējas par viņu sociālā stāvokļa nodrošināšanu.” Galvenais biedrības uzdevums, kā to apliecina šī jautājuma aktualitāte protokolos.



3. "Dibina un vada muzikālas iestādes, gan audzinošas, gan daiļojošas, kā konservatorijas, mūzikas skolas, korus, bibliotēkas, operas, operetes, baletu; organizē koncertus, izrādes, lekcijas, kursus, kongresus, izstādes, mūzikas un dziesmu svētkus." Ieceri dibināt kori neīstenoja, bet rīkoja dažus jaundarbu vakarus, diriģentu kursus un kongresus.
4. "Sekmē mūzikas jaunradišanu, pērkot, godalgojot, izdodot, uzvedot, vispār izplatot jaunus darbus." LSK Piesaistīja Kultūras fonda finansējumu skaņdarbu izdošanai, dibināja komponistu nošu kontus, izveidoja gan mūzikas žurnālu *Mūzika* (izdeva piecus numurus), kā arī nodarbojās ar nošu pavairošanu, izplatīšanu un izdošanu.
5. "Iegūst vai nomā zemes īpašumus, namus un telpas, baudīdama juridiskas personas tiesības." Biedrību likvidējot, tai nepiederēja neviens īpašums, telpas irēja koncertiem un kongresiem.
6. "Veido Latvijas mūzikas dzīvi viņas savdabīgā gaumē, prasīdama vārdu pie muzikālu jautājumu izlemšanas valstiskā apjomā." Biedrība iesaistījās kultūrpolitikas īstenošanā – tās pārstāvji bija divās Kultūras fonda lietpratēju komisijās (Prēmijas skaņu mākslas darbiem; Prēmijas skaņu māksliniekiem), un arī Izglītības ministrijas mūzikas padomē. LSK veidoja Latvijas valsts himnas oficiālo atskaņojumu redakcijas, iesaistījās cīņā pret kordiriģentiem par to, kurš organizēs dziesmu svētkus. 1930. gadā tam dibināja atsevišķu biedrību – Latviešu dziesmusvētku biedrību."<sup>11</sup>

Saskaroties ar to, ka koncertu rīkošana un žurnāla izdošana nesa finansiālus zaudējumus, bet turpmāki lūgumi Kultūras fondam pēc pabalsta tika noraidīti, LSK arvien biežāk pievērsās jautājumiem par autortiesībām. Raksta turpmākās nodaļas veltītas autortiesību problemātikai, taču vispirms nepieciešams ieskats tā laika likumdošanā.

### **Autortiesību aizsardzība Latvijā 20. gadsimta 20. un 30. gados**

Zināmākās mūsdienu organizācijas, kas Latvijā nodarbojas ar autoru mantisko tiesību kolektīvo pārvaldīšanu, ir AKKA/LA un LAIPA. Vai un kā autori kolektīvi aizstāvēja savas tiesības 20. gadsimta 20. un 30. gados, nav pētīts, bet šādas autoru organizācijas bija. Pagaidām noskaidrots, ka no 1922. gada ar to nodarbojās Latvju mākslas aģentūra,

11 Konflikts starp komponistiem un kordiriģentiem izcēlās pēc 1927. gada dziesmu svētku kongresa, kurā apsprieda VI vispārējo dziesmu svētku naudas atlikuma izlietošanu – Latvju dziedātāju koru diriģentu biedrība vienojās par šādiem priekšlikumiem: 1/3 summas piešķirt nākamo dziesmu svētku fondam, 1/3 summas atvēlēt nošu izdošanai un 1/3 summas izmaksāt kordiriģentiem kā atalgojumu, papildu Ls 2000 novirzīt Jurjānu Andreja fondam. (LVVA 6479-1-203: 33–35). Pret to iestājās komponisti Graubiņš, Cīrulis, Vītoļiņš, kurus arī izslēdza no kordiriģentu biedrības. Šeit sākās cīņa par to, kurš organizēs VII vispārējos dziesmu svētkus. No vienas puses tie bija komponisti, apvienojušies Latvijas Skaņražu kopā un dibinājuši Latviešu dziesmusvētku biedrību (1930), no otras puses tie bija kordiriģenti, apvienojušies Latviešu dziedātāju koru diriģentu biedrībā un dibinājuši Koru orķestru apvienību "Dziesmu svētki" (1931). Šajā konfliktā uzvarēja un VII vispārējo dziesmu svētku organizēšanas tiesības ieguva komponisti, jo viņiem bija spēcīgāki sakari ar valsts amatpersonām un arī likumdošanas priekšrocības – pēc autortiesību likuma viņi varēja aizliegt savu darbu atskaņošanu. Tomēr šim konfliktam un tā nozīmei dziesmu svētku vēstures kontekstā būtu jāvelta atsevišķa izpēte, izvērtējot arī kordiriģentu biedrības redzējumu un preses viedokli.

no 1931. gada arī LSK, bet līdz ar 1939. gada *Noteikumiem par Latvijas Rakstu un mākslas kameras pārstāvību rakstu un mākslas darbu autoriem un izdevniecībām*, šo uzdevumu drīkstēja veikt tikai Rakstu un mākslas kamera (*Valdības Vēstnesis*, 1939, Nr. 179).

Autoru tiesību aktu vēsture Latvijas teritorijā, līdzīgi kā citās Baltijas valstīs, saistās ar Krievijas impērijas likumiem (Pisuke 2002: 128; Janušauskaitē 2010: 35). Pēc neatkarības pasludināšanas visās trīs Baltijas valstīs spēkā bija 1911. gada 20. marta Krievijas impērijas likumu kopojuma (10. sējums. I daļa 695.1–695.75. pants) *Likums par autora tiesībām* (Būmanis 1928). Atšķirībā no Lietuvas un Igaunijas, kurā šis likums bija spēkā līdz pat okupācijai 1940. gadā, Latvija savu nacionālo *Autora tiesību likumu* pieņēma 1937. gadā<sup>12</sup>.

Starptautiskā līmenī autortiesības aizsargāja konvencijas. Pirmais nozīmīgākais šāds normatīvais akts bija *Bernes konvencija par literatūras un mākslas darbu aizsardzību* (1886), kas lika pamatus modernajai autortiesību aizsardzībai (Veikša 2010: 102). Igaunija šai konvencijai pievienojās jau 1927. gadā (Pisuke 2002: 2), Latvija desmit gadus vēlāk – 1937. gadā, savukārt Lietuva pirms Otrā pasaules kara nepievienojās (Janušauskaitē 2010: 45). Interesants būtu salīdzinošs pētījums par šīm atšķirībām Baltijas valstīs un par to, kāda nozīme bija komponistu biedrību autortiesību aizstāvības iniciatīvām.

Autors par sava darba izmantošanu nosaka atlīdzību jeb honorāru, kas var būt gan kā procenti no ienākumiem, gan fiksēta summa. Kolektīvā autortiesību pārvaldījuma gadījumā, autoratlīdzība tiek noteikta ar tarifu (Schepens 2006: 33). Tarifu veidošanas principi var būt dažādi – mūsdienu Latvijā balstās uz tarifu izveidi pēc mūzikas izmantošanas veida un citiem parametriem. LSK izstrādāja tarifus mūzikas publiskai atskaņošanai, balstoties uz skaņdarbu iedalījumu pēc mūzikas žanriem, un vienojās par minimālo autora honorāru attiecībā uz darbu izplatīšanu, pavairošanu un publicēšanu. 30. gadu beigās šādi tarifi tika pieņemti ar likumu – 1937. gadā stājās spēkā *Likums par radiofonu autoru honorāru tarifiem*<sup>13</sup> un 1939. gadā stājās spēkā *Latvijas Rakstu un mākslas kameras autoru honorāru tarifi*<sup>14</sup>. Salīdzinot LSK 1924. gadā izveidoto skaņdarbu tarifu un tos, kas vēlāk pieņemti ar likumu, var secināt, ka biedrības izveidotais tarifs ir bijis to pamatā.

53

### Līgums ar Latvju mākslas aģentūru (1925–1930)

Autortiesību tēma tika aktualizēta jau pirmajās biedrības sapulcēs, kurās tika nolemts nekavējoties uzsākt darbu pie autoru noteikumu izstrādāšanas un publicēšanas (JVpi LSKp: 4). Vispirms tika izskatīta iespēja nodot komponistu darbu aizstāvību Latvju mākslas aģentūrai, kas jau nodarbojās ar rakstnieku autoru honorāru pārvaldīšanu. Latvju (presē lietots arī “Latvijas”) mākslas aģentūra (turpmāk LMA) mūsdienu izpratnē bija mantisko tiesību kolektīvā pārvaldījuma organizācija. To 1922. gadā dibināja Latvju rakstnieku un žurnālistu arodbiedrība, Latvju aktieru arodbiedrība un Latvijas Teātru biedrība. Valde veidojās no šo biedrību pārstāvjiem. Sākotnēji pie

12 Pieņemts 07.05.1937., stājās spēkā 15.05.1937. (*Valdības Vēstnesis*, 1937, Nr. 103).

13 Pieņemts 12.05.1937., stājās spēkā 15.05.1937. (*Valdības Vēstnesis*, 1937, Nr. 107).

14 Pieņemts 08.09.1939. (*Valdības Vēstnesis*, 27.09.1939., Nr. 219).

šīs aģentūras darbojies arī koncertbirojs, bet tā iemesla dēļ, ka 1924. gada *Likums par izrādēm un izrīkojumiem* apgrūtināja honorāru iekasēšanas kārtību, LMA pievērsās tikai autortiesību pārvaldīšanai.

Ar 1931. gadu LMA bija tikai Latvju rakstnieku un žurnālistu arodbiedrības pārziņā. LMA valdes priekšsēdētāji bija Rihards Millers (1923–1926), Hermanis Kaupiņš (1926–1931), Jānis Vainovskis (no 1931). 1933. gadā LMA pilnvaras bija piešķirušī 243 rakstnieki un 31 komponists (Čaks 1994: 502–503). Balstoties uz to, ka šajā laikā gandrīz visi LSK biedri bija pilnvarojuši LSK administrēt viņu autortiesības, šie varēja būt tie komponisti, kas nebija LSK. 1939. gada 15. novembrī LMA likvidēja un tās funkcijas pārņēma Rakstu un mākslas kamera (*Raksti un Māksla*, 1940, Nr. 1).

Melngailis ierosināja šādu aģentūru dibināt pašiem, jo, viņaprāt, pakalpojuma cena esot pārāk augsta, taču pārējie biedri nepiekrita un 1924. gadā pilnvaroja Jāni Mediņu noslēgt līgumu ar LMA (JVpi LSKp: 23, 26). Šis līgums bija spēkā vienu gadu, ar nosacījumu – ja netiek uzteikts, tad automātiski tiek pagarināts. Zem šī līguma noraksta 1924. gada 18. decembra protokolā sniegts pirmais LSK izstrādātais skaņdarbu tarifs (JVpi LSKp: 28–29) (skat. 3. pielikumu).

Pārskatot šo tarifu, var secināt, ka autoru honorāra apmēru noteica pēc žanriem. Skaņdarbi iedalīti trīs grupās – vokālā mūzika, instrumentālā mūzika un orķestra mūzika, bet uz skatuves mūziku (operām, operetēm, baletu) šie noteikumi un līgums ar LMA neattiecās<sup>15</sup>. Īpaši noteikumi attiecās uz pirmatskaņojumiem – šajā gadījumā tika piemērots trīskāršots “parastais” tarifs. Norādītas atlīdzības summas ne tikai par darbu atskaņošanu, bet arī par nošu materiāla īri. No autoru honorāra tika noņemti 15% par LMA sniegto pakalpojumu, kā arī vēl 1%, vēlāk 2% (sākot ar 1925./1926. gada sezonu) tika ieturēti LSK (JVpi LSKp: 29, 42). Pagaidām nenoskaidrots jautājums ir, kas ir bijis par paraugu šī tarifa izstrādei – vai tas ir veidots pēc līdzības ar Latvju rakstnieku un žurnālistu darbu tarifa vai tulkots un pielāgots no kāda ārzemju mūzikas žurnāla, kas LSK bijis pieejams? Uz to, ka LSK bija informēta arī par citās valstīs īstenotām autoru honorāru noteikšanas sistēmām, norāda 1925. gada raksts biedrības žurnālā par Francijas skaņražu autortiesībām (A., *Mūzika*, 1925, Nr. 3).

Tā kā LSK izstrādātais tarifs attiecās tikai uz tiem komponistiem, kas bija pilnvarojuši LMA kolektīvi iekasēt autoru honorārus, citas organizācijas un komponisti varēja izstrādāt atšķirīgu skaņdarbu honorāru tarifu un noteikt savu kārtību, kādā tos iekasēt. Šādas domstarpības bija sakarā ar VI vispārējiem latvju dziesmu un mūzikas svētkiem (tolaik oficiāli lietotais svētku nosaukums – L. Š.) un tās rīcības komiteju. Par to liecina LMA vērsšanās pie LSK ar jautājumu – kuru tarifu būtu jāpiemēro šiem svētkiem (JVpi LSKp: 40). Lai izvairītos no “liekas sarakstīšanās un nenoteiktības” un “veicinātu koru dziedāšanu tautā un sekmētu nākošo dziesmu svētku labo izdošanos” (LVVA 5689-1-

15 Autoru izstrādātais tarifs pēc žanriem ļauj ieraudzīt arī kompozīciju hierarhijas skalu pēc pašu komponistu tā laika uzskatiem. Vissīkākais honorāru dalījums attiecas uz dziesmām, kas paredzēja atšķirīgu samaksu atkarībā no dziesmas komplicētības un izpildītāju daudzuma. Vislielākais autora honorārs bija jāmaksā par simfonijas vai oratorijas (orķestra pavadījumā) atskaņošanu (Ls 60), par koncertu ar orķestri (Ls 45) un simfonisku tēlojumu (Ls 40).

185: 166), LSK nolēma, ka uz dziesmām, kas uzņemtas VI vispārējo latvju dziesmu un mūzikas svētku programmā, attieksies šīs rīcības komitejas izstrādātais, samazinātais dziesmu honorāru tarifs (JVpi LSKp: 42). Tas paredzēja, ka dziedot 1 vai 2 korim kopā jāmaksā Ls 0,20 par dziesmu, dziedot vairāk korim kopā, katram korim jāmaksā Ls 0,10 par dziesmu (laikraksta izgriezums LVVA 5689-1-185: 166).

Arī pēc 1925. gada par LSK biedru autortiesību administrēšanu rūpējās LMA, jo līgums netika laužts. 1926. gadā LSK saņēma uzaicinājumu iesaistīties aģentūras pārvaldē – Graubiņu deleģēja noskaidrot potenciālos pienākumus un tiesības, bet turpmākie sešu protokoli neliecina par aktīvu iesaisti (JVpi LSKp: 51). Lēnām pieauga neapmierinātība par LSK un LMA sadarbības ieguvumiem. LSK arī vērsās Iekšlietu ministrijā ar lūgumu pirms apstiprināt koncertu rīkošanu, pieprasīt organizētājiem apliecinājumu, ka skaņdarbu autori atļāvuši tos izpildīt (JVpi LSKp: 61, LVVA 5689-1-185: 176–179). Ministram adresētajā ziņā uzsvērts, ka uz komponistu darbiem attiecināmas privātpašuma tiesības, un, ka arī nemateriālas dabas mantu izmantošana bez īpašnieka piekrišanas ir noziegums, kas jā soda (LVVA 5689-1-185: 176–179). Nav zināms, vai šī ziņa sasniedza ministru, bet sekoja atkārtoti mēģinājumi pārskatīt sadarbību ar LMA.

Tikai 1930. gada 17. septembrī LSK vienbalsīgi nolēma lauzt līgumu ar LMA. Situācijas izklāstu un šo priekšlikumu piedāvāja mantzinis (Jānis Mediņš), norādot, ka aģentūra nerūpējās par honorāru iekasēšanu, jo pat lielo novadu dziesmu svētku rīkotāji ir palikuši parādā, bet par Radiofonā izpildītajiem skaņdarbiem aģentūra neveido uzskaiti un aprēķinus (JVpi LSKp: 80). Tātad pagāja trīs gadi no pirmajam protokolētajam ziņam par neapmierinātību ar aģentūras darbu līdz līguma laušanai. LMA pārvaldīja LSK komponistu autortiesības gandrīz sešus gadus (01.01.1925. – 01.12.1930.).

55

### **LSK kā autoru mantisko tiesību kolektīvā pārvaldījuma organizācija (1931–1938)**

“Mūsu dienu uzdevums ir noskaidrot, kas paliek autora ideālā daļā, kas tam pienākas reālā veidā; atsvabiniet komponistus no šaubīgās sajūtas, ka tie saņem tikai goda dāvanas [..]”, tā 1931. gadā rakstīja Vītols (J. Vītols, *Burtņieks*, 1931, Nr. 1). LSK nolēma, ka turpmāk ar autoru honorāru iekasēšanu nodarbosies pati, respektīvi mūsdienu izpratnē kļūs par autoru mantisko tiesību kolektīvā pārvaldījuma organizāciju (no 1930. gada 1. decembra). Tā ir ideja, kuru jau 1924. gadā piedāvāja Melngailis. Par jauno autoru honorāru maksāšanas kārtību LSK paziņoja laikrakstos *Latvis* un *Jaunākās Ziņas*. Paziņojumā lasāms, ka no 1930. gada 1. decembra honorāri maksājami Latvijas pasta iestādēs “uz tekošā rēķina Nr. 10426”, ne vairs Latvijas Mākslas aģentūrā (LVVA 5689-1-185: 178).

LSK honorāru reģistrēšanu un izmaksāšanu uzticēja vienam valdes loceklim – mantzinim. Piecus gadus (1931–1935) par to bija atbildīgs Jānis Mediņš, kurš par atlīdzību saņēma 5% no katra honorāra summas (JVpi LSKp: 80). Līdz ar jaunas valdes ievēlēšanu 1935. gada decembrī, šo pienākumu pārņēma ērgelnieks un komponists

Eduards Kalniņš (1893–1948). Sākotnēji par atlīdzību saņēma to pašu procentu likmi, bet no 1938. gada 1. septembra to paaugstināja uz 10% (LVVA 6479-1-184: 20). Eduards Kalniņš šo pienākumu veica trīs pilnus gadus līdz noteikumiem par Rakstu un mākslas kameru un lēmumam par biedrības likvidēšanu (LVVA 6479-1-184: 3).

### **Autortiesību administrēšanas optimizācija**

LSK sekoja līdz likumdošanai un bija gatavi rīkoties, lai uzlabotu situāciju ar autortiesību ievērošanu. 1932. gada februārī LSK sapulcē konstatēja, ka valdība uzsākusi darbu pie autortiesību aizstāvības likuma. Biedru pilnsapulce deleģēja Melngaili sazināties ar Rakstnieku un žurnālistu arodbiedrību un noskaidrot “vai šīs biedrības izstrādātā autortiesību likumprojektā ir paredzēta arī skaņdarbu aizstāvība un vai tajā nav vajadzīgi un iespējami grozījumi attiecībā uz skaņdarbiem” (JVpi LSKp: 100). Pēc pusgada Melngailis sapulcē ziņoja, ka šāds likumprojekts nav sastādīts (JVpi LSKp: 103).

Pie secinājuma, ka koncertu visā valstī notiek daudz, bet honorāru nauda ienāk ārkārtīgi maz, komponisti nonāca atkārtoti 1934. gadā. Šoreiz to skaidroja ar grūtībām un neērtībām samaksāt honorāru, jo nav pieejama viena vieta, kur to varētu darīt un viena persona, kurai maksāt. Kā risinājumu uzrunāja LSK atbalstīto un arī pārstāvēto Latviešu dziesmusvētku biedrību (JVpi LSKp: 117–118). Iespējams, ka gan valdes pārmaiņu, gan politiskās situācijas dēļ, reāla darbība sekoja tikai pēc gada (JVpi LSKp: 130).

Lai rastu iespēju sekot līdz koncertdzīvei un veiksmīgāk aprēķināt autoru honorāru, LSK norīkoja Vanadziņu un Poruku griezties pie Iekšlietu ministrijas Preses un biedrību departamenta ar lūgumu izmantot iesniegtās koncertu programmas (LVVA 6479-1-184: 5)<sup>16</sup>. Kad tika iegūta atļauja reizi nedēļā koncertprogrammas norakstīt, LSK nolēma vēlreiz sazināties ar Latviešu dziesmusvētku biedrības padomes locekli un valdes sekretāru Jāni Kupli, lai vienotos par nosacījumiem, ar kādiem viņš būtu gatavs uzņemties komponistu honorāru iekasēšanu no organizācijām, aģentūrām, kuriem, izpildītājiem un citiem koncertu rīkotājiem provincē un Rīgā (LVVA 6479-1-184: 5). Vienojoties par atalgojumu 15% no iekasētajām honorāru summām, Kuplis šo pienākumu uzņēmas pēc 1936. gada 24. jūlija sapulces (LVVA 6479-1-184: 7).

Tātad no šī brīža LSK sadalīja autortiesību administrēšanas pienākumus – pati kārtoja autoru honorārus no Radiofona, bet Kuplis par visu pārējo (organizācijām, biedrībām, kuriem, koncertu rīkotājiem provincē un Rīgā). LSK paziņojumā preseī par jauno kārtību uzsvērts, ka honorāru maksāšana padarīta vienkāršāka, jo Kuplis pieejams katru dienu no plkst. 13 līdz 15 Latvijas konservatorijā. Tāpat honorāru varēja samaksāt arī, pārskaitot naudu ar pasta starpniecību uz kontu Nr. 11787 (*Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 12). Arī no Kupļa iekasētajiem honorāriem LSK sev ieturēja 2%. Tieši

---

<sup>16</sup> *Likums par izrādēm un izrīkojumiem* (1924), paredzēja, ka par katru publisku pasākumu jāiesniedz informācija par pasākuma organizētāju, vietu un laiku, ieejas biļešu cenām un programmu.

šīs summas pieaugums liecināja par veiksmīgu sadarbību ar Kupli un par uzlabojumiem autortiesību ievērošanā<sup>17</sup>. Atšķirīgi noteikumi tika attiecināti uz Radiofonu.

## **Jaunais autortiesību likums un ambīcijas kļūt par galveno autortiesību administrētāju**

Dažādas autortiesību administrēšanu reorganizējošas idejas 1937. gada aprīlī piedāvāja Graubiņš un Jekabs Mediņš (1885–1971), taču Vītols aicināja visus nogaidīt, jo drīzumā paredzēta pievienošanās Bernes konvencijai un zināms, ka Radiofons izstrādā savu skaņdarbu tarifu, kuru LSK varētu papildināt un pieņemt (LVVA 6479-1-184: 11). 1937. gada 23. aprīlī Vītols biedru pilnsapulcē ziņoja, ka valde, iepazīsies ar jauno autoru tiesību likumprojektu, kopā ar tā autoru Aleksandru Būmani (1881–1937) kopīgi izdarīja dažus grozījumus un papildinājumus atsevišķiem likuma paragrāfiem un pantiem (LVVA 6479-1-184: 12)<sup>18</sup>.

Tomēr biedrībai nebija plāns aprobežoties vien ar iesaisti likuma pilnveidošanā. Vītols uzsvēra, ka vajadzētu panākt, lai valdība pilnvaro LSK autoru honorāru iekasēšanai valsts mērogā no ārvalstu un iekšzemes autoriem, kas “varētu dot SKO prāvus ienākumus” (SKO ir LSK) (LVVA 6479-1-184: 10–11). Šajā sakarā LSK 1937. gada 19. aprīlī vērsās pie sabiedrisko lietu ministra Alfrēda Bērziņa (1899–1977) un iesniedza memorandu ar šādu prasību (LVVA 6479-1-184: 12). Tomēr atbilde tik drīz nesejoja un novembrī komponistu delegācija (Graubiņš, Poruks, Jānis Mediņš) devās pie Bērziņa, lai noskaidrotu, ka viņu lūgums nodots Preses biedrībai, kura juristu vadībā izstrādā statūtus jaunai organizācijai, kura visaptveroši nodarbošies ar autoru honorāru iekasēšanu.

Sapulcē nolēma sazināties ar Preses biedrības priekšnieku Jūliju Druvu (1882–1950) (LVVA 6479-1-184: 15). Vēl 1937. decembrī Vītols steidzināja Graubiņu noskaidrot situāciju (LVVA 6479-1-184: 16). Tomēr 1938. gada maijā stājās spēkā Likums par Latvijas Rakstu un mākslas kameras izveidi, 9. augustā tika pieņemti *Noteikumi par Latvijas Rakstu un mākslas kameras pārstāvību rakstu un mākslas darbu autoriem un izdevniecībām*, 25. septembrī apstiprināti *Latvijas Rakstu un mākslas kameras autoru tarifi*. Līdz ar šiem noteikumiem ideja par LSK kā valdības pilnvarotu autoru tiesību kolektīvā pārvaldījuma organizāciju izgaisa, jo šo funkciju drīkstēja veikt tikai Latvijas Rakstu un mākslas kamera.

## **Autortiesības Radiofonā**

Pirms Rīgas Radiofona oficiālās atkāšanas 1925. gada 1. novembrī, jau martā Satiksmes ministrijas Pasta un telegrāfa virsvalde vērsās pie LSK ar lūgumu paziņot savus noteikumus attiecībā uz autoru honorāriem par radio koncertos izpildītajiem

17 Kases grāmatas uzrāda, ka par 1936. un 1937. gadu (25.08.1936–24.12.1937) Kuplis iekasēja Ls 3958,79, par ko biedrība saņēma Ls 79,18 (LVVA 6479-1-189: 9). Bet par 1938. (un 1939.) gadu biedrība saņēma Ls 141,55 (LVVA 6479-1-189: 42). Zinot, ka LSK pienākas 2%, var aprēķināt, ka kopējā honorāru summa bija Ls 7077,50, kas ir gandrīz divas reizes lielāka par iepriekšējo laika posmu.

18 Būmanis bija ne tikai jurists, bet arī komponists – sarakstījis mūziku Nacionālā teātra izrādei *Skroderdienas Silmačos*.



skaņdarbiem (JVpi LSKp: 37). Komponisti apzinājās, ka radio koncertiem būs lielāka peļņa nekā parastajiem koncertiem, tādēļ arī autora honorāram jābūt lielākam, bet divkārša tarifa likme komponistiem šķita kā pretimnākšana (JVpi LSKp: 38). Tomēr LSK pieņēma lēmumu, ka pirmo Radiofona darbības pusgadu (līdz 01.04.1926.) uz radio koncertiem attieksies tas pats tarifs kā uz parastajiem koncertiem (JVpi LSKp: 43).

Vien 1926. gada novembrī LSK sēdē lēma par tarifa divkāršošanu sākot ar 1927. gada 1. janvāri (JVpi LSKp: 51). Pēc pusgada, norādot uz Radiofona vadības žēlošanos, 28. maija sēdē LSK nolēma diferencēt tarifa paaugstinājumu – par kordziesmām un solodziesmām tarifu dubultot, bet par instrumentālo mūziku un lielākiem dziedājumiem (piem. kantātēm) tarifu atstāt iepriekšējo (JVpi LSKp: 53). Pēc Jāņa Mediņa sarunas ar Pasta un telegrāfa virsvaldes galveno direktoru Alfrēdu Auziņu tā paša gada septembrī, Mediņš ziņoja par Radiofona nosacījumu, ka šādu tarifu pieņemtu tikai tad, ja arī parastajiem koncertiem paaugstinātu tarifu (JVpi LSKp: 54). LSK aizrādīja, ka Radiofona koncertiem klausītāju skaits tikai pieaug un ienākumi arī, savukārt māksliniekiem un korjiem nevar paaugstināt tarifu, jo viņiem stāvoklis pat pasliktinājies, pie kā arī vainojams Radiofons, kas atrauj klausītājus no koncertiem (JVpi LSKp: 54). Tāpat biedrība aicināja nomaksāt jau esošo parādu par autoru honorāriem LSK pilnvarotajai LMA (JVpi LSKp: 54). Pēc sekojošām pārrunām abas puses vienojās, ka jauno tarifu sāks īstenot no 1927. gada 1. aprīļa (JVpi LSKp: 59). Par solodziesmas atskaņošanu Radiofons turpmāk maksāja Ls 2, par kordziesmu Ls 1 (*Teātra Nedēļa*, 1929, Nr. 1).

58

Pie noteikumu uzstādīšanas Radiofonam LSK atgriezās 1929. gada 22. aprīlī, kad Melngailis norādīja uz nesamērīgumu – cik maz naudas ienāk autoru honorāros pretstatā Radiofona lielajam abonementu skaitam un ienākumiem. Nolēma pakāpeniski paaugstināt skaņdarbu honorāra likmi un uzstādīja pagaidu tarifu, kas paredzēja, ka no 1929. gada 1. jūlija par solo un kora dziesmām jāmaksā Ls 6 par dziesmu, kas izpildīta Radiofona rīkotā koncertā, bet Ls 5 par dziesmu, kas atskaņota Radiofonam pieslēgtā publiskā koncertā (JVpi LSKp: 69)<sup>19</sup>.

Šādus grozījumus Radiofons nevēlējās pieņemt, savukārt komponisti nepieņēma. Tā imesla dēļ 1929. gadā presē parādījās raksti, par to, ka Radiofons neatskaņo latviešu komponistu darbus autoru honorāru dēļ<sup>20</sup>. Tomēr 1929. gada 21. novembra sēdē atcēla priekšlikumu lēmumu revidēt Radiofonam noteikto skaņdarbu atskaņošanas tarifu, jo Jānis Mediņš, iepazīsies ar autortiesību noteikumiem raidstacijām ārzemēs, sniedza sīkākus paskaidrojumus (JVpi LSKp: 75).

Progresīvu soli autoru honorāru noteikšanā Radiofonam komponisti spēra 1931. gada 14. septembrī, kad nolēma sekot Vācijas piemēram – piešķirt tiesības Radiofonam uz visiem komponistu skaņdarbiem un pieslēgumiem koncertos (izņemot

---

19 1937. gada likumā par Radiofona autoru honorāru tarifiem ievērota tieši šī prasība – par dziesmām jāmaksā Ls 6 (*Valdības Vēstnesis*, 1937, Nr. 107; LVVA 5689-1-186: 130).

20 Skat.: Kamdēļ radiofonā nedzied mūsu komponistu dziesmu? *Teātra Nedēļa*, 1929, Nr.1, 11.; K. Rīgas radiofona 4 gadu pastāvēšanas jubileja. *Radiofona Programmas*, Nr.45; Cīrulis, Jānis. Jāņa Mediņa jauno dziesmu vakar. *Latvis*, 1929, Nr. 2415, 6.

operu) pret ikmēneša maksājumu, kas veidots no trīs santīmu ieturēšanas no katra Radiofona abonementa (JVpi LSKp: 92). Pat uzsverot, ka šis ir divreiz mazāks tarifs par Vācijā esošo, no Radiofona tika saņemta noraidoša atbilde, un, ievērojot ekonomiskās krīzes laiku, LSK nolēma piekāpties ar nosacījumu, ka tiktu aktualizēts jautājums par honorāriem skaņdarbus atskaņojot no platēm (par to sīkāk nākamajā nodaļā).

1934. gada 18. septembrī LSK nolēma vēlreiz pārskatīt skaņdarbu atskaņošanas tarifu, šoreiz par iemeslu norādot to neatbilstību jaunajiem dzīves apstākļiem (JVpi LSKp: 117). Tika norīkota komisija (Jānis Mediņš, Melngailis, Volfgangs Dārziņš (1906–1962)), kas izstrādāja grozījumus un 25. septembrī paplašinātā valdes sēdē tos apstiprināja. Grozījumi paredzēja, ka:

“1) par dziesmu pārraidījumiem, tieši no radiofona studijām, kā arī no pieslēgtajiem koncertiem uz priekšu ņemami Ls 5 no katras dziesmas, 2) par mazajiem instrumentāldarbiem Ls 3 no katra vienreizēja pārraidījuma” (JVpi LSKp: 118–119).

Var droši apgalvot, ka no 1936. gada 1. janvāra šie grozījumi bija spēkā (LVVA 6479-1-186: 270).

Pēc nepilniem trim gadiem (1937. gada 21. aprīlī) ar jauno, Radiofona izstrādāto autoru honorāru tarifu LSK valdi iepazīstināja Jānis Mediņš. Tas notika trīs nedēļas pirms šo tarifu pieņēma un izsludināja presē. LSK valde konstatēja, ka jaunais tarifs ir sastādīts labvēlīgi autoriem un nolēma izteikt pateicību Radiofona direktoram Arvedam Smilgam par padarīto darbu (LVVA 6479-1-184: 11). Biedrības pilnsapulcē 23. aprīlī tika lemts par vienu grozījumu<sup>21</sup>. Salīdzinot pilnsapulces protokolā pārrakstīto tarifa projektu un presē publicēto likumu, var secināt, ka šis labojums ir ņemts vērā. Tātad pirms izsludināja ar likumu noteiktu tarifu, LSK to apstiprināja.

Kopsavelkot iepriekš aplūkoto, iegūstam šādu ainu: jau pirms Radiofona atklāšanas pie LSK vērsās ar lūgumu paziņot komponistu noteikumus skaņdarbu atskaņošanai. Vispirms noteica divkāršu parasto koncertu skaņdarbu tarifu, bet pēc pārrunām vienotās par tādu pašu. Ievērojot Radiofona panākumus abonementu un peļņas ziņā, LSK gandrīz katru otro sezonu mēģināja paaugstināt tarifu. 1927. gadā izdevās dubultot honorāru dziesmām, 1931. gadā pat nāca klajā ar progresīvu ideju piešķirt tiesības Radiofonam uz visiem komponistu skaņdarbiem pret ikmēneša maksājumu. Tikai pēc gandrīz desmit gadu ilgiem mēģinājumiem, 1934. gadā izdevās Radiofonam noteikt ievērojami paaugstinātu honorāra tarifu. Savukārt 1937. gadā Radiofons izstrādāja skaņdarbu atskaņošanas tarifu. Pirms to 12. maijā pieņēma ar likumu to prezentēja LSK, kura lēma par vienu grozījumu un apstiprināja.

---

21 Pie vokālās mūzikas 1. punkta a sadaļas jāpievieno arī caurkomponētas tautasdziesmas (LVVA 6479-1-184: 12). Tās ir tādas tautasdziesmu apdares, kurām raksturīga caurviju attīstība, t. i. katrs nākamais dziesmas pants netiek burtiski atkārtots, bet gan tiek piedāvāts jauns mūzikas materiāls.

## Autortiesības un skaņuplates

Pirmās ziņas biedrības protokolu grāmatā saistībā ar skaņdarbu ieskaņošanu skaņuplatēs lasāmas 1929. gada novembrī, kad pie LSK vērsās gramofonu firmas pārstāvis Edgars Rode<sup>22</sup> ar priekšlikumu turpmāk autoriem saņemt honorāru 3% no katras plates pārdošanas cenas (JVpi LSKp: 75). Sākotnēji komponisti nepiekrita, jo domāja, ka nevarēs izsekot līdz tam cik plates tiek pārdotas, bet Jānis Mediņš, pēc konsultēšanās ar juristu, ziņoja: "Izrādās, ka likums pietiekoši aizsargā komponistu tiesības iekšzemē" (JVpi LSKp: 76). Valde nolēma turpināt sarunas ar gramofonu firmas pārstāvi Rodi par *paušālsummās* (kopējās summas) samaksu komponistiem, nosakot minimumu – Ls 200 par katru skaņdarbu, kas tiktu ieskaņots platē (JVpi LSKp: 76). Tātad LSK nepiekrita procenta likmei, bet vienojās par minimālo kopējo summu.

Par kopīgiem noteikumiem attiecībā uz skaņdarbu ieskaņošanu platēs, LSK vēlreiz vienojās 1934. gada 18. septembrī. Atsaucoties uz pieprasījumu no skaņu plašu ražotāju puses, biedrība nolēma:

"1) atļaut uzņemt uz skaņu platēm skaņdarbus tikai pret honorāru, ne mazāku par Ls 200 no normālplates katras puses; 2) honorārs samaksājams tūlī, plati uzņemot; 3) viena uzņēmuma plašu skaits nav ierobežots; 4) pēc 3 gadiem autoram tiesības to pašu skaņdarbu atļaut uzņemt skaņu platēs citai firmai" (JVpi LSKp: 117).

Šie noteikumi attiecās uz skaņdarbu ierakstīšanu platēs, savukārt citus noteikumus un honorāra minimumu LSK vēlējās panākt par publisku skaņdarbu atskaņošanu no skaņuplatēm Radiofonā.

Pēc kārtējā nesekmīgā mēģinājuma paaugstināt skaņdarbu tarifu Radiofona koncertiem LSK meklēja citu risinājumu. Reaģējot uz *Bellacord Electro* izveidošanos un sadarbību ar Radiofonu, 1931. gada nogalē LSK nolēma "prasīt honorāru arī par gramofonu platēs uzņemtās mūzikas pārraidīšanu no Radiofona studijas" (JVpi LSKp: 94). Pēc šī izteikuma, var secināt, ka 1924. gadā izstrādātais tarifs ir ticis uzstādīts un ievērots tikai par skaņdarbiem, kurus izpildīja mūziķi klātienē, bet ne par skaņdarbu atskaņošanu no skaņuplatēm.

Lai risinātu tieši šo autortiesību aspektu, tika izveidota īpaša komisija (Melngailis, Jānis Mediņš, Poruks un Zālītis), kuras uzdevums bija noskaidrot, kādu tarifu LSK varētu uzstādīt mehāniskam skaņdarbu izpildījumam (JVpi LSKp: 94). Tā kā mēneša laikā nekas netika noskaidrots, LSK nolēma pieņemt, ka uz gramofona plašu atskaņošanu attieksies tas pats tarifs, kas uz "dzīvajiem" skaņdarbu izpildījumiem (JVpi LSKp: 98). LSK piesaistīja arī advokātu Pēteri Berģi, lai noskaidrotu autortiesības attiecībā uz mehānisku mūzikas atskaņojumu. Pamatojoties uz spēkā esošā autortiesību likuma atsevišķiem pantiem, advokāts apstiprināja, ka neatkarīgi no izpildīšanas veida (arī mehāniska, izmantojot fonogrāfu, gramofonu u. c.) autoram pienākas honorārs. (LVVA 6479-1-185: 94). Tātad valstī spēkā esošais *Likums par autora tiesībām* (1911)

22 Muzikāliju firma *Edgars Rode* bija izdevniecības *Jul. Heinr. Zimmermann* pārstāvniecība Latvijā.

noteica, ka autori ir tiesīgi saņemt atlīdzību gan par skaņdarbu ieskaņošanu platē, gan par skaņuplates publisku atskaņošanu. Tomēr protokolos lasāmās ziņas divus gadus vēlāk liecina, ka šis noteikums no Radiofona puses netika ievērots.

Veicot grozījumus Radiofona skaņdarbu tarifā, 1934. gada 25. septembra LSK valdes paplašinātajā sēdē lēma, ka nepieciešams vēlreiz mēģināt risināt jautājumu par honorāru, kas piemērojams Radiofonam skaņdarbus atskaņojot no platēm. Sēdē nolēma pieprasīt vismaz Ls 1 par katras normālplates puses atskaņošanu (JVpi LSKp: 118–119). Tā paša gada 8. decembrī LSK sasauca ārkārtas biedru sapulci, lai apspriestu situāciju ar skaņdarbu ieskaņošanu platēs un to atskaņošanu Radiofonā. Šīs ārkārtas sapulces pamatā bija divas ziņas. Pirmā – “Gramofona plašu ražotāji (*Bellacord Electro* u.c.) žēlojas par komponistu augstajiem honorāriem un vairākkārt lūguši Sk. kopas biedrus tos samazināt, jo citādi neesot iespējams latviešu darbus uzņemt platēs” (JVpi LSKp: 119). Otrā – Radiofons atteicies maksāt autoriem jebkādu honorāru par skaņdarbiem, kas pārraidīti no gramofona platēm (JVpi LSKp: 120).

Kā to uztvēra komponisti? Viņi secināja, ka Radiofona interesēs ir “dabūt pēc iespējas vairāk tādas mūzikas, kas uzņemta platēs, lai par tās pārraidīšanu neko nemaksātu autoriem” un “atvēlot savus skaņdarbus uzņemt platēs, autors tamdēļ zaudē izredzes nākotnē saņemt honorāru par to pārraidīšanu radiofonā” (JVpi LSKp: 120). Ņemot vērā šos secinājumus, LSK nolēma nemainīt 1934. gada 18. septembrī pieņemto tarifu par skaņdarbu ieskaņošanu platēs (JVpi LSKp: 120). Tāpat, atsaucoties uz Radiofona ierosinājumu vērsties tiesā par honorāru nemaksāšanu par platēs ieskaņoto mūziku, valde deleģēja Melngaili sazināties ar advokātu un noskaidrot, vai iespējama kolektīva autoru sūdzība, kādas izredzes būtu šādā prāvā uzvarēt un kādi izdevumi varētu rasties (JVpi LSKp: 120). Turpmākās LSK sapulcēs šis jautājums netika risināts, jo visa uzmanība bija pievērsta Jāņa Mediņa un Melngaiļa konfliktam<sup>23</sup> un sadarbības izveidošanai ar Kupli. Tātad tiesā LSK nevērsās un Radiofons autoru honorārus par atskaņotajiem skaņdarbiem no skaņuplatēm nemaksāja, kaut arī likums to noteica.

Jaunais, 1937. gada 7. maijā pieņemtais, 10. maijā *Valdības Vēstnesī* publicētais *Autora tiesību likums* stājās spēkā 15. maijā. Šajā starpposmā, 8. maijā, LSK rīkoja pilnsapulci, kurā, kворuma trūkuma dēļ, tikai apsprieda Radiofona piedāvājumu par skaņuplašu ierakstīšanu. Vītols ziņoja, ka “radiofons negribēdams atbalstīt Rudziša firmas “industriju”, vēlas pats plates izgatavot uz vaska (tā saucamās vaska plates, kuras pēc 10x noraidīšanas jau sabojājas) kas domātas tikai radiofona noraidīšanai, ne pārdošanai. Radiofons piedāvā LSK par tāda vaska plates noraidījumu 50 sant. par plates puses izpildījumu” (LVVA 6479-1-184: 13). Šāds honorārs sapulces dalībniekiem licies “smieklīgi niecīgs” un Poruks norādīja, ka honorāram par skaņdarbu atskaņojumam “dzīvajā” vai no plates vajadzētu būt vienādam, jo “acumirkli vēl ir ļoti maz plašu ar latvju autoru darbiem, kamdēļ radiofons ir spiests min. darbus noraidīt dzīvā atskaņojumā, caur ko arī autoriem ienāk lielāks honorārs, bet ja radiofons sāks ražot pats priekš sevis plates ar latvju autoru darbiem, atkritīs dzīvais izpildījums caur ko

23 Sakarā ar tiesas prāvu, kurā Melngailis apsūdzēja Jāni Mediņu un LSK, par to, ka tā atļāvusi uzņemt Melngaiļa dziesmas platēs, bet par to nav Melngailim samaksājusi.

autori stipri cietīs” (LVVA 6479-1-184: 13). Arī Vanadžiņa piezīme par to, ka autoram ir tiesības saņemt divus honorārus – vienu par plates izgatavošanu un otru par plates atskaņošanu – vedina domāt, ka LSK nezināja, ka jaunajā likumā ir, punkts, kas paredzēja, ka “atļautā kārtā izgatavotas skaņu plates var atklāti atskaņot bez autora atļaujas un bez sevišķas atlīdzības” (*Valdības Vēstnesis*, 1937, Nr. 103). Nākamā LSK pilnsapulce notika 26. maijā, protokolā ir parakstījušies sapulces dalībnieki, taču pats sapulces saturs nav protokolēts – atstāta tukša lapa (LVVA 6479-1-184: 13–14).

Apkopojot būtisko par LSK noteikumiem attiecībā uz skaņuplatēm, jānorāda vairāki faktori. Pirmkārt, komponisti vēlējas saņemt divus atšķirīgus honorārus (vienu par skaņdarbu ieskaņošanu platē, otru par skaņdarbu atskaņošanu no skaņuplates Radiofonā). LSK vienojās par kopīgiem noteikumiem attiecībā uz skaņdarbu ieskaņošanu platēs 1929. gadā un atkārtoti 1934. gadā, nosakot honorāra minimumu Ls 200. Otrkārt, LSK vairākkārtēji mēģinājumi panākt, ka Radiofonā par skaņuplašu atskaņošanu tiek maksāts honorārs, kā to paredzēja 1911. gada autortiesību likums, bija neveiksmīgi. Radiofons atteicās to darīt un aicināja LSK vērsties tiesā. Treškārt, jaunais autortiesību likums paredzēja, ka skaņuplates var publiski atskaņot bez autora atļaujas pieprasīšanas un atlīdzības maksāšanas.

### **Nošu pavairošanas un izdošanas nosacījumi**

Pie LSK vērsās dažādas organizācijas, kas vēlējas biedrībā apvienoto komponistu dziesmu notis pavairot un izdot (reproducēt un publicēt). Katru gadījumu biedrība izskatīja atsevišķi, bet šie lūgumi veicināja diskusijas par mazākā pieļaujamā honorāra noteikšanu<sup>24</sup>. 1924. gada novembrī LSK vienojās par šādiem noteikumiem: atļaut pavairot dziesmas, kas nav pieejamas atsevišķi pret honorāru Ls 2 par dziesmu līdz 100 eksemplāriem (tātad Ls 0,02 par dziesmas eksemplāru) (JVpi LSKp: 43)<sup>25</sup>.

Atšķirīgi nosacījumi tika pieņemti attiecībā uz dziesmu svētku nošu krājumu izdošanu. 1930. gadā, tuvojoties VII dziesmu svētkiem, LSK nolēma pamatā pieturēties pie 1925. gadā uzstādītā tarifa (Ls 0,02 par dziesmu vienā eksemplārā), bet diferencēt honorāru pēc dziesmu komplikētības, izdalot trīs grupas: 1) garākas oriģināldziesmas un caurkomponētas (apdares ar caurviju attīstību – L. Š.) tautasdziesmas Ls 0,03; 2) vidēja garuma oriģināldziesmas un caurkomponētas tautasdziesmas Ls 0,02; 3) vienkārši tautasdziesmu harmonizējumi Ls 0,01 par dziesmu vienā eksemplārā (JVpi LSKp: 79). LSK vienojās, ka: 1) autoru honorāram nevajadzētu pārsniegt VI dziesmu svētkos aprēķināto tarifu, kaut arī nošu eksemplāru skaits ir uz pusi lielāks; 2) honorāru tarifa pieņemšanā jāņem vērā Latviešu dziesmusvētku biedrības

24 Pirmais gadījums bija 1924. gada rudenī, kad Latgales dziesmu svētku Rīcības Komitejai atļāva pavairot 10 dziesmas 700 eksemplāros, izmantojot šapirogrāfu, par atlīdzību Ls 5 par katru dziesmu (tātad Ls 0,0071 par dziesmas eksemplāru) (JVpi LSKp: 25).

25 Attiecībā uz Melngaiļa dziesmām bija spēkā citi nosacījumi, jo norādīts, ka tās lēti pieejamas viņa dziesmu krājumos (JVpi LSKp: 43). Bet, līdz ar 1928. gada novembri, LSK rūpējās arī par atsevišķu Melngaiļa dziesmu pavairošanu pret atlīdzību – populāras dziesmas Ls 0,03 par lappusi, jaunas dziesmas Ls 0,05 (LVVA 5689-1-185: 171).

izstrādātais un valdībā apstiprinātais budžets; 3) ceturtdaļa no kopējā autoru honorāra jāsamaksā pirms dziesmu svētkiem (šo uzstādījumu vēlāk atcēla) (JVpi LSKp: 79, 83–84, 99). 1930. gada 6. novembra sēdē pieņēma Melngaiļa un Graubiņa izstrādāto honorāru projektu (JVpi LSKp: 84). Pagaidām nav izdevies ar šo gala variantu iepazīties, LSK arhīvā tas nav atrodams.

1928. gadā, secinot, ka “dziesmas daudz pavairo bez atļaujas”<sup>26</sup>, LSK nolēma, ka aizliegums nošu pavairošanu citiem un pati rūpēsies par tās biedru nošu izdošanu (JVpi LSKp: 61, 63). Presē publicēja paziņojumus, ka dziesmas atļauts izpildīt tikai tiem koriem, kuriem ir ar autoru ziņu iespiesti izdevumi, savukārt patvaļīgos nošu pavairotājus solīja saukt pie kriminālatbildības, bet diriģentiem aizliegt turpmāku šo dziesmu atskaņošanu (LVVA 5689-1-185: 171, 179). Aizliegums izdot LSK biedru notis bija spēkā sešus gadus (1928–1933). To, pēc biedru pieprasījuma, 1933. gada 13. septembra sēdē atcēla un noteica jaunu honorāru minimumu<sup>27</sup>.

Apkopojot iepriekš izklāstīto: pirmo kopīgo honorāru par skaņdarbu (pārsvārā dziesmu) pavairošanu noteica 1924. gadā, bet 1925. gadā vienojās par vienotu honorāra minimumu. Šī likme pakāpeniski pieauga, nosakot honorāru nevis par dziesmas eksemplāru, bet gan par lapaspusī skaitu, kā arī diferencējot dziesmas pēc to uzbūves. Sešus gadus (1928–1933) bija spēkā aizliegums LSK biedru notis pavairot un izdot. Pēc biedru pieprasījuma 1933. gadā LSK aizliegumu atcēla un vienojās par jaunu honorāru minimumu. Atšķirīgi nosacījumi tika pieņemti uz dziesmu svētku krājumu izdošanu.

## Komponistu nošu konti

Līdz ar līguma pārtraukšanu ar Latvju mākslas aģentūru 1930. gadā LSK īstenoja Jāņa Mediņa ideju par komponistu nošu kontu izveidošanu. Tas paredzēja, ka no katra autora honorāra izmaksas ieturēja 15%, kurus novirzīja uz katra komponista nošu kontu. Sapulcē nolēma, ka šīs uzkrātās summas varēs tērēt tikai nošu izdošanas nolūkā. LSK sapulce pieņēma šo priekšlikumu 1931. gada 2. februārī (JVpi LSKp: 87). Tā kā otrā kases grāmata (1932–1935) nav arhīvā, par nošu kontu izlietošanu var spriest tikai par laiku no 1936. gada<sup>28</sup>. To, ka šādi konti tika uzturēti, apliecina 1936. gada janvāra kases grāmatas ieraksti ar katra komponista nedebitētām nošu kontu summām (LVVA 6479-1-188: 2–3).

26 Piemēram, norādīja uz Latvijas Jaunatnes Savienības 2000 eksemplāros izdoto nošu burtnīcu, kuru pārdeva par Ls 0,50, bet LSK atļauja nav prasīta (JVpi LSKp: 61).

27 1) Ls 0,02 par lappusi līdz 300 eksemplāriem; 2) Ls 0,015 par lappusi vairāk nekā 300 eksemplāriem (JVpi LSKp: 109). Savukārt, gadījumos, kad pie biedriem vērstos ar pasūtījumu kāda organizācija, kā minimālo honorāru jānosaka Ls 50 par dziesmas izdošanu (JVpi LSKp: 109–110). Decembrī, ņemot vērā Melngaiļa aizrādījumu par to, ka šis honorāru tarifs ir par augstu, LSK veica grozījumus: 1) Ls 0,015 par lappusi līdz 300 eksemplāriem; 2) Ls 0,01 par lappusi vairāk nekā 300 eksemplāriem, abos gadījumos vienu eksemplāru paredzot autoram (JVpi LSKp: 113).

28 Kases grāmatās fiksēts, ka no Vītola nošu konta izmaksāja Ls 125 izdevniecībai *Edgars Rode* par kantātes *Jēzus pie akas* iespiešanu (LVVA 6479-1-188: 3a), no Volfganga Dārziņa nošu konta izmaksāja Ls 331 izdevniecībai *K. Reinholds* par Emīla Dārziņa *Melanholiskā valša* un otrās dziesmu burtnīcas izdošanu (LVVA 6479-1-188: 22a). Vēl 1936. gadā Graubiņam izsniedza Ls 140,15 (LVVA 6479-1-188: 11a), 1937. gadā Lūcijai Garūtai Ls 259,92 (LVVA 6479-1-189: 7), 1938. gadā Pēterim Barisonam Ls 170,62 (LVVA 6479-1-189: 23a) nošu izdošanai.



Pārrunājot biedrības pastāvēšanas nenoteikto stāvokli un nepieciešamo likvidāciju, 1938. gada 12. decembra valdes sēdē, nolēma izmaksāt komponistiem personīgos nošu kontus (LVVA 6479-1-184: 21). Apkopotajās nošu konta summās var ieraudzīt, ka vislielākais uzkrājums bija komponistiem Jānim Norvilim (1906–1994) un Ādolfam Ābelem (LVVA 6479-1-189: 34a–37a)<sup>29</sup>.



LSK biedriem izmaksātās nošu kontu summas (1938).

### Kādu honorāru saņēma komponists?

Autoru honorārus publiska izpildījuma un Radiofona gadījumā LSK noteica ar tarifiem, bet nošu reproducēšanai un izdošanai, skaņdarbu ierakstīšanai platēs noteica honorāra minimumu. No honorāra, kas tika regulēts ar tarifu, tika noņemtas dažādas summas: par administrēšanu, nodeva LSK, un no 1931. gada maksājums komponistu nošu kontā<sup>30</sup>.

Gads	Ieguldījums nošu kontā	Administrēšana	Nodeva LSK
1925. –1930.	-	15%	1%, no 1926. gada 2%
1931. – 1938.	15%	5%	2%
1938.	15%	10%	2%

Procentu likmes, kas tika noņemtas no autora honorāra, pirms tā izmaksas.

<sup>29</sup> 1933. gadā no Vītola nošu konta izmaksāja Ls 750 viņa kordziesmu krājuma izdošanai, bet šo summu, likvidējot biedrību, Vitolam izmaksāja atpakaļ (Ls 695) (LVVA 6479-1-184: 21; 6479-1-189: 42a).

<sup>30</sup> 1936. gadā nolēma, ka arī biedriem, kas no Radiofona saņēma paušalhonorāru (kopējo summu), no saņemtās summas jāmaksā 2% LSK budžetā (LVVA 6479-1-184: 3). Šādu likmi noņēma no autoru honorāra summas sākot jau ar 1937. gada 1. janvāri (LVVA 6479-1-186: 269).

Septembris 1938.

	Att. kou.	Ģāzmaris	15%	10%	2%
J. Brauns	44 -	32.12.	6.60.	4.40.	0.88
J. Norvilis	108 -	78.84.	16.20.	10.80.	2.16.
J. Kalniņš	124 -	90.52.	18.60.	12.40.	2.48.
V. Koņevs.	18 -	13.14.	2.70.	1.80.	0.36.
L. Reinholds	12 -	8.76.	1.80.	1.20.	0.24.
Dārzins. 2.38 + r.6. - 42	44 -	32.12.	6.60.	4.40.	0.88
V. Ozols	42 -	30.66.	6.30.	4.20.	0.84.
A. Feļa.	37 -	27.01.	5.55.	3.70.	0.74.
J. Medis	83 -	60.59.	12.45.	8.30.	1.66.
J. Medis	124 -	97.82.	20.10.	13.40.	2.68.

1. attēls. Honorāra aprēķina tabula (LVVA 6479-1-186: 4).

LSK arhīva fondā ir arī ziņojumi nodokļu inspektoram par komponistu honorāru kopsummām no Radiofona (1936–1938) (skat. 4. pielikumu). Šie saraksti atklāj to, kuri komponisti ir pilnvarojuši LSK pārvaldīt viņu autoru honorārus un cik viņi ir saņēmuši honorāros gada griezumā (LVVA 6479-1-186: 2, 72–73). Jāatgādina, ka Melngailis un Alfrēds Kalniņš šajā laikā vairs nav LSK biedri, bet Vītols un Jānis Mediņš savus honorārus acīmredzot ir pārvaldījuši individuāli, tādēļ viņu šajos sarakstos nav. Salīdzinot trīs gadu statistiku, var secināt, ka vislielāko honorāru saņēmis Jāzeps Mediņš, otro un trešo vietu ieņēmis Graubiņš, tāpat līdzīgi Norvilis. Uzmanīgi jāvērtē Eduarda Kalniņa honorārs, jo šajā summā iekļauts gan atalgojums par honorāru administrēšanu, gan honorārs par viņa skaņdarbu atskaņošanu, kas nepārsniedza Ls 50.

65

## Starptautiskā autortiesību aizstāvība

LSK apzinājās, ka paši savas tiesības var aizstāvēt tikai Latvijā, bet nepieciešama būtu starptautiska aizsardzība. Komponisti bija informēti par *Bernes konvenciju*. Latvija tai nolēma pievienoties tikai 1936. gadā, un dalība stājās spēkā līdz ar jauno valsts likumu par autortiesību aizsardzību 1937. gadā. Līdz tam Latvijas komponistu darbi netika starptautiski aizsargāti, tomēr LSK mēģināja rast dažādus risinājumus, lai to novērstu.

Kad Prāgas Radiofons 1929. gadā izrādīja interesi par latviešu komponistu darbiem, LSK nolēma noteikt honorāru tarifu ārzemju radiofoniem. Pieņēma, ka tas būs divreiz lielāks par to, kas piemērots radiofonam Latvijā<sup>31</sup>. 1930. gada rudenī, līdz ar biežāku latviešu komponistu darbu ieskaņošanu skaņuplatēs, Jānis Mediņš referēja par nepieciešamību aizstāvēt latviešu komponistu tiesības arī ārzemēs. Šajā sakarā

31 Tika noteiktas atsevišķas pozīcijas: uvertīras Ls 50, simfoniskas svītas katra daļa Ls 20, simfonisks tēlojums Ls 80, sīki simfoniski darbi Ls 20 (JVpi LSKp: 76).

LSK nolēma atsaukties uz Mehāniskās mūzikas autortiesību aizstāvību biedrību starptautiskās federācijas (*Internationaler Bund der Autorengeellschaften zur Verwertung Mechanisch musikalischer Rechte*) (IBA – tā to saīsināja protokolos) uzaicinājumu iestāties šajā starptautiskajā autoru tiesību aizsardzības biedrībā un uzticēt tai latviešu komponistu tiesību aizstāvību pret gramofonu plašu fabrikantiem nākamajos piecos gados (1930–1935) (JVpi LSKp: 82).

Dalība šajā organizācijā tika atzīta par sevišķi svarīgu tā iemesla dēļ, ka Latvija nebija pievienojusies Bernes konvencijai (JVpi LSKp: 82). Uz to, ka LSK tiešām iestājusies IBA un to pilnvarojusi, norāda ieraksti kases grāmatā<sup>32</sup>. Vēl 1931. gadā IBA pieprasījusi LSK statūtus, kurus uzticēja pārtulkot Melngailim (JVpi LSKp: 85). Tomēr jau 1932. gadā LSK valde atviegloti priecājās, ka nav jāpiedalās šīs, nu jau likvidētās, organizācijas zaudējumu segšanā (JVpi LSKp: 101).

1930. gadā LSK nolēma arī pievienoties Vācijas komponistu kooperatīvam (*Genossenschaft Deutscher Tonsetzer*) (GDT – tā to saīsināja protokolos) (JVpi LSKp: 82)<sup>33</sup>. Pēc IBA likvidēšanās 1932. gadā, Jānis Mediņš ierosināja turpmāk latviešu autoru tiesības ārzemēs nodot GDT apakšorganizācijai AMMRE (JVpi LSKp: 101)<sup>34</sup>. LSK saņēma atbildi, ka šī savienība uzņemsies LSK biedru autortiesību aizstāvību Vācijā, ar nosacījumu, ka LSK pildīs tādu pašu pienākumu attiecībā uz vācu komponistiem. Valde nolēma sazināties ar Ārlietu ministriju, lai noskaidrotu, cik tālu ir pārvirzījies process ar Latvijas pievienošanās Bernes konvencijai un vai Latvijas-Vācijas tirdzniecības līgums neparedz autortiesību aizstāvību (JVpi LSKp: 103).

Nākamās ziņas par autortiesību aizstāvību ārzemēs sekoja vien 1937. gada oktobrī (pēc tam, kad Latvija pievienojusies Bernes konvencijai). Pilnsapulcē nolēma paziņot ārzemju komponistu biedrībām LSK biedru sastāvu un lūgt uzņemties to tiesību aizstāvēšanu, paziņojuma tekstu sastādot franču, angļu, vācu valodā (LVVA 6479-1-184: 15). Nākamajā sēdē Vītols ziņoja, ka autoru apvienības Tallinā un Varšavā izteikušas vēlmi sadarboties, tādēļ nolēma nodrukāt biedrības statūtus franču un latviešu valodā 150 eksemplāros (LVVA 6479-1-184: 15)<sup>35</sup>. Arhīvā ir sarakste ar šīm biedrībām, taču trūkst informācijas, kas apliecinātu to, ka šīs sadarbības būtu izveidotas.

---

32 1930. gada 1. janvāra kases grāmatas ieraksts: “markām, notāram par pilnvaras apstiprināšanu “Iba” Berlīnē, vācu sūtniecībai par pilnvaras apstiprināšanu, advokātam par padomu līguma slēgšanā ar “Iba” Berlīnē kopā viss Ls 24,55” (LVVA 6479-1-187: 38).

33 GDT ir nozīmīga klasiskās mūzikas komponistu biedrība Vācijā, dibināta 1898. gadā Riharda Štrausa vadībā (Dommann 2019: 71–72).

34 AMMRE bija Mehāniski-muzikālo tiesību institūts (*Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte*), kuru 1909. gadā dibināja Vācijas mūzikas tirgotāju asociācija (*Verein deutscher Musikalienhändler*) un Vispārējā un starptautiskā fonogrāfijas un kinematogrāfijas izdevumu biedrība (*Société générale et internationale de l'édition phonographique et cinématographique*) (Dommann 2019: 75). Šī nebija GDT dibināta apakšorganizācija, bet gan cita organizācija. Iespējams nezināja, ka pastāv atšķirīgas organizācijas vai arī nelietoja pareizo nosaukumu. Pie GDT darbojās 1903. gadā dibinātais AFMA – Mūzikas izpildīšanas tiesību institūts (*Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht*), – un 1913. gadā dibinātais AMRE – Mehānisko tiesību institūts (*Anstalt für mechanische Rechte*) (Dommann 2019: 71–72).

35 Uzrunātā Igaunijas autoru apvienība bija *Autorikaitse Ühing* (AKŪ). LSK arhīvā tiek glabāts šīs biedrības iesūtītais biedru saraksts (LVVA 5689-1-185: 192–195) un sarakste ar LSK. Poliju pārstāvēja ZAiKS, kas arī mūsdienās ir lielākā un vecākā autortiesību kolektīvā pārvaldījuma organizācija šajā valstī.

## Secinājumi

Latvijas Skaņražu kopa (1923–1939) bija viena no mūziķu biedrībām, kas veidoja Latvijas mūzikas dzīvi 20. gadsimta 20. un 30. gados. Tā apvienoja komponistus un dažus diriģentus, izpildītājus. Biedrībā uzņēma tikai tos, kurus kopiena atzina par profesionāliem, tādēļ biedru skaits pieauga lēnām un kopumā bija neliels – 1938. gadā bija 39 aktīvi biedri.

LSK nodarbojās ar: izdevējdarbību – izveidoja mūzikas žurnālu *Mūzika* un dibināja nošu izdevniecību; koncertdarbību – sarīkoja dažus jaundarbu vakarus; jaunrades veicināšanu – izdeva un izplatīja jaundarbus, izveidoja komponistu nošu kontus; kultūrpolitikas īstenošanu – izvirzīja pārstāvjus Kultūras fonda lietpratēju komisijās un Izglītības ministrijas mūzikas padomē; plašāku mūzikas dzīves veidošanu – veidoja Latvijas himnas oficiālās atskaņojuma redakcijas un iestājās par tiesībām uz Vispārējo dziesmu svētku organizēšanu; autoru tiesību un interešu aizstāvību.

Kā tas konstatējams protokolos, jau kopš biedrības dibināšanas bijusi interese par autortiesībām un iecere tās kolektīvi aizstāvēt un pārvaldīt. Ar autortiesībām saistītu dokumentu daudzums un šīs tēmas aktualitāte sēžu protokolos ar gadiem pieauga.

1924. gadā LSK izstrādāja pirmo autoru honorāru tarifu skaņdarbu publiskai atskaņošanai un nodeva LSK biedru autoru mantisko tiesību kolektīvo pārvaldīšanu Latvju mākslas aģentūrai (1925–1930). Neapmierinātība ar sadarbību motivēja LSK pašai uzņemties šo lomu. Tā LSK kļuva par autoru mantisko tiesību kolektīvā pārvaldījuma organizāciju (1931–1938). Lai optimizētu autortiesību administrēšanu, no 1936. gada sadalīja pienākumus – LSK autoru honorārus iekasēja no Radiofona, bet no dažādām organizācijām un izpildītājiem Rīgā un provincē autoru honorārus iekasēja Latviešu dziesmusvētku biedrības pārstāvis Jānis Kuplis. LSK izveidotie skaņdarbu tarifi bija pamatā tiem tarifiem, kas stājās spēkā ar likumu 1937. gadā un 1939. gadā.

LSK ne tikai veidoja skaņdarbu tarifus (atšķirīgus parastajiem koncertiem un Radiofonam), bet arī noteica dažādus autoru honorāra minimumus – nošu pavairošanai, izdošanai un skaņdarbu ieskaņošanai skaņuplatēs. LSK neizdevās panākt, ka honorārs tiktu maksāts arī par skaņdarbu atskaņošanu no skaņuplatēm.

Atskatoties uz 20. gadsimta 20. gadu sākumu salīdzinājumā ar 30. gadu beigām, var secināt, ka uzlabojumu ieviešana autortiesību administrēšanā bija ļoti lēna, bet neatlaidīga. Nenogurstošā autortiesību jautājuma aktualizēšana un gadiem ilgā darbība autortiesību aizstāvībā noteikti vērtējama kā viens no iemesliem, kas veicināja Latvijas pievienošanos Bernes konvencijai un *Autora tiesību likuma* pieņemšanu 1937. gadā. Šie notikumi būtiski atviegloja autortiesību aizstāvību un rosināja autoru honorāru veiksmīgāku administrēšanu, kas rezultējās komponistu sociālā un ekonomiskā stāvokļa uzlabošanā. LSK bija galvenā organizācija starpkaru periodā, kas aizstāvēja komponistu autortiesības.

## PIELIKUMI

### 1. pielikums. Biedru saraksts.

1938. gadā LSK bija 39 kārtējie biedri, divi biedri, kas tika iekļauti biedru sarakstā autortiesību dēļ (41 biedrs), un papildus divi goda biedri (43 biedri). Ņemot vērā bijušos biedrus, LSK visā tās pastāvēšanas laikā bija 46 biedri.

Alfrēds Feils (1902–1942)  
Alfrēds Ozoliņš (1895–1986)  
Artūrs Bobkovics (1885–1959)  
Artūrs Sīlis (1904–1942)  
Arvīds Norīts (1902–1981)  
Arvīds Žilinskis (1905–1993)  
Ādolfs Ābele (1889–1967)  
Ādolfs Skulte (1909–2000)  
Eduards Kalniņš (1893–1948)  
Haralds Berino (1906–1982)  
Harijs Ore (1885–1972)  
Helmers Pavasaris (1903–1998)  
Jānis Cīrulis (1897–1962)  
Jānis Ivanovs (1906–1983)  
Jānis Kalniņš (1904–2000)  
Jānis Ķepītis (1908–1989)  
Jānis Mediņš (1890–1966)  
Jānis Norvilis (1906–1994)  
Jānis (Ivans) Suhovs (1892–1979)  
Jānis Zālītis (1884–1943)  
Jāzeps Mediņš (1877–1947)  
Jāzeps Vītols (1863–1948)  
Jēkabs Graubiņš (1886–1961)  
Jēkabs Mediņš (1885–1971)  
Jēkabs Poruks (1895–1963)  
Jēkabs Vītoļiņš (1898–1977)  
Lauma Reinholde-Vikmane (1906–1986)  
Leonīds Vīgners (1906–2001)  
Lūcija Garūta (1902–1977)  
Nikolajs Vanadziņš (1892–1978)  
Oļģerts Bištēviņš (1907–1972)  
Paula Līcīte (1889–1966)  
Pēteris Barisons (1904–1947)  
Teodors Kalniņš (1890–1962)  
Teodors Reiters (1884–1956)  
Vidvuds Jurēvičs (1892–1945)

Voldemārs Ozoliņš (1896–1973)  
Voldemārs Upenieks (1896–1955)  
Volfgangs Dārziņš (1906–1962)

Autortiesības LSK bija nodevuši arī šo komponistu mantinieki, dažkārt ierakstīti biedru sarakstos.<sup>36</sup>

Emīls Dārziņš (1875–1910)<sup>37</sup>  
Kārlis Kažociņš (1886–1920)<sup>38</sup>

### **Goda biedri**

Aleksandrs Glazunovs (1865–1936)<sup>39</sup>  
Karols Šimanovskis (1882–1937)<sup>40</sup>  
(22.) Jāzeps Vītols<sup>41</sup>

### **Bijušie biedri**

Pauls Jozuus (1873–1937) (izslēgts 01.06.1936.)<sup>42</sup>  
Emīls Melngailis (1874–1954) (izslēgts 04.06.1936.)  
Alfrēds Kalniņš (1879–1951) (izslēgts 01.11.1927.)

---

36 Īslaicīgi LSK pārvaldīja arī Andreja Jurjāna autortiesības (1929–1931) (JVpi LSKp: 75, 85–86), kā arī LSK bija pilnvarota drukāt un izplatīt Jāņa Straumes kordziesmas (RTMM 212026/2: 58).

37 Emīls Dārziņš nomira 1910. gadā, bet tika iekļauts biedru sarakstā, jo LSK pārstāvēja viņa autortiesības. Autoru honorāru saņēma viņa mantinieks Volfgangs Dārziņš.

38 Kārlis Kažociņš nomira 1920. gadā, bet tika iekļauts biedru sarakstā, jo LSK pārstāvēja viņa autortiesības. Autoru honorāru saņēma viņa mantinieki – sieva Emija Treiberga-Kažociņa, brālis Eduards Kažociņš.

39 No 1931. gada (JVpi LSKp: 88).

40 No 1935. gada (JVpi LSKp: 122).

41 No 1936. gada (LVVA 6479-1-184: 8).

42 1936. gadā LSK konstatē, ka viņš nav maksājis biedru naudu par 10 gadiem un nepiedalās sapulcēs (LVVA 6479-1-184: 6).



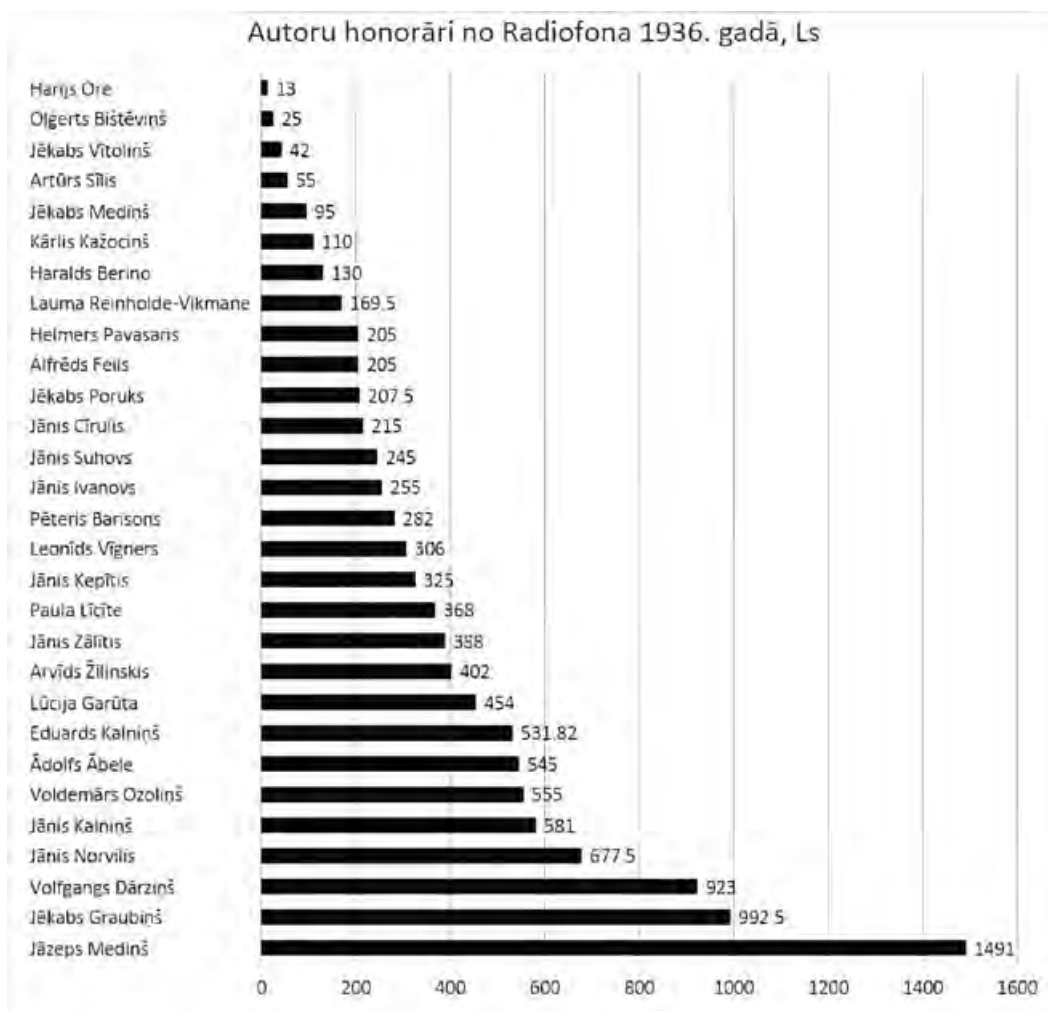
## 2. pielikums. Valdes sastāvs un tā izmaiņas.

Darbības gadi	Valdes sastāvs
05.12.1923. – 07.11.1924.?	Jāzepe Vītols, Emīls Melngailis, Alfrēds Kalniņš, Jānis Zālītis, Jānis Mediņš
7.11.1924. – (27.11.1927.; 02.02.1931.) – 29.05.1933. *Ievēlēja tos pašus valdes locekļus	Jāzepe Vītols, Emīls Melngailis, Jānis Zālītis, Jānis Mediņš, Jēkabs Graubiņš
29.05.1933. – 14.12.1935.	Jāzepe Vītols, Jānis Mediņš, Jānis Zālītis, Jēkabs Graubiņš, Nikolajs Vanadziņš
14.12.1935.– (09.04.1937.) – 09.11.1939. *Valdi nepārvēlēja, pārdalīja amatus.	Jāzepe Vītols, Jēkabs Poruks, Nikolajs Vanadziņš, Eduards Kalniņš, Jānis Kalniņš

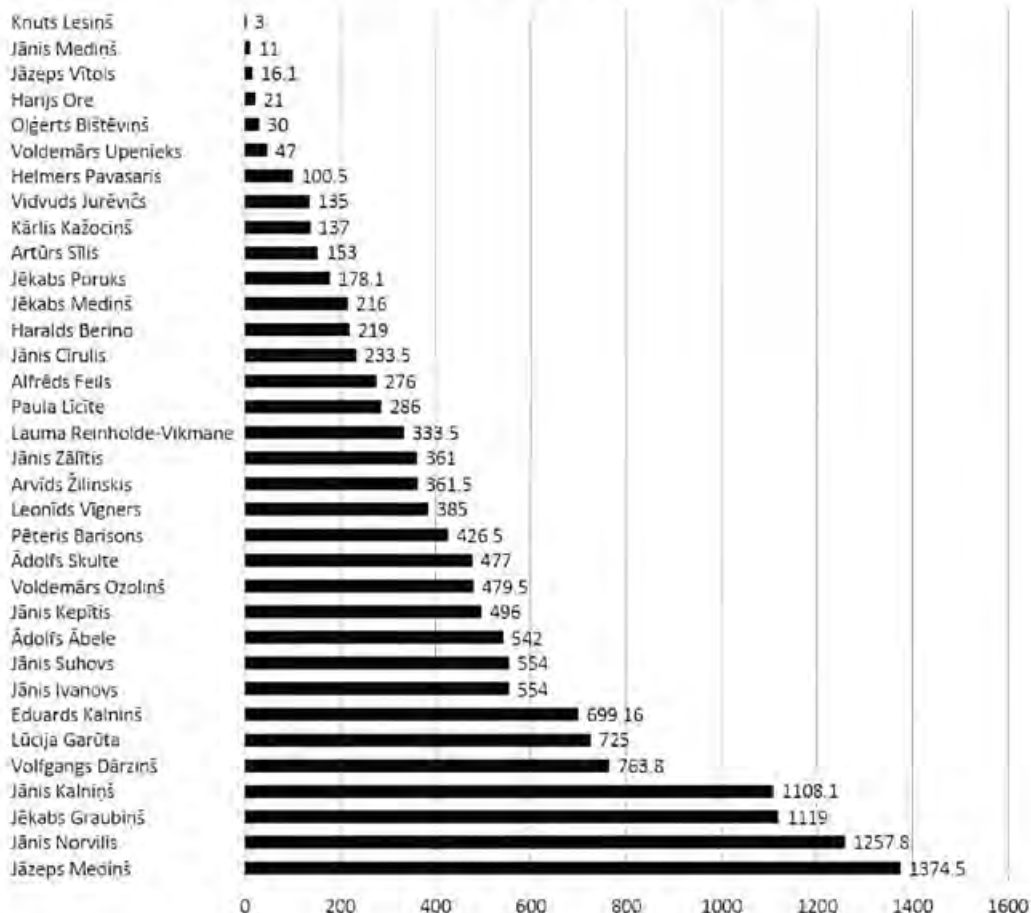
**3. pielikums.** LSK 1924. gadā izstrādātais autoru honorāru tarifs (LVVA 6479-1-186: 152; JVLMA JVp LSKp: 28–29; *Ārpusskolas Izglītība*, 1926, Nr. 2, 86–87).

Skaņdarbu tarifs	Ls
<u>Vokālmūzika</u>	
Dziesmas 1, 2, un 3 balsīm, daudz balsīgi ansambļi ar pavadījumu	1
Dziesmas korim: (orģināldziesmas un tautasdziesmu apdares)	
dziedot 1 vai 2 koriem par dziesmu	0,5
dziedot 3 un vairākiem kopizpildījumā, no katra kora par dziesmu	0,2
Dziesmas, ciklveidīgas	0,5
Dziesmas, ciklveidīgas ar orķestri	1
Orķestra materiālu īre	5
Dziesmas balsij vai korim ar orķestri	3
Orķestra materiālu īre	5
Lielāki dziedājumi, kā kantātes ar solo vai kori jeb kopā ar orķestri	25
Ja darbam vairākas daļas (bet ne zem 25 latiem), par katru daļu	10
Tas pats [Lielāki dziedājumi] ar klavierēm	15
vai katra daļa	5
Orķestra materiālu īre	10
Oratorija orķestra pavadījumā	60
Oratorija ērģeļu pavadījumā	30
Materiāli (īre)	20
<u>Instrumentālmūzika</u>	
Sonāte, svīta, par katru daļu	4
Variācijas	8
Sīkās formas	1
Koncerts ar orķestri	45
Koncerts ar klavierēm	20
Trio, kvarteti, kvinteti un citi ansambļi	25
Orķestra materiālu īre	10
Citi materiāli	5
<u>Orķestra kompozīcijas</u>	
Simfonija	60
Simfonija katra daļa	20
Orķestra materiālu īre	20
Simfoniski tēlojumi	40
Svīta, par katru daļu	10
Visi citi darbi	10
Uvertīra vai tamlīdzīgs darbs	25
Orķestra materiāli tēlojumiem, svītām, uvertīrām	10
Orķestra materiāli citiem darbiem	5

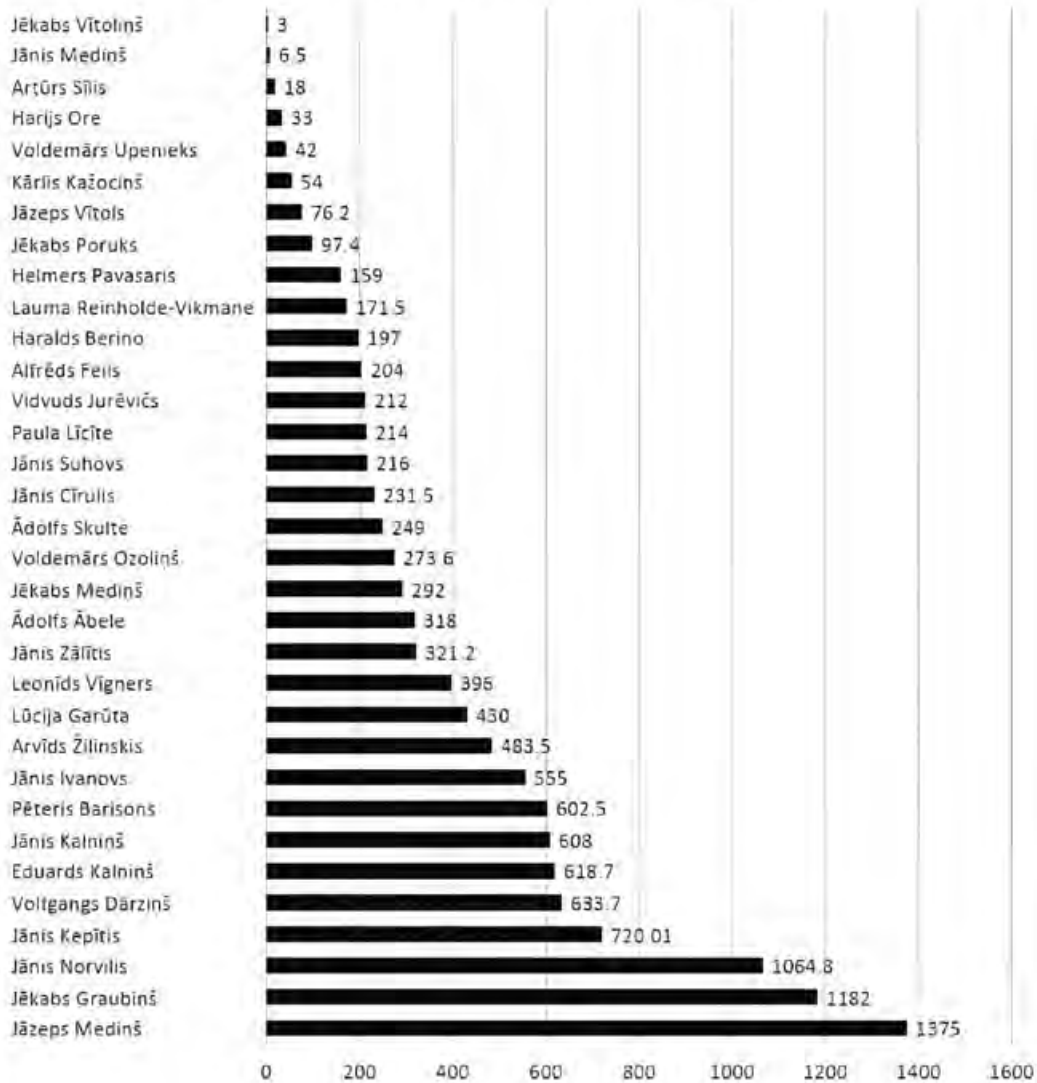
4. pielikums. Autoru honorāri no Radiofona (1936–1939) (LVVA 6479-1-186: 2, 72–73).



### Autoru honorāri no Radiofona 1937. gadā, Ls



### Autoru honorāri no Radiofona 1938. gadā, Ls



# BIBLIOGRĀFIJA

## AVOTI

### Nepublicētie dokumenti

Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts vēstures arhīvs (LNA LVVA)

6479. fonds

Mūzikas un dziedāšanas biedrības 183.–189. lieta par Latvijas Skaņražu kopu.

212. lieta par Latvju komponistu biedrību.

244.–245. lieta par Neatkarīgo komponistu biedrību.

### **Latvijas Nacionālā bibliotēka**

Statūti biedrībai *Latvijas Skaņražu kopa* (1924), Rīga.

Statūti biedrībai *Latvijas Skaņražu kopa* = “SKO” Statuts de l’Association des Compositeurs de Lettonie (1938), Rīga.

### **Rakstniecības un mūzikas muzejs**

Emīla Melngaiļa klade (RTMM 212026/2).

### **Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Jāzepa Vītola piemiņas istaba (JVpi)**

Latvijas Skaņražu kopas (LSK) protokoli (nekatēgorizēts).

E. Melngaiļa vēstule J. Vītolam. Rokraksta kopija, LF-5793.

### **Publicētie dokumenti**

Autora tiesību likums. *Valdības Vēstnesis*, 1937, Nr. 103.

Likums par radiofonu autoru honorāru tarifiem. *Valdības Vēstnesis*, 1937, Nr. 107.

Latvijas Rakstu un mākslas kameras autoru honorāru tarifi. *Valdības Vēstnesis*, 1939, Nr. 219.

Likums par Latvijas Rakstu un mākslas kameru. *Valdības Vēstnesis*, 1938, Nr. 102.

Noteikumi par Latvijas Rakstu un mākslas kameras pārstāvību rakstu un mākslas darbu autoriem un izdevniecībām. *Valdības Vēstnesis*, 11.08.1939, Nr. 179.

## PERIODIKA

A. Skaņražu autortiesības. *Mūzika*, 1925, Nr. 3, 116–117.

Cīrulis, Jānis. Jāņa Mediņa jauno dziesmu vakarā. *Latvis*, 1929, Nr. 2415, 6.

K. Rīgas radiofona 4 gadu pastāvēšanas jubileja. *Radiofona Programmas*, Nr. 45.

Kamdēļ radiofonā nedzied mūsu komponistu dziesmu? *Teātra Nedēļa*, 1929, Nr. 1, 11.

Koncertu rīkotāju ievēribai. *Mūzikas Apskats*, 1936, Nr. 12, 34.

Latvju mākslas aģentūra. *Raksti un Māksla*, 1940, Nr. 1, 88.

Vītols, Jāzeps. Atmiņas par Jurjānu Andreju. *Burtnieks*, 1931, Nr. 1, 56.



## LITERATŪRA

Būmanis, Aleksandrs. (1928). *Likums par autora tiesībām (Kr. Lik. Kop. 10. Sēj. 1.d., 695.1.-695.75.p.): Tulkojums ar senata paskaidrojumiem*. Rīga: A. Gulbis.

Čaks, Aleksandrs (1994). *Latvju mākslas aģentūra*. Kopotie raksti, 3. sējums. Rīga: Zinātne, 502–503.

Dommann, Monika. (2019). *Authors and Apparatus: A Media History of Copyright*. Tulkojusi Sarah Pybus. Ithaca: Cornell University Press.

Janušauskaitē, Kristina. (2010). *Protection of IP Rights in the Baltic Countries: Retrospective Observations and the Current Infrastructure*. In *Implementation of the EU Enforcement Directive in the Baltic Countries*, 1st ed. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft mbH. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv941sj9.6>.

Pisuke, Heiki. (2002). *Building a National Intellectual Property Protection System: Some Issues Concerning Copyright and Related Rights in Estonia*. In *Scandinavian Studies in Law*. vol. 42. Almqvist & Wiksell.

Schepens, Paula. (2006). *Autortiesību kolektīvā pārvaldījuma rokasgrāmata: (administrācijas organizācija autoriem un autoru darbu izmantotājiem)*. Rīga: Latvijas Republikas Kultūras ministrija.

Švītiņa, Laura. (2021). *Latvijas Mūziķu biedrība (1922–1939): darbības profils un koncertakcija "Mūziķu diena."* Mūzikas akadēmijas raksti, XVIII. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.

Veikša, Ingrīda. (2010). *Autortiesību un blakustiesību ieguves un izmantošanas problēmas raidorganizāciju darbībā Eiropas apraides zonā*. Promocijas darbs. Rīga: Latvijas Universitāte.

# ORGANIZATION *LATVIJAS SKAŅRAŽU KOPA* (1923–1939) AND COPYRIGHT PROTECTION

Laura Švītiņa

## Summary

The article is based on research of documents of the organization *Latvijas Skaņražu kopa* (Composers' Society of Latvia or CSL), mostly found in the Latvian State History Archive of Latvian National Archive, the Memorial Room of Jāzeps Vītols in the Latvian Academy of Music, the Latvian National Library and the Museum of Literature and Music. The first-time study of the organization's archive is important in order to obtain first-hand knowledge, therefore, the aim of this article is to publish new information on this organization and its activities, paying particular attention to the activities related to the improvement of composers' economic and social situations and the protection of their copyrights.

The CSL was one of the associations of musicians that shaped Latvian music life during the 1920s and 1930s. It was established on the 5th December in 1923 bringing together the most visible personalities in music of the time – Jāzeps Vītols, Emīlis Melngailis, Alfrēds Kalniņš, Jānis Zālītis and Jānis Mediņš. The CSL welcomed community-recognised composers, conductors and musicians, reaching 39 active members in 1938. The dissolution of the organization occurred due to the establishment of the so called “Chambers” during the authoritarian regime of Kārlis Ulmanis. In 1938, under the umbrella of the Music Section of the Chamber of Literature and Art, the Music Society of Latvia was established to become the only association of musicians. The liquidation process of the CSL was closed on the 9th November in 1939.

The CSL had several main activities: publishing – the society established and published the music magazine *Mūzika* and founded the score publishing house; concert organization – it organized the evenings of new compositions; promotion of new compositions – it raised the funds for publishing the scores, maintained the score accounts of the composers; implemented cultural policy – the organization appointed representatives to the Expert Commissions of the Latvian Culture Foundation and the Music Council of the Ministry of Education; the organization of music life in broader sense – the CSL approved the official editions of the Latvian national anthem, fought for the rights of the Latvian Society for Song and Dance festival to curate the VII Nationwide Latvian Song festival; and provided protection of copyright and collective administration. The latter was the most resistant against all challenges and kept its position until the dissolution.

Until now, the issue of the collective copyright protection and management during the First Republic of Latvia (1918–1940) had not been researched. The author managed to find out that in the mentioned period, there were two organizations responsible for the collective management of property rights of the authors – the Latvian Art Agency

(*Latvju Mākslas aģentūra*, 1922), the Composers' Society of Latvia (*Latvijas Skaņražu kopa* since 1931), but from 1939 on, this function was entrusted exclusively to the Chamber of Literature and Art. After the proclamation of the independence of the Republic of Latvia in 1918, the *Law on Author's Rights* dated 1911, created during the Russian Empire, still remained in force. The national *Law on Author's rights* was adopted only in 1937, when Latvia joined the Berne Convention in order to protect copyright internationally. The author's honoraria (royalties) were regulated according to the tariffs adopted by the mentioned collective organizations of copyright protection, but at the end of the 1930s, the author tariffs were approved by the law (1937, 1939).

The first terms and conditions and tariffs of composers were established and announced by the CSL in 1924. The organization delegated the management of copyright of its members to the Latvian Art Agency. After a cooperation lasting six years (1925–1930), the contract was broken, and the CSL itself became the organization of the collective management of authors' material rights (1931–1938). The registering and pay-out of CSL honoraries were entrusted to the treasurer – one of the members of the Board. This position was held by Jānis Mediņš (1931–1935), followed by Eduards Kalniņš (1936–1938), receiving 5% and later 10% from each royalty. In order to optimise the administration of copyright, starting from 1936, the obligations were divided – the honoraries of CSL authors were collected from Riga Radiophone, meanwhile, the author honoraries from different organizations and musicians in Riga and regions were collected by Jānis Kuplis, the representative from the Latvian Society for Song and Dance Festival.

At the same time, the tariff of honoraries for public concerts did not change (except for compositions included in the Song festival), the increase of royalties due for Radiophone broadcasting was claimed on a regular basis. Relatively small amendments in favour of composers were achieved in 1927, followed by a more serious increase in 1934. The law approved in 1937 prescribed a differentiation of tariffs to be paid to foreign or Latvian composers (at rates up to 50% higher than before).

As for vinyl (or shellac) discs, the composers wanted to receive two different types of royalties – a fee for recording in vinyl (or shellac) disc (in 1929 and 1934 the agreed minimum honorary was 200 Latvian Lats (Ls)) and a fee for replaying the disc on radio (the Radiophone declined this requirement, but the *Law on Authors' rights* of the 1937 prescribed that the discs can be played in public without asking permission to the author and without reward). The minimum honorary was also set by law for the reproducing and publishing of scores. In case of a failure to ask for permission and to pay the honorary, the CSL banned the reproduction and publishing of the scores of CSL members and undertook these activities itself. The ban was in force for six years (1928–1933) until its abolition when a new agreement on minimum honorary was formed. Starting from 1931, each composer had a score account, where the royalties were accumulated (withdrawing 15% from each honorary) and used exclusively for the publishing of scores. The CSL also became a member of an international organisation of copyright and started cooperation with foreign composers' societies.

The introduction of the improvements in copyright administration was very slow, but persistent. The permanent urgency of the authors' rights and the respective protection maintained by the society was one of the reasons that led Latvia to join *Berne Convention* and adoption of national *Law on authors' rights* in 1937, which made the protection of copyright easier and stimulated the successful administration of honoraries resulting in improvement of composers' social and economic conditions. The CSL was the main organization of composers' copyright protection during the interwar period.



# LATVIEŠU TENORI VĀCIJĀ 20. GS. 20. – 30. GADOS UN “TENORU KRĪZE” LATVIJAS NACIONĀLAJĀ OPERĀ

Lauma Mellēna-Bartkeviča

20. gadsimta 20.–30. gados spilgtākie latviešu tenori – Mariss Vētra, Jānis Vītiņš un Artūrs Priednieks-Kavara – dažādu iemeslu dēļ savu profesionālo karjeru izvēlējās veidot Vācijas un Eiropas opereteātros, veiksmīgi iekļaujoties sava laika operas industrijas starptautiskajā aprītē. Liecības par šo fenomenu glabā arhīvu materiāli, korespondence un Marisa Vētras autobiogrāfiskā proza un vēstules, kas regulāri tika publicētas starpkaru perioda latviešu presē. Ar šo avotu palīdzību rakstā tiek rekonstruētas minēto tenoru radošās gaitas ārpus Latvijas, vienlaikus pierādot, ka laika posmā starp 1929. un 1934. gadu publiskajā telpā plaši apspriestā “tenoru krīze” Latvijas Nacionālajā operā ir mīts, kura pamatā ir drīzāk nozares pārvaldības un komunikācijas nepilnības vienīgā valsts opereteātra vadības līmenī.

**Atslēgvārdi:** Vētra, Priednieks-Kavara, Vītiņš, “tenoru krīze”, opera, latviešu tenori, starpkaru periods.

**Keywords:** Wehtra, Priednieks-Cavara, Wittin, “tenor crisis”, opera, Latvian tenors, interwar period

81

Laiks pirms simt gadiem, proti, pagājušā gadsimta 20. un 30. gadi ir ļoti intensīvas dzīves periods – Eiropā tas ir laiks pēc Pirmā pasaules kara, Latvijā – nodibināta neatkarīga valsts ar savu ekonomiku, kultūru, presi, sadzīvi un starptautiskās sadarbības iespējām, izmantojot tā laika mobilitātes iespējas. Opermākslā tas nozīmē jaunu institucionālo līmeni – Latvijas Nacionālā opera kļūst par sava žanra mūzikas un kultūras dzīves centru, kura identitāte eventuāli tiek veidota kā jaunās valsts kultūras stūrakmens:

“Zelta burtiem iekaltie vārdi teātra frontonā (*Nacionālā Opera* – L.M.B.) ir bijuši savā valstiskajā pašapziņā tikpat dārgi kā varbūt *Kungliga Operan* Stokholmā vai Versaļas pili rotājošais aicinājums “*A toutes les gloires de la France*” – Viss Francijas slavai. Kopš LNO dibināšanas brīža<sup>1</sup> teātris veidojās par vienu no visnozīmīgākajiem latviešu kultūras (ne tikai mūzikas) centriem.” (Fūrmane 2000: 115)

Tomēr, pētot teju simt gadus senos skatuves mākslu procesus radošā un vēsturiskā griezumā, atklājas, ka romantizēto ideālu bieži vien pavada politiskas peripetijas, varas, autoritātes un ietekmes diskursi, amatu un personību sadursmes, sava laika nacionālajā

1 1919. gada 23. septembrī Latvijas valdība pieņēma lēmumu par teātra statusu un galvenajiem uzdevumiem, 27. septembrī notika simfoniskais atklāšanas koncerts, 2. decembrī – Riharda Vāgnera operas *Tanheizers* izrāde. Taču vispār pirmais latviešu trupas iestudējums – Vāgnera *Klīstošais holandiešis* uz pašreizējās LNOB ēkas skatuves izskanēja jau 1919. gada 23. janvārī, kamēr teātris apmēram pusgadu nesa Padomju Latvijas operas vārdu.



ideoloģijā balstīti provinciāli priekšstati par operas industriju, kā arī pārvaldības un komunikācijas prasmju nepietiekamība teātra mākslinieciskās un administratīvās vadības līmenī. Vienlaikus starpkaru periodā, īpaši sākot ar 20. gadu otro pusi, notiek jauno operdziedātāju migrācija uz Rietumeiropu, galvenokārt Vāciju un Itāliju, vispirms vokālās meistarības papildināšanas nolūkos, bet pēc tam pamazām iekļaujoties starptautiskajā aprītē, saņemot angažementus un pastāvīgi strādājot Eiropas operteātros. Šī pētījuma mērķis ir apzināt latviešu operdziedātāju karjeru gaitas ārpus Latvijas robežām, laikā, kad informācijas aprites un pieejamības ātrums nav salīdzināms ar mūsdienām. Tādi avotu korpusi kā korespondence, memuāri un prese, kā arī arhīvu krājumi ļauj konstatēt, ka arī pirms simt gadiem Latvijā ir bijušas Eiropas un pasaules līmeņa latviešu operzvaigznes, ar kādām vienu otru varam lepoties arī mūsdienās. Šis fakts rada nepieciešamību veidot jaunu diskursīvo praksi par starpkaru perioda latviešu operdziedātājiem, kuri darbojās ārpus Latvijas un kara laikā emigrēja, tādējādi paliekot nepietiekami atspoguļoti Latvijas 20. gadsimta 2. puses muzikoloģiskajos un kultūrvēsturiskajos pētījumos. Raksta uzmanības centrā šoreiz būs tenori Mariss Vētra (īstajā vārdā Morics Blumbergs, 1901–1965), Jānis Vītiņš (1897–1941) un Arturs Priednieks-Kavara (1891–1979) Vācijā un paralēli eksistējošais “tenoru krīzes” mīts Latvijas Nacionālajā operā. Analizējot lomu sarakstus un citus uzstāšanās pieredzes dokumentējumus, recenzijas un pieejamos ierakstus, jāsecina, ka visi trīs pieminētie dziedātāji bijuši apveltīti ar plašu diapazonu un krāšņu tembrālo krāsu paleti, kas tos ļauj itāļu balsu klasifikācijas sistēmā klasificēt kā spinto tenorus ar izteiktu *squillo* jeb balss rezonansi<sup>2</sup>, kas nodrošina pārlicinošu spēcīgu, tomēr lirisku balss skanējumu pāri bagātīgai orķestrācijai, kāda īpaši raksturīga romantisma operām. Tenoru balsis ar šādām kvalitātēm tiek uzskatītas par īpašu vērtību arī mūsdienu operas industrijā un ir sastopamas samērā reti. Balss tipoloģijai vokālajā mākslā joprojām paralēli izmanto itāļu un vācu sistēmas (*Fach*), kur tembrāli atšķirīgas vienas grupas balsis iedala atbilstoši konkrētam repertuāram (lomām). Attiecībā uz tenora balsi, galvenie tipi apkopoti zemāk ievietotajā 1. tabulā, kreisajā pusē norādot itāļu apzīmējumu, vidū – vācu analogu un labajā ailē norādot atbilstošu partiju piemērus operu repertuārā. Ailē līdzās abām sistēmām mēģināts atrast katram no tiem atbilstošu apzīmējumu latviešu valodā, tomēr jāatzīst, ka ne vienmēr iespējams viennozīmīgs un neklūdīgs termins, sevišķi, ja runa ir par trešo valodu, kurā mēģināts salīdzināt jau tā atšķirīgās sistēmas. Starp abām sistēmām nepastāv simtprocentīga atbilstība, kas izskaidrojams ar atšķirīgām skaņveides izpratnēm. Piemēram, attiecībā uz dramatiskā tenora un varoņtenora (*Heldentenor*) nošķirumu, bieži vien tādas lomas kā Otello vai Florestans tiek minētas vienā kategorijā ar Vāgnera tenoru partijām. Tenora diapazons tradicionāli aptver mazo oktāvu un pirmo oktāvu, par augšējo robežnoti uzskatot C jeb do, tomēr atsevišķās partijās nepieciešamais diapazons stiepjas līdz pat re (D), mi (E) un pat fa (F) otrajā oktāvā, tomēr šis notis kvalitatīvi skan ļoti nedaudziem tenoriem un nereti, izpildot partijas, kur tās nepieciešamas, talkā tiek ņemts falsets. Uz leju, savukārt, zemāk par mazās oktāvas do, proti si (Bis), sibemol (B) un la (A) kvalitatīvi rezonē vien reti tenors.

2 Šajā gadījumā ar terminu “rezonanse” netiek domāts pozicionāls stāvoklis, bet gan virsotņa skanējums, ko dēvē arī par “zvaniņu” vai “metālu” balsi.

<i>Tenore leggero/ di grazia</i>		belkanto tenors	Itāļu belkanto repertuārs: Piem. Arturo (V. Bellīni <i>Puritāņi</i> ), Ernesto (G. Doniceti <i>Dons Paskvāle</i> ), Grāfs Almaviva (Dž. Rosīni <i>Seviļas bārdzīnis</i> ) u.c.
<i>Tenore lirico</i>	<i>Lyrischer Tenor</i>	liriskais tenors	Mantuļas hercogs (Dž. Verdi <i>Rigoletto</i> ), Edgardo (G. Doniceti <i>Lučija di Lammermūra</i> ), Fausts (Š. Guno <i>Fausts</i> ), Alfredo (Dž. Verdi <i>Traviata</i> ), Hofmanis (Ž. Ofenbahs <i>Hofmaņa stāsti</i> ), Verters (Ž. Masnē <i>Verters</i> ), Ļenskis (P. Čaikovskis <i>Jevgeņijs Oņegins</i> ), Rudolfo (Dž. Pučīni <i>Bohēma</i> ), Pinkertons (Dž. Pučīni <i>Madama Butterfly</i> ).
<i>Tenore spinto</i>	<i>Jugendliche Heldentenor</i>	spinto tenors	Kalafs (Dž. Pučīni <i>Turandota</i> ), Andrē Šenjē (U. Džordāno <i>Andrē Šenjē</i> ), Dons Hozē (Ž. Bizē <i>Karmena</i> ), Kavaradosi (Dž. Pučīni <i>Toska</i> ), Radamess (Dž. Verdi <i>Aīda</i> ), u.c.
<i>Tenore dramatico /robusto</i>		dramatiskais tenors	Otello (Dž. Verdi <i>Otello</i> ), Samsons (K. Sensānss <i>Samsons un Dalila</i> ), Kanio (P. Maskaņi <i>Pajaci</i> ), Florestans (L. van Bēthovens <i>Fidelio</i> )
	<i>Heldentenor</i>	varoņtenors	Titullomas R. Vāgnera operās <i>Tanheizers</i> , <i>Loengrīns</i> , <i>Zigfrīds</i> , <i>Tristans un Izolde</i> , <i>Parsifāls</i> , Aigists (R. Štrauss <i>Elektra</i> ), Bakhs (R. Štrauss <i>Ariadne Naksā</i> ) u.c.
<i>Tenore Mozart</i>	<i>Mozart Tenor</i>	Mocarta tenors	Dons Otavio ( <i>Dons Žuans</i> ), Tamino ( <i>Burvju flauta</i> ), Ferrando ( <i>Così fan tutte</i> ), Tits ( <i>Tita žēlastība</i> ) u.c.
<i>Tenore buffo</i>	<i>Spieltenor</i>	komiskais tenors	Dons Bazilio (V. A. Mocarts <i>Figaro kāzas</i> ), Mīme (R. Vāgners <i>Zigfrīds</i> ), Monostatoss (V. A. Mocarts <i>Burvju flauta</i> ), daudzas otrā plāna lomas operās, operetēs u.c.

1.tabula. Tenoru apakštipi itāļu un vācu sistēmā ar tulkojumu un lomu piemēriem (autoreis veidota)

Vētra, Vītiņš un Priednieks-Kavara savā repertuārā dažādos Eiropas operētāros var lepoties ar lomām no varoņtenoru līdz lirisko tenoru repertuāram operas žanrā, daudz interpretētā arī vokāli simfoniskā un kameramūzika, dziesmas un t.s. modes repertuārs – tautasdziesmas, populāri šlāgeri. Vētra un Priednieks-Kavara filmējušies arī kino, bet emigrācijā Kanādā un Amerikas Savienotajās valstīs 20. gs. 50. gados dibinājuši operklasses, kur nodarbojušies ar vokālo pedagoģiju un operu iestudējumu veidošanu. Visi trīs savas balsis iemūžinājuši arī ierakstos, gan Latvijas, gan ārzemju ierakstu studijās.

Dziedātāja un publicista Marisa Vētras korespondence un autobiogrāfiskā proza atstājusi būtiskas liecības par 20. gadsimta 20.–30. gadu īpatnībām attiecībā uz operdziedātāja karjeras veidošanu Eiropā, mākslas norisēm un pašu mākslinieku pieredzi, veidojot savdabīgu pieredzes dizainu mūsdienu lasītājam. Neizslēdzot iespējamās literāras vai selektīvas atmiņas rosinātas nobīdes, jāatzīst, ka šāda veida avoti tomēr ļoti konkrēti fiksē faktus un notikumus, kuriem šobrīd ir vēsturiska vērtība, piemēram, paša Vētras muzicēšanu ar Ferencu Lehāru pie klavierēm vai virtuves diskusijām ar Bertoltu Brehtu Berlīnē (Vētra, *Sestā kolonna* 1993: 19–21). Neformālā komunikācija un tās dokumentējumi rakstveidā mūsdienās ļauj rekonstruēt laikmeta noskaņu pirms simt gadiem un izprast līdzības un atšķirības ar šodienas kultūrvidi. Latvijas Nacionālās operas solistu, kritiķu, žurnālistu un citu mākslinieku neformālā komunikācija pagājušā gadsimta 20.–30. gados saistījās ar Rīgas krogiem un saloniem. Spilgta ir laikraksta *Pēdējā Brīdī* galvenais redaktors Oļģerta Liepiņa fiksēta pasāža no slavenā *Romas pagraba* annālēm:

“1923. gadā Nacionālajā operā iestudēja operu *Toska*, un kādā algas dienā pusdienā uz *Romas pagrabu* devās režisors Pēteris Meļņikovs, Milda Brehmane-Štengele, tenori Rihards Pelle un Mariss Vētra. Drīz esot pievienojies mūzikas kritiķis Jānis Zālītis, kurš dzēra reti un maz, bet pa ceļam no *Jaunāko Ziņu* redakcijas pusdienu laikā mēdza sēdēt *Romas pagrabā* un dursīt ar asprātībām sarunu biedrus. [...] Kompāniju uzmeklējis arī operas bass Jānis Niedra un tenors Rūdolfs Bērziņš, kas ieradās iztukšot kādu glāzi alus. Uz galdiņa parādījās jau lielāka karafe sudrabortā ledus traukā, tad sekoja galdiņu kopā sabīdīšana, jo nu uz vietu pretendēja arī operdziedātājs Jūlijs Muške, *Jaunāko Ziņu* redaktors Jānis Kārklīņš, bass Eduards Miķelsons un omulīgais Dailes teātra galvenais režisors Eduards Smilģis. Smilģis visus aicināja doties nogaršot lielisku soļanku uz mazu lauku krodziņu Gaisa tilta tuvumā. Pirms kompānija sakāpa sešās ormaņu kamanās, Rihards Pelle palūdza Vētram paglabāt viņa algu un līdz rītam neatdot pat tad, ja viņš lūgtos un lamātos – kad iedzer, raksturs kļūst tāds jocīgs, bet rīt jāmaksā skroderim. Vētra paņēma Ričiņa algu un abi devās uz kamanām. Jānis Zālītis un Vētra ar Mildu Brehmani-Štengeli, ko ar vārdiem “jāpierod – citādi tev uz skatuves būs bail no viņas” viņam klēpī iesēdināja mūzikas kritiķis, iesēdās vienās kamanās. Un gaišā ziemas pēcpusdienā skaļā kamanu kavalkāde – ar Smilģi un Meļņikovu pirmajā un Zālīti ar kompāniju pēdējā vezumā – no *Romas pagraba* aizslīdēja pa Brīvības bulvāri uz nākamo krodziņu.” (Liepiņš: 331; cit. pēc Lipša: 119–120)

Šī epizode attiecas uz laiku, kad Mariss Vētra 21 gada vecumā nule debitējis uz operas skatuves titullomā Šarla Guno operā *Fausts* jaundibinātajā Liepājas operā, kas bija viena no pirmajām Vētras mākslinieciskajām avantūrām, vēl studējot konservatorijā. Vētra to rezumējis īsi:

“Te uzklīda Arvīds Pārups un aicināja mani piebiedroties jaunas operas dibināšanā Liepājā. Visi prātīgi cilvēki bija pret to. Arvīds Pārups<sup>3</sup> nekad nebija prātīgs. Es – arī nē.” (Vētra 1992: 41)

Cita starpā saistībā ar šo debiju, kritikā atzīmēts jaunā tenora balss potenciāls diapazona aspektā:

“Daiļi dzied jaunais Fausts. Maigā balsī arī spēks un plašums; dārza kavatinē (*Tev sveiciens mans, ak, svētā vieta*) **brīvi skan augstais do, kas klausītājiem Rīgā arvien sagādā nepatīkamus un uztraukuma pilnus brīžus** (izcēlums mans – L.M.B.).” (J. Sudrabkalns, *Latvijas Vēstnesis*, 18.10.2022.)

Sudrabkalna komentārs izteikti komplimentē jaunajam dziedonim, taču Sudrabkalns, būdams izglītots melomāns, ar uzslavām lieki nebārstās. Debijai seko arī Alfredo *Traviatā*, Dons Hozē *Karmenā*, publika uz Vētras izrādēm izpērk pat papildvietas (*Latvijas Sargs*, 14.10.1922.). 1923. gada pavasarī Marisa Vētras pirmajā lūguma vēstulē Latvijas Kultūras fonda Domei ar mērķi iegūt finansējumu balss skološanai ārzemēs, raksta: “Dziedātāja pamats ir balss izglītība, un tāpēc kā savu tuvāko mērķi noteikti sev stādu savas balss izglītību novest līdz iespējamai pilnībai.” (LVVA 1632-3-810-148). Finansiālu atbalstu no Kultūras fonda studijām Itālijā izdodas iegūt tikai pēc gada. Taču 1924. gadā pabeigtā Latvijas konservatorija un tūlītējas debijas sarežģītās galvenajās lomās (Kavaradosi, Alfredo, Hercogs) draud ar priekšlaicīgu balss pārpūli, kas cita starpā nav retums arī mūsdienu dziedātājiem. Savus novērojumus saistībā ar šo problēmu snieguši arī vairāki kritiķi, tostarp Pāvils Gruzna:

“Noklausoties Vētras svaigā, liriskā balsī (Nac. Operā), jāteic, ka viņa vēl nav operai sagatavota, tā teikt – zaļa. Un žēl, ka dziedātājas ķēries par agru pie lielām partijām. Pēdējais, ko bija izdevība dzirdēt – bija hercogs no *Rigoletto*. Nepārprotami jāsaka, ka dziedātājam balss nav nostādīta, skola nav pabeigta. Pretējā gadījumā viņš nelietotu kakla balss toņus. Operai bija jāparūpējas par šī vērtīgā tenora izkopšanu. Liepājas operas apmeklētāji sūdzas, ka tur tagad nav daudz maz apmierinoša tenora. Vētras palikšana tur nebūtu viņam par svētību. Un te būs panākumi tikai pie tālākas balss izveidošanas un saudzēšanas.” (P. Gruzna, *Domas*, 01.02.1924.)

Vēlmi mācīties pie itāļu vokālajiem pedagogiem 20. gadu otrajā pusē latviešu operdziedātāju vidū var uzskatīt par tendenci, turklāt nereti arī vairāki dziedātāji apmeklē vienus un tos pašus pedagogus. Mariss Vētra pirmoreiz uz Itāliju dodas 1924. gadā, sākumā pavisam neilgi mācās Neapolē pie Fernando de Lučijas (*Fernando de Lucia*, 1860– 925), bet pēc viņa nāves 1925. gadā dodas uz Romu pie Frančesko Kannoni

3 Arvīds Pārups (1890–1946) – Rīgas Radiofona orķestra pirmais diriģents, Liepājas operas un Tautas konservatorijas dibinātājs, Liepājas operas direktors (1921–1925).

(*Francesco Cannoni*, dzīves dati nav atrodami), kur vokālo mākslu īsu brīdi apguvis cits tenors – Kārlis Nīcis<sup>4</sup>, kā arī baritons Jūlijs Muške. Pēc pāris gadiem Vētra atgriežas Neapolē, lai turpinātu papildināties pie Džuzepes Anselmi (*Giuseppe Anselmi*, 1876 – 1929), pie kura mācījies arī tenors Jānis Vītiņš, kas savu karjeru veiksmīgi veidoja Vācijā, galvenokārt Desavā (*Dessau, Landestheater Dessau*<sup>5</sup>) un Berlīnē (*Volksoper*), 30. gados uzstājoties arī daudzās citās Vācijas pilsētās un citviet Eiropā, Balkānos, Skandināvijā un arī Latvijā.

Pirms ķerties pie “tenoru krīzes” mīta šķetināšanas, der atgādināt par spilgtākajiem latviešu tenoriem starpkaru periodā (2. tabula), nepretendējot aptvert visus šī balss tipa pārstāvjus, bet atzīmējot, ka vismaz divi spilgtāko balsu īpašnieki – Mariss Vētra un Artūrs Priednieks-Kavara – 40. gados, sākoties Otrajam pasaules karam, emigrēja vispirms uz Zviedriju un Vāciju, pēc tam attiecīgi uz Kanādu un ASV, tādēļ līdz pat 90. gadiem paliekot ārpus latviešu operas vēstures annālēm, bet trešo – Jāni Vītiņu – viņa iepriekšējās militārās karjeras Latvijas Armijā un dalības pretošanās kustībā *Tēviņas sargi* dēļ 1941. gadā notiesāja un nošāva Astrahaņā kā padomju valsts ienaidnieku. Lielākais informācijas korpuss par šiem trim tenoriem atrodams starpkaru perioda presē, jo dažkārt hronikās dokumentētas arī viņu gaitas ārzemēs, ļaujot vismaz aptuveni rekonstruēt lomu sarakstu, tādējādi izdarot secinājumus par viņu balss attīstību.

Minētie trīs tenori var lepoties ar visplašāko viesizrāžu sarakstu Eiropas un arī Latīņamerikas (Priednieks-Kavara) operteātros, kā arī pastāvīgiem angažementiem uz darba līgumu pamata, kļūstot par tā saucamajiem štata solistiem. Šis statuss gan reizē uzliek pienākumu savu piederību apliecināt gan viesizrādēs, gan veicot skaņu ierakstus, un tas latviešu tenoriem liekas problemātiski, jo labprātāk viņi sevi pozicionētu kā Latvijas Nacionālās operas solistus, atspoguļojot jaundibinātās valsts nacionālo pašapziņu.

---

4 Kārlis Nīcis (1888–1985) – tenors, kura potenciāls Latvijas Nacionālajā operā 20. gadu otrajā pusē palika nenovērtēts. 1925. gadā Nīcis mācās Itālijā pie Frančesko Kannoni, kur viņa vokālo izaugsmi Mariss Vētra dokumentējis šādi: “[...] man iepletās acis, kad pirms viņa [Nīča] aizbraukšanas no Romas klausījos *Afrikānietes* (domāta Džakomo Meierbēra opera “*Afrikāniete*” – L. M. B.) un *Otello* brīnišķi plašajās, dramatiskās augšās. *Si bemol* skan viņam jauki, bet dramatiskais *sol* gatavs uzvarēt katru konkurentu [...] Iebrauca slimis ar savu Rīgā visiem pazīstamo muzikālo, bet komisko balsi, aizbrauca [...] ar noteikti attīstītu dramatisko tenora balsi. Pārmainījies viņam balss tembrs, izlīdzināti reģistri, pārejas tik drusku saklausāmas. Tiesa, nav noslīpēts vēl piano, bet tas jau liriskā tenora darbs uz viņa pacietības rēķina, ne dramatiskā, un lirīkis Nīcis nekad nebūs” (M. Vētra, *Rīgas ziņas*, 09.12.1925.). 1927. gadā Kārlis Nīcis emigrē uz Austrāliju, kur kļūst par vienu no centrālajām figūrām diasporas latviešu kopienā, kam ir izšķiroša nozīme 1949. gadā, kad daļa latviešu emigrantu no bēgļu nometnēm Vācijā dodas uz Austrāliju.

5 *Landestheater Dessau* ar šādu nosaukumu darbojās līdz 1984. gadam, pēc tam pārsaukts par *Anhaltisches Theater Dessau* atbilstoši Saksijas-Anhaltes federālās zemes nosaukumam. Līdzīgi citiem vācu teātriem, tajā joprojām zem viena jumta darbojas operas, baleta un dramatiskā teātra trupas.

Spilgtākie latviešu tenori 20. gs. 20. – 30. gados	Radošā ģeogrāfija
<b>Mariss Vētra (1901–1965)</b>	<b>Latvija, Vācija*, Austrija, Francija, Čehija, Somija</b>
<b>Arturs Priednieks-Kavara (1901–1979)</b>	<b>Latvija, Vācija*, Austrija, Šveice, Argentīna, Čīle</b>
<b>Jānis Vītiņš (1897–1941)</b>	<b>Latvija, Vācija*, Čehija, Ungārija, Somija, Polija, Nīderlande</b>
Kārlis Nīcis (1888 – 1985)	Austrālija
Rihards Pelle (1894 –1969)	Latvija, PSRS
Nikolajs Vasiļjevs (1891 – 1961)	Latvija, Spānija, PSRS
Oskars Žubītis (1882 –1973)	Latvija, PSRS
Arnolds Jēkabsons (1902 – 1969)	Latvija, PSRS

2. tabula. Spilgtākie latviešu tenori 20.gs. 20.–30. gados (autores veidota)

\* Ārvalstis, kurās dziedātājiem bija pastāvīgi angažementi ar darba līgumu uz vienu vai vairākām sezonām)

Laika periodā no 1927. līdz apmēram 1933. gadam spilgtākie latviešu tenori pastāvīgi strādāja Vācijas operteātros. 30. gadu otrajā pusē, nākot pie varas nacionālsociālistiem un aktualizējoties etniskās izcelsmes jautājumiem Vācijas darba tirgū, latvieši no vācu operteātru aprites tiek izstumti un atgriežas Rīgā. Tomēr paradoksāls ir fakts, ka par spīti Eiropā gūtajai vokālajai izglītībai, neviens no latviešu supertenoriem nebūt nealka dziedāt uz Vācijas operu skatuvēm, ja būtu saņēmuši pastāvīgu angažementu ar adekvātu samaksu Latvijas Nacionālajā operā, kurā minētajā laika periodā, spriežot pēc publikācijām presēm, ir “tenoru krīze”. Marisa Vētras, Jāņa Vītiņa un Artūra Priednieka-Kavaras ceļi ne reizi vien krustojušies Berlīnē, korespondencē dokumentēta tenoru kopīgā vokālās mākslas praktizēšana un sarunas par sava laika operas industrijas īpatnībām un Latvijas Nacionālās operas ne pārāk veiksmīgo komunikāciju ar ārzemēs strādājošajiem dziedātājiem, kas uzlabojas tikai 30. gadu vidū, kad patstāvīga nodarbinātība Vācijā ārzemniekiem kļūst problemātiska jaunās, nacionālsociālistiskās ideoloģijas dēļ.





1.attēls. No kreisās: Jānis Vitiņš, Artūrs Priednieks-Kavara, Mariss Vētra. Fotogrāfijas kopija no Astrīdas Aļķes krājuma LNB. Dati par fotogrāfu vai uzņemšanas vietu nav zināmi, taču, visticamāk, foto uzņemts 20. gs. 30. gadu otrajā pusē.

### “Tenoru krīze”: mītam pa pēdām

“Tenoru krīze” ir jēdziens, kas starpkaru periodikā lietots desmitiem reižu, attiecinot to uz 20. gadu beigām, kad opera saskaras ar parādiem, mainīgas vadības problēmu un iekšējām nesaskaņām. Kopš operas dibināšanas tās direktors un galvenais diriģents bija Teodors Reiters, kuru 1925. gada nogalē nomaina Padomju Savienību pametušais Emīls Kupers, kas trīs savas darbības gados uzsvaru liek uz krievu klasiskajām operām – Rimski-Korsakovu, Musorgski, skan arī franču un itāļu operas. Saprotamu iemeslu dēļ 1987. gadā iznākušajā Vijas Briedes “Latviešu operteātrī” Kupera darbība aprakstīta visai cildinoši, izlaižot nepatīkamās pasāžas, kādas palikušas, piemēram, baritona Ādolfa Kaktiņa atmiņās: “Kupers bija apdāvināts mākslinieks, bet ļoti nesaticīgs egoists, kas nevarēja ciest citus diriģentus savā tuvumā.” (Kaktiņš 1992: 181). Aprakstīta situācija, kā, piemēram, Kupers terorizējis solistus, ielānojot paralēli Reitera vadītajiem jauniestudējamā *Trubadūra* mēģinājumiem materiāla “noklausīšanās” iestudēšanai vēl nesagatavotām operām, piemēram, *Džokondai* un *Rožu kavalierim* (Turpat). Taču kopumā politiskais fons, lielvalstīm stīvējoties par ietekmes zonām

un drošības garantijām Baltijas valstīs, kā arī sekojošā parlamentārisma krīze un ekonomiskā nestabilitāte Latvijā radīja arī nestabilitāti operā. Arī Saeima neatbalstīja operu ar pietiekamu finansējumu, algas tika samazinātas, dziedātāji uzteica darbu un attiecīgi kritās mākslinieciskā kvalitāte un apmeklējums.

Vadošos amatus Latvijas Nacionālajā operā 20.–30. gados ieņēma respektabli mūziķi, bet problemātiski vadītāji – kormeistars Pauls Jozuus, komponists un kritiķis Jānis Zālītis, tiek veidotas arī direktoru valdes, kurās darbojies pianists Pauls Šuberts, komponisti Jānis Mediņš un Alfrēds Kalniņš, taču tas maz ko līdz un visi direktori savu amatu samērā īsā laikā atstāj, beigās uz vairākiem gadiem par direktora vietas izpildītāju (v. i.) kļūstot Albertam Prandem. Īss pārskats par vadības maiņu Latvijas Nacionālajā operā sniegts 3. tabulā.

- Direktoru valde ar **Teodoru Reiteru** priekšgalā no 1922. gada aprīļa: **Jānis Mediņš** un **Alberts Kviēsis**.
- No 1925. gada aprīļa līdz 1926. gada martam: **Teodors Reiters**, **Pauls Šuberts** un **Alfrēds Kalniņš**.
- No 1926. gada marta līdz 1927. gada jūnijam galvenais direktors ir **Ansis Gulbis**, direktori - **Pēteris Pauls Jozuus** līdz 1927. gada jūnijam un **Jānis Zālītis** līdz 1927. gada septembrim.
- **Pēteris Pauls Jozuus**, galvenā direktora vietas izpildītājs no 1927. gada jūnija līdz 1927. gada septembrim, kad top par direktoru – bez papildus direktoriem – līdz 1929. gada aprīlim.
- **Alberts Prande** direktora vietas izpildītājs no 1929. gada aprīļa līdz 1931. gada februārim.
- **Teodors Reiters**, direktors no 1931. gada februāra līdz 1934. gada augustam.
- **Nikolajs Vanadziņš**, direktors no 1934. gada augusta līdz 1936. gada jūnijam.
- **Jēkabs Poruks**, direktors no 1936. gada jūlija līdz 1940. gada augustam.

3. tabula. Īss pārskats par direktoru maiņu LNO 20.–30. gados. (autores veidots)

Šajā pētījumā līdz “tenoru krīzes” jēdzienam nonākts caur Marisa Vētras publicēto korespondenci no Vācijas, izsekojot Vētras, Vītiņa un Priednieka-Kavaras pirmajiem angažementiem Eiropa teātros, jo paradoksālā kārtā visiem šķiet, ka patiesībā viņiem nav vietas Rīgā un Latvijas Nacionālajā operā, kur patiesībā katram no viņiem gribētos uzstāties visvairāk (jāņem vērā arī jaunas nacionālās valsts nacionālās pašapziņas aspekts, kas Vētram un Vītiņam, kuri cita starpā bija piedalījušies 1919. gada Brīvības cīņās, bija īpaši svarīgs). “Tenoru krīzes” laiks LNO iezīmējas ar laiku, kura fonā ir gan Lielā depresija ASV, gan represiju laiks Padomju Savienībā līdz pat Hitlera nākšanai pie varas Vācijā 1933. gadā un turpmākie politiskie saspīlējumi, kuru rezultātā izcēlās Otrais Pasaules karš. Starp ietekmes faktoriem minamas arī galvenā diriģenta izvēles – lai arī Mariss Vētra bija atgriezies no studijām Itālijā un cerēja dziedāt LNO, Kupers deva

priekšroku Nikolajam Vasiļjevam, kā arī sāka strādāt ar Jāni Vītiņu kā solistu, tomēr arī priekšlaikus pārslogojot ar pārāk smagu repertuāru (piem. Verdi *Otello* paralēli ar Guno *Romeo*), kas vēlāk noveda Vītiņu pie balsenes operācijas, ieturēta honorāra par tās dēļ nenodziedātajām izrādēm un konflikta ar operas vadību un došanos uz Vāciju.

Kinozinātnieks Agris Redovičs, kas izlases kārtībā apkopojis Marisa Vētras vēstules pētniecībai parocīgā krājumā, kādā komentārā saistībā ar situāciju 1927./1928. gada sezonu Latvijas Nacionālajā operā rezumē:

“Lai gan visi atzina, ka pēc studijām Itālijā Marisa Vētras balss skanējums ir uzlabojies, izteismīgāka kļuvusi arī aktierspēle, dziedonis jūta, ka no pirmā tenora lomām tiek atbīdīts. Emīls Kupers labprātāk strādāja ar Nikolaju Vasiļjevu, izcēla līdz tam nenovērtēto Jāņa Vītiņa skaisto balsi. Rīgas operteātra gaisotne Vētram sāka likties pārāk provinciāla. Dziedoņa dotumi bija pietiekami, lai sevi pienācīgi reprezentētu uz citām Eiropas skatuvēm.”  
(Vētra 2013: 76–77)

1928. gada rudenī Vētra dodas uz Vāciju, jo no rudens sezonas tiek angažēts Frankfurtes pie Mainas operā ar līgumu uz 4 gadiem, pirms tam sniedzot vairākas viesizrādes Vīnē un Parīzē. Par Marisu Vētru publiski pieejamas informācijas ir visvairāk – gan starpkaru laika periodikā, gan paša Vētras autobiogrāfiskajos darbos *Mans Baltais nams, Sestā kolonna, Karaļa viesi* u.c., tādēļ uzmanība šajā rakstā vairāk koncentrēta uz mazāk aprakstītajiem tenoriem. Tomēr jāpiemin dziedātāja repertuārs, kas liecina par viņa balss īpašībām un ievērojamo profesionālo rūdījumu 30. gados. Interesantu ieskatu piedāvā diemžēl ar gadu nedatēts vāciski izveidots Marisa Vētras portfolio jeb “reklāmas lapa”, kā tā nodēvēta Biezaišu krājumā RTMM arhīvā. (RTMM p29755/130, Biez. Kr. I Lf 8/130). Uz vāka ir tenora fotogrāfija un uzraksts “*Maris Wehtra. Erster Tenor der Lettische National Oper in Riga*” (Mariss Vētra, Latvijas Nacionālās operas Rīgā pirmais tenors). Šis nosaukums, kā arī mākslinieka pašpieteiktais “tituls” raisa interesi, jo, spriežot pēc teātra nosaukuma, tas nevar attiekties uz vācu okupācijas laiku 40. gadu sākumā, jo tad Latvijas Nacionālā opera tika pārdēvēta par *Das Rigaer Opernhaus*, tātad visticamāk šis portfolio tomēr izveidots 30. gados. Atvērumā ir izvilkumi no recenzijām, respektīvi galvenokārt cildinoši kritikas vērtējumi par dziedātāju un viņa balsi no tādu pilsētu kā Berlīne, Leipciga, Braunšveiga, Manheima, Dortmunde, Drēzdene, Kēnigsberga, Freiburga, Brēmene, Minhene, Rīga, Vīne, Roma laikrakstiem un žurnāliem, viss tulkots vāciski, arī Latvijas kritiķu recenziju presē fragmentus. Savukārt uz pēdējā vāka atrodams operlomu un vokāli simfoniskā, dziesmu žanra (*Lied*) un citu dziedātāja repertuārā esošo skaņdarbu saraksts. Starp Verdi operlomām minēta titulloma *Otello*, Radamess *Aīdā*, Alfredo *Traviatā*, Rikardo *Masku ballē* un Diks Džonsons *Meitenē un Rietumiem*; no Pučīni lomām minēts Kavaradosi operā *Toska*, Rudolfo *Bohēmā* un Pinkertons *Madamā Butterfly*, Vētras repertuārā ir titulloma Umberto Džordāno *Andrē Šenjē*, Turidu Pjetro Maskaņi *Zemnieka godā*, Kanio Rudžēro Leonkavallo *Pajaci*, Dons Hozē Žorža Bizē *Karmenā*, Hofmanis Žaka Ofenbaha *Hofmaņa stāstos*, Loengrīns Riharda Vāgnera *Loengrīnā*, minēts arī Hamlets Jāņa Kalniņa *Hamletā* un krievu repertuārs, kopskaitā 23 lomas. Pārskatot šo sarakstu, kļūst skaidrs, ka Vētra

pārvalda kā dramatiska, tā liriska tenora repertuāru, iekļaujoties sava laika labākajos standartos.

Jānis Vītiņš, kurš pēc demobilizācijas no Latvijas Armijas studēja Latvijas Konservatorijā un paralēli strādāja operas korī, debitējot sākumā nelielās lomiņās, pamazām kļūstot par solistu – aizstājot Rūdolfu Bērziņu Radamesa lomā, bet 1928. gadā nodziedot titullomu Umberto Džordāno operas *Andrē Šenjē* pirmuzvedumā (Šenjē loma rakstīta spinto tenoram – spēcīgai un vīrišķīgai balsij ar metāliski spožām, bez piepūles sasniegtām virsotnēm augstā tesitūrā, kur vajadzīgs neiztrūkstošais *squillo* jeb skanīga, spoža rezonanse pār orķestri – L.M.B.) ir personība latviešu operateātra vēsturē ar īpaši traģisku likteni, kas savijas ar viņa vizītkartes lomu Andrē Šenjē, kura pašā solista karjeras sākumā atnes dziedātājam kritiķu atzinību:

“Atsevišķi jāatzīmē titullomas tēlotājs Jānis Vītiņš. Jaunais dziedonis spīdoši izturēja grūto pārbaudījumu, parādīdams savas balsis izcilās īpašības. Nopietnā darbā veidojies, Vītiņš ar šo partiju uzstājās kā rutinēts spēks. Viņa tenoram kā tembra tā plašuma ziņā visas saistošās īpašības. Vairāk niansēta priekšnesuma gribētos dzirdēt lielākos dziedājumos. Bet tas ir tikai laika jautājums. Ar Vītiņu, cerēsim, opera būs saistījusi īstu tenoru.” (Ed. Ramats, *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.02.1928.)

Tajā pat gadā Vītiņš ar Kultūras fonda stipendiju aizbrauc papildināties Eiropā vispirms pie Einara Feiringa, pēc tam pie pieminētā Džuzepes Anselmi Itālijā. 1929. gadā viņš tika angažēts Zagrebas operateātrī Dienvidslāvijā (mūsdienu Horvātijā) tādās lomās kā Dons Hosē Žorža Bizē *Karmenā*, Radames Dž. *Verdi Aīdā*, Viltus Dmitrijs M. Musorgska *Borisā Godunovā* u.c., bet no 1930. gada pastāvīgi uzturas Vācijā, dzied Berlīnē, Drēzdenē (līgums ar radiofonu) un Desavā, kur tiek angažēts, sākot ar 1930./1931. gada sezonu un iestudējot pat tādu modernu repertuāru kā Rūdolda Vāgnera-Regenija (*Rudolph Wagner-Régeny*, 1903–1969) viencēliena operas<sup>6</sup>. Presē Vītiņa gaitām Vācijā sekots fragmentāri, tomēr atrodamas vairākas liecības par latviešu tenora panākumiem, tostarp dokumentēts arī fakts par algas paaugstināšanu 1931. gadā Desavas operateātrī. Muzikologs Arturs Birnsons savā preses izgriezumu kolekcijā, mēģinot izsekot Vītiņa karjerai, fiksējis, ka 1931. gadā Jānis Vītiņš Desavas operateātrī dzied galvenās tenoru partijas *Karmenā*, *Toskā* un *Traviatā*, un alga paaugstināta no 600 vācu markām līdz 1350 vācu markām<sup>7</sup> mēnesī (A. Birnsona kolekcija RTMM 133507, R33/1 10.-11. lpp). Savukārt 30. gadu mūzikas kritiķi atspoguļojuši Vītiņa radošās gaitas galvenokārt uzskaitījuma formā. Piemēram, 1934. gadā Knuts Lesiņš sniedzis ziņas par tenora aktuālo lomu un viesizrāžu sarakstu, kas ļauj izdarīt secinājumus par viņa balsis stāvokli un iespējām, kā arī nodarbinātību:

6 Rūdolfis Vāgners-Regenijs ir ungāru izcelsmes diriģents, komponists un pianists, bijis Berlīnes *Volksoper* kormeistars (1923–1925), bijis diriģents Rūdolda fon Lābana deju kompānijā (1927–1930), līdz 1930. sacerējis vairākas laikmetīgās operas (viencēlienus). Taču līdz raksta publicēšanas brīdim nav izdevies precizēt viencēliena nosaukumu, kura iestudējumā Vītiņš piedalījies. Toties zināms, ka Vītiņš dziedājis Žila lomu Vāgnera-Regenija operā *Favorīts* (*Der Günstling*, 1935) 1935. gadā Duisburgā (E.V., *Mūzikas Apskats*, 01.04.1935.)

7 Birnsons aplēsis Vītiņa algu 1620 latu apmērā, kas pēc šodienas aplēsēm aptuveni atbilst 1400 eiro.

“Operdziedātājs Jānis Vītiņš pagājušajā sezonā [1933./1934.] dziedāja Štetīnes (mūsdienu Šecina, Polijā – L. M. B.) operā; izņemot *Tanheizeru*, uzstājies visās Vāgnera operās. Visbiežāk šajā sezonā dziedājis Otello un titullomu Kīncla<sup>8</sup> operā *Evanģēlists*. Uzstājies divas reizes arī Berlīnes Valsts operā: *Toskā* un *Masku ballē*. Viesojies arī Duisburgā un Diseldorfā. Nākamajā sezonā noslēdzis līgumu Duisburgas operā, viesosies arī Igaunijā, Somijā un Stokholmas radiofonā.” (K. Lesiņš, *Mūzikas Apskats*, Nr. 8. 01.06.1934.)

“Visas Vāgnera operas” un Otello – ar šīm partijām jau būtu diezgan, lai aptvertu, ka Vītiņa repertuārs jau ietiecies no spinto tenora varoņtenora amplitūdā, turklāt paralēli dziedot liriskas un dramatiskas lomas. Vītiņa personība ir par maz novērtēta latviešu operteātra vēsturē arī tādēļ, ka Latvijā saglabājies ļoti maz balss ierakstu, un skopais esošais krājums piedāvā vien pāris latviešu tautasdziesmas, kuru muzikālā specifika (diapazons utt.) nepiedāvā iespēju novērtēt Vītiņa balsi tās pilnvērtīgā skanējumā kā tas būtu, ja būtu saglabājusies kāda no operu ārijām.



2. attēls. Jānis Vītiņš, 1932. gads.  
Uz fotogrāfijas autogrāfs ar veltījumu  
Teātra muzejam, RTMM arhivs.

Iespējams, padziļināts pētījums, sadarbojoties ar Vācijas ierakstu kompāniju vai radiofonu arhīviem varētu sniegt neapstrīdamus pierādījumus šī tenora balss unikalitātei. Starp vairāku sezonu angažementiem Štetīnē un pēc tam Duisburgā, Vītiņš viesojas arī Rīgā, kur par viņa reklamēšanu rūpējas kritiķis Jānis Zālītis:

8 Vilhelms Kīncls (*Wilhelm Kienzl*, 1857 – 1941) – austriešu komponists, opera *Der Evangelimann* (1924)

“Tikai no nedaudz laikrakstu laipnajiem aizrādījumiem plašākā sabiedrība ir dzirdējusi par mūsu izcilā dziedoņa ierašanos Rīgā. Ar tīru sirdsapziņu saku – izcilā, jo Vītiņa balsij lieluma un skaistā tembra ziņā nav konkurentu ne tikai starp latvju tenoriem. To pierāda šī nopietnā cilvēka lielie sasniegumi. [...] Tagadējā politiskā stāvoklī būt angažētam Vācijas teātrī uz īsti vāciskām Vāgnera lomām – ir garantija par ārzemnieka izcilu vērtību.”  
(J. Zālītis, *Jaunākās ziņas* 31.05.1934.)

Presē vairākās slavinošās recenzijās fiksēts arī neaizmirstamais 1937./1938. gada sezonas spožais *Andrē Šenjē* Latvijas Nacionālajā operā. Tās ir tikai divas reizes, kad šī opera vispār ir iestudēta uz Latvijas Nacionālās operas skatuves. Pēc Padomju okupācijas Jānis Vītiņš kā pieredzējis karavīrs un Aizsargu instruktors iesaistās pretošanās kustības *Tēvijas sargi* rindās. 1941. gada 6. martā viņu arestē, nepatiesi apsūdz spiegošanā Vācijas labā (nebija grūti safabricēt lietu, ņemot vērā, cik ilgi Vītiņš bija dzīvojis un strādājis Vācijā), pēc nepilnām divām nedēļām notiesā *par dzimtenes nodevību*, piespriežot augstāko soda mēru – nāvessodu nošaujot. Nāvessods izpildīts 1941. gada 29. (pēc citām ziņām – 12.) novembrī Astrahaņas cietumā. Pirms nošaušanas Jānis Vītiņš lūdzis iespēju nodziedāt *Andrē Šenjē* āriju no operas pēdējā cēliena. Šo faktu Vītiņa radniecei Baibai Grundei pavēstījis kāds no izdzīvojušajiem Vītiņa cietuma biedriem (I. Pētersone, *Latvijas Avīze*, 28.07.2018.; D. Mazvērsīte, *Ievas Stāsti*, Nr. 14., 2018). Tā ir *Un bel di del maggio* (*Kādā skaistā maija dienā* – tulkojums mans, L. M. B.), viens no dzejnieka *Andrē Šenjē* dzejoļiem, kuru viņš nolasa, gaidīdams savu nāves stundu (pēc libreta būdams netaisni notiesāts par dzimtenes nodevību) un tajā ir rindas:

Sia!	<i>Ak!</i>
Strofe, ultima Dea!	<i>Dzejas dieviete!</i>
Ancor dona al tuo poeta la sfolgorante idea, la fiamma consueta;	<i>Aizdedzini vēl liesmu, kura,</i>
io, a te, mentre tu vivida a me sgorghi dal cuore, darò per rima,	<i>dzīvi kvēlodama, no sirds pārvēršas vārmās, lai arī dzejnieka gars jau kļuvis salts nāves priekšā*</i>
il gelido spiro d'un uom che muore	

\*autores tulkojums parindeni

Tenors Artūrs Priednieks-Kavara, savukārt savu muzikālo karjeru sāka, iedvesmojoties no Marisa Vētras, ko bija dzirdējis 1923. gadā dona Hozē ārijā, dienējot armijā Daugavpilī. Vispirms Priednieks kļuva par Liepājas operas koristu. 1926. gadā viņš pirmoreiz debitēja grāfa Rikardo lomā Verdi *Masku ballē*, aizstājot sasirgušo tenoru Jāni Gulbi, un pēc tam uzklusēja visai pretrunīgas atsauksmes – vieni teica, ka Priedniekam jādodas uz Rīgu meklēt laimi Latvijas Nacionālajā operā, citi – ka doma par dziedāšanu jāmet pie malas. Tomēr Priednieku Latvijas Nacionālās operas korī neuzņem, toties uzņem viņa iecerēto – soprānu Birutu Māķenu no Liepājas. 1927. gadā Priednieks bildina iemīļoto Birutu un abi aizbrauc uz Berlīni. Arturs Priednieks-



Kavara 20.–30. gados primāri darbojās ārpus Latvijas, gan apgūstot vokālo mākslu, gan profesionāli attīstoties praktiskā darbā, proti, veidojot karjeru Vācijā – Latvijai tuvākajā opermākslas citadelē ar senām žanra tradīcijām un attīstītu operas infrastruktūru.

Iesākums Berlīnē dziedātājam bija grūts, iztika tika pelnīta, dziedot kino teātru divertimentos, saņemot apmēram 25 markas par vakaru. Biruta Priedniece dabūja koristes vietu kādā operešu teātrī un pelnīja 5 markas par vakaru. Priednieks vokālo mākslu bija izvēlējies apgūt pie Luī Bahnera (*Louis Bachner*, 1882–1945), populārā “dinamiskās dziedāšanas” metodes pamatlicēja. Viena stunda pie Bahnera maksāja 30 markas. Bet Bahneram iepatikusies Priednieka balss un viņš turpinājis mācīt arī tad, kad tenoram nebija, ko maksāt (Ž. Žentiņš, *Laiks*, 23.07.1980.).

1928. gadā Artūrs Priednieks tiek angažēts Barmenas-Elberfeldas operā kā solists. Tajā laikā viņš pēc vācu aģentu ieteikuma pievieno savam vāciski neizrunāmajam uzvārdam otru – “Kavara” (raksta *Cavara*), atvasinot to no savas mīļākās tenoru partijas – Kavaradosi no Dž. Pučīni operas *Toska*. 1929. gadā kļūst par *Krolloper Berlin* vadošo solistu, turklāt tas tieši saistīts ar šo uzvārda maiņu:

“Elberfeldas operas sezonas vidū nomira Priednieka tēvs, un viņš devās uz dzimto pilsētu Liepāju. Atpakaļceļā sadomāja vēlreiz rādīties Berlīnes operas direktoram, bet šoreiz jau ar Kavaras vārdu (pēc mākslas aģentūra ieteiktā). Notika neticamais – valsts atbalstītā Krolla opera vēlējās nekavējoties parakstīt ar dziedoni līgumu pirmā tenora partijām tai pašai sezonai. Elberfelda saņēma no Berlīnes operas “sāpju naudu” (līdzīgs princips kā šobrīd tiek piemērots profesionālajā sportā), un Kavara uzreiz jau dziedāja Hofmani Ofenbaha operā “Hofmaņa stāsti” (Ž. Žentiņš, *Laiks*, 23.07.1980.)

Kavaras repertuārā karjeras sākumā Vācijā ir galvenās tenoru lomas tādos iestudējumos kā Ofenbaha *Hofmaņa stāsti*, Ravela *Spāņu stunda*, Ibēra *Anželika*, Smetanas *Pārdotā līgava* un lomu klāsts arvien aug. Mariss Vētra atmiņās fiksējis kādu telefonsarunu ar Priednieka kundzi Birutu, kura, vaicāta par to, vai tovar Kavara dzied Hofmani atbild: “Jā gan, un rīt “Pārdoto līgavu”, un parīt “Burvju flautu”, un aizparīt “Karmenu”, bet jauniestudējumus taču tāpēc nevar likt novārtā” (M. Vētra, *Pēdējā Brīdī*, 11.02.1930.). Priednieks ir pieprasīts un strādā bez atpūtas, meistarību kaldinādams praktiskā pieredzē. Par izrādēm Krolla operā pats dziedātājs fiksējis, ka no 30 laikrakstiem 12 viņu [Kavaru] kritizējot bargi, 6 – viduvēji, 12, savukārt, ļoti labi. Labprāt brauktu uz Rīgu, bet tas maksā dārgi – jāzaudē alga Berlīnē, jāalgo aizvietotājs iepļānotajām izrādēm.

Mariss Vētra raksta: “Kas iet Berlīnē uz operu, nevar Kavaru nepazīt. Un vai tas nav daudz jaunam dziedonim?” (M. Vētra, *Pēdējā Brīdī*, 11.02.1930.) Pēc pirmajiem panākumiem Berlīnē arī Rīga pamana jaunā tenora balsi un aicina uzstāties Nacionālajā Operā, kur Priednieks-Kavara debitē 1930. gadā ar Alfredo lomu Verdi *Traviatā*. 30. gadu beigās paralēli aktīvai karjerai Vācijā, Austrijā un citviet, Priednieks-Kavara tika angažēts Latvijas Nacionālajā operā un aktīvi darbojās arī jaunajā mūzikas ierakstu industrijā gan operas, gan modes dziesmu jeb šlāgeru žanrā gan Latvijā, gan vācu, britu



un vēlāk amerikāņu ierakstu kompānijās. Atšķirībā no Jāņa Vītiņa, Artura Priednieka-Kavaras balss iemūžināta lielā skaitā ierakstu, kurus pēc pasūtījuma digitalizējot, iespējams noklausīties, tādējādi padarot iespējamu šī tenora balss analīzi. Rakstniecības un Mūzikas muzeja krātuvē atrodamas vairākas skaņuplates ar Priednieka-Kavaras ierakstiem. Izlases kārtībā digitalizējot populārākās operu ārijas, atklājas viņa itāliskā kantilēna, plašais diapazons, tembrālās krāsas un repertuārs – Radamess, Kavaradosi, Loengrīns, Parsifāls un citi operu varoņi<sup>9</sup>. Lielākoties ārijas ierakstītas latviešu valodā, tomēr tenors galvenokārt lieto itālisku skaņveidi, uzsverot patskaņus un atsakoties no “dziļajiem” līdzskaņiem, kā rezultātā skanējums ir vokāli augstvērtīgs un baudāms. 20. un 30. gados galvenie Priednieka-Kavaras angažementi ir jau pieminētā Berlīnes Valsts opera (1929–1932), Berlīnes Vācu (*Deutsches*) opera (1932–1933), kā arī Vīnes Valsts operas (1935–1936), bet ar viesizrādēm tenors regulāri dodas uz Šveici – Cīrihes un Ženēvas opernamiem.

Līdz ar to 1929. gadā faktiski visi potenciāli labākie tenori no Latvijas Nacionālās operas ir prom, jo 1928. darbu uzteica arī Rūdolfs Bērziņš, savukārt Nikolajs Vasiļjevs pēc Fjodora Šaļapina ieteikuma 1929. gada rudenī tika angažēts Barselonā *Liceu* teātrī, ar kuru 1928. gada maijā LNO koris Teodora Reitera vadībā un vairāki solisti viesojās Berlīnes *Unter den Linden* ar *Borisu Godunovu*. Minētais notikums bija gana nozīmīgs panākums, ko latviešu kritika nacionālpatriotiska provinciālisma garā nosodīja kā nepiemērotu Latvijas reprezentēšanai, jo koris tikai uzaicināts piedalīties krievu operas iestudējumā. Tenoru krīzes periodizāciju nosacīti var iezīmēt laika posmā no 1928. līdz 1934. gadam. Var teikt, 1929. gadā ir LNO bija sasniegta diezgan nokaitēta iekšējā atmosfēra, un daudzi dziedātāji, tostarp pastāvīgi angažētie (ne tikai tenori), uzteic darbu vai par to domā. Mariss Vētra kādā no vēstulēm norāda uz krīzes problemātiku šādi:

“Es zinu, [...] kāpēc par prom iešanu domā lielākā daļa tagadējo operas dziedoņu. Iemesls ir latvju dziedoņa **beztiesiskais stāvoklis** un, salīdzinājumā pat ar mazo Kauņas operu, grūtā darba **necieņīgs atalgojums**. [...] operas vārguma galvenais iemesls nav arī meklējams tikai šai ziņā [ierobežoti finanšu līdzekļi], bet drusku tālāk – **operas vadības veikalnieciskā tuvredzībā un mākslinieciskā miegā.**” (izcēlums oriģinālā, M. Vētra, *Pēdējā Brīdī*, 15.02.1929.)

Garajā rakstā tenors iztīrījis attīstības trūkumu Nacionālajā operā un diskusiju par šo problēmu Saeimā, kur tiek pārmests par teātra iekšējām intrigām, bet Vētra izceļ tieši nepietiekamo atalgojumu, vadības kūtrumu, mārketinga nespēju piesaistīt publiku (kā viņš raksta – “tuvredzība sakaros ar sabiedrību. Nav vairs kontakta.” (Turpat), paskaidrojošo pēcpusdienu un abonementu neesamību, novecojušu repertuāru un neinteresēšanos par jaunākajām operām, latviešu operu atpazīstamības neveicināšanu, budžeta samazināšanu, solistu izaugsmes neatbalstīšanu un citas problēmas.

<sup>9</sup> Autores personīgajā arhīvā atrodas četru minēto āriju digitalizēti faili pētnieciskajam darbam, RMM arhīvā uz vietas veikta vairāku skaņuplašu digitalizēto ierakstu noklausīšanās, gūstot priekšstatu par tenora balss īpašībām un vokālajām prasmēm arī ārpus kritikās paustajiem rakstiskajiem vērtējumiem. Visi secinājumi par Marisa Vētras, Jāņa Vītiņa un Artura Priednieka-Kavaras balss īpašībām pamatoti ar ierakstu klausīšanās pieredzi, kombinējot ar dažādām rakstiskajām liecībām.

Savukārt *Jaunāko Ziņu* kritiķim Ernestam Brusubārdam par “tenoru krīzi” ir šāds viedoklis:

“Pēdējos pāris gados Nac. operas dzīvē sāk parādīties nenormāla tieksme. Vairāki dziedoņi atstāj latvju skatuvi, meklējot laimi ārzemēs. Aizgājuši lielākā skaitā tenori, kas liek sajūst neērtības, jo dabīgi, ka tik īsā laikā nav iespējams izaudzīnāt nepieciešamos vietniekus no mūsu dziedoņu vidus. Sakarā ar vispārējo tenoru trūkumu ārzemēs, mūsu dziedoņi ātri aizmirsu savu nacionālo apziņu un devās svešumā sev laimi meklēt. Tā pārējos gados atstājuši mūsu operu un **aizbraukuši uz ārzemēm četri tenori: Nīcis, Vētra, Vītiņš un Vasiļjevs** (izcēlums mans – L. M. B.) [...] šāds stāvoklis radījis grūtības.” (E. Brusubārda, *Jaunākās Ziņas*, 23.09.1930.)

Tomēr jāņem vērā, ka Brusubārda strādāja pie 20. gadu Latvijas preses magnātiem – Benjamiņiem un būtībā kalpoja viņu ceturtās varas apziņas stiprināšanai, tostarp pieļaujot ne visai ētiskas metodes, piemēram, izraisot slaveno skandālu, kura rezultātā Mariss Vētra operas ložā 1930. gada 22. oktobrī iepļaukāja kritiķi par nepatiesi izteiktu piezīmi par viņa sniegumu *Jevgeņija Oņegina* izrādē 1930. gada oktobra sākumā, proti, ka pēc kakla operācijas septembra vidū dziedātājs esot dziedājis netīri un pieprasījis, lai dueļa skatā dziedātu cits tenors. (*Pēdējā Brīdī*, 24.10.1930.) Cēlonis šai Brusubārdas publikācijai, kurai sekojošais skandāls kļuva par starpkaru preses karstu tēmu ilgākā laika posmā, bija *Jaunāko Ziņu* īpašnieces Emīlijas Benjamiņas aizskartā pašapziņa 1926. gada rudenī, kad Vētra kā jaunais, daudzsološais mākslinieks atteicies dziedāt kādā no viņas rīkotajiem saloniem, aizbildinoties, ka nav aicināts strādāt, bet gan kā viesis (Lipša 2002: 73). Šī situācija spilgts piemērs saspīlējumiem starp dažādiem varas līmeņiem attiecībās starp operu, to kontrolējošām valsts pārvaldes institūcijām un presi, nevis par tenoriem kā oportunistiskiem laimes meklētājiem, par kādiem minētajā 1930. gada septembra nogales rakstā viņus pasludinājis kritiķis Brusubārda.

Jēdziens “tenoru krīze”, ar to apzīmējot labu vadošo tenoru trūkumu kritikās locīts daudzkārt, bieži vien šajās publikācijās pieminot arī visus trīs latviešu supertenusus Vācijā un viņu panākumus Rietumeiropā. Pirmā atsauksme par Latvijas Nacionālās operas “izbrāķēto” tenoru Artūru Priednieku-Kavaru tā laika periodikā atrodama pēc koncerta 1930. gada 9. novembrī Rīgas Amatnieku biedrības zālē:

“Ārkārtīgi sensacionālu interesi modināja rīdziniekos Berlīnes operas solista mūsu tautieša Artura Priednieka-Kavaras koncerts. **Šim dziedātājam, kuru savā laikā paši nepratām novērtēt pienācīgi un kuru tagad ievērojusi un novērtējusi Vāczeme, puslīdz droši var paredzēt spožu nākotni** (izcēlums mans – L.M.B.) Balss materiāls imponē ar spožumu (sev. augšējos posmos), lokanību, izturību. Ik uz soļa jūtama priekšzīmīga itāļu skola, kura gan savu pēdējo vārdu vēl nav teikusi. Priednieka kantilēna pārsteidz ar vieglumu un eleganci, kādu, jādūmā, neviens latviešu dziedātājs nav sasniedzis, bet arī izpildījumā vērojām lielu apdomību, smalkumu, centienus izprast visus dziesmas skaistumus.” (V. Jurēvičs, *Pirmdiena* 10.11.1930.)

Dokumentēts arī vairāku citu vērā ņemamu kritiķu atzinīgais vērtējums, ko apstiprina publicētās recenzijas:

“Priednieka dzidrais tembrs, lieliskā kantilēna, vieglais dziedājums un žilbinoši spožais augstais “do” aizrāva klausītājus. Viņš arī neskopojās ar atkārtojumiem un piedevām. Ja pirmā dziedājumā ārijas augstais posms bija tverts ar spožu forte, tad atkārtojumā viņš rotaļājās ar mirdzošu piano. Priednieks paņēma Rīgu savā varā, un mūzikas kritiķi – Cīrulis, Zālītis, Jurēvičs, Brusubārda u.c. nebeidza viņu cildināt.” (Ž. Žentiņš, *Laiks*, 23.07.1980.)

Tikmēr “tenoru krīzes” laikā Marisa Vētras vēstulēs, kas publicētas arī Latvijas presē, izlasāms arī otras puses viedoklis par radušos situāciju, un tas ir pavisam atšķirīgs. 1930. gadā Berlīnē tiek četri latviešu tenori – kopā ar šī raksta galvenajiem varoņiem arī Rūdolfis Bērziņš, un, lai arī, spriežot pēc Vētras rakstītā, visi ir vairāk nekā apmierināti ar savu radošo un finansiālo stāvokli Vācijā, tomēr, atskaitot Bērziņu, labprāt dziedātu arī Rīgā, kur “sūrojas par tenoru trūkumu”, tomēr ar katru no viņiem ir tā vai citādi sabojātas attiecības. Vētra ir atlaists no darba skandāla dēļ un ir angažēts Frankfurtē, Vītiņš ir aizbraucis aizvainots, jo opera no viņa vēlas piedzīt kompensāciju kakla operācijas dēļ nenodziedāto izrāžu dēļ (J. Cīrulis, *Latvis*, 25.01.1930.), un viņam nav pieņemama repertuāra politika un slodze, kuras dēļ būtībā nonāca līdz operācijai, turklāt sarakstē Vītiņam tiek noliegts jebkur Vācijā operteātros vai radiofonā pieteikt sevi kā Latvijas Nacionālās operas solistu, līdz ar to viņam jāpozicionējas kā Desavas operas solistam, un tas tenoram kremt. Priednieks sarunas notikšanas brīdī Rīgā vēl nav dziedājis, jo nule “pārpirkts” no Barmenas-Elberfeldas uz Berlīnes Krolla operu, bet jau pakļidušas baumas, ka viņš prasot milzīgus honorārus (it kā 2000 latu, tomēr lietuviešu viessolists Kiprs Petrausks bija saņēmis par 4000 un 5000 – L. M. B.), lai gan ar viņu pašu neviens no Nacionālās operas neesot sazinājies. (M. Vētra, *Pēdējā Brīdī*, 11.02.1930.). Visi tenori aktīvi strādā, turklāt atrod laiku arī kopīgi vingrināties, viens otram izsakot savu profesionālo kritiku un dokumentējot aktuālo balss stāvokli un skanējumu (citātu virknējumā izcēlumi mani – L. M. B.)

“Dziedāja **Vītiņš** ar savu jauko tembru un viņa **B** man ļāva ticēt, ka viņš šai laikā stipri kāpis. Sūrojās viņš tikai, ka radiofonā, ar kuru tikko noslēdzis līgumu Berlīnei un Drēzdenei viņš nedrīkst uzstāties kā Latvijas Nacionālās operas dziedonis. Arī gramofona platēs **jākar Desavas tenora piedeva. Žēl!**

Dziedāja arī **Vētra**, bet par viņu man nav ko rakstīt (Vētra ir raksta autors – L. M. B.). Ar viņa **C** tomēr bija apmierināts pat augšu dižvaronis **Kavara**.

[..] par viņa [**Kavaras**] augšām nav ko runāt, tās ir atzītas un zināmas, **E** ir viņa spožākais tonis, bet arī visi citi i virs, i zem tā mirdz pāri korim un orķestrim.” (Turpat.)

Minētās situācijas apraksts liecina, ka dziedātāji pievērš uzmanību tam, ko publika līdzās tembram visvairāk gaida no tenoriem – “augšas” – sibemol, do un pat re un mi – cita starpā gan Vītiņam, gan Kavaram šīs notis vokālajā arsenālā bija, jo tās vajadzīgas

partijām, kas bija viņu repertuārā. Līdz ar to var secināt, ka tenoru vokālā forma tajā laikā ir vairāk nekā pietiekama, lai aizpildītu “robus” Latvijas Nacionālās operas štatā, ja vien teātris to būtu vēlējis.

Citā vēstulē 1932. gadā, Vētra citā šādā kolektīvas vingrināšanās reizē vaicājis, ko kolēģi domā par Latvijas “tenoru krīzi”, uz ko saņem šādas atbildes:

“Ja man Nac. Opera būtu devusi līgumu uz desmit gadiem, es būtu saistījies kaut par 400–500 latiem mēnesī! – teica Kavara-Priednieks. – Bet tu taču kā Nac. Opera ziņo laikrakstiem, šogad viesosies divus mēnešus? – Man par to nekas nav zināms, – atbildēja Kavara.”

“Izrādās, ka arī sarunas ar Vītiņu par viņa viesošanās nav ņemamas nopietni. Uz manu jautājumu Vītiņš tik smeļ savā sonorā balsi: – Trīs nedēļas? Izslēgts. Ja Dievs palīdzēs man no Desavas izrauties un Nac. operā priekš manis iestudēs “Smaidu zemi”<sup>10</sup>, kur es varu dziedāt septiņus vakarus no vietas, tad varbūt uz vienu nedēļu es arī aizbraukšu. Solījumus neesmu devis. Sarunas bija vairāk kā paviršas. [...] Jā, ko lai dara – “tenoru krīze”. (M. Vētra, *Pēdējā Bīdī*, 27.08.1932.)

Par “tenoru krīzi” 30. gados regulāri sūdzas mūzikas kritiķi, lielākoties uzsverot LNO vadības kļūdas, nespējot piesaistīt latviešu tenorus, kā rezultātā stipri cieš repertuāra politika un esošo uzvedumu mākslinieciskā kvalitāte. Turpinājumā aplūkojami tikai daži piemēri no periodikā atspoguļotajiem kritiķu viedokļiem par Latvijas Nacionālajā operā notiekošajiem mākslinieciskajiem procesiem un to rezultātiem – iestudējumiem, kuri nonāk līdz skatītājiem.

Kritiķis Jēkabs Vītoļiņš 1932. gadā sodās:

“Tīrā dziedāšanas, belkanta māksla, kuras caurmēra līmenis pie mums nekad nav bijis sevišķi augsts, pēdējos gadus mūsu operā vēl nenoliedzami ir slīdējusi uz leju, un tas nenovēršami mazina operu repertuāra pievilcību. **Vissāpīgākie robi Nac. Operas ansambli patlaban ir tenoru frontē** (izcēlums mans – L.M.B.); tiem pāri jātiek katrā ziņā, ja gribam uzturēt dzīvu operu repertuāru. Jālūko tomēr ir atrast ceļus, kā laiku pa laikam izmantot visus mūsu tenorus, kas patlaban darbojas un uzturas ārzemēs – labāko mūsu tenoru rezervi.” (J. Vītoļiņš, *Mūzikas Apskats*, Nr. 2., 01.12.1932.)

Pēc pusgada laikrakstā *Students*, atrodamā neatšifrēta kritiķa pesimistisks situācijas vērtējums un prognoze:

“Kā daudz citās, tā arī mākslas iestādēs vēl ar vien nav veselīgas «mākslas politikas», bet bieži valda šaura, egoistiska tieksme – neļaut jaunam attīstīties pāri tam, kas jau ir. Tas latvju mākslu novedīs purvā – ja laikā neattapsies un nevadīsies mākslas progresā no spēju izkopšanas un talantu izcelšanas. [...] **tenoru krīze ievilkusies un pašreiz viņa sajūtama visās.** Neesot

10 Ungāru komponista Ferencs (Franča) Lehāra operete *Smaidu zeme* (1929), NO repertuārā minētajā periodā tā arī neparādījās.

**Priedniekam Rīgā, nav iespējams uzvest nopietnas operas** (izcēlums mans – L.M.B.).” (*Students*, Nr. 199., 05.05.1933.)

1934. gadā Knuts Lesiņš, analizējot aizvadīto sezonu Latvijas Nacionālajā operā arī sūkstās par “tenoru krīzi” un raksta:

“Vājš punkts operas ansambli pagājušajā sezonā bija pastāvīga pirmšķirīga tenora trūkums. A. Priednieka viesošanās vien nespēja šo robu pilnīgi aizpildīt. Viesizrāžu sistēma tomēr ir nenormāla parādība. Pie tam mums taču ir izcili tenori: ir Priednieks, Vētra, Vītiņš. Vai tiešām nepieciešami, ka savu maizes rieciena biezākā daļa viņiem jāsaņem ārzemēs?” (K. Lesiņš, *Mūzikas Apskats*, 01.06.1934.)

Edgars Dzērve, savukārt, šādi:

“Ir iemesls latviešiem lepoties ar to, ka mūsu Artūru Priednieku-Kavaru tik augstu kotē Šveices operas direkcija, ka dažā labā uzvedumā, piem. jaunajā operā *Venus*<sup>11</sup> tam neatrod pat atbilstoša dublēta [-anta]; no sirds varam priecāties, ka Mariss Vētra jau kopš vairāk gadiem ieguvis draugus un cienītājus, kuri viņam izgādājuši angažementu kādā skaņu filmu sabiedrībā, un tagad jau filmējas Vācijā (par tenoru filmēšanos skat. tālāk rakstā); ne bez pārsteiguma lasām 5 laikrakstos, ka mūsu Jānis Vītiņš, kas Nacionālajā operā bija tikai “mazais” Vītiņš, tagad izdziedājis jau pusi Eiropas un, nesen atgriežoties no Skandināvijas viesizrāžu turnejas, pabrauca garām Nacionālajai operai, lai uzstātos Berlīnē...Bet tajā pat laikā Nacionālā opera pārcieš smagu krīzi, nespēj uzvest nopietnākus darbus piemērota tenora trūkuma dēļ! Te kaut kas nav kārtībā!” (E. Dzērve, *Universitas*, 15.01.1934.)

Pa to laiku Vācijā strādājošie latviešu tenori atrod iespēju arī citāda veida mākslinieciskām avantūrām, piemēram, filmējoties skaņu filmās kino.

### Latviešu tenori vācu kino

1930. gadā Arturs Priednieks-Kavara piedalījies krievu režisora Aleksandra Volkova (*Aleksandr Volkov*, 1865–1942) filmā *Baltais velns* (*Der weisse Teufel*) pēc Ļeva Tolstoja romāna *Hadži Murats* motīviem, atveidojot dziedātāju. Bet 1935. gadā Kavara no epizodiska aktiera-dziedātāja nokļūst vienā no galvenajām – Pjēra Klodela – lomām ungāru režisora Vilmoša Gimeša (*Vilmos Gyimes*, arī *William* vai *Wihelm Gyimes* (1894–1977) veidotajā operetes filmā *Džaina, meitene no deju nama* (*Dschainah, das Mädchen aus dem Tanzhaus*) ar Paula Abrahamsa mūziku. Protams, laikmeta mode noteica iespēju filmas vajadzībām angažēt operas un operetes žanrā darbojošos māksliniekus.

Par Kavaras filmām Latvijā pieejamajos arhīvos ziņu, atskaitot fakta aprakstu, gan nav, toties Marisa Vētras dalība vācu kino režijas klasiķa Karla Frēliha (*Carl Froelich*, 1875–1953), filmā *Pavasara pasaka* (*Frühlingsmärchen* (1934), Rīgā izrādīta kā *Pavasara*

11 *Venēra* jeb *Venus* ir šveiciešu komponista Otmāra Šēka (*Othmar Schoek*, 1886 – 1957) 1922. gadā komponēta opera.

teika) izsmeloši dokumentēta gan paša Vētras korespondencē, gan arī 30. gadu latviešu presē, kura aktīvi sekoja populārā dziedātāja gaitām ārzemēs. *Pavasara pasakā* Mariss Vētra filmējies kopā ar Milānas *Teatro alla Scala* solisti, koloratūrsoprānu Klāru Fuksu-Kaufmani (*Claire Fuchs-Kaufmann* 1909 – ?), aktrisi Idu Vistu (*Ida Wüst*, 1884–1958), aktieriem Livio Pavanelli (*Livio Pavanelli*, 1881–1958), Jākobu Tīdki (*Jakob Tiedtke*, 1875–1960) un citām slavenībām (K. Miķelsons, *Pēdējā Brīdī*, 30.01.–02.02.1934.) Lai arī saņemtās atļaujas un noslēgtie līgumi paredzēja Marisa Vētras angažēšanu vismaz trijās Karla Frēliha filmās līdz 1936. gadam, līdz ekrānam nonākusi tikai šī viena. Rīgā filma izrādīta tai pašā gadā, kad Vācijā – 1934. Knuts Lesiņš *Mūzikas Apskatā* raksta:

“Mariss Vētra skaņu filmā... Vai tas latvieša ausij neskan kā teika, ko neviens nebija iedomājies pat sapņot? [...] Skepticisma ledu, kas iesakņojies sabiedrībā attiecībā uz mūsu mākslinieku spējām starptautiskā mēroga, Vētram, šķiet, būs izdevies salauzt ar vienu grūdienu.[...] *Pavasara pasakas* motīvā Vētram dota izdevība ļaut iemirdzēties savas balss zeltam. Un tas patiesi mirdz... Dziedājums ir līdzens, kuplkanīgs un pārsteidz ar to spēka rezervi, kas spēcīgās vietās padara to ļoti brīvu, nepārspilētu. [...] ansamblī ar tik rūdītiem filmu aktieriem kā Idu Vistu un Livio Pavanelli, viņš nevienu brīdi neizskatās pēc “svešinieka”, kas kaut kā atdalītos ar kādu neveiklību vaibstos vai kustībās.” (K. Lesiņš, *Mūzikas Apskats*, Nr. 6, 01.04.1934.)

100

Filmā Mariss Vētra pēc paša ierosinājuma tiek dēvēts par tenoru no Rīgas, un tajā ir frāze “Man jau rīt jādzied Rīgā un aizparīt Liepājā!”, bet vācu aktieris Jākobs Tīdke (*Jakob Tiedke*), kas spēlē teātra direktoru, atbild: “Ak Rīgā, tad jums gan jābrauc, bet atvediet man pāris nēģu!” (*Jaunākās Ziņas*, 10.03.1934.) Šādi, spēlējoties, kaut sīkās epizodēs, Mariss Vētra atļāvies iemūžināt savu piederību Latvijai Eiropas kinematogrāfā. Kā secinājis komponists un mūzikas apskatnieks Jānis Zālītis:

“Laikam pavisam maz atrastos tādu skatuves mākslinieku, kas spētu atteikties no filmas vilinājuma. Tomēr tikai nedaudziem šai branžā laimējas. Marisam Vētram piemīt mūsu modernā laikmeta trauksmība, spars, dinamika un drosme riskēt.” (*Jaunākās Ziņas*, 11.04.1934.)

Rakstniecības un mūzikas muzejā var aplūkot dažas fotogrāfijas, kurās iemūžināti kadri no filmas (RTMM 289459, 289460, 289457, 289456), kuros Mariss Vētra redzams kopā ar Klāru Fuksu un Livio Paganelli. Par pašas filmas atrašanos Latvijā ziņu pagaidām nav. Ticams, ka tā tika atvesta izrādīšanai Rīgā un pēc tam atgriezās Frēliha studijas īpašumā.

Piekrītot Jānim Zālītim, modernā laikmeta spar, dinamiku un drosmi riskēt noteikti var attiecināt uz visiem Vācijā un citās Eiropas valstīs strādājošajiem latviešu operdziedātājiem un citu žanru māksliniekiem, kuri, neskatoties uz ierobežotiem finanšu resursiem, izvērsa profesionālo darbību ārpus dzimtās perifērijas, iesaistoties Eiropas kultūras dzīves veidošanā.







Otrais Pasaules karš ir nepārvarama vara, kas izšķir mākslinieku turpmākos likteņus. Mariss Vētra un Artūrs Priednieks-Kavara dodas bēgļu gaitās un pēc mokošiem gadiem bēgļu nometnēs Zviedrijā un Vācijā apmetas uz dzīvi otrpus okeānam, Vētra – Halifaksā, Kanādā, Priednieks Kavara – Mineapolē, Minesotā, ASV. Vēlāk Vētra pārceļas uz Toronto. ASV un Kanādā abi latviešu tenori kļūst par vokālajiem pedagogiem, aktīviem kultūras dzīves organizatoriem un opermākslas “vēstniekiem”, nodibinot savas vokālās klases un pat iestudējot operas ar saviem studentiem. Jānis Vītiņš tiek nogalināts. Spožās karjeras un pēc vairākiem darbības gadiem uz Eiropas skatuvēm nupat arī dzimtenē no jauna iegūtā publikas mīlestība un kritiķu atzinība tiek varmācīgi pārtrauktas. Tomēr 20. un 30. gadi ir pamatoti uzskatāms par latviešu tenoru zelta laikmetu. Savukārt “tenoru krīzes” mīta pamatā ir Latvijas Nacionālās operas pārvaldības jeb menedžmenta problēmas vadības līmenī, sevišķi Alberta Prandes laikā, kompetences un komunikācijas prasmju trūkums, kā arī operas kā žanra popularitātes problemātika. Ja Latvijas Nacionālās operas vadība būtu rīkojusies prasmīgi, tā būtu laikus piesaistījusi Eiropā augstu vērtētos pašmāju tenorus un “tenoru krīzei” nebūtu pamata.

Latviešu tenori Vācijā un citviet Eiropā 20. gadsimta 20.–30. gados ir tikai neliela daļa no plašā, vēl neizpētītā lauka, kas saistās ar latviešu mākslinieku radošajām gaitām uz Eiropas skatuvēm starpkaru periodā. Atsevišķu pētījumu noteikti varētu veltīt tenora Kārļa Niča personībai un radošajām gaitām Austrālijā. Meklējot informāciju par Jāņa Vītiņa viesošanās Zagrebas operateātrī, atklājās plašs materiālu klāsts par mecosoprāna Amandas Libertes-Rebānes angažementiem Belgradas un Zagrebas operās 1929./1930. un 1930./1931. gada sezonās. Līdz šim Latvijas avotos par to sastopama vien visai lakoniska informācija ka dziedātāja “viesojās Dienvidslāvijā”. Pateicoties pieejamajam personīgās korespondences korpusam un Marisa Vētras autobiogrāfiskajai publicistikai, kā arī latviešu diasporā veidotajiem materiālu krājumiem, tenoru gaitas Vācijā un citviet Eiropā vismaz daļēji ir dokumentētas, tomēr joprojām nav iestrādātas Latvijas opermākslas vēsturē kā neatņemams un būtisks tās segments. Tas būtu viens no turpmākajiem pētījuma uzdevumiem līdzās visaptveroša latviešu operdziedātāju kataloga vai līdzīga tipa uzziņu materiāla izveidošanai.

# BIBLIOGRĀFIJA

## AVOTI

### ARHĪVA MATERIĀLI

#### Latvijas Valsts Vēstures arhīvs:

Vētra, Mariss. Lūgums Latvijas Kultūras fonda domei 16.05.1923. LVVA 1632-3-810-148A.

#### Rakstniecības un Mūzikas muzeja arhīvs:

Jānis Vītiņš [avīžu izgriezumi]. A. Birnsona kolekcija RTMM 133507, R33/1.

Artūrs Priednieks-Kavara [avīžu izgriezumi]. A. Birnsona kolekcija. RTMM 133504 A. Birn. R30/1.

Reklāmas lapa. "Maris Wehra Erster Tenor der Lettischen National Opera in Riga". [1930-1940.], RTMM p29755/130, Biez. Kr. I Lf 8/130.

### FOTOGRĀFIJAS

Kadri no Karla Frēliha filmas "Pavasara pasaka", M.Vet. F 2/35, 2/36, 2/37 (ar Klāru Fuksu), 2/40 (ar Livio Pavanelli), RTMM 289459, 289460, 289457, 289456. Portrets. Operdziedātājs JĀNIS VĪTIŅŠ, tuvplānā, profilā, gaišā platmalē. [1930.gadu sākums]. Foto: nezināms. Uz attēla J.Vītiņa autogrāfs un veltījums Teātra muzejam, Rīgā, 1932.gada 21.jūlijā. RMM, Inv. nr. 42706, .Vīti. F 1/28.

Progr. Jāņa Vītiņa, Artūra Priednieka-Kavarras un Marisa Vētras koncerts Melngalvju zālē, pie klav. Lūcija Garūta, 24.04.1937., 2 lp.; RMM, Inv. nr. 448595, J.Vīti. I 2/12.

### SKAŅIERAKSTI

Artūrs Priednieks-Kavara. Kopija no skaņuplates (digitalizēts saturs) *Artur Cavara in Opera and Song by Verdi*, RMM, 6-6314 A-B.

Jānis Vītiņš. PARLOPHON plate (digitalizēts saturs)

Ak, jūs atmiņas (J. Mediņš), 16505-I, CRL LINDSTROM. A.G. GERMANY, Inv. NR. 425013, šifrs. J.Vīti. Spl. 1/627

Meitenes sirsnība iz Op. "Rigoletto" (Verdi). 16505-II, CRL LINDSTROM. A.G. GERMANY, Inv. NR. 425013, šifrs. J.Vīti. Spl. 1/627

Plate (digitalizēts saturs), Inv.nr.425014, šifrs. J.Vīti. Spl. 1/628.

Čučī, mana līgaviņa (tautas dziesma) (1. puse)

Ir viens vakars (Jānis Mediņš) (2.puse)

Plate (digitalizēts saturs), Inv.nr. 42015, šifrs J. Viti. Spl. 1/629

Mājās eju (tautas dziesma) (1. puse)

Pūt, vējiņi (tautas dziesma) (2. puse).

### Latvijas Nacionālās bibliotēka:

#### FOTOGRĀFIJA

Grupas portrets –Jānis Vītiņš, Arturs Priednieks-Kavara, Mariss Vētra (fotogrāfijas kopija), LNB, Astrīdas Aļķes fonds, RXA335,209 “ Mariss Vētra Latvijas Nacionālajā operā” 5. lp. (svītrkods: 0321054515).

#### PERIODIKA

[Bez autora, Bez nosaukuma] *Latvijas Sargs*, 14.10.1922. (publ. Vētra 2013: 16)

[Bez autora.] Māksla. *Students*, Nr. 199., 05.05.1933.

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

Cīrulis, Jānis. Latviešu tenori ārzemēs. *Latvis*, 25.01.1930.

Dzērve, E. Nacionālā opera Jauna gada gaitās. *Universitas*, 15.01.1934.

E.V., Tenors Jānis Vītiņš titullomā jaunas, ievērojamas vācu operas pirmizrādē (Vēstule no Vācijas). *Mūzikas Apskats*, 01.04.1935.

Gruzna, Pāvils. Hronika. Mūzika un tēlotāja mākslas. *Domas*, Nr. 2, 01.02.1924.

Jurēvičs, Vidvuds. Par Priednieka koncertu. *Pirmdiena*, 10.11.1930.

Lesiņš, Knuts. Sezonas mūzikāla bilance Nacionālā operā. *Mūzikas Apskats*, Nr. 8., 01.06.1934.

Lesiņš, Knuts. Mariss Vētra savā pirmajā skaņu filmā. *Mūzikas Apskats*, Nr.6. 01.04.1934.

Mazvērsīte, Daiga. Aizmirstībā dusošais tenors, *Ievas Stāsti*, Nr. 14, 2018.

Mednis, E. *Pēdējā Brīdī*. nr. 143, 03.06.1930.

Miķelsons, Kārlis. Kā mūsu ievērojamais dziedonis Mariss Vētra top par filmzvaigzni. *Pēdējā Brīdī*, 30.01.–02.02.1934.

Pētersone, Ilze. Pēdējā ārija – pirms nāvēssoda Krievijas cietumā. *Latvijas Avīze*, 28.07.2018. <https://www.la.lv/pedeja-arija-pirms-navessoda-krievijas-cietuma> (skatīts 22.05.2022.).

Pļaukošanās starp dziedoni Marisu Vētru un “galma” kritiķi Brusubārdu. *Pēdējā Brīdī*, 24.10.1930.

Ramats, Eduards. Apskats. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.02.1928.

- Sudrabkalns, Jānis. Liepājas opera. *Latvijas Vēstnesis*, Nr. 235, 18.10.2022.
- Vētra, Mariss. Nacionālās operas dziedoņu beztiesiskais stāvoklis. *Pēdējā brīdī*, 15.02.1929. (publ. Vētra:114)
- Vētra, Mariss. Četri latvju tenori Berlīnē atceras Nacionālo operu Latvijā. *Pēdējā brīdī*, 11.02.1930. (publ. Vētra: 157)
- Vētra, Mariss. Trīs latvieši – “C” tenori – Berlīnē. *Pēdējā Brīdī*, 27.08.1932. (publ. Vētra: 258–260)
- Vītolīņš, Jēkabs. Opera un koncerti. *Mūzikas Apskats*, Nr. 2., 01.12.1932.
- Zālītis, Jānis. Mēs – un mūsu mākslinieki. *Jaunākās ziņas*, 31.05.1934.
- Žentiņš, Žanis. No Eiropas operu skatuvēm līdz brāļu kapiem Katskiļos. *Laiks*, 23.07.1980

## LITERATŪRA

- Fūrmane, Lolita. (2000) Četri vēstures loki teātrī. In: *Latvijas Nacionālā opera*. Rīga: Jumava.
- Kaktiņš, Ādolfs (1991). *Dzīves opera. Atmiņu tēlojumi*. Rīga: Liesma.
- Liepiņš, Oļģerts (1982). *Tālos atspulgos. Mana mūža atmiņas*. Toronto.
- Lipša, Ineta (2002). *Rīga bohēmas varā*. Rīga: Priedaines.
- Mazvērsīte, Daiga. Jānis Vītiņš. *Nacionālā enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirklis/110785-Jānis-Vītiņš> (skatīts 15..06.2022.).
- Vētra, Mariss (2013). *Atbalsis. Raksti un vēstules Eiropā 1924–1946*. [sast. un kom. Agris Redovičs]. Rīga: Mansards.
- Vētra Mariss (1992) *Mans Baltais nams*. Rīga: Teātra anekdotes.
- Vētra, Mariss (1993). *Sestā kolonna*. Rīga: Liesma.
- Zelmenis, Gints. Artūrs Priednieks-Kavara. *Nacionālā enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirklis/104178-Arturs-Priednieks-Kavara> (skatīts. 22.05.2022.).
- Zelmenis Gints. Mariss Vētra. *Nacionālā enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirklis/62370-Mariss-Vētra> (skatīts 15.06.2022.).

# LATVIAN TENORS IN GERMANY IN THE 1920s AND 1930s AND THE “TENOR CRISIS” IN THE LATVIAN NATIONAL OPERA

Lauma Mellēna-Bartkeviča

## Summary

For various reasons, some of the best Latvian tenors of the 1920s and 1930s – Mariss Vētra (Maris Wehtra), Jānis Vītiņš (Ian Wittin) and Artūrs Priednieks-Kavara (Arthur Cavara) – built their professional careers in German and European opera houses, successfully integrating into the international opera industry of the time. The testimonies of their careers can be found in archives, correspondence and autobiographical prose and letters by Mariss Vētra, one of the most fruitful and gifted documentary writers of that period. His letters from Germany have been extensively published in the Latvian interwar press. All these sources serve to reconstruct the creative paths of three Latvian tenors outside their homeland, simultaneously proving the fact that the widely discussed “tenor crisis” in the Latvian National opera actually was a myth based on management and communication failures at the top administrative level of the only opera house in the newly founded state.

Today, a few Latvian opera singers are among the group of worldwide famous stars. Actually, almost ten years ago, there were also a few tenors from Latvia who made their fame in Europe, more precisely Germany, as one of the cultural centres. Paradoxically, they were not fame-and-fortune seekers, their international wanderings started from being underestimated in their homeland or longing for voice studies with Italian teachers to improve the professional skills, which was a trend of the 1920s. All three of the tenors in question had studied voice with Italian teachers, such as Fernando de Lucia, Francesco Cannoni or Giuseppe Anselmi. Cavara had started his voice studies in Berlin with Louis Bachner, the famous founder of “dynamic singing”. These proper studies made Latvians competitive for leading tenor roles in opera houses in Dessau, Berlin, Vienna, Paris, Zagreb and others.

The article is based on an overview of the roles sung by the three tenors and offers a comparison of the two tenor voice classification systems – Italian and German, provided by the author, concluding that all of the singers in question had large, unique and competitive voices and a wide list of operatic roles, including in classic golden age performances and contemporary operas of the time.

Among other ideas, this article uncovers the circumstances of the management of the Latvian National opera in the mid-1920s with a challenging cultural policy and constant discussion between the opera and the Ministry of Culture and Education. Despite the fact that opera was led by famous and talented musicians of the time, their management skills and understanding of opera business machinery was not sufficient to implement

a long-term human and artistic resource policy. This is where the “tenor crisis” came in, being mentioned several hundred times in the press, meanwhile, the leading Latvian tenors in Berlin longed to sing in Latvian National Opera instead of to call themselves soloists of any German theatre they were engaged in. The sense of national belonging is particularly important for Mariss Vētra and Jānis Vītiņš, who participated in the Independence Battles of 1919, defending their homeland against external aggressions.

The situation “improves” in the mid-1930s, when Mariss Vētra, Jānis Vītiņš and Artūrs Priednieks-Kavara started to visit the Latvian National Opera as guest soloists more often. They also gave concerts and made records in shellac or vinyl discs, both in opera and popular/folk repertoire. However, the context of the “return” is related to the Nazi power gradually pushing all foreigners out of the job market. The destinies of Latvian tenors were as follows: at the outbreak of WW2, Mariss Vētra and Artūrs Priednieks-Kavara emigrated to Sweden and Germany, followed by Canada and the USA. Jānis Vītiņš, as a former military servant of the Latvian Army and an instructor of the National Guard, was arrested by the Soviets in 1940 and sentenced to death as a “traitor of the nation” and a “German spy”. He was executed in 1941. His last will was to sing the aria from Umberto Giordano’s *Andrea Chenier*, where the poet is similarly unfairly executed. Because of these events, all three tenors were forgotten during the Soviet times and their stories re-emerged in the music history of Latvia only in the 1990s through the memoirs published by overseas Latvian communities.

107

The article uncovers an interesting perspective combining the facts uncovered by Mariss Vētra in his letters and articles and the press reviews by different music critics of the time. The conducted research proves to bring in new data and discoveries about Latvian singers abroad during the interwar period and requires further studies to properly cover the field, aiming to collect an exhaustive compendium about Latvian opera singers in the nearest future.





# VĀRDA ŠLĀGERIS PĀRSTĀVĪBA LATVIEŠU PRESĒ 20. GS. 20. – 30. GADOS: LAIKRAKSTA *PĒDĒJĀ BRĪDĪ* (1926–1936) UN PUBLICĒTO RĪGAS RADIOFONA PROGRAMMU (1926–1940) PIEMĒRI

Alberts Rokpelnis

Periodiskie izdevumi ne tikai dokumentē norises sabiedrībā vai kalpo politiskiem mērķiem, bet savā ziņā atspoguļo pārmaiņas un aktualitātes valodā. Prese rada jaunus vārdus un formulē jēdzienus, kuri pakāpeniski ieviešas ikdienas valodā. Cilvēki pie tiem pierod un sāk lietot arī rakstu valodā. Raksta mērķis ir analizēt vārda *šlāgeris* pārstāvību presē latviešu valodā, identificējot ar to saistītos mūzikas un ārpus muzikālos pieminējumu kontekstus.

Laiks no 1925. līdz 1940. gadam Latvijas populārās mūzikas vēsturē uzskatāms par pārmaiņām bagātu laiku. To raksturo straujš skaņuplašu tehnoloģiju progress (20. gadu nogalē Latvijā parādījās ārzemju šlageru skaņuplates latviešu valodā) un radio (Rīgas Radiofona) lomas palielināšanās mūzikas patēriņā ikdienā. Visu periodu Rīgā darbojās arī nošu izdevniecības, kas piedāvāja gan tulkotus ārzemju operešu šlageru klavierizvilkumus, gan šlagerus no filmām.

Preses analīzei izvēlēti divi piemēri: dienas laikraksts *Pēdējā Brīdī*, un Rīgas Radiofona publicētās programmas, kas papildināti ar ziņām no citiem preses izdevumiem un kontekstuālām liecībām, kas atspoguļo ar šlageru izplatību saistīto operetes, kino un mūzikas preču tirgotāju darbību.

Vārda *šlāgeris* lietojuma dinamika presē ir saistīta gan ar skaņas pārraides un atskaņošanas pārmaiņām, gan kā preses valodas nepieciešamība lietot populārus, atpazīstamus modes vārdus, kas domāti tikai lasītāja uzmanības pievēršanai, piemēram, reklāmās. Tāpēc skaidri un precīzi būtu nošķirams vārda *šlāgeris* lietojums reklāmās plašākā nozīmē no publikācijām par šlageru mūziku. Vārda *šlāgeris* lietojums presē ir saistīts ar dažādiem mūzikas kontekstiem. Piemēram, kā filmu mūzika, mūzika no operešu uzvedumiem, šlageri skaņuplatēs vai radio pārraidēs, arī mūzika izklaides vietās. Zīmīgi ir arī presē lietotie vārdu savienojumi. Piemēram, *jaunākais šlāgeris* akcentē aktualitāti, savukārt, *modernais šlāgeris* demonstrē priekšstatu maiņu (nav tikai mūzikas raksturojums, bet izgaismo arī mūzikas tehniskās izplatības iespējas).

**Atslēgvārdi:** šlāgeris presē, populārā mūzika, Rīgas Radiofons, mūzikas industrija

**Keywords:** *schlager* in press, popular music, Riga Radiophone, music industry

## Ievads

Filosofs, kultūras kritiķis un esejists Valters Benjamins (*Walter Benjamin*, 1892–1940) 1935. gadā rakstījis, ka pasaule atrodas mākslas reproducējamības laikmetā, kurā kvantitāte ir jaunā kvalitāte. Tādā veidā mākslas pavairošanas laikā vienreizīgums ir aizstāts ar masveidīgumu (Benjamins 2001: 157, 183). Raugoties plašāk, šis process, kā daļa no mūzikas industrijas veidošanās procesa, bija sācies jau 19. gadsimtā, kad nošu izdošana kļuva par tirdzniecības nozari (Czerny, Hofmann 1968: 10).

20. gs. 20. gados, strauji ienākot jaunajiem skaņas izplatības medijiem – radio, elektroniskie skaņu ieraksti, mēmais kino un skaņu filmas, mūzikas izplatība guva arvien plašākus starptautiskus apmērus. No vienas puses par šlāģeriem, kas mantoti vēl no 19. gs., presē joprojām dēvēja labi apmeklētas operetes un peļņu nesošus operēšu āriju pārlikumus klavierēm. Tos izdeva ne tikai nošu izdevumos, bet arvien vairāk arī skaņuplatēs. No otras puses apzīmējums *šlāģeris* kalpoja mūzikas izdevēju un tirgotāju reklāmai, kā preses valodas instruments, lai veicinātu aktuālās deju mūzikas, piemēram, fokstrota vai tango nošu izdevumu un skaņuplašu pārdošanu. Tādā veidā mūzikas industrija radīja jaunu, patstāvīgu populārās mūzikas žanru, par kura raksturojošu pazīmi kļuva spēja pēc iespējas izplatīties lielākās masās caur visplašākajiem skaņu nesošajiem medijiem. Savukārt kā jaunā žanra nosaukumu mērķtiecīgi lietoja jau vācu valodas un kultūras ietekmes telpā atpazīstamu vārdu – *šlāģeris* (vāciski *Schlager*) (Wölfer 2000: 471.; Czerny, Hofmann 1968: 8; Gronow, Englund, 2007: 299).

Mūzikas industriju var skaidrot kā sadarbības tīklu, kas ietver dažādu veidu mūzikas producēšanu, izplatīšanu un patēriņu, kā arī mūzikas atskaņošanas veicināšanu (Tschmuck 2014). Dažkārt pētījumos mūzikas industriju definē šaurāk, tikai kā ierakstu nozares (sinonīmu *recording industry*), jo 20. gs. pirmajā pusē līdz Otrajam pasaules karam ļoti strauji pieauga skaņuplašu kā mūzikas izplatītāju loma, jo īpaši populārajā mūzikā. Tomēr šis uzskats ir vēsturiski neprecīzs, jo ar mūzikas izdevējdarbību un izplatību vienlaikus darbojās arī tādas nozares kā nošu apgādi, kino filmu studijas vai radio, kuru izplatītais repertuārs vai intereses varēja būt kopīgas (Williamson, Cloonan 2007: 305, 311; Wierzbicki 2009: 45).

20. gs. 20.–30. gadu periodu attiecībā uz dažādām populārās mūzikas praksēm varētu uzskatīt par zināmu pāreju no aktīvas pasīvu formu, respektīvi, no nošu izdevumiem uz skaņu platēm un radio. Mūsdienās pieejamais nošu izdevumu apjoms ļauj noprast, ka tobrīd tām vēl bija liela nozīme mūzikas praksēs, tomēr skaņuplates jau aktīvi ienāca vidusšķiras mūzikas patērētāja ikdienā. Citējot čehu izcelsmes šlāģeru komponista Ralfa Benacka (*Ralph Benatzky*, 1884–1957) teikto 1930. gadā Rīgas presē:

“[...] tagad neviens vairs nepērk *notes*. Profesionāļi dabū tās propagandas nolūkiem un no pārdesmit atlikušajiem entuziastiem mēs nevaram dzīvot. Mehanizācija, mehanizācija visur!” (R. Benackis, Skaņu filmas. *Rakstniecības un Teātra Avīze*, 1930., 13)

Neskatoties uz mūzikas industrijas veidošanās procesu un tā nozīmi Latvijā, šis pētījums tiek koncentrēts nedaudz šaurāk – uz vārda *šlāgeris* lietojumu preses valodā mūzikas *reproducējamības* un mūzikas *mehanizācijas* laikmetā. Prese ne tikai ziņo par norisēm sabiedrībā vai pauž valdošā režīma nostāju, bet ļauj izsekot valodas un uzskatu pārmaiņām.

Starpkaru periodā prese bija vadošais informācijas medijs, tomēr pakāpeniski pieauga arī radio loma. Jāatzīmē, ka vienas kultūras telpas ietvaros vienmēr pastāv vairākas atšķirīgas kultūras. Tāpat arī preses laukā eksistē dažādi viedokļi. Tādēļ mediji ir ne tikai starpnieki vai novērotāji, bet paši ir kultūras (vai stāsta) veidotāji. Ar preses starpniecību, piemēram, ārzemēs populāras idejas, mode virzieni un jauna leksika ienāk sabiedrības lietojumā. Prese konstruē jaunus valodas elementus, arī jēdzienus (Skudra, Dreijere, Zelče, 2010: 3). Tādēļ, analizējot un skaidrojot vārda *šlāgeris* eksistenci preses valodā, jāapzinās arī tā lietojuma spektrs, nošķirot *šlāgeri* – plaši lietotu reklāmas valodas elementu un *šlāgeri* (šlāgerus) kā mūzikas industrijā eksistējošu, dažādos skaņu nesošos medijos izplatītu populārās mūzikas žanru.

Raksta **mērķis** ir analizēt vārda *šlāgeris* pārstāvību presē latviešu valodā, identificējot ar to saistītos mūzikas un ārpus muzikālos pieminējumu kontekstus.

Pirms ķerties pie preses analīzes, jāveic vēl viena atkāpe, lai raksturotu apskatāmo laika posmu. Latvijas populārās mūzikas vēsturē laiks no 1926. gada līdz 1940. gadam vērtējams kā dinamisks un pārmaiņām bagāts. Piemēram, radiofona darbības sākotne Eiropā un Latvijā, globālās ekonomiskās recesijas laiks (1929–1933), skaņuplašu tehnoloģiju izaugsme, skaņu filmas un ar to saistītās filmu mūzikas lomas pieaugums 30. gados. Būtu jāņem vērā arī iekšpolitiskās politiskās pārmaiņas, ko iezīmē demokrātiskās valsts pārvaldes sabrukums 1934. gadā un Kārļa Ulmaņa autoritārā režīma nostiprināšanās. Tai sekojoša pastiprināta cenzūra, dažādu jomu, arī kultūras *latviskošana* u. tml., īpaši pēc 1936. gada.

Turpmākajā izklāstā būtu nedaudz detalizēti jāraksturo vairāki pagrieziena punkti Latvijas populārās mūzikas vēsturē, ko ietekmēja ne tikai mūzikas industrijas veidošanās, bet arī citi procesi.

Pirmkārt, 20. gadu vidū Latvijas tirgū parādījās ne tikai importēti, bet arvien vairāk Rīgā publicēti šlāgeru nošizdevumi. To izdevēji – vietējie mūziķi, arī muzikāliju tirgotāji, sekojot jaunākajām operešu un deju mūzikas tendencēm, izdeva atsevišķus skaņdarbus, kā arī nošu albumus, galvenokārt balsij un klavierēm, arī mandolīnai, vijolei un pūtēju orķestriem (Rokpelnis 2021).

Otrkārt, pieauga radio loma mūzikas izplatīšanā. Oficiāli radiofons Rīgā darbību uzsāka 1925. gada novembrī. Līdz tam nedaudzie radio uztvērēju īpašnieki Latvijā varēja klausīties, piemēram, 1923. gadā atklāto Berlīnes radio. Uztverot arī Hamburgas, Vīnes un citus Eiropas radio, pavērās visplašākās iespējas klausīties aktuālo mūzikā, arī operešu un deju mūziku (Zīberte-Ijaba 2015: 111; Kruks 2001: 46–48).

Treškārt, 20. gs. 20. gados pieauga skaņu ierakstu nozīme Latvijas mūzikas aprītē. Desmitgades otrajā pusē, ieviešot elektronisku ierakstu tehnoloģiju, skaņas kvalitāte

uzlabojās, tādēļ lielās ārzemju ierakstu kompānijas paplašināja darbību mazajās Eiropas valstīs. Ierakstus sāka veikt ne tikai operas solisti, bet arī aktieri un dažādi izklaides industrijas mākslinieki jeb t.s. artisti<sup>1</sup>. Eiropas mazajās valstīs sāka izdot tulkotus populārus ārzemju šlāgerus no operetēm un revijām. Tādā veidā 20. gados Baltijā, līdzīgi kā Skandināvijas valstīs, ienāca šie *modernie šlāgeri* (Gronow, Englund 2007: 299–301). 20. gs. 20. gadu nogalē arī Latvijas mūzikas instrumentu veikalos parādījās pirmās ārzemju šlāgeru skaņuplates latviešu valodā. Kopējot, adaptējot, komponējot vienkāršas dziesmiņas deju mūzikas ritmos, vietējie kupletisti kā, piemēram, Jānis Āre (1882–1955) vai operešu dziedātājs Artūrs Briedis (1901–1990) radīja pirmos šlāgerus latviešu valodā. Svarīga loma šajā kontekstā bija skaņuplašu fabrikas *Bellaccord-Electro* dibināšanai 1931. gadā, kuras satura veidošanā sekojoši iesaistījās arī populāri vietējie operas solisti. Daļa no viņiem nodarbojās ar šlāgeru ierakstiem (Bērtiņš 2015: 175–188).

Ceturtkārt, 20. gs. 20. gados izklaides mūzikas aprītē nonāca pirmie mēmo filmu šlāgeri – dziesmas, kuru nosaukumi izmantoti filmu nosaukumos<sup>2</sup>. Kino seansos šo mūziku kā mēmās filmas pavadījumu izpildīja tapieris, neliels orķestris, vai arī solists. Līdzīga bija specifiskā 20. gadu prakse ekranizēt populārās operetes uz mēmā kino ekrāniem. Piemēram, Artura Robisona (*Arthur Robison*, 1883–1935) filma *Der Letzte Walzer* (*Pēdējais valsis*, 1927). Tā ir Oskara Štrausa 1911. gadā komponētās operetes versija mēmā kino ekranizējumā. Šlāgeri mēmo filmu pavadījuma repertuāra pēc tam skaņuplašu un nošu izdevumu formātā nonāca veikalos, pēc tam arī kafejnīcu orķestru atskaņojumā uz Rīgas deju grīdām vai iekļāvās klavierspēles privātstundu audzēkņu repertuārā. Līdz ar skaņu kino ienākšanu Rīgā 1929. gada rudenī, parādījās arī pirmie skaņu filmu šlāgeri – dziesmas no skaņu filmām. Tās slavenu solistu ierakstītas skaņuplatēs vai drukātas nošizidevumos parādījās veikalu plauktos (Veitners 2018: 38–39; 44).

Piektkārt, 20. gs. 30. gadu pirmajā pusē, sekojot ārzemju šlāgeru muzikālajām raksturiezīmēm, aktivizējās arī pirmie vietējie deju mūzikas komponisti, autori-*diletanti* jeb amatieri. Ja līdz tam ar šlāgeru izplatīšanu Rīgā saistītas tikai ārzemju mūzikas tulkotāju vai izpildītāju, darbība, tad 30. gados arvien vairāk preses publikācijās raksta ne tikai par šlāgeru izpildītājiem vai arvien vairāk arī par vietējiem mūziķiem – šlāgeru autoriem. Tādā veidā sāka veidoties vietējā jeb t.s. nacionālā šlāgermūzika<sup>3</sup>.

Šlāgera kā mūziku apzīmējoša jēdziena pirmās parādīšanās vācu presē notika jau 19. gs. vidū. Tas bija saistīts ar Vīnes, vēlāk arī Berlīnes un citu operešu mūziku. Savukārt Latvijā latviski publicētajā presē šo vārdu kā preses valodas elementu uztvēra, un plaši sāka lietot tikai 20. gs. 20. gadu sākumā, pēc neatkarīgas Latvijas Republikas nodibināšanas. Iepriekš, rakstot par šlāgera kā vācu izcelsmes vārda pārstāvību Rīgas vācu laikrakstā *Rigasche Rundschau* (Rokpelnis 2020), esmu identificējis vairākus

1 Mūsdienās pieņemtais popmūzikas dziesmas garuma standarts ir apmēram trīs minūtes. Šī formāta izcelsmi saista ar 25cm 78 apgriezīenu šellaka skaņuplates ieraksta iespējām 20. gs. pirmajā pusē.

2 Filma *Ich hab' mein Herz in Heidelberg verloren* (*Es Heidelbergā sirdi pazaudēju*, 1926) producēta ar šlāgeru komponista Freda Raimonda (*Fred Raimond*, 1900–1954) 1925. gadā komponētās marša dziesmas nosaukumu.

3 Par to sīkāk skatīt Klāsa Vāveres veidoto šķirkli: Vāvere, Klāss. *Šlāgermūzika*. Nacionālā enciklopēdija. <https://enciklopedija.lv/skirklis/3339-šlāgermūzika> (skatīts 20.07.2022.).

viedokļu rakstus. Tādēļ, turpinot pētīt vārda *šlāgeris* reprezentāciju Latvijas presē, vēlos kontekstā norādīt, ka minētajā avīzē ir publicēts viens no pirmajiem izvērstākiem viedokļu rakstiem par šlāgeri kā jaunu parādību tieši mūzikā. 1924. gadā no vācu laikraksta *Frankfurter Zeitung* izdevuma *Rigasche Rundschau* pielikumā pārpublicēta vācu dzejnieka Berisa fon Minhauzena (*Börries von Münchhausen*, 1874–1945) asā vērsšanās pret šlāgeriem kā mūzikas industrijas darbības rezultātu. Raksta autors definē šlāgeri kā patstāvīgu žanru ar moderna populārās mūzikas žanra īpašībām – mūzikas producentu izvēlētas dziesmas, kas aranžētas dažādiem skaņu nesošiem medijiem, tās izplatot plašā auditorijā. Izmantojot metaforu par mūzikas *dabisko* popularitāti, Minhauzens pārmet industrijai, ka tās ietekmē popularitāte ir kļuvusi *nedabiska*:

“Mehānisko mūzikas instrumentu laikmetā jautājums par izplatību kļūst sarežģīts. [...] vācu tauta vairs neizmeklē sev piemērotāko no vairākām pieejamām dziesmām, bet gan maza, ietekmīga operešu un joku izrāžu fabrikantu grupiņa katru gadu Vīnē, nu jau arī Berlīnē nosaka, kuras dziesmas, kuras operetes uzskatāmas par gada “šlāgeriem”. Tad tās, piemērotas visiem fonogrāfiem un gramofoniem, visās toņkārtās un visos pavadījumos, tiek izgatavotas un piegādātas izplatītājiem. Un jau drīz neviena dāmu kapela, neviens deju vakars, neviena leijerkaste un neviens svilpotājs nevar iztikt bez šīm muļķībām. Bet, tā kā izplatītājiem, tāpat kā viņu domubiedriem *Hausvogtei* laukumā jārada un jālaiž tirgū arvien jaunas “novitātes”, tad dziesma vairs nepiedzīvo īstu izpaušanos un tā sacīt, organisku augšanu, kā tas, piemēram, bija pirms 20 gadiem.” (B. Münchhausen, *Rigasche Rundschau* (Beilage), 12.07.1924: 13)

20. gs. 20. gados Latvijā pieauga dažādas kvalitātes un izdošanas biežuma preses izdevumu skaits. Konkurences iespaidā liela daļa visai ātri izbeidza savu darbību (Bērziņš 2003: 769, 774). Neraugoties uz pieaugošo kino, operetes un deju mūzikas lomu Rīgas izklaides dzīvē 20. gados, līdz pat 20. gadu vidum latviešu presē nav redzamu refleksiju par šlāgeriem kā jaunu parādību mūzikā sabiedrības izklaides kultūrā. 1926. gads ir vērtējams kā nosacīts pagrieziena punkts, pēc kura parādījās pirmās izvērstās analītiskās publikācijas latviešu valodā gan par džeza mūziku, gan arī par šlāgeri kā jau eksistējošu *problēmu* mūzikā (K. Paucītis, *Mūzika*, 1926, Nr. 3, 6–7; 1926; P. Līcīte, *Mūzika*, 1926, Nr. 5, 65–67). Jautājuma aktualizēšanās tobrīd ir saistīta ar vispārēju labklājības pieaugumu, kā rezultātā pieauga pieprasījums ne tikai pēc pirmās nepieciešamības precēm. Rīgā parādījās jaunas izklaides tendences un jauni termini. Latvijā līdzās nošu izdevumu importētājiem aktīvi darbojās vairāki vietējie šlageru nošu izdevēji, operešu šlagerus sāka pārraidīt arī radiofons. Tādēļ šajā publikācijā, turpinot iesākto izpēti, vārda *šlāgeris* pieminējumu analīzei izmantotas publicētās Rīgas radiofona programmas (1926–1940), kuras 15 gadu laikā izdeva ar dažādiem nosaukumiem<sup>4</sup>. Otrs piemērs ir laikraksts *Pēdējā Brīdī* (1927–1936), kas gan neiznāca visu starpkaru periodu, toties darbojās tieši visintensīvāko pārmaiņu periodā<sup>5</sup>.

4 *Rīgas Radiofona Programma* (1926–1934), *Latvijas Radiofons* (1934–1936), *Hallo, Latvija* (1936–1940), *Radio Vilnis* (1940–1941).

5 Datu iegūšanai izmantota gan manuāla laikrakstu izpēte, gan *periodika.lv* piedāvātais meklēšanas rīks.



Pētījuma objekta izpētei izmantots plašs publikāciju žanru spektrs, kā ziņas, komentāri un reportāžas, intervija-diskusija, intervija-saruna, petīcija (paziņojums) vēstule, apraksts un portrets. Tematisko publikāciju atlasē izmantoti Latvijas Valsts bibliotēkas periodikā iespiesto rakstu sistemātiskie rādītāji *Latviešu zinātne un literatūra*<sup>6</sup>. Nedaudz raksturojot šo rādītāju, jāatzīmē subjektīva rakstu izlase. Tādās avīžu slejās kā *Mūzikas apskati*, *Hronikas* vai *Mākslas un Kultūra* nav atzīmētas publikācijas par tēmām, kas saistītas ar izklaidi. Visbiežāk šādi jautājumi sastopami tikai baumu, feļetonu un citās *dzeltenās preses* tipa publikācijās, visbiežāk anonīmās. Tāda pati situācija ir ar izdotajiem nošu izdevumiem. Tolaik presē publicētajos latviešu bibliogrāfijas sarakstos un izdevuma *Latviešu zinātne un literatūra* bibliogrāfijai veltītajās nodaļās nav publicēti ne tikai daudzu Rīgā izdoto ārzemju šlāgeru nošu izdevumi, bet arī vietējo autoru izdevumu saraksti.

Vārds *šlāgeris* tikai dažos gadījumos identificēts publikāciju nosaukumos vai apakšvirsrakstos, kas nedod plašu izpētes lauku. Tomēr tas ir ļāvis identificēt vairākus rakstu autorus, ar mūzikas jomu saistītus publicistus, dažādu laikrakstu mūzikas kritiķus, kuri, izmantojot mūzikas kritikas publicistikas žanru, izmanto savu *balsi*, savā preses komunikācijā demonstrē savu šķietamo jomas eksperta statusu. Kā konstatēts arī citos preses analīzes pētījumos, visbiežāk komunikators ar šādu pieeju dramatisē notiekošo, lai panāktu auditorijas uzticēšanos savam viedoklim, vai arī emocionāli cenšoties ietekmēt auditoriju (Liepa 2011: 58). Tāpēc, analizējot ar šlāgeru tēmu saistītās kritiķu publikācijas, šajā pētījumā mēģināts distancēties no starpkaru mūzikas kritiķiem piemītošās asās un noliedzošās retorikas, kas izpaužas publikācijās par pieaugošo komercijas un industrijas lomu ne tikai izklaides, bet arī akadēmisko žanru mūzikas publicitātē. Svarīgāk bija koncentrēties uz procesu un notikumu attīstības atspoguļojumu. Tas savukārt noveda pie nepieciešamības apskatīt plašāka spektra publikācijas, piemēram, operešu recenzijas, kurās parādās jautājums par džeza un deju mūzikas ritmu ienākšanu operetē; rakstus par deju mūziku, kas atspoguļo mūzikas recepciju izklaides vietās un izklaides mūziķu darbību; publikācijas par radiofona darbību, kas parāda mūzikas kritiķu redzējumu tehnoloģisko iespēju attīstībā; par kino mūzikas un gramofona lomu mūzikas izplatīšanā, kas ļauj hronoloģiski izsekot tam, kā 20. gs. 20. gadu jaunās populārās mūzikas tendences, piemēram, džeza vai deju mūzika kopumā, ienāk sabiedrības praksēs un kādos kontekstos parādās vārds *šlāgeris*.

Vēl jāatzīmē, ka attiecības starp *džezu* un *šlāgeri* 20. gs. 20. gadu presē ir ciešas. Eiropā abus jēdzienus *džeza* un *šlāgeris* kā sinonīmus izmantoja populārās mūzikas apzīmēšanai visplašākajā nozīmē. No šāda aspekta tobrīd vienīgais nošķirums bija lingvistisks. *Džeza* (*jazz*) – amerikāņu, iemiesojot moderno amerikāņu deju mūziku vai izpildošo sastāvu *jazzband*, savukārt *šlāgeris* (*der Schlager*) ir vācu-austriešu valodas izcelsmes, līdz ar to vēsturiski tiek asociēts ar opereti (Scott 2019: 29; Schröder 1990: 344; Veitners 2018: 38). Indriķis Veitners, analizējot džeza ienākšanu Latvijā, norāda, ka dzezu kā

6 Periodiskos izdevumos iespiesto rakstu sistemātiskā satura un alfabētiskā autoru rādītāja redaktors bija bibliogrāfs Augusts Ģinters (1885–1944), kurš 1920. gadā, pēc kara atsākot rādītāja sastādīšanu, aicināja rakstu autorus iesūtīt savus pseidonīmu atšifrējumus.

stilu identificē pēc izpildījuma manieres (Veitners 2018: 24). Starpkaru perioda Latvijas izklaides kultūrā nereti džezebends izpilda populāros deju šlāgerus no operetēm džeza manierē. Respektīvi, kāds populārs šlāgeris vienlaikus varēja tikt identificēts arī kā agrīnā džeza paraugs.

### Šlāgeris Rīgas Radiofona programmā

“Tagadējais laikmets ir lielpilsētu, jeb, ja varētu tā sacīt, radio laikmets.”, rakstījis kritiķis Edgars Sūna gadu pirms Rīgā darbu sāka radiofons (E. Sūna, *Latvijas Kareivja Literāriskais Pielikums*, 23.03.1924., 6).

No 1925. līdz 1937. gadam radio oficiālais nosaukums bija Radiofons, sadzīvē un publicistikā dēvēts par Rīgas Radiofonu. Tas bija pakļauts Satiksmes ministrijai kā informācijas satiksmes līdzeklis. 1938. gadā to pārdēvēja par Latvijas Radiofonu tobrīd jau Latvijas Sabiedrisko lietu ministrijas pakļautībā. Sākotnēji no 1925. līdz 1930. gadam radiofonam bija divi pārziņi/vadītāji – tehniskais direktors Rolands Valters un diriģents, programmas sastādītājs Arvīds Pārups. No 1930. līdz 1934. gadam radiofona direktors bija Jānis Akuraters, bet no 1934. līdz 1940. gadam Arveds Smilga (Šilde 1976: 494).

Par medija attīstību laikā no 1928. līdz 1932. gadam liecina tehniskās bāzes strauja pilnveidošana, tostarp ēkas Aspazijas bulvārī pārbūve, ierīkojot jaunas moderni aprīkotas radio studijas (Kruks 2001: 55). Radio darbinieks un arī *Jaunāko Ziņu* žurnālists Kārlis Krūklītis norādījis, ka radio aprīkojums sākotnēji gan neesot bijis pats modernākais, bet palēnām tehniskā bāze tikusi pastiprināta (Krūklītis 1984: 171). Galvenais radiofona orķestra diriģents no 1928. līdz 1944. gadam bija komponists Jānis Mediņš (1890–1966), kurš lielā mērā noteica mūzikas izvēli un citus atskaņošanas jautājumus (Klotiņš 2014: 77). Radio abonentu skaita un pārraižu stundu diennaktī pieaugums raksturo radio kā informācijas un arī mūzikas medija nozīmes pieaugumu. 1926. gadā tam bija 7173 abonenti. 1930. gadā 33 146, 1934. gadā 53 920, bet 1937. gadā jau 100 101 abonents (Šilde 1976: 495)<sup>7</sup>. Ar katru gadu pieauga arī radiofona raidīšanas stundu ilgums diennaktī. 1929. gadā tās bija apmēram astoņas stundas diennaktī, bet 1939. gadā jau vienpadsmit ar pusi stundas. 1939. gadā radiofonam bija 154 400 abonenti, kas bija vairāk nekā kaimiņvalstīs rēķinot uz vienu iedzīvotāju. Statistika neatspoguļo nelikumīgo radio klausītāju jeb t.s. *radio zaķu* īpatsvaru, toties abonentu skaits savā ziņā raksturo programmas lasītāju skaitu, jo kopš 1929. gada decembra programmas žurnālu radio abonentiem piesūtīja bez maksas (Šilde 1976: 495; Kruks 2001: 54, 59). Literatūrā dažkārt norādīts, ka radio klausītāju skaists bijis lielāks lauku reģionos, jo tas bija ātrākais informācijas izplatītājs, kā arī kultūras norišu atspoguļotājs (Bērziņš 2003: 462). Tomēr dati rāda, ka procentuāli gandrīz puse abonentu reģistrēti Rīgā (*Latviešu konversācijas vārdnīca* 1938: 34740).

<sup>7</sup> Abonentu skaita pieaugums dažādos izdevumos norādīs nedaudz atšķirīgi, piemēram, *Latviešu Konversācijas Vārdnīcā* norādīts, ka Latvijā 100 000 abonentu sliekšni pārsniedza tikai gadu vēlāk, 1938. gadā (114305) (LKV 1938: 34741).



Iespējams, ka radio lomas pieaugumu veicināja populārā satura izplatīšana. kā arī tas, ka, iegādājoties uztvērēju, kļuva iespējams klausīties arī ārzemju raidstacijas. Tomēr *Brīvās Zemes* žurnālists Jūlijs Rozītis (1880–1952) par šo radio attīstību bija skeptisks, rakstot:

“[...] neder muzikālās kultūras līmeni mērīt ar radioaparātu, gramofonu un skaņu plašu skaitu. Šās divi lietas ir drīzāk pretēji proporcionālas: jo lielāks kļūst patērētāju skaits, jo lielāka kļūst nepieciešamība pielāgoties plašu aprindu gaumei, tā tad pazemināt sniegumu māksliniecisko līmeni [...]” (J. Rozītis, *Brīvā Zeme*, 21.12.1936., 7).

Par šo jautājumu, gandrīz kā atbildot, arī Knuts Lesiņš raksta: „[...] Var uztvert ārzemju stacijas, ja vietējais repertuārs neapmierina.” (Lesiņš 1939: 184).

Otrā pasaules kara laikā, 1941. gada vasarā radio arhīvs, kas glabājās Melngalvju namā, tika iznīcināts. No radio bibliotēkas, nošu un skaņuplašu kolekcijas saglabājušies tikai apmēram 50 skaņu ieraksti (Bērtiņš 2015: 344). Tāpēc liecības par tolaik atskaņoto mūziku glabā publicētās radio programmas. Žurnālu *Rīgas Radiofona Programma* no 1926. līdz 1934. gadam izdeva Satiksmes ministrijas Pasta un telegrāfa departaments. No 1934. gada maija izdevuma nosaukums *Latvijas Radiofons*, savukārt 1936. gada 4. aprīlī Radiofons lūdza Iekšlietu ministriju vēlreiz mainīt nosaukumu, nosaucot – *Hallo, Latvija* (LNA LVVA 3724–1–361: 1., 12). Radiofona programmas dokumentē pārraidīto mūziku, vienlaikus tajā norādītie radījumu nosaukumi savā veidā šo mūziku arī tipoloģizē (pēc žanra, izpildītāja u. tml.). Par pārraižu nosaukumiem Radiofona programmā savā rubrikā *Pieskaņas* ironizējis *Brīvās Zemes* mūzikas apskatnieks Juris Zilnieks. 1938. gadā viņš raksta, ka radio darbiniekiem ir ļoti jāpiepūlas, lai izdomātu nosaukumus visiem tiem raidījumiem, kuros atskaņo abonentu vēstulēs pieprasīto izklaidējošo mūziku. Viņa uzskaitījumā nosauktie varianti: *Viegla mūzika, Jautra mūzika, Operešu mūzika, Mūzika laika kavēklim, Salona mūzika, Čigānu mūzika, Vīnes mūzika, Atvaļinājuma mūzika, Pēcpusdienas atpūtai, Mandolīnu mūzika, Deju mūzika, Marši un valši* (J. Zilnieks 1938: 3).

Raksturojot vārda *šlāgeris* pārstāvību radio programmā, vispirms jānošķir Rīgas raidstacija no citām – ārzemju radio staciju programmām, kas publicētas kopīgi vienā izdevumā. Rīgas radiofona programmā ne deju, ne operešu mūzika netiek apzīmēta kā šlāgeri. Tikai trīs gadījumos 1930. gada septembrī vēlajās vakara programmās pēc plkst. 22.30 pārraidīta ārzemju deju mūzika – valši, fokstroti un slovfokss (*slow-fox*), kas apzīmēti ar latvisko sinonīmu *grāvēji*. Piemēram, 14. septembra programmā atskaņoti *Jaunākie grāvēji. Polydor plates (Rīgas Radiofona Programma 1930, Nr. 42, 16)*. Te ir redzamas divas tendences. Pirmkārt, *šlāgeris* vēl 20. un 30. gadu mijā tika uztverts kā ārzemju *ienācējs*, tādēļ nekādi *latviešu šlāgeri* radiofona programmā tobrīd vēl nebija iespējami. Otrkārt, atšķirībā no dienas preses izdevumiem radio programma neveica tiešu reklāmas funkciju. Līdz ar to programmā bieži lietoti mūzikas izcelsmi raksturojoši apzīmējumi (revija, operete), norādes uz atskaņotājsastāvu (orķestris, kapela), vai arī nosaucot dejas žanrus (valsis, polka, maršs, fokstrots u.tml.). Vēl citos

gadījumos raidījuma nosaukumā nosaukts komponists, piemēram, Roberta Štolca vai Ralfa Benacka mūzikas raidījumi, kas sniedza klausītājam iespēju sastapties ar Eiropas šlagermūziku. Protams, jāatzīmē skaņuplašu mūzikas pārraides. Šādos gadījumos par iespējamu šlageru klātbūtni pārraidē liecina papildus norādes kā *deju mūzika* vai, piemēram, *viegla mūzika gramofonu platēs*.

Blakus radio pārraidēm būtu jāatzīmē arī citi vārda *šlageris* pieminējumi, kas parādās gramofonu, skaņuplašu un nošu izdevumu, kino reklāmās, arī dažos nelielos viedokļu rakstos un radio darbības pārskatos (kopumā 49 gadījumi). *Šlageri* reklāmās ienāca ar 1930. gadu. Tie bija gan Oskara Zuša un citu mūzikas instrumentu tirgotāju veikalos piedāvātie *jaunākie ārzemju šlageri skaņuplatēs* un šlageru skaņuplates latviešu valodā (*Rīgas Radiofona Programma*, 1930, Nr. 15, 2), gan nošu izdevumi (*Latvijas Radiofons* 1935, Nr. 267, 24). Vēl vārds *šlageris* atrodams dažos klausītāju iesūtītos radiofona programmas sastādītāju virzienā vērstas kritikas komentāros, piemēram:

"[...] Būtu visai vēlams, lai Radiofona vadība no saviem kārtējiem humoristiem J. Āres un citiem k[un]giem prasītu drusku vairāk par pie pāris "šlageru" melodijām piekombinētu tekstu. Šīs melodijas sāk mazliet par daudz atkārtoties." (*Rīgas Radiofona Programma*, 1927, Nr. 18, 19)

Atšķirībā no Rīgas radiofona ārzemju (galvenokārt vācu pilsētu) programmās regulāri sastopams *grāvējs* vai *šlageris*. Jāatzīst, ka arī šajās programmās tie nav bieži lietoti apzīmējumi, kopumā identificēti tikai 216 pieminējumi (no tiem 29 *grāvēji*). Līdz 1930. gadam ārzemju raidstaciju programmas visbiežāk publicēja vācu valodā, lietojot vācu vārdu *Schlager*, dažkārt tulkojot – *grāvēji*, bet dažviet it kā paskaidrojot, piemēram, Berlīnes radio 1927. gada 12. oktobrī plkst. 22.30 atskaņojis mūziku "No vācu revijām. Dažādi grāvēji (Schlager)" (*Rīgas Radiofona Programma*, 1927, Nr. 39, 8). Ārzemju raidstaciju programmās pārraižu nosaukumos vārds *Schlager* vismaz 48 reizes lietots vārdu savienojumos kā daudzskaitlinieks (*šlageri* un *dejas*, *šlageri* un *operešu mūzika* u. tml.). Programmu tulkojumos arī latviešu valodā konsekventi norādīti *šlageri* daudzskaitlī. Pēc 1930. gada ārzemju programmas drukāja latviešu valodā, līdz ar to iepriekš biežāk minētie *šlageri* parādījās arvien mazāk.

Ārzemju raidstaciju programmas uzrāda saikni starp opereti, deju mūziku un vārdu *šlageris*. Piemēram, Kēnigsberga pārraida "Schlager aus neuen Op-ten [...]" (Jauno operešu šlageri/ šlageri no jaunajām operetēm) (*Rīgas Radiofona Programma*, 1929, Nr. 42, 13), savukārt, Leipcigas radio atskaņo "Schlager von gestern und heute". Eine Revue mit Plauderei, Liedersolo und Orchester." (*Vakardienas un šodienas šlageri. Revija ar sarunu, dziesmu solo un orķestri*) (*Rīgas Radiofona Programma*, 1929, Nr. 47, 11). Vācu valodā raidošās stacijas pārraida arī šlageru popūrijus un iepriekšējo gadu populāro šlageru revijas: "Šlageru revija 1925–1929" (*Hallo, Latvija*, 1936, Nr. 365, 22). Arī vācu raidstaciju programmās bieži sastopami nosaukumi kā *jautras dejas* u. tml., bet dažkārt uzsvērts dalījums – tiek pārraidīti "šlageri" un "dejas". (*Rīgas Radiofona Programma*, 1933, Nr. 19, 9). Ņemot vērā to, ka šādi vārdu savienojumi atkārtojas regulāri un visbiežāk nav arī paskaidrots, ar ko minētais *šlageris* atšķiras no tajā pašā programmā atskaņotās

deju mūzikas, iespējams, šis ir programmu sastādītāju paņēmiens izmantot vārdu *šlāgeris* kā popularitātes apzīmējumu. Par šādu pieeju liecina, piemēram, pārraides nosaukums: „[...] līdz 00.30 nāk. sezonas grāvēji (Schlager) un deju kompozīcijas no J. Vernon” (*Rīgas Radiofona Programma*, 1927, Nr. 39, 10).

Ārzemju raidstaciju programmas iezīmē jaunā vārdu savienojuma *modernais šlāgeris* lietojumu. Līdz 1930. gadam ārzemju raidstaciju programmās kopumā 11 gadījumos konstatēts vārdu savienojums *modernais šlāgeris*. “[...] Pēc tam modernie „šlāgeri”, kuplejas un orķ. muzika.” (*Rīgas Radiofona Programma*, 1927, Nr. 31, 3). Citā programmā: “Jautri priekšnesumi. Pied. orķ. un solisti. Modernie šlāgeri” (*Rīgas Radiofona Programma*, 1927, Nr. 27, 2). Arī vācu valodā, piemēram, deju programma ar fokstrotu, bostonvalsi, tango un slovforksu nosaukta par modernajiem šlāgeriem (*Moderne Schlager*) (*Rīgas Radiofona Programma*, 1928, Nr. 6, 8).

Lai gan vārda *šlāgeris* tieša pārstāvība Rīgas raidstacijas programmā ir nenozīmīga un pārraižu nosaukumos nav sastopama, šie *modernie šlāgeri*, ar to saprotot aktuālo deju mūziku un populārās operešu melodijas, tas tomēr atspoguļojas pārraižu saturā. Mūziķis Kārlis Paucītis neilgi pēc radio darbības uzsākšanas izvērsta rakstā par radiofona uzdevumiem uzsvēris, ka dažādu aprindu klausītāji vēlas dzirdēt atšķirīgu mūziku:

“Sekojot abonentu prasībām, kuras parasti ir pēc viegla žanra mūzikas, radiofona mūzikas vadītājam tomēr jāpatur acīs radiofona izglītojošā nozīme, un jāsniedz tas labākais no prasītās vieglās mūzikas. [...] Mūzikas vadītāja uzdevums tād ļoti grūts – izdabāt abonentu gaumei un ievērot mākslas prasības.[...] Radiofons savas uzvaras gaitas ir sācis [...]” (K. Paucītis, *Mūzika*, 1926a, Nr. 5, 70)

Radiofona programmas saturs no 1926. līdz 1931. gadam literatūrā dēvēts par satura meklējumu un satura komercializācijas posmu, kura laikā bija strikts mākslas institūciju vadītāju noliegums saviem mūziķiem uzstāties radiofonā. Turpretī radio pārraidīja dažādu džeza ansambļu, piemēram, *The Savoy Band* koncertus, arī koncertus no Rīgas vācu operetes. (Kruks 2001: 45). Pasta un telegrāfa departamenta direktors Alfreds Auziņš savā 1929. gada pārskatā par radiofona darbības pirmajiem gadiem norāda uz tendenci populārās mūzikas atskaņošanas virzienā. Pie programmas jaunumiem viņš uzskaita, ka 1926/1927. gada sezonā programmu papildināja deju mūzika, 1927/1928. gadā gramofonu mūzika, savukārt 1928/1929. gadā izveidota radio operetes trupa, lai atskaņotu populāro operešu mūziku. Trupas vajadzībām paplašināja arī radio orķestri (Auziņš 1929: 52). Pirmais iestudētais priekšnesums izskanēja 1929. gada 5. septembrī. (Kruks 2001: 61).

Attiecībā uz 20. gadu otrās puses radiofona mērķtiecīgo darbu programmas paplašināšanu deju un šlāgeru mūzikas virzienā Kārlis Krūklītis norāda, ka daļai programmas atskaņojamās skaņuplates izraudzījās radio bibliotēkas darbinieki, nevis mūzikas programmas redaktori:

“[...] dažkārt arī veco laiku dejas un valšu un polku mūziku. To izraudzījās bibliotēkas pārziņi Bruno Skulte un Arnolds Cīrulis” (Krūklītis 1984: 214).

Atsevišķa radiofona darbības sfēra bija skaņu ieraksti savām vajadzībām. Skaņuplašu kolekcionārs Atis Bērtiņš (1932–2020), pētot nedaudzos mūsdienās pieejamos vai radio programmās minētos radiofona vajadzībām 20.–30. gados veiktos skaņu ierakstus, secinājis, ka dominē tikai latviešu komponistu, piemēram, Jēkaba Graubiņa (1886–1961), Jāņa Mediņa (1890–1966), Jāņa Norviļa (1906–1994) un dažu citu radītie skaņdarbi un tautasdziesmu apdares. Respektīvi, nav informācijas, ka radio vajadzībām būtu veikusi tulkotu vai latviskotu ārzemju šlāgeru ierakstus (Bērtiņš 2015: 340).

Deju mūzika radio viņš visbiežāk skanēja vēlās vakara stundās. 1930. gadā arī Radiofona programmas redaktors Kārlis Saulītis, rakstot par izklaides žanru nepieciešamību programmā, atsaucās uz Eiropas radio piemēriem. Viņš norādījis uz diviem aspektiem. Pirmkārt, vakara koncerti Berlīnes un citās vācu stacijās, viņaprāt, vienmēr noslēdzas ar deju mūziku, kas ļauj radio pārstāvēt “visas mūzikas nozares”, arī džezu un operes mūziku. Otrkārt, redaktors norāda uz arvien lielāku “gramofonu mūzikas” lomu radiofonā, kas ieviesta, atsaucoties uz radio klausītāju anketām. Arī tajās izteikta vēlme pēc satura dažādības (K. Saulītis, *Rīgas Radiofona Programma*, 1930, Nr. 52, 3–4). Mediju pētnieks Sergejs Kruks raksta, ka līdz pat 1932. gadam radiofons “gramofonu mūzikas” pārraidēs atskaņoja tikai ārzemju mūziku. Autors to tikai daļēji skaidro ar skaņuplašu plašo pieejamību, bet vairāk sliecas uz 30. gados neatrisināto autortiesību jautājumu, kā rezultātā radiofons nevēlējās maksāt honorārus vietējiem mūziķiem no Skaņražu kopas u.c. (Kruks 2001: 45, 53, 61). Jāatzīmē, ka pieejamo skaņuplašu klāstā ietilpa ne tikai populārās mūzikas ieraksti. Turklāt arī pēc skaņuplašu fabrikas *Bellaccord-Electro* darbības uzsākšanas 1931. gada nogalē un tam sekojošā vietējo deju mūzikas ierakstu pārraižu parādīšanās vārda *šlāgeris* pārstāvība radiofona programmā nepalielinājās. Piemēram, Brāļu laivinieku (Fricis Kuģis (1900–1962) un Kārlis Grūbe (1881–1959)) kuplejas vai Alfrēda Vintera (1908–1976) valšu vai polku skaņu ierakstus neuzskatīja par šlāgeru mūzikai piederīgiem (*Rīgas Radiofona Programma*, 1934, Nr. 223, 16).

Nav iespējams precīzi pateikt, cik un kādi ārzemju šlāgeri atskaņoti visās radio pārraidēs, jo tie *slēpjas* aiz dažādiem nosaukumiem. Vienlaikus nedaudz maldina tādi pārraižu nosaukumi kā *Populārā mūzika*. Tādās pārraidēs atskaņoja arī klasisko mūziku, piemēram, Ludviga van Bēthovena (*Ludwig van Beethoven*, 1770–1827) un Frederika Šopēna (*Frédéric Chopin*, 1810–1849) darbus. Bet tā bija ierasta laikmeta valodas stila iezīme un prakse, jo minētie komponisti un viņu mūzikas atpazīstamība nav noliedzama. Šlāgeru klātbūtni var identificēt arī pēc komponista vārda vai skaņdarba nosaukuma. Piemēram, 1933. gada 22. oktobrī programmā norādīts, ka pārraidēs *Viegla mūzika skaņu platēs* laikā plānots pārraidīt vairākus vācu šlāgeru komponista Roberta Štolca (*Robert Stolz*, 1880–1975) radītus un populārā tenora un filmu aktiera Jozefa Šmita (*Joseph Schmidt*, 1904–1942) izpildītus šlāgeru ierakstus, piemēram, operetes āriju *Tu būsi manas dvēseles karalis* (*Du sollst der Kaiser meiner Seele sein*, 1916, skaņuplate

*Telefunken*, matrica A.485). Šai pārraidei no plkst. 17.00 seko arī *Pēcpusdienas deju mūziku skaņu platēs* pusstundas garumā. Bet pēc tam no plkst. 18.00 līdz 19.00 *Operešu mūzika diriģenta Arvida Pārupa vadībā*. (*Rīgas Radiofona programma*, 1933, Nr. 204, 5.) Ne vienā no iepriekš minētajiem raidījumu aprakstiem nav norādīts vārds *šlāgeris* vai *grāvējs*. Iespējams, ka starp atskaņojumiem arī nebija tobrīd pašu aktuālāko šlāgeru, bet, kā jau minēts iepriekš, Rīgas radiofonā nebija tādu pārraižu kā *šlāgeru pēcpusdienu* u. tml. Jāsecina, ka programmas drukātajā tekstā *šlāgera* neesamība ir principiāla parādība, lai arī pārraižu saturs acīmredzami ir piesātināts ar *vieglu saturu* visplašākajā nozīmē. Arī Ulmaņa režīma vislielākās cenzūras laikā 30. gadu otrajā pusē operešu mūzika stabili saglabāja savu vietu repertuārā. Veidojot nedēļas pārraižu plānu, tām atvēlēja vismaz vienu vakara pārraidi nedēļā (LNA LVVA, 5397-1-8: 28).

Līdz ar radio darbības uzsākšanu, presē publicēti arī pirmie viedokļi par repertuāru un tā atbilstību sabiedrības nepieciešamībām. Neskatoties uz to, ka vārds *šlāgeris* neatspoguļojās pārraižu nosaukumos, vairāki rakstu autori reflektē par šlāgeru atskaņojumiem radiofonā. 1932. gadā Vidvuds Jurēvičs akcentē nošķirumu starp operešu mūziku un šlāgeriem, kas, viņaprāt, ir žanrs, kas tuvāks kupļejām un citām aktuālām *dziesmiņām*, kas kategoriski jāizņem no radio repertuāra:

[..] No deju mūzikas u. tml. apskata, atzīstot viņas nepieciešamību, mums jāatsakās, lai arī šo to varētu iebilst pret pārmērīgo vācu "šlāgeru" kultivēšanu. Pārējo mūziku mēs savukārt varam sadalīt nopietnajā un vieglajā. [...] Nebūt nenoliedzot vieglā žanra tiesības uz eksistenci, tomēr noteikti jāvēlas, lai tā ieņemtu radiofona programmās viņai atbilstošu vietu, t. i. mazāko daļu. Principā nekas nebūtu iebilstams pret operetēm, kuras vienu laiku ieņēma jo ievērojamu stāvokli radiofona repertuārā, bet arī šeit vajadzētu aprobežoties ar iespējami minimālo. Nopietnāki iebildumi ceļami pret dažādiem šlāgeru un kupļēju dziedoņiem, "humoristiem", "krievu" un "čigānu" romancēm. Šim žanram nav ne mazākās aistētiskās vērtības, viņš jāatzīst par kaitīgu un ar to jācīnās tāpat, kā ar sēnalu un neķītro literatūru." (V. Jurēvičs 1932: 41).

Kritizējot vācu šlāgeru pārraides radiofonā, arī Eduards Kalējs jautā, "kad būs īstā māksla?" (E. Kalējs, *Filma un Teātris*, 1933, Nr. 12, 225). Radiofonā, viņaprāt, skan tikai vācu valoda, bet labu solistu vispār nav. "[..] Vai jums šķiet, ka vācu "šlāgeru" plates paceļ kultūru? Nē, tās to gremdē, samaitā mūsu jaunatni, pavedina to uz seklām izpriecām. Ar vienu vārdu sakot, vāciskums un seklība radiofonā jāizbeidz." Žurnālā *Filma un Teātris* 1933. gadā Kalējs par šo tēmu izvērta trīs rakstu sēriju, pārmetot radio vadībai gan Jāņa Āres humora priekšnesumu iekļaušanu programmā, gan jau iepriekš minētā populārā solista Artura Brieža darbošanos radio operetēs (E. Kalējs, *Filma un Teātris*, 1933, Nr. 13, 245).

Pēc Kārļa Ulmaņa 1934. gada 15. maija apvērsuma autoritārisma ideoloģijas un vadonības kulta pieaugums bija vērojams ne tikai radiofona programmu vizuālajā noformējumā, bet presē parādījās vairāki kritiski raksti par radiofona pārraižu neatbilstību jaunajām ideoloģiskajām prasībām. Radiofona darbības kritikā priekšplānā



izvirzījās jēdziens *latviskums*. Volfgangs Dārziņš norāda uz, viņaprāt, nepareizu latviskā jēdziena interpretāciju mūzikā:

“[...] Principā nebūtu ko iebilst ne pret jautro, vai operešu mūziku, ne pret balalaiku orķestriem, pat ne pret ermoņiku vai Havajas ģitaru duetiem vai saksofona solo – nelaime tā, ka latviskais šeit sāk dažreiz pieņemt gluži nelatvisku un banālu veidu un raksturu.” (V. Dārziņš, *Rīts*, 16.12.1934., 3)

Statistiski 30. gadu otrajā pusē mūzika radiofonā aizņēma vairāk par 50% raidlaika, savukārt vairāk par pusi no mūzikas aizpildīja izklaides mūzikas žanri (Klotiņš 2011: 76). Ar katru gadu pieauga pārraides stundu skaits. 1936. gada statistika rāda, ka pārraides *jautri raidījumi* saruka divas reizes, bet pārējās pārraides (mūzika, informatīvi raidījumi) saglabāja iepriekšējo ilgumu proporcionāli kopējam pārraidīšanas stundu skaitam (Skujenieks 1938: 149–150). Analizējot programmas saturu, 1935. gadā Jēkabs Vītoliņš norādīja, ka populārā mūzika (kori, solisti un skaņuplates) sastāda 70% no raidlaika, turpretī *jautrai mūzikai* (deju, operešu, mandolīnu, kara orķestriem) ap 14% raidlaika. Viņš uzsver, ka visa uzskaitītā ir ārzemju mūzika, bet latviešu mūzika, viņaprāt, ir tikai 4–6%. Vadoties pēc intuīcijas, Vītoliņš uzskata, ka vislielākā klausītāju auditorija ir minētās 70% populārās mūzikas laukumā, kurā, viņaprāt, sastopas gan īstā mākslas mūzika gan *jautrie gabali* (J.V., *Mūzikas Apskats*, 1935., 178).

Divus gadu vēlāk, 1937. gada rudenī radiofona literārās programmas sastādītāji diskutēja par iespējām rīkot vietējo komponistu *salona mūzikas konkursu*, tā veicinot izklaides mūzikas (fokstrotu, valšu utt.) pieaugumu. Idejas mērķis bija potenciāli aizstāt ārzemju repertuāru (Zīberte-Ījaba 2015: 134–135). Laikraksta *Tēvijās Sargs* rubrikā *Lielie sīkumi* 1938. gada 1. aprīlī kāds anonīms kultūras komentētājs izrādīja interesi par konkursa rezultātiem. Autors rosināja rīkot nacionālās vieglās mūzikas konkursu, kādi jau notika literatūras vai mākslas laukā (*Tēvijās Sargs*, 1938, Nr. 13, 15). Uz šo ideju reaģēja Paula Līcīte, rakstot, ka, pirmkārt, kafējnīcām paredzētu mūziku nedrīkstētu uzskatīt par mākslu un nostādīt blakus citu mākslas veidu konkursiem. Otrkārt, atskatoties uz 1937. gadā radiofona rīkoto konkursu, viņa secina, ka nav tikuši sasniegti gaidītie rezultāti. Viņasprāt, mūzikas darbu radīts daudz, bet to kvalitāte bijusi zema. Konkursā vērojama tendence aranžēt tautasdziesmas tango un fokstrotas ritmos. Šādai mūzikai, viņasprāt, nepiemīt ne *latviskums*, ne oriģinalitāte, Līcīte secina, ka līdz ar to nav sasniegts cerētais rezultāts (P. Līcīte, *Tēvijās Sargs*, 1938, Nr. 14, 15). Jāsecina, ka radiofona repertuārā nenonāca cerētie *jaundarbi*. Turklāt, no atskaņojamās mūzikas sarakstiem kā nederīgi tika izņemti arī citi jau iepriekšējos gados Latviešu autoru komponētie *latviskie* deju gabali, piemēram, Arvīda Ciemgala (dzīves dati nav zināmi) fokstrots *Sports un flirts* un Alekša Auziņa (? –1948) tango *Čuči mana līgaviņa* (LNA LVVA, 5397-1-8: 128).

Vēl 1939. gada 5. oktobrī radiofona literatūras un vispārējās nodaļas darbinieku sanāksmē direktors Arvēds Smilga rosināja programmā atturēties no *spilgtām galējībām* kā džezs, un mazināt operešu atskaņojumus. Viņasprāt, operešu iestudējumu vietā vajadzētu atskaņot operešu mūzikas virknes (LNA LVVA, 5397-1-8: 189). Vārdu

*šlāgeris* arī saglabātajos radiofona protokolos neatrod. Turpretī pēc padomju okupācijas 1940. gadā LPSR radiofona jaunais direktors Indriķis Lēmanis, nospaužot jaunus ideoloģiskus mērķus, par programmas mūzikas saturu iepriekšējā periodā īsi rezumēja, ka radiofons iepriekš ticis izmantots strādniecības inteligences garīgai kropļošanai. Viņš rakstīja: “[..] Tautai atņēma labāko un jaukāko mūziku, bet baroja to ar ulmaniskām “himnām” un lētiem šlāgeriem.” (I. Lēmanis, *Radio Vilnis*, 27.10.1940., 4).

Jāsecina, ka atšķirībā no Rīgas radiofona programmas, ārzemju radiostaciju programmās vārds *šlāgeris* ir sastopams biežāk. Tā lietojums dažādos kontekstos un vārdu savienojums visticamāk saistīts ar to, ka vācu valodā ar šo vārdu tika apzīmēta populāra deju un operešu mūzika plašā nozīmē. Turpretī Rīgas radiofona programmā detalizēti norādīti atskaņotās mūzikas žanru nosaukumi, bet programmu nosaukumos izmantoti dažādi epitēti. Rīgas Radiofonā liela nozīme bija ne tikai operešu mūzikas klasikai, bet atskaņoja arī aktuālos operešu šlāgerus. Savukārt programmā norādītie komponistu un izpildītāju uzvārdi, kā arī pārraidīto skaņuplašu firmu nosaukumi ļauj identificēt ārzemju šlāgerus Rīgas Radiofona atskaņojumā. Minētās tendences apstiprina arī kontekstuāli mūzikas kritiķu komentāri.

### ***Šlāgeris laikrakstā Pēdējā Brīdī***

Laikraksts *Pēdējā Brīdī* (turpmāk tekstā *PB*) izvēlēts kā viens no bezpartejiskajiem starpkaru laika preses izdevumiem. Šlāgera analīzei laikraksta *PB* izvēli noteica tās pastāvēšanas laiks un vēsturiskais konteksts<sup>8</sup>. Avīze radās kā liberāla, nacionāl-demokrātiska virziena informatīvs ilustrēts laikraksts, kas darbojās no 1927. līdz 1936. gadam. Literatūrā to uzskata par dienas laikrakstu vidū nopietnāko pretinieku *Jaunākajām Ziņām* (turpmāk tekstā *JZ*). Lai konkurētu ar pēcpusdienas avīzi *JZ*, to izdeva no rīta. *PB* formāts bija nedaudz lielāks, bet saturs mazāks nekā *JZ* (6 – 18 lpp.). Iznākot sešas, pat septiņas reizes nedēļā, tas kļuva par lielāko rīta laikrakstu. Tirāža sasniedza ievērojamus skaitļus, pat 72 000 metienu. *PB* bija *pilsētnieku laikraksts*, kura galvenais saturs bija sensācijas un viegla lasāmviela. Avīzē strādāja tikai četri algoti žurnālisti, bet lielākoties ziņas un baumas pienesa dažādi ārštata reportieri. Salīdzinot, *JZ* 1930. gadā strādāja 33 darbinieki (Dimants 1996: 229). *PB* Redaktori: Pāvils Rozītis (1927-1928), Arvīds Avots (1928-1930), Gustavs Kilēvics (1930-1932), Oļģerts Liepiņš (1932-1936). Pēc 1934. gada 15. maija *PB* tika uzskatīta par zināmā mērā režīmam nedraudzīgu, pēc vairākkārtējiem naudas sodiem, daži par kara stāvokļa pārkāpumiem cenzētiem vai konfiscētiem numuriem 1936. gada 24. aprīlī Iekšlietu ministrija laikraksta darbību apturēja (Dimants 1996: 239-243).

8 Izpētes gaitā konstatēts, ka ne visos starpkaru preses izdevumos latviešu valodā *šlāgeris* ir bieži lietots. Piemēram, Latvijas Nacionālās bibliotēkas datubāzē *periodika.lv* automatiskais meklēšanas rīks Latviešu Zemnieku savienības laikrakstā *Brīvā Zeme* šlāgeru un grāvēju pieminējumu kopskaits nepārsniedz 100 vienības, kas ir absolūti nepietiekams skaits plašāku tendenču noteikšanai, pie tam daudzi automatiski atlasītie rezultāti ir neprecīzi vai neatbilstoši.



Dienas laikraksta *Pēdējā Brīdī* publikācijās identificēti 952 vārda *grāvējs* un 255 *šlāgeris* pieminējumi<sup>9</sup>. Bet, ņemot vērā to, ka tie bieži lietoti kā sinonīmi, turpmākajā izklāstā tie analizēti vienkopus. Publikāciju veidi ir dažādi, tostarp reportāžas, mākslas un kino hronikas, vietējās ziņas un baumas. Savukārt, vadoties pēc publikācijas veida, *šlāgeru* pieminējumus iedala divās kategorijās – sludinājumi un citas publikācijas. Savukārt starp publikācijām būtu jānošķir rakstus, kuros *šlāgeris* tikai minēts reklāmas nolūkos, uzsverot skaņdarba popularitāti, turpretī pavisam citā kategorijā ir publikācijas par šlāgeri mūzikā. Pēdējās gan ir izteiktā mazākumā.

PB drukātāja vācu fraktūru rakstā jeb t.s. vecajā drukā, tādēļ netiek lietotas garumzīmes, piem., *schlagers*. Līdzīgi arī vārds *grāvējs* biežāk sastopams kā *grahvejs*. Uzmanību piesaista pēdiņu lietojums, kas nav konsekvents. Dažkārt pēc teksta var nojaust autora vēlmi ar pēdiņu palīdzību izcelt vārdu *šlāgeris*. “Patreizējā “šlāgeru” laikmetā cilvēkiem labprāt patīk klausīties arī citās skaņās, citus motīvus. Sāk atgriezties modē atkal senāk tik iemīļotās “ziņģes”.[..]” (*Pēdējā Brīdī*, 10.01.1931., 6) Pēdiņas lieto, iespējams, arī lai ienestu tekstā zināmu ironiju vai izsmieklu, piemēram, rubrikā *Ko Rīgā runā*, iespējams, autors centies norādīt, ka Āre izpilda tulkotus ārzemju šlāgerus, uzdodot par saviem: “[..] populārais “šlāgeru” autors Jānis Āre atgriezies no Berlīnes. Viņš izsakās, ka saimnieciskā krīze visā Berlīnē esot ļoti jūtama” (*Pēdējā Brīdī*, 22.05.1931., 2).

Analizējot laikrakstu *Pēdējā Brīdī*, vislielākā uzmanība jāpievērš sludinājumiem, kuros *šlāgeris* un *grāvējs* kā populārs reklāmas vārds jeb sauklis parādās kopumā 1108 reizes. Reklāmas dod vislielāko kvantitatīvo publikāciju īpatsvaru, bet vārds *šlāgeris* dažkārt parādās arī sadzīves preču sludinājumos, kur tirgojamās preces ir pārtika, ziepes, rotaļlietas, vīriešu mode, radio aparāti u. tml. Arī dažādos izklaides sarīkojumos, piemēram, Salomonska cirka programmā, vismaz 29 reizes piedāvāta *grāvēju* programma, kas acīmredzot sastāv ne tikai no dziesmām, bet arī cita veida priekšnesumiem. Šie piemēri apstiprina šlāgera kā plaša spektra reklāmas vārda pielietojumu. Līdzīgas tendences ir konstatētas un analizētas arī laikrakstā *Rigasche Rundschau*, bet novērotas arī citos laikrakstos. Tomēr atšķirībā no vācu izdevumiem šajā gadījumā tie ir divi līdzvērtīgi, kas izpilda vienu funkciju, ko vācu valodā paveic viens. Vācu valodas tekstos biežāk sastopami dažādi ar vārdu *Schlager* veidoti salikteni kā *Opertetten-Schlager* (operešu šlāgeris), vai *Film-Schlager* (filmu šlāgeris), kas PB sastopami kā vārdu savienojumi (Rokpelnis 2020: 109).

PB kā latviešu preses izdevumā lielāks īpatsvars lietojumā ir vārdam *grāvējs*, un svarīgi, ka ne visos kontekstos tie ir kā sinonīmi. Dominējošie ir kino sludinājumi, kuru klāstā visbiežāk par grāvējiem sauc filmas, attiecīgi *šlāgera* pieminējumi ir skaitliski mazāk. Tomēr mēmo filmu reklāmās 20. gados vērojama tendence filmas vienlaikus saukt gan par grāvēju, gan šlāgeri. Iespējams, tādā veidā ar divu sinonīmu palīdzību mēģināts vienā reklāmā radīt valodas stila daudzveidību. Gadījumos, kad publikācijā raksturo mūziku, piemēram, skaņuplašu reklāmās, parasti lieto daudzskaitļa formu –

9 Ņemot vērā manuālās atlasēs kļūdu iespējamību, publicēto pieminējumu skaits varētu būt nedaudz lielāks. Kopskaitā netiek uzskaitīts un analizēts vārda *grāvējs* negatīvā konotācija kā valsts vai pastāvošās iekārtas grāvējs.

šlāgeri, jaunākie šlāgeri, to identificējot šlāgerus kā saskaitāmas vienības. Piemēram, 1930. gadā pārdošanā nonākušas jaunākās dziesmu grāmatas. To saturā “[..] Modernie šlāgeri un kuplejas” [..]” (*Pēdējā Brīdī*, 08.06.1930., 6).

Laiks no 1928. līdz 1932. gadam ir visbagātākais ar ārzemju firmu ierakstiem latviešu valodā, tostarp latviskotiem, lokalizētiem šlāgeriem. Līdz ar pieaugošo skaņuplašu klāstu, gan dienas presē, gan nozaru periodikā parādījās arī publikācijas par to pieejamību un saturu Latvijā. Nostiprinās uzskats, ka radio un gramofonam ir īpaša misija kalpot plašām masām, lai audzinātu gaumi, nevis izklaidei (J. Sprogis, *Ārpusskolas Izglītība*, 1928, Nr. 1, 40). Arī Jēkabs Vītolinš, slavējot iespējas baudīt labu ārzemju mūziku, tomēr izsaka piesardzību par skaņuplatēs pieejamā mūzikas daudzveidību: “Patlaban populārākā ir deju plate. Jāpriecājas, ka jaunās deju mūzikas milzīgajā produkcijā atgadās arī vērtīga, svaiga un dzīva mūzika, kādu mājās turēt nav ne grēks, ne kauns [..]” (J. Vītolinš, *Burtnieks*, 1928, Nr. 3 1928, 237). Par jaunajām tendencēm daudz kritiskāka ir Paula Līcīte: “Tātad, radusies rūpniecības mūzika – un mūzikas rūpniecība. [..] Kā visur, tā arī mūzikā mašīna stājas cilvēka vietā. Mums ir gramofoni, pianolas, radio aparāti, utt. [..]” (P. Līcīte, *Burtnieks*, 1928, Nr. 3, 222).

Skaņuplates kā preču grupa ir jānošķir kā atsevišķa šlāgeru/grāvēju kategorija reklāmu lapās. Ne vienmēr, reklamējot skaņuplates, tiek norādīts, ka ierakstos dzirdami grāvēji vai šlāgeri, tomēr atsevišķos gadījumos reklamās tas ticis īpaši uzsvērts (18 reizes laikā no 1930. līdz 1934. gadam). Pirmie ārzemju šlāgeru skaņuplašu sludinājumi *PB* publicēti 1930. gadā. Pazīstamā firma *Rīgas mūzikas nams* piedāvā ārzemju šlāgerus importētājās *Odeon*, *Parlophon* un *Beka* skaņuplatēs (*Pēdējā Brīdī*, 26.01.1930., 9). 1930. gada 30. martā publicēta liela mūzikas instrumentu tirdzniecības firmas *J. Viesturs* reklāma. Piedāvājumā Jāņa Āres oriģinālieraksti un latviskoti ārzemju šlāgeri *Homocord-Electro* skaņuplatēs. Reklāmā Āre nodēvēts par vienu no populārākajiem intīmo dziesmiņu un grāvēju autoriem (*Pēdējā Brīdī*, 30.03.1930., 3).

Piedāvātās skaņuplates latviešu valodā pamanījis kritiķis Ernests Brusubārda, kurš secina: “Pēdējos gados diezgan lielā skaitā parādījušās arī latvju plates, tikai starp tām vēl daudz sēnalu. Cerēsim, ka arī te apstākļi labosies.” (E. Brusubārda, *Jaunākās Ziņas*, 20.09.1930., 5). Arī Jēkabs Vītolinš 1931. gadā trīs rakstu sērijā iztīrā latviešu komponistu un latviešu valodā ieskaņoto ārzemju komponistu mūzikas klāstu, norādot uz ārzemju šlāgeru īpatsvaru repertuārā. Viņa secinājumā jaušamas bažas par šo tendenci:

“Gan vai it visas gramofonu firmas, bet īpaši “Homocord”, “Parlophon” un “Odeon”, mūs appludina ar lubeniecisku mūzikas literātūru latviešu valodā, ar sājiem tekstiem, banālu mūziku, sliktā tehniskā plates kvalitātē. Un taisni šīm platēm ar viņu ziņgēm, kuplejām, šlāgeriem mūsu publikā ir vislielākā piekrišana.” (J. Vītolinš, *Jaunākās Ziņas*, 21.02.1931., 7)

1931. gada nogalē *PB* parādījās pirmās *Bellaccord-Electro* reklāmas, aicinot pirkt jaunākos šlāgerus. “[..] Fabrika ar panākumiem laidusi klajā jau tuvu pie 50 dažādas plates, pie kam repertuārā ir ne tikai vietējo, bet arī ārzemju iespējējumi. Bez tam iknedēļas nāk klāt pēdējie jaunumi – šlāgeri, dziesmas, romances utt. [..]” (*Pēdējā Brīdī*, 13.12.1931., 10).

Iepriekš minētie piemēri 20. un 30. gadu mijā vēl tomēr demonstrē neskaidru un plašu jēdziena *šlāgeris* lietojumu liekot vienādības zīmi starp *šlāgeri* un *jaunumu*. Nedaudz vēlāk, 1934. gadā, kad ekonomiskās krīzes iespaidā skaņuplašu imports bija sarucis, bet Latvijā aktīvi darbojās vairāki vietējie skaņuplašu ražotāji, Jēkabs Poruks apskatīja *Bellaccord* un *J. Viestura* firmas skaņu ierakstu piedāvājumu. Arī viņš secinājis, ka joprojām piedāvājumā ir latviskotie šlāgeri, bet vienlaikus viņš *ienes* apzīmējumu *modernais šlāgeris* arī vietējo skaņuplašu ražojumu kontekstā:

“[...] Dziesmu vārdi platēm latviski, iedziedājuši tos latvieši, uzņēmuši un pavairojuši latvieši, pērk un klausās latvieši – un 95 proc. gadījumos ar latviešu mūziku tām nav nekā kopēja. [...] Kādā mūzikā izglītojas mūsu neskaitāmie gramofonu dancinātāji? Protams, modernie operešu šlāgeri te ir neizkonkurējami.” (J. Poruks, *Jaunākās Ziņas*, 01.06.1934., 4)

20. gs. 20. gados plaša spektra izklaides vietas bija kinoteātri. Šlāgeru mūzika kinoteātrī ienāca ne tikai kā mēmo filmu pavadījums, bet arī priekšnesumos. Kino telpās t.s. divertismentu priekšnesumos uz skatuves izpildīja populāros deju un operešu šlāgerus (Eglītis 1972: 31). Savukārt kino reklāmu teksta stilistika un noformējums *Pēdējā Brīdī* kopumā nav atšķirīgs no, piemēram, *Rigasche Rundschau* vai *Jaunāko Ziņu* noformējumiem. Reklāmas informācija, protams, neprasa nekādus reālus preces kvalitātes pierādījumus. Tādēļ kino sludinājumos, kas *PB* atrodami regulāri visu periodu, lietoti dažādi panākumus un kvalitāti raksturojoši apzīmējumi, piemēram, *šedevrs*, *grāvējs*, *pirmklasīga filma*, arī *šlāgeris* u. tml. Būtiskākais kino reklāmu un *šlāgera* mijiedarbē ir tas, ka neatkarīgi no tā, kā mainās filmu tehnoloģija vai formāts, apzīmējums *šlāgeris* palika reklāmās klātesošs. Kinoteātru reklāmās 20. gados ir precīzi norādīts, kādas filmas izrāda un kādus priekšnesumus piedāvā uz kino teātrī esošās skatuves (*Pēdējā Brīdī*, 14.07.1928., 7). Piemēram, uz kinoteātra *Astorijs* skatuves uzstājas Vernera teātris, kura repertuārā “ārijas no operas *Toska*, ielas dziesmas, kā arī *modernie šlāgeri*” (*Pēdējā Brīdī*, 13.12.1931., 10). Jāpiebilst, ka 20. gadu nogalē kino filmu reklāmās *PB* plašāk lietoja latvisko sinonīmu *grāvējs*, tomēr jau 1929. gadā ienāca arī *šlāgeris*. Tas apliecina gan abu vārdu nozīmes līdzvērtību, gan savā ziņā liecina par lietojuma nejaušo raksturu, piemēram: “Sezonas grāvējs! Madame X (Nezināmā). [...] *Viscaur* filma ir moderns “šlagers”, kurš ieturēts džez-benda tempā ar nerimstošu kustīgumu [...]” (*Pēdējā Brīdī*, 16.02.1929: 2). Kontekstā ar sludinājumiem jāatzīmē arī *Kino hronikas*, kurās daļa no reklāmās nosauktajām filmām raksturotas arī nedaudz plašāk, minot jaunākās šlāgeru filmas: “Cienītā kundze, skūpstu jūsu roku,” modernais šlāgers 10 daļās [...]” (*Pēdējā Brīdī*, 03.07.1929., 6).

1928. gadā presē parādās kino apskati un reklāmas par filmām, kas īpaši veidotas, atsaucoties uz šlāgeru dziesmu nosaukumiem un operešu motīviem. Piemēram, “*Renessanss*”. “*Kad baltie ceriņi atkal zied*”, mīlas romāns 12 cēl.[ienos], pēc populārā dziesmu un deju šlāgera. Filmu pavadīs ar dziedāšanu [...]” (*Pēdējā Brīdī*, 29.11.1929., 6). Tas ir saistīts ar arvien pieaugošajiem eksperimentālajiem mēģinājumiem sinhronizēt kino skaņu ar attēlu. Citā gadījumā populāras šlāgera dziesmas nosaukumu filmas nosaukumā raksturo arī sludinājumi, kuros reklamē filmu: “Grāvējs ko dzied visa

pasaule! Filma, kas visus aizrauj! *Div' sārtas rozes...[..]*" (*Pēdējā Brīdī*, 27.11.1928., 4). Runa ir par filmu *Mana sirds – džezbends* (*Mein Herz ist eine Jazzband*, 1928)<sup>10</sup>. Reklāmas tekstā tā raksturota kā "dienas sensācija", kuras pavadījumam komponists Artūrs Gutmans (*Artur Guttman*, 1891–1945) radījis šlagerdziesmu ar tādu pašu nosaukumu. Titullomā tobrīd populārā poļu izcelsmes mēmo filmu aktrise Lia Mara, īstajā vārdā Aleksandra Gudoviča (*Aleksandra Gudowicz*, 1897–1960) (*Pēdējā Brīdī*, 11.12.1928., 5).

Kad 20. gs. 20. un 30. gadu mijā Rīgā ienāca skaņu kino, arī pirmās skaņu filmas avīžu reklāmu lapās turpināja dēvēt par *grāvējiem*. Pētnieki uzsver, ka skaņu filma sākotnēji līdzīgi kā gramofons bija tikai interesanta izklaide (Pērkone 2008: 63). Tāpēc bija svarīgi jauno izklaides formu reklamēt. Filmu reklāmu kontekstā ir vērojams absolūts latviešu vārda *grāvējs* pārsvars pār *šlageri*. No kopumā uzskaitītajām 773 filmu un filmu operešu pieminējumiem sludinājumos un kino hronikās, tikai 45 reizes jeb nepilnos 6% gadījumu izmantots vārds *šlageris*, ar pieaugošu tendenci 20. gs. 30. gadu sākumā. Jāņem vērā arī tas, ka kino reklāmas visbiežāk atkārtojas divas vai trīs reizes, populārāko filmu reklāmas – līdz pat piecām reizēm. Dažkārt filmu izrādīja ilgāk par nedēļu. Līdz ar to kopējais nosaukto filmu skaits ir divas līdz trīs reizes mazāks (~ 250).

Sludinājumos par *šlageriem* nosauktās filmu operetes ir tikai dažas, bet arī citu žanru filmām, protams, bija fona mūzika. 11 reklāmās norādīts, ka filma ir kino-operete (no tām piecas reizes *šlageris*, bet sešas reizes *grāvējs*). Inga Pērkone norāda, ka dominējošais filmu žanrs starpkaru periodā Latvijas kinoteātros bija ārzemju melodrāmas nevis operetes, bet arī drāmās tika izpildīti dziedājumi, kurus tad attiecīgi pēc tam izplatīja tirgotāji nošu izdevumu un skaņuplašu formātā (Pērkone 2008: 122–123).

20. gs. 30. gados *PB* reklāmās šlageru filmas pakāpeniski nomainīja filmu šlageri – filmu mūzika, respektīvi, filmas galveno varoņu izpildītas melodijas, kuru nosaukumi un kompozīcijas deju mūzikas žanra nosaukums tika norādīts turpat reklāmas tekstā. Šāda pieeja nosaukt un uzskaitīt filmā atskaņotos šlagerus kļuva par jaunu praksi reklāmās. Tādā veidā, vadoties pēc reklāmas, ikviens varēja uzzināt, pēc kādiem šlageru nosaukumiem vaicāt nošu veikalos. Gadījumos, kad filmas nosaukums sludinājumā uzrādīts tikai latviešu valodā, bet filmā atskaņoto šlageru nosaukumi tikai vācu oriģinālnosaukumā, ne vienmēr ir precīzi nosakāms filmas oriģinālais nosaukums. Filmu tulkojumi, līdzīgi kā daudzi šlageru nosaukumi, tika tulkoti vai latviskoti brīvā veidā vai pat tik tālu pārveidoti, ka ne visos gadījumos ir iespējams atšifrēt oriģinālu (Pērkone 2008: 72). Kino žurnālists Anšlavs Eglītis atsaucas uz skaņu filmu radīto fenomenu:

"Pirms kara vācu filmas noteikti dominēja visā Eiropā. Katrs rīdzinieks labprāt svilpoja populārās filmu dziesmiņas: "Ich hab' mein Herz in Heidelberg verloren", "Das gibt's nur einmal, das kommt nicht wieder", "Wien und der Wein", vai dziesmiņu no filmas *Bellami* [..]" (Eglītis 1972: 81)

<sup>10</sup> Informāciju par šo filmu un vācu kino vēsturi pieejama interneta datubāzē: [https://www.filmportal.de/film/mein-herz-ist-eine-jazzband\\_87bdd056506143a3b79568d223c88ce5](https://www.filmportal.de/film/mein-herz-ist-eine-jazzband_87bdd056506143a3b79568d223c88ce5). (Skatīts 30. 05.2022.)

Laika posmā no 1930. gada 25. februāra līdz 1935. gada 8. decembrim *PB* identificēti un uzskaitīti 253 filmu šlāgeru pieminējumi. No tiem tikai divi ārpus reklāmām (vienā rakstā un vienā ziņu slejā). Pārējie pieminējumi identificēti filmu reklāmās (158 *grāvēji* un 95 *šlāgeri*). Pirmā *PB* reklāmā minētā skaņu filma, kurā izpilda *vismodernākos grāvējus*, ir *Sirds melodija* (*Melodie des Herzens*, 1929) (*Pēdējā Brīdī*, 25.02.1930., 2). Kad 1931. gadā kinoteātrī *Forums* izrādīja pēc komponista Paula Abrahama (*Paul Abraham*, arī *Pál Ábrahám*, 1892 – 1960) 1930. gadā komponētās operetes motīviem uzņemtu kino opereti *Viktorija un viņas huzārs* (*Viktoria und Ihr Husar*, 1931), reklāma vēstīja: “Visa Rīga dzied un dejo populārākos Paula Abrahama grāvējus [..]” (*Pēdējā Brīdī*, 20.11.1931., 2). Patiešām 30. gadu sākumā Abrahama mūzika bija *topā*. LNO 1932. gadā iestudēja pat divas viņa operetes, no kurām viena bija šī pati, tikai ar latviskotu nosaukumu *Pavasara mīla* (Briede-Bulāvinova 1987: 211).

Dažos gadījumos prese ziņoja par filmu šlāgeru izplatībā iesaistītiem vietējiem latviešu populāriem izpildītājiem. Kādā *UFA Film* projektā 1930. gadā iesaistīts arī Artūrs Priednieks-Kavara (1901–1979). Par to rakstīts: “[..] Šai filmā mākslinieks dzied ne visai lielu operpartiju – filmas “šlāgeri”: – “Reich mir dein weisses Händchen...”, kuru komponējis pazīstamais Vācijas šlāgeru komponists Ralfs Benackis.” (K. Miervaldis *Pēdējā Brīdī*, 09.03.1930., 10). Pēc Kārļa Ulmaņa apvērsuma kopumā presē mazinājās *šlāgera* kā reklāmas valodas elementa lietojums, tāpat tas bija arī *PB* līdz to slēdz 1936. gadā.

Citos mūzikas kontekstos – par deju mūziku, sarīkojumiem, skaņuplašu reklāmās vai filmu šlāgeru reklāmās, kurās rakstīts par šlāgeriem, minēti kopumā 103 *šlāgeri* un 179 *grāvēji* (kopumā 282 reizes). Salīdzinājumā ar publicējumu kopskaitu, proporcija ir šķietami neliela, bet te ir jānodala divas pavisam atšķirīgas sfēras. Reklāmās vārds *šlāgeris* izmantots tāpat kā citi lietvārdi vai īpašības vārdi, piemēram, *jaunums*, *šedevrs*, *panākums*, *grandiozs* u. tml. Turpretī identificētie 282 pieminējumi ir tiešas atsauces uz šlāgeri kā deju-dziesmu<sup>11</sup> jeb deju mūzikas žanru, vai arī mūzikas izpildījumu deju zālēs, lokālos u. tml. Šādās reklāmās un ziņu publikācijās bieži uzsvērta orķestru interese apgūst jaunākos, aktuālos ārzemju šlāgerus, lai tos iekļautu repertuārā. Piemēram, “*Alhambras* deju orķestra vadītājs Šērs<sup>12</sup> apmeklējis speciāli ārzemes un orķestris tagad izpilda visjaunākos šlāgerus [..]” (*Pēdējā Brīdī*, 25.12.1930., 8). Jānorāda, ka šī *PB* publicētā ziņa publicēšanas brīdī bija jau nedaudz novecojusi, jo gandrīz divus mēnešu iepriekš par *Alhambras jacca* (jazz) *maestro* Šēra no Vācijas atvestajiem *vismodernākajiem vācu šlāgeriem* jau bija rakstīts *Aizkulisēs* (*Aizkulisēs*, 30.10.1930., 8).

Par kādu gadījumu, kad Rīgā ieradusies ārzemju kino aktrise Ita Rina (*Ita Rina*, 1907–1979) un apmeklējusi *Alhambru*, presē rakstīts:

“Orķestris apsveica tumšmataino skaistuli ar speciāli šim nolūkam komponētu “šlāgeri” – “O, Ita Rina”. Publikas skatu un aplausu pavadīta

11 Tulkojumā no vācu *Tanzlied*. Termins *dziesmu deja* un *deju dziesma* arvien plašāk lietoti mūsdienu latviešu muzikoloģijā.

12 Vijolnieks Viljams (arī Villiams) Šērs, pazīstams restorānu, lokālu un deju zāļu orķestru mūziķis Rīgā, 20. gs. 20.–30. gados. Precīzi dzīves dati nav zināmi.



viņa ar saviem pavadoņiem ieņēma vietu pie skaisti servēta galda [..]"  
(*Pēdējā Brīdī*, 08.03.1931., 5).

Šādā kontekstā vairs nav runa par populāru ārzemju deju šlāgeri, bet vietējā deju orķestra radītu kompozīciju, deju mūziku ar vārdiem. Šāda tipa preses komentāros redzams, ka šlāgeri parādās skaņuplatēs vai radio, tos izpilda uz skatuvēm vai deju zālēs. Lai arī šī it kā *jaunā* šlāgeru mūzika, vadoties tikai pēc preses komentāriem, ir šķietami grūti definējama un nav viennozīmīgi kategorizējama, tā visnotaļ skaidri iezīmē izpratni par tās, izcelsmi, izklaides funkciju un tās izplatības vietām. Ja publikācijās lietots kāds saistīts īpašības vārds (*jauns* vai *populārs*), tad visbiežāk tas ir kā norāde uz mūzikas aktualitāti un šlāgeri kā noteikta veida mūziku:

"Labs orķestris spēlē jaunākos šlāgerus un tiroliešu tautas dziesmas. [..]  
Džezbends bez apstājas sit jaunākos vācu un amerikāņu šlāgerus. [..]"  
(K., *Pēdējā Brīdī*, 11.08.1928., 2)

Dažos laikrakstā publicētajos literāro darbu fragmentos arī sastopams *šlāgeris* kā modes vārds. Tekstā tas izmantots, iespējams, lai radītu laikmetīgu noskaņu. Šādā kontekstā *šlāgeris* tika identificēts trīs publikācijās – romānu fragmentos, kuros minēta šlāgeru klausīšanās vai to atskaņojumi. Teksta izklāstā nolasāma šlāgeru mūzikas klātbūtne, kas nekādi netiek paskaidrota lasītājam, tā radot iespaidu par šlāgera ikdienišķu klātesamību: "Orķestris pūta šlāgerus. Janiņš dejoja tikai ar Iru [..]" (V. Ziemeļniece, *Pēdējā Brīdī*, 04.01.1931., 6). Kādā publikācijā *PB* redaktors Oļģerts Liepiņš izmantojis salīdzinājumu starp populāru literatūru un šlāgeru radīšanu mūzikā kādā. Žurnālists zobojas par to, ka ne latviešu rakstnieki, nedz arī komponisti nespēj radīt pasaulslavenus šlāgerus:

"Atzīstieties, ka jūs, mazo tautu rakstnieki, arī vēlētos sarakstīt kaut ko tādu, ko lasa visās pasaules malās, tāpat kā visur dejo čarlstonu un skandina mūsu komponistu jaunākos šlāgerus – bet jūs to neprotat." (O. Liepiņš, *Pēdējā Brīdī*, 19.07.1929., 6)

Šādi piemēri norāda uz vēl vienu svarīgu aspektu – vārda *šlāgeris* lietojumu daudzskaitļa formā. Tas liecina izpratnes veidošanos par šlāgeriem kā saskaitāmu kategoriju, ne vairs abstraktu mūzikas virzienu. Piemēram, stāstot par saviem turpmākajiem plāniem Vācijā, arī Mariss Vētra uzskaita šlāgerus: "[..] Bez tam Berlīnē esmu saistīts pie "Homocorda", kuram jāiedzied apm. 30 plates latvju, vācu un krievu valodās. Starp citu, trīs garīgas dziesmas un vairāki šlāgeri." (*Pēdējā Brīdī*, 16.09.1931., 3).

Mariss Vētra (1901–1964), viens no starpkaru populārākajiem latviešu solistiem un arī mūzikas žurnālists, ne tikai pats nereti lietojis vārdu *šlāgeris* savās publikācijās, bet arī pats minēts saistībā arī šlāgeru izpildīšanu vai skaņuplatēm. Dažviet viņa popularitāte izmantota, reklamējot izklaides pasākumus, kuros paredzēta dalība arī citiem, iespējams, ne tik atpazīstamiem vietējiem mūziķiem: "Atzīmējama "Lido" vērtīgā priekšnesumu programma ar mūsu populāro operdziedātāju Marisu Vētru priekšgalā. Bez tam uzstājās Smalcovu deju kvartets, moderno "šlāgeru" komponists Stroks, vijolnieks Levinsons un konferansjē Vsevolods Orlovs." (*Pēdējā Brīdī*, 05.07.1931., 6).

20. gs. 30. gadu reportāžās un notikumu apskatos regulāri minēta sabiedriskās vietās dzirdama šlāgeru mūzika. Atšķirībā no mūziķu kritiķu asajiem izteikumiem pret šlāgeri, šādās publikācijās šlāgeris iegūst pozitīvu konotāciju. Pat netiek skaidrots, kāda šī mūzika ir, kāda ir tās izcelsme vai žanrs (filma, operetes). Preses liecības liek noprast, ka šlāgeru klātbūtne šķiet tik pašsaprotama, ka lasītājam top skaidrs, par kādu mūziku ir rakstīts, piemēram, “[..] nedalīta omulība, kuru jo vairāk paceļ moderno šlāgeru motīvi nevainojamā patafona - pastiprinātāja atskaņojumā [..]” (R. Grieze, *Pēdējā Brīdī*, 08.10.1930., 3).

Citā līdzīgā publikācijā ar šlāgeru pieminējumu it kā mēģināts norādīt uz Rīgas pilsētas slidotavā Esplanādē valdošu patīkamo atmosfēru: “[..] Visur skan modernā šlāgeru mūzika un pāri griežas ledusdeju ritmā” (L. S., *Pēdējā Brīdī*, 11.01.1933., 6). Kāda aptauja komentē kafejnīcu apmeklētāju, jauniešu vēlmi dzirdēt šlāgeru mūziku, īpaši jaunākajās skaņu filmās dzirdēto. Reportieris norāda, ka arī operešu mūzika tiek pieprasīta un tā jau izspiedusi operu arījas no kafejnīcu orķestru repertuāra. (Egi, *Pēdējā Brīdī*, 19.12.1935., 3) Arī citās ziņās par sarīkojumiem laukos plaši apspriesta populāro šlāgeru dejošana. 1931. gada maijā *PB* reportieris ziņo, ka arī Kuldīgā vienā dienā notiek pat trīs balles, no kurām vienā uzstājies arī vietējais šlāgeru komponists:

“Latviešu b-bā pirmo svētku vakarā uzstājās pazīstamais šlāgeru autors Oskars Stroks ar savu džesa kapeli. Diemžēl kapele nebija pilnā sastāvā, sakarā ar to izreklamētā mūzika skanēja viduvēji. Tomēr tauta mīl dejojot [..]” (*Pēdējā Brīdī*, 28.05.1931., 5).

Arī ziņās par kultūras pasākumiem un tiem sekojošo neformālo izklaidi sastopam šlāgeru pieminējumus, piemēram, kritiskos vērojumos 3. Zemgales dziesmu un mūzikas svētkos:

“[..] Šņāci, Minna! ar tādu lozungu sākās lielā svētku balle. Tas skan bufetē, laukumā un dejas grīdas orķestrī un visapkārt. Šis garīgi izģērbtais, mežonīgais un bezjēdzīgais šlāgeris, kā trakuma epidēmija ir apņēmis visus, sākot no doktora līdz ielas meitenei.[..]” (E. R., *Pēdējā Brīdī*, 08.08.1933., 3)

Savā piemērā reportieris atsaucās uz vienu no 1933. gada populārajiem šlāgeriem, britu humorista, aktiera Leslija Saronija (*Leslie Sarony*, 1897–1985) jautro fokstrotu „Šņāci, Minna! (*Wheezy Anna*, 1933), kas Rīgā tika publicēts gan nošu izdevumos, gan 1934. gadā arī *Bellaccord* skaņuplatē. Konkrētā fokstrota nosaukums sastopams arī citviet preses publikācijās, kurās kritizēta šlāgeru izplatība, iespējams, pateicoties tās lielajai popularitātei tolaik.

Mūsdienās, turpretī *Šņāci, Minna!* muzikālā kvalitāte tiek zināmā mērā pat novērtēta. Džeza pētnieks Indriķis Veitners norāda, ka konkrēti šī fokstrota skaņu ierakstam *Bellaccord* skaņuplatē piemīt džeza mūzikai raksturīgās improvizācijas elementi, kas to ļauj definēt kā vienu no pirmajiem Latvijas džeza ieskaņojumiem (Veitners 2018: 223).

20. gs. starpkaru periodā Latvijā bija ievērojams pieprasījums pēc operetes. Operešu mūzika skanēja Rīgas brīvdabas estrādēs, vasara koncertos, sarīkojumos



Rīgas Jūrmalas atpūtas vietās, provinces un Rīgas teātros un citur (Rokpelnis 2020: 111; Krolls 1962: 126). 1923. gada janvārī ar Jonhana Štrausa II (*Johann Strauss*, 1825–1899) *Čigānu baronu* (*Der Zigeunerbaron*, 1885) darbu atsāka Rīgas latviešu operete, kas 1924. gadā neilgu laiku mēģināja sadarboties ar krievu trupu, strādājot ar kopīgu orķestri Latviešu biedrības namā. (V. Krieviņš, *Latvijas Sargs*, 04.05.1924., 5). Radio operetes trupas darbība un pārraides savā ziņā aizstāja ilgstoši neveiksmīgos mēģinājumus radīt patstāvīgu operetes teātri Rīgā.

Arī pirmās kritiķu bažas par operešu uzvedumu kvalitāti Latvijā publicētas jau sākot ar 1920. gadu. Tobrīd skaidri postulēts, ka operetes erotiskā nokrāsa padara to par *vienglo* žanru, pret kuru kritiķi visu periodu izturējās piesardzīgi (V. Puķe, *Latvijas Sargs*, 28.09.1920., 3). Operetes nepieciešamību jau 20. gadu sākumā formulēja kā pretstāvi citiem *mazvērtīgākiem* izklaides veidiem:

“Tās [operetes] nepieciešamību pastrīpo visādu kino teātru, čempionātu un citu balagānu pārpildīšana, kuru programmas bieži vien neuzrāda ne mazākās mākslas vērtības.” (J. Ziediņš, *Latvijas Sargs*, Nr. 5, 09.01.1923, 3)

Par operešu uzvedumiem *PB* kultūras apskatos un hronikās sastopamas ziņas un mazāk kritiski apskati, galvenokārt informācija par jaunuzvedumiem Rīgā vai reportāžās no ārvalstīm. Uz Rīgas skatuvēm uzveda arī aktuālākās, t.s. *modernās* operetes, kurās jaušama gan aktuālo deju, piem., šimmija (*shimmy*) klātbūtne, gan orķestra sastāva izmaiņas. Operetēs parādījās džeza mūzikai raksturīgie instrumenti, piemēram, saksofons. Rīgas Vācu operetē Imres Kālmāna (*Emmerich*, arī *Imre Kálmán*, (1882–1953) opereti *Grāfiene Marica* (*Gräfin Mariza*, 1924) Rīgas Vācu operetē iestudēja 1926. gadā, tikai divus gadus pēc pirmiestudējuma Vīnē (R. O. Günther *Rigasche Rundschau*, 08.01.1926: 5)<sup>13</sup>.

Arī par operešu dzīvi ārzemēs dažkārt publicētas korespondentu iesūtītās vēstules, piemēram, 1928. gadā Helmars Rudzītis sniedza pārskatu par operešu jaunumiem Berlīnē. Savos vērojumos viņš iezīmēja dinamiku, kādā izplatās jaunie deju šlāgeri no operetēm. Autors norāda arī uz pieaugošo zvaigžņu kultu:

“Atkal jauni šlāgeri. Jaunas sejas izpildītāju sastāvā. Burvīgi skaistā spāniete Gloria Maravilljas. Temperaments. Gracija. Skaista balss. Ne mazāk simpātiska vāciete Lia Seidl, kura lieliski nodzied jauno Hallera šlāgeri “Ich bin die Marie von der Haller Revue”, kura ritmā mēs droši vien ap preses balles laiku varēsim locīt arī savas grēcīgās kājas.” (H. Rudzītis, *Pēdējā Brīdī*, 17.11.1928., 2).

Līdzīgu reportāžu sniedzis Mariss Vētra 1930. gadā. Ziņojumā no Berlīnes viņš raksturojis Franča Lehāra (*Franz Lehár*, (1870–1948) jaunās operetes *Smaidu zeme* (*Land des Lächelns*, 1929, (filma 1930) panākumus: “Laba [ir] prinča dziesma – “Du bist mein ganzes Herz”, kas aplausu dēļ parasti jāatkārto līdz 5-6 reizēs, un iemantojusi jau gandrīz vai šlāgera popularitāti.” (M. Vētra, *Pēdējā Brīdī*, 31.01.1930., 6). Vētras rakstītajā uzmanība

13 Iespējams, tas saistīts arī ar tobrīd aktuālo pēc operetes motīviem uzņemto kino ekranizējumu, kas tapis 1926. gadā. Protams, vienlaikus Rīgas nošu izdevēji piedāvāja arī operetes šlāgerus nošizdevumos.

būtu jāpievērš vismaz diviem aspektiem. Pirmkārt, Vētra operetes populārāko šlāgeri nosaucis nepareizi (pareizi būtu *Dein ist mein ganzes Herz*). Iespējams, tas gadījies nejauši. Otrkārt, viņš norāda, ka dziesmas vairākkārtēji atkārtojumi padara to par populāru šlāgeri. Ņemot vērā operdziedātājam piemītošo rakstnieka un žurnālista talantu, iespējams, Vētra šajā rakstā mēģinājis ironizēt gan par populāro šlāgeru līdzīgajiem nosaukumiem, gan *nedabīgo* popularitāti, apzinoties, ka prinča dziesma tiks tiražēta un publicēta dažādos skaņas medijos neatkarīgi no tās atskaņojumu skaita izrādes laikā. Arī Jēkabs Vītolinš vēstulē *Jaunākajām Ziņām* no Vīnes jūsma par turienes opereteātru darbu, norādot, ka aktuālo muzikālo uzvedumu *Trīsgrašu opera* (*Die Dreigroschenoper*, 1928) ar Kurta Veila (*Kurt Weill*, 1900–1950) mūziku, viņš ieteiktu iestudēt Dailes teātrī (J. Vītolinš, *Daugava*, 1929, Nr. 6, 763). Šo lugu Rīgā pirmoreiz iestudēja Rīgas Vācu teātrī (Vingrotāju ielā 1) 1929. gadā. *Pēdējā Brīdī* 25. oktobrī atrodams sludinājums, kas vēsta par *šlāgeru programmu* ar trim izrādēm. (*Pēdējā Brīdī*, 25.10.1929., 4)

Vēl jāmin, ka 1929. gadā arī citos preses izdevumos redzamas vairākas publikācijas par operetes uzvedumiem ārzemēs, arī vietējos provinces teātros, vai, piemēram, par eksperimentāliem jauno mākslinieku radītiem projektiem. Viens no tādiem bija *Intīmā operete*<sup>14</sup>, par kuras dibināšanu 1932. gadā vietējie kritiķi izteikušie visumā atbalstoši (J. Zālītis, *Jaunākās Ziņas*, 04.04.1932., 6).

Toties pavisam cita kritiķu attieksme vērojama attiecībā pret operešu iestudējumiem uz Latvijas Nacionālās operas (turpmāk – LNO) skatuves. Mūzikas kritiķu rakstos izskan norādījumi, ka pret operetes uzvedumiem jāizturas atbildīgi, lai uzvedums nezaudētu krāšņumu ne noformējumā, ne muzikālajā saturā (P. Gruzna *Domas*, 1929, Nr. 2, 155–157; V. Jurēvičs, *Daugava*, 1929, Nr. 6, 759). Ne tikai pirmie operešu uzvedumi LNO 20. gadu beigās izraisīja neizpratni, bet arī laikmetīgās operas, piemēram, Ernesta Kršeneka opera *Džonijs uzspēlē*: “[..] “Džonnija” uzvedums operā liecināja, ka arī šī mākslas iestāde cenšas atrast dzīvāku kontaktu ar “šlāgeru” un patafonu cilvēkiem [..].” (*Seditiofus*, *Pēdējā Brīdī*, 06.08.1930., 2)

Sākot ar 1927. gadu LNO iestudēja pirmās operetes, tomēr līdz 1930. gadam tikušas inscenētas tikai trīs. Otto Krolls, tobrīd jaunais operas inspektors, vēlāk savās atmiņās par šo laiku rakstījis, ka operešu uzvedumi bija nepieciešamība, lai finansiāli nodrošinātu operas darbību. Tādēļ, piemēram, Vīnes deju operetes klasiskais paraugs Johana Štrausa (dēla) operete *Sikspārnis* (*Die Fledermaus*, 1874) pēc savas pirmās sezonas 1930./31. gadā, tika izrādīts arī nākamās sezonas sākumā (Krolls 1962: 103) 20. gs. 30. gados LNO katru gadu iestudēja vairākas, tostarp arī jaunākās operetes. Presē kopumā pieauga operetes kritikas īpatsvars, tomēr recenzenti kopumā nevērsās pret opereti kā žanru, bet tās pārmērīgo proporciju uzvedumos operā. Piemēram, Jēkabs Graubiņš par *moderno* operešu uzvedumiem raksta:

---

14 *Intīmā operete* bija Mākslinieku biedrības *Pāns* nodibinājums ekonomiskās krīzes laikā 1932. gadā. Tās mērķis bija radīt platformu mūziķiem absolventiem, kuriem nebija izdevies iegūt lomas kādā muzikālā uzvedumā Latvijas teātros. Līdzīgi kā citas operetes trupas, arī *Intīmā operete* visai ātri savu darbību pārtrauca (LNA LVVA 1632-872: 1–3).

“Operetes Nacionālajā operā, operetes Dailes teātrī, operetes Strādnieku teātrī, operetes Krievu drāmā, operetes Žīdu teātrī, operetes radiofonā, operetes kinoteātros, operetes provinču pilsētās, operetes pat skolu vakaros, [...]Tās ir dzīres mēra laikā. “Kā tad citādi saukt šo kāju slaiستیšanu “šlāgeru” taktī [...]” (J. Graubiņš, *Latvis*, 21.06.1934, 6)

Tomēr šāds operešu uzvedumu pieaugums nebija unikāla parādība tikai Latvijas, bet visas Eiropas opereteātru repertuāros 30. gadu sākumā. To noteica ne tikai opernamu finansiāli spiedīgie apstākļi, bet arī publikas pieprasījums. Arī LNO dārgus un lielus uzvedumus nevarēja atļauties, tādēļ svarīgi bija piedāvāt to, ko vēlas auditorija. Tāpēc repertuārā ienāca arī jaunās, laikmetīgās operetes. Piemēram, 1932. gadā tika iestudēta Paula Abrahama *Havajas Puķe*, jau minēto *Pavasara mīlu* (*Viktoria und Ihr Husar*), Ralfa Benacka *Pie balto āzi* (*Im weißen Rössl*, 1930). Pēc tam 1933. gadā arī Abrahama *Balli Savojā* (*Ball im Savoy*, 1932) un tobrīd jau par operešu klasiku kļuvis Lehāra *Jautro atraitni* (*Die Lustige Witwe*, 1905) (Briede-Bulāvinova 1987: 55, 56, 59, 65; Krolls 1962: 231, 257).

Jāatzīmē, ka operas solistu viedoklis vairumā gadījumu bijis daudz iecietīgāks pret šlāgeru izpildījumiem nekā pret to vērsās kritiķi. Lietuviešu tenors Kiprs Petrausks (*Kipras Petrauskas*, 1885–1960), 1932. gadā intervijā norāda uz modernās operetes priekšrocībām:

[...] atšķirībā no Rīgas, Kauņa modernās “šlāgeru” operetes pagaidām vēl negrib atzīt. Bet – pārliecinoši piebilst Petrausks, – esmu tanīs ieskatos, ka arī mākslai jāiet līdz dzīvei. Nevar taču publiku mocīt ar agrākiem 4 un vairāk stundu gariem uzvedumiem, kad dzīves temps tagad kļuvis daudzreiz straujāks.” (Šokoladio, *Pēdējā Brīdī*, 06.08.1932.: 2)

Interesanta polemika par operešu mūziku un šlāgeriem iedegās 1935. gada agrā pavasarī, kad mūzikas kritiķis Jānis Cīrulis ievietoja recenziju *Pēdējā Brīdī* par Artūra Priednieka-Kavaras (1901–1979) koncertu Amatnieku biedrības zālē. 1935. gada 1. marta numurā viņš rakstīja, ka Kavara koncertā saviem *šlāgeru draugiem* izpildījis šlāgeru *mēslus* no kino filmām u. tml. (J. Cīrulis, *Pēdējā Brīdī*, 01.03.1935., 15). Jau nākošajā dienā tenors vērsās laikrakstā, lai Cīrulis atsauc savu kritiku kā aizskarošu. Ko Cīrulis jau nākošajā publikācijā atteicās darīt, jo negrasās atsaukt ne to, ka uzskata Kavaru par labāko latviešu tenoru, nedz arī to, ka nosaucis viņa dziedātos šlāgerus par mēsliem. Kritiķis vienlaikus vēlreiz uzsvēra, ka, viņaprāt, nav pareizi latviešu māksliniekiem izpildīt *internacionālus krāmus* (šlāgerus) (J. Cīrulis, *Pēdējā Brīdī*, 03.03.1935., 3). Savstarpēja polemika turpinājās vēl vairākas dienas. Šķiet, Cīrulis kļuva nedaudz pielaidīgāks, piedāvājot Kavaram dziedāt latviešu šlāgerus: “Ja jau viņam [Kavaram] sirds tiecas pēc sasniegumiem arī “latviskā oriģinālšlāgerī”, tad kas gan vainas tām pašām Āres *Daliņa kājām*, *Šņāci Minna*, un citai “literatūrai”. Tātad tomēr savi Benacki mums arī ir! [...]” (J. Cīrulis, *Pēdējā Brīdī*, 07.03.1935., 6).

Šie Cīruļa lietotie formulējumi ir uzskatāmi par jaunumu, jo līdz tam neviens mūzikas apskatnieks nelietoja ne šādu terminoloģiju, nedz arī pieļāva, ka operdziedātāji ko tādu drīkstētu darīt. Saspilējumam pieaugot, sarunā iesaistījās arī citi solisti, kuru

viedokļus, kā jau uz sensācijām vērsta avīze, *PB* labprāt publicēja. Mariss Vētra ieteica Kavaram nepievērst uzmanību kritikai un necensties izdarīt spiedienu uz konkrēto kritiķi. Vsevolods Pastuhovs, kurš pats Kavaras koncertu, kā izrādās, nemaz nebija dzirdējis, izteicās, ka kritiķis, viņaprāt, drīkst rakstīt visu, ja nesagroza faktus. Savukārt, komponists Vidvuds Jurevičs norādījis, ka mākslinieks drīkst oponent, tomēr Cīruļa komentāri esot pieņemami un, viņaprāt, izteiktie komentāri par šlāģeriem varējuši būt pat vēl skarbāki. Tomēr neviens neatbalstīja Cīruļa ieteikumu Kavaram iekļaut Āres mūziku savā repertuārā (*Pēdējā Brīdī*, 07.03.1935., 6).

Lai turpinātu *liet elļu ugunī*, jau nākošajā numurā *PB* redakcija publicēja arī kāda anonīma "mūzikas laja" komentāru kā atbalstu Priednieka-Kavaras izvēlētajam repertuāram:

"[...] Un šlāģerus pie tik laba izpildījuma, kādu sniedz Priednieks, ies klausīties mūsu "laju" masas. Nav jāaizmirst, ka katram šlāģerim var "pietaisīt" klāt labu tekstu un, cik man ir zināms, tādā ceļā ir radušās, kaut arī ne pie mums, daudzas pat ļoti patriotiskas dziesmas." (*Pēdējā Brīdī*, 08.03.1935., 6)

Uz šādu publikāciju, protams, atbildēja Cīrulis, kurš valdošās Kārļa Ulmaņa režīma ideoloģijas raksturīgā veidā, diezgan neveikli mēģināja vainot iepriekšējo politisko režīmu šlāģeru izplatībā:

"Tas – nesenās demokrātijas, "deputātu laju" auklējums un atlieka. Kultūrai šis elements ir naidīgs, jo cilvēces gara sasniegumus zinātnē un mākslā viņš nīst un savas "garīgas" prasības ērti apmierina ar lētu kriminalromānu, restorānā vai kafejnīcā noklausītu šlāģeru, jo tie nav "garlaicīgi"." (J. Cīrulis, *Pēdējā Brīdī*, 13.03.1935, 8)

*Sarunā* iesaistījās arī operdziedātājs Rūdolfis Bērziņš (1881–1949), kurš mēģina diskusijas tēmu aizvirzīt prom no Kavaras koncertiem un situāciju LNO. Viņaprāt, *publikas gaumi* nebojā Kavara, bet operešu uzvedumi, ko jau pirms 5–6 gadiem aizsāka uzvest operā. Otrkārt, viņš norāda, ka nevis pati peļņa, bet zāles piepildījums nosaka repertuāra izvēli koncertiem, līdz ar to jādzied ir tas, ko auditorija nāks klausīties. Vēl Bērziņš atsauca uz tādu ārzemju solistu pieredzi kā, piemēram, poļu tenors Jans Kipura (*Jan Wiktor Kiepurā*, 1902–1966) vai operešu un filmu zvaigzne, austriešu tenors Rihards Taubers (*Richard Tauber*, 1891–1948). Pēc Bērziņa domām viņi dzied šlāģerus, tā gūstot gan peļņu, gan popularitāti (R. Bērziņš, *Pēdējā Brīdī*, 10.03.1935., 1). Atbildē Bērziņam Cīrulis vēlreiz norādīja, ka centieni aizstāvēt Kavaru ir veltīga varonība, jo kritiķa mērķis nekad nav bijis aizskart Priednieka-Kavaras kā mākslinieka pozīciju operas mākslā, bet viņš nepiekrīt, ka par panākumu uzskata pilnu skatītāju zāli vai pārdotu skaņuplašu apjomus (J. Cīrulis, *Pēdējā Brīdī*, 13.03.1935., 5).

Šlāģeru izpildītājiem un iespējām radīt savus vietējos šlāģerus dažādos periodiskajos izdevumos pievērsās arī citi kritiķi. Iespējams, tieši Cīruļa un Kavaras konflikta radītā ažiotaža pamudināja Knutu Lesiņu publicēt vairākus rakstus žurnālā *Mūzikas Apskats*, kuros viņš runā par *radio un šlāģeru laikmetu*. Viņaprāt, deju mūzika ir vajadzīga, jo norādīts uz vietējo šlāģeru komponistu nepieciešamību. Radot savus, *latviskus* un

vienlaikus arī kvalitatīvus šlāgerus, viņaprāt, tiktu novērsti gan tulkoto ārzemju šlāgeru pārsvars, gan tiktu uzlabota sabiedrības gaume. Lesiņš gan arī norāda, ka, iespējams, daži vietējie mēģinājumi komponēt šlāgerus ir bijuši, tomēr izvairās norādīt kādu konkrētu veiksmīgu gadījumu vai kādu talantīgu šlāgeru autoru (K. Lesiņš, *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 5, 141, 142).

## Secinājumi

20. gs. 20.–30. gados vārda *šlāgeris* parādīšanās Rīgas radiofona programmās un laikrakstā *Pēdējā Brīdī* iezīmē divas galvenās tendences. Pirmkārt, daudzkārtēji pieminējumi preses reklāmās padarīja *šlāgeri* par vienu no *atslēgvārdiem*, ko lietoja uzmanības pievēršanai. Acīmredzot šāda tendence izmantot populārus vārdus aktualitāšu sludinājumos tika uzskatīta par nepieciešamu. Šādā gadījumā *šlāgeris* bija tikai viens no izteiksmes līdzekļiem, kas palīdzēja publicētājam informēt par jaunumiem, tostarp arī nesaistīti ar mūziku, vai ne tieši uz mūziku attiecināti, piemēram, reklamējot kinofilmas. Šo pašu efektu avīzes panāca arī ar citiem panākumus raksturojošiem apzīmējumiem kā, piemēram, vārdu *grāvējs* latviešu valodā.

Otrkārt, gan reklāmas, gan preses tematiskās publikācijas reflektē par šlāgeriem kā Latvijā jaunu, bet ārzemju mūzikas industrijā jau eksistējošu mūziku, kas sastopama gan dažādos skaņu nesošos medijos, piemēram, nošu izdevumos un skaņuplatēs, gan sociālos kontekstos (kafejnīcās un deju zālēs). Šlāgeri kā saskaitāmas vienības nevis abstrakts lielums visbiežāk pieminēti daudzskaitļa formā. Šajā aspektā presē minētas šlāgeriem piemītošas kopīgas mūzikas stilistikas iezīmes, piemēram, norādes uz viesību deju žanriem, piemēram, tango vai fokstrotu, arī vienmēr pieprasīto valsī. Vienlaikus, plašais lietojums attiecinot uz deju mūziku, *šlāgeri* it kā padarīja par deju mūzikas sinonīmu. Preses publikāciju autori, izmantojot īpašības vārdus kā *aktuāls*, *jaunākais* vai *modernais*, veidoja priekšstatu par *šlāgeri* kā laikmetīgas mūzikas apzīmējumu. Savukārt publikācijās daudzkārt minētā *moderno šlāgeru* klātbūtne sabiedriskās un izklaides vietās radīja nošķirumu no *vecā* šlāgera, ko saistīja tikai ar operēšu mūziku.

Preses liecības norāda, ka jaunos, aktuālos deju šlāgerus izpildīja kapela, džezbends vai deju orķestris kā instrumentālus skaņdarbus vai arī ar dziedājumu. Atšķirīgais vai mainīgais lielums šajā gadījumā tad paliek tikai melodiju izcelsmes avots. Ar jaunu izklaides formu un tehnoloģiju ienākšanu, aprītē nonāca šlāgeri ne tikai no operetes uzvedumiem, bet arī no filmām.

Pieaugošā skaņas izplatības mediju dažādība 20. gs. 20.–30. gados ļāva šlāgeriem skanēt visur. 30. gados pieauga skaņu filmu mūzikas loma arī ārpus kinoteātriem. Filmu šlāgeri kā globāla parādība filmu industrijas darbības rezultātā kļuva pieejami teju ikvienam. Šie jaunās izcelsmes šlāgeri tika aktīvi izplatīti nošu izdevumos un skaņuplatēs. Vēl vairāk, šlāgeri, ko kādā kafejnīcā izpildīja deju orķestris vai, kurus kā jaunāko deju pavadījumu gramofonā atskaņoja deju skolotāji, pārrāva saikni ar savu izcelsmes žanru – filmu vai opereti, tā kļūstot par jaunu, neatkarīgu mūzikas veidu jeb

žanru populārajā mūzikā ar tikai sev raksturīgām mūzikas stilistikas, sociālās prakses un izplatības īpašībām.

Vienlaikus Latvijā vietējās avīzes ar reklāmas un ziņu palīdzību ieviesa vārdu *šlāgeris* arī latviešu preses valodā. Pat mūzikas kritiķu vēršanās pret šlāgeriem savā veidā leģitimizēja šī jēdziena lietojumu gan valodā, gan mūzikā. Sākotnēji, 20. gadu vidū un otrajā pusē, preses publikācijas runāja par šlāgeriem kā tikai par ārzemju komponistu mūziku, savukārt 20. gs. 30. gadu sākumā, pieaugot tulkotajiem, lokalizētajiem, latviskotajiem šlāgeriem, arī publikācijās sāka nosaukt *šlāgeru kultūrai* piederīgos vietējos šlāgeru izpildītājus un arī pirmos autorus. Tādā veidā presē pamazām sāka izgaist priekšstats par šlāgeri kā tikai *importēto mūziku*, kas līdz tam bija nošķīris vietējos izklaides un deju mūzikas autorus no ārzemju paraugiem. Starpkaru periodā šlāgeris kļuva par *vietējo*.

## SAĪSINĀJUMI

LNO – Latvijas Nacionālā opera

PB – laikraksts *Pēdējā Brīdī*

JZ – laikraksts *Jaunākas Ziņas*

RR - laikraksts *Rigasche Rundschau*

LNB – Latvijas Nacionālā bibliotēka

LNA LVVA – Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts vēstures arhīvs

*Bellaccord – Bellaccord-Electro*

## BIBLIOGRĀFIJA

### ARHĪVA DOKUMENTI

Žurnāls *Latvijas Radiofons*, LNA LVVA 3724. f., 1. apr., 361. l.

Literatūras un vispārējās nodaļas darbinieku sēžu protokoli par programmas apstiprināšanu, aktieru apstiprināšanu radiolugās u.c. ) 1937 – 1940), LNA LVVA 5397. f., 1. apr., 8. l.

Izglītības ministrijas fonds. „Intīmā operete”. Statūti, sarakste par darbības uzsākšanu, 1932. g., LNA LVVA 1632. f., 2. apr., 872. l.



## PERIODIKA

- Auziņš, A. Rīgas radiofona četri gadi. *Radioamatieris*, 1929, Nr. 2, 52.
- Benackis, Ralfs. Skaņu filmas. *Rakstniecības un Teātra Avīze*, 01.01.1930., 13.
- Bērziņš, Rūdolf. Priednieks un Cīrulis. *Pēdējā Brīdī*, 10.03.1935., 1.
- Brusubārda, E. Gramofons un mūzikas māksla. *Jaunākās Ziņas*, 20.09.1930., 5.
- Cīrulis, J.. Artura Priednieka-Kavaras koncertā. *Pēdējā Brīdī*, 01.03.1935., 15.
- Cīrulis, J. Priednieks-Kavara nav mierā ar kritiku! *Pēdējā Brīdī*, 03.03.1935., 3.
- Cīrulis, J. Priednieks, šļāgeri, kritika un kāda anketa. *Pēdējā Brīdī*, 07.03.1935., 6.
- Cīrulis, J. Gluži veltīga varonība. *Pēdējā Brīdī*, 10.03.1935., 5.
- Cīrulis, J. Lajs un muzika. *Pēdējā Brīdī*, 13.03.1935., 8.
- Dārziņš, Volfgangs. Vērtību pārvērtēšana radiofona mūzika. *Rīts*, 16.12.1934., 3.
- E. R. Karogotā un dziesmotā Jelgavā. *Pēdējā Brīdī*, 08.08.1933., 6.
- Egi. Kad kafejnīcu apmeklētāji pieprasa "schlagerus" .... *Pēdējā Brīdī*, 19.12.1935., 3.
- Elegantā Rīga. *Aizkulises*, 30.10.1930., 8.
- Grieze, R. Baigi brīži uz „R 101”. *Pēdējā Brīdī*, 08.10.1930., 3.
- Graubiņš, J. Operešu sērga. *Latvis*, 21.06.1934., 6.
- Gruzna, Pāvils. Hronika. Mūzikas un dziesmu fronte. *Domas*, 1929, Nr. 2, 155–157.
- Günther, Richard Otto. Gräfin Mariza. *Rīgasche Rundschau*, 08.01.1926, 5.
- Hallo,, Latvija* (Radiofona programma), 1936, Nr. 365.
- Homocord-Electro. *Pēdējā Brīdī*, 30.03.1930., 3.
- Īsās ziņas. *Pēdējā Brīdī*, 13.12.1931., 10.
- J. V. [Jēkabs Vītoļiņš]. Ko mūsu radiofons sniedz saviem klausītājiem mūzikā un citos raidījumos? *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 06–07, 178.
- Jurēvičs, Vidvuds. Nacionālās operas jaunuzvedumi. *Daugava*, 1929, Nr. 6, 759.
- Jurēvičs, Vidvuds. Mūsu radiofons un mūzika. *Mūzikas Apskats*, 1932, Nr. 2, 41.
- K. Vakars Vīnes izpriece vietās *Pēdējā Brīdī*, 11.08.1928., 2.
- Kalējs, Eduards. Brīnumlietas Rīgas radiofonā. *Filma un Teātris*, 1933, Nr. 12, 225.
- Kalējs, Eduards. Brīnumlietas Rīgas radiofonā. *Filma un Teātris*, 1933, Nr. 13, 245.
- Kapitol. *Mana sirds – džezbends*. *Pēdējā Brīdī*, 11.12.1928., 5.
- Kino „Astorijs”. *Pēdējā Brīdī*, 13.12.1931., 10.
- Kino Forums. Viktorija un viņas huzārs. *Pēdējā Brīdī*, 20.11.1931., 2.



Kino hronika. *Pēdējā Brīdī*, 03.07.1929., 6.

Kino hronika. "Renesanss". *Pēdējā Brīdī*, 29.11.1929., 6.

Kino Metropols. Div' sārtas rozes. *Pēdējā Brīdī*, 27.11.1928., 4.

Ko Rīgā runā. *Pēdējā Brīdī*, 25.12.1930., 8.

Ko Rīgā runā. *Pēdējā Brīdī*, 22.05.1931., 2.

Ko Rumba čalo... *Pēdējā Brīdī*, 28.05.1931., 5.

Krieviņš, Voldemars. Kamdēļ Latvju operete spiesta pārtraukt darbu. *Latvijas Sargs*, 04.05.1924., 5.

L. S. Sports. *Pēdējā Brīdī*, 11.01.1933., 6.

Laja balss Priednieka-Cīruļa polemikas lietā. *Pēdējā Brīdī*, 08.03.1935., 6.

Lēmanis, Indriķis. Radiofona 15 gadus pārskatot. *Radio Vilnis* (LPSR Radiofona Programma), 27.10.1940., 4.

Lesiņš, K. Daži grūti jautājumi. Vai mums ir vajadzīgi šlāgeru komponisti un sava deju mūzika? *Mūzikas Apskats*, 1935, Nr. 5, 141–145.

Līcīte, Paula. Apkarojamas parādības muzikalā audzināšanā. *Mūzika*, 1926, Nr. 5, 65–67.

Līcīte, Paula. Mūzika tagadnes sabiedrībā un skolā. *Burtnieks*, 1928, Nr. 3, 220–235.

Līcīte, Paula. Vai vēlams sarīkot vieglas mūzikas konkursu? *Tēvijas Sargs*, 1938, Nr. 14, 15.

"Lido" – Jūrmalas lepnums. *Pēdējā Brīdī*, 05.07.1931., 6.

Lielie sīkumi. *Tēvijas Sargs*, 1938, Nr. 13, 15.

Liepiņš, Oļģerts. Vietējā un ārzemnieku rakstnieka saruna. *Pēdējā Brīdī*, 19.07.1929., 6.

Mariss Vētra aizbrauc no Latvijas uz visiem laikiem. *Pēdējā Brīdī*, 16.09.1931., 3.

Mākslas kronika. *Pēdējā Brīdī*, 10.01.1931., 6.

Mākslinieki Priednieka-Kavaras un Cīruļa lietā. *Pēdējā Brīdī*, 07.03.1935., 6.

Miervaldis, K. Priednieks-Kavara dzied Ufas skaņu filmā. *Pēdējā Brīdī*, 09.03.1930., 10.

Münchhausen Börries von. Volkslied, Gassenhauer, Schlager. *Rigasche Rundschau* (*Beilage*). 12.07.1924., 13.

Odeon Parlophon Beka. *Pēdējā Brīdī*, 26.01.1930., 9.

Palladium *Pēdējā Brīdī*, 14.07.1928., 7.

Palladium. Madame X. *Pēdējā Brīdī*, 16.02.1929., 2.

Padziedāsim jautras dziesmas. *Pēdējā Brīdī*, 08.06.1930., 6.

Paucītis, Kārlis. Kas ir džezbends? *Mūzika*, 1926, Nr. 3, 6.–7.

Paucītis, Kārlis. Radiofona nozīme mūzikas popularizēšanā. *Mūzika*, 1926a, Nr. 5, 70.

Poruks, Jēkabs. Vai mums ir latviskas skaņuplates? *Jaunākās Ziņas*, 01.06.1934., 4.

Puķe, Voldemārs. Māksla. Krievu operete. *Latvijas Sargs*, 28.09.1920., 3.

*Rīgas Radiofona Programma*, 1927, Nr. 18; 27; 31; 39.

*Rīgas Radiofona Programma*, 1928, Nr. 6.

*Rīgas Radiofona Programma*, 1929, Nr. 42; 47; 49.

*Rīgas Radiofona Programma*, 1930, Nr. 15; 42; 43; 45.

*Rīgas Radiofona Programma*, 1933, Nr. 195; 204.

*Rīgas Radiofona Programma*, 1934, Nr. 223.

*Rīgas Radiofona Programma*, 1935, Nr. 267.

Rozītis, Jūlijs. Vairāk klusuma. Pārmēribas radio lietošanā. *Brīvā Zeme*, 21.12.1936., 7.

Rudzītis, Helmars. Berlīnes operu un teātru izrādēs, *Pēdējā Brīdī*, 17.11.1928., 2.

Saulītis, K. Vadošie principi radiofona programmu sastādīt. *Rīgas Radiofona Programma*, 1930, Nr. 52, 3.

Seditiofus. Sarkanās dzirnavas. *Pēdējā Brīdī*, 06.08.1930., 2.

Slavenais Syd Fox viesojas "Alhambā". *Pēdējā Brīdī*, 08.03.1931., 5.

Splendid-Palace. Sirds melodija. *Pēdējā Brīdī*, 25.02.1930., 2.

Sproģis, Jūlijs. Mūziku pārraidošie instrumenti mūzikas popularizēšanas darbā. Ārpuskolas Izglītība, 1928, Nr. 1, 40–41.

Sūna, Edgars. Kino. *Latvijas Kareivja Literāriskais Pielikums*, 23.03.1924., 6.

Šokoladio. Kiprs Petrausks ieradīs Rīgā – ne kā dziedonis, bet kā... *Pēdējā Brīdī*, 06.08.1932., 1.–2.

Vācu drāma. *Pēdējā Brīdī*, 25.10.1929., 4.

Vētra, Mariss. Mākslas hronika. Lehāra pēdējā operete "Smaidu Zeme". *Pēdējā Brīdī*, 31.01.1930., 6.

Vītolinš, J. Mūzika un mašīna. *Burtnieks*, 1928, Nr. 3, 236–240.

Vītolinš, Jēkabs. Vēstule no Vīnes. *Daugava*, 1929, Nr. 6, 759–763.

Vītolinš, J. Latvju mūzika gramofonu platēs I. *Jaunākās Ziņas*, 21.02.1931., 7.

Zālītis, Jānis. Intīmā operete – studija jaunajiem. *Jaunākās Ziņas*, 04.04.1932., 6.

Ziediņš, Jūlijs Māksla. Latvju operetes atklāšana. *Latvijas Sargs*, Nr. 5, 09.01.1923., 3.

Ziemeļniece, V. Jānis Janiņš. *Pēdējā Brīdī*, 04.01.1931., 6.

Zilnieks, Juris. Pieskaņas. Kāda mūzika sagādā atpūtu? *Brīvā Zeme*, 07.04.1938., 3.

## LITERATŪRA

- Benjamins, Valters (2005). Mākslasdarbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā. *Illuminācijas*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs.
- Bērtiņš, Atis Gunivaldis (2015). *Latviešu skaņuplašu vēsture. 1. daļa*. Rīga: Vesta-LK.
- Bērziņš, Valdis (2003). (red.) *20. gadsimta Latvijas vēsture. II daļa*. Rīga: Latvijas Vēstures institūta apgāds
- Briede-Bulāvinova, Vija (1987). *Latviešu opereteātris*. Rīga: Zinātne.
- Czerny, Peter. Hofmann, Heiz P. (1968). *Der Schlager: ein Panorama der leichten Musik*, Band 1. Berlin: Lied der Zeit.
- Dimants, A. Neatkarīgie (bezpartejiskie) laikraksti. *Latvijas republikas prese, 1918–1940*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1996.
- Eglītis, Anšlavs (1972). *Lielais mēmais*. Bruklina: Grāmatu Draugs
- Gronow, Pekka. Englund, Björn (2007). Inventing Recorded Music: The Recorded Repertoire in Scandinavia 1899–1925. *Popular Music*, 26, no. 2, pp. 281–304. <http://www.jstor.org/stable/4500318>. (skat. 27.05.2022)
- Krolls, Otto (1962). *Karalis gaida*. Čikāga: Krolla Kultūras birojs.
- Kruks, Sergejs (2001). Hallo, šeit Rīga – Radiofons!. *Latvijas Arhīvi*, Nr. 2, Rīga: Latvijas Nacionālais arhīvs, 45–73.
- Krūklītis, Kārlis (1984). *Tā tas bija toreiz : atceres un pārdomas. 2. izdevums*. East Lansing: Gauja.
- Latviešu konversācijas vārdnīca* (1938). Red. A. Švābe, 17. sējums Rīga: A. Gulbis.
- Lesiņš, Knuts (1939). *Problēmas un sejas latviešu mūzikā*. Rīga: A. Gulbja apgāds.
- Liepa, Dite (2011). *Latvijas preses valoda*. Rīga: LU Latviešu valodas institūts.
- Mūzika okupācijā. Latvijas mūzikas dzīve un jaunrade 1940–1945*. (2011). Sast. A. Klotiņš. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2011.
- Pērkone, Inga (2008). *Kino Latvijā, 1920–1940*. Rīga : Zinātne.
- Rokpelnis, Alberts (2020). Šlāģera jēdziens laikrakstā *Rigasche Rundschau* (1919–1939). *Mūzikas akadēmijas raksti*, XVII, 2020, 105–134.
- Rokpelnis, Alberts (2021). Latvijas komponistu nošu izdevumi balsij un klavierēm 20. gs. 20.–30. gados: modes deju žanri, komponisti un šlāģeru izdevēji. *Mūzikas akadēmijas raksti*, XVIII, 2021, 75.–96.
- Scott, Derek B. (2019). *German Operetta on Broadway and the West End, 1900–1940*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schröder, Heribert (1990). *Tanz und Unterhaltungsmusik in Deutschland 1918–1933*. Bonn: Orpheus Verlag und Buchhandel.

Skudra, Ojārs. Dreijere, Vita. Zelče, Vita (2010). Vēsture, preses diskursi un identitātes. *Latvijas preses vēsture: diskursi un identitātes*. Rīga: LU SZF, 2010.

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

Šilde, Arnolds (1976). *Latvijas vēsture 1914 –1940*. Stokholma: Daugava.

Tschmuck, Peter (2014). Music industry. Oxford Groove online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002262804> (skat. 10.05.2022.).

Vāvere, Klāss (2022). Šlāgermūzika. *Nacionālā enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirklis/3339-šlāgermūzika> (skat. 24.07.2022.)

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

Wierzbicki, James (2009). *Film Music. A History*. New York: Routledge

Williamson, John. Cloonan, Martin (2007). Rethinking the Music Industry. *Popular Music*, Vol. 26, No. 2, pp. 305–322; Published by: Cambridge University Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/4500319> (skat. 27.05.2022.).

Wölfer, Jürgen (2000). *Das grosse Lexikon der Unterhaltungsmusik: die populäre Musik vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart - vom Wiener Walzer bis zu Swing, Latin Music und Easy Listening*. Berlin: Lexikon Imprint.

Zīberte-Ijaba, Terēze (2015). *Simfoniskais orķestris kā mūzikas institūcija Rīgā no 1918. līdz 1940. gadam*. Promocijas darbs. Rīga: JVLMA.

# THE PRESENCE OF THE TERM *SCHLAGER* IN LATVIAN PRESS OF THE 1920S AND 1930S: A FOCUS ON NEWSPAPER COVERAGE IN *PĒDĒJĀ BRĪDĪ* (1926–1936) AND PUBLISHED *RIGA RADIOPHONE PROGRAMMES* (1926–1940)

Alberts Rokpelnis

## Summary

The press is a medium that actively documents all processes in a society. The press is a platform where new terms and notions are launched into everyday language. The aim of this article is to analyse the presence of the term *schlager* in Latvian press, identifying the music and extra-musical contexts implied in the mentioning this term. The case studies used for this publication come from the newspaper *Pēdējā Brīdī* and the published *Riga Radiophone programmes*. The publications from other newspapers and magazines are used in order to show the activities related to it by the distributors of operetta and film music.

The usage of the term *schlager* in the press is related to the changes in sound transmission. Additionally, it demonstrated the need for the press to use such modern terms in order to attract and maintain readership. In advertising, such words served to attract readers' attention. In the 1920s and 1930s, the term *schlager* was often included in the texts of the *Riga Radiophone programme* and the newspaper *Pēdējā Brīdī*, showing two tendencies: it was widely adapted by publishers as a keyword to inform the public about the novelties, including, but not limited to, music and films. The same effect was achieved by other success-describing words. In Latvian press, the term *schlager* (šlāgeris) was often replaced by the term *hit* (grāvējs).

The second tendency shows that both ads and thematic press articles understand the term *schlager* as a music already existing in Europe, but relatively new in Latvia, recorded in different media, starting from printed scores to shellac or vinyl discs, that were also played in cafes and ballrooms. These characteristics testify to the new and modern popular music genre entering Latvia.

In most cases, the term is used in plural to mark the quantity of countable units. In the press, the common musical stylistic features of *schlager* are mentioned, such as indications to party or so-called modern dance genres – tango, foxtrot or the valse. At the same time, the wide use of this term in the dance music context made it a synonym for popular dance music of all kinds.

The authors of articles at the time used words such as *the newest, modern, top-notch* to emphasize *schlager* as a term of contemporary music of the time, meanwhile, the *modern schlager* in the entertainment industry created a division of the understandings as the *old schlager* for German audiences mainly meant music and scores related to

operettas. Press testimonies show that the new, *modern schlager* in the 1920s and 1930s is something more. It is entertainment music distributed mainly through sound media – radio, shellacs of vinyl discs and films. At the same time, it means “dance music” in the entertainment places of Riga city. Therefore, the genre of schlager is not necessarily defined by the musical arrangement. The topical dance *schlagers* were played by ensembles, jazz bands or dance orchestras that accompanied the soloists. The difference is only in the origins of the melodies. Thus, among audiences, not only were the operetta *schlagers* very popular, but the melodies from films and recordings were as well.

The analysis of press materials confirms that advertising and news helped the term *schlager* to establish itself in Latvian press language. Even criticism legitimized the use of this term in language and music. The increasing diversity of sound distribution channels in the 1920s and 1930s allowed *schlagers* to be played everywhere. In the 1930s, sound film music became increasingly popular and reachable outside cinemas. They were published in scores and recorded on discs. Moreover, the *schlagers* played by dance orchestras in a cafe or replayed on gramophones by dance teachers, broke the link with the original genre – film or operetta – and became a new, independent popular music genre with specific style, with related social practices and distribution qualities. And these processes were covered by press.

In the 1920s, the press wrote about *schlagers* as being music by foreign composers, but in the 1930s, the number of translated and localized examples sharply increased, opening a new dimension for press articles regarding distributors and local composers. Thus, the press publications testify that the status of *schlager* as *imported music* gradually changed, becoming a *local genre* during the interwar period.



# VALENTĪNS UTKINS LATVIJAS MŪZIKAS VĒSTURĒ: BIOGRĀFISKĀS, PEDAGOĢISKĀS UN RADOŠĀS DARBĪBAS ŠĶAUTNES

Marina Vidmonte

Raksts aktualizē komponista un pedagoga Valentīna Utkina (1904–1995) personību Latvijas mūzikas vēsturē. Veikt šo pētījumu mudinājusi dziļa, radniecībā ar Valentīnu Utkinu sakņota personiska interese – viņš ir raksta autorei vectēvs. Pētījums izstrādāts, pamatojoties uz Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts vēstures arhīvā (LVVA), Latvijas Valsts arhīvā (LVA), Latvijas Nacionālajā bibliotēkā (LNB), Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas (JVLMA) bibliotēkā, Rakstniecības un mūzikas muzejā (RMM), Valentīna Utkina un raksta autorei privātajos arhīvos atrodamajiem materiāliem. Tāpat arī veikta periodikā un atsevišķos literatūras avotos sniegtās informācijas analīze. Rakstā aplūkota Valentīna Utkina personība, vairākus biogrāfijas faktus un datus izgaismojot pirmoreiz. Raksturota arī viņa pedagoga un komponista darbība, pielikumā sniegta daiļrades periodizācijas raksturojums un skaņdarbu saraksts.

**Atslēgvārdi:** Valentīns Utkins, dzīvesgājums, pedagoģiskā darbība, daiļrades periodizācija, skaņdarbi.

**Keywords:** Valentīns Utkins, biography, teaching, periodization of creative work, compositions.

## Ievads

Raksta mērķis ir aktualizēt Valentīna Utkina (1904–1995) personību, izgaismojot viņa dzīves gājumu, pedagoģisko darbību un daiļradi. Utkins bija komponists, pianists, ilggadējs Jāzepa Vītola Latvijas PSR Valsts konservatorijas (mūsdienās Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija) pedagogs, Kompozīcijas katedras vadītājs, profesors, spilgta personība Latvijas mūzikas vēsturē 20. gadsimta 2. pusē, par ko liecina dažādos avotos (arhīvos, presē) atrodamās ziņas.

Komponista un pedagoga ieguldījums sabiedriskajā un metodiskajā darbības laukā arī šodien tiek vērtēts kā nozīmīgs, tomēr pēc Utkina nāves interese par viņa pedagoģisko un muzikālo mantojumu ir mazinājusies. Šī iemesla dēļ Utkina personība daudzus gadus ir palikusi ārpus pētnieku redzesloka, arī mūzikas dzīvē viņa opusi ir nonākuši gandrīz līdz pat aizmirstības robežai. Raksts vispārējās aprisēs iezīmē Utkina personības šķautnes un ieguldījumu radošajā un pedagoģiskajā darbā. Atbilstoši pieteiktajam mērķim rakstu veido trīs sadaļas:

- biogrāfijas raksturojums un konteksti;
- pedagoģiskās darbības pamatfakti;

- komponista jaunrades mantojuma un periodizācijas vispārējs raksturojums.

Pētījums izstrādāts, apkopojot Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts vēstures arhīvā (LVVA), Latvijas Valsts arhīvā (LVA), Latvijas Nacionālajā bibliotēkā (LNB), Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas (JVLMA) bibliotēkā, Rakstniecības un mūzikas muzejā (RMM), Valentīna Utkina un raksta autores privātajos arhīvos atrodamos materiālus. Tāpat arī veikta periodikā un atsevišķos literatūras avotos sniegtās informācijas analīze. Raksta pielikuma daļā atspoguļota komponista daiļrades periodizācija, hronoloģiski sakārtojot līdz šim apzinātos skaņdarbus.

## Valentīna Utkina dzīvesgājums

Valentīns Utkins ir nodzīvojis ilgu mūžu un piedzīvojis vairāku politisko režīmu maiņu. Viņa dzīves laiks aptver Krievijas impērijas norietu, Latvijas brīvvalsts nodibināšanu un uzplaukumu, PSRS okupācijas periodu, kā arī Latvijas valstiskās neatkarības atjaunošanu.

Valentīns Utkins ir dzimis 1904. gadā 17. jūlijā Rīgā. Trīs nedēļu vecumā viņš kristīts Svētās Trijādības pareizticīgo baznīcā Pārdaugavā. Viņa tēvs Fjodors Utkins (1876–1958) dzimis Rīgā un no saviem dzimtas priekšgājējiem bija mantojis namīpašumu Pārdaugavā, taču viņa pamata nodarbošanās bija grāmatvedība. Valentīna māte Aleksandra Utkina (dzimusi Ļeontjeva) (1878–1968) dzimusi Rīgā un visu savu mūžu bijusi mājsaimniece, kas tā laika turīgajās krievu ģimenēs bija ļoti tipiski. Utkiniem bija trīs dēli – Nikolajs (1899 – nav zināms<sup>1</sup>), Valentīns (1904–1995) un Boriss (1907–1994), kuri tika audzināti visai stingri (MVPA, Vidmonte). Visiem dēļiem bija nodrošināta laba izglītība Latvijā un ārzemēs, taču divi no dēļiem – Nikolajs ar saksofona spēli un Valentīns ar savu daudzpusīgo darbību – ir atstājuši pēdas Latvijas mūzikas kultūrā. Obojists un mūzikas vēsturnieks Elmārs Zemovičs stāsta:

“Gadsimta sākumā Valentīna vecākajam brālim Nikolajam piederēja moderns saksofons, viņš tobrīd bija otrais cilvēks Rīgā ar tādu instrumentu, kas vēstīja par vēsmām no ārzemēm. Abi brāļi jaunības gados staigājuši pa krodziņiem un kopā muzicējuši. Ļoti iemīļots bija *Vārnukrogs* Lielupes malā.”  
(A. M. Burve, *Mūzikas saule*, 2019, 4)

Ieguldījumu Latvijas vēsturē ir devuši ne tikai Utkinu ģimenes dēli, bet arī viņu tēvs Fjodors. Viņš pārdeva ģimenei piederošo namīpašumu, kas atradās Rīgā, Daugavgrīvas ielā 18/1, un saimes automobili *Rolls-Royce* un uzbūvēja jaunu objektu funkcionālisma stilā – māju ar tai pieguļošo kinoteātri *Reņesanse*. Tās arhitekts bija Sergejs Antonovs (1884–1956) – ievērojams 20. gadsimta sākuma arhitekts, pasniedzējs un mākslinieks, un viņa iecere bija šajā objektā demonstrēt jaunākos tehnikas sasniegumus. Utkinu ģimenes būvētais ēku komplekss, kas acīmredzami bija progresīva celtnie Rīgā atzinīgi

1 Nikolaja Utkina miršanas gads nav zināms, jo 20. gs. sākumā viņš aizbrauca no Latvijas un saikne ar ģimeni pārtrūka.

vērtēts arī mūsdienu uzzīnu literatūrā: “Kinoteātrim *Renesanse*<sup>2</sup> (1938) Antonovs spēja piešķirt tādu nozīmību, uz kādu varētu pretendēt sabiedriska ēka pilsētas centrā.” (Pestova, Lejnieks 2021: 53).

Līdzīgi brāļiem arī Valentīns Utkins agri pievērsās mūzikai. Savā autobiogrāfijā Utkins raksta<sup>3</sup>: “Mājās vide veicināja manu aizraušanos ar mūziku, jo mani vecāki mīlēja mūziku un paši bieži dziedāja dažādos koros.”<sup>4</sup> (LNA/LVA, 472-2p-145: 118).

Mācīdamies 1. Rīgas pilsētas ģimnāzijā (A. M. Burve, *Mūzikas saule*, 2019, 4), jau 9 gadu vecumā viņš labi spēlēja klavieres, palikdams uzticīgs šim instrumentam visu dzīvi. Aizraušanās ar mūziku bija tik stipra, ka viņš visai agri sāka strādāt dažādos orķestros kā pianists un koncertmeistars.

1925. gadā Utkins tika iesaukts militārajā dienestā un kļuva par ierindnieku Latvijas armijā, bet 1926. gadā jau tika demobilizēts (LNA/LVA, 472-2p-145: 135). Viņš atgriezās pie klavierspēles, turpinot uzstāties dažādos koncertos kā koncertmeistars vokālistiem un instrumentālistiem (skat. 1. attēlu). 1927. gadā mācību un peļņas nolūkos Utkins devās uz Vīni (Austrija), taču, atgriežoties dzimtenē, viņš nolēma pārtraukt nodarbošanos ar mūziku un pievērsās sevis izglītošanai (LNA/LVA, 472-2p-145: 104). Pēc komponista teiktā lēmumu par nodarbošanās maiņu stipri ietekmēja neapmierinātība ar darba vidi un tā laika mūziķu dzīves uzskati, it īpaši jautājumos par mūzikas nozīmi sabiedrībā (LNA/LVA, 472-2p-145: 118). Domājams, ka tieši gadījuma darbi, kas negarantēja komponistam stabilitāti, kā arī viņa vēlme mūziku uztvert kā mākslu nevis kā izklaides žanru, noveda Utkinu pie šī lēmuma.

145



1. attēls. Klavieru trio 1928. gads, Rīgā (no kreisās: Valentīns Utkins – klavieres, Alfrēds Zīverss – vijole, čellists nav zināms).

2 Kinoteātris *Renesanse* atradās Rīgā, Nometņu ielā 44. Šobrīd tas vairs nefunkcionē kā kinoteātris, un tā telpas tiek izmantotas Rīgas Vasarsvētku draudzes *Dzīvā ūdens avots* vajadzībām.

3 Citāti šeit un turpmāk sniegti raksta autorei tulkojumā no krievu valodas – M. V.

4 *Domašnāā obstanovka ves' ma sposobstvovala moemu uvolečeniū muzykoj, tak kak moi roditeli lābili muzyku i sami často peli v različnyh horah.*

Tā 1928. gadā Utkins iestājās Rīgas vakara ģimnāzijā pieaugušajiem, kuru absolvēja 1932. gadā. Tajā pašā gadā viņš devās uz Franciju, kur Parīzē, Sorbonnas Universitātē, studēja jurisprudenci un paralēli studijām strādāja par koncertmeistaru. Utkinam ļoti patika Francija un tās kultūrvidē, un viņš ar draugiem tur lieliski pavadīja brīvo laiku, apmeklējot galerijas, tiekoties ar māksliniekiem un spēlējot mūziku krodziņos. Taču universitāti pabeigt viņam neizdevās, jo Utkins satika komponistu, pedagogu, mūzikas kritiķi un Latvijas Konservatorijas dibinātāju Jāzepu Vītolu. Utkina biogrāfijā ir atrodams ieraksts: “Satikšanās ar Jāzepu Vītolu mainīja manu turpmāko likteni.”<sup>5</sup> (LNA/LVA, 472-2p-145: 118).

Vītols bija ievērojais viņa dotības, un 1935. gadā pēc Vītola uzaicinājuma Valentīns Utkins 31 gada vecumā, kļuva par LK kompozīcijas teorijas nodaļas studentu Jāzepa Vītola kompozīcijas klasē. Sava aicinājuma meklējumi noslēdzās, un iestāšanās konservatorijā komponista dzīvē iezīmēja jauna ceļa sākumu, kuru viņš turpināja iet līdz pat mūža galam.

Studiju laikā Utkins radīja pirmos nopietnos skaņdarbus un lika pamatus savai radošajai attīstībai. Visos studiju gados un arī turpmākajā mākslinieciskajā dzīvē viņam bija raksturīgs strādīgums un mīlestība uz veicamo darbu. Vislabāk viņam padevās formas mācība, klavierspēle un teorētiskie priekšmeti (VUPA, Valentīna Utkina diploms, 1973). Tieši klavierspēlē viņš tika raksturots kā ļoti apdāvināts un uzcītīgs students (LNA/LVA, 1655-1-1450: 257). Kopumā ar ļoti labām sekmēm visos priekšmetos 1939. gadā jaunais komponists absolvēja LK kompozīcijas teorijas klasi. Tomēr studijas viņš nepārtrauca, turpinot pie Jāzepa Vītola padziļināt zināšanas vēl divus gadus meistarklasē, vienlaikus būdams par viņa asistentu stažieri no 1939. līdz 1940. gadam (LNA/LVA, 472-2p-145: 118, 135).

Paralēli studijām Valentīna Utkina privātajā dzīvē norisinājās daudz būtisku notikumu. 1930. gada 3. aprīlī viņš apprecējās ar Mariju Vidmonti (1906–1984) – abi satikās Fjodora Utkina būvētajā ēku kompleksā, kur jau pirms tam bija mitinājusies līgavas ģimene. Marija visu savu mūžu veltīja mūzikai, pedagoģijai, kā arī bērnu audzināšanai. Viņas galvenā nodarbošanās bija klavierspēle, kuru viņa apguva LK, profesora Nikolaja Dagues (1894–1964) vadītajā klavieru klasē, 1929. gadā iegūstot brīvmākslinieces grādu pie vecākās docentes Nadeždas Kārklīņas (1878–1943) (VUPA, Utkina, b. g.). Klavierspēles iemaņas viņa papildināja Čehijā, Prāgas konservatorijā, taču līdzekļu trūkuma dēļ mācības pārtrauca, atgriežoties dzimtenē. 20. gadsimta sākumā viņa spēlēja dažādos orķestros un koros, taču, kad Utkina tēvs uzbūvēja kinoteātri *Renesanse*, viņas darba pienākumos bija mēmo kinofilmu apskaņošana. Sākoties PSRS okupācijai, viņa bija koncertmeistare padomju armijas Virsnieku namā<sup>6</sup>, Jāzepa Mediņa Mūzikas vidusskolā un Latvijas Valsts konservatorijā. No 1945. gada līdz 1948. gadam Marija Utkina strādāja LPSR Radio informācijas komitejas Mūzikas daļā

5 *Vstreča s Āzepom Ivanovičem Vitolem izmenila moū dal'nejšuū sud'bu.*

6 1940. gadā tika ierīkots Rīgas Latviešu biedrības ēkā. Ar pilno nosaukumu *PSRS Baltijas kara apgabala Virsnieku nams* darbojās līdz 1991. gadam, kad, izbeidzoties PSRS okupācijai, ēka tika nodota atpakaļ Rīgas Latviešu biedrībai (V. Sprūde, *Latvijas Avīze*, 26.08.2021.).

par koncerta daļas vadītāju. Lielu daļu sava mūža viņa veltīja pedagoģiskajam darbam neskaitāmās privātnodarbībās un Pāvula Jurjāna Bērnu mūzikas skolā.

1932. gada 27. jūnijā jaunajai ģimenei piedzima pirmais dēls Vladimirs Utkins (1932–1994), kurš dienās kļuva par plaši zināmu zinātnieku Latvijā un ārzemēs. Viņš studēja Latvijas Valsts Universitātes Medicīnas fakultātē un no 1951. gada studijas turpināja Maskavas Pirmajā Medicīnas institūtā. Laika posmā no 1967. līdz 1974. gadam viņš bija Rīgas Medicīnas institūta ķirurģijas katedras vadītājs. No 1968. gada viņš strādāja Paula Stradiņa Republikas klīniskajā slimnīcā par ķirurgu un 1969. gadā kļuva par profesoru. Kopš 1968. gada Vladimirs Utkins bija Latvijas Pulmonoloģijas centra vadītājs (Tjuņina b. g.) (skat. 2. attēlu).

Latvijas Valsts Vēstures arhīva dokumentos fiksēts, ka 1934. gada 9. janvārī tika šķirta Valentīna un Marijas Utkinu laulība, taču 1935. gada 14. decembrī tā tika noslēgta no jauna un abi nodzīvoja kopā līdz pat mūža galam (LNA/LVVA 2996-19-4235: 10). Lēmums par šķiršanos varētu būt saistīts ar Utkina iekšējiem meklējumiem vai pirmo attiecību krīzi, jo hronoloģiski tas sakrīta ar viņa atgriešanos dzimtenē no Francijas. Brīvība, kuru Utkins piedzīvoja Francijā kontrastēja ar ģimenes dzīves pienākumu nastu. Ļoti iespējams, ka tas radīja viņā iekšējas pretrunas, kuras bija jāpieņem (skat. 3. attēlu).



2. attēls. Valentīns Utkins ar vecāko dēlu Vladimiru, Rīgā (gads nav zināms).

147



3. attēls. Valentīna Utkina ģimene (no labās: Valentīns Utkins, Aleksandrs Utkins ar Utkinu ģimenes kaķi, Irina Utkina 2. rindā, Marija Utkina 1. rindā, Vladimirs Utkins ar meitu Natāliju uz rokām, Eleonora Utkina – Vladimira sieva, gads nav zināms).



1936. gadā Utkinu ģimenē piedzima otrais dēls Aleksandrs (1936–1980). Arī viņš dienās izvēlējās ārsta profesiju, kļūdams par onkologu un iegūstot medicīnas zinātnes kandidāta grādu Rīgas Medicīnas institūtā (LNA/LVA, 472-2p-145: 114). Abiem dēliem tika ieaudzināts strādīgums, iecietība un liela cieņa pret cilvēkiem.

Utkins aktīvi piedalījās krievu dziedāšanas biedrības *Bajan* darbībā. Būdams mūziķis, viņš pildīja biedrības kases pārziņa pienākumus un no 1936. gada 10. janvāra īsu brīdi bija šīs biedrības priekšsēdētājs, taču tā paša gada 26. maijā no tās izstājās (Mihaileca b. g.).

1940. gads katrā Latvijas pilsoņa dzīvē ienāca kā milzīgs šaubu, baiļu un nedrošības laiks. Utkinu kara sākums bija sasniedzis kā pārsteigums.

“Kad karš sākās, es biju atvaļinājumā un atrados Kurzemes krastā un pēc pāris dienām, pašam sev negaidot, nonācu okupācijā.”<sup>7</sup>  
(LNA/LVA, 472-2p-145: 118)

Viņa biogrāfijas citāts var mums vienīgi likt iedomāties, ko viņš juta, kad atgriezās mājās. Kara iznākumā bija mainījies politiskais režīms, un tas turpmāk noteica, kāda būs ne tikai šī un daudzu citu komponistu radošā darbība, bet arī ikdienas dzīve kopumā.

1940. gada septembrī Utkins uzsāka darbu Latvijas Valsts Apgādniecību un poligrāfisko uzņēmumu pārvaldē (VAPP) par redaktoru. Amatā viņš nebija ilgi, taču šajā laikā palīdzēja komponistiem sakārtot formalitātes, lai varētu izdot notis, – īpaši tas attiecās uz Jāzepu Vītolu. Dzīves apstākļu vadīts, 1941. gada jūnijā Utkins pārtrauca darbu izdevniecībā un oktobrī uzsāka darbu Rīgas 7. pamatskolā par kora dziedāšanas un mūzikas skolotāju. Šeit Utkins izjuta lielus iekšējos pārdzīvojumus, kurus viņš 1943. gada 26. augustā aprakstījis vēstulē draugam profesoram Jāzepam Vītolam:

“Es skaitos, kā Jūs jau zināt, mūzikas skolotājs pamatskolā, un visiem skolotājiem ir jāpiedalās lauku darbos, un tā kā lāpsta, izkopts vai arī kas tur vēl ir, var radīt nelabvēlīgu rezultātu manām rokām, tad es dotu priekšroku jebkam, lai tikai saglabātu savu pianista tehniku. Nopelnu un aizstāvju man nav, tāpēc arī nīkuļoju. Kad atnāks rudens, labākajā gadījumā būs tas pats, kas iepriekšējā gadā. Skola ar visām mani neinteresējošām nodarbēm un kārtību + 485 skolēni. Es domāju, ka tas ir labākais, kas mani var sagaidīt. Taču var būt arī sliktāk.”<sup>8</sup> (RMM 214711)

Paralēli iepriekšminētajiem darbiem Valentīns Utkins nekad īsti nepārtrauca savu koncertmeistara darbību, taču atšķirībā no viņa agrās jaunības aizraušanās tā zināmā mērā kļuva viņam par nastu.

7 *Vo vremā načala vojny ā byl v otpuske i nahodilsā na Kurlāndskom poberež'e i čerez neskol'ko dnei, neožidanno dlā sebā, popal v okupaciā.*

8 *Ā sčitaūs', kak Vy uže znaete, učitelem muzyki v osnovnoj škole, a vse učitelā dolžny prinimat' učastie v polevyh rabotah i tak kak lopata, kosa ili čto tam ešē imeetsā mogli by ostavit' na moi ruki neblagopriātnye dlā menā rezul'taty, to ā i predpočel vse čto ugodno liš' by mne sohranit' svoū fortepiannuū tehniku. Zaslug i zastupnikov u menā net, to vot ā i maūs'. A pridēt osen', v lučšem slučae, budet to, čto bylo v prošlom godu. Ēto – škola so vsemi menā ne interesuūšimi delami i porādkami + 485 učenikov. Ā dumaū, čto Ēto – lučše, čto menā možet ožidat'. A možet slučit'sā, čto budet koe – čto i huže.*



“Nesen atgriezies no koncertbrauciena, kur man nācās pavadīt 57 koncertos. Jūs tikai nedomājiet, ka tie koncerti bija tādi koncerti, kā mēs ar Jums to saprotam. Nē – nožēlojama parodija vai, drīzāk, mākslinieciska profanācija par mākslu. Visai *tūrei*, nerunājot par *izpildītājiem*, bija lētas haltūras balagāna raksturs. Un – jo sliktāk man, tāpēc, ka tas mani drausmīgi nomāc, moka un pat pazemo. Vai Jūs domājat, ka es to ļoti vēlos? Protams, ne. Es esmu spiests to darīt pret savu gribu.”<sup>9</sup> (RMM 214711)

1943. gadā, kad komponists bija 39 gadus vecs, viņa dzīvē iezīmējās jauna krīze. Absolvēta konservatorija, apgrūtināošs un nemīlams darbs skolā, ģimenes dzīves ikdienas pienākumi, brīvā laika, kuru varētu veltīt radošajam darbam, trūkums, augsti personības ideāli un ilgas pēc labākiem darba apstākļiem raisīja komponistā dziļas pārdomas, tomēr, pacietīgi pieņemdamas darba dzīves izaicinājumus, viņš mēģināja apstākļus mainīt.

Vienlaicīgi ar grūtībām 1943. gads Utkina ģimenei nesa arī gaišus brīžus. 14. jūlijā pasaulē nāk viņa meita Irina Utkina (1943). Līdzīgi kā dēliem, arī meitai no bērnības tiek mācīts strādīgums, iecietība un tolerance pret apkārtējiem. Ņemot vērā abu vecāku mūzikas izglītību, meitai no mazotnes tika izraudzīta mūziķes profesija. Viņa tika skolota Emīla Dārziņa Mūzikas vidusskolā Hermaņa Brauna (1918–1979) klavierspēles klasē un visu savu radošo mūžu līdz pensionēšanās vecumam strādāja par klavierspēles pasniedzēju un koncertmeistari Rīgas Pedagoģijas un Izglītības Vadības augstskolā un Bauskas amatieru jauktajā korī *Daina* Gido Kokara (1921–2011) un Ludmilas Pismennajas (1927–2010) vadībā (MVPA, Vidmonte).

1944. gadā Utkins uzsāka darbu Latvijas PSR Valsts konservatorijas (LVK) Kompozīcijas katedrā, un jaunais amats vairoja viņa motivāciju turpmākajam darbam, vēlāk radot valstij būtisku pienesumu pedagoģijā un metodiskajā darbā. Līdztekus pedagoģiskajam darbam LVK 21. decembrī ar protokola №1 rīkojumu viņš kļuva par Latvijas Padomju komponistu savienības (LPKS) biedru (LNA/LVA 423-4-1: 15).

Kopumā no 1943. gada līdz 1959. gadam Utkina darbību raksturo strauja mākslinieciskā izaugsme, un šajā laikā tika sarakstīti nozīmīgākie autora darbi. Viņa straujā attīstība kompozīcijas laukā atspoguļojās gan viņa jaunajās partitūrās, gan saņemtajos apbalvojumos, kā arī akadēmiskajos amatos. 1947. gada 22. septembrī ar Maskavas Augstākās Atestācijas komisijas lēmumu tika iecelts docenta amatā Latvijas Valsts konservatorijas kompozīcijas katedrā (LNA/LVA, 472-2p-145: 121).

1948. gadā Rīgas Kirova rajona pirmajā darbaļaužu deputātu Padomes sasaukumā Valentīns Utkins tika ievēlēts par deputātu. Vairākās viņa biogrāfiskajās anketās rakstītais liecina, ka Utkins nekad nav iesaistījies nekādās politiskās organizācijās un bijis bezpartejisks pilsonis (LNA/LVA, 472-2p-145: 115). 1950. gadā viņš atstāja deputāta

9 *Nedavno vernulsâ s koncertnoj poezdki, gde mne prišlos' proakkompanirovat' 57 koncertov. Vy tol'ko ne podumajte, što èti koncerty byli koncertami v takom smysle, kak my s Vami ponimaem. Net. Èto – žalkââ parodiâ na to, ili vernee, hudožestvennââ profanaciâ na iskusstvo. Vse "turne" ne govora ob "ispolnitelâh" nosilo harakter kakogo-to deševogo halturnogo balagana. I tem huže dlâ menâ, tak kak menâ èto strašno ugnetâet, mučâet i daže unižâet. Dumaete – li Vy, što â ètogo očen' hoču? Konečno, net. Mne prihoditsâ èto delat' protiv svoej voli.*

amatu un nekad pie tā vairs neatgriezās, kas pilnībā pierāda viņa neiesaistīšanos valsts politiskajā dzīvē. Komponists Arturs Maskats nesena intervijā apgalvojis, ka profesoram nepiestāvējusi uzruna 'biedrs Utkins', jo viņš nebijis padomju cilvēks: "Viņā bija kas lielāks un plašāks. No iekšējām dogmām – brīvs" (A. M. Burve, *Mūzikas saule*, 2019, 4).

1948. gads Utkina dzīvē ienesa visai pretrunīgas un sāpīgas sajūtas – viņš kļuva par politiskās ideoloģijas upuri. Viņš piedzīvoja apvainojumu formālismā (LNA/LVA, 423-1-35: 16–18). Šis fakts būtiski skāra viņa turpmāko radošo darbību. Komponists, kurš nekad nav rādījis uz āru savu dziļo un bagāto iekšējo pasauli, klusībā pieņēma notikušo un krasi mainīja savas mūzikas valodas izteiksmi un saturu. No mūsdienu skatpunkta tas liekas pilnīgi loģisks risinājums, lai tajā laikā varētu turpināt komponēt. Un patiesi – nav zināms, vai komponists, attīstot un pilnveidojot savu īpatno mūzikas valodu, nebūtu radījis kādu novitāti vai jaunu mūzikas virzienu latviešu mūzikas kultūrā, ja viņa biogrāfijā nebūtu šādas epizodes.

PSRS politiskā iekārta noteica, ka katram tās pieaugušajam pilsonim bija jābūt "apgaismotam" pastāvošā režīma ideoloģijā un līdz ar to obligāti bija jāapmeklē kursi vai speciālās lekcijas. Šo noteikumu neievērošana vai nepakļaušanās pastāvošai iekārtai varēja draudēt ar politiskām represijām. Daudzi cilvēki pret savu gribu tolaik kļuva par lielvaru konflikta upuriem, un viņiem vairs nebija citas izejas, kā kļūt par paklausīgiem LPSR iedzīvotājiem. Arī Utkins 1950. gadā apmeklēja Latvijas Komunistiskās Partijas Rīgas pilsētas komitejas marksisma-ļeninisma vakara universitāti (LNA/LVA, 472-2p-145: 108).

20. gadsimta 50. gadu vidus komponista dzīvē saistās ar viņa garīgo atmodu, kas atspoguļojas viņa jaunradē. Utkins satika kādu sievieti, kuras vārdu un uzvārdu līdz šim nav izdevies noskaidrot, taču ir zināms, ka abu ciešā draudzība saglabājās līdz pat Utkina nāvei. Šis fakts cilvēkos raisīja dažādas emocijas, zināmā mērā metot ēnu uz komponista biogrāfiju. Taču, neskatoties uz to, uz kādu laiku šī sieviete kļuva par viņa mūzu, tādējādi pozitīvi ietekmējot viņa daiļradi (MVPA, Vidmonte).

Šajos gados komponista darbība tika atzinīgi novērtēta. 1955. un 1956. gadā viņš saņēma LPSR Augstākās Padomes Prezidija atzinības Goda rakstus (LNA/LVA, 472-2p-145: 92), taču no 20. gadsimta 60. gadiem komponista dzīvē un daiļradē iestājās klusuma periods. 1969. gadā, novērtējot Utkina ilggadējo un raženo pedagoģisko darbu, viņa ieguldījumu Latvijas Republikas kultūras dzīves attīstībā un atzīmējot LVK piecdesmit gadu pastāvēšanu, konservatorijas rektorāts un tā laika sabiedriskās organizācijas lūdza LPSR Kultūras ministriju apbalvot docentu ar vēl vienu Goda rakstu, kuru tā paša gada 26. decembrī akceptēja kultūras ministrs Vladimirs Kaupužs (LNA/LVA, 472-2p-145: 125).

20. gadsimta 70. gados Utkins saņēma jaunus apbalvojumus un piedzīvoja pārmaiņas darba pienākumos tieši pedagoģiskajā jomā. 1972. gada 1. aprīlī, Ādolfam Skultem (1909–2000) pēc paša vēlēšanās atkāpjoties no Kompozīcijas katedras vadīšanas pienākumiem, docents Valentīns Utkins tika iecelts par Kompozīcijas katedras vadītāja pienākumu izpildītāju līdz mācību gada beigām. Taču jau 16. maijā, pamatojoties uz konservatorijas Padomes sēdes pedagoģu vēlēšanu rezultātiem turpmākajiem pieciem gadiem, viņš tika ievēlēts par profesoru (LNA/LVA, 472-2p-145: 123). 1973. gadā

Utkins kļuva par Jāzepa Vītola LVK Kompozīcijas katedras vadītāju, pildot šo amatu deviņus gadus (LNA/LVA, 472-2p-145: 85).

Šajā desmitgadē komponista dzīvē norisa vēl divi zīmīgi notikumi. 1977. gadā Jāzepa Vītola Latvijas PSR Valsts konservatorijas rektorāts izvirzīja Utkinu LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka titula piešķiršanai. Jautājuma izskatīšana ieilga, LPSR Augstākās Padomes Prezidijs šo titulu Valentīnam Utkinam piešķīra tikai 1979. gadā. Šajā laika periodā tas nav vienīgais apbalvojums, kuru saņēma komponists – 1978. gadā viņam tika piešķirta medaļa *Darba veterāns* (LNA/LVA, 472-2p-145: 92).

Utkina dzīves pēdējās divas desmitgades ir bijušas kontrastējošu notikumu pilnas. To raksturo lieli panākumi un zaudējumi, kas ļoti būtiski ietekmēja komponista pašsajūtu. 1980. gada 18. janvārī PSRS Ministru Padomes Augstākā Atestāciju komisija Maskavā atestēja Valentīnu Utkinu par Kompozīcijas katedras profesoru (LNA/LVA, 472-2p-145: 111). Taču viņam šis fakts šķita diezgan mazsvarīgs, jo tajā pat laikā pēc ilgstošas slimības (diagnoze nezināma) 41 gada vecumā mira viņa jaunākais dēls Aleksandrs. Tas Utkinam laupīja garīgos spēkus, un, neskatoties uz saņemto līdzjūtību, līdzcilvēku un ģimenes atbalstu, viņš izjuta neizturamas ciešanas, lai arī nekad par to skaļi nerunāja. Psiholoģiskais trieciens bija tik milzīgs, ka Utkins pat nebija spējīgs aiziet uz dēla bērēm (MVPA, Vidmonte).

Šis notikums komponista dzīvē aizsāka pārdzīvojumu sēriju, kas turpinājās līdz pat viņa nāvei. Viņš tā arī nespēja atgūties no pārdzīvojumiem, kas bija saistīti ar viņa jaunākā dēla nāvi, taču drīz pēc tam sekoja nākamie grūtie pārbaudījumi. 76 gadu vecumā Utkins atkāpās no Kompozīcijas katedras vadīšanas konservatorijā, 1981. gada 20. jūlijā uzrakstot iesniegumu rektoram Imantam Kokaram. Tomēr viņa pedagoģiskā darbība neapstājās – viņš lūdza rektoram atļauju piedalīties vēlēšanās konservatorijas Padomē, lai varētu kandidēt uz profesora štata vietu kompozīcijas katedrā nākamajiem pieciem gadiem. Vēlēšanu iznākums bija veiksmīgs, Utkinam ļāva turpināt strādāt kompozīcijas katedrā par profesoru uz pusslodzi, un šajā amatā viņš nostrādāja vēl trīs gadus (LNA/LVA, 472-2p-145: 85).

1984. gada 8. jūnijā pēc ilgstošas plaušu slimības slimnīcā mirst Utkina dzīvesbiedre Marija. Laikabiedri atminas, ka Utkinu pāris saviesīgajā dzīvē nekad nav satikti plecu pie pleca, taču Valentīns Utkins, palikdams viens savā dzīvoklī, ar lielām skumjām ilgojās pēc savas aizgājušās dzīvesbiedres klātbūtnes (MVPA, Vidmonte).

Valentīna Utkina 80 gadu jubileja bija pēdējais redzamais notikums viņa karjerā, kurš tika atzīmēts presē ar profesora bijušo studentu apsveikumiem (*Literatūra un Māksla*, 13.07.1984., 6). Turpmāk viņa pedagoģiskā slodze aizvien samazinājās. 1985. gadā, pamatojoties uz Jāzepa Vītola LVK rektorāta priekšlikumu, Latvijas Kultūras ministrija piekrita piešķirt Utkinam profesora konsultanta vietu. Tomēr šo amatu viņš pildīja neilgi. 82 gadu vecumā viņš uzrakstīja savu pēdējo iesniegumu: “Lūdzu mani ar 1986. gada 1. septembri atbrīvot no profesora konsultanta pienākumiem konservatorijā” (LNA/LVA, 472-2p-145: 87). Līdz ar to Utkina pedagoģiskais darbs bija noslēdzies un viņš devās pelnītā pensijā.

Pēdējie astoņi gadi Valentīna dzīvē ir bijuši īpaši smagi un zināmā mērā pat dramatiski. Visdrīzāk, viņš piedzīvoja lielu vientulību, jo lielāko daļu savas ikdienas bija spiests vadīt vienatnē. Attiecības starp brāļiem bija sarautas. Nikolajs bija devies uz ārzemēm, un saziņa bija pārtrūkusi, atstājot vien neatbildētu jautājumu, kur viņš atrodas. Attiecības ar brāli Borisu bija pilnībā atsalušas, jo tās negatīvi ietekmēja mantojuma lietas. Dzīvodami vienā mājā un blakus dzīvokļos, brāļi bija viens otram sveši. Daļa no viņa ģimenes (jaunākais dēls un sieva) bija miruši. Vecākais dēls Vladimirs, mediķis būdams, uzņēmās galvenās rūpes par tēvu, taču pavisam drīz viņus abus skāra vēl lielāka traģēdija (MVPA, Vidmonte).

Utkins diezgan strauji sāka zaudēt veselību, taču it īpaši tas skāra viņa atmiņu. Savā grāmatā "Tā bija" (*Tak bylo*) muzikoloģe Lija Krasinska atminas šādu gadījumu:

"Tomēr V. F. Utkins ļoti agri zaudēja atmiņu. Izstāstīšu par pēdējo viņa vizīti. [...] Zvans durvīs. Stāv Valentīns. [...] "Ak, Lijiņa, cik patīkami satikties, atceries jaunību..." – utt. Un pēc tam pēkšņi jautājums "Vai tu nezini, kādēļ es pie tevis atnācu?" [...] Viņš nosēdēja pie manis, laikam, pusotru stundu. Pa to laiku reizes desmit jautāja: "Tu nezini, kādēļ es pie tevis atnācu?" Kad bija izsmeltas visas kontakta iespējas un viņš gāja prom, es vēru vaļā durvis un dzirdu jautājumu: "Lija, vai tu nezini, kādēļ es pie tevis atnācu?" Lūk, tādā stāvoklī viņš bija."<sup>10</sup> (Krasinska 2018: 137–138)

Šīs un citu kaišu dēļ viņš lēnām kļuva par rīcībnespējīgu cilvēku, un dēls ievietoja viņu slimnīcā savā nodaļā. Taču liktenis bija ļoti bargs – Vladimiram galvā atklāja sarkomu. Pavisam drīz, pārcietis vairākas operācijas, arī Vladimirs nonāca slimnīcā – blakus palātā. 1994. gada 24. augustā Vladimirs mirst (MVPA, miršanas apliecība (a)). Valentīns Utkins uz to brīdi vairs nespēj par sevi parūpēties un nonāk veco ļaužu pansionātā, kur 1995. gada 18. martā 91 gada vecumā devās mūžībā. Valentīns Utkins ir apglabāts Pirmajos Meža kapos kopā ar savu ģimeni (MVPA, Vidmonte; miršanas apliecība (b)).

## Valentīns Utkins – pedagogs

Valentīns Utkins, vienmēr izjuzdams lielu cieņu pret savu profesoru un ņemdams piemēru no Jāzepa Vītola, arī pats Latvijas mūzikas vēsturē ir iegājis kā atmiņā paliekošs LVK Kompozīcijas katedras pedagogs. Viņa pedagoģiskais darba stāžs Jāzepa Vītola Latvijas PSR Valsts konservatorijā ir 42 gadi. Viktors Sams (1919–1991), Indulis Dālmanis (1922–1983), Jurijs Glagoļevs (1926–2013), Aldonis Kalniņš (1928), Jāzeps Lipšāns (1929–1989), Jānis Kaijaks (1931–2021), Oļegs Barskovs (1935–2002), Pauls Dambis (1936), Pēteris Vasks (1946), Pēteris Plakidis (1947–2017), Egīls Straume (1950), Ilze Arne (1953), Arturs Maskats (1957) – tie ir tikai daži komponisti, kuri absolvējuši

<sup>10</sup> *Odnako V. F. Utkin očen' rano poterāl pamāt'. Rasskažu o poslednem ego posešenii. [...] Zvonok v dver'. Stoit Valentin. [...] "Ah, Liečka, kak priātno vstretit'sā, ūnost' vspominaeš'..." - i vse takoe. A potom vdrug vopros: "A ty ne znaeš', začem ā k tebe prišel?" [...] On prosidel u menā, naverno, časa poltora. I za èto vremā raz desāt' sprašival: "A ty ne znaeš', začem ā k tebe prišel?" Kogda uže byli isčerpāny vse vozmožnosti kontakta i on uhodil, ā otkryvaū dver', on uže stoit v koridore, i ā slyšy vopros: "Liā, a ty ne znaeš', začem ā k tebe prihodil?" Vot v takom on byl sostoānii.*

Valentīna Utkina kompozīcijas klasi. Daļa no kādreizējiem absolventiem arī paši kļuva par pedagogiem dažādās mūzikas mācību iestādēs.

Jekabs Graubiņš (1886–1961) savā dienasgrāmatā raksturojis Utkinu raksturojis šādi: "Komponistu izglītošana Utkinam bija sirdslieta. Viņam tiešām netrūkst ne auss, ne acs, ne zināšanu, ne sirds šim postenim." (RMM 835084: 42–43)

Savukārt, Jāzeps Vītola Latvijas PSR Valsts konservatorija Valentīnu Utkinu raksturojusi šādi:

"Profesora v. i. V. Utkina pedagoģiskā darba stilam ir raksturīgs augsts prasīgums pret saviem studentiem un to profesionālo meistarību, viņam piemīt spēja atrast katrā jaunā komponista individuālās īpatnības. Viņa klases absolventi ir līdzvērtīgi pēc kompozīcijas tehniskajām iemaņām, taču ir ļoti atšķirīgi pēc savas mākslinieciskās individualitātes. Viņa pedagoģiskajā procesā liela nozīme ir profesora teorētiskajām zināšanām, viņa spējai domāt mūzikas zinātnes un estētikas vispārīgajās kategorijās."<sup>11</sup> (LNA/LVA, 472-2p-145: 105–106)

"Savā attieksmē pret darbu Valentīns Utkins ir ļoti dziļš, nopietns, ar lielu atbildības sajūtu, kā arī prasībām pret sevi." (LNA/LVA, 472-2p-145: 124)

Kordiriģents Jānis Dūmiņš savā 60. jubilejas gadā atcerējies: "Cik lielas vērtības dzīvē gūtas no Valentīna Utkina skaņdarbu analīzes lekcijām! Stundās valdīja ļoti dinamisks, vērtējošs, analizējošs un sintezējošs gars [..]" (V. Briede, *Karogs*, 1982, 3).

Aktīva bija arī profesora sabiedriskā dzīve. Vadot kompozīcijas katedru, viņš organizēja dažādus pasākumus, lai pilnveidotu jauno komponistu izaugsmi, pēc viņa iniciatīvas sāka studentu atskaites koncertu rīkošana dažādu pilsētu mūzikas vidusskolās (LNA/LVA, 472-2p-145: 136, 106). 1974. gadā viņš kļuva par pirmo kompozīcijas pasniedzēju LVK studējošiem asistentūrā<sup>12</sup>. Pēteris Plakidis bija pirmais, kurš ar autorkoncertu absolvēja Jāzeps Vītola Latvijas Valsts konservatorijas asistentūru kompozīcijas specialitātē toreiz profesora vietas izpildītāja Valentīna Utkina klasē (O. Grāvītis, *Literatūra un Māksla*, 24.04.1976., 13).

Utkina studentu atmiņas atspoguļo ne tikai viņa pasniegšanas metodes, bet arī izturēšanās manieri. Viņa absolventi visi kā viens atceras, ka profesors allaž rūpējās par saviem studentiem, aizstāvēja viņus un, būdams par stipru aizmuguri, deva saviem izglītojamiem lielu drošības un atbalsta sajūtu. Komponists Arturs Maskats ir teicis:

11 *Dlā pedagogičeskoj deātēl'nosti i.o.professora V.Utkina harakterny vysokaā trebovatel'nost' k svoim učenikam po otnošeniu i ih professional'nomu masterstvu i umenie sbereč' priznaki tvorčeskih osobennostej každogo, vvidu čego, vypuskniki ego klassa ravnosil'ny po razvitiū tehniki, no ves'ma otličaūtsā po svoim hudožestvennym individual'nostām. Horošee vliānie na pedagogičeskij process okazyvaet i teoretičeskaā podgotovka V.Utkina, ego sposobnost' myšleniā obobšennymi kategoriāmi estetiki i muzykal'noj nauki.*

12 PSRS laikā asistentūra bija profesionālo zināšanu un iemaņu padziļināšanas studiju forma pēc mākslas augstskolas absolvēšanas, kura deva iespēju uzsākt darbu augstākajā mācību iestādē asistenta amatā (Pedagoģiskij terminoloģiskij slovar'. Asistentura (assistentatura) stažirovka.).



“Ja kādam kaut kur (kādā no mācību priekšmetiem un ne tikai) neveicās, Utkins vienmēr metās palīgā. Allaž diplomātiski un neuzkrītoši gāja kaut ko sarunāt” (A. M. Burve, *Mūzikas saule*, 2019, 4).

Darbu kompozīcijas klasē Utkins pilnībā vērsa uz paša studenta sevis izzināšanas un meklēšanas procesu. Tika nodrošināts viss nepieciešamais, lai students, nepalikdams bez piemēriem, tomēr būtu spiests rast savu formas un mūzikas materiāla risinājumu. Viņa kompozīcijas klases absolventi<sup>13</sup> atceras, ka profesoram ļoti patika runāt, daloties dažādos iespaidos un atmiņās, reizēm viņš runāja par glezniecību, taču viņš nekad nerunāja par savu mūziku un nerādīja savu partitūru paraugus, rūpēdamies par to, lai neapslāpētu katra studenta radošo un individuālo potenciālu. Daudzi atminas, ka, būdams labs pianists, viņš nekad nespēlēja priekšā, lai neietekmētu paša studenta kompozīcijas domu gājienu un individuālo stilistiku. Arī tad, kad Valentīna Utkina domas par mūziku ar studentiem atšķīrās, viņš nekad neteica nē, spēdams ļoti taktiski un tolerantī pamatot savu viedokli.

Arturs Maskats 1984. gada augusta mēneša žurnālā *Liesma* atminas savu pasniedzēju ar pateicības vārdiem:

“Tomēr vairāk gribētu pastāstīt par tiem cilvēkiem, bez kuriem es nebūtu komponists. Mācoties Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolā, nolēmu kļūt par muzikologu. Varbūt tāpēc, ka nebija atsevišķas kompozīcijas nodaļas, bet vairāk gan tāpēc, ka vienkārši neredzēju sevī komponista spējas. Jānis Līcītis – mans mūzikas teorētisko priekšmetu skolotājs – burtiski aiz rokas aizveda uz konsultāciju pie komponista Valentīna Utkina. Tur arī paliku – Jāzepa Vītola LVK profesora V. Utkina kompozīcijas klasē. Liels paldies profesoram par tiem kompozīcijas mākslas pamatiem plus pašbrīvību, ko man viņš deva un ļāva.” (I. Zakāmennija, *Liesma*, 1984, 8).

Katram studentam viņš atstāja brīvību un mācību procesā nekad neuzspieda savu redzējumu par to, kā vajadzētu vai kā jādara. Vienlaikus viņš lūdza pamatot katru uzrakstīto noti, lai viss, kas no studenta puses tika sacerēts, būtu ar savu jēgu un mērķi. Pēc Pētera Vaska vārdiem, pie profesora Utkina varēja rakstīt visādi, galvenais, ka tu spēj pārliecināt klausītāju. “Mūzika runā tāpat kā cilvēki,” saviem studentiem teicis Utkins (A. M. Burve, *Mūzikas saule*, 2019, 4). Pēc Jāņa Kaijaka vārdiem, viņam bija ļoti svarīgi “izsist” studentu no *kvadrātisma* un viņa galvenais uzdevums bija rosināt studentu domāt pašam. (A. M. Burve, *Mūzikas saule*, 2019, 4).

Par uzskatāmu pierādījumu Valentīna Utkina pedagoģiskās meistarības rezultātam var kalpot viņa paša vārdi par Pēteri Plakidi, kuri tika iemūžināti 1976. gadā izdotajā žurnālā *Smena* (krievu val.):

“Atceros, kad viņš (Pēteris Plakidis) ceturtajā kursā rakstīja savu *Mūziku klavierēm, stīgām un timpāniem*, es viņam ieteicu pārmērīgi neaizrauties ar akordiem, šajā gadījumā, pēc maniem ieskatiem, ne visai pamatotiem. Bet

13 Intervētie komponisti Jānis Kaijaks (MVPA, Kaijaks (2020a)), Pauls Dambis (MVPA, Dambis (2020)), Ilze Arne (MVPA, Arne (2021)), Pēteris Vasks (MVPA, Vasks (2021)).



viņš man tā klusām, bet stingri: “Nē, Valentīn Fjodorovič, man te viss ir svarīgi.” (L. Švarc, *Smena*, 1976, 21)

Komunikācijā starp profesoru un studentiem valdīja liela savstarpēja cieņa, taču studenti izjuta lielu bijību pret savu profesoru. Viņam studiju procesā bija svarīga precizitāte un punktualitāte, taču visu darbu caurstrāvoja humānisms. Valentīna Utkina pedagoģiskās darbības moto atspoguļojas viņa paša teiktajos vārdos: “Man nav lielāka gandarījuma kā tas, ka mani audzēkņi kļuvuši par labiem komponistiem.” (*Literatūra un Māksla*, 13.07.1984., 6).

### Daiļrade un tās periodizācija

Valentīna Utkina daiļradi veido dažādu žanru skaņdarbi, kas tapuši dažādos komponista dzīves un radošās darbības periodos (skatīt Pielikumā). Zīmīgi, ka katrā periodā priekšplānā izvirzījies kāds konkrēts žanrs.

Pirmais ir **pirmsstudiju un studiju periods**. Par tādu tiek pieņemts laika posms no 1926. līdz 1941. gadam, un tā robežas no vienas puses iezīmē pirmais pabeigtais Valentīna Utkina skaņdarbs, bet no otras – Latvijas Konservatorijas absolvēšana, ieskaitot divu gadu meistarklašu periodu pie Jāzepa Vītola. Pie pirmsstudiju darbiem tiek pieskaitīti vairāki opusi, kuri atrasti komponista privātajā arhīvā (VUPA).

155

Pirmais no tiem – *Poēma (Poēma)* klavierēm – datēts ar 1926. gadu. Jau pirmajos sacerējumos redzama komponista pastiprinātā interese par klavierēm. Uzticība pret šo instrumentu, kura spēli viņš pats lieliski pārvaldīja, saglabājās līdz pat otrā radošā perioda beigām, kuram Utkina mākslinieciskās darbības ceļā seko redzams lūzums, un klavieru loma viņa daiļradē mainās. Par lielu nožēlu lielākais vairums pirmā perioda darbu nav saglabājies, tādēļ nav iespējams precīzi pateikt, cik radoši bagātīgs tas ir bijis. Tomēr viņa agrīnajā darbībā ir vairāki ievēribas cienīgi darbi. Pie tādiem pārsvarā ir pieskaitāmi studiju laikā tapušie izvērstās formas sacerējumi, piemēram, Pirmā simfonija *gis moll* op. 4 (1936), Tēma ar variācijām klavierēm op. 2 (1938) un Pirmā sonāte klavierēm *gis moll* op. 4 (1939).

Pirms Utkins saņēma Latvijas Konservatorijas brīvmākslinieka diplomu, viņa kompozīcijas profesors Jāzeps Vītols savu studentu raksturoja visai rezervēti:

“Programmas mūziķis. Varbūt iznāks komponists. Raksta noteikti krieviskā garā, Musorgska un Rimskā-Korsakova dievinātājs. Harmoniski diezgan bagāts, formā dažkārt ieteicams vairāk miera – vēl neprot komponējot rīkoties ar pulksteni un klausītāju pacietību. Vēlams, lai turpinātu praktiskās kompozīcijas kursā.” (LNA/LVA, 1655-1-1451: 46)

Ņemot vērā to, ka komponista pirmsstudiju darbi ir vēl *nenobrieduša* autora opusi, šajā laikā un pēc tam arī studiju gados Utkins tomēr piesaka sevi kā varošu, idejām bagātu un konkurētspējīgu jauno komponistu. Pirmsstudiju darbu nosaukumi, mums pieejamo Utkina vokālo darbu teksta autoru izvēle, Vītola raksturojums, kā arī paša

komponista izcelsme apliecina, ka sākotnēji viņa daiļrade pilnībā sakņojas krievu mūzikas tradīcijās.

Valentīna Utkina **otrais radošais periods ilgst no 1941. gada līdz 1958. gadam.** Tas ir aktīvākais un ražīgākais komponista darbības laiks. Pilnā mērā atklājas viņa spēja čakli strādāt, kas ļauj uzplaukt un atvērties viņa radošajam potenciālam (skat. 4. attēlu). Tieši pēckara gados viņa daiļrade sasniedz plašāko vērienu. Šajā laika posmā komponists nemitīgi attīstās un meklē aizvien jaunus izteiksmes līdzekļus. Milda Zālīte (1903–1981) 1947. gadā laikrakstā *Literatūra un Māksla* Nr. 43 rakstīja:

“Valentīns Utkins ir meklētājs, kas neapmierinās ar sasniegto, un tagad jau viņš raksta citādi nekā pirms pāris gadiem, kad tapa šī (otrā) simfonija. To rāda viņa *klaviersonata*: tās tehniskā valoda ir daudz radikālāka. Taču ir simfonijā, ir *sonatā* saredzam autora īpatno seju.” (M. Zālīte, *Literatūra un Māksla*. 24.10.1947., 5)



4. attēls. Valentīns Utkins pie darba (gads nav zināms).

Tieši šajā periodā izkristalizējas viņa mūzikas valoda, harmonija, kompozīcijas forma un radošās darbības lauks jeb viņa *īpatnā seja*. Pēcstudiju periods ir bagāts ar dažāda rakstura un žanra darbiem. Zīmīgākie no tiem ir Otrā simfonija *h moll* op. 6 (1944), *Svētku Romantiskā uvertūra* op. 22 (1951), Otrā klaviersonāte *gis moll* op. 9 (1946) un Trešā klaviersonāte *D dur* op. 12 (1947).

Klaviermūzika Utkina daiļradē ieņem sevišķu vietu. Īpaši autors ir iemīlojis tieši sonātes un *klavieru dainas* žanru. Ne tikai šajā periodā, bet arī vispār komponista daiļradē zīmīgākie no klavierdarbiem ir *Prelūdijas* (1945) un *Dainas* klavierēm. *Prelūdijas* op. 7 (1945) ir veltījums komponista draugam un kolēģim Pēterim Barisonam (1904–1947). Par vienu no spilgtākajiem paraugiem komponista klavieru jaunradē tiek uzskatītas tieši *Dainas*, kuras ir tapušas laika posmā no 1951. līdz 1953. gadam (skatīt Pielikumā). *Latviešu mūzikas hrestomātijā* (1957) *Dainas* tiek raksturotas šādi:

“Pēc sava satura un rakstura tās tuvas klavieru prelūdijas, dažkārt poēmas žanram; tajās izpaužas gan liriski, gan episki, gan pastorāli, gan rotaļīgi vai

humoristiski, gan pacilātības, liksma dzīves prieka tēli. *Dainu* muzikālajā valodā komponists risina latviska, nacionālā stila problēmas, radoši izmantodams tautas mūzikas intonācijas.” (Vītoliņš 1957: 33)

Kopumā Utkina dainas apkopotas divās *Dainu burtniecās* (op. 19, 23), kurās katrā ir četras kompozīcijas. Savukārt, ziņas par Utkina simfoniskās mūzikas darbiem ir ļoti pretrunīgas. Ir skaidrs, ka viņš turpina iet romantisma un krievu klasiskās mūzikas tradīciju ceļu. Periodikā minēts, ka komponists pievērsās programmatiskajam simfonismam (N. Grīnfelds, *Literatūra un Māksla*, 20.07.1974., 12). Par to vedina domāt arī vairāki komponista atstātie mūzikas paraugi, taču, lai pilnībā apliecinātu Utkina piederību programmatiskajam simfonismam, ir rūpīgi jāizpēta viņa simfoniskā daiļrade.

Par Utkina Pirmo simfoniju (1939) ir zināms ļoti maz. Tiek pieņemts, ka tā sacerēta studiju laikā. Komponista daiļrades aprakstos ir saglabāties tikai opuss, sarakstīšanas gads un tonalitāte, taču plašākas ziņas par viņa Pirmo simfoniju nav atrodamas. Otrā simfonija (1946) tapusi Otrā pasaules kara laikā un tiek uztverta kā nopietns episks darbs. 1947. gada mūzikas dekādē tā piedzīvo savu pirmatskaņojumu, taču pēc tam vairs nav izpildīta. Simfonija tika novērtēta visai atzinīgi, kaut gan retrospektīvais skatījums parāda, ka tā laika politiskā ideoloģija, kura skāra arī mākslas jomas, tai piedēvēja visai aplamu politiski tendētu saturu.

“Doma simfonijas rakstīšanai komponistam radās Lielā Tēvijas kara laikā. Padomju Savienības tautas cīņa pret fašistisko Vāciju un tās satelītiem un spožā uzvara ir visas jaunās simfonijas pamatā.” (V. Jumis, *Cīņa*, 5.10.1947., 4)

Šāds simfonijas raksturojums presē tika piedāvāts interesentiem, kaut būtībā neatbilst komponista personībai un viņa daiļrades skatījumam. Šajā simfonijā Utkins izmanto krievu tautas dziesmas *Zvaniņa zvani* (*Zvonili kolokola*) motīvus, kas, savijoties ar oriģinālmotīviem, kļūst par šīs simfonijas tematisma avotu, nepārprotami apliecinot piederību krievu klasiskajai tradīcijai. Šo faktu pastiprina arī katrai simfonijas daļai dotie epigrāfi. Tā laika mūziķu aprindās simfonija izraisa neviennozīmīgas atsauksmes. Arnolds Klotiņš grāmatā *Mūzika pēckara staļinismā* raksta:

“Pēterim Smilgam imponē krievu klasiskās mūzikas stilistika, Jēkabs Graubiņš aukstasinīgi aizrāda, ka simfonijā izmantota krievu tautas melodija, savukārt Jānis Ivanovs, nebūdamas sajūsmā par retrospektīvo krievu stilistiku, apsvēc autoru ar to, ka viņš citos darbos to jau pāraudzis un iet jaunus ceļus.” (Klotiņš 2018: 515)

Avotos ir minēta komponista Trešā simfonija *h moll* (1957) (*Latvijas komponisti un muzikologi* 1989: 146; Kārklīņš 1990: 461). Simfonija bija iecerēta kā programmatisks opuss pēc pazīstamā Beļģijas rakstnieka Šarla de Kostēra (*Charles de Coster*, 1827–1879) vēsturiskā dēku romāna *Leģenda par Tilu Pūcesspieģeli* (“*La Légende d’Ulenspiegel*”, 1867) motīviem. Diemžēl simfonijas partitūra mūsdienās nav atrodama. Savukārt, komponista personīgajā arhīvā pieejams klavierizvilkums darbam *Latviešu dejas simfoniskajam orķestrim* op. 24 (1954). Kāpēc šī partitūra netika instrumentēta, paliek neatbildēts jautājums. Pēc komponista un diriģenta Jāņa Kaijaka vārdiem, Utkins savā

mūzikā domāja simfoniski, taču baidījās no simfoniskā orķestra un instrumentācijas kopumā (MVPA, Kaijaks 2020a). Vairāk gan ticams, ka *Latviešu dejas simfoniskajam orķestrim* netika instrumentētas orķestrim kāda personīga apstākļa dēļ, jo iepriekšējie viņa darbi simfoniskajam orķestrim apliecināja viņa profesionalitāti.

Valentīns Utkins komponējis arī divas uvertīras simfoniskajam orķestrim. Abas no tām savulaik ir piedzīvojušas veiksmīgu skatuves dzīvi. *Svētku uvertīra* (1948) ir bijusi iekļauta valsts pasūtījuma skaņdarbu sarakstā, kurš tika veiksmīgi apstiprināts. Tā tika pasūtīnāta *X Vispārējiem latviešu Dziesmu svētkiem*, kas tika veltīti septiņdesmit piektajai gadadienai un kas PSRS okupācijas periodā oficiāli tika nosaukti par *Padomju Latvijas Pirmajiem Dziesmu svētkiem*. Šo uvertīru Nilss Grīnfelds atzinis par brīvu no agrākajām formālisma iezīmēm un vienlaikus tomēr pārmetis Utkina mūzikai konfliktu un cīņu “starp svētku noskaņām un kādām tumšām šaubām” (Klotiņš 2018: 514). Savukārt *Svētku Romantiskā uvertīra* op. 22 (1951) tika sarakstīta par godu Rīgas pilsētas 750. gadadienai 1951. gadā. Uvertīras ievadā skan fanfaras, kas izaug no latviešu tautasdziesmas *Rīga dimd* intonācijām. Kopumā darbs ir gaišas liksmes un svētku prieka pilns.

Līdz ar Otrā pasaules kara beigām komponista daiļradē ienāk padomju režīma diktēta tematika. Zināmā mērā tā nomāc komponista līdz šim brīvo *radošo elpu*. Lielākajam vairumam opusu noteikta tematika bija tikai tādēļ, ka to prasīja politiskā iekārta un nepieciešamība izdzīvot kā komponistam, kā arī vajadzība palikt mūziķu aprindās. Lai varētu izdot savus darbus, bija jātop arī darbiem, kuri *glaimo* padomju režīmam. Retrospektīvi ir skaidrs, ka daļa skaņdarbu, kas tika izdoti, tolaik bija visai aktuāli, taču mūsdienās ir zaudējuši savu jēgu, māksliniecisko vērtību un šobrīd tiek uzlūkoti vienīgi kā sauss vēsturisks fakts. Pie tādiem var pieskaitīt *Miera cīnītāju dziesma* solistam, vīru korim un simfoniskajam orķestrim ar Jūlija Vanaga vārdiem (1951), *Pionieru dziesma* bērnu korim ar Andreja Baloža vārdiem (1948), *Pionieru, vārpu lasītāju dziesma* bērnu korim a capella ar Jāņa Žigura vārdiem (1948), *Kolhoza namdari* baritonam ar vīru kori vārdiem ar Alfrēda Krūkļa vārdiem (1948), *Mūžības granītā cirsts* vokāls cikls balsij ar klavierēm ar dažādu autoru vārdiem (1970) un *Triāda (Triada)* baritonam (basam) un simfoniskajam orķestrim ar Jevgēņija Jevtušenko (1932–2017) vārdiem no poēmas *Bratskas HES (Bratskaâ GÈS)* (sacerēšanas gads nav zināms).

Līdzās klaviermūzikai un simfoniskajai mūzikai šajā periodā redzamu vietu autora daiļradē ieņem vokālās mūzikas žanrs un kora mūzika. Top vesela virkne solo dziesmu ar klavieru pavadījumu un atzītu dzejnieku vārdiem. Līdzīgi kā simfoniskajā daiļradē, arī vokālās mūzikas jomā Valentīns Utkins saskaras ar asu savas daiļrades kritiku. LPKS plēnumā 1949. gada rudenī vairāku solo dziesmu izteiksme tiek nodēvēta par “pārāk individualizētu” (Klotiņš 2018: 515).

Šajā jaunrades periodā tiek sacerētas vairākas kora dziesmas bērniem, taču atsevišķā sadaļā var iedalīt kora dziesmas ar tekstu, kurš slavina tā laika padomju okupācijas politisko režīmu un sabiedriskās dzīves iekārta. Ir absolūti skaidrs, ka tāda repertuāra tapšanu noteica totalitārā režīma cenzūras ietekme.

Pie komponista nerealizētajām idejām pieder divi skatuves žanra darbi. 1952. gada laikrakstā *Literatūra un Māksla* Nr. 28 ir atrodams ieraksts:

“Komponistu savienības valdes sēdē apsprieda un pieņēma konkrētus plānus un lēmumus par operas jaunrades aktivizēšanu. Vēl šā gada jūlijā komponistu jaunrades namā Lielupē iztirzāja vairākus jaunus operu libretus (scenārijus) [...] 23. un 30. jūlijā darba kārtībā – P. Smilgas scenārija *Šopēna sirds* un M. Zariņa operas *Rīta vējš* libreta apspriešana. Noslēgumā A. Žilinska baleta libreta *Ina grib visu zināt* un Valentīna Utkina un Elīnas Zālītes scenārija *Zvejniekiems* iztirzāšana.” (*Literatūra un Māksla*, 13.07.1952., 4)

Operas librets ir saglabājies komponista personīgajā arhīvā starp citiem rokrakstiem. Otrs lielais iecerētais skatuves darbs ir opera *Imants Sudmalis* ar Valda Grēviņa (1921–1961) libretu. Norādes par šī darba ieceri ir atrodams periodikā un KS sēžu protokolos. Arnolds Klotiņš savā pētījumā raksta:

“Librets Valentīna Utkina plānotajai operai par Imantu Sudmali līdz 1951. gada aprīlim tika pārstrādāts 16 reizes. Libretiste Elīna Zālīte šī paša komponista iecerētajai operai par zvejnieku dzīvi *Gaišais krasts* pēc līdzīgas pacietības pārbaudes no līdzdalības atteikusies.” (Klotiņš 2018: 372)

Šis komponista nerealizētās daiļrades vēsturiskais fakts ļoti uzskatāmi pierāda, ka tobrīd perspektīvie operu libreti bija nemitīgi jāpārveido. No citētā teksta kļūst skaidrs, ka opera *Zvejniekiems* un *Gaišais krasts*, visdrīzāk, ir viens un tas pats darbs, kurš tiek transformēts, lai izdabātu sava laika prasībām. Domājams, ka abi iepriekš minētie iecerētie opusi kļuva par totalitārās politiskās ideoloģijas upuriem un, visticamāk, netika apstiprināti Operas, LPKS un Mākslas lietu pārvaldes komisiju sanāksmēs.

Abos iepriekš minētajos periodos komponista daiļradē vērojama žanru dažādība, taču vienlaikus arī zināma pēctecība. Viņa daiļradē ir pārstāvēti klavieru mūzikas, vokālās, vokāli instrumentālās, kora un simfoniskās mūzikas žanri. Protams, rodas jautājums, kāpēc Utkins nav izvēlējis uzrakstīt nevienu instrumentālās kameramūzikas darbu. Iespējams, ka komponists, pilnībā iekļaujoties tā laika latviešu mūzikas kultūras attīstībā, bagātināja tieši tos žanrus, kuri tajā laikā strauji uzplauka, izvirzījās priekšplānā un veidoja latviešu mūzikas kultūras kodolu.

Par šī perioda beigām liecina krasas izmaiņas darbu tematikā, žanru izvēlē un skaņdarbu mākslinieciskajā vērtībā. 1960. gadu var uzskatīt par robežlīniju komponista **trešajam radošajam periodam**, kurš 1985. gadā, kad ir izdots pēdējais Utkina darbu krājums, noslēdz komponista radošo darbību. Tobrīd komponistam bija 81 gads. Šajā laikā galvenais akcents likts uz instrumentālo mūziku pedagoģiskajam repertuāram. Ar nožēlu jāsaka, ka trešajā periodā Utkins ir uzrakstījis tikai vienu solo klavierdarbu – 1969. gadā tapa *Daina*, kura līdz šim nekur netika publicēta un ilgu gadus glabājās komponista personīgajā arhīvā. Tā veltīta Ādolfam Skultem un acīmredzot 1969. gada 28. oktobrī tika pasniegta Skultem kā dāvana 60 gadu jubilejā.

Trešajā radošajā periodā ir tapis tikai viens darbs klavierēm solo. Šī perioda repertuārs skaidri parāda – klavieres Utkina daiļradē kļūst par otrā plāna instrumentu. Pēdējā daiļrades posmā priekšplānā izvirzās skaņdarbi citiem instrumentiem, taču instrumentu izvēle ir diezgan šaura – tikai trompete, fagots, mežragis un klarnete. Pie būtiskākajiem instrumentālajiem opusiem ir pieskaitāmi šādi darbi: *Desmit koncertēdes* trompetei un klavierēm (izdotas 1985), *Serenāde* mežragu kvartetam (1973), *In modo classico* fagotam un klavierēm (izdots 1978) un *Improvizācija* jeb otrā daļa no sonātes klarnetei un klavierēm (izdota 1978).

Ļoti saistoša ir *Serenādes* mežragu kvartetam tapšanas vēsture. Līdzīgi kā *Desmit koncertēdes* trompetei un klavierēm, *Serenādes* daļas tika sarakstīta dažādos gadu desmitos. Divas daļas no šī cikla (*Pārdomas* un *Apsveikums*) tika sarakstītas 1960. gadā un sākotnēji konservatorijai tika iesniegtas kā divi atsevišķi skaņdarbi. Nav zināms, kurā laika posmā tika sacerētas pārējās daļas, taču *Serenāde* kā piecdaļu cikls (skatīt Pielikumā) tika pabeigta 1973. gadā. Darbs bija paredzēts kā apsveikums Utkina tuvam draugam gleznotājam Konrādam Ubānam (1893–1981) astoņdesmit gadu jubilejā.

*Desmit koncertēdes* trombai (trompetei) un klavierēm ir dažādu eņģu cikls, kura sākotnējā ideja dienasgaismu ierauga 1963./1964. gadā, kad top pirmā eņģe domažorā. Interesanti, ka šajā gadā tiek sarakstītas vairākas eņģes, taču turpinājumu un publicēšanu cikls piedzīvo tikai pēc divdesmit gadiem, kad 1985. gadā to izdeva LPSR Kultūras ministrijas Mācību iestāžu metodiskais kabinets (Utkins 1985).

Šī cikla eņģes nav savā starpā idejiski saistītas. Katra no tām ir paredzēta kāda tehniskā elementa izkopšanai. Taču tās nevar uzskatīt par ikdienas tehniskajiem vingrinājumiem, jo pats žanra nosaukums *koncertēde* paredz to, ka tas ir skatuves darbs. Šādi dati gan nav atrodam, tomēr pieļaujams, ka koncertēdes radītas pēc kāda no tā laika spožāko trompetistu vai arī konservatorijas trompetes klases pasniedzēja ierosinājuma, lai veicinātu attiecīgās specialitātes izaugsmi Latvijā.

Attiecībā uz pārējiem minētajiem darbiem koka pūšaminstrumentiem jākonstatē, ka informācijas par šo darbu tapšanu ir ļoti maz. Ir zināmi tikai fragmentāri fakti. Skaņdarbs fagotam un klavierēm *In modo classico* ir rakstīts kā piemiņa Johanam Sebastiānam Baham (1685–1750), savukārt klarnetei acīmredzot bija iecerēta sonāte. Šobrīd ir pieejama tikai otrā sonātes daļa un arī autora personīgajā arhīvā diemžēl nav saglabājušās skices, kas liecinātu par pārējo daļu eksistenci. Vēl šajā periodā top trīs eņģes klarnetei.

Otrā lielā sfērā, kura tika pārstāvēta komponista noslēdzošajā daiļrades periodā, ir vokāli instrumentālie cikli. Divi no tiem – *Mūžības granītā cirsts* balsij un klavierēm, kā arī *Triāde* baritonam un simfoniskajam orķestrim – ir zaudējuši savu jēgu un kļuvuši neaktuāli politiskās tematikas dēļ. Vienīgais no Utkina vokāli instrumentālajiem cikliem, kas šodien vēl var izraisīt interesi, ir dziesmu cikls *Dzīvības vārdā* (1971) ar Mirdzas Ķempes vārdiem. Visi trīs cikli ir tapuši aptuveni vienā laikā, ap 1971. gadu.



Ārpus Utkina daiļrades periodizācijas atsevišķi ir jāizdala vēl divi būtiski viņa darbības aspekti. Pirmais – Utkina metodiskais kopdarbs ar izcilo muzikoloģi Liju Krasinsku (1911–2009). Viņu sadarbības rezultātā ir tapusi *Mūzikas elementārā teorija: mācību grāmata mūzikas vidusskolām* (Utkins, Krasinska 1951). Tā pirmo reizi tika izdota 1951. gadā un ir piedzīvojusi deviņus atkārtotus izdevumus latviešu (1959, 1965, 1983) un krievu valodā (1953, 1965, 1983, 1991, 2007, 2012) (Utkin, Krasinska 1965). Šī grāmata vēl joprojām tiek izmantota mūzikas mācību procesā. Ideja par mācību literatūras izveidi pilnībā pieder Valentīnam Utkinam, savukārt korekcijas vairākās redakcijās – Lijai Krasinskai (Krasinska 2018: 137).

Nenoliedzami komponists ir devis savu ieguldījumu vidējā un augstākā līmeņa mūzikas izglītības metodisko mācību materiālu izveidē. Pie tādiem ir pieskaitāmi ne tikai iepriekš minētie paša autora darbi, bet arī 1978. gadā mācību iestāžu metodiskajā kabinetā izdots *Latviešu padomju komponistu skaņdarbu krājums koka pūšaminstrumentiem ar klavieru pavadījumu* konservatorijas studentiem un mūzikas vidusskolu audzēkņiem (Utkins 1978). Krājumā ietilpst gan Utkina, gan viņa laikabiedru darbi.

Otrs darbības aspekts ir skaņdarbu rokraksti, kuri ir daļēji pabeigti un glabājas Utkina personīgajā arhīvā. Tās nav tikai autora rokrakstu skices. Starp komponista rokrakstiem ir atrodamī vairāki simfoniskie darbi, kuri ir pabeigti, taču nav instrumentēti, un virkne klavieru miniatūru. Pēc mūzikas valodas un sarežģītības pakāpes var secināt, ka klavierdarbi ir domāti bērniem un to mērķis ir papildināt pedagoģisko repertuāru. Tāpat arhīvā ir vairāki instrumentāli skaņdarbi, kuri gaida savu restaurāciju un publiskošanu. Pētot komponista atstāto mantojumu, var redzēt, ka tam bija daudz radošu ideju, taču kaut kādu iemeslu dēļ tās ne vienmēr tika realizētas (VUPA, manuskripti).

Fakts, ka pēc 1960. gada Utkina daiļrade ievirzās citā gultnē un tik nozīmīgie simfoniskie darbi, klavieržanri un vokālā mūzika tiek atstāti novārtā, liek domāt par kādām iekšējām pārmaiņām komponista dzīvē. Šobrīd var tikai minēt, kas lika autoram tik krasi mainīt savu radošo ceļa gājumu. Viņa studenti pieļauj domu, ka tas varēja būt pedagoģiskais darbs, taču tas ir maz ticams, jo Utkins konservatorijā strādāja kopš 1944. gada. Līdz 1960. gadam pedagoģiskais darbs ne mirkli netraucēja komponista radošumam. Visdrīzāk, komponēšanas procesā Utkinam neļāva iedziļināties kādi ģimenes un personīgās dabas apstākļi, tādējādi trešo radošo periodu atstājot nosacīti patukšu (MVPA, Vidmonte).

## Noslēgums

Šajā publikācijā sniegtais, dažādu avotu pētnieciskā izgaismojumā balstītais raksturojums aktualizē komponista un pedagoga Valentīna Utkina darbības galvenās šķautnes un radošās personības nozīmi Latvijas mūzikas vēsturē. Faktoloģiski restaurētais Utkina dzīves gājums parāda, ka sākotnējā komponista aizraušanās ar klavierspēli un liktenīgā tikšanās ar Jāzepu Vitolu ievirzījusi Utkinu profesionālās mūzikas pasaulē. Tas bijis ilgs un radoši ļoti bagāts mūžs Latvijas mūzikas kultūrā 20. gadsimta 2. pusē.

Pirmkārt, šis apzīmējums attiecas uz Utkina rosīgo pedagoģisko darbību, kas sekmējusi vairāku nākamo paaudžu Latvijas komponistu izaugsmi. Otrkārt, apkopotais Utkina skaņdarbu pārskats un tā raksturojums atklāj, ka komponista atstātais daiļrades mantojums ir visai plašs un summējas sešās žanru kategorijās: simfoniskā mūzika, klaviermūzika, vokālā un vokāli instrumentālā mūzika, kora mūzika un skaņdarbi pūšaminstrumentiem. Turklāt var secināt, ka komponista daiļradē klaviermūzikai bijusi īpaša vieta.

Rakstā atklātajos dažādos avotos, t. sk. laikabiedru liecībās un novērojumos, arī iezīmējas interesanta norāde uz Valentīna Utkina kā komponista *īpatno seju* (M. Zālīte, *Literatūra un Māksla*. 24.10.1947., 5). To raksturo arī komponista uzmanības pievēršana sākotnēji krievu, vēlāk latviešu tautas mūzikas intonācijām, kas laika gaitā asimilējas Utkina oriģinālajā mūzikas valodā. Tās tālāka izpēte, turpinot aktualizēt Valentīna Utkina mūzikas mantojuma dažādas šķautnes, ir nākotnē veicams uzdevums, .

## PIELIKUMS

### Valentīna Utkina skaņdarbu saraksts

(atbilstoši rakstā sniegtajam daiļrades periodizācijas raksturojumam)

Apkopotā informācija balstās uz dažādos avotos – Valentīna Utkina privātajā arhīvā, Latvijas Valsts arhīvā, Latvijas Nacionālās bibliotēkas un Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Bibliotēkas fondos, Rakstniecības un mūzikas muzejā, kā arī Latvijas Komponistu savienības izdevumā *Latviešu komponisti un muzikologi* (sast. L. Fūrmane, Rīga: *Liesma*, 1989, 146–147) – atrodamajiem nošu rokrakstiem, to izdevumiem un ziņām par skaņdarbiem (t. sk. tiem, kuru partitūras šodien nav atrodamas).

Skaņdarbu komponēšanas gadi un datumi lielākoties norādīti nošu manuskriptos (atsevišķos gadījumos šīs ziņas atrodamas citos avotos). Tiem skaņdarbiem, kuriem nav zināms precīzs komponēšanas gads, piederība daiļrades periodam konstatēta, salīdzinot informāciju dažādos avotos. Daļai skaņdarbu piederība kādam daiļrades periodam nav nosakāma, tie norādīti atsevišķi. Apzinātajā komponista skaņdarbu klāstā daļai ir norādīti opusu numuri (tomēr vairāki acīmredzami iztrūkst), daļai to nav. Iemesli tam mūsdienās vairs nav noskaidrojami.

\* Skaņdarbu nosaukumi krievu valodā uzrādīti ISO9/R transliterācijā.

Periods	Gads	Darba nosaukums, žanrs	Informācija
1. pirmsstudiju un studiju periods 1926.–1941. g.	1926.	<i>Poēma</i> klavierēm	Komponista manuskripts VUPA.
	gads precīzi nav zināms	<i>Zvēzdy noč'û vesennej nežnee</i> balsij un klavierēm Ivana Buņina ( <i>Ivan Bunin</i> ) vārdi	Komponista manuskripts VUPA.
	1928.	<i>Skazka</i> klavierēm	Komponista manuskripts VUPA.
	1928.	<i>Tri otryvka</i> klavierēm	Komponista manuskripts VUPA.
	1936.	<b>Pirmā simfonija</b> a moll	Studiju darbs, partitūra nav atrodama
	1938.	<b>Tēma ar variācijām</b> op. 2 klavierēm	Studiju darbs, komponista manuskripts VUPA.
	1938.	<b>Fūga</b> (četrbalsīga) klavierēm	Studiju darbs ar vērtējumu pieci piecbaļļu sistēmā, Komponista manuskripts VUPA.
	1939.	<i>Trīs dziesmas</i> op. 3 balsij un klavierēm  Nr.1 <i>Gaisma</i> Friča Bārdas vārdi  Nr.2 <i>Ziedonī</i> Aspazijas vārdi  Nr.3 <i>Meža zāles / Lesnye travy</i> Konstantīna Baļmonta ( <i>Konstantin Bal'mont</i> ) vārdi	Studiju darbs.  Komponista manuskripts VUPA.  Pārrakstītas notis, JVLMA BN, L-2895.  Pārrakstītas notis, JVLMA BN, L-5909.
	1939.	<b>Pirmā klaviersonāte</b> gis moll op. 4	Studiju darbs, partitūra nav atrodama.
	1939. g. 14. jūlijs	<i>Pesnâ "Kak po vol'noj volûške"</i> sieviešu korim Mihaila Ļermontova ( <i>Mihail Lermontov</i> ) vārdi	Komponista manuskripts VUPA. JVLMA bibliotēkā arī versija manuskriptā jauktajam korim <i>a cappella</i> , JVLMA BN, L-10151.

## 2. aktīvi radošais periods 1941.–1958. g.

1943. 5. marts 28. marts 12. aprīlis	<i>Trīs dziesmas / Tri romansa</i> op. 5 balsij un klavierēm Aleksandra Bloka ( <i>Aleksandr Blok</i> ) vārdi Nr.1 <i>Es noguris / Ustalyj ot dnevnyh bluždanij</i> Nr. 2 <i>Rudens diena / Medlitel'noj čredoј</i> Nr. 3 <i>Jel nesauc vairs / Ne prizyvaj i ne suli</i>	Komponista manuskripts VUPA. Izdots (t. sk. ar teksta tulkojumu krievu val.) – Rīga: Liesma, 1966. JVLMA bibliotēkā.
1944. g. 15. nov.	<b>Otrā simfonija</b> b moll op. 6	Komponista manuskripti VUPA un LNB RGR, RXA163; 351.
1945. 4. marts 6. marts	<b>Divas prelūdijas klavierēm</b> op. 7 Nr. 1 Nr. 2	Veltījums Pēterim Barisonam (1904–1948). Komponista manuskripts VUPA. Izdots – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958. LNB un JVLMA bibliotēkā.
1945. g. 13. jūnijs	<i>Brīvā dzimtene</i> balsij un klavierēm Annas Sakses vārdi	Komponista manuskripts VUPA.
1946. 1939. 1945. 1945. - - - 1946. 10. februāris 1945. 14. decembris	<b>Astoņas dziesmas</b> balsij un klavierēm op. 8 Friča Bārdas vārdi Nr. 1 <i>Tīklā</i> Nr. 2 <i>Tavs sejs</i> Nr. 3 <i>Nakts un sapņi</i> Nr. 4 <i>Zilā stundā</i> Nr. 5 ..... Nr. 6 ..... Nr. 7 <i>Puķu lauks</i> Nr. 8 <i>Lielākās ilgas</i>	Komponista manuskripts VUPA. Komponista manuskripts VUPA un pārrakstītas notis JVLMA BN, L-5911. Komponista manuskripts VUPA. Komponista manuskripts VUPA. Partitūra nav atrodama. Partitūra nav atrodama. Komponista manuskripts VUPA un pārrakstītas notis JVLMA BN, L-5910. Komponista manuskripts VUPA.
1946.	<b>Otrā klavieresonāte</b> gis moll op. 9	Partitūra nav atrodama.
1946. 24. jūnijs 12. oktobris	<b>Divas dziesmas</b> op. 10 balsij un klavierēm Raina vārdi Nr. 1 <i>Maigais mirdzums</i> Nr. 2 <i>Dienas ausma</i>	Komponista manuskripti VUPA un LNB RGR, RXA163; 342, 345. Izdots – Rīga: Latgosizdat, 1950. LNB un JVLMA bibliotēkā. Izdots – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1960. LNB.

2. aktīvi radošais periods 1941.–1958. g.	1947.	<b>Trešā klavieresonāte</b> D dur op. 12	Komponista manuskripts VUPA. Izdots – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1947. LNB un JVLMA bibliotēkā.
	1947. 10. novembris	<b>Slava varoņiem / Slava geroām</b> Jūlija Vanaga vārdi jauktajam korim	Komponista manuskripts nav atrodams. Izdots – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1949. LNB. Izdots ar tulkotu tekstu krievu valodā krājumā – <i>Pesni kompozitorov Latvii dlā hora bez soprovoždeniā</i> . Moskva: MUZGIZ, 1950. JVLMA bibliotēkā.
	1947. 12. decembris	<b>Pionieru ceļa dziesma</b> Jūlija Vanaga vārdi  <b>Pie jūras (pionieru dziesma)</b> Indras Mežnoras vārdi  bērnu korim	Komponista manuskripts nav atrodams.  Komponista manuskripts VUPA.  Abas dziesmas izdotas krājumā – <i>Pionieru dziesmas</i> . Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1949. LNB.
	1948.	<b>Svētku uvertīra</b> op. 14 simfoniskajam orķestrim	Partitūra – Komponista manuskripti VUPA un LNB RGR, RXA163; 353. Orķestra partijas LNB ML, N2007–3/50.
	1948. 4. aprīlis	<b>Esiet jauni</b> vīru korim Valda Luksa vārdi	Komponista manuskripti VUPA un LNB RGR, RXA163; 343.  Izdots – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1949. LNB un JVLMA bibliotēkā.
	gads precīzi nav zināms	<b>Saules dziesma</b> tenoram un jauktajam korim Jūlija Vanaga vārdi	Komponista manuskripts VUPA.
	1948. 7. jūlijs	<b>Pionieru dziesma</b> Andra Baloža vārdi  <b>Pionieru, vārpu lasītāju dziesma</b> Jāņa Žigura vārdi  bērnu korim	Partitūras manuskripts nav atrodams. Komponista manuskripts VUPA.  Abas dziesmas izdotas krājumā – <i>Latviešu padomju komponistu dziesmas bērnu korim</i> . Rīga: PSRS Mūzikas fonda Latvijas nodaļa, 1949. LNB.
	1948.	<b>Skaņdarbs klavierēm</b> D dur (tempa apzīmējums <i>Allegretto</i> )	Komponista manuskripts VUPA.
	1948. 9. decembris	<b>Kolhoza namdari</b> baritonam ar vīru kori Alfrēda Krūkļa vārdi	Komponista manuskripts VUPA.
	1949.	<b>Ceturtnā klavieresonāte</b> A dur op. 13	Komponista manuskripti VUPA un LNB RGR, RXA163; 333.  Izdots – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1960. LNB un JVLMA bibliotēkā.

1948./1949. – 13. marts	<p><i>Trīs dziesmas</i> balsij un klavierēm op.15</p> <p>Nr. 1 <i>Pavasara vējš</i> Mirdzas Ņempes vārdi</p> <p>Nr. 2 <i>Meitenes dziesma draugam / Devič'ā pesnā</i> Valda Grēviņa vārdi</p> <p>Nr. 3 <i>Bez tevīs / Bez tebā</i> Cecīlijas Dineres vārdi</p>	<p>Komponista manuskripti VUPA.</p> <p>Pārrakstītas notis, LNB ML, N2/25146 un JVLMA BN, L-8081.</p> <p>Izdots (t. sk. ar teksta tulkojumu krievu val.) – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1957. LNB un JVLMA bibliotēkā.</p> <p>Ar nosaukumu <i>Tev</i> LNB RGR, RXA163; 354. Izdots (t. sk. ar teksta tulkojumu krievu val.) – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958. LNB un JVLMA bibliotēkā.</p>
1950.	<p><i>Pieci un divi</i> Arvīda Skalbes vārdi</p> <p><i>Darbs</i> Pētera Sila vārdi Bērnu korim ar klavieru pavadījumu</p>	<p>Komponista manuskripti VUPA.</p> <p>Izdots – Rīga: PSRS Mūzikas fonda Latvijas nodaļa, 1950. LNB un JVLMA bibliotēkā.</p>
1950.	<p><i>Finale</i> no klavieru svītas <i>Vēstule Staļinam</i></p>	<p>Komponista manuskripti. VUPA un LNB RGR, RXA163; 355 (ar nosaukumu – <i>Pēc latviešu dzejnieku vēstules nolasīšanas b. Staļinam</i>).</p>
gads precīzi nav zināms	<p><i>Ziemas sportnieki</i> bērnu korim ar klavieru pavadījumu Raiņa vārdi</p>	<p>Komponista manuskripts VUPA.</p>
gads precīzi nav zināms	<p><i>Dziesmas</i> bērnu balsij un klavierēm op. 18</p> <p>Nr. 1 <i>Rīgas ielās</i> Pētera Sila vārdi</p> <p>Nr. 2 <i>Saule, saule, zeme, zeme</i> Latviešu dainas vārdi</p>	<p>Komponista manuskripts VUPA.</p>
gads precīzi nav zināms	<p><i>Kas tur rūca</i> (tautasdziesmas imitācija) balsij un klavierēm</p>	<p>Komponista manuskripts VUPA.</p>
1951. 25. marts	<p><i>Dainas</i> op. 19 klavierēm</p> <p>Nr. 1 <i>Pacilāti</i></p> <p>Nr. 2 <i>Stāstoši</i></p> <p>Nr. 3 <i>Jūsmīgi, bet vienkārši</i> (veltījums komponista mātei)</p> <p>Nr. 4 <i>Draiskulīgi</i></p>	<p>Komponista manuskripti VUPA un LNB RGR, RXA163; 334, 335, 336, 337.</p> <p>Izdots – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1954. LNB un JVLMA bibliotēkā.</p>



2. aktīvi radošais periods 1941.–1958. g.

gads precīzi nav zināms	<b>Divas dziesmas</b> balsij un klavierēm op. 20  Nr. 1 <i>Kā es varu nedziedāt</i> Valda Rūjas vārdi LNB Reto grāmatu un rokrakstu fondā  Nr. 2 <i>Dod māmiņa pulkā mani</i> Latviešu dainas vārdi	Komponista manuskripts VUPA.  Izdots – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956. LNB un JVLMA bibliotēkā.
1951.	<b>Miera cīnītāju dziesma</b> op. 21 solistam, vīru korim un simfoniskajam. orķestrim Jūlija Vanaga vārdi	Komponista manuskripts VUPA un LNB RGR, RXA163; 347.
1951. 5. novembris	<b>Svētku “Romantiskā uvertīra”</b> op. 22 simfoniskajam orķestrim	Komponēts Rīgas 750 gadu jubilejai.  Partitūra – komponista manuskripts VUPA.  Orķestra partijas LNB ML, N2007–3/51.
1953.	<b>Dainas</b> klavierēm op. 23 Nr. 1 <i>Pastorāle</i> Nr. 2 <i>Rotaļīgi</i> Nr. 3 <i>Palēni</i> Nr. 4 <i>Braši</i>	Komponista manuskripti VUPA un LNB RGR, RXA163; 338, 339, 340, 341.  Izdots – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1955. LNB un JVLMA bibliotēkā.
1953. augusts	<b>Deja</b> klavierēm	Komponista manuskripts VUPA.
1954.	<b>Latviešu dejas</b> op. 24 simfoniskajam orķestrim	Nav instrumentēts, klavierizvilkumā.  Komponista manuskripts VUPA.
1955.	<b>Piektā klaviersonāte</b> F dur op. 27	Nepilns komponista manuskripts VUPA un LNB RGR, RXA163; 353.  Izdots – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956. LNB un JVLMA bibliotēkā.
1956. 18. februāris	<b>Bārenīts</b> jauktajam korim Karļa Skalbes vārdi	Komponista manuskripts VUPA.
1956.	<b>Sestā klaviersonāte</b> c moll op. 28	Komponista manuskripts VUPA un LNB RGR, RXA163; 350.  Izdots – Moskva: Sovetskij kompozitor, 1961. LNB un JVLMA bibliotēkā.
1956.	<b>Septītā klaviersonāte</b> D dur op. 29	Komponista manuskripts VUPA un LNB RGR, RXA163; 349.
1957.	<b>Trešā simfonija</b> h moll pēc Šarla de Kostēra romāna <i>Leģendas par Tilu Pūcesspiegeli</i> motīviem	Partitūra nav atrodama.
1959.	<b>Astotā klaviersonāte</b> a moll	Sonātes pilnā versija restaurēta pēc komponista manuskripta, glabājas VUPA.

3. radošais periods 1960.–1985. g.	gads precīzi nav zināms	<b>Toccata</b> trompetei ar orķestri	Komponista klavierizvilkuma manuskripts VUPA.
	1963./1964. - - - - 1963./1964. 1964./1965. 1964./1965. 1963./1964. 1964./1965.	<b>Koncertētīdes</b> trompetei un klavierēm  Nr. 1 <i>C dur</i> Nr. 2 <i>G dur</i> Nr. 3 <i>D dur</i> Nr. 4 <i>a moll</i> Nr. 5 <i>E dur</i> Nr. 6 <i>B dur</i> Nr. 7 <i>F dur</i> Nr. 8 <i>g moll</i> Nr. 9 <i>Es dur</i> Nr. 10 <i>As dur</i>	Komponista manuskripti VUPA.  Etīdes Nr. 2 manuskripts nav atrodams.  Izdots krājumā – <i>Desmit koncertētīdes trompetei un klavierēm</i> . Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1985. LNB un JVLMA bibliotēkā.
	1969. 28. oktobris	<b>Daina</b> klavierēm	Veltījums Ādolfa Skultes (1909–2000) 50 gadu jubilejai. Komponista manuskripts VUPA.
	1970.	<b>Mūžības granītā cirsts / V granīte večnosti</b> balsij un klavierēm  Nr. 1 <i>Neļķes</i> Gunāra Selga vārdi  Nr. 2 <i>Pieminekļis</i> Arvīda Skalbes vārdi  Nr. 3 <i>Tikšanās ar Ļenīnu</i> Imanta Ziedoņa vārdi  Nr. 4 <i>Aļbalss</i> Ziedoņa Purva vārdi	Komponista manuskripti VUPA.  Izdots (t. sk. ar teksta tulkojumu krievu val.) – Leningrad: Sovetskij kompozitor, 1976. LNB un JVLMA bibliotēkā.
	1971.	<b>Dzīvības vārdā</b> balsij un klavierēm Mirdzas Ķempes vārdi  Nr. 1 <i>Mīlestība</i>  Nr. 2 <i>Laime</i>  Nr. 3 <i>Vasaras kaisme</i>  Nr. 4 <i>Miera vārdi</i>  Nr. 5 <i>Cik labi!</i>	Veltījums Mirdzai Ķempei (1907–1974).  Komponista manuskripti VUPA un LNB RGR, RXA 307; 142.
	gads precīzi nav zināms	<b>Triada</b> balsij (baritonam vai basam) un simfoniskajam orķestrim Jevgeņija Jevtušenko ( <i>Evgenij Evtušenko</i> ) vārdi  Nr. 1 <i>Partbiletj</i>  Nr. 2 <i>Teni naših lūbimyh</i>  Nr. 3 <i>Internacional</i>	Komponista manuskripti VUPA.

3. radiošais periods 1960.–1985. g.	1973.	<i>Serenāde</i> mežragu kvartetam	Veltījums Konrāda Ubāna (1893–1981) 80 gadu jubilejai.  Visa cikla partijas bez partitūras Arvīda Klišāna (1935) privātarhīvā.
	1960.	Nr. 1 <i>Apsveikums</i>	Komponista manuskripts, JVLMA BN, L–7856.
	-	Nr. 2 <i>Tautiešam roku devu</i>	Pārlikums klavierēm, manuskripts, JVLMA BN L–9496.
	1960.	Nr. 3 <i>Pārdomas</i>	Komponista manuskripts, JVLMA BN, L–7856.
	-	Nr. 4 <i>Jautri mirkļi</i>	Pārlikums klavierēm, manuskripts, JVLMA BN L–9496.
	-	Nr. 5 <i>Novēlējums</i>	Partijas Arvīda Klišāna privātarhīvā.
	1978.	<i>In modo classico</i> fagotam un klavierēm	Johana Sebastiāna Baha ( <i>Johann Sebastian Bach</i> , 1685–1750) piemiņai.  Komponista manuskripti VUPA.  Izdots – Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1977. LNB un JVLMA bibliotēkā.
	1978.	2. daļa no sonātes klarnetei un klavierēm ( <i>Improvizācija</i> )	Komponista manuskripts VUPA.  Izdots krājumā – <i>Latviešu padomju komponistu skaņdarbu krājums koka pūšamajiem instrumentiem ar klavieru pavadījumu</i> . Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1978. Izdotajā versijā nav nosaukuma <i>Improvizācija</i> , kurš ir dots autora manuskriptā.
	1978.	<i>Etīde</i> klarnetei un klavierēm C dur	Komponista tīrteksts JVLMA BN L–11375.  Izdots krājumā – <i>Latviešu padomju komponistu skaņdarbu krājums koka pūšamajiem instrumentiem ar klavieru pavadījumu</i> . Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1978.
	gads precīzi nav zināms	<i>Etīde</i> klarnetei un klavierēm a moll	Komponista manuskripti VUPA un JVLMA BN L–8049.
gads precīzi nav zināms	<i>Etīde</i> klarnetei un klavierēm c moll	Komponista manuskripti VUPA un JVLMA BN L–8049.	

<b>Atsevišķi darbi</b> <b>(nav precīzi nosakāms tapšanas laiks, piederība kādam daiļrades periodam)</b>	<b>Skaņdarbs</b> četriem instrumentiem (bez atšifrējuma) bez nosaukuma	Komponista manuskripts VUPA.
	<b>Skaņdarbs</b> klavierēm F dur (tempa apzīmējums <i>Allegretto</i> )	Komponista manuskripts VUPA.
	<b>Skaņdarbs</b> klavierēm klavierēm (tempa apzīmējums <i>Moderato</i> )	Komponista manuskripts VUPA.
	<b>2. daļa</b> <i>Tranquillo</i> klavierēm C dur	Komponista manuskripts VUPA. Manuskriptā dots arī alternatīvais nosaukums <i>Daina</i>
	<i>Trīs skaņdarbi</i> klavierēm (bērniem) <i>Moderato</i> <i>Rotaļa</i> <i>Vakarā</i>	Komponista manuskripti VUPA.
	<i>Apdziedāšanas dziesma (Nīcas melodija)</i> klavierēm četrrocīgi (bērniem)	Komponista manuskripts VUPA.
	<i>Pesnā</i> klavierēm	Komponista manuskripts VUPA.  Skaņdarbs ir pierakstīts komponista darba burtnīcā 4. lpp.
	<b>Skaņdarbs</b> klavierēm	Komponista manuskripts VUPA.  Skaņdarbs ir rakstīts uz numurētām nošu lapām (29.–45.).
	<b>Skaņdarbs</b> solo instrumentam un klavierēm As dur	Komponista manuskripts VUPA.
	<b>Skaņdarbs</b> simfoniskajam orķestrim (tempa apzīmējums <i>Largo</i> )	Komponista partitūras un klavierizvilkuma manuskripti, VUPA.

# BIBLIOGRĀFIJA

## AVOTI

### Nepublicētie avoti

#### LNA/LVVA – Latvijas Nacionālais arhīvs / Latvijas Valsts Vēstures arhīvs

Marijas Utkinas pase. 2996. fonds, 19. apraksts, 4235. lieta.

#### LNA/LVA – Latvijas Nacionālais arhīvs / Latvijas Valsts arhīvs

Atbrīvoto darbinieku personīgās lietas "S-Z" 3. sēj. 1986. g. 472. fonds, 2p. apraksts, 145. lieta.

Darbvedība. Komponistu savienības biedru saraksts. 423. fonds, 4. apraksts, 1. lieta

LPKS jaunrades sanāksmes protokoli 1948. gads. 423. fonds, 1. apraksts, 35. lieta

Latvijas Konservatorija. Studentu sekmju žurnāls 1938./39. m. g. 1655. fonds, 1. apraksts, 1451. lieta.

Latvijas Konservatorija. Sekmju žurnāls 1936./37. m. g. 1655. fonds, 1. apraksts, 1450. lieta.

#### RMM – Rakstniecības un mūzikas muzejs

Graubiņš, Jēkabs. Dienasgrāmata *Mana laika sejas*: 3. grāmata no 1956. gada 14. decembra līdz 1957. gada 2. jūlijam. RMM 835084.

Vēstule. Valentīns Utkins – Jāzepam Vītolam. Rīga, 1941. gada 4. oktobris. RMM 214711.

#### LNB RGR – Latvijas Nacionālās bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu lasītava

Valentīna Utkina skaņdarbu manuskripti. LNB RXA – 163, šifri 347, 349, 351, 353, 355; – 307, šifrs 142.

#### LNB ML – Latvijas Nacionālās bibliotēkas Mūzikas lasītava

Valentīna Utkina skaņdarbu manuskripti. LNB ML, šifri N2/25146, N2007–3/50, N2007–3/51.

#### JVLMA BN – Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas bibliotēkas Nošu nodaļa (arhīvs)

Valentīna Utkina skaņdarbu manuskripti. JVLMA BN, L–2895, L–5909, L–5910, L–5911, L–7856, L–8048, L–8049, L–8081, L–9496, L–11375.

#### VUPA – Valentīna Utkina privātais arhīvs<sup>14</sup>

Marija Utkina (b. g.). Marijas Utkinas biogrāfija. Mašīnraksts ar rokraksta papildinājumiem.

---

14 Valentīna Utkina privātais arhīvs, atrodas Marinas Vidmontes īpašumā

Valentīna Utkina diploma tulkojums (1973). Valentīna Utkina Latvijas Konservatorijas diploms nr. 183, tulkojums. Mašīnraksts. Jūrmala, 1973. gada 27. jūnijs.

Valentīna Utkina nepublicētie skaņdarbu manuskripti.

### **MVPA – Marinas Vidmontes privātais arhīvs**

Kaijaks (2020a) = Jānis Kaijaks (2020). Tiešsaistes intervija, 24.10.2020.

Dambis (2020) = Pauls Dambis (2020). Telefonintervija, 12.12.2020.

Arne (2021) = Ilze Arne (2021). Telefonintervija, 03.03.2021.

Vasks (2021) = Pēteris Vasks (2021). Telefonintervija, 23.01.2021.

Miršanas apliecība (a) = Vladimira Utkina miršanas apliecība, izsniegta 12.09.1994.

Miršanas apliecība (b) = Valentīna Utkina miršanas apliecība, izsniegta 20.03.1995.

Vidmonte = Irinas Vidmontes nepublicētā biogrāfija. .

### **PERIODIKA**

Briede, Vija. Ardievas vijolei. *Karogs*, 1982, Nr. 3, 176–178.

Burve, Anna Marta. Viņš lidoja! *Mūzikas Saule*, 2019, Nr. 4, 36–40.

Grāvītis, Oļģerts. P. Plakida pirmajā autorkoncertā. *Literatūra un Māksla*, 24.04.1976., 13.

Grīnfelds, Nilss. Mūsu jubilāri. *Literatūra un Māksla*, 20.07.1974., 12.

Jumis, V. Simfonijas pirmatskaņojums. *Cīņa*, 05.10.1947., 4.

Latvijas Padomju Komponistu savienībā. *Literatūra un Māksla*, 13.07.1952., 4.

Sveicam. Valentīnam Utkinam – 80. *Literatūra un Māksla*, 13.07.1984., 6.

Sprūde, Viesturs. Nams, ko sarkanajai armijai dāvājusi “pateicīgā” latviešu tauta!” Kā notika atgriešanās *Māmuļā*. *Latvijas Avīze*, 26.08.2021., <https://www.la.lv/1991-gada-26-augusta> (skatīts 18.07.2022.).

Švarc, Lûdmila. Klūč k garmonii. *Smena*, 1976, Nr. 21, 28–30.

Zakāmennija, Inga. Vēstule, muzikants un viņa vijole. *Liesma*, 1984, 8, 21–22.

Zālīte, Milda. Latvijas Padomju Komponistu savienībā. *Literatūra un Māksla*, 24.10.1947., 5.

### **LITERATŪRA**

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

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

Krasinskaâ, Liâ (2018). *Tak bylo... Ētūdy moej žizni*. Sost. Aleksandr Malnač. Rīga: D.V.I.N.A.



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

Mihaiļeca, Marina (b. g.). *Valentīns Utkins*. <https://www.russkije.lv/lv/lib/read/v-utkin.html> (skatīts 20.07.2021.).

Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzeja projekts virtuālā enciklopēdija *100 nozīmīgas personas Latvijas medicīnas vēsturē*. Vladimirs Utkins. <http://www.ieverojamiemediki.lv/u/utkins-vladimirs/> (skatīts 10.08.2021.).

*Pedagogičeskij terminologičeskij slovar'*. *Assistentura (assistentatura) stažirovka*. <https://rus-pedagogical-dict.slovaronline.com/233> (skatīts 19.10.2022.).

Pestova, Ludmila, Lejnieks, Jānis (2021). Sergejs Antonovs. Rīga: Neputns.

Tjuņina, Ērika (b. g.) *Vladimirs Utkins*. <https://www.russkije.lv/lv/lib/read/utkin-vladimir.html> (skatīts 10.08.2021.).

Utkins, Valentīns, Krasinska, Lija (1951). *Mūzikas elementārā teorija*. Mācības līdzeklis mūzikas vidusskolām. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība.

Utkin, Valentin, Krasinska, Liā (1965). *Èlementarnaâ teoriâ muzyki*. Moskva: Muzyka.

Vītoliņš, Jēkabs (red., 1957). *Latviešu mūzikas chrestomatija*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība.

# VALENTĪNS UTKINS IN THE MUSIC HISTORY OF LATVIA: BIOGRAPHICAL, PEDAGOGICAL AND CREATIVE HERITAGE

Marina Vidmonte

## Summary

The aim of this article is to contextualize the personality of composer, pianist and pedagogue Valentīns Utkins (1904–1995) in the music history of Latvia. The impulse of this research came from a deep personal interest as the author is also a musician and the granddaughter of Valentīns Utkins.

The research was carried out through collecting the information from the State History Archive of the National Archive of Latvia (LVVA), the National Archive of Latvia (LVA), the National Library of Latvia, the library of the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, the Museum of Literature and Music, the private archives of Valentīns Utkins and the author. Besides, an analysis of the information found in press and literature sources was provided. The article tackles the personality of Valentīns Utkins, including his biography (with many facts that have been revealed for the first time), his teaching and composing activities as well as the periodization and characterization of his scores.

The first part of the article mainly uncovers the life of Valentīns Utkins. He was born in Riga and spent most of his life there. He was a passionate pianist in his youth. However, it was the meeting with Jāzeps Vītols (1863–1948), the composer, pedagogue, music critic and founder of the Latvian Academy of Music, that persuaded him to leave law studies in 1935 and enter into the Latvian Conservatory to study composition instead. Utkins graduated in 1939, and continued his learning in Vītols' workshop until 1940.

The second part deals with Utkins' contribution to teaching young composers in Latvia. He taught in the State Conservatory of the Latvian SSR for several decades (1944–1986) and held the position of professor since 1972. Many locally and internationally known composers, such as Viktors Sams (1919–1991), Indulis Dālmanis (1922–1983), Jurijs Glagoļevs (1926–2013), Aldonis Kalniņš (1928), Jāzeps Lipšāns (1929–1989), Jānis Kaijaks (1931–2021), Oļegs Barskovs (1935–2002), Pauls Dambis (1936), Pēteris Vasks (1946), Pēteris Plakidis (1947–2017), Egīls Straume (1950), Ilze Arne (1953), Arturs Maskats (1957), and others were graduates of his class. From 1973 to 1981, Utkins was the Head of the Composition Department. In 1974, he became the first tutor in composition who prepared the graduates for postgraduate studies. He also started the initiative of student concerts in secondary music schools in different cities.

The article also reminds us about Utkins' contribution to the methodology of music theory and its related works. In 1951, the book *Elementary theory of music: study book for secondary music schools* by Utkins and Lija Krasinska (1911–2009), a musicologist and

professor from the State Conservatory of Latvia, was published. This book currently has seven editions (1953, 1959, 1965, 1965, 1981, 1991, 2007).

The third part of the article provides a periodization of Valentīns Utkins' scores (the most characteristic opuses of different genres are displayed in the table attached).

The first period (1926–1941) shows the influence of Jāzeps Vītols that followed Utkins' studies in the Latvian Conservatory. During this period, he composed the First symphony (1936, score was lost), the First piano sonata (1939), music for piano, vocal chamber music and choir music.

The second period (1941–1958), is the creative awakening of the composer, particularly reflected in his piano sonatas and influenced by his personal life and conditions. The second creative period is the most fruitful in terms of new and noteworthy scores, the Second symphony (1944) and Third symphony (1957, the score was lost), the next six piano sonatas (1946, 1947, 1949, 1955, 1956, 1956), piano music, vocal chamber music and choir music.

The third period of the composer's creative heritage (1960–1985) shows the change in his focus. It is somehow related to his teaching activities in the conservatory. The list of the works composed during this period contains the Eighth symphony for piano (1959), a work for piano, a vocal cycle and several methodological pieces for different instruments and ensembles.

Several sources, including the testimonies and observations of his contemporaries reveal the peculiarity of Valentīns Utkins as a composer. This peculiarity includes the intonations of initially Russian, and later Latvian folk music, absorbed and assimilated into his original music language. Further research of this musical language remains a task to explore in the future.



# LEĢENDĀRĀ FESTIVĀLA VASARAS RITMI TAPŠANA, NORISE UN NOZĪME LATVIJAS DŽEZA ATTĪSTĪBĀ 20. GADSIMTA OTRAJĀ PUSĒ

Indriķis Veitners

Rakstā pētīta džeza festivāla *Vasaras ritmi* vēsture. Džeza festivāls *Vasaras ritmi* notika Rīgā no 1976. līdz 1994. gadam, un to organizēja *Rīgas džeza klubs*. Rakstā atspoguļota džeza situācija Latvijā līdz kluba izveidošanai, *Rīgas džeza kluba* tapšanas vēsture, džeza festivāla tapšana un norises, kā arī dots vērtējums šo notikumu nozīmei Latvijas džeza vēsturē un šodienas kontekstā. Rakstā iespēju robežās rekonstruētas festivāla norises, pateicoties saglabātajiem materiāliem – festivāla programmām un afišām, kā arī intervijām ar *Rīgas džeza kluba* biedriem un festivāla organizatoriem. Līdzās šiem avotiem autors izmantojis arī publikācijas periodikā, kā arī arhīvu datus.

Džeza festivāla *Vasaras ritmi* norise ir bijis viens no nozīmīgākajiem faktoriem, kas spēcīgi ietekmēja džeza dzīvi 1970.–1980. gados Latvijā, popularizējot un nostiprinot džeza mūzikas statusu un dodot spēcīgu impulsu Latvijas džeza mūzikas atpazīstamības veicināšanā starptautiski.

**Atslēgvārdi:** džezs Latvijā, 20. gadsimta otrā puse, *Rīgas džeza klubs*, festivāls *Vasaras ritmi* 1976–1994, festivāla dalībnieki, fakti, hronoloģija.

**Keywords:** jazz in Latvia, 2nd half of the 20th century, *Riga Jazz Club*, festival *Vasaras ritmi* 1976–1994, participants, facts, chronology.

## Ievads

Džeza festivāli vēsturiski spēlējuši nozīmīgu lomu džeza kā mūzikas žanra attīstībā. Festivāla formāts radās tikai pēc Otrā pasaules kara kontekstā ar modernā džeza attīstību un ar to saistīto džeza kā mūzikas žanra pozīcijas maiņu mūzikas tirgū. Tā vairs nebija populārā deju mūzika, līdz ar to aktuāls kļuva jautājums par džeza mūzikas popularizēšanu publikā un tā pozīcijas un tirgus daļas stiprināšanu kopējā mūzikas piedāvājuma kontekstā. Festivāla formāts, kas sevī ietvēra vairāku mūziķu sastāvu sečīgu uzstāšanos vienā koncertā, ļāva sasniegt lielāku publikas daļu ar daudzpusīgāku un mākslinieciski interesantāku piedāvājumu, vienlaicīgi atvieglojot koncerta organizatorisko un reklāmas pusi producentiem (McKay, 2018: 708).

Taču PSRS (un arī citās bijušajās sociālistiskajās valstīs), kur oficiālās varas attieksme pret džezu bija ļoti neviennozīmīga un mainīga, džeza festivālu nozīme bija daudz lielāka. Situācijā, kad džeza publiska skanējuma iespējas bija neregulāras un ierobežotas, brīvs mūzikas tirgus ar mūziķu savstarpēju konkurenci un publikas pieprasījuma-piedāvājuma attiecībām faktiski nepastāvēja, turklāt visus saistīja oficiālās varas ideoloģiskie noteikumi, festivāla formāts bija viena no nedaudzām iespējamajām esošajām

situācijā organizēt publiskus džez koncertus. Turklāt šiem koncertiem bija ne tikai mākslinieciska (muzikāla), bet arī sociālpolitiska nozīme tā laika sabiedrībā (Starr 1994: 282, Fejertag 2010: 158).

Pateicoties lielākam dalībnieku skaitam un satura daudzpusībai, kā arī vairāku institūciju iesaistīšanai organizēšanā, radās iespēja veidot plašākus džez koncertus ar oficiālu valsts iestāžu atbalstu. Protams, joprojām pastāvēja zināms ideoloģisks spiediens un dažādi ierobežojoši nosacījumi, tomēr šo festivālu organizatori izmantoja visus tolaik pieejamos līdzekļus un sakarus, lai realizētu savas ieceres. Kā jau vienmēr, izšķiroša loma ir personībām, arī valdošās Komunistiskās partijas un valsts struktūrās netrūka džez cienītāju, un, pateicoties to atbalstam, pasākumus bija iespējams realizēt. Tieši tādēļ Latvijas (un arī PSRS kopumā) džez vēsturē padomju periodā džez festivāli ir spēlējuši ļoti nozīmīgu lomu, it īpaši leģendārais Tallinas 1968. gada festivāls (Reimann 2022: 8)<sup>1</sup>.

Raksta mērķis ir hronoloģiski un faktoloģiski rekonstruēt un komentēt džez festivāla *Vasaras ritmi* vēsturi Latvijā 20. gadsimta otrajā pusē. Džez festivāls *Vasaras ritmi* notika Rīgā no 1976. līdz 1994. gadam, un to organizēja *Rīgas džez klubs*. Rakstā atspoguļota džez situācija Latvijā līdz kluba izveidošanai, *Rīgas džez kluba* tapšanas vēsture, džez festivāla tapšana un norises, kā arī dots vērtējums šo notikumu nozīmei Latvijas džez vēsturē un šodienas kontekstā. Rakstā iespēju robežās rekonstruētas festivāla norises, pateicoties saglabātajiem materiāliem – festivāla programmām un afišām, kā arī intervijām ar *Rīgas džez kluba* biedriem un festivāla organizatoriem. Līdzās šiem avotiem autors izmantojis arī publikācijas periodikā, kā arī arhīvu datus.

### **Priekšvēsture – KIKOK (pirmais džez festivāls Latvijā)**

Latvijā pirmais džez festivāls Latvijā notika 1962. gada 18. decembrī (Veitners, *Mūzikas Saule*, Nr. 1 (101), 2020). Tas notika toreizējā A. Popova Rīgas radiorūpnīcas klubā, Radiotehnikas ielā 41 (tagad – Mūkusalas iela 72b). To noorganizēja neformāla domubiedru – mūziķu grupa, kas tobrīd bija izveidojusi pirmo džez klubu Latvijā. Šis bija arī viens no pirmajiem šāda veida klubiem visā PSRS.

Par pirmo Latvijas džez festivālu ir saglabājusies pārsteidzoši plaša informācija, galvenokārt pateicoties viena no tā organizatoru – kontrabasista Jura Āķa (1938) privātā arhīva materiāliem<sup>2</sup>. Tādēļ bija iespējams gandrīz pilnībā rekonstruēt festivāla gaitu, dalībniekus, sastāvus un atskaņoto repertuāru (I. Veitners, *Jazzin.lv*, Nr. 27, 2021).

Festivāla faktoloģiska rekonstrukcija ļauj izdarīt secinājumus par tā brīža Latvijas džez mūziķu izpratni par džezu, kas bija pilnībā atbilstoša džez situācijai pasaulē. Konstatējams ļoti labs informētības līmenis par džez aktuālajām norisēm pasaulē, kas

1 Džez festivāli noritēja arī citās PSRS pilsētās. Nozīmīgākie festivāli notika Maskavā un Ļeņingradā, kā arī Minskā, Novosibirskā, Dņepropetrovskā, Petrozavodskā, Doņeckā, Voronežā, Kuibiševā, Arhangeļskā, kā arī citās pilsētās (Fejertag 2010: 165).

2 Juris Āķis ir saglabājis lielu skaitu fotogrāfiju, repertuāra un mūziķu sastāvu sarakstu un citu materiālu par KIKOK festivālu. Šo materiālu oriģināli glabājas J. Āķa dzīvesvietā.



apliecina tā brīža Latvijas jauno džeza mūziķu sekošanu džeza aktualitātēm un plašu informētību par jaunākajiem ieskaņojumiem.

Taču KIKOK organizācija bija spontāna, faktiski bez jebkādas oficiālo iestāžu iesaistīšanās, kas lielā mērā arī noteica tās pastāvēšanas īslaicīgumu. Tādēļ varas reakcija uz būtībā nesankcionēto, pašu mūziķu noorganizēto pasākumi bija ļoti asa. Festivāla organizatorus publiski smagi kritizēja toreizējais Latvijas komunistiskās partijas vadītājs Augusts Voss (1919–1994) (A. Voss, *Sovetskaā Kultura*, 04.04.1963). Vēlāk sekoja arī soda sankcijas pasākuma organizatoriem. Varas vīrus, šķiet, visvairāk sanikvoja fakts, ka festivāls ir tik veikli noorganizēts viņiem aiz muguras, faktiski piemānot esošo varu, turklāt tā brīža iekšpolitiskā un starptautiskā situācija bija džežam ārkārtīgi nelabvēlīga<sup>3</sup>. Rezultātā kluba darbība 1962. gadā tika izbeigta<sup>4</sup>.

Tomēr pati ideja par džeza klubu un festivālu mūziķu un džeza cienītāju vidū nepazuda. KIKOK irnozīmīgs ne tikai kā pirmais Latvijas džeza festivāls, tas kalpoja arī kā iedrošinošs un pamācošs piemērs vēlākajiem *Rīgas džeza kluba* organizatoriem, turklāt daži pirmā džeza kluba dalībnieki (piemēram, Vladimirs Lukins un vairāki citi) aktīvi piedalījās arī nākamā džeza kluba darbībā. Taču, atšķirībā no KIKOK, vēlāko džeza klubu organizatori vairs nav mūziķi, bet galvenokārt Rīgas tehniskā inteliģence – džeza cienītāji. Viņi arī veido organizatorisko pamatu *Rīgas džeza klubam* un nozīmīgākajam Latvijas džeza festivālam *Vasaras ritmi*.

179

### Džeza entuziastu aktivitātes un kafejnīcas *Allegro* izveidošanās

Pēc KIKOK likvidēšanas džežs kā “nevēlams” uz vairākiem gadiem pazuda no oficiālā naratīva. Tomēr nepazuda džeza cienītāji un viņu vēlme klausīties iemīļoto mūziku. Pakāpeniski sāka veidoties neformālas džeza entuziastu – cienītāju grupas, kas regulāri tikās, mainījās ar ierakstiem<sup>5</sup> un informāciju par džeza aktualitātēm. Galvenie informācijas avoti bija radio – ASV radiostacijas *Voice of America* raidījums *Jazz Hour* leģendārā Vilisa Konovera (*Willis Conover*, 1920–1996) vadībā, kā arī vienīgie tolaik PSRS pieejamie sociālistiskajās valstīs – Polijā, Vācijas Demokrātiskajā Republikā un Čehoslovākijā – izdotie džeza žurnāli (Kurmajevs, intervija, 25.03.2022.). 60. gadu nogalē bija vairākas šādas džeza entuziastu grupas. Raksturīgi, ka to dalībnieki pamatā bija

3 Tobrīd – 1962. gada nogalē – savu apogēju bija sasniegusi t.s. Kubas raķešu krīze – politiskā spriedze starp ASV un PSRS. Savukārt 1962. gada 1. decembrī notika PSRS līdera Ņikitas Hruščova skandalozais avangarda mākslinieku izstādes apmeklējums Manēžas izstāžu zālē Maskavā, kura rezultātā PSRS sākās plaša valsts organizēta kampaņa pret moderno mākslu un kultūru, tai skaitā džežu. Šai kampaņai sākums bija 1962. gada 17. decembra PSKP CK sekretāra Leonida Iljičova runa, kurā tika pausts atklāts nosodījums avangarda mākslai un džežam. Latvijā oficiālais nosodījums tika pausts jau minētajā LPSR radošās inteliģences sanāksmē 1963. gada 3. aprīlī (Kruks, 2008: 92).

4 Izbeidzot KIKOK darbību, kluba vadītājs, jaunais kinorežisors Ivars Kraulītis (1937–2004) gandrīz tika izslēgts no komjaunatnes, bet kinostudijas direktors Pāvels Jankovskis un komjaunatnes komitejas sekretārs Rostislavs Gorjajevs saņēma rājienu (Kraulītis, <https://www.filmas.lv/person/2570/>, 26.07.2022.).

5 Ārzemju džeza un vēlāk arī rokmūzikas skaņuplates PSRS laikā oficiāli bija nepieejamas. To iegūšana bija ļoti sarežģīta, dārga (viena skaņu plate vareja maksāt pat mēneša algu) un arī bīstama, jo ipašnieks vareja tikt apsūdzēts kontrabandā. Līdzīgi kā citas “importa” preces tajā laikā, Latvijā skaņuplates visbiežāk nonāca ar ārzemju jūrnīeku starpniecību, vai arī ar radīnieku pasta sūtījumiem no ārzemēm (S. Kurmaev, *Sem' iskusst*, 5/2011; Šefers, intervija, 29.03.2022.).

t.s. tehniskā intelīģence – inženieri, konstruktori, radio inženieri, kas vairumā gadījumu bija krieviski runājoši. Šis aspekts ir atšķirīgs no pirmā džezā kluba organizatoriem (KIKOK), kas galvenokārt bija mūziķi un latvieši.

Viena no šādām interesentu grupām pulcējās ap Latvijas rūpniecības projektēšanas institūta *Latgiproprom (Latgiproprom)*<sup>6</sup> inženieri konstruktoru Leonīdu Nidbaļski (*Leonid Nidbal'skij*, 1937), kurš pats bija bundzinieks amatieris diksilenda sastāvā<sup>7</sup>.



Leonīds Nidbaļskis. Apmēram 1976. gads.  
Foto autors nezināms.

Sākotnēji muzicējot pašdarbības džezas ansambļa – diksilenda – sastāvā, Nidbaļskis pakāpeniski iepazīna plašu mūziķu loku, kā arī džezas cienītāju – domubiedru grupu, kas regulāri apmeklēja džezas koncertus, tai skaitā arī citās PSRS pilsētās. Būdams inženieris, Nidbaļskis bieži tika sūtīts komandējumos uz Maskavu, Ļeņingradu un citām PSRS pilsētām, kur viņam radās iespēja iepazīties ar vietējiem džezas entuziastiem. Šie kontakti lieti noderēja vēlāk, jau *Vasaras ritmu* laikā, kad izšķiroša bija tieši personīga pazīšanās un kontakts ar citu pilsētu džezas festivālu organizatoriem. Šajos braucienos radās arī vairākas idejas, kas vēlāk kļuva par festivāla *Vasaras ritmi* raksturīgām iezīmēm, kā piemēram, tradicionālais brauciens ar kuģīti pa Daugavu, kam sākotnējais impulss radās, apmeklējot džezas koncertu Ļeņingradā (Nidbaļskis, intervija, 28.01.2022.).

Ļoti lielu iespaidu atstāja leģendārais Tallinas džezas festivāla apmeklējums 1967. gadā, kur Nidbaļskis piedalījās ar savu diksilendu. Festivāla oficiālajā programmā

6 Kopš 1970. gada – projektēšanas institūts *Rūpnīcprojekts*.

7 Leonīds Nidbaļskis pēc izglītības bija inženieris-konstruktor, kurš ilgus gadus strādāja arī rūpnīcā *Straume*. Viņš ir slaveno *Straumes* ražoto kafijas dzirnaviņu konstruktors (N. Lebedeva, *Baltijas Balss*, <https://bb.lv/statja/kuljtprosvet/2021/01/01/rizhskie-legendy-dzhaz-klub-i-kafe-allegro-otmechayut-yubilei>, 01.06.2021.).

Rīgas diksilends neuzstājās<sup>8</sup>. Savukārt neaizmirstama bija leģendārā Vilisa Konovera (*Willis Conover*, 1920–1996) sagaidīšana Tallinas dzelzceļa stacijā, kā arī visa festivāla norise, slavenā ASV saksofonista Čārlza Loida (*Charles Lloyd*, 1938) koncertu ieskaitot (Nidbaļskis, intervija, 28.01.2022.).

Pēc šiem braucieniem Nidbaļskim, kuram piemita izcilas organizatora spējas, radās doma arī Rīgā organizēt džeza kafejnīcu – vietu, kur būtu iespējams regulāri atskaņot džezu. Kā stāsta pats Nidbaļskis, šī doma viņam radās pēc vairāku šādu kafejnīcu apmeklēšanas gan Maskavā (*kafe "Rovesnik"*), gan toreizējā Ļeņingradā (*džaz-kafe "Molodežnoe"* (N. Lebedeva, *Baltijas Balss*, 01.06.2021.). Turklāt, ņemot vērā iepriekšējo neveiksmīgo KIKOK pieredzi, bija skaidrs, ka pasākums ir jāorganizē pavisam oficiāli, tātad ar varas iestāžu atbalstu (T. Kovalenko, *Otkrytyj gorod*, 2014, No. 2)

Lai ieceri varētu realizēt, tika meklēts atbalsts Rīgas pilsētas komjaunatnes komitejā. Jāpiemin, ka tolaik Padomju savienībā faktiski jebkam bija nepieciešama komunistiskās partijas atļauja un akcepts, līdz ar to izšķiroša nozīme bija personīgajiem kontaktiem un spējai pārliecināt atbildīgos partijas darbiniekus par ieceres atbilstību ideoloģiskajiem uzstādījumiem. Daudz kas bija atkarīgs arī no konkrētajiem cilvēkiem atbildīgajos amatos, viņu viedoklim un pat personīgajai gaumei. Nidbaļskim šajā ziņā veicās – Latvijas komjaunatnes centrālajā komitejā ieceri par džeza kafejnīcu atbalstīja toreizējie komjaunatnes komitejas vadītāji Kārlis Līcis (dzīves dati nav zināmi) un Alfrēds Rubiks (1935), kā arī Rīgas pilsētas komitejas pirmais sekretārs Imants Daudišs (1945–2002), kuru dēļ ideja guva tālāku virzību (T. Kovalenko, *Otkrytyj gorod*, 2/2014; Nidbaļskis, intervija, 28.01.2022.).

Būtisku atbalstu sniedza laikraksts *Sovetskaâ molodžž'* un īpaši tā atbildīgais sekretārs Vladimirs Stešenko (1944), kurš personīgi iesaistījās džeza kafejnīcas organizēšanas procesā un dažādos veidos atbalstīja džeza aktivitātes visu savas darbības laiku laikraksta redakcijā. *Sovetskaâ molodžž'* turpmāko gadu laikā spēlēja nozīmīgu lomu Latvijas džeza popularizēšanā, regulāri publicējot džeza koncertu un vēlāk festivāla *Vasaras ritmi* recenzijas, kā arī veidojot džeza PSRS mūziķu ikgadējās aptaujas. Šo darbu veica ilggadīgais laikraksta žurnālists Valērijs Kopmans (*Valerij Kopman*, 1940–2021), kurš regulāri rakstīja par festivālu un tā koncertiem ne tikai *Sovetskaâ molodžž'*, bet arī citos PSRS un vēlāk Krievijas preses izdevumos<sup>9</sup>.

Ideja pakāpeniski guva atbalstu, un visbeidzot ar Rīgas komjaunatnes komitejas CK atbalstu 1971. gada 23. janvārī Kaļķu ielā 24 tika atvērta džeza kafejnīca *Allegro*, kas darbojās līdz pat 1991. gadam. Formālā atbildīgā institūcija bija Rīgas pilsētas komjaunatnes centrālā komiteja, kura finansēja mūziķus un kontrolēja kafejnīcas darbu. To apliecina Rīgas pilsētas komjaunatnes komitejas biroja sēžu protokoli, kuros katru

8 Tallinas džeza festivālā kā oficiālie Latvijas pārstāvji uzstājās padomju armijas ansamblis *Zvaigznīte*, kura sastāvā toreiz muzicēja Gunārs Rozenbergs (1947–2009), Uldis Stabulnieks (1945–2012), Dzintars Beķeris (dzīves dati nav zināmi), Valdis Eglītis (1945–2019).

9 Kopmans turpināja rakstīt par Latvijas džezu arī pēc PSRS sabrukuma. Viņa daudzskaitlīgās publikācijas iespējams lasīt Krievijas interneta vietnē <https://jazzquad.ru/index.pl?act=TAGS&tag=Валерий%20КОПМАН&taggroup=автор> (skatīts 29.08.2022.).

mēnesi tika iesniegtas atskaites par izlietoto finansējumu, kā arī katra mēneša kafējnīcas darbības plāni (LVA, 202 f., 10 apr., lieta nr. 6, 60–62; 97; 146, 195–198).

Tomēr sākotnējais plāns kafējnīcā atskaņot tikai džezu nerealizējās. Kā atceras Nidbaļskis, galvenais iemesls bija tā laika Rīgas džeza mūziķu ierobežotā kapacitāte (Nidbaļskis, intervija, 28.01.2022.). No idejas par džeza koncertiem visas nedēļas garumā bijis jāatsakās teju uzreiz, jo džeza sastāvu, kuri būtu gatavi uzstāties, aprūcīes jau pēc trim dienām. Līdz ar to džeza koncertiem un tiem sekojošajiem *jam session*<sup>10</sup> tika atvēlētas trešdienas, bet pārējās dienās kafējnīcā notika daudz dažādu citu pasākumu. Trešdienu sastāvus sākumā organizēja Nidbaļskis, vēlāk kontrabasists Boriss Bannihs un citi. Savukārt *Allegro* valdes priekšsēdētājs bija V. Stešenko (B. Bannyh, *Vesti*, 25.01.2019.).



*Jam session* kafējnīcā Allegro, apm. 1972. g. No kreisās Vladimirs Boldirevs, Boriss Bannihs, Eduards Klovskis, Juris Mutulis. Foto autors nezināms.

Sākotnējā ideja par pilnvērtīgas džeza kafējnīcas – būtībā džeza kluba – darbību pilnā mērā nerealizējās lielā mērā arī kafējnīcas vadības atšķirīgo interešu dēļ – galvenais uzdevums bija pildīt plānu, nevis popularizēt džezu, kas bieži radīja konfliktus starp mūziķiem un kafējnīcas personālu. Arī iestādi kontrolējošās komjaunatnes komitejas atbildīgo darbinieku formālie uzstādījumi stipri atšķīrās no mūziķu vēlmēm, bieži radot konfliktsituācijas. Būtībā kafējnīcas vadība un kontrolējošās iestādes

10 Kaut arī PSRS angļu valodas lietojums publiskajā telpā bija ļoti ierobežots, festivāla *Vasaras ritmi* publicētajos materiālos (programmā un afišās) bieži tiek lietots apzīmējums “*jam session*” – gan angļu vārdā, gan transliterācijā. Tāpat festivāla iespieddarbos sastopami arī citi anglicismi. Acīmredzot džeza kluba specifiskais “pusoficiālais” statuss atļāva lielāku brīvību publikācijās, pretstatā stingrai cenzūrai pakļautos valsts filharmonijas un kultūras nama *Oktobris* iespieddarbus. T.s. džemesesijas (*jam session*) ir džeza mūziķu brīva kopīga muzicēšana, neatņemama un ļoti svarīga džeza festivālu norises sastāvdaļa.

nebija ieinteresētas patiesā džeza attīstībā, džezs kalpoja tikai par izkārtņi katras organizācijas interešu realizācijā. Šie apstākļi bija arī iemesls Nidbaļska aiziešanai no *Allegro* valdes 1972. gadā (Nidbaļskis, intervija, 28.01.2022.). Tomēr kafejnīcā regulāri turpinājās trešdienu džeza koncerti un *jam session* līdz pat tās slēgšanai 1991. gadā.

### **Rīgas džeza kluba dibināšana un darbība**

Pēc aiziešanas no *Allegro* valdes, Nidbaļskim un domubiedru grupai pakāpeniski radās doma par džeza kluba veidošanu, ar mērķi veidot patstāvīgu organizāciju - platformu džeza koncertu organizēšanai. Laiks pēc aiziešanas no *Allegro* (1972–1974) Nidbaļskim ir bijis “pārdomu laiks”, kurā tad arī pakāpeniski nobriedusi ideja par džeza kluba organizēšanas nepieciešamību (Nidbaļskis, intervija, 28.01.2022.). Idejai tika meklēts atbalsts dažādās valsts institūcijās, kā arī presē. Būtisks atbalsts idejai bija liels džezu atbalstošu rakstu apkopojums, kas tika publicēts laikrakstā *Sovetskaâ moloděž'* 17.12.1972. gada 17. decembra numura centrālajā atvērumā (A. Ešpaj, *Sovetskaâ moloděž'*, 17.12.1972.; L. Nidbalskij, *Sovetskaâ moloděž'*, 17.12.1972.; V. Kopman, *Sovetskaâ moloděž'*, 17.12.1972.; V. Dmitriev, *Sovetskaâ moloděž'*, 17.12.1972.; V. Šul'c, *Sovetskaâ moloděž'*, 17.12.1972.; A. Konstantinov, *Sovetskaâ moloděž'*, 17.12.1972.), kuru kā ļoti nozīmīgu pavērsiena punktu kluba organizēšanā piemin vairāki tā laika aktīvie džeza kluba dalībnieki<sup>11</sup>.

183

Paralēli *Allegro* darbībām apmēram 20. gadsimta 70. gadu sākumā neformāli izveidojās Džeza cienītāju klubs (*Klub lûbitelej džaza*). Tie bija galvenokārt džeza kolekcionāri un fani, kas sākumā pulcējās RVR<sup>12</sup> fabrikas klubā. Sākumā klubs atradās slēgtā teritorijā fabrikas iekšienē, kas jūtami apgrūtināja plašāka skaita interesentu dalību kluba pasākumos, tādēļ vairākus gadus vēlāk kluba pasākumi tika organizēti IeM darbinieku klubā<sup>13</sup>. Reizi gadā bija iespēja izmantot VEF Kultūras pils telpas plašāku pasākumu rīkošanai, un kluba dalībnieki sāka organizēt izglītojošus džezam veltītus pasākumus. Tās bija lekcijas par džezu, kam sekoja koncerts un dejas.

Šīs apvienības līderi bija pianists Aleksandrs Skrins (*Aleksandr Skrin*, 1940), skaņuplašu kolekcionārs Aleksandrs Šefers (*Aleksandr Šeffe*r, 1945), inženieris Sabirdžans Kurmajevs (*Sarbidžan Kurmaev*, 1942) un citi. Šo cilvēku galvenās intereses bija džeza skaņuplašu – mūzikas ierakstu apmaiņa un vairāk izzinošā darbībā par džezu, pētot un popularizējot šo mūzikas žanru (Skrins, intervija, 15.04.2022.). Apvienību mazāk interesēja praktiska darbība koncertu organizēšanā, ko savukārt par galveno mērķi uzskatīja Nidbaļskis un viņa domubiedri.

---

11 Atvērumā publicēts arī J. Jevtušenko dzejolis *Svâtye džaza* (tulk. *Džeza svētie* - atsauce uz uz spiričuelu *When the saints go marching in*).

12 Rīgas Vagonu Rūpnīca, Brīvības gatvē 201.

13 Tolaik F. Dzeržinska vārdā nosauktais Iekšlietu ministrijas darbinieku klubs (neoficiāli tika dēvēts par *Magadanu*. E. Veidenbauma (tagad Baznīcas) ielā 12a.





Džeza cienītāju kluba sezonas noslēguma foto. VEF kultūras pils, 1975. g. 1. jūnijs. No kreisās Gaļina Poltorak, Gabriela Bankoviča, Boriss Mohirs, Aleksandrs Skrins, nezināms, Aleksandrs Šefers, Klāra Kurmajeva, Arnolds Piesis, Sabirdžans Kurmajevs. Foto autors nezināms.

184

Tomēr beigās pēc plašām diskusijām abas grupas apvienojās, un 1975. gada 23. novembrī notika *Rīgas džeza kluba* dibināšanas koncerts. (Skrins, intervija 15.04.2022.). Šis datums tiek uzskatīts par oficiālo kluba dibināšanas dienu un ir redzams arī kluba nozīmītē, kuras dizainu veidoja mākslinieks Gunārs Bekmanis. Taču faktiskais lēmums par kluba dibināšanu tika pieņemts agrāk, Rīgas pilsētas komjaunatnes centrālās komitejas sēdē 1975. gada 12. novembrī, kurā apstiprināja kluba statūtus un valdi septiņu cilvēku sastāvā, kā arī piešķīra finansējumu kluba dibināšanas pasākumam (LVA, 202 f., 10 apr., lieta nr. 7, 206, 210–214). Par kluba priekšsēdētāju kļuva Nidbaļskis. Pirmajā kluba valdē darbojās: Leonīds Nidbaļskis, Ivars Vīgners, Vladimirs Stešenko, Aleksandrs Skrins, Valērijs Dmitrijevs, Jurijs Poļskijs, Gunta Puķe. Vēlāk kluba valdē piedalās arī kultūras nama *Oktobris* direktore Ilona Sparinska un viņas vietniece Irma Žumbure.

Kā redzams kluba atklāšanas koncerta afišā, koncerts noritēja Iekšlietu ministrijas darbinieku klubā E. Veidenbauma ielā 12a



Rīgas džeza kluba atklāšanas afiša, kurā redzama arī kluba logo – nozīme. 1975. g. 26. novembris.



(tautā saukts par *Magadanu*). Diemžēl nav saglabājušās ziņas par koncerta dalībniekiem un programmu, kaut arī dažu kluba dalībnieku atmiņās koncerts palicis kā grandiozs notikums klausītāju pārpildītā zālē. Kā minēts Daigas Mazvērsītes grāmatā, pasākuma oficiālajā atklāšanā runas teikuši LĻKJS Rīgas pilsētas komitejas pirmais sekretārs Imants Daudišs, kultūras ministrijas pārstāvis Alfrēds Cinovskis (1930-2018), pianists Ivars Mazurs (1929–2010), kā arī pārstāvji no Maskavas un Ļeņingradas džeza klubiem (Mazvērsīte, 2015:74). Pasākumam naudu tika piešķīrusi Rīgas pilsētas komjaunatnes CK, tai skaitā arī dalībnieku parādes braucienam (LVA, 202 f., 10 apr., lieta nr. 7, 183).

Kā būtisks faktors kluba darbības nodrošināšanā jāmin kultūras nama *Oktobris* iesaistīšanās, jo tā deva klubam oficiālu statusu, pastāvīgas telpas, kā arī iespējas veikt oficiālu finansiālo darbību. Tomēr iekšējās pretrunas un atšķirīgās intereses kluba dalībnieku starpā saglabājās, un 1978. gadā daļa kluba biedru nodibināja atsevišķu *Rīgas filofonistu klubu*, kas pamatā nodarbojās ar skaņuplašu kolekcionēšanu un maiņu. Šis klubs pastāvēja līdz apmēram 1980. gadu nogalei. Abu klubu darbība pieminēta arī apjomīgajā rakstu krājumā *Sovetskij džaz - problemy, sobytiâ, mastera*, V. Kopmana un V. Stešenko rakstā par Latvijas džeza (Medvedev 1987: 475).

1988. gadā, sākoties pārmaiņām PSRS, sabiedriskā organizācija *Rīgas džeza klubs* kļuva par komercfirmu *Riga Jazz Center*. Statusa maiņa ļāva iegūt ne tikai saimniecisko neatkarību, bet arī iespējas uzņemt sakarus ar ārzemju mūziķiem un organizācijām. Tika meklēti kontakti un sadarbības iespējas ar džeza mūziķiem un festivālu organizatoriem ārvalstīs, kā rezultātā radās iespējas aicināt festivālā *Vasaras ritmi* piedalīties ārzemju džeza mūziķus un Latvijas mūziķiem pavērās ceļš uzstāties festivālos citur pasaulē. Ciešāka sadarbība notika ar Somiju, Vāciju, Zviedriju un Poliju, kā arī ASV. Kā nozīmīgākie kluba organizētie latviešu džeza mūziķu koncerti ārzemēs jāmin saksofonista Raimonda Raubiško (1939–2000) sastāva koncerti Pori džeza festivālā Somijā 1987. gadā, kā arī dalība *Lionel Hampton International Jazz festival* ASV, 1991. gadā, kurā uzstājās R. Raubiško *Jazztet* un blūza grupa *Dr.Blues* ģitārista Igora Novikova (1960) vadībā.

### **Festivāla *Vasaras ritmi* izveidošanās, attīstības posmi, organizatoriskā struktūra**

Uzreiz pēc džeza kluba oficiālās dibināšanas sākās aktīvs darbs – tika organizēti pasākumi, galvenokārt lekcijas un džeza mūzikas koncerti. Ir saglabājies džeza kluba tematiskais plāns 1976. gada pirmajam kvartālam, kur redzams, ka katru mēnesi notikušas vairākas džeza mūzikas lekcijas un pārrunas, kā arī džeza koncerti, kas noritēja gan kafejnīcā *Allegro*, gan kultūras namā *Oktobris* (Privātarhīvi, Festivāla *Vasaras ritmi* programmas, bukleti, afišas, fotomateriāli).

Gadu vēlāk, 1977./78. gada sezonā klubs arī veiksmīgi sadarbojās ar Latvijas PSR Valsts filharmoniju, palīdzot izveidot džeza vēsturei veltītu abonementu *Džeza panorāma*, kura ietvaros notika septiņas pazīstamā Ļeņingradas džeza eksperta Vladimira Feijertāga

(Vladimir Fejertag, 1931) koncertlekcijas. Taču Leonīda Nidbaļska galvenā iecere bija organizēt regulāru džezas festivālu. Pirmais festivāls tika noorganizēts jau 1976. gada jūnijā, un kopumā notika 19 festivāli (no 1976. līdz 1994. gadam).



Pirmā džezas festivāla *Vasaras ritmi* afiša. 1976.g. 26., 27. jūnijs.

Šāda līmeņa pasākuma organizēšana bija ļoti komplicēta, it īpaši tā laika PSRS realitātē. Problēma bija ne tikai finansējums un ļoti apjomīgais organizatoriskais darbs. Vēl bija jācīnās ar dažāda līmeņa birokrātiskiem un ideoloģiskiem šķēršļiem. Festivālu faktiski organizēja neliela džezas entuziastu-interesentu grupa ar samērā nosacītu oficiālās organizācijas statusu. Formāli džezas kluba dibinātājs bija Rīgas komjaunatnes komiteja un tā mītnes vieta bija celtnieku arodbiedrības kultūras nams *Oktobris*. Taču oficiāli *Rīgas džezas klubs* nebija k/n *Oktobris* struktūrvienība, un tam nebija pastāvīga valsts finansējuma. Faktiski kultūras nams *Oktobris* nodrošināja tikai telpas pasākumiem, kā arī deva klubam kā organizācijai zināmu oficiālu juridisku statusu. Taču piesaiste organizācijai, kas varēja veikt finansiālu darbību un jau minētais statuss ļāva klubam legāli realizēt

savas ieceres, veikt finansiālas darbības un veikt pasākumu organizatorisko darbu. Bija nepieciešamas ne tikai izcilas organizatoriskās prasmes, veiklība un atjautība, bet visvairāk – sakari dažādās lemjošajās instancēs, bez kādām toreizējā LPSR politiskajā un ekonomiskajā realitātē neko nebija iespējams noorganizēt.

Iespējams, tieši pastāvīga finansējuma trūkums bija par iemeslu tam, ka *Vasaras ritmi* līdz pat 1987. gadam oficiāli nesaucās par festivālu (respektīvi, neļāva lietot vārdu “festivāls”, pasākums tika saukts par “džezas mūzikas dienām”). Pats Nidbaļskis gan uzskata, ka iemesls bijis vairāk politisks<sup>14</sup>.

Festivāla organizatoru “neskaidrais” oficiālais statuss diemžēl ir arī iemesls, kādēļ arhīvos praktiski nav atrodama informācija par festivāla norisēm. Būtībā tas bija vienas interesentu grupas organizēts pasākums, kas oficiāli “neskaitījās” ne kultūras nams *Oktobris*, ne komjaunatnes komitejas un arī ne Latvijas PSR Valsts filharmonijas oficiālajā pārziņā. Līdz ar to šīs organizācijas neuzskaitīja un nesaglabāja informāciju par festivāla norisēm – koncertiem un pasākumiem, kaut arī labprāt sadarbojās tā norisē. Šī sadarbība bija visnotaļ izdevīga iesaistītajām organizācijām, jo tās varēja festivāla aktivitātes

14 Intervijā Nidbaļskis atsaucās uz politiskajiem notikumiem Čehoslovākijā 1968. gadā, t.s. *Prāgas pavasari*, kurš esot aizsācies tieši interešu klubos. Tas esot bijis par ieganstu, kādēļ oficiālās iestādes neesot gribējušas izmantot vārdus “klubs” un “festivāls” (Nidbaļskis, intervija, 28.01.2022.).

veiksmīgi iekļaut savos gada plānos un atskaitēs. Savukārt vairāku organizāciju iesaiste pasākumu norisē atbildīgajām institūcijām ļāva neuzkrītoši, bet ļoti labi kontrolēt un uzraudzīt džeza kluba darbību. Domājams, ka savā ziņā šie aspekti spēlēja pozitīvu lomu festivāla pastāvēšanai un veiksmīgai norisei tik ilgu gadu garumā.

Šobrīd atrodamie un pieejamie materiāli par festivāla norisēm ir galvenokārt pašu organizatoru saglabātie materiāli – festivālu programmas un iespiestie bukleti, afišas un koncertos uzņemtās fotogrāfijas, kā arī audio un video ieraksti (galvenokārt ļoti fragmentāri no 80. gadu nogales festivāliem). Diemžēl nav saglabājušās visu festivālu programmas, tādēļpilnīga visu festivālu norišu rekonstrukcija nav iespējama. Nav atrasta arī džeza kluba darbības uzskaitē, līdz ar to galvenie avoti ir bijušo dalībnieku atmiņas un pieejamie saglabātie materiāli (Privātarhīvi, Festivāla *Vasaras ritmi* programmas, bukleti, afišas, fotomateriāli).

Festivāla attīstību iespējams nosacīti iedalīt vairākos attīstības posmos:

1. **1976–1980 – darbības sākums un organizatorisko norišu pilnveidošanās.** Šajā laikā festivāls rodas un sāk nostabilizēties kā regulārs džeza mūzikas notikums Latvijā. Pēc Nidbaļska domām, šis laiks ir bijis viens no auglīgākajiem festivāla norišu vēsturē, kam sekojis zināms darbības atslābums 80. gadu sākumā.
2. **1981–1986 – festivāla tālāka attīstība un paplašināšanās.** 80. gadu sākumā, pēc Nidbaļska domām, bija vērojams zināms festivāla aktivitāšu atslābums, ko viņš saista ar rokmūzikas popularitātes pieaugumu Latvijā (rokmūzikas festivāli Rīgas Sporta manēžā u.c.) un intereses par dzezu mazināšanos. Taču ap 1985. gadu sākas jauns festivāla darbības kāpums. Šā posmā beigās notiek 10. jubilejas festivāls.
3. **1987–1992 – oficiāla džeza festivāla statusa iegūšana un vislielākais uzplaukums.** 1987. gadā *Vasaras ritmi* beidzot oficiāli iegūst statusu “džeza festivāls”. Šajā laikā notiek visplašākās festivāla norises, kuru lielākais apjoms tiek sasniegts 1987. un 1988. gadā, piedalās arī ārvalstu mūziķi. Līdz ar Latvijas neatkarības atgūšanu 1991. gadā festivāls turpina attīstīties
4. **1993–1994 – festivāla norišu pakāpeniska samazināšanās un darbības izbeigšanās.** Līdz ar Latvijas neatkarības atgūšanu pieaug ārzemju mūziķu īpatsvars festivāla programmā, taču tā organizēšanu iespaido politiskās sistēmas maiņa, kā arī grūtais ekonomiskais stāvoklis Latvijā 90. gadu sākumā. Zūd iepriekšējo gadu finansiālā atbalsta gūšanas iespējas, un jaunā ekonomiskā un politiskā realitāte jūtami iespaido festivāla organizēšanas iespējas. Festivāls beidz pastāvēt 1994. gadā.

Visbiežāk koncerti noritēja Dzintaru koncertzālē, Latvijas PSR Valsts filharmonijas lielajā zālē, vēlākos gados arī VEF Kultūras pili, kā arī kultūras namā *Oktobris* un Dzelzceļnieku kultūras namā. Neiztrūkstoša festivāla sastāvdaļa bija kopmuzicēšana jeb *jam session* kafejnīcā *Allegro*, taču viena no pazīstamākajām un gaidītākajām festivāla norisēm bija tradicionālais festivāla dalībnieku brauciens ar kuģīti pa Daugavu.



*Jam session uz džeza kuģīša. Aleksandrs Bannihs (trompete), Ivars Vīgners (klavieres). 80 gadu vidus.*

Kā atceras Nidbaļskis, iecere veidot šādu pasākumu viņam radusies pēc džeza dienu apmeklējuma Ļeņingradā, kur braucienā pa Ņevas kanāliem ar kuģīti un diksilenda orķestri bija noorganizējis Ļeņingradas džeza organizācijas vadītājs Natans Leitess (*Natan Lejtes*, 1937–2013) (Nidbaļskis, intervija, 28.01.2022.). Katra festivāla noslēgumā notika festivāla noslēguma *jam session*, kas parasti noritēja kultūras namā *Oktobris*. 1987. un 1988. gadā notika arī diksilendu parāde Vecrīgā.

Viena no festivāla “firmas zīmēm” bija arī tā ilggadējais vadītājs, legendārais džeza eksperts un organizators Vladimirs Feijertāgs (*Vladimir Fejertag*, 1931) no Ļeņingradas, viens no pazīstamākajiem džeza speciālistiem PSRS. Vairākos festivālos kā konferansjē piedalījās arī pazīstamais Maskavas muzikologs un džeza speciālists, džeza grāmatu autors Aleksejs Bataševs (*Aleksej Batašev*, 1934–2021) un citi.

Festivāla organizācijas galveno darbu veica džeza kluba dalībnieku-entuziastu grupa, kuras vadībā bija pats Nidbaļskis kopā ar savu tuvāko palīgu, izcilu organizatori Gaļinu Poltoraku (*Galina Poltorak*). Kā atceras kluba dalībnieks Boriss Mohirs (*Boris Mohir*, 1944), organizatoru grupā bija apmēram 20 cilvēki, kas katrs atbildējis par kādu svarīgu festivāla organizācijas aspektu. Mohirs, piemēram, atbildēja par aparatūras un apskaņošanas jautājumiem un koncertu ierakstiem, jo bija profesionāls skaņu inženieris ar pieredzi un pieeju apskaņošanas aparatūrai (kas tolaik bija ļoti liela problēma) (Mohirs, intervija 18.03.2022.). Vēl viens ilggadējs festivāla organizācijas komitejas dalībnieks bija inženieris, džeza entuziasts un ļoti erudīts džeza pazinējs Sabirdžans Kurmajevs, kura rakstītie teksti atrodami daudzos festivāla bukletos un programmās

(Kurmajevs, intervija, 25.03.2022.). Festivāla orgkomitejā darbojās arī Igors Fokins (dzīves dati nav zināmi), Gunārs Priede (dzīves dati nav zināmi) – ilggadēji kluba biedri un patiesi džeza entuziasti, kā arī daudzi citi. Preses atbalstu palīdzēja veidot žurnālisti Valērijs Kopmans (*Sovetskaâ molodëž'*) un Aivars Baumanis (1937–2019) (*Padomju Jaunatne, Literatūra un Māksla*).

Izšķiroši svarīgs bija oficiālo iestāžu atbalsts. To savukārt palīdzēja veidot festivāla atbalsītāji oficiālajās struktūrās – jau minētie Vladimirs Stešenko (Rīgas pils. komjaunatnes komitejas CK loceklis), Imants Daudišs (Rīgas pils. komjaunatnes komitejas CK pirmais sekretārs), kultūras nama *Oktobris* direktora vietniece Irma Žumbure un daudzi citi. Nereti šāds atbalsts bija atkarīgs no lēmumu pieņēmēju subjektīvas attieksmes pret džeza mūziku. Vairāki notikumu dalībnieki atceras, piemēram, būtisko Daudiša atbalstu festivāla organizēšanā. Tādā veidā, veiksmīgi izmantojot personisko sakaru “tīklojumu”, *Rīgas džeza kluba* dalībnieki spēja veiksmīgi noorganizēt festivāla norises gandrīz 20 gadu garumā.

### Festivāla dalībnieki

Festivāla dalībnieku atlasī visbiežāk veica Leonīds Nidbaļskis. Šo faktu intervijās apliecinājis gan viņš pats, gan vairums *Rīgas džeza kluba* biedru. Pateicoties regulārajiem komandējumiem uz dažādām PSRS pilsētām, Nidbaļskim izveidojās plašs pastāvīgu kontaktu loks, kas ļāva efektīvi un tieši uzrunāt džeza mūziķus un sastāvus dalībai festivālā. Kā liecina kultūras nama *Oktobris* personāla dokumenti, Nidbaļskis 1980. gados tika oficiāli sūtīts komandējumos uz Ļeņingradas un Maskavas džeza festivāliem, ar mērķi veidot kontaktus (LVA, 355.f., 3.apr., 125 lieta, 84–85). Ļoti bieži tā bija divpusēja sadarbība – koncertiem *Vasaras Ritmos* sekoja Latvijas džeza mūziķu atbildes koncerti attiecīgajā festivālā, kas ne tikai ļāva paplašināt festivāla dalībnieku ģeogrāfiju, bet arī deva lielu ieguldījumu Latvijas džeza mūziķu atpazīstamībā bijušajā PSRS.

Protams, ka daudz ko noteica arī organizatoru subjektīvā gaume. To intervijā atzīst arī Nidbaļskis (Nidbaļskis, intervija, 28.01.2022.), taču bieži mūziķu sastāvus festivālam ieteica arī citi kluba biedri, kam bija kontakti ar mūziķiem citās PSRS pilsētās, kā piemēram, Kurmajevs (Kurmajevs, intervija 25.03.2022.). Latvija (līdzīgi arī Igaunija un Lietuva) toreizējā Padomju Savienības kontekstā tika uztverta kā īpaša, “rietumnieciskāka” un daudzējādā ziņā attīstītāka vieta, tādēļ uzstāties džeza festivālā Rīgā bija ļoti prestiži.

Analizējot festivāla norises pa gadiem, var savā ziņā rekonstruēt pakāpenisku festivāla dalībnieku ģeogrāfijas attīstību<sup>15</sup>. Ja pirmajā festivālā, neskaitot Latvijas mūziķus, piedalās tikai sastāvi no Maskavas un Kaļiņingradas – Igora Briļa (*Igor' Bril',* 1944) ansamblis un ansamblis *Arsenal*), tad jau gadu vēlāk parādās pēc tam ilggadējie festivāla dalībnieki no Lietuvas – leģendārais Ganeļina-Tarasova-Čekasina trio (*Vāčeslav*

15 Šajā raksta sadaļā izklāstītā informācija (fakti) balstās uz Bibliogrāfijā norādītajā avotā – privātarhīvi, festivāla *Vasaras ritmi* programmas, bukleti, afišas, fotomateriāli – atrodamajām ziņām. Detalizētāku informāciju par festivāla norisi dažādos gados skatīt raksta pielikumā.



Ganelin, 1944, Vladimir Tarasov, 1947, Vladimir Čekasin, 1947), kā arī ne mazāk leģendārā Ļeņingradas džeza grupa Dāvida Gološčokina (*David Gološčokin*, 1944) vadībā.

PSRS pārstāvju ģeogrāfija bija visai plaša, turklāt var konstatēt vairākus sastāvus, kas regulāri piedalījās festivālā daudzu gadu garumā. Pirmkārt, tie ir Lietuvas džeza mūziķi (jau minētais Ganeļina-Tarasova-Čekasina trio), savukārt Igauniju regulāri pārstāvēja saksofonists Lembits Sārsalu (*Lembit Saarsalu*, 1948), kurš bieži uzstājās duetā ar ilggadīgo partneri – pianistu Leonīdu Vinckēviču (*Leonid Vinckēvič*, 1949) no Kurskas. Krievijas džeza mūziķu pārstāvji pamatā nāca no Maskavas – Igors Briļs, Leonīds Čižiks (*Leonid Čižik*, 1947), Nikolajs Levinovskis (*Nikolaj Levinovskij*, 1944), toreizējās Ļeņingradas (mūsdienās Sanktpēterburga) – Dāvids Gološčokins, Anatolijs Vapirovs (*Anatolij Vapirov*, 1947), Vjačeslavs Gaivoronskis (*Vjačeslav Gajvoronskij*, 1947), Kaļiņingradas – ansamblis *Arsenal*, kā arī Novosibirskas – Igors Dmitrijevs (*Igor' Dmitriev*, 1949), Igors Uvarovs (*Igor' Uvarov*, 1949). Regulāri festivālā piedalījās arī mūziķi no Odesas un Doņeckas, ar kuru Rīgas džeza klubam bija īpaši kontakti. Ilggadēja festivāla dalībiece bija ievērojamā armēņu džeza vokāliste Tatevika Oganesjana (*Tatevik Oganesjan*, 1955).

1985. gadā festivālā sensāciju radīja bērnu diksilends no Irkutskas *Septiņi Simeoni* (*Sem' Simeonov*), kuri pat tika iemūžināti kinorežisora Herca Franka dokumentālajā filmā (*Reiz dzīvoja septiņi Simeoni*, 1989). Diemžēl gadu vēlāk šis sastāvs traģiski gāja bojā, mēģinot nolaupīt lidmašīnu un bēgt no Padomju Savienības (A. Sal'kova, *Gazeta.ru*, 08.08.2018.).

Pakāpeniski paplašinot dalībnieku ģeogrāfiju, festivāls vienlaicīgi veidoja savu unikālu, tikai *Vasaras ritmiem* raksturīgu skanējumu, kurā ļoti liela vieta bija piešķirta dažādiem eksperimentālajiem sastāviem, arī frīdžezam, kas nebūt nebija ikdiens toreizējā PSRS<sup>16</sup>. Vienlaicīgi festivālā katrreiz pienācīgi plaši tika pārstāvēti Latvijas džeza labākie spēki – LR bigbends, saksofonists Raimonds Raubiško, trompetists Gunārs Rozenbergs, saksofonists un klarnetists Egils Straume (1951) un daudzi citi, stiprinot Latvijas džeza mūziķu prestižu tolaik kopējā PSRS džeza kontekstā.

Runājot par ārvalstu mūziķiem, iezīmīgs ir 1983. gads, kad festivālā pirmo reizi uzstājas ASV mūziķi – Rietumvirdžīnijas universitātes studentu bigbends (*West Virginia university bigband*) un slavenais ROVA saksofonu kvartets (*ROVA saxophone quartet*), kas atskaņoja avangarda džežu. Tā kā ASV mūziķiem tolaik bija politiski ierobežojumi uzstāties okupētajās Baltijas valstīs<sup>17</sup>, ASV mūziķu koncerts notiek ārpus oficiālās festivāla programmas. Tomēr tas kļūst par festivāla galveno notikumu. ROVA tūre ir pirmā ASV džeza sastāva (kombo) tūre PSRS<sup>18</sup>.

16 Frīdžezs (angl. *free jazz* – brīvais džezs) – džeza stils, radies 20. gs. 50. gadu vidū ASV. Tam raksturīga spontāna, brīva improvizācija (gan individuāla, gan kolektīva), apzināti ignorējot tēmas harmoniju, ritmu un formu, atskaņojuma centrā izvirzot mūziķu emocijas (Schwartz 2018). Izteikti frīdžeza un avangarda džeza pārstāvji bija ilggadējie festivāla dalībnieki no Lietuvas – Ganeļina-Čekasina-Tarasova trio, Egila Straumes sastāvi, A. Sīlklopers (Maskava) un daudzi citi.

17 Tā kā ASV nebija oficiāli atzinušas Baltijas valstu pievienošanu PSRS un uzskatīja tās par okupētu teritoriju, ASV mūziķiem bija aizliegts koncertēt to teritorijā. Šo aizliegumu centās apiet dažādos veidos, tai skaitā noformējot mūziķus kā tūristus u. tml. Piemēram, Čārlzs Loids oficiāli nedrīkstēja koncertēt Tallinas džeza festivālā 1968. gadā, un Igaunijā ASV mūziķu oficiālais statuss bija tūristi (Reimann 2022:66).

18 ROVA koncerts Rīgā aprakstīts Alfrēda Stinkuļa atmiņu grāmatā *Mati sarkanā vējā*. A. Stinkulis apmeklēja minēto koncertu (Stinkulis 2020: 282).



Otrs nozīmīgākais ASV sastāvs, kurš uzstājies *Vasaras ritmos*, bija amerikāņu studentu bigbends *Synthesis* (viens no labākajiem tolaik) no Braiama Janga Universitātes Jūtas štatā (*Brigham Young university, Utah, USA*), kas koncertēja 1990. gada festivālā. Šis koncerts kļuva par nozīmīgu pagrieziena punktu arī džeza kluba darbībā, jo pavēra ceļu kontaktiem ASV (Nidbaļskis, intervija, 28.01.2022.).

Plašāka ārvalstu džeza sastāvu klātbūtne festivāla programmās sāk parādīties, sākot ar 1988. gadu, un, pakāpeniski pieaugot, lielāko apjomu sasniedz 1990. gada festivālā. Festivālā ir piedalījušies džeza mūziķi no Polijas, Vācijas, Zviedrijas, Nīderlandes, Somijas, Austrijas, Šveices un pat Japānas. Turklāt tika veidoti arī savstarpēji sadarbības projekti speciāli festivālam, kā piemēram, 1989. gadā kopīgi koncertēja Raimonda Raubiško kvintets un holandiešu ģitārists Makss Tivisls (*Max Teawhistle, 1929-2014*). Kā atceras pianists Madars Kalniņš (1964), kopīgas koncertprogrammas sagatavošana bijusi festivāla orgkomitejas organizēta speciāli festivāla koncertam (Kalniņš, intervija, 10.05.2022.). Savukārt par pēdējiem festivāliem (1993, 1994), diemžēl nav saglabājusies informācija par mūziķiem un koncertu norisi. Šī raksta autors pats ir piedalījies pēdējā festivālā, Jura Mutuļa diksilenda sastāvā.

Lai sniegtu detalizētāku pārskatu par festivālu, raksta pielikumā ir izklāstīta pētījuma izstrādes gaitā apkopotā informācija par *Vasaras ritmu* norisi no 1976. līdz 1994. gadam.

### **Rīgas džeza kluba darbības un festivāla *Vasaras ritmi* ietekme uz Latvijas džeza attīstību**

- Rezumējot iepriekšminēto, jāsecina, ka *Rīgas džeza kluba* darbība un festivāla *Vasaras ritmi* norises ir bijuši nozīmīgākie faktori, kas spēcīgi ietekmējuši Latvijas džeza dzīvi 20. gadsimta 70. un 80. gados;
- *Rīgas džeza klubs* faktiski organizēja nozīmīgākās Latvijas džeza norises gandrīz 20 gadu garumā;
- pateicoties kluba aktivitātēm, džeza sāk regulāri skanēt Latvijas lielākajās koncertzālēs (Latvijas PSR Valsts filharmonija, Dzintaru koncertzāle, VEF Kultūras pils u.c.);
- ar kluba līdzdalību tika organizēti regulāri lekciju cikli, veltīti džeza, kā arī abonementu koncertsērijas Latvijas PSR Valsts filharmonijā. Šī darbība deva būtisku ieguldījumu džeza kā mūzikas žanra popularizēšanā un tā statusa nostiprināšanā vietējā mūzikas dzīvē;
- kluba biedri guva iespēju iegūt džeza ierakstus un mainīties ar tiem, kā arī iegūt un izplatīt informāciju par džeza, to popularizējot sabiedrībā;
- Latvijas džeza mūziķiem bija pieejamas mēģinājumu telpas, kā arī skatuve regulāriem koncertiem un *jam session*;

- džeza kluba organizētie braucieni un apmaiņa stimulēja jaunu džeza sastāvu rašanos (2R+2B, diksilends RETRO, *Vocal jazz group*, grupa *Ekspresija*, *Rīgas diksilends*, trio *Diskomforts* u.c.);
- festivāla *Vasaras ritmi* norisēm bija nozīmīga loma Latvijas džeza mūziķu popularitātes un atpazīstamības veidošanā PSRS un vēlāk arī ārvalstīs;
- festivāls *Vasaras ritmi* kļuva par zīmolu visā bijušajā PSRS, iekļaujoties PSRS džeza festivālu saimē ar savdabīgu un stabilu vietu;
- pateicoties festivālam *Vasaras ritmi*, Latvijā bija dzirdama tolaik kvalitatīvākā pieejamā džeza mūzika, kas spēcīgi iespaidoja Latvijas džeza mūzikas attīstību un deva radošu impulsu mūziķu jaunradei;
- festivāls *Vasaras ritmi* kļuva par regulāru skatuvi vietējām Latvijas džeza grupām, veicinot to darbību un profesionālismu;
- pateicoties džeza kluba un festivāla darbībai, kļuva iespējami pirmie latviešu džeza mūziķu mēģinājumi iziet starptautiskā aprītē.

*Rīgas džeza kluba* aktivitātes bija cieši saistītas ar laikrakstiem – galvenokārt *Sovetskaâ moloděž'* (Valērijs Kopmans, Vladimirs Stešenko) un *Padomju Jaunatne* (Aivars Baumanis), kuros regulāri tika publicētas festivāla koncertu recenzijas. *Sovetskaâ moloděž'* žurnālists Kopmans vairāku gadu garumā arī organizēja džeza kritiķu aptauju par labākajiem PSRS džeza mūziķiem, kuros Latvijas džeza mūziķi tradicionāli ieguva augstu novērtējumu. Visas šīs aktivitātes bija cieši saistītas ar Rīgas džeza klubu, kurš būtībā bija kļuvis par galveno Latvijas džeza cienītāju, interesentu un mūziķu centru.

Analizējot cilvēku grupu, kas bija cieši saistīta ar džeza klubu un aktīvi tajā darbojās, jāsecina, ka tie galvenokārt bija t. s. tehniskās inteligences pārstāvji (inženieri, projektētāji utt.) pamatā no krievvalodīgās sabiedrības daļas. Grupas iekšienē intereses nebūt nebija viendabīgas – bija kluba biedru daļa, daļēji arī kluba vadība, kas galvenokārt organizēja pasākumus (koncertus) un festivālu (nosacīti dēvējami par “koncertu organizatoriem”). Savukārt citas biedru daļas intereses bija vairāk tendētas uz ierakstu kolekcionešanu un intelektuālāku, analītiskāku pieeju džeza mūzikai (nosacīti dēvējami par “ierakstu kolekcioniāriem”). Šī grupa vairāk nodarbojās ar lekciju un priekšlasījumu organizēšanu. Bez tam klubā darbojās arī paši džeza mūziķi, tai skaitā arī amatieri, kas skaitliski bija nozīmīga kluba biedru daļa.

Tomēr visas šīs daudzpusīgās intereses klubā veiksmīgi sadzīvoja un savstarpēji sadarbojās. Minētajai kopienai džeza bija savdabīgs protests pret pastāvošo padomju realitāti. Džeza to saistīja kā intelektuāla mūzika ar savu specifisko valodu, kas ietver dažādu atšķirīgu, līdzsvarā esošu elementu apvienojumu (atšķirīgas mūziķu personības un spēles paņēmieni, mūzikas daudzpusība un mainība, improvizācija utt.). Džeza galvenokārt ir instrumentāla mūzika, kas to padarīja par šķietami mazāk politisku, tomēr patiesībā tai ir raksturīgs tiešums un patiesīgums. Savā dziļākajā būtībā džeza ir brīvība, un acīmredzot tieši šis aspekts to padarīja tik pievilcīgu tā laika kontekstā.

Būdami labi organizatori, kluba dalībnieki prasmīgi izmantoja sakarus valsts un partijas struktūrās savu mērķu realizēšanai, panākot nozīmīgu rezultātu daudzu gadu garumā. Rezultātā ieguvēji faktiski bija visi – gan mūziķi un džeza cienītāji, gan valsts organizācijas, taču vislielākais nopelns bija džeza kā mūzikas žanra nostiprināšanās un oficiāla statusa veidošanās.

Pēc PSRS sabrukšanas un Latvijas valstiskās neatkarības atjaunošanas 1991. gadā izzuda ilggadīgie atbalsta mehānismi, un līdz ar ekonomiskās un politiskās sistēmas maiņu festivāls vairs nevarēja pastāvēt iepriekšējā veidā. Savā ziņā zuda arī iepriekšminētā motivācija džeza kluba pastāvēšanai – līdz ar politiskās sistēmas maiņu vairs nebija pamata “iekšējam protestam”, džezs bija kļuvis par vienkārši vēl vienu līdzvērtīgu jomu kopējā mūzikas piedāvājumā. Savukārt jaunajā ekonomiskajā situācijā bija pavisam citi darbības noteikumi, kas prasīja jaunu, atšķirīgu darbības veidu un stratēģiju festivāla organizēšanā. Taču kluba darbība un festivāla ilggadīgā, veiksmīgā pastāvēšana bija nozīmīgs precedents, kas spēcīgi stimulēja un iedvesmoja nākamo Latvijas džeza festivālu rašanos (*Saulkrasti jazz, Rīgas Ritmi*) (Gžibovskis, intervija, 12.05.2022.)<sup>19</sup>.

*Vasaras ritmi* un kādreizējais *Rīgas džeza klubs* ir spēlējuši ārkārtīgi nozīmīgu lomu Latvijas džeza attīstībā gandrīz 20 gadu garumā. To darbība, šobrīd nepelnīti gandrīz pilnībā piemirsta (publiskā pieejamībā nav atrodama tikpat kā nekāda informācija par abiem), ir nākotnes pētījumu uzdevums, jo abi ir spēcīgi ietekmējuši un veicinājuši Latvijas džeza attīstību līdz pat valsts neatkarības atgūšanai. Turpmākie uzdevumi ir trūkstošās informācijas par festivālu norisi vākšana, festivāla darbības analīze un pētniecība bijušas PSRS džeza attīstības un arī starptautiskā kontekstā, kā arī Latvijas džeza mūziķu darbības dziļāka analīze šajā laika periodā kontekstā ar *Rīgas džeza kluba* darbību un festivālu.

---

<sup>19</sup> Cits izteiksmīgs piemērs *Vasaras ritmu* iespaidam uz tālāko džeza attīstību Latvijā ir nepārprotamā atsauce festivāla *Rīgas Ritmi* nosaukumā.

## PIELIKUMS

### Festivāls *Vasaras ritmi* 1976–1994. Hronoloģija un fakti

Tālāk izklāstīta pieejamā, apkopotā informācija par katra festivāla norisēm. Kā jau minēts iepriekš, visu festivālu programmas diemžēl nav saglabājušās, tādēļ informācija par dažu gadu festivāla norisēm ir fragmentāra. Jāatceras, ka nereti festivāla koncertu gaitā notika dažādas izmaiņas. Reizēm pat spontāni uz skatuves koncerta laikā izveidojās jauni sastāvi, līdz ar to festivāla koncertu patieso norisi šodien ir neiespējami noskaidrot.

Pieejamās festivālu programmas iegūtas galvenokārt no kluba biedriem un festivāla organizatoriem Leonīda Nidbaļska, Gaļinas Poltorakas, Borisa Mohira, Sabirdžana Kurmajeva, kā arī fotogrāfa Sergeja Budanova, kurš ilggadīgi fiksēja visas festivāla norises<sup>20</sup>. Pieejamais avots atzīmēts katras sadaļas beigās. Mūziķu vārdi minēti gadījumos, kad to bija iespējams noskaidrot un tādā rakstībā, kādā atrodami festivālu materiālos.

#### *Vasaras ritmi* – 1 (1976)

##### **26.–28. jūnijs, 1976. g. Rīgas Sporta manēža**

Koncertus vada Vladimirs Feijertāgs (Ļeņingrada) un Aleksejs Bataševs (Maskava).

Šis ir pats pirmais festivāls, kurš notiek Rīgas sporta manēžā trīs dienas. Dalībnieki pamatā Latvijas un Maskavas džeza mūziķi.

##### **Festivāla norise**

##### **26. jūnija koncerts**

###### 1. *Rīgas Diksilends*.

Dalībnieki: Aleksandrs Bannihs (*Aleksandr Bannyh*, trompete), Eduards Klovskis (*Èduard Klovskij*, trombons), Vladimirs Vainers (*Vladimir Vajner*, klarnete), Leonīds Maruhno (*Leonid Maruhno*, klaviers), Boriss Kogans (*Boris Kogan*, bass), Ilja Cinmans (*Il'â Cinman*, sitaminstrumenti).

###### 2. Latvijas Radio un TV vieglās un estrādes mūzikas orķestris Aļņa Zaķa vadībā.

Solisti: Gunārs Rozenbergs (trompete), Egils Straume (saksofons), Raimonds Raubiško (saksofons), Uldis Stabulnieks (klaviers), Jānis Zirnis (saksofons), Harijs Kiops (ģitāra), Zigurds Rezevskis (sitaminstrumenti).

###### 3. Igora Briļa vadītais ansamblis, Maskavas eksperimentālā džeza studija.

Dalībnieki: Igors Briļš (*Igor' Bril'*, klaviers), Nikolajs Bathins (*Nikolaj Bahtin*, trompete), Aleksandrs Oseičuks (*Aleksandr Osejčuk*, altsaksofons), Aleksejs Nabatovs (*Aleksej Nabatov*, tenora saksofons), Jurijs Andrejevs (*Ūrij Andreev*, bass), Grigorijs Zaičevs (*Grigorij Zajcev*, sitaminstrumenti).

4. Ansamblis *Džez-opus* (celtn. k/n *Oktobris*). Dalībnieki: Veso [Vesarions] Bakradze (ģitāra), V. Leškevičs (basģitāra), Valērijs Ivanovs (sitaminstrumenti), Vladimirs Vainers (altsaksofons, soprānsaksofons).

<sup>20</sup> Izklāstītā informācija (fakti) balstās uz Bibliogrāfijā norādītajā avotā – Privātarhīvi, festivāla *Vasaras ritmi* programmas, bukleti, afišas, fotomateriāli – atrodamajām ziņām.

## **27. jūnija koncerts**

1. Nikolajs Gromins (*Nikolaj Gromin*) un Vadims Sakuns (*Vadim Sakun*) (Maskava).

2. Džezroka ansamblis *Arsenal* Alekseja Kozlova vadībā (Kaļiņingrada).

Dalībnieki: Aleksejs Kozlovs (*Aleksej Kozlov*, saksofons), Igors Sauļskis (*Igor' Saul'skij*, klavieres), Vitālijs Rozenbergs (*Vitalij Rozenberg*, ģitāra), Aleksandrs Bogdanovskis (*Aleksandr Bogdanovskij*, basģitāra), Sergejs Hodņevs (*Sergej Hodnev*, sitaminstrumenti), Vasilij Izjumčenko (*Vasilij Izūmčenko*, perkusijas, sitaminstrumenti), Anatolijs Sizonovs (*Anatolij Sizonov*, trompete), Jevgēņijs Pans (*Evoženij Pan*, trompete), Valērijs Taušans (*Valerij Taušan*, trombons), Aleksandrs Gorobecs (*Aleksandr Gorobec*, trombons). Tamāra Kvirkvelija (*Tamara Kvirkvelia*, vokāls), Mehrads Badi (*Mehrad Badi*, vokāls).

Informācijas avots: festivāla koncertu afiša un festivāla buklets ar programmu.

## **Vasaras ritmi – 2 (1977)**

### **25.–26. jūnijs, 1977. g., Dzintaru koncertzāle.**

Otrajā festivālā parādās mūziķi no Lietuvas, kas būs neiztrūkstoši dalībnieki gandrīz visus turpmākos festivālus, kā arī Ļeņingradas džeza pārstāvji.

#### **Festivāla norise**

### **25. jūnija koncerts**

1. Mūsdienu kamerdžeza ansamblis Vjačeslava Ganeļina (*Vjačeslav Ganelin*) vadībā (Viļņa).

2. Instrumentālais ansamblis Dāvida Gološčokina (*David Gološčokin*) vadībā (Ļeņingrada).

3. Solistu ansamblis (Latvijas Radio estrādes orķestris) Egila Straumes vadībā (Rīga).

### **26. jūnija koncerts**

1. Leonīda Čižika (*Leonid Čižik*) trio (Maskava).

2. Gunāra Rozenberga – Raimonda Raubiško džeza kvartets (2R + 2B) (Rīga).

Dalībnieki: Raimonds Raubiško (tenorsaksofons), Gunārs Rozenbergs (trompete), Vladimirs Boldirevs (sitaminstrumenti), Boriss Bannihs (kontrabass).

Informācijas avots: Latvijas PSR Valsts filharmonijas koncertu afiša.

## **Vasaras ritmi – 3 (1978)**

### **16.–18. jūnijs, 1978. g., Dzintaru koncertzāle un k/n Oktobris.**

#### **Festivāla norise**

### **16. jūnija koncerts (Dzintaru koncertzāle)**

1. Leonīda Čižika trio (Maskava).

2. Nikolaja Levinovska (*Nikolaj Levinovskij*) ansamblis (Maskava).

3. Vagifa Mustafa-Zade ansamblis (*Vadif Mustafa-Zadeh*, Baku-Rīga), piedalās Aleksandrs Boldirevs (*Aleksandr Boldirev*, Krievija).

### **17. jūnija koncerts (k/n Oktobris)**

1. Tenu Naisso (*Tõnu Naissoo*) trio (Tallina).

2. Duets Arvo Pilliroogs (*Arvo Pilliroog*) – Tīts Pauluss (*Tiit Paulus*) (Tallina).

3. Lembita Sārsalu (*Lembit Saarsalu*) ansamblis (Tallina).

4. Borisa Gamera ansamblis (Rīga).

#### **17. jūnija koncerts (Dzintaru koncertzāle)**

1. Vjačeslava Ganeļina trio (Viļņa).

2. Instrumentālā grupa *Modo* (Rīga).

3. Ansamblis 2R+2B (Rīga) (Raimonds Raubiško (tenorsaksofons), Gunārs Rozenbergs (trompete), Vladimirs Boldirevs (sitaminstrumenti), Boriss Bannihs (kontrabass)).

#### **18. jūnijs**

**10.00 Džeza kuģītis.**

#### **Noslēguma koncerts (k/n Oktobris)**

Vladimira Tolkačeva (*Vladimir Tolkačev*)/Vitālija Koļesņikova (*Vitalij Kolesnikov*) ansamblis (Novosibirskā/Doņecka/Leņingrada)

Informācijas avots: festivāla buklets ar programmu.

### **Vasaras ritmi – 4 (1979)**

**14.–17. jūnijs, 1979. g., Dzintaru koncertzāle un k/n Oktobris.**

14. un 15. jūnija koncerti notiek k/n *Oktobris*. Diemžēl informācija par šiem koncertiem nav saglabājusies.

#### **Festivāla norise**

#### **16. jūnija koncerts (Dzintaru koncertzāle)**

1. Igors Briļs (klavieres, Maskava), Tatevika Oganesjana (*Tatevik Oganesyan*, vokāls, Erevāna).

2. Tenu Naisso kvartets (Tallina).

3. Igors Sauļskis (ērģeles), Aleksejs Zubovs (*Aleksej Zubov*, saksofons, Maskava), Vladimirs Tolkačevs (*Vladimir Tolkačev*, saksofons), Sergejs Panasenko (*Sergej Panasenko*, bass, Novosibirskā).

#### **17. jūnija koncerts (Dzintaru koncertzāle)**

1. Vjačeslava Ganeļina trio (Viļņa).

2. Nikolaja Levinovska kvartets (Maskava).

16. jūnijā paredzētais festivāla vakara koncerts Dzintaru koncertzālē tika atcelts.

Diemžēl tuvāka informācija par atcelšanas iemesliem nav zināma.

Informācijas avots: V. Kopmana raksts (Kopman, *Sovetskaā Molodžž'*, 04.07.1979.).

### **Vasaras ritmi – 5 (1980)**

Norises laiks un vieta nav zināms.

Diemžēl par piekto *Vasaras Ritmu* festivālu nav saglabājušies materiāli – programma, afišas u.c. Arī presē pagaidām nav atrasta informācija – raksti vai sludinājumi par džeza koncertiem 1980. gada jūnijā, kaut arī tie ir notikuši, ko apliecina festivāla organizētāji savās atmiņās (Nidbaļskis, intervija 04.02.2022.).

Iespējamais skaidrojums informācijas neesamībai par festivālu varētu būt tā brīža PSRS aktualitāte – Olimpiskās spēles Maskavā, kas pilnībā dominē tā laika preses izdevumos. Iespējams, oficiālajām iestādēm džeza koncerti uz olimpiādes fona šķita margināls un nesvarīgs pasākums šauram interesentu lokam.



## Vasaras ritmi – 6 (1981)

19.–21. jūnijs, 1981. g., Dzintaru koncertzāle un k/n *Oktobris*. Koncertus vada V. Feijertāgs.

### Festivāla norise

#### **19. jūnija koncerts (Dzintaru koncertzāle)**

1. Kaļiņingradas džeza kluba *Ritms* bigbends, vadītājs Viktors Avdejevs (*Viktor Avdeev*).
2. Raimonda Raubiško trio (Rīga)
3. Dāvida Gološčokina ansamblis un Ella Trafova (*Ella Trafova*, vokāls, Ļeņingrada).

#### **20. jūnija koncerts (Dzintaru koncertzāle)**

1. Vladimira Vainera kvartets (Rīga).
2. Anatolija Vapirova (*Anatolij Vapirov*) kvartets (Ļeņingrada).
3. Gunāra Rozenberga bigbends, Tatevika Oganješjana (vokāls, Erevāna).

#### **20. jūnija koncerts (celtnieku k/n *Oktobris*)**

1. Kaļiņingradas džeza kluba *Ritms* bigbends, vadītājs Viktors Avdejevs.
2. Sergeja Kurjohina (*Sergej Kurëhin*) džeza grupa (Ļeņingrada).
3. Aleksandra Šiškina (*Aleksandr Šiškin*) kvartets (Nižņijnovgoroda)
4. Jurijs Smirnova džeza kvartets. (Rīga).

#### **21. jūnijs – Džeza kuģītis**

##### **Noslēguma koncerts un *jam session***

19.00 – oficiālā daļa. 19.30 – koncerts un *jam-session*

1. Džeza kvartets *MB*.
2. Dāvida Gološčokina ansamblis (Ļeņingrada).
3. Igora Arapova (*Igor' Arapov*) trio (Krievija).
4. Raimonds Raubiško, Gunārs Rozenbergs, Ivars Vīgners, Māris Briežkalns, Ivars Galenieks

Aleksandrs Vapirovs, Viktors Avdejevs, Jurijs Smirnovs, Sergejs Kurjohins, Petrs Višņausks (*Petras Višņauskas*) u.c.

6. Diksilends – Boriss Kogans (*Boris Kogan*), Zigurds Rezevskis, Dāvids Gološčokins, Aleksejs Kanuņņikovs (*Aleksej Kannunikov*) (Ļeņingrada).

Informācijas avots: festivāla programma dalībniekiem ar orgkomitejas kontaktinformāciju.

197

## Vasaras ritmi – 7 (1982)

24.–27. jūnijs, 1982. g., Dzelzceļnieku kultūras nams.

Koncertus vada Vladimirs Feijertāgs.

### Festivāla norise

#### **24. jūnijs**

13.00 - muzikologu, žurnālistu tikšanās ar organizatoriem.

#### **Koncerts:**

1. Rīgas džeza kluba diksilends, vadītājs Einārs Jaunbrālis.
2. Rīgas estrādes koncertu apvienības džeza ansamblis, vadītājs Jūlijs Smirnovs.
3. Igors Dmitrijevs (*Igor' Dmitriev*, klavieres, Novosibirska)

4. Trio Bannihs-Akimovs-Manukjans, Rīgas džeza klubs

## 25. jūnijs

10.00 muzikologu, žurnālistu, kritiķu tikšanās Latvijas Padomju Komponistu savienībā.

### Dienas koncerts

1. Jānis Griķis un zēni no *Modo* (Rīga).
2. Valērijs Beļinovs un *OUM-3* (Rīga).
3. Kauņas džeza kluba ansamblis, vadītājs Kēstutis Lušs (*Kęstutis Lušas*), Marina Granovska (Marina Granovskaâ, vokāls).

### Vakara koncerts. Modernā džeza vakars

1. Ansamblis Arhangel'sk, vadītājs Vladimirs Režickis (*Vladimir Režickij*, Arhangeļska).
2. Sergeja Beļičenko kvartets (*Sergej Beliĉenko*, Novosibirska).
3. Trio Ganeļins-Tarasovs-Čekasins (Viļņa).

### Vakara koncerts k/n Oktobris

#### Džeza abonements Nr. 2 Panorāma

1. Aleksejs Kuzņecovs (*Aleksandr Kuznecov*, Maskava)
2. *Jam-session*. Koncertu vada Aleksandrs Bataševs (*Aleksandr Batašev*, Maskava).

## 26. jūnijs

9.00 Brauciens ar džeza kuģīti pa Daugavu.

### Dienas koncerts.

1. Odesas džeza ansamblis.
2. Ivars Galenieks (kontrabass)/Mihails Ščaveļevs (*Mihail Šavelev*, klavieres).
3. Rīgas džeza kluba ansamblis *Retro*.

Dalībnieki: Juris Mutulis (klarnete), Zigurds Rezevskis (sitaminstrumenti), Viktors Grodjanskis (trompete), Boriss Kogans (tuba).

4. *Jam session*.

### Vakara koncerts

1. Tallinas džeza kvartets, vadītājs Lembits Sārsalu.
2. Ansamblis *Arhangel'sk*, vadītājs Vladimirs Režickis.
3. Modernā džeza ansamblis *Kvarta*, vadītājs Simons Širmans (*Simon Širman*, Kišiņeva).

## 27. jūnijs.

### Dienas koncerts

#### Lietuvas džeze

1. Klaipēdas konservatorijas džeza ansamblis, vadītājs Sauļus Šaučiulis (*Saulius Šiaučiulis*).
2. Petra Višņauska kvartets (Viļņa).
3. Trio Ganeļins-Tarasovs-Čekasins (Viļņa).

### Noslēguma koncerts

1. Nora Bumbiere (vokāls), Valērijs Beļinovs (ģitāra).
2. Raimonda Raubiško trio.
3. Gunāra Rozenberga bigbends.
4. Olga Pīrāgs (vokāls), Harijs Bašs (klavieres).

Informācijas avots: festivāla buklets ar programmu.

## Vasaras ritmi – 8 (1983)

17.–19. jūnijs, 1983. g., Latviešu Biedrības nams, Dzelzceļnieku kultūras nams.

Koncertus vada Vladmirs Feijertāgs un Aleksejs Bataševs (Maskava).

Šajā festivālā pirmo reizi uzstājas ASV džeza mūziķi – Rietumvirdžīnijas studentu bigbends, bet galvenie viesi ir ASV pazīstamais avangarda saksofonu kvartets ROVA. ASV mūziķu koncerts (dēļ politiski motivētiem ierobežojumiem) notiek ārpus oficiālās festivāla programmas.

### Festivāla norise

#### **17. jūnijs. Atklāšanas koncerts**

1. Tallinas Georga Otsa mūzikas skolas bigbends, vadītājs Heino Markuss (*Heino Markus*).
2. Sergejs Terentjevs (*Sergej Terent'ev*, klavieres, Odesa).
3. Kamerdžeza duets – Anatolijs Babijs (*Anatolij Babij*, kontrabass), Gaļina Filatova (*Galina Filatova*, vokāls, Maskava).
4. Ansambļa *OPUS* instrumentālā grupa Zigmara Liepiņa vadībā (Rīga).

#### **18. jūnijs**

9.00 brauciens ar džeza kuģīti pa Daugavu.

#### **Dienas koncerts**

**“Džeza plus džeza” – mūziķu – dalībnieku radošā tikšanās, vada Vladimirs Feijertāgs.**

1. Petra Višņauska kvartets (Viļņa).
2. Igora Butmana (*Igor' Butman*) kvintets (Maskava).
3. Valērija Beļinova ansamblis (Rīga).

#### **Vakara koncerts**

##### **Mūsdienu džeza mūzikas vakars**

1. Petra Višņauska kvartets (Viļņa).
2. Leonīds Vinckevičs (*Leonid Vinckevič*, klavieru solo, Kurska).
3. Kamerdžeza trio – Ganeļins, Čekasins, Tarasovs (Viļņa).
4. Mūsdienu džeza ansamblis, vadītājs Vladimirs Čekasins (Viļņa).

#### **19. jūnijs**

##### **Kamerdžeza mūzikas koncerts**

1. Kamerdžeza trio – Ganeļins, Čekasins, Tarasovs (Viļņa).
2. Leonīds Vinckevičs (klavieru solo, Kurska), Sergejs Terentjevs (Odesa), klavieres.
3. Ļeņingradas duets Vjačeslavs Gaivoronskis (*Vjačeslav Gaivoronskij*, flīģelhorns) un Vladimirs Volkovs (*Vladimir Volkov*, kontrabass).
4. Vladimira Čekasina ansamblis (Viļņa).

##### **Noslēguma koncerts**

1. Eināra Jaunbrāļa diksilends (Rīga).
2. Raimonda Raubiško trio (Rīga).
3. Jūlija Smirnova kvartets (Rīga).
4. Džeza orķestris Gunāra Rozenberga vadībā, soliste Olga Pīrāgs (Rīga).

#### **16. jūnijs**

##### **Dzelzceļnieku k/n/ PSRS un ASV mūziķu draudzības vakars**

Vakaru organizē Jaunatnes starptautiskā tūrisma birojs *Sputnik* (BMMT Sputnik).

1. Rietumvirdžīnijas universitātes bigbends, ASV
2. ROVA saksofonu kvartets, ASV
3. Raimonda Raubiško trio (Rīga).
4. Džeza orķestris Gunāra Rozenberga vadībā (Rīga).

### **17. jūnijs**

#### **Kafe *Allegro*. Radošā tikšanās Rīgas džeza klubā**

Vakaru organizē Jaunatnes starptautiskā tūrisma birojs *Sputņik* (BMMT *Sputnik*).

1. Informācija par kluba norisēm
2. *Jam-session*.

Informācijas avots: festivāla buklets ar programmu.

## **Vasaras ritmi – 9 (1984)**

### **16.–17. jūnijs, 1984. g., k/n Oktobris.**

Diemžēl arī par devīto *Vasaras Ritmu* festivālu nav saglabājušies materiāli – programma, afišas u.c.

Presē pagaidām ir atrasts viens festivāla sludinājums laikrakstā *Rīgas Balss* bez konkrētākas informācijas par dalībniekiem (*Rīgas Balss*, 11.06.1984.).

## **Vasaras ritmi – 10 (1985)**

### **21.–23. jūnijs, 1985. g., VEF Kultūras pils, k/n Oktobris.**

Koncertus vada Vladimirs Feijertāgs.

Šis ir desmitais – jubilejas festivāls, kura noslēguma koncerts tiek veltīts džeza kluba 10 gadu jubilejai.

#### **Festivāla norise**

### **21. jūnijs**

1. *Rīgas Diksilends*, vadītājs Einārs Jaunbrālis (Rīga).
2. Jūlija Smirnova kvartets (Rīga).
3. Olga Pīrāgs, Liepājas vokālais kvartets, vadītājs Ainārs Virga (Liepāja).
4. Sergejs Terentjevs (klavieres, Odesa).

### **22. jūnijs**

#### **Dienas koncerts**

1. Bigbends Gunāra Rozenberga vadībā (Rīga).
2. Trio Ivars Galenieks (Rīga), Anatolijs Vapirovs (Ļeņingrada), Vladimirs Tarasovs (Viļņa).
3. Vladimira Čekasina un Oļega Molokojedova duets (Viļņa).
4. Lietuvas PSR Valsts konservatorijas bigbends, vadītājs V. Čekasins, Tatevika Oganješjana (vokāls) (Viļņa, Erevāna).

Vakara koncerts

1. Vjačeslava Ganeļina trio (Viļņa).
2. Vjačeslava Ganeļina – Vladimira Tarasova duets (Viļņa)
3. Diksilends *Sem' Simeonov* (Irkutska).

4. Novosibirskas ansamblis *Zolotyje godi džaza*, vadītājs Igors Dmitrijevs (klavieres), piedalās Aleksandrs Vapirovs (saksofons), Valērijs Koļešņikovs (trompete), Ivars Galenieks (kontrabass), Viktors Budarins (trombons).

### **23. jūnijs**

12.00 Izbrauciens ar kuģīti.

**Noslēguma koncerts k/n Oktobris, veltīts Rīgas džeza kluba 10 gadu jubilejai.**

Informācijas avots: festivāla buklets ar programmu.

## **Vasaras ritmi – 11 (1986)**

**19.–22. jūnijs, 1986. g., VEF Kultūras pils.**

Koncertus vada Vladimirs Feijertāgs.

### **Festivāla norise**

#### **19. jūnijs**

1. Talsu mūzikas skolas diksilends *Talsu Sprīdīši*, vadītājs Jānis Osītis.
2. Ansamblis *Retro*, vadītājs Zigurds Rezevskis (Rīga).
3. Jūlija Smirnova kvartets un Olga Pirāgs (vokāls, Rīga).
4. Profesionālā pūtēju orķestra *Rīga džeza* sastāvs, vadītājs Aivars Krūmiņš.

#### **20. jūnijs**

1. Džeza duets – Lembits Sārsalu (saksofons, Tallina), Leonīds Vinckevičs (klavieres, Kurska).
2. Džeza grupa *Arhangel'sk*, vadītājs Vladimirs Rezickis (Arhangeļska).
3. Džeza ansamblis Egila Straumes vadībā (Rīga).
4. Elvina Makarjana (vokāls, Erevāna).

#### **21. jūnijs**

##### **Dienas koncerts**

1. Tradicionālā džeza trio, vadītājs Juris Mutulis (Rīga).
2. Džeza duets Ilga Bērziņa -Banniha un Boriss Bannihs (Rīga).
3. Klavieru duets Gints Abarjuss un Dmitrijs Bulibenko (*Dmitrij Bulibenko*, Viļņa).
4. Džeza grupa *Arhangel'sk* vadītājs Vladimirs Rezickis, Konstantīns Sedovins (*Konstantin Sedovin*, vokāls).

##### **Vakara koncerts**

1. Petra Višņauska kvartets (Viļņa).
2. Džeza grupa, vadītāji Raimonds Raubiško un Gunārs Rozenbergs (Rīga).
3. Rīgas džeza kluba vokālais džeza sekstets, vadītājs Ainārs Knesis.
4. Maskavas džeza ansamblis *Allegro*, vad. Nikolajs Levinovskis, Paunica Jonesko (*Paunica Ionesco*, vokāls).

#### **22. jūnijs**

##### **Dienas koncerts**

1. Egila Straumes trio (Rīga).
2. Ginta Abarjusa (*Gintas Abarius*) trio (Viļņa).
3. Maskavas džeza ansamblis *Allegro*, vadītājs Nikolajs Levinovskis, Paunica Jonesko (vokāls).

4. Nikolaja Levinovska – Igora Butmana džeza kvartets (Maskava).
5. Vjačeslava Nazarova (*Vjačeslav Nazarov*) trio (Maskava).

#### **Vakara koncerts**

1. Rīgas Diksilends, vadītājs Einārs Jaunbrālis (Rīga).
2. Sauļus Šaučiulis kvartets (Klaipēda), Marina Granovska (vokāls, Kauņa), Stepons Januška (*Steponas Januška*, vokāls, Klaipēda)
3. Latvijas TV un radio džeza orķestris, vadītājs Gunārs Rozenbergs (Rīga).

Informācijas avots: festivāla buklets ar programmu.

### **Vasaras ritmi – 12 (1987)**

**19.–22. jūnijs, 1987. g., Latvijas PSR Valsts filharmonija, VEF Kultūras pils, Vērmanes dārzs, Mežaparka zaļā estrāde.**

Koncertus vada Vladimirs Feijertāgs.

Pirmoreiz festivālam ir oficiāls festivāla statuss. Šis ir viens no grandiozākajiem *Vasaras ritmiem*, kas patiešām kļuva par džeza svētkiem gandrīz nedēļas garumā.

#### **Festivāla norise**

#### **Koncerti Filharmonijā**

##### **10. jūnijs**

1. Leonīds Čižiks (klavieres, Maskava)
2. Trio *Diskomforts*, vadītājs Ēriks Balodis (Rīga).
3. Ļeņingradas džeza ansamblis, vadītājs Dāvids Gološčokins, Ella Trafova (vokāls).

##### **11. jūnijs**

1. Diksilends *Moskvorečje*, vadītājs Aleksandrs Bannihs (Maskava).
2. Tatevika Ogansejana (vokāls, Erevāna), Tamazs Kurašvili (*Tamaz Kurashvili*, kontrabass, Tbilisi), Mikaelis Zakarjans (*Michael Zakarian*, klavieres, Erevāna).
3. Džezroka grupa Grigorija Pušena (*Grigorij Pušen*, vadībā, Semjons Morduhajevs (*Semjon Morduhaev*, saksofons, Taškenta).

##### **12. jūnijs**

Dienas koncerts

1. *Rīgas džeza kluba* vokālā grupa, vadītājs Einārs Verro.
2. Egila Straumes trio (Rīga).
3. Jurijs Kuzņecovs (klavieres, Odesa).
4. Ansamblis *Amadak*, vadītājs Nikolajs Uvarovs (*Nikolaj Uvarov*, vibrofons, Novosibirska).
5. Lietuvas Valsts konservatorijas bigbends, vadītājs Vladimirs Čekasins (Viļņa).

#### **Vakara koncerts**

1. Profesionālā pūtēju orķestra *Rīga* bigbends, vadītājs Aivars Krūmiņš.
2. Vladimirs Tarasovs (*Vladimir Tarasov*, sitmaininstrumenti, Viļņa).
3. Jūlija Smirnova kvartets un Oļga Pīrāgs (vokāls, Rīga).
4. Džeza duets Ivars Galenijs (kontrabass, Rīga) un Vladimirs Nagornijs (*Vladimir Nagornij*, saksofons, Čelābinka)



### 13. jūnijs

#### Dienas koncerts

1. Kvintets *Brass band Show* (Novosibirska), vadītājs Viktors Budarins (*Viktor Budarin*, trombons).

Dalībnieki: Valentīns Koļesņikovs (*Valentin Kolesnikov*, trompete), Arkādijs Šilklopers (*Arkadij Šilklopper*, mežrags), Arkādijs Kiričenko (*Arkadij Kiričenko*, trompete), Sergejs Beļičenko (*Sergej Beličenko*, sitaminstrumenti).

2. Leonīds Ptaško (*Leonid Ptaško*, klavieres, Baku).

3. Rafika Babajeva ansamblis, Aziza Mustafa-Zade (*Aziz Mustafa-Zadeh*, vokāls, Baku).

4. Džeza sekstets Gunāra Rozenberga vadībā (Rīga).

#### Vakara koncerts

1. Kamerdžeza trio *Pervie šagi*, vadītājs Arkādijs Šilklopers (Maskava).

2. Duets Vladimirs Tarasovs (sitaminstrumenti) un Vladimirs Čekasins (saksofons) (Viļņa).

3. Džeza grupa *Arhangel'sk*, vadītājs Vladimirs Rezickis (Arhangeļska).

4. Novosibirskas *Sekstet liričeskogo džaza*, vadītāji Vladimirs Čekasins un Sergejs Beļičenko, solo Antons Barahovskis (vijole).

### 14. jūnijs

#### Noslēguma koncerts.

1. Diksilends *Retro*, vadītājs Zigurds Rezevskis (Rīga).

2. Raimonds Pauls un Latvijas TV un radio bigbends, vadītājs Gunārs Rozenbergs (Rīga).

Koncerta programmu vada Uldis Štokmanis, Maija Eglīte, Vladimirs Feijertāgs.

#### Koncerti estrādēs.

#### Vērmanes dārzā (tolaik Kirova parks)

### 10. jūnijs.

1. Rīgas rajona kultūras nama diksilends, vadītājs Jānis Ungurs (Rīga).

2. Borisa Banniha džeza ansamblis (Rīga).

### 11. jūnijs

1. Ļeņingradas džeza ansamblis, vadītājs D. Gološčokins, Ella Trafova (vokāls).

2. Ansamblis *Salve*, vadītājs Egils Pētersons (Jelgava).

### 12. jūnijs

1. Tatevika Oganješjana (vokāls, Erevāna).

2. Džezroka grupa Grigorija Pušena vadībā, Semjons Morduhajevs (saksofons, Taškenta).

### 13. jūnijs

1. Diksilends *Moskvorečje*, vadītājs Aleksandrs Bannihs (Maskava).

2. Profesionālā pūtēju orķestra Rīga bigbends, vadītājs Aivars Krūmiņš.

#### Mežaparka Zaļā estrāde

### 14. jūnijs

#### Gala Koncerts

1. Diksilendu parāde.

2. Galā koncerts.

Dalībnieki: Vladimirs Čekasins, Vladimirs Tarasovs, Davids Gološčokins, Tatevika Ogenesjana, Olga Pīrāgs, Elvira Trafova, grupa *Antis*, džeza grupa *Arhangel'sk*, solists Konstantīns Sedovins.

#### **Citas aktivitātes:**

12. jūnijā – tikšanās *Rīgas džeza klubā (jam session)*.

14. jūnijā – Džeza kuģītis

Informācijas avots: festivāla buklets ar programmu.

### **Vasaras ritmi – 13 (1988)**

**14.–19. jūnijs, 1988. g., Latvijas valsts filharmonija, koncertzāle Ave Sol, Mazā ģilde, Dzintaru koncertzāle, Vērmanes dārzs.**

Koncertus vada Vladimirs Feijertāgs.

Diemžēl festivāla iespējamo bukletā nav norādīts koncertu plānojums pa dienām, taču ir uzskaitīti visi dalībnieki ar aprakstiem un foto.

Atsevišķi ir publicēti koncertu vietu un laiku saraksts.

#### **Festivāla koncerti**

**14. jūnijs** – koncerti Latvijas valsts filharmonijā, Mazajā ģildē. *Jam session* kafejnīcā *Allegro*.

**15. jūnijs** – koncerti Latvijas valsts filharmonijā, Mazajā ģildē.

**16. jūnijs** – koncerti Latvijas valsts filharmonijā, Mazajā ģildē, Dzintaru koncertzālē.

**17. jūnijs** – dienas un vakara koncerti Latvijas valsts filharmonijā, koncerts koncertzālē *Ave Sol*.

**18. jūnijs** – dienas un vakara koncerti Latvijas valsts filharmonijā, koncerts Vērmanes dārzā.

**19. jūnijs** – dienas un vakara koncerti Latvijas valsts filharmonijā, koncerts Vērmanes dārzā.

#### **Citas aktivitātes**

**18. jūnijs** – diksilendu parāde Vecrīgā, Džeza kuģītis.

**19. jūnijs** – festivāla pieņemšana Rīgas jahtklubā.

#### **Festivāla dalībnieki**

- Kaļiņingradas diksilends
- Rūdolfo Dašeks (*Rudolf Dašek*, ģitāra, Čehoslovākija)
- Petra Višņauska kvartets (Viļņa)
- Blūza duets *Tomasz Szukalski & Janusz Sprot* (Polija)
- Endrjū Sirils (*Andrew Cyrill*, perkusijas, Ņujorka, ASV), Vladimirs Tarasovs (sitaminstrumenti, Viļņa)
- Igors Briļs un Aleksandrs Ptaško (klavieres, Maskava)
- Dmitrija Koļesņikova kvartets (Leņingrada)
- Tatevika Ogenesjana (vokāls, Erevāna)
- Tenu Naisso (klavieres, Tallina)
- Daniils Kramers (*Daniil Kramer*, klavieres) un Aleksandrs Fišers (*Aleksandr Fišer*, trompete, Maskava)
- Anti Sarpilas (*Antti Sarpila*) kvintets (Somija)

- *Young Power trio* (Polija)
- Petro Petrova (*Petro Petrov*) kvartets (Bulgārija)
- Trio *Diskomforts* (Rīga)
- Aleksandra Piščikova kvintets (Maskava, Alma-Ata)
- Pori džeza kvintets (Somija)
- Jiri Rozenfelds (*Jūri Rosenfeld*, vokāls) un grupa *Fix* (Tartu)
- Egila Straumes trio (Rīga)
- Duets Vjačeslavs Gaivoronskis (trompete) un Vladimirs Volkovs (bass) (Ļeņingrada).
- Kēstutis Lušs un Petrs Višņausks (Viļņa)
- REKA džeza kvintets
- *Rīgas džeza kluba džeza kvintets*
- Diksilends *Retro* (Rīga)
- *Jazz-Choral*, vadītājs Aleksandrs Kiladze (*Aleksandr Kiladze*, Tbilisi)
- Odesas diksilends
- *Crooning Jazz*, vadītājs Vsevolods Besarabs (*Vsevolod Besarab*, Tjumeņa)
- Miša [Mihails] Alperins (*Miša [Mihail] Alperin*, klavieres, Maskava)
- Silvi Vraitā (*Silvi Vrait*), Jāks Jirisons (*Jaak Jürisson*) (Tallina)
- Olga Pīrāgs (Rīga)
- Džeza duets – Lembits Sārsalu (saksofons, Tallina), Leonīds Vinckevičs (klavieres, Kurska)
- Latvijas radio un TV vieglās un estrādes mūzikas orķestris Gunāra Rozenberga vadībā
- Jūlija Smirnova kvartets (Rīga)
- Rīgas džeza kluba vokālā grupa Eināra Verro vadībā
- Ansamblis *Via Tertia* (Rīga)
- Klavieru duets Ilga Bērziņa (Rīga) un Grigorijs Maljans (*Grigorij Maljan*, Maskava)
- Aleksandra Smirnova trio (Rīga)

Informācijas avots: festivāla buklets.

## Vasaras ritmi – 14 (1989)

**15.–18. jūnijs, 1989. g., Latvijas PSR Valsts filharmonija, Zinību nams (Rīgas Kristus Piedzimšanas pareizticīgo katedrāle), k/n Oktobris.**

Koncertus vada Vladimirs Feijertāgs.

### Koncerti Filharmonijā

#### **15. jūnijs**

1. *Rīgas džeza kluba diksilends*, vadītājs Jānis Ungurs.
2. Rēta Kromela (*Reet Kromel*, vokāls, Tallina).
3. Latvijas Radio un TV bigbends, vadītājs Gunārs Rozenbergs (Rīga).
4. Zbignēva Namislovska (*Zbigniew Namysłowski*) kvartets (Polija).

#### **16. jūnijs**

##### **Dienas koncerts**

1. Skirmanta Sasnauska (*Skirmantas Sasnauskas*) kvartets (Viļņa).
2. Jūlija Smirnova kvarets (Rīga) un Lino Devics (*Lino Devic*, Dienvidslāvija).
3. *Ana-Mia Barve Band* (Zviedrija).

### **Vakara koncerts**

1. Grupa *Diskomforts* (Rīga).
2. Tenu Naisso (Igaunija).
3. Andersa Bergkranca (*Anders Bergcrantz*) kvartets (Zviedrija).

### **17. jūnijs**

#### **Dienas koncerts.**

1. Jānis Steprāns (saksofons) un Ivara Galenieka trio (Rīga).
2. Džeza grupa *Arhangel'sk*.
3. Andersa Bergkranca kvartets (Zviedrija).

#### **Vakara koncerts.**

1. *Ana-Mia Barve Band* (Zviedrija).
2. Teo Saunderss (*Teo Saunders, ASV*) un Egila Straumes trio (Rīga).
3. Džeza orķestris *Kollegium* (Kaļiņingrada).

### **18. jūnijs**

#### **Dienas koncerts**

1. *Hey Trio* (Rīga).
2. Vokālā grupa *Camerata* (Minska).
3. Džeza ansamblis *Express-A* un Marika Veisberga (vokāls) (Rīga).

#### **Vakara koncerts**

1. Grupa *Embryo Ethno Jazz band* (Vācijas Federatīvā Republika).
2. Josifs Šmuškovičs (*Iosif Schmuschkovitch*) un Felikss Konigs (*Felix König*) (Rietumberlīne).
3. Raimonda Raubiško kvintets un Makss Tītvisls (*Max Teatwistle, Nīderlande*).

### **Koncerti Zinību namā (\*mūsdienās atkal Rīgas Kristu Piedzimšanas pareizticīgo katedrāle)**

### **16. jūnijs**

1. Zbigņeva Namislovska kvartets (Polija).
2. Tenu Naisso (Igaunija).

### **17. jūnijs**

1. Josifs Šmuškovičs un Felikss Konigs (Rietumberlīne).
2. Jūlija Smirnova kvarets un Lino Devics (Dienvidslāvija).

### **18. jūnijs**

1. Džeza grupa *Arhangel'sk*.
2. Skirmanta Sasnauska kvartets (Viļņa).

### **K/n Oktobris**

#### **17. jūnijs**

Nakts *jam session* ar festivāla dalībniekiem.

#### **Citas aktivitātes**

### **18. jūnijs** Džeza kuģītis .

Visu festivāla laiku katru vakaru *jam session* kafejnīcā *Allegro*.

Informācijas avots: festivāla buklets ar programmu.

## Vasaras ritmi – 15 (1990)

14.–17. jūnijs, 1990. g., Latvijas PSR Valsts filharmonija, Mākslinieku kultūras nams.  
Koncertus vada Vladimirs Feijertāgs.

### Festivāla norise

#### Koncerti Filharmonijā

##### **14. jūnijs**

1. Rīgas džeza centra diksilends, vadītājs Jānis Ungurs.
2. Džeza grupa Viktora Avdejeva un Maksima Piganova (*Maxim Piganov*) vadībā (Kaļiņingrada).
3. Arkādijs Šilklopers (mežrags, Maskava).
4. Jūlija Smirnova kvintets (Rīga).
5. Jari Perā (*Jari Perä*) sekstets (Somija).

##### **15. jūnijs**

#### **Dienas koncerts**

1. Rīgas vokālais džeza sekstets.
2. Gūsa Jansena (*Guus Janssen*) oktets (Nīderlande).
3. Olga Pīrāgs un Jūlija Smirnova, Harija Baša kvartets (Rīga).
4. Jari Perā sekstets (Somija).

#### **Vakara koncerts**

1. Pētera Šerli (*Peter Schoerli*) kvintets (Šveice).
2. Akiras Ito (*Akira Ito*) un Ten Te Ko Mai (*Ten Te Ko Mai*) grupa (Japāna).
3. Sergejs Manukjans (*Sergej Manukjan*, vokāls) un Jurijs Kuzņecovs (Ūrij Kuznecov) (Ukraina).
4. *Ton Art* sekstets (Austrija).

##### **16. jūnijs**

#### Dienas koncerts

1. *Dr. Blues* grupa (Latvija).
2. Jaunā džeza ansamblis: Saino Namčalaks (*Saino Namčalaks*, Krievija), Valters Malli (*Walter Malli*, Austrija), Arkādijs Šilklopers (Krievija), Ivars Galenieks (Latvija).
3. Džeza duets – Lembits Sārsalu (saksofons, Tallina), Leonīds Vinckevičs (klavieres, Kurska).
4. *Jazz Singers Band*, vadītājs Ģiedrs Jakubēns (*Giedrius Jakubenas*, Lietuva).
5. Braiema Janga Universitātes (*Brigham Young University*, Jūta, ASV) bigbends *Synthesis*, vad. Reimonds Smits (*Ray Smith*).

#### **Vakara koncerts**

1. Geca Tangerdinga (*Götz Tangerding*) trio (Vācija).
2. Pētera Šerli sekstets (Šveice) un Toms Varners (*Tom Warner*, mežrags, ASV).
3. Petra Višņauska un Arkādija Gotesmana duets (Viļņa).
4. Vokālā grupa *Camerata* Oļega Sikunova (*Oleg Sikunov*) vadībā (Minska).

##### **17. jūnijs**

1. *Ton Art* sekstets (Austrija).
2. Vjačeslavs Gaivoronskis (trompete) un Vladimirs Volkovs (kontrabass) (Krievija).

3. Raimonda Raubiško *Jazztet* (Rīga).
4. *Synthesis* bigbends, Reimonda Smita (*Ray Smith*) vadībā (ASV).

**Koncerti- jam session Mākslas darbinieku namā.**

**14. jūnijs**

Džeza grupa Viktora Avdejeva un Maksima Piganova vadībā (Kaļiņingrada), *jam session*

**15. jūnijs**

1. *Jazz Contact* Igora Zavjertkina (*Igor' Zavertkin*) vadībā (Krievija).
2. Leonīds Gorovojs un Boriss Bannihs (Latvija).
3. Sergejs Manukjans (vokāls) (Rīga).
4. Olga Pīrāgs (vokāls).
5. *Jam session*

**16. jūnijs**

1. Gūsa Jansena septets (Nīderlande).
2. Valters Malli (Austrija)
3. Petrs Višņausks (Viļņa)
4. *Jam session.*

**17. jūnijs**

1. Jura Mutuļa *Brass band* (Rīga).
2. *jam session.*

Citas aktivitātes:

**17. jūnijs** – diksilendu parāde Vecrīgā, Džeza kuģītis.

Informācijas avots: festivāla buklets ar programmu.

**Vasaras ritmi – 16 (1991)**

7.–9.jūnijs, 1991. g., Dzelzceļnieku kultūras nams.

**Festivāla norise.**

**7. jūnijs.**

1. Sēderčēpingas bigbends (Zviedrija).
2. Raimonda Raubiško *Jazztet* (Rīga).
3. *Duo Fatale* (Šveice).
4. Duets Ivars Galenieks un Aleksandrs Smirnovs (Rīga).
5. *Eurosib International Orchestra* (Novosibirska) un Vladimirs Čekasins (Viļņa).

**8. jūnijs**

1. *Eurosib International Orchestra* (Novosibirska) un Vladimirs Čekašins (Viļņa).
2. Ansamblis *Diskomforts*, vadītājs Ēriks Balodis (Rīga).
3. Bigbends *Tolvan*, vadītājs Helge Albins (*Helge Albin*, Zviedrija).
4. Gūsa Jansena kvartets (Zviedrija).

**9. jūnijs**

1. Bigbends *Tolvan*, vadītājs Helge Albins (Zviedrija).
2. *Duo Fatale* (Šveice).
3. Gūsa Jansena septets (Zviedrija).



4. Diksilends *Retro* un Olga Pīrāgs (Rīga).

7. un 8. jūnijā notika arī festivāla dalībnieku *jam session*.

Informācijas avots: festivāla buklets ar programmu.

### Vasaras ritmi – 17 (1992)

5.– 7. jūnijs, 1992. g., Dzelzceļnieku kultūras nams.

Diemžēl nav saglabājusies festivāla programma ar koncertu un mūziķu uzstāšanās secību un laiku. Koncerta dalībnieki identificēti pēc preses materiāliem.

#### **Festivāla dalībnieki:**

- Kauņas bigbends
- Arina (*Arina*, vokāls Lietuva)
- Andersa Bergkranca kvartets (Zviedrija)
- *Decoy Jazz Band* (Dānija)
- Rolands Babraitis (*Rolandas Babraitis*, Lietuva)
- Donalds Bruža (*Donaldas Bružis*) kvartets (Lietuva)
- *Oleg Molokoedov-Vitas Labutis Project* (Lietuva)
- *New Lithuanian Trio* (Lietuva)
- Vladimira Vainera trio (Krievija)
- Avangarda mūziķu asociācija (Krievija)
- Vija Ruskule un Verrokoris (Eināra Verro vadībā)
- Ēriks Balodis un bērnu ansamblis MOMO (Rīga)
- Jāņa Ungura diksilends (Rīga)
- Kaspars Bindemanis (Rīga)

Informācijas avots: Andas Rožukalnes raksts laikrakstā *Latvijas jaunatne* (A. Rožukalne, *Latvijas Jaunatne*, 12.06.1992.)

### Vasaras ritmi – 18 (1993)

Norises laiks un vieta nav zināmi.

Par astoņpadsmito *Vasaras Ritmu* festivālu diemžēl nav saglabājušies materiāli – programma, afišas u.c. Festivāla norisi apliecina organizētāju atmiņas (Nidbaļskis, intervija 04.02.2022.)

### Vasaras ritmi – 19 (1994)

Norises laiks nav zināms. Norises vieta: klubs *Kabata*.

#### **Festivāla dalībnieki:**

Jura Mutuļa diksilends

Diemžēl arī par deviņpadsmito – pēdējo *Vasaras Ritmu* festivālu nav saglabājušies materiāli – programma, afišas u.c.

Festivāls noritēja tikai vienu dienu klubā *Kabata*, un šķiet, ka dalībnieki bija tikai no Latvijas. Festivāla norisi apliecina organizatoru atmiņas (Nidbaļskis, intervija 04.02.2022). Raksta autors piedalījās festivāla koncertā Jura Mutuļa diksilenda sastāvā.

# BIBLOGRĀFIJA

## AVOTI

### Arhīvi

#### Personāla dokumentu valsts arhīvs

Latvijas celtnieku arodbiedrība, celtnieku kultūras nams *Oktobris*.

LVA, 355. fonds, 3. apraksts, 125. lieta.

#### Latvijas valsts arhīvs

Latvijas Ļeņina Komunistiskās Jaunatnes Savienības Rīgas pilsētas komitejas biroja sēžu protokoli.

LVA, 202. fonds, 6. apraksts, 3. lieta.

LVA, 202. fonds, 7. apraksts, 4. lieta.

LVA, 202. fonds, 8. apraksts, 6., 7. lieta.

LVA, 202. fonds, 10. apraksts, 6., 7. lieta.

#### Privātarhīvi

Leonīds Nidbaļskis, Gaļina Poltorak, Boriss Mohirs, Sabirdžans Kurmajevs, Sergejs Budanovs. Festivāla *Vasaras ritmi* programmas, bukleti, afišas, fotomateriāli.

### Intervijas

Intervija ar Aleksandru Šeferu, 29.03.2022., atrodas raksta autora privātarhīvā.

Intervija ar Aleksandru Stešenko, 06.04.2022., atrodas raksta autora privātarhīvā.

Intervija ar Aleksandru Skrinu, 15.04.2022., atrodas raksta autora privātarhīvā.

Intervija ar Borisu Mohiru, 18.03.2022., atrodas raksta autora privātarhīvā.

Intervijas ar Leonīdu Nidbaļski, 28.01.2022, 04.02.2022., atrodas raksta autora privātarhīvā.

Intervija ar Sabirdžanu Kurmajevu, 25.03.2022., atrodas raksta autora privātarhīvā.

Intervija ar Ivaru Galenieku 20.04.2022., atrodas raksta autora privātarhīvā.

Intervija ar Madaru Kalniņu, 10.05.2022., atrodas raksta autora privātarhīvā.

Intervija ar Tāli Gžibovski, 12.05.2022., atrodas raksta autora privātarhīvā.

### Periodika

Balodis, Ēriks. Laikmetīgā improvizācija Vācijā un Latvijā šodien. *Atmoda*, 19.06.1990.

Bannyh, Boris. Sovetskaâ Latviâ: o stanovlenii legendarnogo rižskogo *Allegro*. *Eženedel'nik "Vesti"*, 25.01.2019.

- Baumanis, Aivars. Džeza gadalaiki. *Zvaigzne*, nr 5, 01.03.1979.
- Baumanis, Aivars. Kurp iet džezs? *Padomju Jaunatne*, 20.06.1979.
- Baumanis, Aivars. Vēl tikai introdukcija. *Padomju Jaunatne* 29.04.1979.
- Baumanis, Aivars. Vasaras Ritmu dominantes. *Padomju Jaunatne*, 28.06.1981.
- Baumanis, Aivars. Mājinieki. *Liesma*, Nr. 8, 01.08.1982.
- Baumanis, Aivars. Akords trim dienām. *Padomju Jaunatne*, 28.06.1978.
- Baumanis, Aivars. Rudens ritmu krāsainība. *Padomju Jaunatne*, 06.12.1984.
- Baumanis, Aivars. Džeza svētku atskaņas. *Jūrmala*, 23.08.1985.
- Baumanis, Aivars. Trīs dienas džezā ritmā. *Literatūra un Māksla*, 23.08.1985.
- Baumanis, Aivars. Laika prognoze džezam – karsts jūnijs. *Padomju Jaunatne*, 19.06.1985.
- Baumanis, Aivars. Šogad desmito reizi. *Literatūra un Māksla*, 21.06.1985.
- Baumanis, Aivars. Skanēja kā sendienās. *Padomju Jaunatne*, 12.12.1985.
- Baumanis, Aivars. Vasaras ritmi 86. *Padomju Jaunatne*, 14.06.1986.
- Baumanis, Aivars. Vakar sākās. *Jūrmala*, 11.06.1987.
- Baumanis, Aivars. Jūnijs, Rīga un džezs. *Padomju Jaunatne*, 30.05.1987.
- Bērziņš, V. Džeza svētki Dzintaros. *Rīgas Balss*, 27.06.1981.
- Dmitriev, Vladimir. Za bol'šuū auditoriū. *Sovetskaā moloděž'*, 17.12.1972.
- Ešpaj, Anton. Džaz – problemy i razmyšleniā. *Sovetskaā moloděž'*, 17.12.1972.
- Gints, A. Vasaras ritmi 86. *Jūrmala*, 07.06.1986.
- Jazz-kvadrat. <https://jazzquad.ru/index.pl?act=TAGS&tag=Валерий%20КОПИМАН&taggroup=автор> (skatīts 26.07.2022)
- Kalējs, S. Gadsimta ritmos. *Rīgas Balss*, 27.11.1985.
- Klotiņa, Anda. Spēlēt! Tas ir vairāk nekā strādāt. *Padomju Jaunatne*, 22.11.1985.
- Konstantinov, A. Ne tol'ko v kafe. *Sovetskaā moloděž'*, 17.12.1972.
- Kopman, Valerij. Nel'zja brosat'na proizvol sud'by. *Sovetskaā moloděž'*, 17.12.1972.
- Kopman, Valerij. Četyre dnā v iūne. *Sovetskaā moloděž'*, 04.07.1979.
- Kopmans, Valērijs, Indulēna, I. Džezam – svētki Rīgā un Erevānā. *Liesma*, nr.8, 01.08.1985.
- Kopmans, Valērijs. Džeza svētki. *Padomju Jaunatne*, 28.06.1986.
- Kopmans, Valērijs. Džeza improvizāciju burvji. *Rīgas Balss*, 25.07.1987.

- Korneeva, Irina. Ritmy "Leta 90". *Rīgas balss*, 12.06.1990.
- Korņejeva, Irina. Tikšanās krustcelēs. *Rīgas Balss*, 25.05.1989.
- Korņejeva, Irina. Starptautiskais jazz festivāls "Vasaras ritmi 89". *Padomju Jaunatne*, 07.06.1989.
- Korņejeva, Irina. Vasaras ritmi 90. Mēs un XX gs. Mūzika. *Rīgas Balss*, 12.06.1990.
- Korņejeva, Irina. Un tomēr - būs! *Diena*, 06.06.1991.
- Kovalenko, Tat'āna. Legendarnoe *Allegro* ili glotok rižskoj svobody. *Otkrytyj gorod*, 2/2014.
- Kurmaev, Sabirdžan. Vospominaniā. *Sem Iskusstv*, No. 5 (18), 2011.
- Kurmaev, Sabirdžan. Po džazovym stupen'kam. <http://berkovich-zametki.com/Nomer44/Kurmaev1.htm> , 19.07.2004. (skatīts 13.10.2019).
- Lebedeva, Natal'ā. N. Rižskie legendy: džaz-klub i kafe *Allegro* otmečaūt ūbilei. *Baltijas Balss*, <https://bb.lv/statija/kuljtprosvet/2021/01/01/rizhskie-legendy-dzhaz-klub-i-kafe-allegro-otmechayut-yubilei> , 01.06.2021. (skatīts 05.05.2017).
- Marhels, Antonijs. Džeza svētki "Vasaras ritmi". *Jūrmala*, 09.06.1988.
- Nahtmans, V. Kopš bērības kopā ar džezu. *Rīgas Balss*, 21.06.1985.
- Nidbalskij, Leonid. Pasynok na èstrade. *Sovetskaā moloděž'*, 17.12.1972
- Nidbaļskis, Leonīds. Vasaras ritmi 88. *Zvaigzne*, Nr. 11, 05.06.1988.
- Osītis, Jānis. Džeza un estrādes mūzikas svētki. *Padomju Karogs*, 16.05.1985.
- Poga, M. Katra gaumei un interesēm. *Jūrmala*, 21.05.1987.
- Prape, Gunta. 2R+2B. *Liesma*, nr. 8, 01.08.1978.
- Prape, Gunta. Svings izlēdis no pudeles. *Liesma*, nr. 5, 01.05.1988.
- Rauna, M. Vasaras Ritmā. *Rīgas Balss*, 25.06.1977.
- Rauna, M. Koncertdzīve no sestdienas līdz sestdienai. *Rīgas Balss*, 10.06.1978.
- Rožukalne, Anda. Man ļoti patīk džezs jeb vasara bija trīs dienas. *Latvijas Jaunatne*, 12.06.1992.
- Sal'kova, Alla. Ne snižaetsā. Ināč samolet vzorvēm. *Gazeta.ru*, [https://www.gazeta.ru/science/2018/03/08\\_a\\_11675653.shtml](https://www.gazeta.ru/science/2018/03/08_a_11675653.shtml), 08.08.2018. (skatīts 12.06.2022)
- Šul'c, V. Kak? Gde? Kem? *Sovetskaā moloděž'*, 17.12.1972.
- Stinkuls, Alfrēds. Vasaras ritmi 88. *Laiks*, 27.08.1988.
- Stinkuls, Alfrēds. Rīgā spēlē Rietumu džezisti. *Brīvā Latvija*, 29.08.1988.
- Vasaras ritmi. *Padomju Jaunatne*, 26.06.1976.

Vasaras ritmi 88. *Literatūra un Māksla*, 17.06.1988.

Veitners, Indriķis. KIKOK – kas tas par zvēru? *Mūzikas Saule*, Nr. 1 (101), 2020.

Veitners, I. KIKOK 1962 – pirmais Latvijas džeza festivāls. Rekonstrukcija.  
<https://jazzin.lv/issues/i-27/no-idejas-lidz-vesturei/>, 2021 (skatīts 20.01.2022).

Voss, Augusts. Za dal'nejšie uspehi iskusstva sovetskoj Latvii. *Sovetskaâ kul'tura*, 04.04.1963.

Zemzare, Ingrīda. Par džeza estētisko koncepciju un dažiem Vasaras ritmiem. *Literatūra un Māksla*, 03.09.1982.

Zemzare, Ingrīda. Džeza svētki. *Literatūra un Māksla*, 02.07.1982.

Zemzare, Ingrīda. Par džezu un džesiņu. *Māksla*, Nr. 3 01.07.1986.

## Literatūra

Fejertag, Vladimir (sost.) (2009). *Džaz v Rossii. Kratkij ènciklopedičeskij spravočnik*. Sankt-Peterburg:.

Fejertag, Vladimir (2010). *Istoriâ džazovogo ispolnitel'stva v Rossii*. Sankt-Peterburg: Skifiâ.

Kraulītis, Ivars. *Filmas.lv* <https://www.filmas.lv/person/2570/> (skatīts 20.01.2022.).

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

McKay, George (2018). *Festivals*. In: Martinelli, Francesco (edit.). *The History of European Jazz*. Sheffield: Equinox, 707–71.

Mazvērsīte, Daiga (2015). *Tik un tā*. Rīga: Lauku Avīze.

Medvedev, Aleksandr; Medvedeva, Ol'ga (sost.) (1987). *Sovetskij džaz – problemy, sobytiâ, mastera*. Moskva: Sovetskij kompozitor.

Starr, S.Frederick (1978). *Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917–1991*. New York: Limelight Editions.

Stinkulis, Alfrēds (2021). *Mati sarkanā vējā*. Rīga: Lauska.

Reimann, Heli (2022). *Tallinn '67 Jazz Festival. Myths and Memories*. New York: Routledge.

Schwartz, Jeff (2018). *Free Jazz: A Research and Information Guide*. New York: Routledge.

# THE LEGENDARY FESTIVAL *VASARAS RITMI* AND ITS MEANING IN JAZZ DEVELOPMENT IN LATVIA IN THE LATTER HALF OF THE 20th CENTURY

Indriķis Veitners

## Summary

The jazz festival *Vasaras ritmi* (*Summer Rhythms*), was once the main jazz event of the year, not only for Latvian jazz musicians, but it was also considered to be one of the most famous and prestigious jazz festivals in the entire USSR. The festival, which grew from a simple jazz evening to a concert series over the course of a week, has played an important role in the development of jazz not only in Latvia, but in the entire USSR. In fact, the festival and the related *Riga Jazz Club* were the main catalysts and driving forces in the development of jazz in Latvia in the 1970s and 1980s. Even today, the name of the largest contemporary Latvian jazz festival *Rīgas ritmi* (*Riga Rhythms*), clearly demonstrates the impact of the legendary festival in the development of Latvian jazz. However, it was not without controversy (especially in the late 1980s), and it failed to transcend into a new economic reality after the collapse of the USSR. As a result, it ceased to exist soon after the restoration of Latvia's independence. Nevertheless, the festival left a significant mark on the development of Latvian jazz, and its influence can still be felt today.

Jazz festivals have always played an important role in the development of jazz, but in the context of totalitarian regimes, this has often been much broader than simply promoting a particular genre of music. Jazz festivals in the USSR were much more than just concerts - in the totalitarian society then in existence, they were an opportunity for musicians to express themselves more freely in a genre that was marginal to Soviet life, and a chance for the public to escape the depressing reality of their daily lives.

In the 1970s, quite a few cities in the Soviet Union hosted jazz festivals. Their organizers were skilled and agile people who, in the name of music, learned to use the existing power structures to achieve their goals, often by skilfully and cleverly bypassing the constraints of power and ideology. Gradually, a whole network of jazz festivals was established in the USSR, their organizers and the musicians who played at them both working closely together. However, these festivals were also characterized by their limited financial resources, their dependency on official state organizations, and the ideological control exerted on them by the official power structures. The contribution of these festivals to the development of jazz is historically very important, and their role in the development of jazz culture can only be truly appreciated now.

How was a simple group of like-minded people in the Soviet system able to organize and create one of the longest-running and most successful jazz events in the entire



USSR? The true meaning of the *Vasaras ritmi* phenomenon is revealed when viewed in a broader historical context, starting with the very first jazz festival in Latvia, KIKOK, in 1964, the impact of the famous Tallinn Jazz Festival in 1968, and the establishment and commitment of the Riga Jazz Club with jazz festivals in other USSR cities.

The article is dedicated to the creation and course of the most important Latvian jazz festival *Vasaras ritmi*, revealing the context of its emergence, its role in the development of Latvian and Soviet jazz in the period from the mid-1960s to the 1990s, and its legacy to this day.

The report includes the story of first jazz festival in Latvia, KIKOK, the creation of the jazz cafe *Allegro*, the founding of the *Riga Jazz Club*, as well as the chronology of the festival *Vasaras ritmi*.

The article examines the musicians who regularly performed at the festival, different periods of the festival's development, analyses its organizer's personalities and their importance in the creation and development of the festival.



# THOSE WHO BUILT “SOCIALISM WITH A JAZZ FACE”: SOVIET JAZZ FANDOM IN THE 1960s AND LATVIAN JAZZ FAN LEONID NIDBALSKY

Heli Reimann

This article uncovers the underlying social and cultural basis for the appearance of Soviet jazz fandom in the late 1950s. It shows how this phenomenon grew out of the *šestidesātniki* (*shestidesyatniki*) movement, who the individuals were that were a part of it and uncovers the ideological platform underlying their activism. The second part introduces the role of American jazz broadcaster Willis Conover as a mediator between Soviet jazz fans and how jazz obtained the status of celebrity worshipped by thousands of devotees. Finally, Latvian jazz fan Leonid Nidbalsky is selected to elucidate the life in jazz of a person with great prominence in the developing jazz culture in the country.

**Keywords:** Jazz fandom, Soviet Union, 1960s, *šestidesātniki* (*shestidesyatniki*)

**Atslēgvārdi:** Džeza fanu kustība, Padomju Savienība, 20. gadsimta 60. gadi, *šestidesātniki* (*shestidesyatniki*)

217

Following the years of Late Stalinism when Soviet jazz met its lowest political tolerance in its entire history and was forced to disappear from the public space, the music experienced a gradual growth in the conditions of Khrushchev's Thaw in the second half of the 1950s. Then under the guidance of new partial leadership, the repressions of Stalinism were condemned and society became more open both at the domestic level and in terms of foreign policy. Frequently referred to as a historical turning point in post-war Soviet culture was the Sixth International Festival of Youth and Students in 1957 bringing around 34,000 young people from all over the world to Moscow (Peacock 2012). The extensive cultural program of the event also embraced jazz with performances by numerous foreign groups<sup>1</sup> and competitions of ensembles. The festival was a great inspirational moment for the music to awaken and search for its own voice in 1960s.

Equally with the musicians called *džazmeny šestidesātniki* (jazzmen sixtiers), the jazz culture was developed by jazz fans whose dedicated and ardent activities established the conditions for the music to flourish. The phenomenon of jazz being an object of intense devotion occurred first during Late Stalinism when *džazovyje lūdi* (jazz enthusiasts) formed a community of fans who gathered regularly to listen to jazz, learned about the music and shared their knowledge, collected jazz records and last but not the least, also

---

1 Among the visitors were the American singer Beatrice Reading, the *Jeff Ellison Quintet* and saxophonist Bruce Turner from Britain, the Dixieland group *New Orleans Rome* from Italy, the *Gunnar Ormslev Quartet* from Iceland, Michel Legrand from France, the *Southern Cross Jazz Band* from Australia, and Polish pianist Krzysztof Komeda (Feyertag Istorija 154).

played the music (Tsipursky 2016: 347). Those were in general well-educated people from a middle class background who perceived themselves as integrated into Soviet postwar society and comfortable with its various dimensions (Tsipursky 2016: 360). Unlike *stilâgi*'s<sup>2</sup> spectacular non-conformism and expressed preference for a Western way of life, jazz enthusiasts did not deliberately oppose themselves to the cultural mainstream and expressed less of an appetite for striking dissident exhibitionism (Ibid.: 348). Their jazz passion and dedicated activities were decisive in paving the way to music's new awakening at the end of the 1950s. The spectrum of the fans' pursuits was broad including all facets necessary for the jazz culture to prosper. In Leningrad, for instance, the first legal jazz club in the Soviet Union D-58 (Jazz-58) was opened in the Cultural Palace of Gorky in 1958 by the initiative of jazz lovers including, among others, the most prominent Russian jazz historian Vladimir Feiertag (*Vladimir Feiertag*, 1931) and drummer and ardent jazz enthusiast Valery Myssovsky (*Valerij Myssovskij*). Yuri Vikharev (*Ûrij Viharev*), the pianist and jazz fan, was the initiator in launching the jazz club at the Leningrad State University in 1961.

*With the endorsement of a new generation of Komsomol<sup>3</sup> functionaries (Kozlov 1998: 101) who were inspired by Moscow's Youth festival, café types of jazz clubs Molodëžnoe, Aelita and Sinââ ptica appeared in Moscow. In Estonia, the composer and jazz enthusiast Uno Naissoo organized the first proper sized jazz festival in 1958<sup>4</sup>.*

This article uncovers the underlying social and cultural basis for the appearance of Soviet jazz fandom in the late 1950s. It shows how this phenomenon grew out of the *šestidesâtniki* movement, who the individuals were that were a part of it and uncovers the ideological platform underlying their activism. The second part introduces the role of American jazz broadcaster Willis Conover who served as a mediator between Soviet jazz fans and how jazz obtained the status of celebrity worshipped by thousands of devotees. Finally, Latvian jazz fan Leonid Nidbalsky is selected to elucidate the life in jazz of a person with great prominence in developing jazz culture in the country.

### **Jazz fandom and *šestidesâtniki* movement**

Mark Duffett (2014) in his book *Popular Music Fandom: Identities, Roles and Practices* has referred to the difficulties in generalizing the nature of fandom since its complexity. According to his definition, music fandom in general is a wide-ranging phenomenon, appearing at a variety of times and in a variety of places; it is both personal and collective and encompasses a range of tastes, roles, identities and practices. It is a cultural stance that combines "a threshold of an affective love engagement with, variously or in combination, musical appreciation, music practice, celebrity-following, social networking, dancing, collecting, and self-expression" (Duffett 2014: 14). The studies of music fandom are nowadays multidimensional and facing many challenges, since the nature of a fan debates

2 *Stilâgi* were members of a youth counterculture from the late 1940s until the early 1960s in the Soviet Union.

3 Leninist Young Communist League in the Soviet Union.

4 The first seminal event was organized by Naissoo in 1949 called the *loominguline kohtumine* (creative meeting).

contested accepted notions of objectivity, cultural value and authority, as well as ongoing attitudes to modernity and the role of the mass media (Whyton 2014: 73). Jazz fandom in particular tends to be presented as a force counter to the commercially-oriented media industry (Ibid.: 76). Enthusiasts frequently locate themselves not as fans, but as 'aficionados' who possess high levels of cultural capital and appreciate difficult music (Ibid.: 15).

Why jazz fandom emerged and who the people were that were a part of this cultural phenomenon in the late 1950s and 1960s Soviet Union is thoroughly explained by Soviet jazz writer and critic Leonid Pereverzev (*Leonid Pereverzev, 1931–2006*):

"Most of our young people of the 50s got to know jazz during a critical period in their maturing, which coincided with the breaking of their whole worldview, that is, when they were in dire need of spiritual support and some kind of new source of faith, hope and love. Young people, lost in the chaos of ideological decay and universal alienation, through jazz suddenly found what they lacked in the surrounding world and even in their parents' home: sincerity, warmth, unconditional support, close brotherhood and a circle of like-minded people. Fed up with the vulgarity of contemporary popular music and the whole culture of social realism in general, they acquired in jazz a liberatingly fresh artistic vision and reflection of reality; the ability to accept facts as they are; caustic sarcasm, testing the strength of every pathetic statement, every self-confident pose, each conclusion claiming completeness; finally, an indestructible humour, instantly exposing and ridiculing any falsity, bombast, imaginary significance and cautious (and therefore flawed) seriousness." (Vermenič 1999)

According to Pereverzev, jazz fandom appeared among the generation that reached maturity around the time of the re-advent of jazz in the second half of the 1950s after the freeze of the late Stalinist period. Due to Khrushchev's initiatives toward a cultural "thaw" in general and the Moscow Youth Festival in particular, the entire political and cultural climate in the Soviet Union became freer and jazz had a chance to appear afresh in public music venues. Those who picked up jazz as a field of fandom were part of a special generation – the new Soviet intelligentsia determined to reform and liberalize their country following Khrushchev's speech at the Twentieth Party Congress in 1956. The speech was transforming but also shocking. Zubok, for instance, compares the impact of the speech on the younger generation of educated Russians with that of the German invasion in 1941: "Just as then, a world of certainties came to an end, now that core beliefs and commonly accepted wisdom had turned to dust." (Zubok 2009: 61). The crucial executive body of the reformers consisted of members of the liberal intelligentsia – men and women from urban centres called *šestidesâtniki*. They came of age after Stalin's death and were too young to feel either the fear associated with Stalin's repressions or the affection of the leader.

The appearance of the new Soviet intelligentsia was relevant to both the demographic prominence of youth during the 1950s and the unprecedented numbers of young people

who were in programs of higher education at that time (Zubok 2009). Although against totalitarianism and bureaucracy, they did not struggle with communism, but instead, sought a new type of socialism “with a human face” (Kochetkova 2011: 53). The term *šestidesâtniki*, nevertheless, has no unambiguous meaning despite being in active use. Kochetkova (2011: 72), for instance, considers the intelligentsia or the *šestidesâtniki* not as a homogeneous group, but rather defines them as an imagined community (Anderson 1991). According to general definitions, the *šestidesâtniki* formed a social stratum, professionally occupied with mental, mostly complex creative labour, development and the dissemination of culture. A more careful examination suggests that they were workers in science and culture, teachers, engineers, doctors and journalists who made up this group (Kochetkova 2011: 3). Therefore, in the broadest sense, the *šestidesâtniki* can be identified as a generation with elite status, dedicated to a liberalising reform with membership that ranged from intellectuals and artists to members of the *nomenklatura*<sup>5</sup>.

The individuals seen as jazz fans functioned within a wide variety of professional fields representing technological, administrative, healthcare, managerial or educational and artistic fields. As Vermenich states, among jazz fans there were “engineers, doctors, teachers, students, journalists, artists, architects and archivists, physicists and lyricists, candidates of science and club workers” (Vermeniĉ 1999). The vast majority of those people had a non-musical background, according to Vermenich:

“Some of them were simultaneously professional musicians, but the overwhelming majority consisted of those who, without making any musical sounds, dedicated their entire life to the promotion of jazz, holding concerts, festivals and recording sessions, opening jazz clubs, studios and youth cafes, organising photographic exhibitions, “steamers” and jam sessions.” (Vermeniĉ 1999)

The following brief selection of examples illustrates the occupational diversity of jazz fans. The author of the book on Soviet jazz fandom, Yuri Vermenich (*Ūrij Vermeniĉ*, 1934–2016) himself, was an engineer radio-physicist by occupation whose jazz-related activism embraced jazz criticism, translating around 30 books, educating and launching a jazz club in Voronezh. Leonid Pereverzev was a design theorist, known in Soviet jazz history for his early analytical works on jazz and pedagogical activity in the first Soviet jazz education program, the *Moskvoreĉ'e* Music Education Studio that opened in 1967. The person with greatest prominence in jazz-promotional activities was Alexey Batashev (*Aleksej Batašev*, 1934–2021) – a graduate from the Moscow Institute of Physics and Technology with a degree in chemical physics and radio engineering. His authorship of the book *Soviet Jazz – a Historical Survey* (1972) awarded him a title of the pioneer in the realm of Soviet jazz historiography; his jazz popularizing activities were held in all possible formats ranging from newspaper articles to university lecturing, both in the Soviet Union and abroad.

---

5 *De facto* elite in the former Soviet Union and the Eastern Block holding and controlling both private and public powers.



Jazz fandom along with the post-Stalin intelligentsia did not simply appear as generational phenomena resulting from the change in the political powers, under the influence of external political or economic factors. They both emphasize the long process of developing a collective generational identity. This generation inherited the high moral qualities of the pre-revolutionary intelligentsia: fidelity to the truth, courage and integrity, defense of the sanctity of human life, beauty and moral self-perfection, ethical purity, righteousness and self-worth, and a lifelong commitment to intellectual endeavour (Bergman 1992). At the same time, *šestidesâtniki* were accused of the sin of being idealistic, naïve, romantic, spineless, enslaved by ideology, collectivist, cautious reformers, dreamy and escapist (Kotchekova 2011: 61).

The previous lengthy quote from Pereverzev tends to confirm the image of the *šestidesâtniki* intelligentsia. This self-description of the community of jazz fans expresses an exalted yearning for the satisfaction of human needs such as sincerity, warmth, unconditional support, close brotherhood and like-mindedness – values lost in the “chaos of ideological decay and universal alienation.” (Vermenič 1999). The liberating freshness and immediacy embedded in jazz were supposed to satisfy their hunger for truth and the necessity to be reflective and critical. The need for brotherhood and meaningful human contact fostered the formation of the community of like-minded people connected by their interest in jazz. In fact, the allowing of informal gatherings in which intellectual and social ties could develop was a feature of the cultural “thaw”. Those groups of friends known as *kompanii* were central in the lives of the nineteenth-century intelligentsia. Such *kružki* (circles) fostered discussion, debate, and the development of friendships and personal bonds that any developing subculture requires (Zubok 2009). Jazz fandom, however, became separated from that model in the sense that it did not function in the mode of small local level groups but its grasp was trans-local, unifying fans all over the Soviet Union; therefore, enabling the single individual to be part of a wider intersubjective network. Vermenič describes the network in terms of religious sects, the members of which are received with hospitality in each ‘prayer house’ or jazz club:

“An analogy with religious sects comes to my mind. If I am in an unfamiliar city where I have never been before, but there is a jazz club, then I will go with complete confidence straight to this jazz “house of prayer”. I will find there brothers in spirit who will open the door for me and show me attention and cordiality. This is how it was.” (Vermenič 1999)

Soviet jazz fandom became a mode of escapism in the sense of helping to dispose of the vulgar popular music and the hound of Soviet mass culture. In addition, fandom turned out to be an enlightenment mission pursued through a devotion to jazz and providing a detachment from the worries and troubles of everyday life. The image of the intelligentsia as people who existed beyond momentary social concerns has strong links with world culture and the historical tradition of the intelligentsia. In both the Russian intellectual tradition and the official Soviet ideology, a preoccupation with everyday life for its own sake was considered unpatriotic, subversive, un-Russian, or even anti-Soviet. Furthermore, the

entire Russian/Soviet cultural identity depended on the heroic opposition to everyday life (Boym 1995: 3). Vermenich (1992) in his observations, provides evidence of this cultural injunction: the exclusion of the mundane or “*byt*” from the communications between jazz fans was part of their normative behaviour. He says it involved never being interested in the work or family life of other fellows. What really mattered in this shared interest was the personality of the musicians or the jazz lover, and nothing else.

### **The cult of Willis Conover**

Part of the everyday practice for the Soviet jazz fan community was listening to the Voice of America Jazz Hour led by Willis Conover. The broadcaster who was almost unknown in his own country became a saint-like persona for his listeners in the former Eastern Bloc from when the Jazz Hour started in the mid-1950s through to the end of the 1960s. The idea of “jazz being synonymous with Jazz Hour” and “Jazz Hour as being synonymous with Conover” became an integral part of the identity of the entire jazz culture in the Eastern Block.

Conover as a mediator between jazz and its devotees became a peculiar jazz celebrity – a mythical figure received with a devotion similar to religious worship. He was called a “Godfather of Jazz”; his fans took to calling themselves the “children of Conover” and collected jazz-related devotional objects forming special spaces of “worship” – jazz corners (Ritter 2013).

The relationship between music fandom and religiosity is frequently discussed but at the same time, a contested topic. The critic is targeted against imposed narratives that automatically assume that fandom functions as a form of religious behavior which, however, provides a limited understanding of fandom (Whyton 2014: 73). Matt Hills applies the term “neo-religiosity” indicating the appropriated discourse of religion used within fan cultures. Hills suggests that cult fandoms may display a type of religiosity without forming “religions” (Hills 2002: 119). What makes a cult practice within Soviet jazz fandom distinctive is the worshipping deification of the music mediator non-musical person instead of musical celebrities. The affective reception of Conover occurred because of him being a liaison figure who delivered their beloved music.

The primary attribute of Conover’s fame was his voice – his spoken manner, clear, measured pronunciation and characteristic, sonorous, baritone voice. He also used a direct listener-orientated mode of expression that evoked a sense of intimacy with his audiences who received the broadcast as if it were directed to them personally. Therefore, Conover was a “bodyless” celebrity whose voice, manner of talking and conversation subjects became objects of worship. When such a person adored and identified solely on the basis of his voice suddenly appeared in front of his devotees in the flesh and life-sized during the Tallinn ’67 jazz festival – it was a shock, it was like a revelation, as Estonian guitarist Tiit Paulus described it<sup>6</sup>. Russian pianist and jazz

---

6 Author’s Skype interview with Tiit Paulus 18.03.2017.

fan Yuri Viharev describes the first encounter with Conover in highly affective terms comparing it with orgasm:

“Oh Lord, Conover is here! The legendary Willis Conover, thanks to whom we know so much about jazz. Actually, almost everything! All of it is thanks to him. And suddenly he knows about me, wants to get to know ... This one is not just an orgasm, but something beyond the limits!” (Viharev 2004: 206)

In this sense, such celebrity is analogous with religion due to the tension characterized by the combination of intense emotional involvement and the physical and social remoteness of its object (Rojek 2001: 86). The reasons for such worship are partly embedded in what Paulus described as the closed nature of Soviet society. Jazz Hour and Conover were not just tools providing access to their beloved music but they represented much more. The closed, colourless banality of the Soviet everyday stood in stark contrast to the imaginary world mediated by radio of which Conover became a symbol. This was a part of the paradigm of the symbolic Imaginary West in Soviet society where the longing for western-ness was expressed through numerous acts exercised by Soviet individuals (Yurchak 2006: 193). Those people, both musicians and fans, whose lives were fueled by jazz were predominantly intellectuals with a heightened need for self-actualization and a profound dissatisfaction with what the state had to offer.

223

### **Latvian jazz fan Leonid Nidbalsky**

Among numerous jazz fans was Latvian Leonid Nidbalsky – an engineer-constructor whose most famous professional achievement was the invention of the coffee grinder *Straume* – an iconic household item well-known all over the Soviet Union as a symbol of Soviet welfare.

Jazz emerged into Nidbalsky’s life in his adolescence during his studies at a paramilitary type of Maritime College where the strange sounds of jazz reached him with the guidance of his friend via Conover’s broadcast which they listened together in the loft of the dormitory of the college. This was how Nidbalsky described the listening procedure and Conover’s adoration<sup>7</sup>:

“There were huge dormitories for 90 people ... we snuck out of the room at night, took bread and salt with us and went back to the college. Then we climbed up the stairs to the loft where our old pre-war *Telefunken* radio set was hidden. It was totally broken but we managed to find a short wave and there we finally heard the voice of Willis Conover. Those were absolutely strange voices, not like anything else. But I followed these improvisations and later I started to understand the music ... When I finished Maritime College, I was a ready-made jazz man. Conover was for us like Jesus Christ is for religious people. Thanks to him we became acolytes.” (H. Reimann, interview with Leonid Nidbalsky 02.06.2018)

---

<sup>7</sup> If not indicated otherwise all the interview material originates from author’s interview with Leonid Nidbalsky (b. 1937) on 02.06.2018.

Nidbalsky's jazz interest found realization when he was invited by his future wife working as a Komsomol activist to organize a jazz ensemble at the design institute *Latgiproprom*. The conditions for music activities were poor, as Nidbalsky described in a humorous manner, "there was only a drum set and a guitar when we started. The practice room was tiny—the bass drum kick flew us out of the room..." (*Otkrytyj gorod*. 2/23, 38-41. p. 39). Later Nidbalsky played the drum set and was a manager of Riga's Dixieland.



Picture 1. Riga's Dixieland greeting Willis Conover in his arrival to the Tallinn '67 jazz festival in Tallinn's train station in 1967. From the left: Vladimir Yermolovich bass, Leonid Marukhno banjo, Eduard Klovsky trombone, Leonid Nidbalsky drums, Juris Mutulis clarinet. In the second row: Shirley and Willis Conover. Personal collection of Nidbalsky.

The fulfillment of his ultimate goal – to legalize jazz from its somewhat underground status in Latvia got inspiration from the Tallinn '67 jazz festival, as he said: "When I returned from the festival in Tallinn, I was literally trembling with a desire to do something similar to Tallinn '67 for jazz in Latvia." (H. Reimann, interview with Leonid Nidbalsky 02.06.2018).

He made his dream true in 1971<sup>8</sup> while opening the jazz club *Allegro*. Permission to open a café was obtained at a high party level from the Party secretary of Riga's City Committee Alfrēds Rubiks. Nidbalsky with the Komsomol secretary Karlis Licis (Līcis) made a great effort to convince Rubiks that the enterprise was not "another *pivnuška* (pub)". To fit the café with ideological requirements, the club had to arrange thematic evenings, celebrating for instance, Lenin's birthday, in parallel with musical evenings (*Otkrytyj gorod*. 2/23, 38-41. p. 39).

<sup>8</sup> The official opening of the club took place January 23rd.

Finding a name for the café was not easy, as explained by Nidbalsky, “the first name proposed was *Neļķe* (carnation) but *proletarnyj cvetok* (proletarian flower) – it did not sound good. Then Komsomol insisted on *Liesma* (flame) which could have meant “Komsomol flame burns in our hearts.” Finally, while discussing the club naming at home, his grandmother’s suggestion became decisive: if it is a musical café why not to call it something cheerful – *Allegro*” (*Otkrytyj gorod*, 2/23, 38-41. p. 39).

Legally, the café functioned under the auspices of Komsomol as a recreation centre for youth, according to Nidbalsky,

“In Soviet times you could not just to do something. Everything had to be *pod kryšej* (under the roof) and the *kryša* was the Komsomol. We sold entrance tickets through the Komsomol. There was not a porter standing at the door and letting people inside but an operative group of the Komsomol. Komsomol members were standing at the entrance and did the face control. If you had haircut á la the Beatles, you could not enter. Really...that how it was.” (H. Reimann, interview with Leonid Nidbalsky, 02.06.2018)

Jazz evenings in café *Allegro* were terminated soon since the high popularity of the site involved the appearance of speculators teasing with currency which in turn attracted the interest of the KGB. In 1975, the club moved to another location in the Culture House of Builders where the officially registered *Riga Jazz Club* was formed and jazz evenings continued two times a week.



Picture 2. The group of Raimonds Raubiško playing in *Allegro*. Madars Kalniņš (piano), Viktor Avdjukevitch (*Viktor Avdiukevič*) (bass), Julius Smirnov (sax), Raimonds Kalniņš (drums). Personal collection of Leonid Nidbalsky.





Picture 3. Emblem of café *Allegro*. Personal collection of Nidbalsky.

In 1975, Nidbalsky became an instigator of the jazz festival tradition *Vasaras ritmi* managed for 19 years. The festivals were known because of their use of steamboats as sites of jazz sessions, “The jam sessions were arranged not in the jazz club because some unwanted people could listen to what we were playing and we decided to rent steamboats. We were swimming in the river and played everything we wanted to play,” he explained (H. Reimann, interview with Leonid Nidbalsky, 02.06.2018).

226

Nidbalsky emphasises the specific tactics which those who organised jazz events had to apply. The keyword here was *soglasovat'* (approve) – negotiating with the necessary authorities to gain permits. The following is a lengthy excerpt describing the process of negotiation for gaining approval for concert programs in the conditions of missing regulations and incompetency of officials:

“If some jazz collective wanted to play in our club, I had to draw up the programme list. With this programme in hand, I had to run to the Ministry of Culture. There the comrades who didn’t know anything about jazz looked and said, “Well why are there so many foreign composers and not any local people on the list?” And then I wrote down some fictional titles or names. All our work this time was about how to outwit obstructions. Those obstructions unfortunately were not law-based. Nowadays, there is a law, you read it and you know this is what you can do and this is what you cannot do. In Soviet times, by law, you could do almost everything but, in practice, you could do almost nothing. We lived during a time when we always had to make sure our hands were clean, or to generally be careful. At any moment somebody could denounce you, write something to somebody. There were several complaints made about me.” (H. Reimann, interview with Leonid Nidbalsky, 02.06.2018)

Partly because of the purpose to facilitate the process of negotiation with *aparātčiki* (party functionaries) Nidbalsky joined the communist Party.

“It is difficult to understand now but then everything related to culture had to be negotiated with the governing body. Before I could arrange a festival there were numerous consents. Decisions were made by the people who



never heard the name John Coltrane. They did not know anything about jazz, but they said no, this music should not be played. But when you had a party card then it was much easier to knock on the door of those people.” (H. Reimann, interview with Leonid Nidbalsky, 02.06.2018)

Illuminating are Nidbalsky’s insights on Soviet jazz fandom, which functioned as an affective community consolidating people all over the Soviet Union. Jazz fans, the people with this shared passion, saw themselves distinguishing from the masses and possessing the elite status contrasting those who disliked jazz and considered jazz as a music sounding worse than “scratching glass with something sharp.” (H. Reimann, interview with Leonid Nidbalsky, 02.06.2018). An important symbolic element of group identification for fans was clothing, as Nidbalsky’s detailed account indicates.

“If you played jazz music you had to wear a shirt that had a button-down collar<sup>9</sup> and the buttons should have four holes. If you didn’t have a button-down collar, you were not one of us. The shirt had to have a certain form with a stitched front placket. And jackets had to be special ... very long with two buttons and without a lining. If you did not have this, you were not a real jazzman. Shoes had to be special too. They were called *tufli s razgovorom* [a pattern with holes on the toe]. They had to be raspberry pink with black toes. If you went on the stage with this type of clothing, you were a real jazz man ... but of course you had to know how to play jazz. Then you were a member of our sect. Leningrad jazz musicians were real jazz men, like Konstantin Nosov, Gennady Golshtein.” (H. Reimann, interview with Leonid Nidbalsky, 02.06.2018)

227

The dress code served as a significant element of networking all over the Soviet Union and as an external marker of identification of membership of the “jazz sect”:

“If I arrived in Novosibirsk, for instance, went to the restaurant ... and suddenly heard somebody playing saxophone. When I saw a “button-down”, it meant he was one of us. I approached him and said a couple of phrases. He saw that I too have “button-down”. After that he would definitely invite me to stay overnight. It was like a brotherhood.” (H. Reimann, interview with Leonid Nidbalsky, 02.06.2018)

In the Soviet conditions of extreme scarcity, the keyword for obtaining consumer goods was *dostat’* (procure):

“There was nothing to buy and you had to be acquainted with important people in order to *dostat’* necessary goods. The outfit of the jazz fan had to be American. In the Soviet era there was a total deficit in everything. If you went to a store, there were suits only of one colour. But the real people bought their clothes from the *komissionnyj magazin*<sup>10</sup> second-hand commission shop. We

---

9 A button-down shirt has buttons on the collar holding the flaps of the collar down.

10 The term is not an equivalent to the current meaning of second hand stores. The original word *komissionnyj magazin* in Russian or *komisjoni kauplus* in Estonian meant a shop where the goods, both used and new, were sold under commission, where individuals could sell goods and the store took a commission for the service.

had three of those in Riga. In the mornings where new American products appeared on sale we jazzmen met in the commission store and greeted each other. It was a kind of entertainment for us. When you watched TV there was news about how much *kolhozniki* harvested corn or some tractor operators fulfilled the socialist plan. But we did not want to listen to that...we wanted something different...something alive. My wife for instance sewed the clothes by herself." (H. Reimann, interview with Leonid Nidbalsky, 02.06.2018)

The great affection of America and its music by the entire Soviet jazz community was a fulfillment of their type of the American Dream expressed in the adoration of Conover, a deep love for jazz, and an idealization of America as a cult-like paradise. Why this phenomenon occurred after the WWII is opened by Nidbalsky:

"There was deep poverty at the end of 1940s. We had nothing to eat and suddenly American food appeared before us ... we had never eaten anything like that in our lives before. All those American military cars, food, music, appeared before us ... it was our life saver. We were not involved in politics and were not interested. Our point of interest was culture and music. We didn't really know much about America at that time – in our news they said that they are hanging black people there. But America symbolised the entire West for us at that time. America appeared to us first of all through popular music." (H. Reimann, interview with Leonid Nidbalsky, 02.06.2018)

228

The final thoughts of Nidbalsky reflect the particularities of life in Soviet era in the light of his own path towards self-actualization, which, in fact, was the purpose for all those who dedicated their lives to jazz.

"I think not everything was awful in the Soviet times ... there were people who could realise themselves in any condition. Yes, life was brutal but most importantly you could exist differently in parallel to this life. It was possible to exist within this culture in your own way, just don't shout "Down with the Soviet Union." It was possible to open a jazz club and listen to American music. You could spend your life just watching TV or playing football or hockey. I wanted to live with full energy. I was involved with jazz, which nobody really needed ... it was not popular at all ... it was just for fans, enthusiasts. My wife ... she supported me in this. She was such a gift for me." (H. Reimann, interview with Leonid Nidbalsky, 02.06.2018)

## Final notes

Previous observations have suggested that the formation of Soviet jazz fandom was part of the socio-cultural processes of the era facilitating the appearance of a new Soviet intelligentsia or *šestidesâtniki* and liberating the atmosphere to allow the reappearance of Western cultural forms such as jazz. Fandom was an elitist engagement and the carrier of a collective generational identity characterized by high moral qualities and the appreciation of certain human categories. Although the activities of jazz fans can be

considered part of the building of “socialism with a human face” or more particularly “socialism with a jazz face”, there is a reason to be cautious about accepting this argument entirely. Jazz activism did not function directly in the state sponsored cultural framework. In addition, hardly any of those involved with jazz fandom ever thought about their enthusiasm in terms of developing socialism despite having jobs exclusively in the state framework and in many cases benefitting their status in the party membership as the case of Leonid Nidbalsky demonstrated. Jazz fandom was instead, motivated by a universal type of human aspiration such as the human tendency to seek miracles and authority, the escapism in the intelligentsia and a desire for self-actualization.

Soviet jazz fandom demonstrates a number of similarities with fandom in general. Russians, like their counterparts, were involved in affective engagement, self-expression and cult-like practices. There are, however, several traits that make Soviet fandom special. The affiliation of participants with the social class of intellectuals limited fandom as an elitist phenomenon in an elitist position in relation to mass culture. Religiosity, a frequently contested subject in fandom studies, seemed neither to relate to worshipping musicians nor receiving spiritual fulfillment merely from listening to music, but the Soviet context showed fans obtaining spiritual fulfillment through being part of a religious-like community shaping the identity of devotees and worshipping the radio broadcaster Willis Conover—the mediator, making jazz available to Soviet listeners living with limited access to recordings. Finally, Soviet jazz fans were not just passive consumers of the culture. They were active developers of the entire jazz culture, involved in numerous jazz activities, creating infrastructures and preserving its history. In that sense, the Soviet jazz fan demonstrated close links to jazz aficionados—knowledgeable people, specialists who not only listen to jazz, but also take an active part in the development of the genre.

229

## BIBLIOGRAPHY

Anderson, Benedict (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Bergman, Jay (1992). Soviet dissidents on the Russian intelligentsia, 1956-85: the search for a usable past. *The Russian Review*, 51(1), 16–35 .

Boym, Svetlana (1995). *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. London: Harvard University Press.

Duffett, Mark (2014). Introduction. In Mark Duffett (ed.) *Popular Music Fandom: Identities, Roles and Practices*. New York: Routledge, 1–15.

Hills, Matt (2002). *Fan Cultures*. New York: Routledge.

Kochetkova, Inna (2010). *The myth of the Russian intelligentsia: old intellectuals in the new Russia*. New York: Routledge.

Aleksej Kozlov (1998). *Kožel na sakse - i tak vsû žizn'*. Moskva: Vagrius.

Legendarnoe Allegro, ili golotok Rižskoj svobody. *Otrkytyj gorod*. 2/23, 38-41. p. 40.

Peacock, Margaret (2012). The perils of building Cold War consensus at the 1957 Moscow World Festival of Youth and Students. *Cold War History*, 12(3), 515–535.

Reimann, Heli (2018). Interview with Leonid Nidbalsky 02.06.2018. The record is kept in the personal archive of the author.

Ritter, Rüdiger (2013). Broadcasting Jazz into the Eastern Block – Cold War Weapon or Cultural Exchange? The Example of Willis Conover. *Jazz Perspectives*, 7(2), 111–131.

Rojek, Chris (2001). *Celebrity*. London: Reaktion Books.

Tsipursky, Gleb (2016). Jazz, Power, and Soviet Youth in the Early Cold War. *The Journal of Musicology*. 33(3), 332–361.

Zubok, Vladislav (2009). *Zhivago's Children: The Last Russian Intelligentsia*. London: Harvard University Press.

Vermenič, Ūrij (1999). *Moi družâ - džazfëny*.  
<http://www.jazz.ru/books/vermenich/1.htm>

Viharev, Ūrij (2004). *Est' čto vspomnit'*. Sanktpeterburg

# CEĻOT “SOCIĀLISMU AR DŽEZA SEJU”: DŽEZA FANU KUSTĪBA 20. GS. 60. GADOS UN LEONĪDS NIDBAĻSKIS – DŽEZA FANS NO LATVIJAS

Heli Reimane (*Heli Reimann*)

## Kopsavilkums

Džeza fanu kustība Padomju Savienībā veidojās jau nobriedušā paaudzē un laikā, kad 20. gs. 50. gadu otrajā pusē džezs atdzima pēc sasaluma vēlinā stalinisma periodā. Pateicoties Hruščova iniciatīvām un vispārējam kultūras “atkusnim”, kā arī sevišķi Maskavas Jaunatnes festivālam, kopējais politiskais un kultūras klimats Padomju Savienībā kļuva brīvāks un džezs atkal sāka skanēt sabiedriskās mūzikas atskaņošanas vietās. Tie, kas izvēlējās dzezu kā fanu kustības veidotāji piederēja īpašai paaudzei – jaunajai padomju inteliģencei, kas vēlējās reformēt un liberalizēt valsti pēc Hruščova runas Divdesmitajā Partijas kongresā 1956. gadā. Galvenā reformatoru izpildinstitūcija sastāvēja no liberālās inteliģences – vīriešiem un sievietēm no pilsētu centriem, kurus sauca šestidesātniki. Tā bija elitāra paaudze, kura par savu uzdevumu uzskatīja veikt liberālu reformu un kurā bija gan intelektuāļi, gan mākslinieki, gan *nomenklatūras*<sup>1</sup> darboņi. Intelektuāļi, kurus varēja uzskatīt par džeza faniem, darbojās daudz un dažādās profesionālajās sfērās – tehnoloģijās, administrācijā, veselības aprūpē, vadībā, izglītībā un mākslas jomā. Šis džeza fanu kopienas pašraksturojums pauž vēlmi pēc tādu cilvēcisku vajadzību kā atklātība, siltums, beznosacījumu atbalsts, cieša brālība un domubiedru klātbūtne – apmierināšanu. Šis bija vērtības, kas bija zudušas “ideoloģiskā sabrukuma un vispārējas atsvešināšanās haosā”. Padomju džeza fanu kustība kļuva par sava veida eskeipismu, jo tā palīdzēja izvairīties no vulgāras popmūzikas un padomju masu kultūras. Turklāt fanu kustība kļuva par apgaismības misiju, kurā caur nodošanos džežam varēja aizmirst par ikdienas dzīves uztraukumiem un problēmām.

Daļa no padomju džeza fanu kopienas ikdienas prakses bija radio *Amerikas balss* (*The Voice of America*) džeza stundas (*Jazz Hour*) klausīšanās Vilisa Konovera (*Willis Conover*) vadībā. Konovers kā mediators starp dzezu un faniem kļuva par īpašu džeza slavenību – mītisku figūru, pret kuru izturējās gandrīz ar reliģisku pietāti. Viņu sauca par “Džeza krusttēvu”, viņa fani dēvēja sev par “Konovera bērniem” un kolekcionēja ar dzezu saistītus priekšmetus, veidojot pat īpašas “pielūgšanas” vietas – džeza stūrīšus (Ritter 2013). Galvenais Konovera slavas iemesls bija viņa balss – runas maniere, skaidra, ritmiska izruna un savdabīgs, skanīgs baritona tembrs. Viņš izmantoja arī tieši uz klausītāju vērstu izteiksmes formu, radot intimitātes iespaidu ar saviem klausītājiem, kuri klausījās pārraidi tā, it kā tā būtu veltīta katram personīgi. Tādējādi Konovers bija slavenība “bez ķermeņa”, kura balss, runasveids un sarunu tēmas kļuva par pielūgsmes objektiem.

1 *De facto* elite bijušajā Padomju Savienībā un Austrumu blokā, kas kontrolēja varu gan privātajā, gan publiskajā sektorā.

Starp daudzajiem džeza faniem bija arī Leonīds Nidbaļskis no Latvijas. Viņš bija inženieris-konstruktors, kura slavenākais profesionālais sasniegums bija kafijas dzirnaviņu *Straume* izgudrošana. Šis dzirnaviņas bija ikonisks mājsaimniecības priekšmets visā Padomju Savienībā un viens no padomju labklājības simboliem.

Džeza Nidbaļska dzīvē ienāca jau pusaudžu gados, studējot paramilitāra tipa Jūrnieceības koledžā, kur savādās džeza skaņas viņu sasniedza pēc drauga ieteikuma, klausoties Konovera pārraidi, kas bieži skanēja kopmītņu istabiņā. Nidbaļska interese par džeza realizējās, kad viņa nākamā sieva – Komjaunatnes aktīviste – lūdza noorganizēt džeza ansambli projektēšanas institūtā *Latgipromprom*. Vēlāk Nidbaļskis spēlēja bungu komplektu un darbojās kā menedžeris *Rīgas diksilendā*. Par viņa galveno mērķi kļuva džeza legalizēšana Latvijā, mainot tā savdabīgo pagrīdes statusu. Savu sapni viņš piepildīja 1971. gadā <sup>2</sup>, atverot džeza klubu *Allegro*. 1975. gadā Nidbaļskis kļuva par džeza festivāla *Vasaras Ritmi* tradīcijas iniciatoru un par šī festivāla menedžeri 19 gadu garumā. Intervijā Nidbaļskis sniedz ieskatu padomju džeza fanu kustībā, kas darbojās, ka efektīvs kopienas saliedējošs instruments visā Padomju Savienībā. Džeza fani, cilvēki ar kopīgu kaislību, uzskatīja sevi par tādiem, kuri atšķiras no masas, kļūstot par zināmu eliti, kas kontrastēja ar tiem, kam džeza nepatika vai kuri uzskatīja, ka džeza mūzika skan sliktāk nekā “stikla skrāpēšana ar asu priekšmetu”. Grupas identificēšanās svarīgs elements bija apģērbs.

Kopumā padomju džeza fani aktīvi attīstīja visu džeza kultūru, iesaistoties daudz un dažādos džeza pasākumos, veidojot infrastruktūru un sargājot tā vēsturi. Tādējādi padomju džeza fani bija līdzvērtīgi pasaules džeza entuziastiem – zinošiem cilvēkiem, speciālistiem, kuri ne tikai klausās džeza, bet arī aktīvi piedalās žanra attīstībā.

---

2 Kluba oficiālā atklāšana notika 23. janvārī.



# LITHUANIAN JAZZ IN THE 1960s–1980s: THE SEARCH FOR AN ORIGINAL MUSICAL LANGUAGE

Rūta Skudienė

This article is a retrospective of the development of jazz in Lithuania from local jazz bands in the 1960s to Lithuanian jazz masters in the 1980s. The article discusses how from the times of the Khrushchev Thaw, which began after Stalin's death in 1953, up to Gorbachev's perestroika, jazz was considered a phenomenon unacceptable to Soviet ideology and alien to Lithuanian culture. This article also looks at how the Iron Curtain and the period of long cultural isolation, the turmoil of the perestroika and the years of the national revival did not seem to interrupt the development of jazz. On the contrary, jazz took root in the realm of Soviet culture. Musicians with academic training began to play it, and it came to be identified with a manifestation of extraordinary creativity, entitled to employ even the most radical means of musical expression. This article is devoted to jazz festivals in Lithuania and dedicated to those Lithuanian free jazz musicians, the bands, performers, and composers of the period that continue to bring fame to Lithuanian jazz worldwide. The article has been written analysing music records, catalogues, books, periodicals and interviews of contemporaries from the 1960s to the 1980s.

233

**Keywords:** Lithuanian jazz, Lithuanian Orchestra of Popular Music, Vilnius Jazz Club, jazz festivals, *Ganelin Trio*, *Vladimir Chekasin Big Band*, *Petras Vyšniauskas Quartet*, *Melodiya*, Vilnius Recording Studio.

**Atslėgvārdi:** lietuviešu džezs, Lietuvos Populārās mūzikas orķestris, Viļņas džezas klubs, *Ganelina trio*, *Vladimira Čekasina bigbends*, *Petra Višņauska kvartets*, *Melodija*, Viļņas ierakstu studija.

## Introduction

Jazz came to Lithuania rather late and was officially considered the music of the opposition to the Soviet regime, an unwelcome expression of free spirit and worldview. In the 1960s and 1970s, a diverse, semi-underground jazz scene existed in Lithuania and various Soviet Union towns. During the Soviet period, this became a way of life, a kind of refuge for people of a freer spirit, a world in which the form of communication was the language of Aesop.

The culture of those who refused to conform was that of the underground or semi-underground – art, poetry, music, and *samizdat* literature. The Baltic countries in the consciousness of people of those times remained more Western, marked by the experience of independence in the interwar period. According to contemporaries, creative work there was hindered to a lesser degree (R. Skudienė, *Lithuanian Music Link*, 2016, No 19, p. 11).

The Iron Curtain could not cut off the Soviet Union from the rest of the world. The primitive Bolshevik slogans about jazz and the betrayal of the motherland no longer worked. Even the ideologically inspired culture did not fail to develop. And, it did develop in its way, autonomously, and paradoxically in an innovative fashion.

In the early 1960s, Bolshevik party ideologues called jazz “the music of the fatties”, “mud falling into the clear spring water” – it was risky to play jazz or to be called a jazz orchestra. In the article *O buvo taip* (It was like this), the musicologist Liudas Šaltenis (1941–1994) wrote:

“Party leaders checked the halls of Vilnius and Kaunas restaurants looking for musicians playing the saxophone as the instrument had fallen into disgrace with them. The names of Duke Ellington, Glenn Miller, Count Basie and other renowned jazzmen, but not their music, disappeared from the orchestras’ repertoire. Only the music of George Gershwin, an expatriate from Russia, could be officially played.” (L. Šaltenis, *Publika*. 1992, No. 3–4)

### Lithuanian Popular Music Orchestra

After WW2, performers of light music who had not left the country because of political changes gathered in Kaunas. The time was turbulent so it is not surprising that so little is known about the once-famous jazz orchestra – *Juozas Tiškus Big Band*.

In 1955, a student big band gathered at the Kaunas Polytechnic Institute led by Juozas Tiškus (1929–2006), an accordionist, keyboardist, arranger and composer. Their first concert took place in 1955 (L. Šaltenis. *Literatūra ir menas*, 19.03.1988).

In 1957, the big band became the Youth Orchestra of the Kaunas City Culture Department and participated in the 6th World Festival of Democratic Youth and Students in Moscow (in the selection for the festival program it took 4th place among 17 competitors). Besides other famous performers, *Michel Legrand Big Band* and *Krzysztof Komeda’s Sextet* participated in the festival.

According to Tiškus, the experience gained was invaluable: they met real jazzmen, obtained original scores and parts of the Karel Vlach and his Orchestra, and had an opportunity to professionally analyse jazz music. The conductor began to study the arrangement schools of Glenn Miller’s Method of Orchestral Arranging and Henry Mancini’s arrangement studio and developed a highly successful program called *Festival Souvenirs* (A. Listavičiūtė, *Muzikos barai*, 08.07.2002, p. 54).

In the spring of 1958, *Lietuvos estradinis orkestras* (LEO; the Lithuanian Popular Music Orchestra) was established at the Philharmonic Society. As there was a great lack of good jazz performers, the conductor became interested in jazzmen in Latvia, Estonia, Belarus, and Leningrad, Moscow, and Kazan. To improve the orchestra (with 5 saxophones, 4 trumpets, 4 trombones, rhythm section), in search of artists, the conductor even went to circus performances to listen to the orchestras playing there (Jakutis 2008: 45). In the 1960s, the LEO became one of the best orchestras in the Soviet Union and

was compared to the famous *Oleg Lundstrem Jazz Orchestra*. During one concert, the orchestra performed 12–14 of the most complex standards for orchestra by Dizzy Gillespie, Count Basie, Quincy Jones, and Benny Golson. The other part of the program was devoted to the music of light genres by Lithuanian composers Benjaminas Gorbulskis, Vygandas Telksnys, Mikas Vaitkevičius, and others. Before 1966, the LEO had given over 1,200 concerts in many cities of the Soviet Union achieving great mastery (Šaltenis 1983: 18).



1. Lithuanian Popular Music orchestra, c. 1963. Juozas Tiškus archive

Still, the orchestra's leader constantly felt the pressure. Specially commissioned sharply critical articles of the orchestra's repertoire appeared in the press, and it was claimed that jazz was alien to Soviet Lithuanian culture (R. Žigaitis, *Vakarinės naujienos*, 31.01.1963).

Even in Russia, it was not officially possible to be called a jazz orchestra, although such orchestras as Eddie Rozner's (called the White Louis Armstrong), who later took over half of the LEO musicians (Jakutis 2008: 41), and Oleg Lundstrem's, were called jazz bands for some time. The names of many foreign composers were not mentioned in the concert programs, the authors and the titles of the works played were changed or invented<sup>1</sup>. With an intensive change in the composition of the orchestra, the LEO transformed into the *Estradinės melodijos* (Light Music Melodies) ensemble which gave concerts until 1986. Encouraged by the LEO's creative activities, the big bands of

1 Similar "practices" were applied in other Soviet republics. Politicized youth control in all areas "inspired the "false name" strategy, a widespread tactic among jazz musicians, where well-known jazz standards were transcribed to Russian names or translated into Russian; some anecdotal examples include Benny Goodman becoming Benjamin Godunov, Count Basie – Konstantin Basjov, and Duke Ellington – Dusja Ellingtonov. As the inspectors were usually Komsomol or Communist Party functionaries with no musical education who knew nothing about jazz, this method was quite effective" – Tiit Lauk, Estonia (see: *The History of European jazz*: 550).

Šiauliai, *Kaunas Oktava* and the *Nemunas žiburiai* orchestras, which later became *Lietuvos estradinis ansamblis* (LEA, the Lithuanian Light Music Ensemble), were established.

In the 1950s, the composition of jazz orchestras was formed by musicians migrating from one continent or country to another. The change of performers promoted new, higher-quality forms and possibilities of music, and provoked the progress and creativity of improvisation. A similar process of the formation of big bands took place during the years of the LEO's existence within the framework of the Soviet Union. At that time, it was still difficult for the Lithuanian musicians to perform the complex repertoire of the jazz orchestra. Thus, Juozas Tiškus created the famous big band of the best musicians from the Soviet Union and made Lithuania's name famous with this ensemble that was called the *Lithuanian Light Music Orchestra* undoubtedly deserves the title of the pioneer of Lithuanian jazz.

At the end of the 1950s, like-minded people and jazz fans gathered on the premises of Vilnius University. It is notable that not musicians but students of other specialties – physicians, economists, chemists, physicists – were the ones interested in this genre. Jonas Cijūnėlis (1926–2015), a universal musician, jazz promoter and multi-instrumentalist, who returned from exile in Siberia, joined amateur art activities. He formed a pop orchestra (big band) from the most talented performers with music education from the university's wind orchestra. The first big band concert took place in 1958 at the University Assembly Hall. The big band of the University of Tartu that gave a concert in 1959 at the invitation of Vilnius University performed the compositions of the Estonian composer Uno Naissoo in the swing style. The musicians of both universities established a close relationship; the Vilnius musicians received professional jazz arrangements and advice from the Estonian performers. All were impressed by the big band septet *HARVLEK* that played impressively in the style of cool jazz. After the Estonian visit, Cijūnėlis established the *VU Swing Quintet* (later a sextet) with the most talented musicians: Julius Šivickis (clarinet, tenor saxophone) Rimantas Derkintis (piano), Jonas Laimutis Martinkėnas (accordion), Rimantas Žeimys (guitar), Jurgis Oleka (bass), and Eugenijus Sokolovas (drums). The sextet became very popular, it played dance music not only at Vilnius University, but also at the Conservatory and the Art Institute, and also gave concerts.

In 1959, the sextet won a competition to play in the newly established, later legendary, *Neringa Café* in Vilnius. The attitude of architects Algimantas Nasvytis and Vytautas Nasvytis was that only modern music should be performed in this café with a modern interior (Jonušaitė 2014: 53). In the big hall with a stage, students, young people and high-ranking Soviet officials liked to sit – the visitors of the café liked the ensemble, although it did not play dance music, but almost exclusively jazz compositions. Later several generations of musicians played on the stage of *Neringa Café* – from traditional swing enthusiasts to free jazz promoters. In the texts of some foreign authors about jazz in Lithuania, *Neringa Café* has become a picturesque metaphor, describing the special atmosphere of this place in the 1960s and 1970s (J. Sawic, *Kultūros barai*, 2021, No. 3, p. 39; Matzner 2018: 2013).

## *Vilnius Jazz Club*

In December 1961, an event that was called the birthday of Lithuanian jazz by musicologist Liudas Šaltenis took place at the Conservatory (now the Lithuanian Academy of Music and Theatre) in Vilnius in which three ensembles gave concerts – Gediminas Narijauskas Dixieland, the quintet of Liudas Šaltenis and Eugenijus Puidokas as well as Vyacheslav Ganelin and Remigijus Pilypaitis modern jazz quartet. The concert crowned a three-day cycle of lectures dedicated to jazz by the Conservatory Students' Scientific Society (L. Šaltenis, *Literatūra ir menas*, 19.03.1988). This event was like an introduction to the activities of the Vilnius Jazz Club. According to Oleg Molokoedov, a pianist and author of articles on the development of Lithuanian jazz, in addition to other musicians, the ensembles' participants in the above-mentioned evening at the conservatory also gathered at the venue, and it paved the way for the original style of the Vilnius jazz school.



2. *Vilnius Jazz Club* poster, 1964. Artist Algimantas Reimeris

The *Vilnius Jazz Club* opened on 13 March 1963. It was a café-cum-reading hall for young people on L. Giros g. 22 (now Vilniaus g. 22) that had opened a year before (R. Žilevičius, *Vakarinės naujienos*, 05.07.1962). The space was small, and narrow, accommodating just 50 to 60 visitors. There was a Steinway piano on the stage, a bar at the end of the hall. Lectures, meetings, and other events were supplemented by music from tape recorders and records (P. Keidošus, *Tėvynės balsas*, 1964 Oct, No. 84).



The calendar of events was compiled by a 15-member council chaired by a city Komsomol instructor. The cafe frequented by young people was called *čitalka* (in Russ. reading-hall) (Pocevičius 2018: 821). It was open at 10 AM, and in the evenings, poetry recitals and meetings with artists and foreign guests took place. The press reviews emphasized the “educational” atmosphere of the café and the fight against “bad taste” led by the council<sup>2</sup>.

The audience of the cafe, and especially of the jazz club, were representatives of the generation of the liberating Fifties and Sixties. Traditionally, every Monday, lectures on the history of jazz and the most outstanding performers were given; recordings were played, music was performed, and meetings and jam sessions with the then known musicians from Hungary, Poland, Georgia and Japan were organised (L. Šaltenis, *Literatūra ir menas*, 19.03.1988). Lithuanian jazz veterans still remember the impressive jam session with the musicians of the orchestra led by Sadao Watanabe, a saxophonist from Japan (Molokoedov 2001: 220).

In 1964, the first concert of the big band formed by Vyacheslav Ganelin (*Vâčeslav Ganėlin*, 1944) took place and was dedicated to the work of trumpet player Louis Armstrong; many other memorable events were held there at that time. The club existed in Vilnius until 1966. Probably, reports about the club’s activities were also submitted to the Lithuanian Komsomol Committee and the KGB; the activities and events received various evaluations from cultural functionaries. Closed for “renovation”, the *Vilnius Jazz Club*, as an unprofitable institution, did not resume its activities.

### Jazz festivals

The first jazz festival in the Soviet period took place in 1949 in Tallinn, Estonia. The Tallinn Festival won international recognition for Lithuanian musicians – the early *Ganelin’s Trio*<sup>3</sup> won diplomas in 1965, 1966 and 1967. The respectable jazz commentator Will Conover from *The Voice of America* did a radio program on Ganelin. In 1966, Algirdas Vizgirda was acclaimed as the best flutist of the festival. In 1967, Oleg Molokoedov was awarded a diploma for the best folk song *Voverėlė* (Little squirrel) arrangement. The prize-winning piece *Legend* was based on a simple Lithuanian folk melody originally built on the first four degrees of the minor scale. The motif was later used in Leningrad’s film on Tallinn ’67 (Reimann 2022: 70).

The pinnacle of the Tallinn Festival was reached in 1967, when in the packed Kalev Sports Hall beside performers from Lithuania – the *Ganelin Trio* and the *Oleg Molokoedov Quartet* – and other famous foreign musicians, the renowned *Charles Lloyd Quartet* from the USA also performed.

---

2 “They (the council - R. S.) know that jazz is not just distorted faces or twisted hands, that there is jazz and jazz, that there is entertaining and commercial jazz, that we are for the former and the latter is foreign to us.” (P. Keidošus, *Tėvynės balsas*, 1964 Oct, No. 84)

3 Ganelin (piano), Juozas Rumelaitis (double-bass), Aleksandras Melnikas (drums)



“We (the *Ganelin Trio* – R. S.) were performing just before Lloyd. When we were told that the Americans would follow us...well, I didn't care. Later we were told that we were similar in style. But, I think Lloyd played his music and I played mine' ...we had a chance to hear for the first time live the type of music Lloyd and Jarrett played and their new approach to musical material... this freedom...it was a real shock for me. I felt that after Lloyd first inhaled, for the next forty minutes he did not inhale again...you were taken into the flow. It was like therapy.” (Reimann 2022: 70)

All the same, the manifestations of free thought connected to jazz were too obvious and shortly after that, the Tallinn Festival was closed down.

On 26 and 27 April 1968, the jazz festival *Jaunystė 68 (Youth '68)* was held in Elektrėnai. It had been decided to organize the festival in Lithuania at the end of 1967 when it transpired that the Tallinn Festival, which had become a jazz Mecca, was banned. Many musicians had experienced the exceptional significance of this festival, the opportunity to realise their creative ambitions, break out of the club environment, perform on a big stage and communicate more freely. The closure of the Tallinn Festival was a big blow to the development of jazz throughout the Soviet Union until the late 1970s. Following the events of the 1967 festival, which received wide coverage in the world and gained a political dimension, there were alarming rumours about the repressions in Tallinn, and the fate of its organizers was unknown.

239

Organizing a festival in Lithuania was not so easy. It was feared that the central government in Moscow would ban it. Fortunately, jazz music was still officially assigned to the youth audiences, so the Komsomol took over the “patronage” of the event, only on one condition: to exclusively invite Soviet performers and to organize the festival outside Vilnius or Kaunas. The town of Elektrėnai, a symbol of energy, was chosen: its foundation started in 1961 together with the construction of the most powerful Lithuanian power plant of that time. The town inhabitants – young engineers and workers who had come for construction from all over the Soviet Union were would-be audiences. It would have been difficult to find a more suitable venue for the event at that time (L. Šaltenis, *Literatūra ir menas*, 19.03.1988). According to Viktoras Voronovas, director of the Elektrėnai Culture House, a saxophonist, arranger, and leader of the ensemble *Volta* and the jazz quartet, who was also one of the festival organisers, a miracle happened – the first jazz festival was held in Lithuania. The festival lasted for two days with ten bands participating: musicians from Vilnius, Klaipėda, Kaunas, and Elektrėnai as well as guest performers from Riga and Moscow<sup>4</sup>.

The participants' performances were original and masterful. The concerts were recorded at the Vilnius record studio<sup>5</sup>. Original compositions of Ganelin's and Žilionis'

4 Vilnius was represented by *Vâčeslav Ganėlin Trio*, *Vâčeslav Ganėlin and Aleksandr Gilman quartet*, *Oleg Molokoedov and Algirdas Vizgirda quartet*, *Oleg Molokoedov trio*, soloist Stasys Povilaitis, and *Vincas Žilionis quartet*; the ensemble *Žerutis* lead by Teodoras Kareckas came from Klaipėda, *Litauras Bielionis sextet* – from Kaunas; *Viktoras Voronovas quartet* was from Elektrėnai. *Raimonds Raubiško and Gunars Rozenbergs quartet* was from Riga; *Evgenii Gevorkian trio* came from Moscow.

5 *Melodiya*, 33D-025706, mono, 1968

bands were immortalised in the recordings and covered by the press. The music style of the *Raubiško and Rozenbergs' Quartet* was compared to the style of the American saxophonist Ornette Coleman. *Viktor Voronov Quartet* was the discovery of the festival – it performed a program similar to free jazz (Molokoedov 2001: 220). The festival *Jaunystė* did not become a traditional event. There was a lack of support and experience, and enthusiasm faded. A year later, in 1969, a jazz festival was held at Vilnius State University, but interest in this kind of music was waning. In the world, the “youth music bomb” exploded – the hearts and feelings of young people were in rock (L. Šaltenis, *Literatūra ir menas*, 19.03.1988). In 1977, with the establishment of the jazz section at the House of Artists in Vilnius, discussions on the revival of the *Elektrėnai Jazz Festival* in one of the Lithuanian cities became more frequent. Although jazz was tolerated in Lithuania at that time, it was still episodically performed at restaurants, cafes, popular music festivals *Baltijos jaunystė* (Baltic Youth), *Gintarinė triūba* (Amber Trumpet), and in the State Philharmonic Hall.

After a twelve-year interval, the history of the first festival, which later became traditional, took an unexpected turn. In 1980, a long-awaited stage for jazz appeared at the House of Culture in the resort town of Birštonas. Zigmās Vileikis, a graduate of the Klaipėda faculties of the State Conservatory, was appointed to work for the Culture Department of the city municipality, and successfully solved organizational issues (L. Šaltenis, *Kultūros barai*, No.7, 1988, 18–20).

The first *Birštonas Jazz Festival* took place on 1 and 2 November 1980. It was dedicated to the 16th Communist Party Congress and World Youth Day, but no one worried about it – such formal dedications were necessary. The most important thing was that finally in Lithuania there was a place where jazz could be played freely.

The first festivals were held on an amateur basis, the musicians received no remuneration. All those who wanted to perform on the stage in Birštonas needed to participate in auditions held by the organizers, and the repertoire was not regulated. Therefore, many new compositions by Lithuanian performers were played there (L. Šaltenis, *Literatūra ir menas*, 10.03.1982). A tradition to hold the festival every two years in the spring, on the last weekend of March started. Thanks to the creative and professional contacts and clever strategy of the organizers, Lithuanian composers, famous jazz critics and musicians from Leningrad, Moscow, Riga, and Yerevan visited and served on the jury panel in Birštonas: Vladimir Feyertag (*Vladimir Fejertag*), Alexei Batashev (*Aleksej Batašev*), Konstantin Orbelian (*Konstantin Orbelân*), and Yuri Saulsky (*Ūrij Saul'skij*). Until 1994, the festival was sponsored by musicologist Liudas Šaltenis (d. 1994), one of the initiators of the event, who then worked for the Ministry of Culture of Lithuania.

The authority of the abovementioned musicians gave the festival protection during the Soviet era – it eventually grew into an important international event. In the 1980s to be interested in jazz, the more so in playing it, was not only in vogue and a progressive viewpoint: it testified to a certain internal freedom and opposition to Soviet

ideology. When perestroika started, jazz buffs from all over Lithuania and other cities of the Soviet Union used to gather in Birštonas. Eight Lithuanian bands and Estonian composer and pianist Tõnu Naissoo took part in the festival in 1980. Naissoo won the public award; the trio of saxophonist Alexander Fedotov was the winner: Fedotov (alto saxophone), Gintautas Abarius (piano), and Rubin Vain (bass). The organizers called the first festival a “festival of enthusiasts”, a forum with a wide range of jazz – from free jazz to traditional swing compositions (L. Šaltenis, *Literatūra ir menas*, 14.01.1981).

In the spring of 1982, the festival lasted three days. The major part of the program consisted of performances by Lithuanian musicians. The only guest musician was the quartet of saxophonist and teacher Raimonds Raubiško from Latvia. The culmination of the festival was the concert of the *Petras Vyšniauskas Quartet*: Vyšniauskas (alto saxophone, soprano saxophone, Vytautas Labutis (reeds), Leonidas Šinkarenka (bass), and Gediminas Laurinavičius (drums). The quartet won the Grand Prix and the public award, their performance stood out with their original compositions and virtuosity.

Much had changed over the two years before the third *Birštonas Festival* in 1984: Lithuanian performers became known not only to Soviet audiences. The achievements of the *Vyšniauskas Quartet* were impressive: the laureate of the VII Pop Artists' Competition in Moscow (1983), concerts in Finland, and awards at the Dnipropetrovsk and Vitebsk jazz festivals. *The Ganelin* trio gained international fame; it performed in Western Europe and released albums. Seven concerts were held at the 1986 festival. A large group of the youngest jazz musicians performed<sup>6</sup>. The Grand Prix went to the State Conservatory Jazz Orchestra led by Chekasin and the Balys Dvarionas Children's Music School Ensemble (see the picture on the next page).

There was a lot of vocal jazz. The 1988 festival surpassed the previous ones in the abundance of performers and the musicians' professionalism (O. Sotnikovas, *Kultūros barai*, No. 7, 1988, 20–22).

Then, the first jazz ensemble from abroad performed – the ensemble of the Polish jazz legend Zbigniew Namysłowski: Namysłowski (alto saxophone), Artur Dutkiewicz (piano), Jacek Niedziela (double-bass), and Piotr Biskupski (drums). The guest musicians were escorted to the stage with bodyguards (sic!), and their performance became the culmination of the festival. The Grand Prix went to the *Gintautas Abarius Quartet*: Aleksandras Fedotovas (alto saxophone), Abarius (piano), Giedrius Čekuolis (bass), and Arkadijus Gotesmanas (drums). The most prominent festival performers were recorded at the Vilnius record studio and albums of the festival's concert recordings were released (1982, 1986, 1988).

The *Birštonas Festival* also took place in 1990, shortly after Lithuania declared its restoration of independence on 11 March. This time, the organizers did not invite the jury, there was no Grand Prix, but the festival became international for the first time

---

<sup>6</sup> In 1975, the Lithuanian State Conservatory (now the Lithuanian Academy of Music and Theatre) in Vilnius and its faculties in Klaipėda, the Juozas Tallat-Kelpša Higher School of Music and the Balys Dvarionas Children's Music School opened departments of popular music where the basics of jazz was taught.



3. Vilnius Balys Dvarionas Children's Music School ensemble at the *Birštonas jazz festival*. On the left: leader Vladimir Chekasin, 1986. Photo: Albertas Švenčionis.

242

after Lithuania regained its independence. From the autumn of 1987, festivals were held in other Lithuanian cities as well: jazz choirs and ensembles *Sing Group Jazz Festival* in Panevėžys, and the *Jazz Forum* in Vilnius (known as *Vilnius Jazz* since 1989).

The annual *Vilnius Jazz* is now one of the major international festivals of new European jazz as well as being one of the longest-running events in Lithuanian jazz. The emergence of this festival in 1987 (organized by Antanas Gustys) coincided with the National Revival movement in Lithuania. Foreign critics regard it as a musical focal point in Eastern Europe, exerting an influence on contemporary jazz trends. *Vilnius Jazz* is included in the catalogues of world jazz events: the *Eurofile Music Industry Directory*, *Music & Media*, the *Jazz Times Annual Festival Directory* (USA) and is a constant member of the *European Jazz Network*. Since its first editions, *Vilnius Jazz* has been noted for its somewhat radical and innovative character. In addition to jazz and free improvisational music, academic, ethnic, rock and industrial music expand the festival's range (Skudienė, 2018: 532).

The first *Kaunas Jazz Festival* took place on 19–21 April 1991. It was Molokoedov and a small group of enthusiasts gathered by producer Jonas Jučas. It gradually became the country's biggest jazz festival, and the biggest event in Kaunas.

## *The Ganelin Trio*

*The Ganelin Trio* (Vyacheslav Ganelin (*Vâčeslav Ganélin*), Vladimir Chekasin (*Vladimir Čekasin*) and Vladimir Tarasov) was the only widely recognized jazz ensemble in Vilnius in the 1970s.

“The trio led by Vyacheslav Ganelin became famous so quickly that the audience did not immediately realise that its applause records a completely new trend in the development of jazz.” (A. Batashev, *Literatūra ir menas*, 13.08.1983.)

Vyacheslav Ganelin spent ten years looking for equal partners. The new ensemble was born in 1969. Ganelin and Vladimir Tarasov made their debut with the program *Opus à 2* at jazz festivals in Gorky and Donetsk in 1970. Vladimir Chekasin, a saxophone player from Sverdlovsk, joined the duo in 1971. From 1971 on, the Trio prepared new large programs annually as if affirming their ground-breaking artistic explorations. The first programs – *Consilium*, *Triptych*, *Postludium*, *Ad libitum*, *Ex libris* – made a strong impression on jazz aficionados and were ardently discussed among the critics and listeners alike.

In 1974, the *Ganelin Trio* was granted the status of a contemporary chamber music ensemble of the Lithuanian State Philharmonic, which made it easier to get permission to participate in festivals in the Soviet Union. The trio was one of the few Soviet jazz ensembles that performed in Eastern and Western Europe, Cuba, India, and the USA; they also performed at the *Jazz Jamboree*, *Pori Jazz*, the *North Sea Jazz Festival*, *Jazz Yatra*, etc. The Trio's program *Poco a poco* performed at the *Jazz Jamboree* festival in Poland in 1976, receiving the highest acclaim from critics and listeners alike. The Polish press wrote:

“The performance of the Soviet jazz trio was the biggest surprise. It proved that we have been waiting for this trio's performance for several years not in vain. The contemporary chamber music ensemble of the Lithuanian State Philharmonic ... is one of the most fascinating ensembles in the entirety of Europe. Theirs is intuitive music, free jazz, grounded in traditions.” (*Express Wieczorny*, 03.11.1976)

A mix of musical styles and cultures, new forms, an inclination towards plastic art, collaborative authorship, multi-instrumentalism, disclaiming the dichotomy of the soloist and the accompanist – all these characteristics make the Trio close to the first performers of free jazz, and the *Art Ensemble of Chicago*. The Trio's music was compared to the compositions by Anthony Braxton.

The instrumentation of the Trio included about 20 different instruments: Ganelin played the piano, bass keyboard, synthesizer, percussion, guitar and drums; Tarasov used to equip himself with an array of percussion instruments, sometimes would even blow a whistle or trumpet; Chekasin played the flute, clarinets, various saxophones, and, like Roland Kirk, often employed two instruments simultaneously, he also played



the violin. At times the musicians broadened traditional instrumentation by employing various non-musical instruments. The percussion section was especially rich (Skudienė, Listavičiūtė 2003). The Trio's program *Con anima* was recorded in the Vilnius Recording Studio in 1976 and released in 1977.



4. The Ganelin trio. On the left: Vladimir Chekasin, Vladimir Tarasov, Viacheslav Ganelin, 1976. Photo: Gregory Talas

The second program, *Concerto grosso*, caused an uproar in the *Melodiya* Art Council in Moscow. The direction in defiance of any avant-garde manifestations was shocked by such a radical musical concept. All the divisions of *Melodiya* were ordered to “control” ideological and artistic aspects of music recorded. This record was not released until three years later.

In the 1970s, the *Vilnius Recording Studio* (a branch of *Melodiya*, the state-owned major record company of the Soviet Union) was a progressive, creative recording laboratory for musicians of all genres (Skudienė, *Lithuanian Music Link*, No 20, 2017 p. 22–27). By 1985, the Trio had created 19 programs and released 43 records (LPs and CDs) distributed around the world. The musicians were well aware of the difference between studio recordings and live concerts: programs devised for recording were calculated in detail, while those meant for live concerts did not lack “theatrical jazz” flavour or spontaneity<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> It is necessary to mention extremely valuable releases of the company *Melodiya* recorded in Vilnius studio: Ganelin's musical (*Devil's Bride*) (1974); records of his pop songs (1983); Chekasin's suite *Prisiminimai* (Memories, 1986); solo percussion by Tarasov programs Atto I–IV (1984, 1987, 1989, 1990) and the legendary big band program of the Lithuanian State Conservatory led by Chekasin *A možno li tak?* (Is this possible?) recorded during the *Osemije ritmy '86* (Autumn rhythms) festival in Leningrad (1987). And this is only a small part of the creative activities of these talented musicians.



In the late 1970s and early 1980s, the Ganelin Trio toured intensively, receiving international acclaim. Ernst Joachim Berendt, the renowned German jazz expert, claimed that the Trio plays "... the most organised and the most professional free jazz I have had a chance to hear"<sup>8</sup>. The trio was the first professional jazz ensemble from the Soviet Union to perform in America in 1986, the homeland of jazz. A unique factor in the Trio's creative work was the attention paid by the small independent British record label Leo Records<sup>9</sup>.

The *Trio's* music can be correlated with contemporary art on two levels – expressive means and aesthetics. The Trio's music is a unique artistic discovery, stemming from the well-rounded education, erudition, uniqueness and artistry of the musicians (R. Skudienė, *Lithuanian Music Link*, 2016, No 19: 17).

### **The Lithuanian Conservatoire Jazz Orchestra Chekasin's Quartets**

In the early 1970s, an optional jazz class was established at the pop music department of the Lithuanian State Conservatoire. Everyone wishing to play music of this genre came together in a big band led by the multi-instrumentalist Vladimir Chekasin, a member of the Ganelin Trio, which was officially called the Jazz orchestra of the Lithuanian State Conservatoire (R. Skudienė, *Lithuanian Music Link*, 2016, No 19: 17). While working with students, he developed an effective method of teaching the technique of jazz and orchestral playing. The orchestra mainly played jazz standards at their sessions. Chekasin found an intriguing way of blending traditional and contemporary jazz into a uniform, colorful texture. Rehearsals of the big band were always noted for their creative atmosphere and became a laboratory of most radical ideas. His artistic pursuits were manifested in a lively program collage with a witty title *Is this possible?* The program consisted of original arrangements of popular standards, compositions by Duke Ellington, Neal Hefti, Vyacheslav Ganelin, Arūnas Navakas and the head of the orchestra himself, interspersed with spontaneous tsunamis of Chekasin-style clusters, unexpected consonances and linkups of different groups of instruments of the big band. The juxtaposition of different styles, manners and epochs was used for good purposes.

In less than five years, Chekasin brought together a group of students and colleagues that still constitute the elite of Lithuanian jazz. The students' orchestra began to play on par with the best big bands in the Soviet Union. Having finished their studies, the students of the talented teacher worked all over Lithuania. The saxophonists Petras Vyšniauskas and Vytautas Labutis were soloists of the orchestra besides Chekasin himself and his talented students. The rhythmical group consisted of the members of the first quartet: the pianist Oleg Molokoedov, the percussionist Gediminas

---

8 Down Beat. 1980, USA

9 Leonid Feigin, the company's founder, an immigrant from Russia and now on the other side of the Iron Curtain, passionate about promoting new music from Russia and Eastern Europe, released most of the trio's concert programs.

Laurinavičius and the bassist Leonidas Šinkarenka. Before long, the big band became a sensation in the Soviet Union. It was invited to perform in the capitals of the Soviet republics, at festivals in Riga, Leningrad, Tbilisi, Tallinn and Kyiv. It was a unique band in aesthetic, psychological and pedagogical respects. In other words, it was an orchestra that if necessary, could become a chamber ensemble, a quartet, a sextet or Dixieland (Molokoedov 2001: 223).

The orchestra prepared three large programs, representing a wide range of jazz styles from blues to ragtime and avant-garde: swing, bebop, Dixieland, cool, Latin jazz, including some rock, jazz-rock and even early punk, as well as different folklore elements. In addition to the above-mentioned *Is this possible?*, the most complex composition by Chekasin is Ulijona, a monumental piece developing the theme of a Lithuanian folk ballad. In Ulijona, Chekasin tried to implement his idea of “spatial music”, which was new in jazz at that time (Molokoedov 2001: 223).

The third composition, a concerto for voice and orchestra by Konstantin Petrosian (1985), was recorded at the *Vilnius Recording Studio*. The vocal part was performed by the Armenian singer Tatevik Oganesian. Petrosian’s concerto is a piece of compositional jazz that had no analogues. It masterfully combines early Armenian liturgical chant *sharakan* with the contemporary means of expression of a big band. During the recording, the score was supplemented by the expressive cadence of the Chekasin Quartet and improvisations of the orchestra soloists, therefore, the big band was the soloist’s equal partner<sup>10</sup>.

In that period, Chekasin’s projects with the representatives of progressive rock Boris Grebenschikov (*Boris Grebenshikov*), Yury Shevtchuk (*Ūrij Ševčuk*), Piotr Mamonov (*Pëtr Mamónov*) as well as Sergey Kuriokhin (*Sergėj Kurëhin*), one of the most radical Russian musicians, the author of a series of musical/theatrical happenings named *Pop Mekhanika* took place (Moshkow, 2018: 417).

*The Chekasin Quartet*: Chekasin (reeds), Oleg Molokoedov (piano), Leonidas Šinkarenka (bass), Gediminas Laurinavičius (drums), later – Chekasin, Vytautas Labutis (alto saxophone), Oleg Molokoedov (piano), Arvydas Joffè (drums) performed at almost all major European festivals of new and universal jazz. Despite its distinct stylistic affinities to the *Ganelin Trio*, the music of the quartet was different, first of all in the rendition of the rhythmical group. Besides, Chekasin made a wider use of neo-syncretic and post-modern music trends. The syncretism of the Vilnius jazz school mainly manifested in the fact that some programs had theatrical elements (Molokoedov 2005).

---

10 In the article *Oh, it was like this: From the memories of a jazz veteran* (L. Šaltenis, *Publika*, No. 3/4, 1992) Liudas Šaltenis wrote that while on holiday in Armenia in the autumn in 1985, he discussed with Petrosian at the Creative House in Dilijan the problem of performing a concerto for voice and orchestra that had not been solved. The work was written for soloist Tatevik Oganesian. The big bands of Helsinki Radio, Lundstrom and Orbelian refused to perform the concerto – the score turned out to be too complicated for them. Šaltenis advised Petrosian to turn to Chekasin. The maestro was greatly offended by the fact that he was offered a group of students, but Šaltenis brought a copy of the score to Vilnius. Chekasin became interested and more than a month later the premiere of the concerto for voice took place at the Kaunas and Vilnius Philharmonic Orchestra.

### *Petras Vyšniauskas Quartet*

In the 1980s, jazz in Lithuania began to be identified with exceptional creativity manifestations characterized by the most radical means of expression of new music. *The Vyšniauskas Quartet*: Petras Vyšniauskas (soprano saxophone, alto saxophone, tenor saxophone, clarinet, bass clarinet), Vytautas Labutis (reeds), Leonid Šinkarenka (bass), Gediminas Laurinavičius (drums), was among the original bands of the period. It combined jazz stylistics with the tunes and intonations of Lithuanian folk music, imitating its instrumentation while not avoiding its programmatic character (e.g. the compositions *Turėjo bobutė žilą oželį* (*An old lady had a grey goat*), *Saulele motule* (*Mother sun*), and others). In the words of the jazz critic Oleg Molokoedov:

“The *Petras Vyšniauskas quartet* played in an unusual manner. It was new poly-stylistic jazz embracing free jazz and local folklore with a good dose of post-bop energy. The quartet most often performed its programmes as suites, which was stylistically coherent with the Vilnius jazz school.” (Molokoedov 2005)



5. *Petras Vyšniauskas Quartet*. From the left: Vytautas Labutis, Leonid Šinkarenka, Gediminas Laurinavičius, Petras Vyšniauskas, 1983. Photo: Algimantas Kunčius.

While playing with other performers, Vyšniauskas made the maximum use of syncretic elements, poly-stylistics, theatricality, an innovative development of musical thought, an expressive and non-traditional means of producing sound, and his ability to play several instruments at the same time (compositions *Salto mortale*, *The Laptev Sea*, *Capricorn*, *Performance*).

The search for an original artistic language and national identity in the world of Lithuanian art in the 1980s clashed with the everyday life of the officially declared “mature socialism”, which was partly a reflection of stagnation and conformism. Until the years of the Revival Movement at the end of the 1980s, Lithuanian radio, television

and periodicals avoided the topic of jazz music. Traditionally, youth music columns or specialised publications carried news about performers or events in this genre<sup>11</sup>. Unlike Lithuanian Radio and Television, which hardly broadcast and did not record Lithuanian jazz performers for its stock, the *Vilnius Record Studio*, a division of *Melodiya* in Moscow, had recorded and released up to thirty jazz albums in various formats before 1990 (*Lietuvos populiarioji muzika*, 2013).

The newspaper *Sovetskaya molodezh* (*Sovetskaâ molodež'*, Soviet Youth), published in Latvia from 1981 to 1990, annually carried the ratings of the top Soviet jazz performers in a questionnaire called *Vse zvezdy* (All stars) and deserves special mention. Its initiator, Yuri Kopman, a Latvian journalist and jazz reviewer, developed a ranking model on the example of the authoritative American magazine *DownBeat* (O. Donitch, V. Kopman, *Jazz kvadrat*, 01.01.2000). According to the questionnaire, Lithuanian jazz performers constantly took the lead<sup>12</sup>. The results of the survey were published by the agency TASS, Moscow Central Television and the radio station Radio Free Europe/Radio Liberty, which opposed the regime. Undoubtedly, this too was instrumental in disseminating this information abroad. The first decade of the *Birštonas jazz festival* motivated Lithuanian jazz performers. Musicians with an academic background also began to appreciate this genre. Jazz evenings in *Neringa Café* were revived in 1982. In a short time, a new generation of jazz performers was educated at the conservatory in Vilnius, faculties in Klaipėda, and children's music schools.

The second half of the 1980s was marked by a breakthrough of the original style of Lithuanian jazz with numerous concerts at festivals in other countries. One can only regret that at that time it was impossible to record the most spectacular performances of Lithuanian jazz musicians, which took place in the cities of the Soviet Union, and particularly abroad. We have to rely on the memories of contemporaries and the recordings from the stock of the Lithuanian National Radio and the *Vilnius Recording Studio*, which, fortunately, contain the best examples of Lithuanian jazz, almost unknown to wider international audiences due to long-time cultural isolation and a lack of information (Skudienė, 2018: 534). In the late 1980s, a powerful movement of youth musical clubs swept through Lithuania. Jazz lost a part of its social significance. The Singing Revolution advanced more democratic requirements: one had to be together with the others. The first decade following re-established independence on 11 March 1990 was complicated both for jazz musicians and the cultural establishment as a whole.

People had to learn to live and work under conditions of fierce competition, with the laws of the free market being applied to the arts. The world opened up and a new period of Lithuanian jazz that was marked by new possibilities and new modes of expression had arrived.

---

11 The articles by musicologist Liudas Šaltenis in the weekly *Literatūra ir menas* and magazine *Kultūros barai* are exceptions.

12 The questionnaire was filled out by over 30 leading Soviet jazz critics. The performers were rated in the categories of ensembles and instrumentalists. Ganelin Trio and its members Vladimir Chekasin, Vladimir Tarasov, Petras Vyšniauskas and others were regularly voted among the best.

## BIBLIOGRAPHY

### Press

Batashev, Aleksey. *Vilniaus trikampis* [Vilnius Triangle]. *Literatūra ir menas*, 13.08.1983.

Donič, Oksana; Kopman, Valerij. *Tridcat' let pišu o džaze* [I have been writing about jazz for 30 years]. *Džaz kvadrat*, 01.01.2000.

Keidošius, Petras. *Kviečia Jazz klubas* [Jazz club invites]. *Tėvynės balsas*.1964, No. 84.

Listavičiūtė, Aušra. *Garsusis Juozo Tiškaus bigbendas* [The famous Juozas Tiškus Big Band]. *Muzikos barai*, 08.07.2002.

Sawic, Jarosław. *Muzikinis palimpsestas. Apie lietuvišką džiazą* [Musical palimpsest. On Lithuanian jazz]. *Kultūros barai*, 2021, No. 3.

Skudienė Rūta . *Con anima. The metamorphoses of jazz. Lithuanian Music Link*, 2016, No. 19.

Skudienė, Rūta. (Un)forgotten Melodiya. The 60th anniversary of the Vilnius Recording Studio. *Lithuanian Music Link*, No. 20, 2017.

Sotnikovas, Olegas. *Džiazio horizontalė ir vertikalė*. [Horizontal and vertical lines of jazz], *Kultūros barai*, No. 7, 1988.

Šaltenis, Liudas. *Entuziastų šventėje* [In the festival of enthusiasts]. *Literatūra ir menas*, 14.01.1981.

Šaltenis, Liudas. *Birštono antrajame* [At the Birštonas second festival]. *Literatūra ir menas*, 10.03.1982.

Šaltenis, Liudas. *Birštono džiazio festivalių pamokos* [Lessons of Birštonas jazz festivals]. *Kultūros barai*, No.7, 1988.

Šaltenis Liudas, *Lietuvos džiazio saulėtekis* [Sunrise of Lithuanian Jazz]. *Literatūra ir menas*, 19.03. 1988.

Šaltenis Liudas, *O buvo taip: iš džiazio veterano prisiminimų* [It was like this: From a jazz veteran's reminiscences]. Vilnius: *Publika*, 1992, No. 3-4.

Žigaitis, Rimvydas. *Už savitą meninį veidą* [For an individual artistic expression]. *Vakarinės naujienos*. 31.01.1963.

Žilevičius, R. *Jaunimo kavinė kviečia jus* [Youth café invites]. *Vakarinės naujienos*.05.07.1962.

### Literature

Jakutis Ričardas (2008). *Atsiminimai apie Maestro Juozą Tišką* [Remembering Maestro Juozas Tiškus]. Vilnius: Versus aureus.

Jonušaitė, Neringa (2014). *Neringos" kavinė: sugrįžimas į legendą* [Neringa Café: The return to the legend]. Vilnius: Mažoji leidykla.

Lauk, Tiit (2018). Estonia. *The History of European Jazz*. UK: Equinox, 550.

Lietuvos populiarioji muzika, džiazas ir rokas firmos *Melodiya* plokštelėse 1962–1992.

Katalogas [Lithuanian popular music, jazz and rock in the records released by Melodiya. 1962–1992. Catalogue] (2013). Vilnius: Mintis.

Matzner, Antonin (2018). Lithuanian Divertimento. *Jazz in Europe*. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, New York, Wien: Peter Lang Publishing, 213.

Molokoedov, Oleg (2001). *Džiazo kūrimasis ir raida Lietuvoje. Džiazo istorija*. [Establishment and Development of Jazz in Lithuania: Jazz History]. Vilnius: Kronta.

Molokoedov, Oleg (2005). *Lithuanian jazz 1980–1990*. Semplice, SEDC014.

Moshkow, Cyril (2018). Russia. *The History of European Jazz*, UK: Equinox, 417.

Muzikos enciklopedija, t. 1, [Encyclopedia of Music, vol.1.] (2000). Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas.

Pocevičius, Darius (2018). *Istoriniai Vilniaus reliktai 1944–1990, d. I* [Historical Relics of Vilnius in 1944–1990. Pt.1]. Vilnius: Kitos knygos.

Reimann, Heli (2022). Tallinn'67 Jazz festival. Myths and Memories. New York: Routledge,.

Skudienė, Rūta; Listavičiūtė, Aušra (2003). Lithuanian jazz 1929–1980. *Semplice*. SECD0011.

Skudienė, Rūta (2018). Lithuania. *The History of European Jazz*. UK: Equinox, 534.

Šaltenis, Liudas (1983) *Mūza su mikrofonu* [Muse with a microphone]. Vilnius: Mintis.



# DŽEZS LIETUVĀ 20. GS. 60.–80. GADOS: ORIGINĀLAS MŪZIKAS VALODAS MEKLĒJUMI

Rūta Skudiene

## Kopsavilkums

Šis raksts ir atskats uz džeza attīstību Lietuvā, sākot ar pirmajām džeza grupām līdz pat 80. gadu Lietuvas džeza meistariem. Džezs nonāca Lietuvā samērā vēlu un oficiāli tika uzskatīts par pretošanās mūziku padomju režīmam, nevēlamu brīvā gara un pasaules uzskatu izpausmi. Dzelzs priekšskars nevarēja nošķirt Padomju Savienību no pārējās pasaules. Pat ideoloģijā balstīta kultūra nevarēja neattīstīties. Un tā attīstījās savā veidā, autonomi un paradoksāli inovatīvi. Pēc Otrā pasaules kara vieglās mūzikas izpildītāji, kuri nebija pametuši valsti politisko pārmaiņu dēļ, satikās Kauņā. Laiks bija vētrains, tāpēc nav nekāds pārsteigums, ka par kādreiz slaveno džeza orķestri – *Joza Tiškus bigbendu* – zināms tik maz.

1955. gadā Kauņas Politehniskajā institūtā tika izveidots studentu bigbends. Tā vadītājs bija akordeonists, vijolnieks, taustiņinstrumentālists, aranžētājs un komponists Jozs Tiškus (*Juozas Tiškus*, 1929–2006). 1957. gadā bigbends kļuva par Kauņas Pilsētas Kultūras nodaļas jauniešu orķestri un piedalījās 6. Pasaules demokrātiskās jaunatnes un studentu festivālā Maskavā (atlasē festivāla programmai orķestris ieguva 4. vietu 17 dalībnieku konkurencē). 1958. gadā Filharmonijas paspārnē tika nodibināts *Lietuvas Estrādes orķestris* (*Lietuvas estradinis orkestras*, LEO, arī *Lietuvas populārās mūzikas orķestris*). Tā kā ļoti trūka labu džeza izpildītāju, diriģents sāka tos meklēt Latvijā, Igaunijā, Baltkrievijā, kā arī Ļeņingradā, Maskavā un Kazaņā. Lai uzlabotu orķestra skanējumu (ar 5 saksofoniem, 4 trompetēm, 4 tromboniem, ritma sekciju), diriģents, meklējot mūziķus, apmeklēja pat cirka izrādes, lai klausītos tajās spēlējošos orķestrus. 20. gs. 60. gados LEO kļuva par vienu no labākajiem orķestriem visā Padomju Savienībā, to salīdzināja pat ar slaveno *Oļega Lundstrēma Džeza orķestri* (*Oleg Lundstrom Jazz orchestra*). Līdz 1966. gadam LEO jau bija nospēlējis vairāk nekā 1200 koncertus daudzās Padomju Savienības pilsētās un sasniedzis izcilu meistarību.

50. gadu beigās džeza fani un domubiedri pulcējās Viļņas Universitātes telpās. Zīmīgi, ka šajā žanrā bija ieinteresēti nevis mūziķi, bet citu specialitāšu studenti – ārsti, ekonomisti, ķيميķi, fiziķi. Amatiermākslā sāka darboties arī Jons Cijūnelis (*Jonas Cijūnelis*, 1926–2015), universāls mūziķis, džeza entuziasts un multiinstrumentālists, kas atgriezās no izsūtījuma Sibīrijā. Viņš no talantīgākajiem izpildītājiem ar mūzikas izglītību, kuri darbojas universitātes pūtēju orķestrī, izveidoja popmūzikas orķestri (bigbendu), pēc tam Viļņas Universitātes Svinga kvintetu (vēlāk sekstetu). 1959. gadā sekstets uzvarēja konkursā spēlēt tikko atvērta, vēlāk leģendārajā kafejnīcā *Neringa Café* Viļņā. Vēlāk uz *Neringa Café* skatuves spēlēja vairākas mūziķu paaudzes – no tradicionālā svinga entuziastiem līdz frīdžeza aktīvistiem.

1961. gada decembris ar koncertu un trīs dienu džeza lekciju ciklu konservatorijas studentu zinātniskajā biedrībā tiek uzskatīts par Lietuvas džeza dzimšanas dienu. Pasākums notika Viļņas Konservatorijā (tagad Lietuvas Mūzikas un Teātra akadēmija). Šis notikums bija *Viļņas Džeza kluba* aktivitāšu aizsākums, kas bruģēja ceļu Viļņas džeza skolas oriģinālajam stilam.

1963. gada 13. martā tika atvērta *Viļņas Džeza klubs*. Tā bija kafejnīca ar lasītavu jauniešiem, kas bija darbojusies jau apmēram gadu. Lekcijas, tikšanās un citus pasākumus vienmēr kuplināja mūzika kasešu un plašu ierakstos. Notikumu kalendāru veidoja 15 dalībnieku padome, kuru vadīja pilsētas Komjaunatnes instruktors. Jauniešu labi apmeklēto kafejnīcu sauca par *čitalku* (no krievu val. – lasītava). Kafejnīcas, un jo īpaši džeza kluba, apmeklētāji lielākoties bija 50. un 60. gadu brīvdomātāju paaudze. Pirmdienās parasti notika lekcijas par džeza vēsturi un izcilākajiem izpildītājiem, tika atskaņoti ieraksti, taču tika arī muzicēts, notika koncerti un kopmuzicēšana (*jam session*) ar labi pazīstamiem mūziķiem no Ungārijas, Polijas, Gruzijas un Japānas. *Viļņas Džeza klubs* pastāvēja līdz 1966. gadam. Ļoti iespējams, ka par kluba aktivitātēm tika iesniegti ziņojumi Lietuvas Komjaunatnes komitejai un VDK, jo par kluba organizētajiem pasākumiem tika saņemti ar dažādi kultūras funkcionāru vērtējumi. *Viļņas Džeza klubu* slēdza uz “renovāciju”, un pēc tam, atsaucoties un nerentabilitāti, tā arī neatjaunoja.

Pirmais padomju džeza festivāls notika 1949. gadā Tallinā, Igaunijā. Tallinas festivāls ieguva starptautisku atpazīstamību ar Lietuvas mūziķiem – agrīnais *Ganeļina Trio* izcīnīja diplomus 1965., 1966. un 1967. gadā. *Amerikas balss* (*The Voice of America*) izcilais džeza komentētājs Vils Konovers (*Will Conover*) par Ganeļinu veidoja radio programmu. 1966. gadā Aļģirds Vizgirda (*Algirdas Vizgirda*) ieguva festivāla labākā flautista titulu. 1967. gadā Oļegs Molokojedovs (*Oleg Molokoedov*) saņēma diploma par labāko tautasdziesmas aranžējumu – *Voverēlē* (*Vāverīte*). Kulmināciju Tallinas festivāls sasniedza 1967. gadā, kad pārpildītā *Kalev* sporta hallē līdzās mūziķiem no Lietuvas – *Ganeļina Trio* un *Oļega Molokojedova kvartetam*, kā arī citiem slaveniem ārzemju mūziķiem, uz skatuves uzstāties kāpa pasauleslavenais Čārlza Loida kvartets (*Charles Lloyd Quartet*) no ASV. Un notika paredzamais – brīvdomātāju saistība ar džezu bija pārāk acīmredzama, un neilgi pēc tam Tallinas džeza festivāls tika slēgts.

1968. gada 26. un 27. aprīlī Elektrenu (*Elektrėnai*) pilsētā notika džeza festivāls *Jaunystė 68* (*Jaunība '68*). Organizēt džeza festivālu Lietuvā nebija tik viegli. Visi baidījās, ka Maskava to varētu aizliegt. Par laimi džeza mūzika joprojām oficiāli bija saistīta ar jauniešu auditoriju, tāpēc komjaunatne uzņēmās pasākuma “aizbildnību”, taču ar vienu noteikumu – jāpiedalās tikai padomju māksliniekiem un festivāls nedrīkst notikt Viļņā vai Kauņā. Tika izvēlēta Elektrenu pilsēta, enerģētikas simbols. To sāka būvēt 1961. gadā vienlaikus ar jaudīgāko sava laika spēkstaciju Lietuvā. Festivāls notika divas dienas, un tajā piedalījās desmit grupas: mūziķi no Viļņas, Klaipēdas, Kauņas un Elektreniem, kā arī viesi no Rīgas un Maskavas.

Festivāls *Jaunystė* nekļuva par tradīciju. Pēc gada, 1969. gadā džeza festivāls notika Viļņas Universitātē, taču interese par šo mūziku pamazām izzuda. Pasaulē bija sprāgusi “jauniešu mūzikas bumba” – tagad jauniešu sirdis piederēja rokam.

1977. gadā, kad Viļņas Mākslas Darbinieku namā tika atvērta džeza sekcija, diskusijas par Elektrenu džeza festivāla atjaunošanu kļuva biežākas. Pēc divpadsmit gadu pārtraukuma notika negaidīts pavērsiens. 1980. gadā ilgi gaidītā skatuve džezam atradās kūrortpilsētas Birštonas kultūras namā.

Pirmais *Birštonas Džeza festivāls* notika 1980. gada 1. un 2. novembrī. Vēlāk tika uzsākta tradīcija rīkot festivālu reizi divos gados, pavasarī, marta pēdējā nedēļas nogalē. Pateicoties radošiem un profesionāliem kontaktiem, kā arī gudrai organizatoru stratēģijai, Lietuviešu komponisti, slaveni džeza kritiķi un mūziķi no Ļeņingradas, Maskavas, Rīgas un Erevānas, apmeklēja festivālu un strādāja Birštonas festivāla žūrijā. Šo mūziķu autoritāte piešķīra festivālam zināmu aizsardzību Padomju laikā – tas kļuva pat par būtisku starptautisku pasākumu. Labākie festivāla mūziķi ierakstīja albumus Viļņas ierakstu studijā, tika izdoti arī festivāla koncertu ieraksti (1982, 1986, 1988). Kopš 1987. gada rudens, festivāli notika arī citās Lietuvas pilsētās: džeza kori un ansambļi piedalījās *Sing Group Jazz Festival* Paņevēžā un *Jazz Forum* Viļņā (kopš 1989. gada – *Vilnius Jazz*).

Ikgadējais festivāls *Vilnius Jazz* mūsdienās ir viens no galvenajiem starptautiskajiem Eiropas jaunā džeza festivāliem, kā arī viens no visilgāk notiekošajiem pasākumiem Lietuvas džezā. *Vilnius Jazz* ir iekļauts pasaules džeza notikumu katalogos – *Eurofile Music Industry Directory*, *Music & Media*, *Jazz Times Annual Festival Directory* (ASV) – un ir pastāvīgs Eiropas džeza tīklojuma (*European Jazz Network*) loceklis. Pirmais Kauņas džeza festivāls notika 1991. gada aprīlī.

20. gs. 70. gados *Ganeļina Trio* (Vjačeslavs Ganeļins, Vladimirs Čekasins un Vladimirs Tarasovs) bija vienīgai plaši pazīstamajai džeza ansamblī Viļņā. Sākot ar 1971. gadu, trio ik gadu gatavoja jaunas un plašas programmas, apliecinot savu izcilo māksliniecisko kapacitāti. 1974. gadā *Ganeļina Trio* tika piešķirts laikmetīgās mūzikas kameransambļa statuss Lietuvas Valsts filharmonijā, kas ļāva vieglāk saņemt atļauju piedalīties festivālos Padomju Savienībā. *Ganeļina Trio* bija viens no pirmajiem un nedaudzajiem padomju džeza ansambļiem, kas uzstājās Austrumeiropā un Rietumeiropā, Kubā, Indijā un ASV; viņi spēlēja arī tādos festivālos kā *Jazz Jamboree*, *Pori Jazz*, *North Sea Jazz Festival*, *Jazz Yatra* u.c.

Muzikālo stilu un kultūru sajaukums, jaunas formas, tiekšanās plastiskās mākslas virzienā, sadarbībā tapusi autoripa, multiinstrumentālisms, atteikšanās no solista un pavadītāja dihotomijas – tas viss tuvināja *Ganeļina Trio* pirmajiem frīdžeza ansambļiem un *Art Ensemble of Chicago*. Viņu mūziku salīdzināja ar Entonija Brekstonu (*Anthony Braxton*) kompozīcijām.

Līdz 1985. gadam *Ganeļina Trio* bija izveidojis 19 programmas un izdevis 43 ierakstu albumus plašu un CD formātā, kas tika izplatīti pasaulē. Trio bija pirmais profesionālais Padomju Savienības džezas ansamblis, kas 1986. gadā uzstājās džezas dzimtenē ASV.

70. gadu sākumā Lietuvas Valsts Konservatorijā tika nodibināta populārās mūzikas nodaļa ar izvēles nodarbībām džezā. Visi interesenti izveidoja bigbendu, kura vadītājs bija multiinstrumentālists Vladimirs Čekasins, viens no *Ganeļina Trio* mūziķiem. Bigbendu oficiāli sauca par Lietuvas Valsts Konservatorijas Džezas orķestri. Strādājot ar studentiem, Čekasins attīstīja efektīvu metodi džezas un orķestra spēles tehniku mācīšanai. Nodarbībās orķestris galvenokārt spēlēja džezas standartus. Čekasins atrada veidu, kā apvienot tradicionālo un laikmetīgo džesu viendabīgā, krāsainā tekstūrā. Mazāk nekā piecu gadu laikā Čekasins ap sevi pulcēja studentus un kolēģus, kuri joprojām ir Lietuvas džezas elites mūziķi. Tas notika vēl pirms bigbends kļuva par sensāciju Padomju Savienībā. Orķestri aicināja uzstāties padomju republiku galvaspilsētās, festivālos Rīgā, Ļeņingradā, Tbilisi, Tallinā un Kijivā. Tas bija unikāls kolektīvs no estētiskā, psiholoģiskā un pedagoģiskā viedokļa. Nepieciešamības gadījumā tas varēja pārtapt par kameransambli, kvartetu, sekstetu vai diksilendu.

Čekasina kvartets: Čekasins (saksofoni), Oļegs Molokojedovs (klavieres), Leonīds Šinkarenka (*Leonidas Šinkarenka*, bass), Ģedimins Laurinavičs (*Gediminas Laurinavičius*, bungas), vēlāk – Čekasins, Vītauts Labutis (*Vytautas Labutis* (saksofoni), Oļegs Molokojedovs (klavieres), Arvīds Joffe (*Arvydas Joffė*, bungas) piedalījās gandrīz visos lielākajos Eiropas jaunā un universālā džezas festivālos. Čekasins paplašināja neosinkrētiskās un postmodernās mūzikas tendences. Sinkrētisms Viļņas džezas skolā galvenokārt izpaudās dažās programmās ar teatrāliem elementiem.

80. gados džezu Lietuvā sāka saistīta ar īpašu radošumu un radikālu jaunās mūzikas izteiksmes līdzekļu izmantojumu. *Višņauska kvartets*: Petrs Višņausks (*Petras Vyšniauskas*, soprānsaksofons, altsaksofons, tenorsaksofons, klarnete, basklarnete), Vītauts Labutis (saksofoni), Leonīds Šinkarenka (bass), Ģedimins Laurinavičs (bungas) bija viens no oriģinālākajiem sava laika ansambļiem. Tas kombinēja džezas stilistiku ar Lietuvas tautas mūzikas intonācijām, imitēja tās instrumentāciju un neizvairījās no programmatiskas mūzikas. Džezas kritiķis Oļegs Molokojedovs to raksturojis kā jaunu, polistilistisku džezu, kurā savijas frīdžezs un vietējā folklorā ar labu devu postbopa enerģijas.

Oriģinālas mākslinieciskās valodas un nacionālās identitātes meklējumi lietuviešu mākslā 80. gados kontrastēja ar ikdienas dzīvē oficiāli pasludināto “nobriedušo sociālismu”, kas daļēji atspoguļoja stagnāciju un konformismu. Līdz pat Atmosdas laikam 80. gadu beigās Lietuvas radio, televīzija un periodiskie izdevumi izvairījās no tādas tēmas kā džezs. Parasti tās bija jauniešu mūzikas slejas vai īpaši raksti, kas ziņoja par atsevišķiem šī žanra izpildītājiem vai notikumiem. Radio un Televīzija nekad netranslēja un neierakstīja Lietuvas džezistu sniegumu, lai gan Viļņas ierakstu studijā, kas bija Maskavas ierakstu kompānijas *Melodija* filiāle, līdz 1990. gadam bija tapuši gandrīz trīsdesmit džezas albumi dažādos formātos. Laikraksts *Sovetskaā molodēž*, kas iznāca Latvijā laikā no 1981. līdz 1990. gadam, ik gadus publicēja labāko

padomju džeza mūziķu reitingus, taču īpašu uzmanību pelna aptauja *Visas zvaigznes* (*Vse zvezdy*). Tās iniciators, Jurijs Kopmans (*Ūri Kompan*), Latvijas žurnālists un džeza apskatnieks, izstrādāja reitinga modeli, izmantojot autoritatīvā amerikāņu žurnāla *DownBeat* paraugu. Saskaņā ar aptaujas rezultātiem, Lietuvas džeza izpildītāji pastāvīgi ieņēma pirmās pozīcijas. Aptaujas rezultātus publiskoja aģentūra TASS, Maskavas Centrālā televīzija un radio stacija *Brīvā Eiropa*, kas neatbalstīja padomju režīmu. Bez šaubām, arī šim faktam ir liela nozīme informācijas izplatīšanā ārzemēs. Pavisam drīz Viļņas Konservatorijā, Klaipēdā un bērnu mūzikas skolās izauga jaunas Lietuvas džeza mūziķu paaudzes. 80. gadu otrā puse iezīmējas ar Lietuvas džeza oriģinālā stila uzvaras gājienu neskaitāmos koncertos un festivālos arī ārpus Lietuvas. Pirmā dekāde pēc neatkarības atjaunošanas 1990. gada 11. martā džeza mūziķiem un kultūras nozarei bija visai sarežģīta. Sākās jauns periods Lietuvas džezā, ko raksturoja jaunas iespējas un jauni izpausmes veidi.





# OPERAS LATVIJAS MŪZIKAS VĒSTURĒ: PERIODIZĀCIJA, FAKTOLOĢIJA, HRONOLOĢIJA

Jānis Kudiņš

Operu jaunrades vēsture Latvijas mūsdienu teritorijā sākās ar pirmajiem žanra paraugiem 18. gadsimta 70. gados kādreizējā Kurzemes-Zemgales hercoga galmā. Raksts veltīts operu faktoloģijas un hronoloģijas apkopojošam (sistematizējošam) raksturojumam Latvijas mūzikas vēsturē. Tā ir pirmā publikācija, kas apkopo, precizē un papildina līdz šim historiogrāfijā dažādos avotos fragmentāri un izkliedēti atrodamās ziņas par provizoriski 132 pabeigtu operu (t. sk. poližanriskiem risinājumiem, rokooperām) Latvijas mūzikas vēsturē līdz 2022. gada 30. septembrim (pētījuma pabeigšanas termiņam valsts pētījumu programmas projekta CARD ietvaros).

Rakstā ir sniegtas un raksturotas ziņas par to, kad faktoloģiski identificētās pabeigtās operas ar konkrētiem nosaukumiem ir tikušas radītas, kas ir to libretu un mūzikas autori, kuras no operām ir tikušas iestudētas un kuras nē (t. sk. zudušie darbi). Vēl apkopotas ziņas par līdz galam neīstenotajām iecerēm operas žanrā (iesāktās un nepabeigtās operas dažādos pagātnes laikposmos).

Opermantojuma faktoloģijas un hronoloģijas izklāstā pamatlīnijās ievērota šāda periodizācija: izvērsts un dažādu ārēju (kontekstuālu) apstākļu ietekmēts laikposms līdz valsts nodibināšanai 1918. gadā; Latvijas brīvvalsts pirmais periods 1918–1940; PSRS okupācijas periods 1940–1941 un 1944–1991 ar šādiem trīs posmiem: 40. gadu otrā puse un 50. gadi, 50. gadu beigas un 60. gadi, 70.–80. gadi; Latvijas valsts neatkarības atjaunošana 1990.–1991. gadā un tam sekojošais periods līdz 2022. gadam.

257

**Atslēgvārdi:** Latvijas mūzikas vēsture, operas, periodizācija, faktoloģija, hronoloģija, informācijas apkopojums un raksturojums līdz 2022. gadam.

**Keywords:** Latvian music history, operas, periodization, factology, chronology, collected data and information until 2022.

## Ievads

2020. un 2021. gada maijā apritēja simt gadu kopš divu operu – Artura Krūmiņa, Alfrēda Kalniņa *Baņuta* un Raiņa, Jāņa Mediņa *Uguns un nakts* pirmiestudējumiem. Tās Latvijas mūzikas historiogrāfijā ieguvušas žanra nacionālās klasikas pirmo paraugu titulu, simbolisku atskaites punktu skatījumā uz operu jaunradi pirms un pēc tam.

Līdz šim izstrādātajos un publicētajos pētījumos pagātnē radītais muzikālais mantojums operas žanrā ir vairāk aptverts un analizēts skatījumā uz izvērstu laikposmu līdz 1940. gadam. Zināmākie izziņas avoti joprojām ir Jēkaba Vītoliņa un Lijas Krasinkas *Latviešu mūzikas vēstures daļu* (Vītoliņš, Krasinska 1972) un Vijas Briedes-Bulāvinovas

monogrāfiju *Latviešu opera (līdz 1940. gadam)* (Briede-Bulāvinova 1975). Papildus izzinoši vērtīga ir arī Sofijas Vēriņas grāmata, kas aplūko muzikālā teātra norises mūsdienu Latvijas teritorijā līdz Pirmā pasaules kara beigām (Verinā 1973). Ziņas par 20. gadsimta otrās puses ražu operas žanrā atspoguļo Ligita Vidulejas grāmata (Viduleja 1973) un Vijas Briedes grāmata (Briede 1987). Vēl ir arī dažādos pagātnes laikposmos tapušas citu autoru publikācijas, kas dažādos rakursos (žanra periodizācija, nacionālā operateātra darbība, komponistu jaunrade u.c.) pievēršas opermantojuma faktoloģijas un piemēru raksturojumam.

Tomēr neatturamais laika ritējums regulāri atgādina, ka ikvienā mūzikas žanru jomā arvien jaunu radītu opusu klāsts nerimīgi palielinās. Un, piemēram, 21. gadsimta trešās desmitgades sākumā, atgādinot uzdodot jautājumu – kāds ir senākā un jaunākā pagātnē Latvijā radīto operas žanra paraugu klāsts un tā hronoloģija – atbildes meklējumos nākas secināt, ka tūlītēja atbilde nav iespējama. Arī tādēļ, ka, piemēram, Vijas Briedes-Bulāvinovas monogrāfija tomēr faktoloģiski neatspoguļo visas ziņas un dažādu aspektu specifiku operu jaunradē aplūkotajā pagātnes laikposmā. Turklāt operas žanru paraugu raksturojumā un analizē šajā izdevumā dažviet tomēr skaidri ir jaušama ārēju apstākļu (padomju totalitārā režīma okupācijas periods ar tam raksturīgo oficiālo politisko ideoloģiju) ietekme, pret faktiem izturoties selektīvi. Līdzīgi ir arī, lasot Ligita Vidulejas grāmatu, kas veltīta operu jaunradei Latvijā padomju okupācijas periodā. Savukārt, Sofijas Vēriņas grāmata, kas aizpilda vairākus *baltos plankumus* divos iepriekš norādītajos izdevumos, Latvijas mūzikas historiogrāfijā mūsdienās ir maz zināma. Iespējams, tādēļ, ka Vēriņas grāmata padomju okupācijas laikā izdota krievu valodā, turklāt nevis Rīgā, bet toreizējā Ļeņingradā (Sanktpēterburgā).

Vijas Briedes grāmata *Latviešu operateātris* noteikti ir nozīmīgs orientieris opermantojuma apzināšanas turpinājumā 20. gadsimta otrajā pusē (līdz 80. gadu pirmajai pusei). Tomēr tā izgaismo informāciju tikai par tiem žanra paraugiem, kas ir iestudēti uz valsts operateātra skatuves. Respektīvi, ēnā palikusi informācija par tām Latvijas komponistu operām, kas šīs grāmatas hronoloģijā savu piedzimšanu skatuviskajā inscenējumā piedzīvoja cītur vai nav piedzīvojušas joprojām. Tomēr ikviena mūzikas žanra jomā objektīvs pētniecisks skatījums uz vēsturisko mantojumu ietver gan mūzikas dzīves aprītē iegājušus opusus, gan arī tos, kuri dažādu iemeslu dēļ pēc komponēšanas publisku skanējumu nav guvuši. Šādi opusi mūzikas vēsturē var būt gan mākslinieciskās jaunrades neveiksmes, gan arī hipotētiski līdz šim nošurakstā sastingušu virsotņu gadījumi. Turklāt jāatceras, ka mūzikas jaunradē no kontekstuālas, daudzpusīgas izziņas skatpunkta vērā ņemamas ir arī idejas un ieceres, kas līdz galam nav tikušas īstenotas. Arī Latvijas opermūzikas mantojumā dažādos pagātnes periodos ir atrodamī šādi gadījumi. Uzmanības pievēršana šim slānim noteikti var būt noderīga, skaidrojot sasaukšanas un kopsakarības vispārējā jaunrades procesā gan konkrētā žanra jomā, gan arī plašāk – mūzikas kultūras attīstības procesos.

Pamatojoties uz iepriekš izklāstīto, šī pētījuma galvenais **mērķis** ir izveidot operas žanra paraugu provizorisku faktoloģisku apkopojumu un raksturojumu Latvijas mūzikas vēsturē (ar to saprotot procesus un radušos mākslas darbus mūsdienu Latvijas

teritorijā gan agrākajos gadsimtos līdz valsts nodibināšanai, gan laikā no 1918. gada), sniedzot ziņas par to, kad apzinātās operas ar konkrētiem nosaukumiem ir tikušas pabeigtas, kas ir to libretu un mūzikas autori, kuras no pabeigtajām operām ir vai nav iestudētas. Līdztekus sniegtas ziņas par līdz galam neīstenotajām iecerēm operas žanrā (iesāktās un nepabeigtās operas dažādos pagātnes laikposmos).

Tā kā pētījums izstrādāts valsts pētījumu programmas projekta *CARD* ietvaros, tad projekta noslēgums – 2022. gada 30. septembris – kalpo kā nosacīta robežšķirtne pētījuma noslēguma hronoloģijai. Raksta autors nepretendē uz to, ka pētījuma izstrādes gaitā ir izdevies pilnīgi, absolūti izsmeloši apkopot ziņas par operas žanra paraugiem, it īpaši tiem, kas kopš to radīšanas joprojām varētu joprojām kā nezināms darbs atrasties kādā *plauktā* vai *atvilktnē*. Ņemot vērā apzināmās informācijas lielo izklaidētību dažādos avotos un krātuvēs, vienmēr pastāv iespējamība to papildināt ar arvien jaunām ziņām. Tādēļ pētījuma rezultāta daļas izklāsts faktos un skaitļos – cik kopā operu un līdz galam neīstenoto ieceru žanrā ir bijis Latvijas mūzikas vēsturē līdz 2022. gada rudenim – ir jāuztver tikai kā provizorisks. Šis ir pirmreizējs mēģinājums izveidot šādu pārskatu, kas vienmēr būs potenciāli atvērts precizējošām korekcijām.

Jāpiebilst, ka opermantojuma apkopojošs raksturojums Latvijas mūzikas vēsturē likumsakarīgi raisa nepieciešamību vismaz netieši skart arī jautājumus par līdz šim pētnieciskajā literatūrā atspoguļotajiem diskursiem un periodizāciju, tās pamatojumu. 20. gadsimtā, gan Latvijas brīvvalsts pirmajā periodā, gan padomju okupācijas laikā, kā to apliecina norādītie agrāk publicētie pētījumi, izveidojies skatījums uz *latviešu operu* zināmā mērā ir veidojis selektīvu raksturojumu par žanra pārstāvību nacionālajā historiogrāfijā. Savukārt 21. gadsimta sākumā aktuāls varētu būt skatījums uz profesionālās mūzikas kultūras pagātni iepriekšējos gadsimtos mūsdienu valsts teritorijā, gan vispusīgi analizējot latviešu kā vēsturiskās pamattautas radošās darbības devumu, gan respektējot kādreizējās vācbaltiešu un citu mazākumtautību kopienu pienesumu kopīgajā kultūras mantojumā. Arī šī pētījuma autors iepriekš ir sekojis šim agrāk radītajam priekšstatam par *latviešu operu*, kurā kā vispārinošs atskaites punkts izvēlēti nacionālās klasikas pirmie paraugi *Baņuta* un *Uguns un nakts* (Kudiņš 2019a; J. Kudiņš, *Sestdiena*, 5.–11. jūnijs, 2020.). Tomēr, to darot, tiek ignorēts tas, ka operu jaunrade mūsdienu Latvijas teritorijā ir sākusies agrāk, vēl pirms valsts nodibināšanas, kad bija tapušas operas ne tikai latviešu valodā. Turklāt, kāda agrāk tapusi opera var būt mākslinieciski kopumā neizdevies muzikāli skatuvisks darbs, tomēr acīmredzami tā ir iezīmējusies pagātnē kā notikums. Fakts, ko vēstures rakstniecībā nedrīkst ignorēt vai noēnot, piešķirot tam mulsinošu maznozīmību. Sākumā ir iespējami precīzi jāraksturo faktoloģija un hronoloģija žanra paraugu vēsturē, un tikai tad var veidoties diskusija par to, kurš no paraugiem iegūst mazāku vai lielāku simbolisko nozīmību kopējā opermantojumā mākslinieciskā spilgtuma un tā ilglaicības aspektos un kāpēc.

Rakstā apkopotie fakti par komponētajām un iestudētajām, kā arī neiestudētajām un ieceres ziņā nepabeigtajām operām (t. sk. dažādiem poližanriskiem risinājumiem) Latvijas mūzikas vēsturē izklāstīti un raksturoti, pamatlīnijās ievērojot šādu periodizāciju.

Izvērsts un dažādu ārēju (kontekstuālu) apstākļu ietekmēts ir laikposms **līdz valsts nodibināšanai 1918. gadā**, ko grūti ir pamatot kā vienotu periodu operu jaunrades procesa pētnieciskā skatījumā. Tas aptver vairākus pagātnes periodus, kuros Latvijas mūsdienu teritorijā ir radušās pirmās operas ar libretiem vācu un latviešu valodās.

Attiecīgi, **1918.–1940. gadu** laika nogrieznis kā Latvijas brīvvalsts pirmais periods sakrīt ar jaunrades procesa attīstību un manifestāciju vēsturiskās pieredzes ziņā jaunā līmenī gan operas žanrā, gan mūzikas vēsturē kopumā.

Otrā pasaules kara drāma, kas Latvijā bija iezīmējusies ar totalitāro politisko režīmu okupāciju maiņu (1940.–1941. gadi: PSRS okupācijas perioda sākums, 1941.–1944. gadi: Vācijas okupācijas periods, 1944.–1991. gadi: PSRS okupācijas perioda turpinājums) ļauj saskatīt operu (un arī citu žanru) jaunrades procesu attīstību šādos trijos nosacītos posmos PSRS otrās okupācijas periodā: **40. gadu otrā puse un 50. gadi** (diktatora Josifa Staļina valdīšanas perioda beigu posms ar izteikti teroristisko sabiedrības represiju atmosfēru totalitārās politiskās ideoloģijas īstenošanā), **50. gadu beigas un 60. gadi** kā t.s. *Hruščova atkušņa* rosinātais zināmas nelielas ārējas liberalizācijas, *skrūvoju atlaišanas* posms un tā atskaņas bijušajā padomju impērijā, **70.–80. gadi**, kas raksturo PSRS kā totalitāras lielvalsts arvien straujāku norietu, kas atspoguļojās arī dažādos pretrunīgos procesos kultūrā.

260

Visbeidzot, Latvijas valsts **neatkarības atjaunošana 1990.–1991. gadā** likumsakarīgi kalpo par atskaites punktu periodam, kas, iespējams, kultūras dzīves procesos vēl joprojām turpinās 21. gadsimta trešās desmitgades sākumā.

Jāpiebilst, ka raksta autors, mēģinot pētnieciski apkopot operu faktoloģiju un hronoloģiju Latvijas mūzikas vēsturē, vadās pēc priekšstata, ka šai vēsturei piederīgas ir visas operas, kas ir saistītas ar norisēm mūzikas dzīvē un kultūrā dažādos pagātnes periodos mūsdienu Latvijas teritorijā. Attiecīgi, tās ir:

- operas, kuras radījuši Latvijas mūsdienu teritorijā dzīvojuši(-oši) un mūzikas dzīvē īslaicīgi vai ilglaicīgi iekļāvušies autori;
- no citām valstīm Latvijas mūsdienu teritorijā ieradušies vai konkrēta gadījuma (radošas ieceres, projekta) ietvaros piedalījušies autori ar vietējo mūzikas dzīvi saistītas operas radīšanā;
- autori, kuri radošajā darbībā citās valstīs ir atspoguļojuši ciešu saikni ar Latvijas kultūras un mūzikas tradīcijām (piemēram, trimdas sabiedrības dažādās pasaules valstīs 20. gs. 2. pusē).

Atbilstoši piedāvātajai periodizācijai opermantojuma faktoloģija un hronoloģija izklāstīta vairākās secīgās sadaļās, balstoties gan uz iepriekš norādītajos pētījumos atrodamo informāciju, gan arī izmantojot citus avotus. To vidū neatsverami nozīmīgas ir apzinātās publikācijas dažādu pagātnes periodu preses izdevumos latviešu, kā arī vācu un krievu valodās. Visi šie avoti to savstarpējā papildinājumā un mijiedarbē ir lietoti, lai īstenotu rakstā izvirzītā mērķa sasniegšanu.

Operu faktoloģijas un hronoloģijas atspoguļojumā jāņem vērā arī turpmāk izklāstītie būtiskie aspekti: 20. gadsimta nestā pieredze kultūrā un mākslās saistās arī ar agrāko gadsimtu kultivēto klasisko kanonu noliegumu un dažādiem avangardiskiem eksperimentiem. Tas padara problemātisku ikviena žanra, arī operas, definēšanu, universālas teorētiskas koncepcijas izveidi. Šī raksta mērķis nav iedziļināties operas žanra teorētisko nostādņu analizē. Tomēr žanra paraugu faktoloģijas apkopojums un analīze nepārprotami signalizē par to, ka kopš 20. gadsimta pēdējām desmitgadēm arī Latvijā libretisti un komponisti ir pievērsuši uzmanību radikālās (avangardiskas) eksperimentēšanas daudzveidīgām iespējām muzikāli skatuviskajos darbos, kas tiek apzīmēti kā operas. Līdz ar to diskutabls var būt jautājums, cik lielā mērā mākslas darba autoru izvēle definēt savu opusu tieši kā operu ir pamatota no žanra teorētisko nostādņu skatpunkta. Šādā situācijā raksta autors, respektējot mākslas darbu radītāju izvēli, korekti fiksē to un iekļauj kopējā Latvijas mūzikas vēsturē radīto operu faktoloģijā un hronoloģijā. Savukārt, iedziļināšanās katrā šādā *uz robežas esošā* pieteiktā žanra paraugā paliek kā uzdevums nākamajiem pētījumiem. Tajos gadījumos, ja kādu operu no apzinātā tapšanas gada līdz pirmuzvedumam šķir ilgs laiks, attiecīgā opera hronoloģiski tomēr tiek iekļauta tapšanas gadam piederīgajā periodā vai laikposmā. Protams, pieejas šajā jautājumā var būt dažādas. Tomēr, kā to apstiprina arī rakstā dažos gadījumos izklāstītā raksturojošā informācija, katra opera ir saistīta ar tajā uztveramajām ietekmēm un atbalsīm, atbilstoši sava tapšanas laika raksturīgajiem estētiskajiem orientieriem, stilistiskajiem strāvojumiem un novitāšu meklējumiem tajos. Tādējādi arī tad, ja pirmiestudējums top pēc ilgāka laika, tā (libreta un muzikālās kompozīcijas struktūrā un stilistikā) joprojām paliek kā sava tapšanas laika *lieciniece* (kas protams, neatceļ jautājumu par arvien jaunu interpretāciju un pieeju rašanos skatuviskajos iestudējumos vēlāk, bet tā jau ir cita veida pētniecības tematika).

261

Gadījumos, kad mūsdienu Latvijas valsts teritorijā radīta opera ir ar libretu nevis latviešu, bet citā valodā, tas tiek faktu raksturojumā par šo žanra piemēru norādīts. Attiecīgi, bez šādas īpašas norādes ir izklāstīta informācija par operām ar libretiem latviešu valodā.

Raksta autors vadās pēc pieņēmuma, ka iestudēto operu gadījumā ir sniegtas norādes, kur meklēt partitūru vai uzsākt skaidrot tās atrašanās vietu mūsdienās. Visu apzināto pabeigto neiestudēto operu un nepabeigto operu gadījumos ir sniegta norāde uz publisko krātuvi, kurā atrodas partitūra vai atsevišķi tās fragmenti, vai arī norādes uz tās meklēšanas iespējamo virzienu privātarhīvos (izņemot gadījumus, kad kādas operas nošu materiāls mūsdienās tiek uzskatīts par pazudušu).

## 1. Pirmās operas vācu valodā līdz *Baņutai un Ugunij un naktij*

Ilgāku laiku Latvijas mūzikas historiogrāfijā ziņas par, piemēram, kādreizējās Kurzemes-Zemgales hercoga<sup>1</sup> galma komponistiem un viņu mūziku tika pētnieciski izgaismotas fragmentāri. Lai gan, runājot par opermantojumu, tieši šīs kādreizējās hercogistes galmā bija radušies pirmie žanra paraugi. Tie, piemēram, vispār nav pieminēti Vijas Briedes-Bulāvinovas monogrāfijā, tikai garāmejot pieminēti Jekaba Vītoliņa un Lijas Krasinskas *Latviešu mūzikas vēstures* pirmajā daļā, jau detalizētāk raksturoti Sofijas Vēriņas grāmatā krievu valodā, kas gan, kā jau norādīts ievadā, mūsdienās ir maz zināms informācijas avots. Protams, arī atsevišķās preses un muzikoloģiskās publicistikas rakstos ziņas par pirmajām operām Latvijas mūzikas vēsturē ir atrodamas, tomēr tas nemaina visai saskaldīto un fragmentēto informācijas kopainu par šo jautājumu līdzšinējā historiogrāfijā. Tādēļ, kopsavelkot gan Latvijas, gan ārzemju muzikoloģiskajā literatūrā līdz šim publicēto, var ar daudz drošāku atgādinošu nozīmi mūsdienu mūzikas vēstures pētnieciskajā diskursā akcentēt no Vācijas nākušo mūziķi (vijolnieku) un komponistu **Franci Ādamu Feihtneru** (*Franz Adam Veichtner, 1741–1822*), kurš dzīvoja un kalpoja hercoga galmā kā kapelmeistars no 1765. līdz 1790. gadam (Müller-Blattau 1967; Gercken 1965; Verinā 1973: 21–23; Norris 2002: 375).

Avotos norādīts, ka Feihtners hercoga galmā ir bijis trīs operu mūzikas autors:

*Scipio* (*Scipions*), libreta autors Kristofs Frīdrihs Neanders (*Christoph Friedrich Neander, 1723–1802*), pirmizrāde 30.06.1778., Mītavā (Jelgavā)<sup>2</sup> (Norris 2002: 375; Griffel 2018: 440)<sup>3</sup>;

*Cephalus und Procris* (*Kefals un Prokrīda*), libreta autors Karls Vilhelms Ramlers (*Karl Wilhelm Ramler, 1725–1798*), pirmizrāde 16.02.1779., Rīgā (Norris 2002: 375);

*Cyrus und Cassandana* (*Kīrs un Kasandana*), libreta autors Ramlers, pirmizrāde 15.02.1784., Līvavā (Liepājā) (Verinā 1973: 22; Norris 2002: 375; Griffel 2018: 92).

Literatūrā arī izteikts pieņēmums, ka Feihtners, kalpojot hercoga galmā, varētu būt komponējis vēl citas operas (Müller-Blattau 1967). Radītas tolaik Vācijā populārajā dziesmuspēles (*Singspiel*) žanrā, Feihtnera operas ar libretiem vācu valodā simboliski aizsāk operu jaunrades un mantojuma veidošanās procesu mūsdienu Latvijas teritorijā, tās mūzikas kultūras vēsturē. Interesanti, ka pēc ilgāka aizmirstības laika Feihtnera opermantojuma aktualizācija notika 21. gadsimta sākumā. 2003. gada 17. jūnijā Rundāles pils zālē un 5. novembrī Rīgas Mazajā Ģildē notika Feihtnera operas *Kefals un Prokrīda* koncertizpildījumi operstudijas *Figaro* sniegumā (diriģents Viesturs Gailis). 2014. gada 16. augustā Rīgas Doma baznīcas dārzā notika operas *Kīrs un Kasandana* iestudējuma izrāde, ko veica solisti un orķestris diriģenta, 18. gadsimta mūzikas mantojuma Latvijā jaunatklājēja Māra Kupča muzikālajā vadībā<sup>4</sup>.

1 Kurzemes un Zemgales hercogiste kā nosacīti neatkarīga valsts pastāvēja mūsdienu Latvijas teritorijas daļā no 1561./1562. līdz 1795. gadam (Jakovļeva 2021).

2 Operas partitūra mūsdienās pagaidām nav atrodama.

3 Rakstā norādītie datumi līdz 1915. gadam ir atbilstoši Jūlija jeb vecā stila kalendāram, kas mūsdienu Latvijas teritorijā bija spēkā līdz Pirmajam pasaules karam. Pāreja uz Gregora jeb jaunā stila kalendāru dažādos Latvijas novados notika laikā no 1915. līdz 1919. gadam.

4 Izrādes videoieraksts: <https://www.youtube.com/watch?v=DxiYspCnjw> (skatīts 08.06.2022.).



Pēc 1795. gadā notikušās Kurzemes-Zemgales hercogistes iekļaušanas Krievijas cariskās impērijas sastāvā par galveno opermūzikas dzīves centru kļuva 1782. gadā Rīgā darbību uzsākušais operas un drāmas teātris (Levina, Markova 2022). Tomēr, nedz 18. gadsimta nogalē, nedz arī 19. gadsimtā mūzikas historiogrāfijā nav fiksēti kādi no vietējās vācbaltiešu sabiedrības nākuši komponisti – operu autori. Tādēļ pēc Feihtnera hronoloģiski nākamais operkomponists Latvijas mūzikas vēsturē izrādās nedaudz vairāk kā desmit gadus (1832–1843) Rīgā dzīvojušais komponists un pilsētas operteātra diriģenta pienākumus pildījušais, no Vācijas nākušais **Heinrihs Dorns** (*Heinrich Dorn*, 1804–1892). Dorns Rīgā komponējis divas operas ar libretiem vācu valodā:

*Der Schöffe von Paris* (*Parīzes tiesnesis*), libreta autors Vilhelms Augusts Volbriks (*Wilhelm August Wohlbrück*, 1795–1848), pirmizrāde 13.11.1838., Rīgas pilsētas teātris (Griffel 2018: 432; Lindenberga 1997);

*Das Banner von England* (*Anglijas karogs*), libreta autors Karls Alts (*Karl Alt*, 1807–1858), pirmizrāde 08.11.1841., Rīgas pilsētas teātris (Griffel 2018: 45, Lindenberga 1997).

Dorna Rīgā radītās un iestudētās operas ir vēsturiski, un, iespējams, arī mākslinieciski joprojām interesanti žanra paraugi, kas gaida savu izvērtējošu aktualizāciju mūsdienās.

Visbeidzot, operu ar libretiem vācu valodā līdz *Baņutai* un *Ugunij un naktij* līdz šim apzināto ne pārāk lielo sarakstu noslēdz pašā 19. gadsimta nogalē no latviešu sabiedrības nākušā ērģelnieka un komponista **Ādama Ores** (1855–1927) viencēliens *Gunda* (Rīgā, 1898, libreta autors Aleksandrs fon Freitāgs Loringhofens (*Alexander von Freytag Loringhoven*, 1849–1908).

Lija Krasinska, raksturojot šo operu *Latviešu mūzikas vēstures* pirmās daļas grāmatā, ir diezgan atturīgi novērtējusi *Gundas* muzikālās partitūras kvalitātes (Vītolinš, Krasinska 1972: 220–225). Tomēr, pateicoties operas vēsturnieka Čežes pētījumam (Čeže 2004: 86–93), ir precizēts galvenokārt no Krasinskas publikācijas ņemtais un ilgstoši automātiski atkārtotais apgalvojums par to, ka 19.–20. gadsimtu mijā *Gunda* ir tikusi vairākkārt iestudēta Vācijā, Austrijā, Šveicē, arī Krievijas impērijas lielpilsētās (Vītolinš, Krasinska 1972: 222, 225). Rūpīgi pārbaudot faktus, Čežem izdevies noskaidrot, ka Ore, centienos popularizēt savu operu, dažādās vietās rīkoja *Gundas* daļējus (fragmentu) vai pilnus koncertizpildījumus ar sevi koncertmeistara (pianista) vai diriģenta (kad koncertizpildījumā piedalījās arī koris) lomās. Tomēr šajā laikā *Gunda* nekad nepiedzīvoja pilnvērtīgu skatuvisku inscenējumu kādā operteātrī. Neveiksmīgi bija Ores centieni savas dzīves laikā panākt operas uzvedumu 1919. gadā jaundibinātajā Latvijas Nacionālajā operā (Briede-Bulāvinova 1975: 23–24; Čeže 2004: 89–91). Pēc Ores nāves *Gunda* iegrima aizmirstībā, vēlāk, jau PSRS okupācijas periodā kļūstot par ne pārāk izdevušos žanra piemēra pieminējumu historiogrāfijā. Tikai 2009. gada 26. aprīlī Ādama Ores opera *Gunda* piedzīvoja līdz šim vienreizēju daļēju skatuvisku uzvedumu, ko īstenoja Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Vokālās katedras un operstudijas *Figaro* solisti, orķestris un studējošo koris diriģenta Viestura Gaiļa muzikālajā vadībā (I. Lūsiņa, *Diena*, 25.04.2009.).

## 2. Pirmās pabeigtās un nepabeigtās operas latviešu valodā līdz *Baņutai un Ugunij un naktij*

Libretisti un komponisti pirmajām operām latviešu valodā Latvijas mūzikas vēsturē uz skatuves parādījās vien 19. gadsimta beigās. Tas bija laiks, kad Latvijas mūsdienu teritorija atradās Krievijas cariskās impērijas sastāvā. Latviešu sabiedrībā turpināja attīstīties priekšstati par nacionālo kultūru, veidojās idejas par savu valstiskumu. No tā arī izriet dažādos tālaika avotos paustās gaidas pēc savas nacionālās operas pirmo žanra paraugu parādīšanās.

### 2.1. Pabeigtās iestudētās operas

Kopumā kā zināmi fakti šeit izgaismojas divi darbi:

Jēkabs Ozols (1863–1902), *Spoku stundā* (opera-dziesmuspēle, 1893). Librets: Jēkabs Duburs (1866–1916). Pirmizrāde 27.10.1893., Rīgas latviešu biedrības Latviešu teātris (V. Bērziņa, *Literatūra un Māksla*, Nr. 25, 18.06.1982.);

Fridrihs Podnieks (1878–1961), *Indulis un Ārija* (1914), komponista librets pēc Raiņa lugas. Pirmizrāde 20.04.1914., Rīgas *Interimteātris*<sup>5</sup> (P. Gr. [Pāvils Gruzna], *Domas*, Nr. 5, 01.05.1914.).

Skatījumā uz *Spoku stundā* kā vispārinošu literatūrā var izcelt secinājumu – kompozīcija, kas pēc tās iestudējuma Rīgas Latviešu teātrī 1893. gada rudenī neieguva publikas un kritikas atzinību, pēc četrām izrādēm pazuda no teātra. Briedes-Bulāvinovas monogrāfijā, atsaucoties uz arī Lijas Krasinskas pausto, teikts, ka *Spoku stundā* “ [...] lai arī žanra ietvaros vērojamas dažas visai pārdomātas muzikālās dramaturģijas iezīmes, tomēr vēl nevar runāt par nopietnu operas dramaturģiju” (Briede-Bulāvinova 1975: 22). Faktiski citētā frāze atsaucas uz laika gaitā cieši iesakņojušos priekšstatu, kas apšaubā to, vai *Spoku stundā* var uzskatīt par mākslas darbu operas žanrā. Piemēram, dažādu autoru tekstos šīs šaubas 20. gadsimtā ir tikušas izteiktas šādi.

“Neizdevušies bija arī pirmie oriģināloperu mēģinājumi: Podnieka un Zeifrica komponētais *Indulis un Ārija*, Ozolu Jēkaba *Spoku stundā* (..)” (K. Lesiņš, *Rīts*, 07.10.1937.)

“Lai Jēkaba Ozola *Spoku stundā* palika kur palikdama (..)” (L. Apkalns, *Latvju Mūzika*, Nr. 4, 01.01.1971.)

“[...] Par pagājušā gadsimta beigu Ādama Ores (viencēliens *Gunda*) un Jēkaba Ozola (dziesmuspēle *Spoku stundā*) skatuves darbu izrādēm, kas pieskaitāmas latviešu oriģināloperas aizmetņiem, bet ne klasiskās latvju operas ievadījumam.” (O. Grāvītis, *Laiks*, Nr. 36, 04.09.1999.)

“Līdz 1920. gada 29. maijam, kad Rīgā notika *Baņutas* pirmizrāde, publika šeit varēja iepazīties nevis ar latviešu autoru sacerētām pilnvērtīgām operām, bet gan ar operžanra pabeigtiem vai nepabeigtiem mēģinājumiem.” (M. Čeže, *Latvijas kultūras kanons*, 2011)

5 Pēc tam, kad 1908. gadā nodega Rīgas Latviešu biedrības ēka, tās agrāk (1868. gadā) darbību uzsākušais un pārziņā esošais teātris (no 1870. gada Latviešu teātris) ar jauno nosaukumu *Interimteātris* turpināja darboties jaunā ēkā līdz 1916. gadam (Kundziņš, 1968: 57, 101; Kundziņš 1972: 34–38).

Tomēr līdztekus regulāri izteiktajām šaubām par *Spoku stundā* piederību operas žanram (uzskatot Dubura un Ozola darbu par vairāk atbilstošu muzikāli dramatiskas izrādes žanram), 20. gadsimtā dažādos periodos pietiekami daudzi mūzikas kritiķi un vēsturnieki to tomēr ir atzinuši par operu. Turklāt, gandrīz vienmēr fakta ziņā atzīmējot kā “pirmo latviešu operu” (E. Brusbārdis [Brusubārda], *Izglītības ministrijas mēnešraksts*, Nr. 7, 01.07.1922.; J. Cīrulis, *Tēvija*, Nr. 18, 22.01.1943.; J. Vītoliņš, *Karogs*, Nr. 6, 01.06.1949.; S. Vēriņa, *Māksla*, Nr. 4, 01.10.1962.; I. Prauliņa, *Literatūra un Māksla*, Nr. 14, 05.04.1969.; Verinā 1973: 135–138; L. Kārklīņš, *Cīņa*, 21.04.1983.). Šajā ziņā ar pamatīgumu izceļas Vizbulītes Bērziņas 1982. gadā publicētais problēmraksts *Pirmā latviešu opera un kritikas pienākums* (V. Bērziņa, *Literatūra un Māksla*, Nr. 25, 18.06.1982.). Izvērstā pētnieciskā avotu analizē Bērziņa sniedz plašu kontekstuālu raksturojumu par to, kā *Spoku stundā* pēc pirmizrādes uzņēma 19. gadsimta beigu Rīgas latviešu (*Baltijas Vēstnesis*, *Balss*, *Dienas Lapa*, *Mājas Viesis*) un vācu (*Zeitung für Stand und Land*) presē.

Objektīvi raugoties, galvenais, kas summējas gan Bērziņas, gan citu autoru līdzšinējās publikācijās, pievēršot uzmanību *Spoku stundā* – operas kompozīcija neizceļas ar literāri augstvērtīgu libretu un mūzikas stilistisko oriģinalitāti, spilgtumu. 19. gadsimta nogalē, atrodoties Riharda Vāgnera episkās muzikālās drāmas žanra virsotņu paraugu iespaidā, latviešu sabiedrība Rīgā vēlējas ko līdzīgu sagaidīt no pirmās operas latviešu valodā. Dubura un Ozola kompozīcija nesniedza papildījumu šīm gaidām, spējot piedāvāt daudz pieticīgāku libreta un muzikāli stilistikā risinājuma izklāstu, kura analīze atklāj virkni diskutablu aspektu (Krasinska 1972: 217–220; Verinā 1973: 135–138; V. Bērziņa, *Literatūra un Māksla*, Nr. 25, 18.06.1982.). Tomēr tas, ka *Spoku stundā* ir opera ar runāto dialogu numuriem, nevar kalpot par iemeslu noliegt žanra pārstāvību šajā darbā. Jo arī 19. gadsimta otrajā pusē dažādu valstu komponistu jaunradē var atrast atbalsis operas-dziesmuspēles žanra variantam. Tādēļ *Spoku stundā* no vēsturiskā fakta viedokļa var uzskatīt par pirmo operu ar libretu latviešu valodā. Pēc *aiziešanas nebūtībā* šī opera otro reizi saīsinātā versijā uz brīdi atdzima Latvijas Televīzijas iestudējumā, kas tika pirmoreiz translēts 1982. gada 30. martā (*Rīgas Balss*, 30.03.1982.). Diemžēl šī iestudējuma videoieraksts LTV arhīvā nav saglabājies.

Salīdzinājumā ar *Spoku stundā*, muzikoloģiskajā literatūrā līdz šim kā hronoloģiski otrā pieminētā opera latviešu valodā – *Indulis un Ārija* – ir zināma tikai kā fakts, pateicoties mūsdienās izlasāmajām ziņām 20. gs. sākuma Rīgas presē. Operas pirmizrāde Rīgas *Interimteātrī* (Rīgas Latviešu biedrības teātrī) notika 1914. gada pavasarī (Gr. P. [Pāvils Gruzna], *Domas*, Nr. 5, 01.05.1914.). Operas libreta un mūzikas autors – Rīgas latviešu teātru vidē kopš 20. gadsimta sākuma sevi iezīmējušais Fridrihs Podnieks pieder tiem māksliniekiem, kura dzīves un radošās darbības ceļš ir zināms tikai fragmentāri.

Saskaņā ar Rīgas presē (*Dienas Lapa*, 10.07.1902.) un Kārļa Kundziņa grāmatā *Latviešu teātra vēsture* (Kundziņš 1972: 66) publicēto informāciju Podnieks dzimis Rīgā, 1878. gadā, agrā jaunībā privāti apguvis dziedāšanu, mūzikas teoriju un kompozīciju Rīgā pie dažādiem vācbaltiešu mūziķiem, kādu laiku dziedājis Rīgas pilsētas pirmajā (vācu) teātra korī. 1899. gadā Podnieks devies uz Berlīni papildināties dziedāšanas studijās un palicis Vācijā, kur dziedājis operteātros līdz 1902. gadam, pieņemot uzvārda

pseidonīmu vācu valodā *Perloff*. Laikā no 1902. līdz 1904. gadam Podnieks bija Jaunā Rīgas latviešu teātra direktors, darbojās arī kā režisors, operu un operešu iestudējumu dalībnieks. Viņa sniegums režijā avotos tiek vērtēts kā diskutabls (H. As., *Domas*, Nr. 5., 01.06.1914.; Kundziņš 1972: 74–75). 1905. gada revolūcijas notikumu laikā Podnieks devās uz Vāciju, kur, cik noprotams, kā operdziedātājs darbojās dažādās opertrupās. 1913. gadā Podnieks tika uzaicināts vadīt *Interimteātri*, ko viņš vienu sezonu, līdz 1914. gada vasarai, arī darīja.

Opera jeb paša Podnieka pieteikumā muzikālā drāma *Indulis un Ārija Interimteātri* tika iestudēta kā dziedātāja un režisora atvadu benefice. Operas librets un partitūra mūsdienās vairs nav atrodamā. Tādēļ tikai no iestudējuma atsauksmēm var aptuveni nojaust, kāds bija šis hronoloģiski otrais operas latviešu valodā piemērs Latvijas mūzikas vēsturē.

“Tagad viņš mums atstāj par piemiņu paša radītu pirmo latviešu oriģināl-operu *Indulis*, kuru viņš nosaucis par muzikālu drāmu. No tiem, no kuriem sen jau gaida pašu operu, neko nesagaidīja, un nu šo robu ņēmies aizpildīt Fr. Podnieks, kaut arī nespeciālists kompozīcijā. Noklausoties *Induli*, var manīt, ka šis darbs ir sasteigts. Librets apcirpts tā, ka tur iznāk tikai kinematogrāfiski nesaistītu ainu rinda. Darbība pēkšņa, nemotivēta. Tad šīs mūzikas raksturs ir svešs *Induļa* iekšējam saturam un garam. Kā solistu, tā kora un orķestra darbībā ir dzirdamas jau pazīstamas skaņas. Bet tās smeltas un apgarojušās populārās vācu un itāliešu operās. Turpretim te pamatā vajadzēja likt tautas mūzikas elementus. (..) Leģendai par *Induli un Āriju* var piemēroties tikai īpatnēja mūzika. Šajā operā tās radītājs acīmredzot ir spekulējis uz mūsu *māmuļnieku* specifisko tautisko garšu. Tur vajadzīga sentimentalitāte un pazīstami patriotiski lozungi un izsaučieni par tēviju, tautu, brīvību. Mūzika elementāri pakļauta neattīstītai dzirdei. Neko viņa netēlo, neizteic. Gausi, bezkrāsaini ritēdama viņa tikai pavada dziedājumus un dramatiskākās vietās ieņem marša veida nokrāsu. Nav arī dziedājumos nevienas noapaļotas ārijas. Plūstošās kantilēnas vietā pastaigāšanās pa intervāliem, par daudz rečitativu – melodramatiskas dabas stāstījumu.” (P. Gr., *Domas*, Nr. 5, 01.05.1914.)<sup>6</sup>

Citētajā fragmentā no atsauksmes pēc Podnieka operas pirmizrādes tās mūzikas partitūras kvalitāte nav vērtēta augstu. Jāatzīmē, ka skopajās ziņās presē par šo operu biežāk tiek lietots tās nosaukums saīsinājumā (*Indulis*), lai gan atsevišķos detaļu komentāros iezīmējas norāde uz Raiņa lugu *Indulis un Ārija* (1911), kas kontekstā saprotama kā pamats libretam. Norādītajā atsauksmē arī pieminēts, ka iestudējuma muzikālā puse vācu diriģenta Hansa Zeifrica (*Hans Seifritz*) vadībā bija kopumā laba sniegumā un beigās arī šāda pasāža:

“Godināja direktoru Fr. Podnieku gan ar vaiņagiem, gan citām balvām. Atzinība viņam par viņa kaut arī nelielo un elementāro, bet drošo un patstāvīgo ierosinājumu mūsu tikko dzimstošās neatkarīgās operas laukā.” (P. Gr., *Domas*, Nr. 5, 01.05.1914.)

6 Līdzīga rakstura kritiskas piezīmes Podnieka operas iestudējumam 1914. gadā bija veltījis arī Nikolajs Alunāns (1959–1919) laikrakstā *Latvija* (Verinā 1973: 145).

Jāpiebilst, ka atsauksmes autors P. Gr. faktiski Podnieka *Indulis un Āriju* nosauc par pirmo oriģināloperu latviešu valodā. Tam par iemeslu varētu būt gan ilgais pagājušais laiks, kopš Jēkaba Ozola *Spoku stundā* neveiksmīgās nākšanas pasaulē, gan arī atsauksmes autora iespējamā piederība tiem 19.–20. gadsimta mijas autoriem, kuri nevēlējās akceptēt *Spoku stundā* kā operu. Savukārt, pēc operas *Indulis un Ārija* iestudējuma Rīgas *Interimteātra* 1913./1914. gada sezonas noslēgumā Fridrihs Podnieks, cik var nojaust, bija atkal devies uz Vāciju. Par to liecina 1914. gada vasaras beigās Rīgas laikrakstā publicētā ziņa par to, ka atsevišķi latviešu teātra mākslinieki (aktieri un dziedātāji), to vidū arī Podnieks, atrodas Vācijā situācijā, kad jau bija sācies Pirmais pasaules karš (*Rīgas Ziņas*, 31.08.1914.). Tur dziedātājs arī palika darboties pēc kara līdz pat aiziešanai mūžībā, par ko liecina Vācijā izdotā mūzikas leksikonā publicētā informācija (Koch 2015: 180).

Lai arī, spriežot pēc netiešām ziņām, Podnieka opera *Indulis un Ārija* nepārlicināja sava laika publiku un kritiku kā izdevies, muzikāli un mākslinieciski spilgts žanra paraugs, tās iezīmēšanās kā hronoloģiski otrajai pabeigtajai un iestudētajai operai ar libretu latviešu valodā Latvijas mūzikas vēsturē spēj plašāk un niansētāk izgaismot sazaroto dažādo meklējumu ceļu, kas jaunrades procesā veda uz *Baņutas un Uguns un nakts* tapšanu.

## 2. 2. Viena pabeigta neiestudēta, viena zudusi opera

Jēkaba Vītoliņa un Lijas Krasinskas *Latviešu mūzikas vēstures* pirmās daļas grāmatā, kā arī Vijas Briedes-Bulāvinovas monogrāfijā periodā līdz Latvijas valsts nodibināšanai 1918. gadā pieminēto pabeigto operu latviešu valodā klāstu veido iepriekš raksturotās *Spoku stundā* un *Indulis un Ārija*. Šodien var tikai mēģināt izteikt pieņēmumus, kādēļ šajos pētījumos iztrūkst jebkādas norādes uz vēl vienu šajā laikā komponētu žanra piemēru. Tā autors – Kārlis Martinovskis – kā vairāku operu komponists ir ticis pieminēts gan 20. gadsimta 30. gadu preses publikācijās (E. Ramats, *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, Nr. 11., 01.11.1933.; *Mūzikas Apskats*, Nr. 06.–07., 01.06.1936.; V. L., *Tēvijas Sargs*, Nr. 23, 05.06.1936.; E. Ramats, *Studenta Dzīve*, Nr. 72., 18.11.1938.), gan arī atsevišķos rakstos pēc Otrā pasaules kara, padomju okupācijas periodā (M. Zālīte, *Literatūra un Māksla*, Nr. 48, 14.12.1945.; V. Ancītis, *Padomju Daugava* (Jēkabpils), Nr. 86, 21.07.1983.).

Latvijas mūzikas vēsturē **Kārlis Martinovskis** (1886–1968) ir mazzināma personība. Dzimis Stukmaņu ciemā Klintaines pagastā, 1908. gadā Jēkabpils Tirdzniecības skolā apguvis grāmatveža profesiju, kas viņam vēlāk mūžā bija viens no galvenajiem ikdienas darba pamatiem. Vienlaikus Martinovskis bijis arī muzikāli apdāvināts, 1913. gadā iestājies Rīgas Ķeizariskās mūzikas biedrības skolā, kur apguvis alta spēli un kompozīcijas teoriju. Latvijas pirmās brīvvalsts pirmajā periodā, 20. gadsimta 20.–30. gados Martinovskis regulāri arī darbojies kā mūzikas kritiķis, par ko liecina, piemēram, viņa recenzijas un apceres, kas publicētas žurnālos *Mūzika* un *Mūzikas nedēļa*. Pēc Otrā pasaules kara līdz mūža nogalei Martinovskis pamatā strādāja atbilstoši iegūtajām zināšanām un prasmēm grāmatveža specialitātē. Tomēr, gan laikā līdz



Otrajam pasaules karam, gan arī pēc tā Martinovska aizraušanās ar mūziku izpaudās, diriģējot kori un piedaloties novada dziesmuvētku rīkošanā Koknesē (Unāms 2006: 324; I. Sudare, *Staburags*, 11.09.2018.; J. I. Padedzis, *Staburags*, 16.04., 24.04. 2019.).

Martinovska interese par mūziku izpaudās arī komponēšanā, vēl viņš aizrāvās ar rakstniecību (stāsti, dzejoļi, atmiņas) un gleznošanu. Saskaņā ar Martinovska testamentu viņa literārie darbi, gleznas un mūzikas kompozīcijas pēc nāves nonāca kādreizējās Viļa Lāča Latvijas PSR Valsts bibliotēkas (šodien Latvijas Nacionālās bibliotēkas) fondā (Mūsu novadnieki. Kārlis Martinovskis (1886–1968). Preiļu novada bibliotēka, 2021). Mūsdienās LNB Reto grāmatu un rokrakstu lasītavā var iepazīties ar virkni Martinovska kordziesmu (*a cappella* un ar instrumentālu pavadījumu) un septiņu operu nošurakstiem (daļa orķestra partitūrā, daļa klavierzvilcuma versijā), kā arī vēl divu operu libretiem.

Kādēļ septiņu pabeigtu operu autors līdz šim publicētajos pazīstamākajos pētījumos nav ticis ievērots? Martinovskis acīmredzami nekomponēja *atvilktnei*, ziņas par viņa operām, lai arī informatīvi lakoniskā pieminējumā, tomēr bija publicētas dažādu laiku presē Latvijā. Viena no iespējamām atbildēm varētu būt saistīta ar kādreizējo pētījumu (Jēkaba Vītoliņa un Lijas Krasniskas, Vijas Briedes-Bulāvinovas) autoru vadīšanas pēc īpašas *mākslinieciskās vērtības vai tās potenciāla* mērauklām. Tās varēja būt arī ārēju, konkrētu ideoloģisku nostādņu inspirētas, šādā ceļā izslēdzot no atspoguļojuma historiogrāfijā ziņas par visiem iespējamiem faktiem. Protams, nevar izslēgt to, ka nepastāvot tādām iespējām iepazīt periodikas mantojumu, kas ir LNB piedāvājumā šodien, ziņas par Martinovska un, kā tas tiks atspoguļots raksta sekojošajās sadaļās, arī citu komponistu operām, varēja *paslīdēt garām uzmanībai* un netikt dokumentētas.

Katrā ziņā Kārlis Martinovskis ar septiņām pabeigtām (tiesa, nekad neiestudētām) operām papildina kopējo opermantojuma faktoloģisko klāstu Latvijas mūzikas vēsturē dažādos periodos. Viņa pirmās operas *Daira* radīšana saskaņā ar paša komponista ierakstu partitūras titullappā notika 1914.–1915. gadā. Turpat izlasāma arī šāda neliela autora remarka:

“Pirmais mēģinājums rakstīt operu, kad tikko iepazīties biju ar harmoniju un kontrapunktu Rīgas Ķeizariskajā mūzikas skolā 1913.–1915. gados.”  
(LNB, RX0, A137, Nr. 9)

Opera *Daira* saglabājusies tikai klavierizvilcuma versijā. Tomēr, spriežot pēc pirmreizēja vispārēja aplūkojuma, formāli tā ir pabeigta kompozīcija, saskaņā ar autora iecerī trīs ainās. Tās libreta autors ir Martinovskis, darbība risinās iedomātā senā pagātnē, galvenie personāži – Tālivaldis (virsaitis), Daira (viņa meita), Varis (cits virsaitis, Dairas līgavainis), Bruņenieks, Koklētājs. Pirmās operas libreta un muzikāli stilistisko vispārējo aprīšu risinājumā skaidri nolasās iespējamās kultūras tradīciju ietekmes, kas būs aktuālas arī vēlākajās Martinovska komponētajās operās. Tā ir nacionālromantisma estētikā un tematikā balstīta jaunrade, kas operās pievērš uzmanību senas (*teiksmainas*) pagātnes laikiem, vieglām mitoloģijas atblāzmām un liktenīgas mīlestības stāstam.



Tā kā šī raksta mērķis nav veikt katras pieminētās operas māksliniecisko un muzikālo kvalitāšu analīzi, tad šobrīd var tikai izteikt turpmāk vēl, protams, pārbaudāmu pieņēmumu par to, ka profesionālu kompozīcijas studiju iztrūkums un attiecīgo iemaņu neesamība Martinovska pirmo operu (arī tai vēlāk sekojošās) ļauj uztvert savā ziņā kā pamatā amatniecisku vingrinājumu žanra apguves centienos. Martinovskis faktiski bija komponists autodidakts. Apveltīts ar muzikālu talantu kopumā, viņš itin veiksmīgi darbojās gan amatierkoru kustībā, gan arī komponēja kordziesmas, dažās no kurām tiek dziedātas arī mūsdienās (S. Rode, *Kokneses Novada Vēstis*, 14.05.2019.). Savukārt, jaunrades veikums operas žanrā drīzāk paliek kā pieminami fakti, ne gluži apliecinājums mākslinieciski spilgtiem, paliekošiem sasniegumiem. Lai gan arī šie mēģinājumi radīt žanra paraugus, iespējams, atbilstoši kādam savam priekšstatam par *tautisku operu* (varbūt ar mērķi iestudēšanai amatiermuzicēšanas vidē) ir interesanta tapšanas laika liecība un neignorējams papildinājums opermantojuma kopējās faktoloģijas un hronoloģijas izklāstā.

Un vēl šajā sadaļā jāpiebilst, ka avotos ir saglabājušās ziņas par viencēliena operu *Zvanīgs zvārgulītis* (librets pēc Annas Brigaderes lugas), ko Pirmā pasaules kara izskaņā, 1918. gadā, bija komponējis **Jānis Mediņš** (1890–1966), atrodoties Krievijā, Samārā. Kā rakstīts publicētajās Mediņa un viņa dzīvesbiedres atmiņās Rīgas presē 20. gadsimta 20. gados, šīs operas partitūra *gāja bojā* visai dramatiskos apstākļos. Kad bijis jāizšķiras, kuru no smagajiem saiņiem, kuru vidū bija arī *Uguns un nakts* nošuraksti, pamest, operas *Zvanīgs zvārgulītis* partitūra tika sadedzināta, paliekot vien kā pieminams fakts žanra paraugu tapšanas hronoloģijā (J. Straume, *Mūzikas Nedēļa*, Nr. 37-38, 17.10.1925.).

269

### 2. 3. Neīstenotās ieceres operas žanrā un daži faktoloģiski precizējumi

19. gadsimta pēdējā trešdaļa un 20. gadsimta sākumam (līdz Latvijas nodibināšanai) ir laiks, kurā atsevišķos avotos ir arī atrodamas ziņas par dažu komponistu iecerēm komponēt operas. Plašāk mūsdienās ir zināms fakts par Emīla Dārziņa (1875–1910) dzīves pēdējos gados iesākto darbu operas *Rožainās dienas* komponēšanā (libretists Kārlis Jēkabsons, izmantojot Edvarda Vulfa lugu ar tādu pašu nosaukumu). Komponista pāragrā traģiskā nāve šo ieceri īstenot neļāva, mūsdienās Rakstniecības un mūzikas muzejā ir atrodamas saglabājušās vien dažas nošu lapas Dārziņa rokrakstā iecerētās operas klavierizvilkumam (Klotiņš 2022).

Atšķirībā no Dārziņa dažādu apstākļu kopums neļāva turpināt iesākto darbu pie operas *Vanems Imanta* komponistam Andrejam Jurjānam (1856–1922). Ziņas par šo ieceri un uzsākto darbu pie operas komponēšanas var izlasīt žurnālā *Mūzikas Nedēļa* 1924. gadā, kas nepilnus divus gadus pēc komponista aiziešanas mūžībā publicēja viņam veltītus rakstus. Tajos publicētajā Ādolfa Alunāna (1949–1912) vēstulē (1888) Jurjānam aprakstīta operas iecere, kas izkristalizējās 19. gadsimta 80. gadu otrajā pusē. No mūsdienās pieejamajām ziņām noprotams, ka Alunāns ilgāku laiku apspriedās ar Jurjānu par “teksta grāmatiņu”. Ar to saprotams Andreja Stērstes (1853–1921)

iesāktais librets Jurjāna operai<sup>7</sup> (K. Lēstus, *Brīvā Zeme*, Nr. 127, 08.06.1940.). Alunāns vēstulē Jurjānam, cik var noprast, aicina komponistu rūpīgi iepazīt viņa komentārus piedāvātajam libreta tekstam, “lai to vēlāk apspriestu satiekoties klātienē” (M. Augusts, *Mūzikas Nedēļa*, Nr. 1, 03.01.1924.).

Savukārt, *Mūzikas Nedēļas* 1924. gada citā numurā publicētajā Jāņa Straumes (1861–1929) apcerē sniegts raksturojums operai, kurā, autoraprāt, manāmas atsaucis uz nacionālromantiskajiem priekšstatiem par seno latviešu teiksmaino pagātni, 19. gadsimta otrajā pusē latviešu sabiedrībā, literatūrā, dzejā un publicistikā aktuālo mitoloģiju. Straume arī raksta:

“Operas muzikālā daļa arī palikusi tikai pie īsa skicējuma. Varbūt pie tam vainīgi komponista dzīves apstākļi, kādos palaikam dzīve norisinājās, sevišķi beidzamos gados. Sevišķi slimība būs galīgi pārtraukusi skaisto un lielisko plānu. Īsā skice ar pilnu lielās operas tituli tikai palikusi kā lieciniece par agrāko nodomu, kas, reiz realizēts, būtu netaiķi nostādījis par pirmās latviešu operas komponistu.” (J. Straume, *Mūzikas Nedēļa*, Nr. 6, 07.02.1924.)

Arī citās publikācijās ir pieminēta Jurjāna iesāktā, bet nepabeigtā opera *Vanems Imanta*. Mūsdienās par Jurjāna iesāktu operu liecina vien LNB fondā atrodamais septiņu lappušu simfoniskās partitūras nošuraksta fragments. Vēl dažādu autoru publikācijās presē izlasāmas norādes par to, ka 19. gadsimta nogalē (1897. gadā) Jurjāna sarakste ar Rūdolfu Blaumani (1863–1908) liecina par tobrīd radušos ieceri operai *Maija*. Tomēr šī iecere tālāk netika attīstīta, saglabājoties vien liecībām par libreta skicējumiem (J. Vītols, *Mūzikas Apskats*. Nr. 08.–09., 01.08.1936.; V. Bērzkalns, *Ceļš*, Nr. 2–3, 01.02.1948.; Verinā 1973: 139–140; S. Braže, *Cīņa*, 19.11.1981.). Vēl literatūrā atrodamas norādes, ka Jurjāna arhīvā saglabāties rakstnieka Jāņa Purapuķes (1864–1902) rakstītais librets *Skopais saimnieks*. Tomēr nav liecību par Andreja Jurjāna radītu mūziku šādas operas iecerei (Verinā 1973: 134).

Faktiski šo ieceru neīstenošanās bija līdzīga tām, kas pēc Rīgas Latviešu biedrības 1903. – 1905. gadā notikušā konkursa latviešu operas libretu radīšanai (Kudiņš 2019a) laikā līdz Pirmajam pasaules karam atspoguļojās, piemēram, Emiļa Melngaiļa (1874–1954) īslaičīgajai uzmanības pievēršanai Artūra Krūmiņa (1879–1969) *Baņutas* tekstam un Raiņa lugai *Uguns un nakts* (Verinā 1973: 141–142). Interesantas ir arī atrodamās liecības Jāzepa Vītola iespējamiem nodomiem komponēt operu, atsperoties no kantātes *Beverīnas dziedonis* radīšanas pieredzes. Par to vēstulē izdevējam Kārlim Kalējam (1861–1947) Vītols rakstīja 1906. gadā. Tomēr, tā arī nepabeidzot iecerēto kantātes kompozīciju, 1911. gadā Vītols atteicies no ieceres komponēt operu (Vītoliņš, Krasinska 1972: 259–260). Nedaudz citādākā rakursā blakus izgaismojas šajā laikā arī Alfrēda Kalniņa iecere komponēt operu pēc Raiņa *Induļa un Ārijas* motīviem, kas gan neīstenojās. Tāpat arī iecerētā sadarbība ar Vili Plūdoni kā operas libreta autoru Kalniņam neizdevās (Klotiņš 1979: 157; 162–165; 195).

7 Iecerētās operas librets atspoguļo uzmanības pievēršanu Garlība Merķeļa (1769–1850) vācu valodā uzrakstītajai teiksmai *Vanems Imanta* (*Wannem Ymanta*. Eine lettische Sage, 1802). Arī Ādolfs Alunāns interesējās par šo no Merķeļa teiksmas nākošo sižetu, par ko liecina Alunāna lugas *Mūsu senči* uzrakstīšana (1890. gads, publicēta 1905. gadā).

Vēl, pievēršot uzmanību šajā sadaļā aplūkojamo operu faktoloģijai un hronoloģijai, nepieciešams izdarīt šādu precizējumu. Vijas Briedes-Bulāvinovas monogrāfijā, analizējot Jāzepa Mediņa (1877–1947) operu *Vaidelote* (1927), izlasāmas šāds apgalvojums:

“ [...] iekšēja nepieciešamība izteikties operas žanrā radās jau agrāk – kad Jāzeps Mediņš strādāja par mūziķi Rīgas Latviešu teātrī (1906–1911). Šajā laikā arī tapa viņa pirmais mēģinājums operas žanrā – *Ziedoņa atmošanās*; tā uzvesta Saules dārza atklāšanas svinībās, bet kara gados nošu materiāls pazudis.” (Briede-Bulāvinova 1975: 187)

Frāze – “pirmais mēģinājums operas žanrā” – Briedes-Bulāvinovas monogrāfijā atkārtoti apgalvojumu par Jāzepa Mediņa komponētu operu vēl pirms Pirmā pasaules kara, kas ir bijis publicēts presē sākot no Latvijas brīvvalsts pirmā perioda. Mūsdienās šis apgalvojums tomēr var radīt zināmu neskaidrību opermantojuma faktoloģijā. Vai tiešām pirms *Baņutas* un *Uguns un nakts*, līdzīgi kā gadījumā ar Kārli Martinovski, ir pamats runāt par vēl vienu aizmirstu, historiogrāfijā ēnā palikušu žanra paraugu, Jāzepa Mediņa operu *Ziedoņa atmošanās*? Mēģinot rast atbildi, sākumā vērts pievērst uzmanību, kā šis apgalvojums dažādās formulējuma variācijās 20. gadsimta laikā ir ticis tīrāzēts dažādos izdevumos.

“Bet *Vaidelote* nav pirmā un vienīgā Mediņa opera. Vēl pirms lielā kara, Saules dārza atklāšanas gadījumā uzvesta viņa divcēlienu opera *Ziedoņa atmošanās* uz Ed. Vulfa teksta. Operā liela loma pieder arī korim un baletam. (...) Opera nav guvusi piekrišanu presē, tādēļ arī vēlāk nav uzvesta, bet šī 45 lpp. biežā partitūra pelna, lai tā nenogrīmtu aizmirstībā.” (V. Jurēvičs, *Mūzikas Apskats*, Nr. 3, 01.01.1934.)

“Neizdevušies bija arī pirmie oriģināloperu mēģinājumi: Podnieka un Zeifrica komponētais *Indulis*, Ozolu Jēkaba *Spoku stunda*, Jāzepa Mediņa viencēliens *Ziedoņa atmošanās* un Ādama Ores *Gunda*.” (K. Lesiņš, *Rīts*, 07.10.1937.)

“ (...) kāds Jāzepa Mediņa plašāks skatuves mūzikas darbs *Ziedoņa atmošanās*, ko pats komponists uzskatīja gandrīz par operai līdzīgu (kara gados pazudis) (...) ” (J. Vītoliņš, *Karogs*, Nr. 6, 01.06.1949.)

“Jāzeps Mediņš jau radošās darbības sākumā ieinteresējas arī par operu (*Ziedoņa atmošanās*, Pirmā pasaules kara laikā gājusi bojā).” (M. Ģ., *Dzimtenes Balss*, Nr. 7, 17.02.1972.)

“Bez pēdām diemžēl zudis pirmais mēģinājums mūzikas teātra jomā – opera *Ziedoņa atmošanās*, kas bija uzvesta kādā sarīkojumā neilgi pirms Pirmā pasaules kara.” (N. Grīnfelds, *Cīņa*, 13.02.1977.)

Šķiet, hronoloģiski viens no pirmajiem presē Latvijas brīvvalsts pirmā perioda mūzikas kritiķis, komponists Vidvuds Jurēvičs (1892–1945) droša apgalvojuma formā norāda uz *Ziedoņa atmošanos* kā Jāzepa Mediņa operu, turklāt divos cēlienos. Vēlākajos pieminējumos šis opuss jau ir pārvērties par viencēlienu. Blakus šiem apgalvojumiem gan nekad nav izlasāms paša komponista komentārs, nekur arī nav atrodams viņa

noliegums publicētajiem apgalvojumiem. Šķiet, viens no atbildes meklējuma virzieniem ir ielūkošanās Rīgas latviešu presē 1914. gada pavasarī. Tur var atrast ziņas par to, ka 11. maijā Rīgā notiks Saules dārza (Latviešu izglītības biedrības izveidotas pasākumu vietas Mežaparka teritorijā) atklāšana ar vērienīgiem *Pavasara svētkiem*, kuros būs arī izrāde *Ziedoņa atmošanās*, pie “kuras strādā mūsu mākslu priekšstāvji” (*Latviešu Avīzes*, 03.05.1914.). Publicēts arī, ka:

“Tādējādi radīto sajūsnu tālāk attīstīs Ed. Vulfa scēniskais uzvedums (premjera) *Ziedoņa atmošanās* orķestrim, korim un solistiem Ādolfam Kaktiņam, Adai Benefeldei un citiem jaunākiem piedaloties. Mūzika uzvedumam no Josefa Mediņa, režija dir. A. Mierlauka, skatuves iekārta mākslinieka Zimmermaņa rokās.” (*Dzimtenes Vēstnesis*, 03.05.1914.)

“Svētku programmas otrā daļā notiks *Ziedoņa atmošanās*, kas tiks izdarīta ar bungām, stabulēm, dziesmām un t. t. Par šo ziedoņa pamodināšanu mākslinieciskā kārtā gādās Ed. Vulfs, Jos. Mediņš A. Mierlauks, A. Zimmermans un A. Kauliņš. Ārpus programmas laipni uzstāsies koncertdziedātāja lakstīgala.” (*Dzimtenes Vēstnesis*, 07.05.1914.)

Pēc Saules dārza atklāšanas vērienīgajiem pasākumiem Rīgas presē nevar atrast atsaukmes par Eduarda Vulfa un Jāzepa Mediņa sacerējumu kā operu. Ja tā tiešām būtu bijusi opera, tad, atceroties kaut vai Podnieka operas *Indulis un Ārija* uzvedumam vēltītājās atsauksmēs atgādinātas gaidas latviešu sabiedrībā *beidzot pēc savas īstas operas*, Mediņa *Ziedoņa atmošanās* kā opera nekādi nebūtu paslīdējusi garām kritiķu uzmanībai. Tādēļ īsti nav skaidrs, uz kāda pamata Jurēvičs savā Mediņa portretējumā izteica apgalvojumu, ka “opera nav guvusi piekrišanu presē”. Iespējams, precīzāko šī opusa uztveri komponista skatījumā bija paudis Vītoliņš, rakstot “(..) pats komponists uzskatīja gandrīz par operai līdzīgu”.

Šodien LNB var atrast dramaturga Edvarda Vulfa (1886–1919) Rīgā izdoto tekstu *Ziedoņa atmošanās*, nosauktu par *scēnisku uzvedumu* (Vulfs 1914). Izdevuma 13 lappušu teksts atstāj iespaidu par muzikāli skatuviska, oratoriāla darba ieceri, ne operas libretu. Iespējams, ka Jāzeps Mediņš vēlākos gados savās atmiņās (uz ko atsaucas vairāki publikāciju autori) atcerējās šo kopdarbu ar Vulfu kā pirmo soli, sava veida vingrinājumu ceļā uz kompozīciju operas žanrā. Tomēr iepriekš izklāstīto faktu un datu salīdzināšana neļauj *Ziedoņa atmošanos* drošticami uzskatīt par vienu no (zudušajām) operām Latvijas mūzikas vēsturē.

Vēl šīs sadaļas noslēgumā šāda precizējoša piebilde. Līdzšinējos opermantojumam vēltītajos pētījumos laikā līdz *Baņutai* un *Ugunij un naktij* tiek pieminētas komponista Eižena Bukes (1877, Rīga – 1919 vai 1920, Krievija) operas. Bukes radošā darbība kopš 19. gadsimta nogales risinājās Krievijā, galvenokārt Maskavā, kur viņš konservatorijā bija studējis vijolspēli un kompozīciju (E. Brusubārda, *Mūzikas Apskats*, Nr. 5, 01.05.1936., Verinā 1973; Briede-Bulāvinova 1975: 24; I. Zukulis, *Literatūra un Māksla*, Nr. 47, 25.11.1977.). Laikā līdz Pirmajam pasaules karam Buke kā komponists aktīvi iekļāvās Krievijas mūzikas dzīves norisēs, tai skaitā avotos tiek minētas divas Bukes operas –

*Liktenis* (1904) un *Cars Joans Fjodorovičs* (1907) – no kurām pirmā tika iestudēta Sergeja Zimina (*Sergej Zimin*, 1875–1942) privātajā operas teātrī Maskavā (E. Brusubārda, *Mūzikas Apskats*, Nr. 5, 01.05.1936.). Par Bukes aiziešanu mūžībā līdz šim publicētajos avotos ir izlasāma pretrunīga informācija. Saskaņā ar diviem biogrāfiskajiem portretējumiem Buke pārāgri nomira tīfa epidēmijas laikā Krievijā 1919. gadā, esot ceļā uz Latviju pēc jaundibinātās Nacionālās operas uzaicinājuma kļūt par diriģentu (E. Brusubārda, *Mūzikas Apskats*, Nr. 5, 01.05.1936.; Verinā 1973: 158). Pēc citām ziņām Buke epidēmijas laikā dzīvoja Krievijas pilsētā Kurskā, kurā viņš gāja bojā 1920. gada rudenī (I. Zukulis, *Literatūra un Māksla*, Nr. 47, 25.11.1977.).

Avotos norādītā informācija par divām Eižena Bukes operām liek uzdot jautājumu par šī mantojuma piederību. Saskaņā ar šī raksta ievadā izklāstīto autora pozīciju, Buke savā radošajā darbībā bija cieši iekļāvies, iesakņojies Krievijas (Maskavas) mūzikas dzīvē, tādēļ viņa kompozīciju mantojums ir piederīgs Krievijas mūzikas vēsturei.

### 3. Operu jaunrade Latvijā: brīvvalsts pirmais periods 1918–1940.

Latvijas brīvvalsts pirmajā periodā tapušo pabeigto un iestudēto operu faktoloģija un hronoloģija kopumā ir labi zināma. Periodu piesaka perioda pašā sākumā pabeigtās operas *Baņuta* un *Uguns un nakts* un to pirmuzvedumi jaundibinātajā LNO. Šādi apliecinot iepriekšējo centienu ceļā uz pirmajiem nacionālās klasikas paraugiem piepildījumu un iezīmējot jaunu pavērsienu opermantojuma tapšanas tālākajā procesā Latvijā.

273

#### 3.1. Pabeigtās iestudētās operas

Kopumā tās ir 11 operas, ziņas par kurām, ar atsaucēm uz dažādiem avotiem, ir atrodamas Briedes-Bulāvinovas grāmatās (Briede-Bulāvinova 1975; Briede 1987):

Alfrēds Kalniņš (1979–1951), *Baņuta* (1919). Librets: Artūrs Krūmiņš (1879–1969). 1. redakcijas (1919, partitūra nav saglabājusies) pirmizrāde 29.05.1920., LNO; 2. (mūsdienās *oriģinālās*) redakcijas pirmizrāde 07.10.1937., LNO; 3. redakcijas (t. s. *laimīgo beigu* koncepcija) pirmizrāde 09.06.1941., Latvijas PSR Valsts operas un baleta teātris;

Jānis Mediņš, *Uguns un nakts* (1919). Librets: Rainis (1865–1929). 1. redakcijas diloģijas 1. izrādes (1916) pirmizrāde 26.05.1921.; diloģijas 2. izrādes (1919) pirmizrāde 08.12.1921.; 2. redakcijas (viena izrāde, 1924) pirmizrāde 02.02.1924., LNO; 3. (galīgās) redakcijas (viena izrāde, 1927) pirmizrāde 03.09.1966., Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris;

Jānis Mediņš, *Dievi un cilvēki* (1922). Librets: Leons Paegle (1890–1926). Pirmizrāde 23.05.1922., LNO;

Alfrēds Kalniņš, *Salinieki* (1925). Librets: Artūrs Krūmiņš. Pirmizrāde 10.02.1926., 2. redakcijas (ar nosaukumu *Dzimtenes atmoda*) pirmizrāde 09.09.1933., LNO;

Jānis Mediņš, *Sprīdītis* (1925). Librets: Anna Brigadere (1861–1933). Pirmizrāde 22.01.1927., LNO;



Jāzepe Mediņš, *Vaidelote* (1926). Librets: Aspazija (1865–1943). Pirmizrāde 18.11.1927., LNO;

Jānis Kalniņš (1904–2000), *Lolitas brīnumputns* (1934), komponista librets pēc Annas Brigaderes lugas. Pirmizrāde 06.12.1934., LNO;

Jānis Kalniņš, *Hamlets* (1935), komponista librets pēc Viljama Šekspīra lugas. Pirmizrāde 17.02.1936.;

Jānis Kalniņš, *Ugunī* (1936), komponista librets pēc Rūdolfā Blaumaņa lugas un noveles. Pirmizrāde 20.03.1937., LNO;

Mārtiņš Jansons (1899–1972), *Tobago* (1938). Librets: Aleksandrs Grīns (1895–1941). Pirmizrāde 02.02.1939., LNO;

Jānis Mediņš, *Luteklīte* (1939). Librets: Alvīne Ozola. Pirmizrāde 21.12.1939., LNO.

Pie šī operu saraksta varētu piebilst, ka līdzšinējā pētnieciskajā diskursā sastopami neviennozīmīgi vērtējami šī perioda operas *Tobago* dokumentējumi. Briedes-Bulāvinovas monogrāfijā aizēnojums noticis tādā veidā, ka, no vienas puses, grāmatas noslēgumā, *Latvijas Nacionālās Operas pirmuzvedumu hronikā (1920–1940)*, opera *Tobago* ir pieminēta (Briede-Bulāvinova 1975: 269). Tomēr, monogrāfijas izdevuma sākuma iekšlapā ir secīgi uzrādītas desmit operas bez *Tobago* kā vienpadsmitās iekļāvuma šajā nosacīti simboliski uztveramajā sarakstā. Monogrāfijas autore gan *Ievadā* zemsvītras komentārā raksta:

“30. gadu beigās tika uzvesta Mārtiņa Jansona opera *Tobago*. Darba idejiskais un mākslinieciskais līmenis tomēr ir tik zems, ka to nevar pieskaitīt nozīmīgākajai mūsu kultūras mantojuma daļai.” (Briede-Bulāvinova 1975: 12)

Šāda veida frāzes par “idejisko un māksliniecisko līmeni” bija kopumā aktuālas padomju okupācijas perioda oficiālajā, totalitārisma politiskajā ideoloģijā sakņotajā diskursā un to atbalsis tieši un netieši atbalsojās arī mākslas pētījumu tekstos. Tiesa, Jansona *Tobago* mūzikas un māksliniecisko kvalitāšu vērtējums kritikā tūlīt pēc operas iestudēšanas sniedz norādes uz iespējamiem diskutabliem aspektiem. Par operu, kuras libretā apspēlēts kādreizējai Kurzemes-Zemgales hercogistei piederošās Tobago salas Karību jūrā fakts, un kuras darbība risinās gan Kurzemes, gan tālās dienvidzemes atmosfērā, viskritiskākais savā atsauksmē toreiz bija Volfgangs Dārziņš. Viņu nepamierināja operētiskās stilistikas klātbūtne operā, kas nepārlicina kā “nopietna nacionālās mākslas parādība, sasniegums, paraugs”. Muzikālais risinājums partitūrā raksturots kā pārāk ordinārs. Un norāde uz to, ka: “Inscenējums šoreiz ir bijis tas, kas vilcis kastaņus no karstām oglēm” (V. Dārziņš, *Rīts*, Nr. 34, 03.02.1939.).

Jāatzīmē, ka Dārziņa recenzija sniedz norādes uz to, ka operā *Tobago* tās mūzikas autors tiešām varētu būt mēģinājis vairāk orientēties uz operetes žanram raksturīgu pieeju. Kā liecina vairākas ziņas presē 1939.–1940. gadā, tad Nacionālās operas publikas pietiekami lielu daļu šāds stilistiskais risinājums apmierināja un tā labprāt apmeklēja *Tobago* iestudējumu. Bet to, ko kritika nesagaidīja šajā darbā, pauda arī Arvīds Žilinskis:

“Latviskās mūzikas nokrāsa visspilgtāk iemirdzas 1. cēliena 1. un 3. ainā, kur dzirdam tautas dziesmas skanam, vienkopus ar latviskām dejām un



atsevišķiem nelieliem dziedājumiem. Tās tad arī ir šīs operas labākās daļas. Darbībai tālāk, 2. cēlienā, risinoties Tobago salā, pārsvaru ņem eksotiskie, spāniskie mūzikas ritmi un ieskaņas, kuri tad arī pārņem tālākā mūzikas vadītāja lomu, līdz ar to izgaisinot operas sākuma labo iespaidu. (..) Tad vēl, ņemot vērā operas mūzikas raksturu, šo uzvedumu piemērotāk būtu saukt par opereti. Ar atzinumu jāmin operas instrumentācija, kur tiešām ir panākta skanīga, kupla nokrāsa, kas liecina, ka autors to labi pārvalda." (A. Žilinskis, *Students*, Nr.8, 16.02.1939.)

Tātad, orientēšanās uz *demokrātisku, stilistiski populāru mūziku operas Tobago* partitūrā kritikā tika uzņemta visai atturīgi. Lai gan Mārtiņš Jansons bija retais, kurš šajā periodā mēģināja raudzīties uz operas žanru ne tikai kā muzikālas drāmas, bet arī izklaidējoša muzikāli skatuviska piedzīvojumu stāsta rakursā. Cita lieta, cik veiksmīgi un pārliciecināši tas īstenojās *Tobago*, par ko liecina vēl šādi vērtējumi.

"Mārtiņam Jansonam neapšaubāmi ir skatuviskās mūzikas dzirksts. To liecina it īpaši tik dzīvi izveidota aina, kā viss operas pirmais skats. Bet, ja komponista muzikālā talanta īpašības nespētu īsti sadraudzēties ar lielo operu, vai vieglāki spārnotas mūzas tam neuzsmaidītu daudz labvēlīgāk? Varbūt baletā, dziesmuspēlē?" (J. Vītolinš, *Daugava*, Nr.3, 01.03.1939.)

"*Tobago* komponēta diezgan īsā laikā, bez sevišķu operproblēmu stādīšanas. Tāpēc arī *Tobago* muzikālā valoda nav sevišķi dziļa, neprasa arī no klausītāja lielāku koncentrāciju. Solistiem doti īsāki dziedājumi, ļoti daudz rečitātīvu, skanīgi kori. [...] Braši kori, disciplinētas dejas." (E. Brusubārda, *Mūzikas Apskats*, Nr.1, 01.04.1939.)

Pēc Otrā pasaules kara gan opera *Tobago*, gan Mārtiņa Jansona jaunrade līdz pat viņa aiziešanai mūžībā dažādu apstākļu dēļ nebija plaši pazīstama (neraugoties uz komponista radīto vēl vienu operu 50. gadu sākumā). Neliela *Tobago* mūzikas aktualizācija notika Latvijas valsts simtgadē, 2018. gada rudenī vienā no koncertiem izskanot šīs operas fragmentiem<sup>8</sup> un atstājot uzdevumam nākotnē veikt tās mūzikas izvērstāku pētniecisko skaidrojumu kopējā opermantojuma klāstā.

### 3. 2. Pabeigtās neiestudētās operas

Šo sadaļu, ko veido Latvijas brīvvalsts pirmajā periodā muzikoloģiskajā literatūrā līdz šim maz vai pavisam neievēroti darbi, pārstāv sešu komponistu – Kārļa Martinovska, Aleksandra Valles, Olīva Mētras, Marģera Zariņa, Lūcijas Garūtas un Eberharda Lammasa – astoņas operas.

**Kārlis Martinovskis** savas intereses operas žanrā turpināja aktīvi paust 20. gados. Par to liecina paša komponista partitūrās (glabājas LNB Reto grāmatu un rokrakstu krātuves fondā) ierakstītie tapšanas gadaskaitļi operām:

---

<sup>8</sup> Koncerta Mārupes Kultūras centrā videoieraksts: <https://www.youtube.com/watch?v=ErrFQrzF1oY&t=3147s> (skatīts 08.06.2022.).

*Baltās dienas*, 3 cēlieni (5 ainas), komponista librets, klavierizviljumā (1920);

*Dzintarzeme*, 4 cēlieni, komponista librets pēc Ivandes Kaijas romāna, klavierizviljumā (1925);

*Saulei pretī*, viencēliens, komponista librets, partitūra (1928).

Tiesa, vēlāk, 30. gados, presē tiek pieminēta vēl ceturtā šī perioda Martinovska opera *Zaļā Zemgale*. Tomēr, visticamāk, tā bija tikai iesākta un komponists atgriezās pie šīs ieceres pabeigšanas vēlāk, pēc Otrā pasaules kara, dodot šai operai arī citu nosaukumu (par to sīkāk nākamajā raksta sadaļā). Kopumā par 20. gados komponētajām operām periodikā atrodamas skopas ziņas. Piemēram, žurnāla *Mūzikas Apskats* publicētajā Martinovska 50 gadu jubilejas pieminējumā rakstīts:

“Cik zināms, šie lielie darbi gan vēl nav pilnīgi pabeigti, neko no tiem komponists nav guvis izdevību rādīt plašākai publikai. Būtu jāvēlas, lai šāda izdevība rastos, dzirdēt tās kaut fragmentos. Tā komponists spētu pārbaudīt pats savu darbu, un muzikālajai pasaulei būtu dota iespēja ieņemt skaidrāku stāvokli attiecībā pret Martinovska mākslu.” (V. L., *Mūzikas Apskats*, Nr. 06.–07., 01.06.1936.)

Par citētajā atsauksmē pieminēto operu nepabeigtību var piebilst, ka ar to acīmredzot bija domāta divu operu – *Baltās dienas* un *Dzintarzeme* – esamība tikai klavierizviljumā. Tas, protams, saasina uzmanību pabeigtības jautājumam. Lai gan, cik var spriest pēc šo operu pieejamajiem klavierizvilkumiem, muzikāli tās ir pabeigtas kompozīcijas (trūkst tikai instrumentācijas simfoniskā orķestra partitūrā). Savukārt *Saulei pretī* partitūrā ir šāds orķestra sastāvs: divas flautas, obojas, klarnetes, fagoti, četri mežragi, divas trompetes, trīs tromboni, timpāni, lielie šķīvji, bungas, tamburīns, sfiģu instrumentu grupa (pirmās un otrās vijoles, altvijoles, čelli, kontrabasi). Galvenie personāži: Dairis (tenors), Eilija (soprāns), Karalis (bass), Asris (baritons), Medus Mute (baritons), vēl vīru koris un, atbilstoši norādei partitūrā, dejotājas.

Visu trīs operu libretos darbība risinās *senos laikos* ar atsauci uz *senlatviešiem*. Vai to palikšana pilnīgas aizmirstības ēnā 20. – 30. gados bija saistīta ar muzikālā materiāla pietiekama spilgtuma un oriģinalitātes trūkumu, vai arī šeit lomu spēlēja, piemēram, paša Martinovska zināms kautrīgums savu operu tālākvirzīšanā, par to mūsdienās ir grūti spriest. Viens no nākotnes pētnieciskajiem uzdevumiem ir noskaidrot, vai šo Martinovska operu lappusēs ir atrodama mūzikas stilistika un izteiksme, kas var pievērst uzmanību 21. gadsimtā.

Hronoloģiski nākamā Latvijas mūzikas vēsturē maz ievērotā opera ir *Jāzeps un viņa brāļi* (1934, librets pēc Raiņa lugas), ko komponējis **Olīvs Mētra** (1891–1982). Operas autors pirmajā (vecāku dotajā un baznīcā kristītajā) vārdā un uzvārdā – Antons Ķiploks – dzimis Vidzemē, Gaujienas pagastā, mācījies ģimnāzijā Rīgā, pēc tās beigšanas iestājies apmācībā fotodarbnīcā, pirmos dziedāšanas un mūzikas pamatus uzsācis apgūt pie Pāvula Jurjāna 1914. gadā. Pirmā pasaules karā iesaukts latviešu strēlnieku pulkos. 1919.–1923. gadā studējis Latvijas konservatorijā, iegūdamas brīvmākslinieka diplomu dziedāšanā (tenors), gadu pēc konservatorijas absolvēšanas stažējies Itālijā, Milānā.

Pēc atgriešanās no Itālijas vienu sezonu dziedājis Liepājas operā, taču pēc smagas saslimšanas ar plaušu karsoni un izveseļošanās operdziedātāja karjeru vairs neturpināja (LNB, RX0, A238, Nr. 2.).

Publicētā informācija 20. gadsimta 20. gadu vidū Rīgas presē liecina, ka Ķiploks kā dziedātājs piedalījies dažādos vokālās kamerģimnāzijas koncertos (J. Cīrulis, *Latvis*, 01.12.1926.; E. Martinsone, *Pēdējā Brīdī*, 22.11.1927.). No 1925. līdz 1934. gadam Ķiploks strādāja par mūzikas skolotāju Tukuma pilsētas pamatskolā un vidusskolā. No 1935. gada līdz padomju okupācijai un Otrā pasaules kara norisēm strādājis par mūzikas skolotāju Balvu Valsts ģimnāzijā, 1944. gadā nonāca Liepājā (darbs skolotāju vakarskolā un Tautas konservatorijā). 1945. gadā atgriezās Rīgā, kur līdz aiziešanai pensijā 1950. gadā strādājis vairākās skolās, vecumdienas pavadījis pansionātā, pēc nāves apbedīts Jaunciema kapos (Mētra 2021). Spriežot pēc paša sniegtā biogrāfijas apraksta, Antons Ķiploks savu vārdu un uzvārdu uz Olīvu Mētru personas dokumentos nomainīja 20. gadsimta 20. gadu otrajā pusē (LNB, RX0, A238, Nr. 2.).

Līdz šim Latvijas kultūrvēsturē Olīvs Mētra plašāku ievēribu ieguvis kā “pēdējais Raiņa fotogrāfs” (*Latvijas noslēpumi: Raiņa pēdējais fotogrāfs Olīvs Mētra* 2017). Ar Raini un Aspaziju mūziķis pirmo reizi iepazīsies, kad strādājis Raiņa kā direktora vadītajā Nacionālā teātra korī un statistu sastāvā 20. gadu pirmajā pusē. Cik var noprast, tad Mētru aizrāvusi arī fotografēšana. 1929. gada vasarā nejausības pēc, kopā ar draugiem, Mētra apciemojis Raini (1865–1929) un Aspaziju (1865–1943) viņu vasarnīcā Majoros. Mētram ar Raini izveidojusies draudzīga saruna, kurā mūziķis izrādījis interesi komponēt solodziesmas ar Raiņa dzejas tekstiem. Būdams fotogrāfs, Mētra arī piedāvājis uzņemt Rainim viņa attēlus. Tā tapa unikāli pēdējie Raiņa fotoattēli, dažus mēnešus pirms dzejnieka nāves. 2014. gadā Mētras atmiņas par viesošanos Aspazijas un Raiņa vasarnīcā neilgi pirms dzejnieka aiziešanas mūžībā kopā ar fotoattēlu kolekciju tika publicētas izdevumā *Raiņa pēdējā vasara* (Mētra 2014).

Pamatojoties uz Mētras atmiņām (mašīnrakstā drukāto un parakstīto savas operas “īso vēsturi”), 1929. gada vasaras mēnešos viņa draudzība ar Raini inspirējusi ideju komponēt operu, libretu balstot Raiņa lugā (traģēdijā) *Jāzeps un viņa brāļi* (1919). Ar Raini mūziķis apspriedis operas libreta plānu. Dzejnieka pēkšņā nāve uzsākušos sadarbību pārtrauca. Tomēr Mētra, kurš 20. gadu vidū bija pievērsies kompozīcijas privāstudijām pie Dāvida Zostes (? – 1942) un komponēja vairākas solo un kordziesmas, apņēmīgi turpināja darbu pie libreta izstrādes, konsultējoties ar Aspaziju. Vēlāk operas partitūrā vienā sākumlapā ielīmēta lapiņa ar šādu Aspazijas rakstītu tekstu:

“Olīvam Mētram. Dodu vienīgās tiesības komponēšanai operai Raiņa traģēdiju *Jāzeps un viņa brāļi*, latviešu, kā arī vācu valodā. [*Aspazijas paraksts*] Dzirdēju Jāzepa āriju un Jāzepa un Dinas skatu, kas mani ļoti aizgrāba. 20/III 1934.” (LNB, RX0, A238, Nr. 2.)

Operas “īsajā vēsturē” Mētra ir norādījis, ka darbu pie operas *Jāzeps un viņa brāļi* komponēšanas viņš pabeidza 1934. gadā. Savukārt, 1935. gadā Rīgas presē publicēta ziņa, ka Mētra pabeidzis operu piecos cēlienos, ar vairāku solistu un kora līdzdalību,

instrumentāciju un partitūru klasiskam simfoniskā orķestra sastāvam, opera iesniegta Nacionālajā operteātrī (*Celtne*, Nr.11, 01.11.1935.). Par tālāko pats Mētra ir norādījis, ka “Nacionālās operas varas vīri savā laikā pret operu izturējās naidīgi” (LNB, RX0, A238, Nr. 2.). Jāpiebilst, ka 1939. gadā kādā vasaras simfoniskās mūzikas koncertā Vērmanes parkā tika izpildīta Mētras operas uvertūra un *Dejas*. Par to Jēkabs Graubiņš sniedza šādu atsauksmi:

“Tāpat par uvertūru nevarētu saukt to mūziku, ko komponējis O. Mētra, un ar ko orķestris klausītājus iepazīstināja. Tā ir tikai īss ievads, primitīvs melodiskā, harmoniskā un orķestrālā ziņā. Sekojošais *balets*, kurā dzirdama kāda deja un maršs (gandrīz Čaikovska *Piķa dāmas* pastorālē dziedātā *Kur paliek draudziņš mans?* atdarinājums), tāpat ir negribēts muzikāls elementārisms, kam nopietna vērtējuma mēraukla nav pieliekama.” (J. Graubiņš, *Brīvā Zeme*, 19.07.1939.)

Pēc Otrā pasaules kara Mētra piedāvājis savu operu iestudēt nu jau Latvijas PSR Operas un baleta teātrim 1946. gadā, bet saņēmis atteikumu “dziedātāju trūkuma dēļ”. Vēl vienu, pēdējo reizi Mētra centās ieinteresēt padomju okupācijas perioda valsts operteātri iestudēt viņa darbu 20. gadsimta 70. gadu pirmajā pusē. Par to liecina šāds notikumu izklāsts viņa operas “īsās vēstures” izklāstā. 1973. gadā Mētra griezās pie valsts operteātra vadības, kur viņam norādīja griezties Kultūras ministrijā (mūzikas darbu iepirkšanas komisijā). Pēc zināma laika ministrija atbildēja, ka opera jāizskata Latvijas Padomju Komponistu Savienībā. Pēc ilgāka laika, ko veidoja arī Mētras saslimšanas un izveseļošanās periods, viņš beidzot 1974. gadā saņēma atbildi, ka “opera *Pūt, vējiņi!*” tiek noraidīta. Mētra bija saniknots (uzskatot, ka nosaukuma sajaukšana ar cita komponista operu neliecināja par nopietnu viņa iesniegtās operas izskatīšanu pēc būtības) un vērsās ar sūdzību Latvijas Komunistiskās partijas Centrālajā komitejā. Tas noveda pie tā, ka 1975. gada sākumā Mētras operu apsprieda komponistu un muzikologu komisija, kas nolēma, ka “[..] mūzika stipri nokavēta, neatbilstot laika garam” (LNB, RX0, A238, Nr. 2.). Acīmredzami būdams sarūgtināts, Mētra savas uzvedumu tā arī nepiedzīvojušās operas “īso vēsturi” noslēdza ar šādiem vārdiem:

“1976. gada maija mēnesī Olīvs Mētra galīgi nolēmis savu operu *Jāzeps un viņa brāļi* ar visiem uzvešanai gataviem materiāliem nodot L.P.S.R. Viļa Lāča Valsts bibliotēkai, lai tā saglabātu Jāzepa šķietamo senču folkloras materiālus” (LNB, RX0, A238, Nr. 2.).

Norāde uz “folkloras materiāliem” acīmredzot saistīta ar Mētras rakstīto savas operas “īsās vēstures” sākumā: “Mūzikā pielietota vecbreju folklorā”. Šis aspekts, kā arī operas partitūras detalizēta iepazīšana, lai novērtētu tās muzikāli stilistiskās kvalitātes, noskaidrotu, vai vismaz atsevišķas tās epizodes neveido kāds arī šodienas uztverē uzmanību piesaistošs vēstījums, paliek uzdevums nākamībai.

Vēl 20.–30. gadu periodā tapušo, līdz šim faktiski nezināmo operu vidū iezīmējas komponista, kordirģenta, mūzikas redaktora un pedagoga **Aleksandra Valles** (1890–1972) opera *Ragana* (1927. / 1935., Aspazijas librets, 4 cēlieni). Plašākas ziņas par Valles

biogrāfiju rodamas vien dažos padomju okupācijas perioda preses izdevumos (J. Zālītis, *Padomju Latvija*, 12.12.1940.), ieskaitot Latvijas Padomju Komponistu Savienības (Valle bija šīs organizācijas biedrs) publicēto nekrologu pēc komponista nāves (*Literatūra un Māksla*, Nr. 34, 26.08.1972.). Saskaņā ar šajos avotos atrodamajām ziņām Valle dzimis Rīgā, profesionālas mūzikas izglītības pamatus apguvis Rīgas Ķeizariskajā mūzikas skolā, Pirmā pasaules kara gados, atrodoties evakuācijā Krievijā, studējis vijoles un obojas spēli, kā arī kompozīciju Saratovas konservatorijā. Atgriezies Latvijā pēc valsts nodibināšanas 1918. gadā. Latvijas brīvvalsts pirmajā periodā darbojies kā koru un pūtēju orķestru diriģents un mūzikas pedagogs, kā arī komponējis galvenokārt kordarbus, vokāli instrumentālo, simfonisko un pūtēju orķestra mūziku. Padomju okupācijas periodā (50.–60. gados) Valle strādājis arī par mūzikas (nošu) redaktoru un korektoru laikrakstos *Ciņa* un *Padomju Jaunatne* (M. Ģeibaks, *Padomju Jaunatne*, 27.09.1964.). Mūžībā Valle aizgājis Rīgā.

Pirmās ziņas par operu *Ragana* Rīgas presē parādījās 1927. gadā (*Mūzikas Nedēļa*, Nr. 29-30, 28.12.1927.). Tas sakrīt ar vēlāk, 1935. gadā publicēto sarunu ar Valli, kurā viņš stāsta, ka operu iesācis komponēt 1925. gadā. Tiesa, šajā publikācijā komponists norāda, ka 12 gadu laikā ir savas operas partitūru regulāri precizējis un atsevišķās vietās nedaudz pārstrādājis (*Rīts*, 02.09.1935.). Tādējādi par operas tapšanas gadiem var uzskatīt divus gadaskaitļus – 1927. gadu, kad pēc operas pabeigšanas Valle pēc toreizējā Latvijas Nacionālās Operas galvenā diriģenta Emila Kuperā (*Ēmil' Kuper, Emil Cooper*, 1877–1960) ieteikuma no atsevišķiem operas fragmentiem izveidoja simfoniskā orķestra svītu (Jauna latvju opera. *Mūzikas Nedēļa*, Nr. 29-30, 28.12.1927.), un 1935. gads, kas pēc Valles sniegtajām ziņām būtu uzskatāms par operas partitūras galīgas redakcijas izveidošanās brīdi. Operas libreta pamatā ir Aspazijas luga *Ragana* (1895, tās stāsts veidojas uz Nītaures dabas fona, darbības izvērsumā balstoties uz teikām par Raganu kalnu), tas tapis sadarbībā ar dzejnieci un šajā procesā lugas sižeta atsevišķas šķautnes un teksts ir ticis būtiski pārstrādāts.

Kuperā ieteikums no atsevišķiem operas partitūras fragmentiem izveidot simfoniskā orķestra svītu (lai šādi veicinātu operas ceļu uz iestudējumu) izrādījās ļoti veiksmīgs. Svīta, īpaši tās numurs *Bakhanāle*, skanēja, piemēram, 18. novembra Valsts svētku simfoniskajā koncertā 1929. gadā, saņemot atzinīgu vērtējumu, īpaši par “aizrautībā sprēgājošām tēmām”, oriģinālu instrumentāciju un “svaigu skaņu kolorītu” kritiķa Eduarda Ramata atsauksmē (*Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.12.1929.). Svīta vai atsevišķi tās fragmenti ir arī skanējuši Rīgas / Latvijas Radiofona translācijas koncertu programmās 1931., 1933. un 1935. gadā (*Rīgas Radiofona Programma*, Nr.101, 01.11.1931.; *Rīgas Radiofona Programma*, Nr.173, 19.03.1933.; *Latvijas Radiofons (Radiofona programma)*, Nr. 245, 05.08.1934.). Arī Otrā pasaules kara laikā Rīgas Radiofona programmā ir skanējusi mūzika no Valles operas (*Sendergruppe Ostland*, 02.01.1942.). Tomēr opera *Ragana* tā arī nekad nav tikusi iestudēta.

1935. gadā publicētajā sarunā ar Valli laikrakstā *Rīts* ir noprotams, ka komponists ir cerību pilns, gaidot viņa operas uzņemšanu LNO repertuārā. To, ka operteātris šādu ieceri ir apsvēris, apliecina arī publicētā informācija Rīgas presē 1935. un 1936. gadā



(*Mūzikas Apskats*, Nr. 08-09, 01.08.1935.; *Valdības Vēstnesis*, Nr. 136, 19.06.1936.). Tomēr pēc tam iestājās klusums un dažās publikācijās presē Valles opera ir tikusi vien tikai pieminēta. Var hipotētiski pieņemt, ka Valle, iespējams, beigu galā tomēr sastapies ar līdzīgu noraidījumu savai operai, kādu bija piedzīvojis arī Olīvs Mētra. Līdz ar to jautājums par Valles operas mūzikas stilistisko oriģinalitāti un aktualitāti paliek vēl noskaidrojams. No vienas puses ir izlasāms tās ļoti atzinīgais vērtējums, ko 1929. gadā savā atsauksmē par *Raganas* svītas mūziku bija rakstījis Eduards Ramats. No otras puses, ir visai kritiskas vērtējuma piezīmes, ko pēc operas *Ragana* atsevišķu numuru izpildījuma koncertā 2001. gadā tam bija veltījis muzikologs Guntars Pupa (*Literatūra un Māksla Latvijā*, Nr. 17, 26.04.2001.). Pēc Otrā pasaules kara, padomju okupācijas ilgajā periodā Valle, spriežot pēc pieejamās informācijas, savu operu *Ragana* vairs nav aktualizējis. Opera klavierizvilkumā un partitūrā glabājas LNB fondā.

Vēl šajā periodā radīto, bet skatuvisko inscenējumu nepiedzīvojošo operu vidū ir **Margēra Zariņa** (1910–1993) sadarbībā ar literātu un dramaturgu, libreta autoru Arturu Vilku (1903–1976) radītais darbs *Kungs un spēlmanītis*. Ziņas par operas (cik noprotams, dziesmuspēles žanra ievirzē) pabeigšanu Rīgas preses izdevumos ir publicētas 1939. gadā (*Daugava*, Nr. 11, 01.11.1939.). Opera ir tikusi iekļauta Nacionālā operteātra iestudējumu plānā 1939./1940. gada sezonā (*Rīts*, Nr. 17, 18.01.1940.). Tomēr opera *Kungs un spēlmanītis* tā arī nekad netika iestudēta.

Šķiet, lielo vēsturisko notikumu ietekme izrādījās liktenīga šīs operas neīstenotajām skatuves gaitām. 1940. gada jūnijā sākusies padomju okupācija kardināli mainīja arī norises kultūras dzīvē. Pieļaujams, ka *Kungs un spēlmanītis* nevarēja pievērst jaunās, okupācijas varas un totalitārās politiskās ideoloģijas interesi savā labā. Savukārt, Otrā pasaules kara laikā Vācijas okupācijas pārvaldei acīmredzami nevēlams varēja būt operas libreta pamats. Kā to pieteica publikācijā laikrakstā *Rīts* 1940. gada janvārī:

“Operas sižets ņemts no pagājušā gadu simteņa latviešu studentu dzīves Tērbatā. Opera stāsta par trūcīgu latviešu studentu un mūziķi – Spēlmanīti, tam pretim nostādot kādu kārkluvācieti.” (*Rīts*, Nr.17, 18.01.1940.)

Diez vai 19. gadsimta otrās puses Pirmās Atmodas laika latviešu sabiedrībā aktuālās kārkluvācietības tēma varētu būt akceptēta no Vācijas totalitārā okupācijas režīma politiskās cenzūras puses. Savukārt pēc kara, atjaunojoties padomju okupācijas režīmam, aktuālas varas pieprasījumā uz mākslas jaunradi jau bija atkal citas sociālpolitisko angažētību atspoguļojošas tēmas, kuras Zariņš arī izpildīja savā otrajā operā *Uz jauno krastu* (1955).

Jāiebilst, ka 1939.–1940. gada preses publikācijās kā operas *Kungs un spēlmanītis* libreta autors kļūdaini norādīts tālaika LNO dramaturgs Knuts Lesiņš (1909–2000), nevis Arturs Vilks. 20. gadsimta otrajā pusē opera nogrima aizmirstībā. Tiesa, Margēra Zariņa pirmā biogrāfe muzikoloģe Lija Krasinska (1911–2009) vienā no publikācijām 1960. gadā operas mūziku raksturoja šādi:



“Bez šaubām, tas vēl nav meistardarbs, bet tur ir daudz jo daudz M. Zariņa muzikālajai personībai raksturīgu momentu: asi muzikālie raksturojumi, asprātīgas muzikālas parodijas, mūzikas valodas svaigums, un tanī pašā laikā visam darbam cauri vijas latviešu tautas dziesmu gars. Daži sadzīves un ieražu skati, sevišķi *Ķekatas*, kur blīvi un radoši tiek attīstīta latviešu mūzikas folklorā, sarakstīti ar tādu fantāzijas bagātību, ka tie var droši ieņemt redzamu vietu blakus komponista vēlākajiem darbiem.” (L. Krasinska, *Māksla*, Nr. 2, 01.04.1960.)

Šodien operas *Kungs un spēlmanītis* fragmenti klavierizvilkumā un partitūrā glabājas LNB fondā.

Netiešas ziņas (pagaidām neatrodot partitūru) liecina par to, ka vienu operu aplūkojamajā laikposmā bija radījis arī diriģents un komponists **Eberhards Lammas** (1895–1981). Par Lammasu mūsdienās ir atrodamas skopas ziņas – mūzikā ienāca 30. gados, mācījies privāti un Rīgas 1. mūzikas institūtā, 30. gadu vidū sevi piesakot, piemēram, simfoniskajā mūzikā<sup>9</sup>. 1940. gada pavasarī presē publicēta ziņa, ka Lammas “pabeidz komponēt trīs cēlienu lirisku operu *Liliana*. Saturs ņemts no mākslinieku dzīves” (*Jaunākās Ziņas*, Nr. 65, 19.03.1940.). Dažus mēnešus vēlāk, vasarā (jūlijā), jau Vācijas okupācijas režīma apstākļos Rīgā, Vērmanes parkā koncertā izskanēja fragmentu izpildījums no šīs Lammasa operas. Jēkabs Graubiņš savā atsauksmē par dzirdēto rakstīja šādi:

“No Lammasa kompozīcijām dzirdējam otro daļu no Pirmās simfonijas, *Vīziju* un divus dziedājumus no operas *Liliana*. Šī mūzika ir mēģināšanās un meklēšanās pēc savas skaidrības, noteiktības tehnikā, pēc sava skaistuma formā, melodikā, harmonijā, orķestra valodā. Meklēšanās – dažuviet ar nelieliem panākumiem, dažuviet bešā. Tā kā autoram un diriģentam, laikam bija tikai viens mēģinājums ar orķestri, kam pilnīgi sveši Lammasa skaņdarbi, tad atskaņojumu neveiklības, neizdošanās un neskaidrības gan būs jādala uz pusēm – starp autoru un orķestri. [...] Un tomēr komponists un diriģents E. Lammas modina mūsos simpātijas kā cilvēks, kam ir sava klusa mīlestība, kas tai atdodas ar sirds degsmi, kas kalpo savai izredzētajai mūzai ar godbijību un padevību. Bez trokšņa un skaļuma, bez pretenzijām uz lielu ievērošanu un slavēšanu. Mūzikas entuziasts caur un cauri. Dziedājumus no Lammasa operas *Liliana* un Pučīnija *Baterfleja kundzes* dziedāja Fanija Viksna – labskanīgi, plūstoši un pietiekami izteiksmīgi.” (J. Graubiņš, *Brīvā Zeme*, Nr. 168, 27.07.1940.)

Tālāk rodas zināma neskaidrība. Literatūrā norādīts, ka vēlāk, jau 1943. gadā Lammas bija pabeidzis operu *Dzimtenes balss* (Klotiņš 2022: 315). Tomēr, uzmanīgi izlasot tā laika presē publicētās ziņas – *Dzimtenes balss* galvenās varones vārds ir Liana (J. Cīrulis, *Tēvija*, Nr. 289, 09.12.1943.). Vai tiešām te var runāt par divām Lammasa operām, vai arī, spriežot pēc atsauksmēm presē, Lammas otrā pasaules kara gados radīja savas operas *Liliana* jaunu (uzlabotu) redakciju, pārdēvējot to par *Dzimtenes balss*

<sup>9</sup> Plašāk par to var izlasīt Ināras Jakubones rakstā.

un nedaudz transformējot galvenās varones vārdu (no Lilianas uz Lianu)? Par labu otrajai versijai runā tas, ka informācija par šiem diviem operu nosaukumiem ir norādes “par lirisku stāstu” un trīs cēlienu kompozīciju abos gadījumos. Pagaidām nepastāvot iespējai pārliecinoši argumentēt vienu vai otru iespējamību kā faktu (Lammasa operu partitūras pagaidām nav atrastas), šī raksta autoru apzinātie fakti vairāk pārliecina par to, ka Lammas bija komponējis vienu operu (1. redakcijā ar nosaukumu *Liliana*, 2. redakcijā – *Dzimtenes balss*).

Laikrakstā Kurzemes Vārds publicētajā Rīgas Radiofona programmās var izlasīt ziņas par *Dzimtenes balss* fragmentu izpildījumu 1943. gada 5. decembrī radio programmas tiešraidē (*Kurzemes Vārds*, Nr. 284, 04.12.1943.). Nav atrastas ziņas par operas libretu, tā autoru un sižeta pamatāpīrēm. Komponists un kritiķis Jānis Cīrulis nelielā atsauksmē dzirdēto *Dzimtenes balss* fragmentu izpildījumu radio ēterā raksturoja šādi:

“Eberharda Lammasa liriskās operas *Dzimtenes balss* atsevišķus fragmentus svētdien pārraidīja Rīgas Radiofons. Pēc tiem spriest par visas operas dramatisko un muzikālo uzbūvi būtu pārdroši, taču dzirdētais liecināja, ka komponistam ir pietiekami dzīva, tehniski nepretencioza muzikāla iztēle, kā arī pietiekami skanīga orķestrācija. Labāko iespaidu atstāja Lianas un Ulda duets, kā arī tautas aina Gaujmalā. Ar interesi gaidīsim visu darbu.” (J. Cīrulis, *Tēvija*, Nr. 289, 09.12.1943.)

282

Otrā pasaules kara izskaņā Eberhards Lammas pievienojās tiem, kas aizbrauca no Latvijas, kurā atgriezās padomju okupācijas karaspēks un pārvaldes režīms. Sākumā, kā lielākais vairums aizbraucēju, Lammas uzturējās Vācijā, vēlāk pārcēlās un līdz mūža galam nodzīvoja ASV (Klotiņš 2022: 523). Operas partitūras meklēšanas virziens varētu būt komponista ģimenes locekļi vai to mantinieki.

Visbeidzot, Latvijas brīvvalsts pirmajā periodā komponēto nekad un līdz šim tā arī nekad neiestudēto operu sarakstu noslēdz **Lūcijas Garūtas** (1902–1977) *Sidrobotais putns*. Šī opera dažādos aspektos iekļaujas divu dažādu operu jaunrades periodu desmitgadēs – 20. gadsimta 30. gadu un 60. gadu kultūrvēsturiskā fona atšķirīgajās norisēs. Tomēr komponēta un pabeigta (nosacītā 1. redakcijā) šī opera ir 30. gados.

1937. gadā presē publicētas pirmās ziņas par to, ka Garūta pabeigusi klavierizvilkumā komponēt savu operu *Sidrobotais putns*, ar kuras fragmentiem iepazīstinājusi savus draugus mūziķus un LNO. Operas sižeta pamatlīnija raksturota šādi:

“Operas libreto risina fabulu par kāda jauna konstruktora cīņu par saviem ideāliem. Viņa ideāli ir par daudz tālu aizgājuši no šīs zemes pamatiem un jaunais inženieris aiziet bojā kopā ar savu nepabeigto darbu.” (*Jaunākās Ziņas*, 23.12.1937.)

1939. gadā presē parādās ziņa, ka Garūta pabeigusi savas operas instrumentāciju (*Brīvā Zeme*, 04.11.1939.). Gadu vēlāk publicēta atsauksme par komponistes mūzikas koncertu, kurā izskanēja arī fragmenti no jaunradītās operas (J. Graubiņš, *Brīvā Zeme*, 12.04.1940.) Tomēr pēc šīm publikācijām ziņas par LNO vadības ieceri iekļaut operu

*Sidrabotais putns* repertuārā nav atrodamas. Lūcijas Garūtas fonda tīmekļa mājaslapā publicētajā komponistes biogrāfijā teikts:

“Arī Lūcijas Garūtas (tāpat kā daudzu tā laika komponistu) radošās gaitas aizēnojuši pastāvošās iekārtas diktatūra. Tika atcelta operas *Sidrabotais putns* iestudējuma pirmizrāde, kā iemeslu minot faktu, ka operā attēlots strādnieku streiks.” (Pormale 2019)

Citos avotos pārbaudīt šī apgalvojuma patiesumu mūsdienās nav iespējams. Lai gan, ņemot vērā autoritāro vadonības kultu Kārļa Ulmaņa (1877–1942) vadītajā Latvijā 20. gadsimta 30. gadu otrajā pusē, šādu iespējamību pilnībā izslēgt nevar. Tiesa, Longīns Apkalns savos atmiņu liecinājumos raksta šādi:

“Autore šā raksta autoram stāstīja, ka operas uzvedums 1939. gadā kavējās materiālu apsvērumu dēļ. Tai laikā Nacionālās operas dekorācijām bija tik gigantiski, reālplastiski izmēri, ka lidlauka angāru būve būtu prasījusi ļoti lielus līdzekļus. Ja atceras, ka toreiz operas *Tobago* uzvedumā uz skatuves peldēja tik varens kuģis, kāda laikam nav bijis pašam hercogam Jēkabam, tad šī versija izliekas visai ticama. *Sidrabotā putna* uzvedums toreiz jau būtu ierādījis L. Garūtai neatņemamu vietu latvju mūzikā. Arī visai mūsu mūzikai šis notikums būtu piešķīris determināciju, kas, beidzoties brīvības gadiem, uzrādītu augstāku kvalitātes standartu.” (L. Apkalns, *Latvju Mūzika*, Nr. 4, 01.01.1977.)

283

Attiecībā uz operas libretā ietvertajām sociālkritiskajām, *kreisos uzskatus* atbalsošajām šķautnēm, Apkalns ir paudis šādu viedokli:

“Skopais satura atstāstījums jau atklāj, ka sižetam netrūka arī, kā tagad saka, sociālkritiskā momenta. Tādēļ autore slēpa savu gatavo partitūru no boļševikiem 1940. gadā, lai tie to neizmantotu savas ideoloģiskās propagandas nolūkiem.” (Turpat)

Pēc Otrā pasaules kara, it īpaši 1943. gadā komponētās kantātes *Dievs, Tava zeme deg!*, Garūta ilgstoši palika padomju okupācijas režīma uztverē kā pietiekami *aizdomīga un neuzticama*. Tomēr padomju impērijas 50. gadu beigū un 60. gadu sākuma *Hruščova atkušņa* atmosfērā komponiste tomēr izlēma mēģināt virzīt savu operu iestudēšanai. Pēc ieteikumiem sadarbībā ar režīma īpaši atbalstīto dzejnieci Mirdzu Ķempi (1907–1974) tika apspriesta un izstrādāta libreta teksta jauna redakcija. Tiesa, tālaika trimdas komponista un mūzikas kritiķis Arnolda Šturma (1912–1999) fiksējis, ka nācies izdarīt arī ideoloģisku nodevu žestu:

“Lai savus darbus publicētu, latviešu komponistiem savā mūzikā jāiepin sociālisma tēmas. Tā, piemēram, Lūcijai Garūtai savai 30-tajos gados komponētajai operai *Sidrabotais putns* bija jāpieraksta speciāls dziedājums par Juriņa Gagarina un Valentīnas Tereškovas lidojumu orbītā.” (A. Šturms, *Daugavas Vanagu Mēnešraksts*, Nr.1, 01.01.1968.)

Garūtas aizrautība ar lidojuma un kosmosa tēmām bija viens no jaunrades inspirācijas avotiem. To komponiste arī pauda vienā no savām apcerēm, kurā teiktais neļauj šaubīties par pirmo lidojumu kosmosā raisītā saviļņojuma patiesumu (L. Garūta, *Literatūra un Māksla*, Nr. 20, 15.05.1987.). Tomēr arī pēc operas libreta teksta jaunas redakcijas izstrādes *Sidrabotais putns* tā arī netika pieņemts valsts opereteātrī iestudēšanai. Muzikologs Oļģerts Grāvītis ir sniedzis savu liecības versiju, kādēļ tā notika: “Pēckara gados, neskatoties uz Mirdzas Ķempes libreta rediģējumiem, darbs tiek nodēvēts par kosmonautikas problēmām zinātniski novecojušu, nepieņemamu sacerējumu” (O. Grāvītis, *Dziesmusvētki: tautas māksla, kultūrvoide*, Nr. 3, 01.05.2002.). Šodien operas partitūra glabājas LNB Reto grāmatu un rokrakstu fondā, klavierizvilkumi atrodami LNB Mūzikas lasītavas un Lūcijas Garūtas fonda krātuvēs.

### 3. 3. Neīstenotās ieceres operas žanrā, t. sk. viens īpašs gadījums

Dažādos avotos par šo periodu atrodamas ziņas par četrām nepabeigtām operām. Hronoloģiski pirmā ir **Bernharda Valles** (1888–1924) iesāktā opera *Viesturs*.

Bernhards Valle (Aleksandra Valles vecākais brālis) dzimis Rīgā, 20. gadsimta pirmajos gados vēl mācību laikā Rīgas Aleksandra ģimnāzijā izrādījis interesi par mūziku, spēlējams skolas orķestrī klarneti, organizējis mandolīnistu orķestri un piedalījies mūzikas biedrības *Eifonija* darbībā. 1906.–1910. gadā Valle mācījās Rīgas Ķeizariskajā mūzikas skolā, to absolvējams klarnetes un diriģenta specialitātēs. Valle aktīvi sāka komponēt dažādos žanros, kā arī iestājās studēt kompozīciju un diriģēšanu Berlīnes (Šterna) konservatorijā. Pirmā pasaules kara laikā 1915. gadā bēgļu gaitās nokļuva Krievijas pilsētā Saratovā, 1916. gadā pieteicās latviešu strēlnieku 5. Zemgales pulkā, piedalījās vēsturiski pazīstamajās Ziemassvētku kaujās, pildīja pulka kapelmeistara pienākumus. Pēc kara Valle strādājis Latvijas Nacionālajā operā kā dramaturgs un diriģents, izveidojis un kā redaktors vadījis žurnālu *Latoju mūzika*, darbojies kā kritiķis, izdeva dažādus izglītojošus materiālus. Smagas slimības dēļ Bernhards Valle pāragri aizgāja mūžībā 1924. gada rudenī Rīgā (J. Vītolīņš, *Mūzikas Apskats*, Nr. 3, 01.03.1938.).

Ziņas par Valles iecerēto operu *Viesturs* izlasāmas Jāņa Straumes publicētajā komponistam veltītajā nekrologā (J. Straume, *Mūzika*, Nr. 1, 01.01.1925.) un Jēkaba Vītolīņa apcerē (J. Vītolīņš, *Mūzikas Apskats*, Nr. 3, 01.03.1938.). Komponista veidotais operas librets divu cēlienu kompozīcijā balstīts *Indriķa Livonijas hronikā* izlasāmajās ziņās un nostāstos par 13. gadsimta pirmās puses zemgaļu virsaiti Viesturu (Viestardu) un viņa cīņām par patstāvību laikā, kad bija ienākuši vācu krustneši. Darbu pie operas Valle uzsāka savas dzīves pēdējos gados, pagūstot komponēt mūziku vien skicējumu (uzmetumu) veidā klavierizvilkumā. Tikai atsevišķi nelieli fragmenti izstrādāti partitūrā. Nepabeigtās operas *Viesturs* nošu materiāli (un citas viņa kompozīcijas – piemēram, kordziesmas, simfoniska skaņu glezna *Nakts pie Staburaga*) glabājas LNB Mūzikas lasītavā un Reto grāmatu un rokrakstu fondā.

Otra šajā periodā līdz galam neīstenotā iecere operas žanrā ir **Lūcijas Garūtas** iesāktā *Pasaka par nāvi*. Libreta pamatā Edvarda Vulfa luga ar tādu pašu nosaukumu, tās pirmizrāde Nacionālajā teātrī notika 1927. gadā. Vēlāk luga iestudēta arī citos teātros un raksturota kā dramatiska spēle, kurā “tēloti nāve, ļaunais un labais gars un dzejnieks simbolizētā veidā” (*Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, Nr. 3, 01.03.1934.). Acīmredzot Garūta iedvesmojusies no Vulfa lugas un pirmos fragmentus iecerētajai operai komponēja dažus gadus pēc lugas pirmizrādes. Par to liecina, piemēram, tenora Marisa Vētras (1901–1965) un baritona Ādolfā Kaktiņa (1885–1965) 1929. gadā Rīgā koncertos dziedātie *Nāves monologi* no iecerētās operas (*Jelgavas Vārds*, Nr. 5, 01.12.1929.; *Aizkulises*, Nr. 49, 06.12.1929.). 1934. gada izdevumā *Latvijas Radiofons* ir norāde par to, ka Lūcija Garūta “strādā pie operas *Pasaka par nāvi* ar pašas sacerētu tekstu” (*Latvijas Radiofons (Radiofona programma)*, Nr. 258, 04.11.1934.). Tomēr opera tā arī netika pabeigta. Longīns Apkalns 1977. gadā publicētajā apcerē par komponisti par to raksta šādi:

“Domājot par skatuves mūzikas daiļradi, L. Garūtu vispirms saistīja un iztēli rosināja E. Vulfa luga *Pasaka par nāvi*. No šā sižeta teksta dispozīcijām viņa komponēja divus Nāves monologus, kurus koncertos bieži dziedāja baritons Ādolfs Kaktiņš. Vairāk mūzikas šai operai neradās.” (L. Apkalns, *Latvju Mūzika*, Nr. 4, 01.01.1977.)

Tiesa, Silvijas Stumbres uzrakstītajā grāmatā par Garūtu ir norādīti vēl arī Prologs, *Mātes dziesma*, *Džanemas dziesma* un *Ārija* no nepabeigtās operas (Stumbre 1969: 196), kuras fragmenti klavierizvilkumā glabājas Lūcijas Garūtas fondā (*Džanemas dziesmas* izdevums arī LNB).

Trešā šajā periodā iesāktā un nepabeigta ir komponistes **Paulas Licītes** (1889–1966) opera *Baltgūlbīte* (komponistes librets pēc zviedru rakstnieka dramaturga Augusta Strindberga (*August Strindberg*) lugas *Svanevit*). Interesanti, ka presē publicētajā informācijā 1933. gadā teikts, ka Licīte strādā pie baleta *Baltgūlbīte* radīšanas (*Bohēma*, 15.11.1933.). Savukārt 1939. gadā kādā Latvijas Radiofona tiešraides koncerta publicētajā programmā norādīts, ka izpildītas dziesmas no Licītes topošās operas (*Hallo, Latvija (Radiofona programma)*, 26.11.1939.). Licītes atmiņās muzikoloģes Silvijas Stumbres publicētajā grāmatā teikts, ka lēnām iesākto darbu pie operas radīšanas pārtrauca Otrā pasaules kara notikumi. 1944. gada rudenī atgriežoties Rīgā, Licīte konstatējusi, ka vairāki klavierizvilkumā komponētie fragmenti operai kara laika cietušajā dzīvoklī faktiski vairs nav saglabājušies (Stumbre 1985: 64). Komponistes privātarhīvā palika vien atsevišķi iecerētās operas numuri klavierizvilkumā – numurs *Pamāte dzied...*, *Baltgūlbītes dziesma*, instrumentālas epizodes, rečitatīvu fragmenti (Stumbre 1985: 159). Pēc kara Licīte darbu pie operas komponēšanas neatsāka.

Visbeidzot, interesantu faktoloģisku akcentu iesākto un nepabeigto operu klāstā ievieš **Nilsa Grīnfelda** (1907–1986) viņa dzīves periodā Maskavā krievu valodā iecerētās operas *Jāzepe un viņa brāļi* (librets pēc Raiņa lugas) komponēšana.

Dzimis inženiera un gleznotājas ģimenē Alūksnē, Grīnfelds divu gadu vecumā kopā ar vecākiem pārcēlās dzīvot uz Maskavu un kopš tā laika pilnībā iekļāvās Krievijas

kultūras dzīvē un telpā, absolvējot Nikolaja un Antona Rubinšteinu mūzikas tehnikumu (1926) un P. Čaikovska Maskavas konservatorijas klavieru klasi (1931). Kompozīcijai pievērsies 20. gadsimta 30. gadu vidū. Pēc Otrā pasaules kara no Maskavas atsūtīts uz Rīgu kā *uzticams ideoloģisks kadrs darbam uz vietām*. Ieņēmis vadošus amatus Latvijas Padomju Komponistu Savienībā, kopš 1949. gada līdz mūža beigām strādāja Jāzepa Vītola Latvijas PSR Valsts konservatorijā, bija mūzikas katedras vadītājs, profesors no 1980. gada (Žune 2008).

Grīnfelds par operas *Jāzeps un viņa brāļi* ieceri savas dzīves periodā Maskavā rakstīja šādi:

“[...] Bet gribējās ko citu, un es aizrāvos ar 1935. gadā Maskavā izdotajā Raiņa izlases krājumā publicēto traģēdiju *Jāzeps un viņa brāļi*. Nemainot Raiņa tekstu, ko skaistā krievu valodā bija tulkojis Jānis Straujāns, 1936./37. gadā uzrakstīju operas skicējumu. Vēlāk, Tēvijas kara laikā, dažus fragmentus no šīs mūzikas dziedāja Rūdolfs Bērziņš.” (N. Grīnfelds, *Literatūra un Māksla*, Nr. 32, 13.08.1982.)

Latvijas operu jaunrades vēsturē Grīnfelda pirmās operas iecere ir interesanta ar to, ka to mēģināja radīt komponists laikā, kad viņam faktiski nebija nekādu ciešu sakaru ar vecāku un savu dzimto zemi. Tomēr tā bija uzmanības pievēršana Rainim (lai arī krievu valodā tulkotā tekstā), savukārt tūlīt pēc Otrā pasaules kara klajā nāca padomju režīma nacionalizētās ierakstu firmas *Bellaccord Electro* skaņuplates izdevums (atrodams LNB fondā), kurā Pētera āriju no Grīnfelda operas dzied tenors Rūdolfs Bērziņš (1881–1949), klavierpavadījumu spēlēja Hermanis Brauns (1918–1979).

Spriežot pēc Grīnfelda atmiņu liecinājumiem un citos avotos atrodamo informāciju, opera *Jāzeps un viņa brāļi* netika pabeigta, lai gan presē publicētajās ziņās pēc Otrā pasaules kara var lasīt, ka 20. gadsimta 40. gadu vidū komponists (jau dzīvojot Latvijā, Rīgā) kādu laiku vēl apsvēra tās turpināšanas iespējas (A. Grigulis, *Cīņa*, 16.12.1944.; J. Vītoļiņš, *Cīņa*, 11.09.1946.). Operas fragmenti klavierizviljumā atrodas Rakstniecības un mūzikas muzeja fondā.

#### **4. Operu jaunrade Otrā pasaules kara laikā un padomju okupācijas periodā: 20. gadsimta 40. – 50. gadi**

1940.–1941. gada PSRS okupācijas pirmajā gadā, krasi mainoties apstākļiem kultūras dzīvē, operas žanrā iezīmīgas pūles tika veltītas t. s. *Latvijas mākslas dekādei* Maskavā. Gaidāmajam notikumam 1941. gadā tika pabeigta operas *Baņuta* 3. redakcija ar optimistisko fināla versiju un tika izvirzīts uzdevums jaunas operas radīšanai (Klotiņš 2011: 121–140). Otrā pasaules kara laikā Vācijas okupācijas pārvaldes režīma jaunrades procesā pagaidām neviena jauna opera netika iesākta un pabeigta, toties PSRS okupācijas pārvaldes iestāžu darbības apstākļos evakuācijā Krievijā tapa pirmā *latviešu padomju opera*. 1944.–1945. gadā visā Latvijā atgriežoties PSRS okupācijas turpinājumam, kas formāli ilga līdz pat 1991. gadam (okupācijas izbeigšanos tuvināja 20. gadsimta 80. gadu



otrajā pusē aizsākušies Trešās Atmodas politiskie procesi), Latvija tika pilnībā iekļauta konkrētā komunistiskā totalitārā režīma lielvalsts pārvaldībā (Bleiere 2005).

Pēc kara sekoja bijušās padomju impērijas tirāna, diktatora Josifa Staļina (*Iosif Stalin*, 1878–1953) valdīšanas pēdējie apmēram astoņi gadi. Staļins nomira 1953. gada pavasarī un vēl pagāja daži gadi, līdz PSRS iestājas zināma politiska liberalizācija. Tas notika 1956. gadā, kad par PSRS lideri kļuva Ņikita Hruščovs (*Nikita Hruščev*, 1894–1971), kura astoņu gadu vadišanas posmu historiogrāfijā apzīmē kā *Hruščova atkusni* (*Hruščevskaā ottepel'*). Tādējādi posmu padomju impērijas, kuras sastāvā kā *de facto* okupēta teritorija atradās arī Latvija, līdz 1956. gadam faktiski veidoja vēl Staļina vadišanas laikā periodiski īstenotās visai agresīvās un represīvās politiskās kampaņas kultūras jomā (Kruks 2008: 13–39). Pēdējo lielāko kampaņu, kas bija vērsta režīmam nevēlamas estētikas un stilistisko tendenču izpausmēm literatūrā, teātrī, kino un mūzikā, atspoguļoja PSRS Komunistiskās partijas Maskavā pieņemtie lēmumi 1946.–1948. gadā (Kudiņš 2019b: 123–131).

Attiecībā uz mūziku to spilgti raksturoja lēmums *Par V. Muradeli operu Lielā draudzība (Cīņa, 14.02.1948.)*<sup>10</sup>. Tas atstāja paliekošu ietekmi jaunrades procesos. Lēmumus pavadīja arī dažādas varas oficiālo pozīciju detalizēti reflektējošas publikācijas cenzūras kontrolētajā presē. Skatījumā uz operas žanru, to, ko totalitārais režīms tajā prasa no libretistiem un komponistiem, labi ilustrē Latvijas Padomju Komponistu Savienības (turpmāk tekstā – LPKS) biedra, komponista un ideologa Pētera Smilgas (1901–1968) un muzikologa Arvīda Darkevica (1918–1992) 40. gadu otrajā pusē un 50. gadu sākumā publicētie raksti (P. Smilga, *Literatūra un Māksla*, Nr. 50, 12.12.1947.; A. Darkevics, *Karogs*, Nr. 4, 01.04.1953.). Uzstājīgi pieprasījumi pēc režīmam vēlamas, revolucionāro tēmu un dzīves īstenības atspoguļošanas kā libretā, tā arī mūzikā, kurai turklāt jāatbilst *sociālistiskā reālisma* prasībām, fonā pastāvošiem arī reāliem represiju draudiem, acīmredzot veicināja zināma mulsuma, varbūt arī nedrošības, baiļu atmosfēru. Turklāt, kā atzīmējis muzikologs Arnolds Klotiņš:

“Muzikālā teātra žanros jaunradi nemitīgi kavēja, kā redzējām, neadekvātas prasības pret libretiem. Prasība, lai operā būtu ne tikai aktuāla ideja, bet arī laikmetīgs sižets, izslēdz vēsturiskas vielas izmantojumu un faktiski paralizēja žanra attīstību.” (Klotiņš 2018: 550)

Ārpus Latvijas – Otrā pasaules kara izskaņā aizbraukušo trimdas latviešu sabiedrībā – nostiprinājās mēģinājumi saglabāt un kopt latviešu valodu un kultūras tradīcijas (Plakans 2021). Tas veidoja savu fonu trimdas komponistu jaunradei, tai skaitā arī mēģinājumiem komponēt operas latviešu valodā.

---

10 Lēmums iestājās pret *formālisma* kultivēšanu mūzikā, ar to saprotot nevēlamo modernisma stila tendenču apkarošanu un prasīja jaunradē īstenot “sociālistiskā reālisma” estētiku. PSRS galvaspilsētā Maskavā pasludinātais lēmums prasīja p analogus nevēlamās tendences nosodošos lēmumus pieņemt arī “savienotajās republikās”, kas tika izdarīts, arī Latvijā (Kruks: 2008: 20–25; Kudiņš 2019b: 123–131).

#### 4. 1. Pabeigtās iestudētās operas padomju okupācijas apstākļos

Padomju okupācijas perioda šajā posmā Latvijā tikai trīs pabeigtas operas piedzīvoja uzvedumus (ziņas par šīm operām atbilstoši avotam – Briede 1987). Vēl viena opera šajā laikā tapa arī trimdas sabiedrībā, tomēr tā skatuvisku inscenējumu piedzīvoja tikai 21. gadsimta sākumā.

Nilss Grīnfelds, *Rūta* (1943). Librets: Fricis Rokpelnis (1906–1969) un Jūlijs Vanags (1903–1986).

Opera pabeigta 1943. gadā, Grīnfeldam atrodoties Krievijā, un radīta sadarbībā ar Otrā pasaules karā laikā padomju okupācijas varas Krievijas pilsētā Ivanovā nodibināto Latvijas Valsts Mākslas ansambli (Latvijas PSR Valsts Filharmonijas priekštecī) un ar šī ansambļa spēkiem izrādīta tā paša gada aprīlī Maskavas Staņislavska un Ņemiroviča-Dančenko Muzikālajā teātrī (V. Lācis, *Cīņa*, Nr. 27, 21.07.1943.). 1945. gada 26. maijā notika operas pirmizrāde Latvijas PSR Valsts operas un baleta teātrī (J. Graubiņš, *Literatūra un Māksla*, Nr. 21, 08.06.1945.). Viencēliena operā, kā norādīts tālaika presē: “spēcīgiem dramatiskiem vilcieniem parādītas mūsu nesenās drūmās dienas — vācu fašistu okupācijas laiks un tautas un partizānu spontānā sacelšanās pret šiem saviem apspiedējiem” (P. Vīlups, *Padomju Jaunatne*, 20.02.1946.). Recenzijās īpaši uzsvērta operas libreta tematiskā aktualitāte (faktiski sociālpolitiskā angažētība), kā arī pieminēti komponista meklējumi laikmetīgu izteiksmes līdzekļu virzienā (J. Graubiņš, *Literatūra un Māksla*, Nr. 21, 08.06.1945.). 1948. gada Komunistiskās partijas lēmums par nevēlamajām tendencēm mūzikā nostādīja Grīnfelda operu *Rūta* kritizējamo piemēru sarakstā (Klotiņš 2018: 296). Pēc tam šī opera kā pietiekami plakātisks *jaunās varas* tēmas risinājums palika aizmirstībā.

Anatolijs Lepins (*Anatolij Lepin*, arī Anatols Liepiņš, 1907–1984), *Saules lēkts* (1950). Librets: Anatols Imermanis (1914–1998).

Latvijas PSR Valsts himnas mūzikas autors, *pirmā latviešu padomju baleta Laima* (1947) radītājs, no Maskavas atbraukušais Lepins, pēc Otrā pasaules kara uzturoties Latvijā līdz 50. gadu sākumam, paguva mūzikas dzīvē sevi iezīmēt arī kā baleta un operas komponists (Klotiņš 2018: 236–237, 526–528). 1950. gada 22. jūlijā notika Lepina operas *Saules lēkts* pirmizrāde Latvijas PSR Valsts operas un baleta teātrī. Tomēr tēmas ziņā sociālpolitiski izteikti angažētais librets, kas atbilstošā ideoloģiskā interpretācijā stāsta par latviešu strēlnieku lomu 1917. gada lielinieku (boļševiku) apvērsumā Sanktpēterburgā (Ziemas pils ieņemšanas skats operas finālā kā *jaunās dzīves saules lēkts*) un muzikālais risinājums, attiecībā uz kuru tika norādīts pārmērīgs ilustratīvisms un oriģinalitātes trūkums, arī varas kontrolētajā oficiālajā mūzikas kritikā neguva atbalstu un panākumus (V. Zosts, *Cīņa*, 05.08.1950.; O. Grāvītis, *Cīņa*, 04.11.1950.). Presē var atrast ziņas, ka 50. gadu pirmajā pusē Lepins pēc aizbraukšanas no Rīgas bija Maskavā uzsācis darbu pie operas libreta (acīmredzot ar tekstu krievu valodā) un partitūras jaunas redakcijas (P. Smilga, *Literatūra un Māksla*, Nr. 52, 30.12.1951.). Tomēr vēlāk nekādas ziņas par šī darba turpināšanu un pabeigšanu nav parādījušās.

Margēris Zariņš, *Uz jauno krastu* (1955). Librets: Fricis Rokpelnis (pēc Viļa Lāča romāna).

Faktiski tikai 1955. gada 20. jūlijā Latvijas PSR Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātrī pirmizrādī piedzīvojusi opera *Uz jauno krastu* var tikt uzskatīta par samērā veiksmīgu tobrīd joprojām oficiāli aktuālā *revolucionārās cīņas* un *sociālistiskā*

*reālisma* ideju un tēmu īstenojumu žanrā. Libreta pamatā esošais stāsts par padomju varas *nostiprināšanos* lauku, kolhoza vidē, šis cīņas idejisko uzvaru ar *ienaidniekiem un nevēlamiem elementiem* operā muzikāli ir risināts kompozicionāli profesionāli un stilistiski daudzveidīgi, tomēr, ievērojot arī tobrīd joprojām ideoloģiski aktualizētās sociālistiskā reālisma prasības pēc uztveres ziņā gana ilustratīvas un *demokrātiskas mūzikas*. Opera viesizrādē ir tikusi arī izrādīta *Latviešu literatūras un mākslas dekādē* 1955. gada decembrī Maskavas Valsts Akadēmiskajā Lielajā teātrī (E. Groševa, *Padomju Jaunatne*, 27.12.1955.). Gadu pirms politiskā *atkušņa* sākšanās Zariņa opera savā ziņā simboliski noslēdz vienu posmu padomju okupācijas laikā, jau nākamajā komponistam šajā žanrā muzikāli paužot citādākus stilistiskos risinājumus un prioritātes.

#### 4. 2. Vienas operas tapšana pēckara trimdas apstākļos

Ārpus Latvijas, Otrā pasaules kara beigās, Vācijā ap 1947. gadu operu *Vilkaču mantiniece* komponēja **Bruno Skulte** (1905–1976). Libreto pēc Ilonas Leimanes (1905–1989) uzrakstīja Tonija Kalve (1897–1967). Gan Vācijā, gan vēlāk, 1959. gadā, pārceļoties dzīvot uz ASV, Ņujorku, Skultem nebija lielu iespēju sagaidīt savas operas latviešu valodā un ar Latvijas kultūrvēsturi saistīto tematiku profesionālu iestudējumu uz skatuves. Opera komponēta klavierizvilkumā, Skultem veicot instrumentāciju tikai daļai no pirmā cēliena (operai ir četru cēlienu kompozīcija). Pēc Skultes nāves Ņujorkā dzīvojošais trimdas mūziķis (dirģents un komponists) Andrejs Jansons (1938–2022) izstrādāja instrumentāciju *Vilkaču mantinieces* visiem cēlieniem, šo darbu pabeidzot 2005. gadā (I. Ancāne, LR3 *Klasika*, 21.06.2014). 2005. gada 3. novembrī uz LNO skatuves Andreja Jansona vadībā izskanēja operas koncertuzvedums (*Latvijas Vēstnesis*, Nr. 177, 08.11.2005.). 2011. gada 3. jūnijā Latvijas Nacionālajā operā notika *Vilkaču mantinieces* iestudējuma pirmizrāde (I. Vasiļjeva, *Latvietis*, Nr. 149, 02.06.2011.).

289

#### 4. 3. Pabeigtās neiestudētās operas

Kopumā tie ir septiņi darbi. No tām sešām operām nošuraksta liecības ir saglabājušās, viena avotos tiek pieminēta tikai kā (iespējams) fakts.

**Mārtiņš Jansons** pēc savas pirmās operas *Tobago* (1939) publikā gūtajiem visumā labajiem panākumiem, pēc Otrā pasaules kara palikdams Latvijā un kļūdamas par LPKS biedru, 1945. gadā komponēja otro operu *Pūt, vējiņi!* (M. Zālīte, *Literatūra un Māksla*, Nr. 47, 07.12.1945.). 1946. gadā trīs LPKS apspriedēs Jansons, iepazīstinot ar operu, kurai libreto pēc Raiņa lugas bija veidojis pats, saņēma vairākus pārmetumus. Mūzikas vērtējumā tos vienā apspriedē noformulēja Nilss Grīnfelds:

“Darbā trūkst muzikāli tematiska dramatisma, nav neviena muzikāli spilgta raksturojuma (piem. Ulža, Baibas). Nav ansambļu – ne duetu, nedz tercetu, kvartetu. Šis iztrūkums būtu attaisnojams vienīgi tad, ja vietā dotu spožu muzikālu, simfonisku veidojumu. Trūkst vispār muzikālās valodas simfoniskās attīstības.” (M. Zālīte, *Literatūra un Māksla*, Nr. 7, 15.02.1946.)

Apspriedes secinājums – opera īsti vēl nav pabeigta. Interesanti, ka 1946. gada apspriedē samērā atzinīgus vārdus izpelnījās Jansona veidotais librets, kas “ir veikli, lietpratīgi darināts, valoda vijīga, teksta muzikālā intonācija ievērota” (Turpat). Turklāt komponists ir būtiski pārveidojis Raiņa lugas sižeta līniju attīstību: “Pēdējā cēlienā ievests fantastisks balets – mēneštilts. Baiba nemirst, bet kopā ar laimīgo Uldi brauc pretim jaunai dzīvei.” (Turpat). Tomēr pēc gada operu atkal apspriežot LPKS, librets tika novērtēts kā neizdevies (P. Smilga, *Literatūra un Māksla*, Nr. 50, 12.12.1947.).

Acīmredzot kultūrpolitisko noskaņu maiņa, saasināja uzmanību arī uz Jansona operu. Pēc 1948. gada Komunistiskās partijas lēmuma par nevēlamo tendenci apkaršanu mūzikā komponists gan mēģināja veikt precizējumus (uzlabojumus) savā otrajā operā. Tomēr, 1951. gadā to atkal apspriežot LPKS, vēlreiz uzsvērts, ka “librets neapmierina ne dramaturģiski, ne ideoloģiski” (*Literatūra un Māksla*, Nr. 5, 04.02.1951.). Savukārt mūzikai joprojām pārņemts simfonizācijas, polifoniskuma elementu trūkums, turklāt “stipri jūtama *formālisma* ietekme, stilu sajaukums un jucekļīgums” (Turpat). 1948. gada lēmumā īpašu nozīmi ieguvušā vārda *formālisms* (ar to saprotot visu totalitārajam režīmam nevēlamo estētikā un izteiksmes līdzekļos, t. sk. arī 20. gadsimta pirmās puses modernisma perioda stiliem raksturīgo) faktiski signalizēja par Jansona operas *Pūt, vējiņi!* pilnīgu *norakšanu*, ko arī apliecina noslēguma formulējums: “Darbs visumā jānovērtē par neizdevušos, padomju tautas prasībām un vajadzībām nederīgs.” (Turpat). Šodien Mārtiņa Jansona operas *Pūt, vējiņi!* klavierizvilkums glabājas LNB fondā.

Hronoloģiski pēc Jansona komponiste un pianiste **Lauma Reinholde** (1906–1986), būdama LPKS biedre, jau 1945. gadā ziņoja, ka strādā pie operas *Krauklītis* (librets pēc Raiņa lugas), atsevišķi tās komponētie fragmenti tika izpildīti arī koncertos (M. Zālīte, *Literatūra un Māksla*, Nr. 15, 27.04.1945.; *Cīņa*, 11.10.1945.). 1947. gadā Reinholde savā atskaitē iepazīstināja LPKS ar savu operu klavierizvilkumā, tomēr, tāpat kā Jansona *Pūt, vējiņi!*, arī Reinholdes opera, it īpaši tās librets tika vērtēts kā neizdevies (P. Smilga, *Literatūra un Māksla*, Nr. 50, 12.12.1947.). Arhīvu avotos arī var atrast ziņas, ka operas vērtējumā bijuši iebildumi “pret rečitātīvu pārlieko daudzumu, raksturojumu un kontrastu trūkumu” (Klotiņš 2018: 517). 1948. gadā laikrakstos publicēta informācija, ka pēc operas *Krauklītis* apspriešanas Mākslas lietu pārvaldes Mākslinieciskajā padomē pausti norādījumi veikt uzlabojumus operas partitūrā un tā pieņemta iestudēšanai Liepājas muzikāli dramatiskajā teātrī (*Cīņa*, 13.02.1948.). Tomēr, pēc teātra pieprasījuma notikušajās atkārtotajās LPKS un Mākslas lietu pārvaldes apspriedēs 1950. gadā tika saņemtas negatīvas atsauksmes, un teātris no operas iestudēšanas atteicās (Klotiņš 2018: 517).

Iespējams, muzikālā stilistiska, ko savā operā atspoguļoja Reinholde, neatbilda politiskā režīma pieprasījumam pēc *pareizas mākslas*. Interesanti, ka, apspriežot operu Mākslas lietu pārvaldē 1948. gadā, izskanēja arī šādas atziņas:

“Domas par operu dalījās. Vieni uzskatīja, ka opera *Krauklītis* rada zināmu interesi uzvešanai, citi turpretī izteicās, ka šī opera var noderēt tikai kā savdabīgs eksperimentējošs materiāls koncertiem vai radio pārraidēm. Runātāju vairums L. Reinholdes mūziku novērtēja kā interesantu paraugu plašai tautas melodiju izmantošanai operas darbā.” (*Literatūra un Māksla*, Nr. 5, 01.02.1948.)

Laikam izšķiroši bija pārmetumi par to, ka operas mūzikā “trūkst spraiguma” (Turpat). Pēc atteikšanās to iestudēt, opera *Krauklītis* tika aizmirsts. Tikai pašas Reinholdes vēlāk rīkotajos koncertos viņa dažreiz programmā iekļāva operas fragmentus. 1966. gadā, atzīmējot komponistes 60 gadu jubileju, toreizējās Valsts bibliotēkas Mūzikas lasītavā Reinholde par godu viņas radošajam darbam izveidotajai ekspozīcijai tās atklāšanā stāstījusi par savu operu. Spriežot pēc presē publicētās informācijas, šajā ekspozīcijā tās apmeklētāji ir varējuši arī aplūkot operas partitūras fragmentus (*Cīņa*, 11.09.1966.). Mūsdienās operas *Krauklītis* klavierizvilkums un partitūras fragmenti glabājas LNB Reto grāmatu un rokrakstu fondā.

1947. gadā savas iecerētās trešās operas komponēšanai laiku veltīja **Nilss Grīnfelds**, balstoties uz agrāk (1945. gadā) dzejnieka Friča Rokpeļņa tapušo libretu *Purva zieds*, kas stāsta par latviešu cilšu pretestību vācu (teitoņu) bruņiniekiem 13. gadsimtā (A. Dimants, *Cīņa*, 10.01.1947.; M. Zariņš, *Literatūra un Māksla*, Nr. 50, 12.12.1947.). 1948. gadā šī opera ar nosaukumu *Daina* klavierizvilkumā tika apspriesta LPKS, kur saņēma kritiku gan par pārlieku “drūmumu” un “nemelodiskumu”, gan arī pārāk maz akcentēto revolucionārās cīņas tematiku. Tomēr LPKS biedru (komponistu) atskaites apspriedē Maskavā pēc operas fragmentu izpildījuma un apspriešanas Grīnfelds saņēma ieteikumu turpināt darbu pie *Dainas* pabeigšanas, acīmredzot ar to domājot arī visas operas instrumentēšanu partitūrā (Klotiņš, 2018: 525). Savukārt, pēc operas koncertizpildījuma solistu, kora un orķestra sniegumā LPKS plēnuma koncertā 1950. gada rudenī muzikologs Oļģerts Grāvītis publicētajā atsauksmē, pauzdams oficiālo nostāju, rakstīja:

“[...] komponists vairāk domājis par orķestra pilnskanību, mazāk par melodiju daudzveidību un bagātību, bez tam mūsdienu skatītāju neapmierina operas neaktuālais sižets.” (O. Grāvītis, *Cīņa*, 04.11.1950.)

Pieminētais “neaktuālais sižets”, šķiet, bija viens no galvenajiem iemesliem, kādēļ tika novērsta varas uzmanība no operas *Daina*, un tā netika atbalstīta iestudēšanai operēatrī. Operas fragmenti klavierizvilkumā un orķestra partitūrā glabājas LNB fondā.

Nākamā opera, kas ir arī ļoti interesanta, vērtējot to kā pabeigtu kompozīciju, ir **Jāzeps Mediņa** iecerētie *Zemdegi*. Spriežot pēc presē publicētajām ziņām, operu komponists iesācis radīt tūlīt pēc Otrā pasaules kara. Sadarbībā ar dzejnieku Pāvilu Vilipu operas libreta pamatā, kā to publicētajā informācijā raksturoja oficiālā prese, ir “padomju patriotu cīņa pret hitleriskajiem iebrucējiem Tēvijas kara noslēguma posmā”. Operai, iecerētai trīs cēlienu kompozīcijā, Mediņš paguva komponēt klavierizvilkumā mūziku pirmajiem diviem cēlieniem un skicējumus trešajam (*Literatūra un Māksla*, Nr. 5, 04.02.1951.). Negaidītā, pārāgrā komponista nāve pārtrauca darbu pie komponēšanas. 1951. gadā LPKS apspriedē, noklausoties operas fragmentus, tika izteikti atzinīgi viedokļi par tās mūziku un ierosinājums mēģināt rast iespēju pabeigt operas komponēšanu, to arī instrumentējot (Turpat). Trīs mēnešus vēlāk presē jau tika publicēta ziņa, ka darbu pie Jāzeps Mediņa operas pabeigšanas veic **Margēris Zariņš** (O. Grāvītis, *Padomju Jaunatne*, 12.05.1951.).



1951. gada novembrī publicēta ziņa, no kuras izriet, ka Zariņš ir noslēdzis darbu pie Mediņa operas partitūras pabeigšanas, bet nav noticis darbs pie libreta pārstrādes, kas acīmredzot arī iepriekš ticis apspriests un rekomendēts (*Literatūra un Māksla*, Nr. 45, 11.11.1951.). 1952. gada sākumā publicēta informācija, ka darbs pie operas joprojām turpinoties, librets ir ticis vairākas reizes precizēts, tomēr komponists Zariņš vēl neesot pilnībā apmierināts ar to (*Literatūra un Māksla*, Nr. 4, 27.01.1952.). 1952. gada ziemā tika publicēts Arvīda Darkevica raksts, kurā tika pausta visai asa kritika par to, ka darbs pie operas *Zemdegi* pabeigšanas nevirzās uz priekšu (A. Darkevics, *Ciņa*, 10.02.1952.). Savukārt, spriežot pēc Darkevica raksta, kas publicēts 1953. gada aprīlī, secināms, ka Zariņš operu pabeidzis (A. Darkevics, *Karogs*, Nr. 4, 01.04.1953.). Atbilstoši LNB fondā pieejamajiem Mediņa – Zariņa operas klavierizvilkumiem, gala versijā opera *Zemdegi* ir trīs cēlienos. Tomēr opera nav tikusi instrumentēta (S. Stumbre, *Karogs*, Nr. 10, 01.10.1955.). Darkevica rakstā arī norādīts:

“Taču arī *Zemdegi* nerasniedza pilnvērtīgas operas līmeni. Iemesls tam bija ne tikai tas, ka Jāzepa Mediņa un Marģera Zariņa muzikālās valodas ir diezgan atšķirīgas, bet galvenokārt tāpēc, ka arī šīs operas autori nebija bruņojušies ar tām zināšanām, kas pilnīgi nepieciešamas, stājoties pie operas sacerēšanas. Turklāt šīs operas radīšanas ceļš tiešām bija grūtību pilns. Autori visu laiku atradās bēdīgi slavenās operkomisijas uzraudzībā un tās pretrunīgo domu ietekmē. Šīs komisijas labā griba, aiz tās locekļu vairuma nekompetences operas jautājumos, pārvērtās par nemākulīgas, bet pretenciozas pamātes gādību, kas vēl vairāk sajauc jau tā nedrošo operas autoru nostāju libreta un muzikālās dramaturģijas izveidē.” (A. Darkevics, *Karogs*, Nr. 4, 01.04.1953.)

Arnolds Klotiņš šo situāciju raksturojis arī šādi:

“Jāzepa Mediņa mūzikas liriskajai ievirzei, operu monumentalizējot, Marģeris Zariņš atļāvis stilistiski maz atbilstošu simfonizāciju. [...] To nožēloja pat novērotāji no malas – PSRS centrālajā žurnālā *Sovetskaā muzyka* parādījās raksts, kurā starp citu minēts, ka ierēdņi pieprasījuši *Zemdegu* gadījumā kameroperu pārvērst par tautas drāmu, lai gan komponisti vienojušies, ka Marģerim Zariņam opera vienīgi jāpabeidz, visu pārējo atstājot negrozītu.” (Klotiņš 2018: 504)

Opera *Zemdegi* tā arī netika iestudēta. Kā viens no iemesliem literatūrā tiek norādīts tas, ka 20. gadsimta 50. gadu sākumā padomju impērijā atkal bija uzvirtojušas politiskā režīma inspirētas kaislības ar mērķi uzsvērt *ideoloģiski pareizu* tēmu atspoguļošanas nepieciešamību jaunradītajos žanra paraugos (Turpat). Tas arī ietekmēja pavērsienus *Zemdegu* pabeigšanas procesā, operai izpelnoties arī smagus pārmetumus par nepietiekamu aktuālo ideoloģisko nostādņu atspoguļojumu libretā. Galu galā šāds vispārējais sociālpolitisko norišu fons aizvirzīja šo operu aizmirstībā.

1948. gadā (gada skaitli norādot partitūrā) savu pēc skaita piekto operu – *Austris un Laimdota* – pabeidza komponēt **Kārlis Martinovskis**, pats arī būdams libreta autors (M. Zālīte, *Literatūra un Māksla*, Nr. 48, 14.12.1945.). Spriežot pēc 20. gadsimta 30. gados Rīgas presē publicētās informācijas, šo operu Martinovskis bija iecerējis vēl tolaik, ar



nosaukumu *Zaļā Zemgale* (*Mūzikas Apskats*, Nr. 06.–07., 01.06.1936.). Tomēr opera tika pabeigta pēc Otrā pasaules kara, kad Martinovskis bija iestājies LPKS. Nav saglabājušās ziņas par to, vai komponists mēģinājis to virzīt iestudēšanai. Tāpat kā iepriekšējās, arī operas *Austris un Laimdota* darbība risināta iztēlotā mitoloģiskā senlatviešu pagātnē, tās partitūra ir atrodama LNB Reto grāmatu un rokrakstu lasītavas fondā.

Hronoloģiski sestā pabeigtā, bet neiestudētā opera šajā laikposmā ir **Igora Jerjomina** (1916–1987) *Kaija* (*Čajka*, 1955). Pēc Otrā pasaules kara no Krievijas ieradās Rīgā, Jerjomins 1953. gadā Latvijas PSR Valsts konservatorijā absolvēja Ādolfā Skultes kompozīcijas klasi, vēlāk darbojies galvenokārt kā mūzikas skolotājs, zināmu laiku arī vadījis padomju okupācijas karaspēka Baltijas kara apgabala vienības ansambli (*Latviešu komponisti un muzikologi* 1989: 63) 1989: 63). Operu *Kaija* Jerjomins komponēja ar paša veidoto libretu pēc krievu (padomju) rakstnieka Nikolaja Birjukova (*Nikolaj Birūkov*, 1912–1966) romāna ar tādu pašu nosaukumu (1945). Operas fragmenti solistu, kora un orķestra izpildījumā izskanēja LPKS kongresā 1956. gada ziemā un vēlāk publicētajā atsauksmē saņēma kritiku par meistarības trūkumu žanra pārvaldīšanas prasmē (J. Pabērzs, *Karogs*, Nr. 4, 01.04.1956.). Pēc tam Jerjomina opera nogrima pilnīgā aizmirstībā. Latvijas mūzikas vēsturē padomju okupācijas periodā šī opera ir viena no divām operām, kuru libreti ir krievu valodā (otra tapa okupācijas perioda pašā izskaņā). Operas fragmenti partitūrā atrodami LNB fondā.

Visbeidzot, atsevišķos avotos šodien var atrast norādi uz to, ka aptuveni 40. gadu pirmajā pusē operu *Pūt, vējiņi!* (pēc Raiņa lugas motīviem) bija komponējusi **Jūlija Feldmane** (dzīves dati nav precīzi zināmi). 1921. gadā Feldmanes vecāki kopā ar meitu Jūliju pārcēlās uz savu dzimteni, Latviju. 20. gados Feldmane studējusi Latvijas konservatorijā klavierspēli un kompozīciju, tomēr studijas nav pabeigusi (Klotiņš 2018: 242). 30. gadu beigās Feldmanes komponētās solodziesmas skanēja koncertos Rīgā (P. S., *Rīts*, 24.10.1938.). Otrā pasaules kara laikā Feldmane evakuējās uz Krieviju, 1945. gadā atgriezās Rīgā, kļuva par LPKS biedri, strādāja par mūzikas skolotāju. 1946. gadā aizbraukusi dzīvot uz Maskavu un 1948. gadā izslēgta no LPKS. Arhīvu avotos atrodamas tikai skopas ziņas par to, ka Feldmane (visticamāk, klavierizvilkumā) komponējusi operu *Pūt, vējiņi!* (Klotiņš 2018: 242). Operas nošu materiāls mūsdienās nav atrodams. LNB fondā glabājas komponistes (ar uzvārdu Feldmane-Aleksandroviča) 30. gados komponētu deviņu solodziesmu un vienas kordziesmas nošuraksti.

#### 4. 4. Nepabeigtās operas un neīstenotās ieceres

Aplūkojamajā laikposmā avotos ir atrodamas ziņas par to, ka jaunu operu, kas būtu veltīta padomju totalitārajam režīmam aktuālās *revolucionārās cīņas* tēmas izgaismojumam, 1941. gadā, uzsākot gatavoties t. s. *Latvijas mākslas dekādei* Maskavā, pasūtīja radīt dzejniekiem Aleksandram Čakam (1901–1950) un Ērikam Ādamsonam (1907–1946), un komponistam **Jānim Mediņam**. Librets tika radīts, Mediņš 1941. gadā jūnija sākumā jau bija sācis komponēt mūziku operas (nosaukums nav saglabājies) 1. cēlienam. Acīmredzami šīs operas tapšanas procesu pārtrauca Vācijas karaspēka

atnākšana un Latvijas teritorijas okupēšana. Mūsdienās Rakstniecības un mūzikas muzejā ir atrodami vien atsevišķi Mediņa skicējumi šīs operas mūzikai, taču tās komponēšana tā arī netika turpināta (Klotiņš 2011: 131–132).

Hronoloģiski nākamais piemērs ir leģendārā dziesmusvētku virsdiriģenta **Haralda Medņa** (1906–2000) nepabeigtā opera *Zelta zirgs*. Mediņa radošās darbības ceļā nozīmīgs pieturas punkts bija Latvijas PSR Valsts konservatorijas absolvēšana 1949. gadā Ādolfa Skultes kompozīcijas klasē (tikai 1950. gadā Mednis beidza studijas diriģēšanas specialitātē pie Leonīda Vignera). Kompozīcijas studiju noslēguma diplomdarbs bija 1. cēliens operai *Zelta zirgs* (Medņa librets pēc Raiņa lugas) (V. Lindenberga, *Literatūra un Māksla*, Nr. 33, 14.08.1981.). Tomēr opera netika pabeigta. Mūža nogalē kādā intervijā, to atceroties, Mednis teicis:

“Diplomdarbam sakomponēju operu *Zelta zirgs*. Sagādījās, ka arī Žilinskis bija izvēlējis šo libretu. Varēju straujāk darboties, pats vainīgs, ka Žilinskis mani apsteidza. Varbūt savas jubilejas svinībās, ja izdosies vienoties ar māksliniekiem, piedzīvošu kaut neliela manas operas fragmentiņa iedzīvināšanu uz skatuves.” (A. Lēve, *Lauku Avīze*, 16.08.1996.)

Fragmenti no Mediņa operas *Zelta zirgs* 1. cēliena izskanēja koncertos Latvijas Zinātņu akadēmijā 1997. gada 10. decembrī (A. Lēve, *Lauku Avīze*, 16.08.1996.) un JVLMA Lielajā zālē 2001. gada 26. aprīlī (G. Pupa, *Literatūra un Māksla Latvijā*, Nr.17, 26.04.2001.). Haralds Medņa nepabeigtās operas fragmenti klavierizvilkumā un partitūrā glabājas LNB fondā.

Balstoties galvenokārt uz ziņām, ko ir sniegusi LPKS, var secināt, ka trešais gadījums, kad jauna žanra parauga komponēšana tika iesākta, ir **Jāņa Vītoļņa** (1886–1955) darbs pie operas *Indulis un Ārija* (librets pēc Raiņa lugas). Pirmoreiz ziņas par Vītoļņa uzsākto darbu ieceres īstenošanai tika publiskotas 1954. gadā (A. Vaivarājs, *Zvaigzne*, Nr. 18, 15.09.1954.). Muzikoloģe Silvija Stumbre gadu vēlāk savā rakstā apgalvojuma formā rakstīja, ka Vītoļņš “komponējis operu *Indulis un Ārija*” (S. Stumbre, *Karogs*, Nr. 10, 01.10.1955.). Tomēr desmit gadus vēlāk publicētajā Jēkaba Vītoļņa apcerē par tēmu *Rainis mūzikā* izlasāms, ka Vītoļņa opera tā arī palikusi nepabeigta (J. Vītoļņš, *Māksla*, Nr. 3, 01.07.1965.). LNB fondā ir atrodams tikai *Apsveikšanas kora* nošuraksts no *Induļa un Ārijas*. Pārējie nepabeigtās operas fragmenti, iespējams, būtu meklējami komponista tuvinieku vai citu personu privātarhīvos.

Ceturtais iesāktais, bet, spriežot pēc mūsdienās pieejamās informācijas, nepabeigtas darbs saistās ar **Edmunda Goldšteina** (1927–2008) iecerēto operu *Uguns un nakts* (pēc Raiņa lugas). Nav saglabājušās nekādas precīzākas ziņas par šo ieceri. Pieļaujams, ka tā bija radusies 1953. gadā Latvijas Valsts konservatorijas kompozīcijas klasi absolvējušā jaunā komponista vēl studiju noslēguma posmā. LPKS publicētajā informācijā var izlasīt, ka 1954. gadā jaunrades skates koncertā tikuši izpildīti fragmenti no Goldšteina topošās operas (V. Kaupužs, *Cīņa*, 02.06.1954.). Tomēr ar to informācijas pavediens apraujas, un nav atrodami nekādi nošu materiāli un citas liecības.

Visi pārējie gadījumi šajā laikā ir saistīti vien ar vairāku komponistu paustajām iecerēm komponēt operu, gan tā arī īsti nesekojojot pārliecinošam radošā darba procesam, vismaz droši faktoloģiski pierādījumi tam nav atrodamī. Šādi ieceru pieteikumu piemēri: Aleksandrs Valle – *Gundega un Brusubārda un Pūt, vējiņi!* (M. Zālīte, *Literatūra un Māksla*, Nr. 47, 07.12.1945.); Paula Līcīte – *Zvejnieka dēls*, Arvīds Žilinskis (1905–1993) – *Mušu karalis (Brīvā Venta (Ventspils), 23.03.1950.)*; Nilss Grīnfelds – *Vizma*, Ādolfs Skulte (1909–2000) – *Kaugurieši un Plaisa mākoņos*, Pēteris Smilga – *Šopēna sirds*, Valentīns Utkins (1904–1995) – *Imants Sudmalis un Zvejniekiems* (A. Darkevics, *Karogs*, Nr. 4, 01.04.1953.; Klotiņš 2018: 372). Jāpiebilst, ka no savas jaunrades pirmsākumiem izteikti simfoniskās mūzikas autoram Jānim Ivanovam (1906–1983) arī tika izteikts priekšlikums komponēt operu pēc Raiņa lugas *Pūt, vējiņi!* (*Literatūra un Māksla*, Nr. 7, 12.02.1956.). Tomēr nav ziņu, ka viņš būtu to darījis.

Jāsecina, ka norādītie pieteikumi 20. gadsimta 40. gadu otrās puses un 50. gadu pirmās puses laikā uztverami kā zināms atbalsojums totalitārā politiskā režīma prasībām atbilstoši PSRS Komunistiskās partijas 1948. gada lēmumā paustajam. Varas retorikā komponisti tika īpaši aicināti radīt mūziku ar tekstu (vokālie žanri), skatuves un kino žanros, šādi cenšoties kontrolēt mākslas darbu saturu (Kruks, 2008: 25–30). Tomēr norādītās operu ieceres, spriežot pēc šo komponistu turpmākā jaunrades procesa, tā arī palika tikai ideju un dažu varbūtēju sākotnēju skicējumu līmenī.

Visbeidzot, ārpus Latvijas, trimdas latviešu sabiedrībā Rietumvācijā 40. gadu otrajā pusē operu bija iecerējis komponēt Jānis Norvilis (1906–1994). Komponista izvēlēta libreta uzmanības centrā bija Kurbads, spēkavīrs latviešu mitoloģijā. Tomēr tapa tikai atsevišķas nošu skices. Dažādu apstākļu ietekmē arī šī iecere komponēt operu neīstenojās (Auguste 2014).

295

## 5. Operu jaunrade padomju okupācijas periodā: 50. gadu beigas un 60. gadi

1956. gadā PSRS Komunistiskās partijas kongresā veiktais totalitārās lielvalsts jaunā līdera Ņikitas Hruščova publiskais atmaskojums un nosodījums Staļina vadīšanas laika asiņainajam teroram un noziegumiem ievadīja *atkušņa* sākumu. Tas izvērsās līdz Hruščova atcelšanai no amata (*galma apvērsumam* padomju impērijas varas virsotnē) 1964. gadā. Tomēr *atkušņa* radītie impulsi, kas kultūras telpā un mākslas jaunrades procesos atspoguļojās zināmā liberalizācijā, estētisko un stilistisko izpausmju dažādības demonstrācijā, faktiski iezīmēja visu 60. gadu posmu. Šo kontekstuālo procesu kopumā arī attīstījās jaunu operu jaunrade Latvijā. Savā ziņā viena žanra ietvaros atspoguļojot gan klasiski romantisko tradīciju turpinājumu estētikā un mūzikas stilistikā, gan zināmus, fragmentārus modernisma strāvojumu un muzikālās leksikas adaptācijas mēģinājumus atsevišķu komponistu jaunradē (Kudiņš 2018; Kudiņš 2021; Torgāns 2010).

## 5. 1. Pabeigtās iestudētās operas

Šajā padomju okupācijas perioda posmā pabeigto un iestudēto operu faktoloģiju un hronoloģiju veido 12 operas. Tiesa, trīs operas tika iestudētas vairākus gadus pēc to komponēšanas, līdz ar to uzvedumi tapuši jau citā laikposmā. Tomēr, spriežot pēc avotos pieejamajām ziņām, pirms iestudēšanas šajās operās netika ieviestas nekādas izmaiņas, tās tiek ieskaitītas šajā laikposmā pabeigto un iestudēto operu uzskaitījumā. Pabeigto un iestudēto operu sarakstu (par tām operām, par kurām nav informācijas Vijas Briedes grāmatā *Latviešu operteātris*, ziņas par pirmuzvedumiem norādītas papildus ar atsaucēm uz avotiem) veido šādi darbi:

Marģeris Zariņš, *Zaļās dzirnavas* (1957), komponista librets pēc Jēkaba Janševska romāna *Dzimtene*. Pirmizrāde 28.06.1958., Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris;

Arvīds Žilinskis, *Zelta zirgs*, komponista un Mildas Žilinskas librets pēc Raiņa lugas<sup>11</sup>. 1. redakcijas (1958) pirmizrāde 10.06.1958., Latvijas televīzijas studijas iestudējuma tiešraide; 2. redakcijas (1964) pirmizrāde 07.02.1965., Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris;

Oļģerts Grāvītis (1926–2015), *Vanadzīņš* (1958), komponista librets pēc Viļa Lāča stāsta. Pirmizrāde 30.12.1959., Latvijas televīzijas studijas iestudējuma tiešraide (B. Bērza, *Rīgas Balss*, 29.12.1959.);

Jānis Kepeītis (1908–1989), *Minhauzena precības* (1945, instrumentācija 1959). Librets (pēc Mārtiņa Zīverta lugas): Tonija Kalve. Pirmizrāde 01.07.1960., Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris (Fūrmane 2010: 207);

Felicita Tomsone (1901–1969), *Pūt, vējiņi!* (1960), komponistes librets pēc Raiņa lugas. Pirmizrāde 02.06.1960., Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris;

Oļģerts Grāvītis, *Audriņi* (1964). Librets: Fricis Rokpelnis. Pirmizrāde 16.06.1965., Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris;

Marģeris Zariņš, *Nabagu opera* (1964), komponista librets pēc Žaņa Grīvas noveles *Zilās mošejas ēnā*. Pirmizrāde 05.12.1965., Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris;

Marģeris Zariņš, *Svētā Maurīcija brīnumdarbi* (baletopera, 1964), komponista librets un mūzika. Pirmizrāde 28.12.1974., Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris;

Oļģerts Grāvītis, *Sniegputeņos* (1967), komponista librets pēc Aleksandra Čaka poēmas *Mūžības skartie* un Aleksandra Grīna romāna *Dvēseļu putenis*. Pirmizrāde 07.11.1967., Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris;

Nilss Grīnfelds, *Maiga* (1969), komponista librets (izstrādē konsultējoties ar Imantu Ziedoni). Pirmizrāde 02.09.1969., Latvijas televīzijas studijas iestudējuma tiešraide (A. Vaidavs, *Cīņa*, 02.09.1969.);

Arvīds Žilinskis, *Pūt, vējiņi!* (1969), komponista librets pēc Raiņa lugas. Pirmizrāde 26.03.1977., Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris;

Pauls Dambis (1936), *Spārni* (1970). Librets: Jānis Peters (1939). Pirmizrāde 22.05.1976., Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris.

11 Publicētājās atmiņās Arvīds Žilinskis ir norādījis, ka libretu viņam ir palīdzējusi izstrādāt dzīvesbiedre Milda Žilinska (Žilinskis 2015).

Iestudēto operu kopums šajā laikposmā sastāv no dažādiem žanra traktējumiem. Vieglas, asprātīgas stilizācijas elementi Marģera Zariņa trešajā operā *Zaļās dzirnavas* tālāk attīstījās jau visai daudzšķautņainā dažādu stilu (laikmetīgās mūzikas valodas skarbums, dažādu stilu, t. sk. populārās mūzikas stilizācija) īstenojumu *Nabagu operā*. Pēc liriski dramatiskā izteiksmē veidotās televīzijas studijas operas *Vanadziņš* līdzīgu pavērsienu laikmetīguma virzienā savās nākamajās divās operās veica arī Oļģerts Grāvītis. Tomēr, spriežot pēc tā, ka abas minētās operas uz valsts operteātra skatuves tika izrādītas samērā neilgu laiku, var secināt, ka publikai šādi laikmetīguma vai 60. gados raksturīgā *skarbā stila* (Torgāns 2010: 262) risinājumi nešķita īpaši saistoši. Interesanti, ka gan Zariņa, gan Grāvīša operas saņēma visai lielu uzmanību kritikā (*Nabagu opera* – L. Krasinska, *Cīņa*, 25.12.1965.; N. Grīnfelds, *Māksla*, Nr. 1, 01.01.1966.; P. Pečerskis, *Rīgas Balss*, 06.01.1966.; O. Grāvītis, *Literatūra un Māksla*, Nr. 15, 09.04.1966.; *Audriņi* – J. Voskresenska, *Rīgas Balss*, 28.06.1965.; A. Klotiņš, *Māksla*, Nr. 3, 01.07.1965.; N. Grīnfelds, *Cīņa*, 09.07.1965.; L. Kārklīš, *Padomju Jaunatne*, 09.07.1965.; *Sniegputeņos* – G. Kļaviņš, *Rīgas Balss*, 27.11.1967.; N. Grīnfelds, *Cīņa*, 17.12.1967.; A. Klotiņš, *Māksla*, Nr. 1, 01.01.1968.; V. Bērziņa, *Literatūra un Māksla*, Nr. 2, 13.01.1968.; S. Stumbre, *Karogs*, Nr. 2, 01.02.1968.). Kritiķu paustie viedokļi un pārdomas gan par žanra traktējumu šajās operās, gan libreta un muzikālās dramaturģijas aspektiem kalpo par vērtīgu izziņas avotu šī laikposma oficiālo nostādņu, subjektīvo vērojumu un individuālas analīzes izgaismojumā.

Jāatzīmē, ka šīs trīs operas arī iezīmēja zināmas novitātes operas žanrā, dažādos veidos atspoguļojot laikmetīgumu. *Nabagu operas* darbība risinās 20. gadsimta 50. gadu pirmajā pusē Turcijā, kurā līdzās ideoloģisko nostādņu paušanai (*turku darbaļaužu cīņa pret apspiedējiem un amerikāņu imperiālistiem*) visai veikli izspēlēta arī neizdevušās mīlestības cilvēcisko attiecību drāma. Scenogrāfijas aspektā *Nabagu opera* bija pirmais ietudējums Latvijas mūzikas vēsturē, kurā tik vizuāli tieši ir tikusi izrādīta austrumu tēmas klātbūtne – par to liecināja uz skatuves redzamās minaretu un mošeju kontūras. Savukārt Otrā pasaules kara laikā notikušās Audriņu traģēdijas (K. Strods, lsm.lv, 02.01.2022.) tēmas risinājumā Grāvīša operā interesantu akcentu veido PSRS Centrālā Radio diktora Jurija Levitāna (*Ūrij Levitan*, 1914–1983) runas, kurās viņš paziņo par Vācijas uzbrukumu PSRS, fragmenta iekļāvums operas pirmajā cēlienā. *Sniegputeņos* muzikālā partitūra ietver dažādu stilistisko elementu slāņus, regulāri priekšplānā izceļot visai skarbu un disonantu muzikālo izteiksmi, kas savā ziņā visai labi raksturo fragmentārās un mērenās modernitātes pārstāvību Latvijas komponistu jaunradē 20. gadsimta 60. gados (Kudiņš 2021). Jāpiebilst, ka padomju okupācijas periodā uzmanību pievērst latviešu strēlnieku tēmai Pirmā pasaules kara laikā savā ziņā bija uzdrīkstēšanās. 2008. gadā, saņemot Latvijas Lielo Mūzikas balvu par mūža ieguldījumu, Grāvītis pauda:

“Operā *Sniegputeņos* (1967), kam pats rakstīju arī libretu, ar sarkano strēlnieku relikvijām (sarkanajiem karogiem u.c.) maskēju A. Čaka poēmas *Mūžības skartie* un Grīna *Dvēseļu puteņa* motīvus, vēstījumu par Ziemassvētku kaujām. Bet to jau šodienas klausītājs nevar iedomāties. Vislielākā balva man būtu, ja to šodien iestudētu tā, kā es to rakstīju patiesībā.” (I. Lūsiņa, *Diena*, 08.01.2008.)



Salīdzinot ar iepriekš raksturotajām, daudz lielāku publikas piekrišanu izpelnījās Arvīda Žilinska klasiski romantiskajā stilistikā veidotā pirmā opera *Zelta zirgs*. Žilinska melodiķa talants izrādījās ļoti uzrunājošs ne tikai operetes žanrā, kurā komponists jau bija paguvis debitēt agrāk, bet arī operā. *Zelta zirgs* kļuva par visilgāk izrādīto operu Latvijas mūzikas vēsturē – 1965. gada iestudējumu turpināja rādīt līdz pat 1987. gadam, kopumā sasniedzot 200 izrādes (Žilinskis 2015). Šo fenomenālo popularitāti veicināja arī fakts, ka ilgu laiku *Zelta zirgs* uzvedums bija kļuvis par ļoti labu piemēru tam, lai regulāri organizētu skolēnu apmeklējumus uz Žilinska operu no dažādām Latvijas skolām (I. Zeidmane, LR3 *Klasika*, 18.12.2017.). Žilinska otrā opera *Pūt vējiņi!* pēc tās pabeigšanas, tika iestudēta tikai 1977. gadā. Tomēr, neraugoties uz labvēlīgajām atsauksmēm (V. Lindenberga, *Literatūra un Māksla*, Nr. 15, 15.04.1977.; A. Darkevics, *Māksla*, Nr. 3, 01.07.1977.), *Pūt, vējiņi!* nespēja atkārtot *Zelta zirga* popularitātes fenomenu. Kad *Pūt, vējiņi!* tika izņemts no repertuāra, *Zelta zirgs* joprojām turpināja būt izrādāmo iestudējumu skaitā.

Kā margināli operu piemēri mūzikas historiogrāfijā ierakstījās Felicitas Tomsones *Pūt, vējiņi!* un Jāņa Ķepīša *Minhauzena precības*. Tomsones opera saņēma visai pretrunīgas atsauksmes kritikā, visai neveiksmīgs bija izvēlētais uzveduma laiks. Tas sakrita ar t. s. nacionālkomunistu sagrāvi Latvijā 1959. gadā un tam sekojošo okupācijas varas reakciju, kas iezīmēja jauna industrializācijas un rusifikācijas vilni, kura kontekstā problemātisks izrādījās nacionālās kultūras tēmu atspoguļojums. Bija arī aizrādījumi par to, ka komponistes kamerstila ievirzes operā nav kuru un vokālo ansambļu skatu, kas skanēja kā atbalss vēl 40. gadu otrās puses un 50. gadu pirmās puses totalitārās varas inspirētajai kritikai un pieprasījumiem. Rezultātā Tomsones opera, samērā neilgi esot valsts operteātra repertuārā, drīz vien tika aizmirsta (Kupjanska 2021).

Jāņa Ķepīša opera *Minhauzena precības* tika iestudēta Liepājas Muzikāli dramatiskajā teātrī gandrīz vienā laikā ar Tomsones operas iestudējumu Rīgā. Kā norādīts muzikoloģes Lolitas Fūrmanes pētījumā, tas lielā mērā aizēnoja uzmanības pievēršanu Ķepīša operai. Pēc tās pirmizrādes netika publicēta neviena recenzija. Savā ziņā tas Ķepīša operu padarīja it kā maz pamanāmu, lai gan Liepājā tā tika izrādīta zināmu laiku (Fūrmane 2010: 130).

Interesants pavērsiens šajā laikposmā operu jaunradē bija saistīts ar t. s. televīzijas operas parādīšanos. Opera, kas tiek speciāli iestudēta (ierakstīta) televīzijas studijā vēlākai tās pārraidīšanai, noteikti bija tālaika novitāte PSRS, kas prasīja arī dažādu specifisku aspektu (ieraksta kameru, tuvplānu un kopplānu dramaturģija, ieraksta skaņas un attēla kvalitāte u. c.) pārvaldīšanu un attīstīšanu. Un, lai gan kā ilgāku laiku iesakņojies bija apgalvojums, ka pirmo televīzijas operu (*Vanadziņš*) Latvijas mūzikas vēsturē komponējis Oļģerts Grāvītis (*Diena*, 24.11.2015.), šeit tomēr nepieciešams veikt precizējumu. Hronoloģiski vēl pirms operas *Vanadziņš* Latvijas Televīzijas studijā tika iestudēta (ierakstīta) un pārraidīta Arvīda Žilinska *Zelta zirga* 1. redakcija. Šajā iestudējumā, piedaloties valsts operteātra solistiem un korim, orķestra vietā spēlēja klavieres (A. V., *Rīgas Balss*, 10.06.1958.). Kad 60. gadu pirmajā pusē Žilinskis savu operu iesniedza operteātrī, tad galvenais nosacījums tās iestudēšanai bija orķestra partitūras



radišana, kas 1965. gada iestudējumam arī tika izdarīts (Žilinskis 2015). 60. gadu nogalē savas televīzijas studijas iestudējuma operas *Maiga* pirmizrādi piedzīvoja arī Nilss Grīnfelds. Lirisks stāsts par cilvēku attiecībām un mīlestību sākumā tika pieteikts ar nosaukumu *Laiques vārdā* (A. Verners, *Literatūra un Māksla*, Nr. 29, 18.07.1964.). Tomēr gala versijā Grīnfelda televīzijas opera tiešraidē tika pārraidīta ar nosaukumu *Maiga*, gūstot atbalsi arī kritikā (A. Bomiks, *Literatūra un Māksla*, Nr. 36, 06.09.1969.; B. Briede, *Cīņa*, 12.09.1969.).

Visbeidzot, vēl divas šajā periodā radītās operas tika iestudētas nākamajā desmitgadē. Marģera Zariņa baletopera *Svētā Maurīcija brīnumdarbi*, kuras pabeigšanu komponists datējis ar 1964. gadu, savu iestudējumu uz valsts opereteātra skatuves sagaidīja tikai pēc desmit gadiem. Komponista librets savdabīgas komiskās drāmas žanrā apspēlē kalendāra nemieru laikus Rīgā 16. gadsimta 20. gados, darbībai risinoties tirgotāju savienības Melngalvju namā (nama fasādi rotājošais tumšādainā aizbildņa jeb *maura* apzīmējums apspēlēts operas nosaukumā) un vēsturisko notikumu fonā izspēlējot arī mīlas drāmas sižetisko līniju. Paralēlā solistu, kora un baleta (horeogrāfijas) ainu skatuviskā izspēlē Zariņš demonstrēja patiesu novatorismu žanra traktējumā, kas tika atzīmēts arī atsauksmēs (A. Darkevics, *Māksla*, Nr. 2, 01.04.1975.; V. Briede-Bulāvinova, *Cīņa*, 06.04.1975.).

Ilgākā laikā tapa arī Paula Dambja opera *Spārni*. Pirmsākumi operai meklējami Dambja 1967. gadā komponētajā poēmā teicējam, jauktajam korim un klavierēm *Ikars* (M. Ģeibaks, *Padomju Jaunatne*, 22.03.1967.). 1970. gadā Dambis ar pabeigto operas klavierizvilkumu iepazīstināja kolēģus LPKS (J. Torgāns, *Literatūra un Māksla*, Nr. 44, 31.10.1970.). Tomēr pēc iesniegšanas opereteātrī jautājuma izskatīšana par tās iestudēšanu ieilga, kas tika atzīmēts preses publikācijās 1972. un 1974. gadā (*Literatūra un Māksla*, Nr. 46, 18.11.1972.; Grāvītis, *Cīņa*, 17.10.1974.). Uz iestudējumu laiku operas nosaukums bija mainījies. Gan operas mūzika, gan inscenējums kritikās guva dažādu, pārsvarā atturīgu vērtējumu (A. Kēnigsberga, *Rīgas Balss*, 05.06.1976.; V. Briede-Bulāvinova, *Literatūra un Māksla*, Nr. 23, 05.06.1976.). Arvīds Darkevics savā atsauksmē skaidri norādīja: "Tāpat atkāpes no ierastajiem normatīviem ir visai būtiskas. Tās ir tik krasas, ka operas publikas gaume nostājusies tām noteiktā opozīcijā." (A. Darkevics, *Māksla*, Nr. 3, 01.07.1976.). Tomēr, neraugoties uz ne pārāk veiksmīgo iestudējumu un visai īso tā atrašanos opereteātra repertuārā, Dambja opera atkal, pēc agrāk iestudētajiem Marģera Zariņa un Oļģerta Grāvīša darbiem, aktualizēja *laikmetīgumu* (ar šo apzīmējumu arī saprotot 20. gadsimta modernisma periodam raksturīgos stilistiskos risinājumus) Latvijas komponistu opermūzikā.

## 5. 2. Pabeigtās neiestudētās operas

Šajā kategorijā aplūkojamajā laikposmā ietilpst sešas operas.

Vēl 1954. gadā ziemā un pavasarī LPKS norišu publicētajā informācijā paziņots, ka Nilss Grīnfelds strādā pie operas *Mīla stiprāka par nāvi* (*Literatūra un Māksla*, Nr. 6, 07.02.1954.). Atbilstoši ierakstam operas klavierizvilkumā, tās librets tika veidots kopā

ar dramaturgu Gunāru Priedi (1928–2000). Vēlāk LPKS jaunrades skates koncertā izpildīti fragmenti no topošās operas (V. Kaupužs, *Cīņa*, 02.06.1954.). 1956. gada ziemā publicētajās ziņās tiek pieteikts gaidāmais Grīnfelda operas koncertizpildījums (*Literatūra un Māksla*, Nr. 9, 26.02.1956.). Tomēr martā publicētajā informācija tiek pausta nožēla, ka opera LPKS kongresa koncertā tā arī neizskanēja, tika izpildīti tikai daži tās fragmenti (*Literatūra un Māksla*, Nr. 10, 04.03.1956.). Spriežot pēc 1958. gadā publicētā raksta, Grīnfelda opera *Mīla stiprāka par nāvi* ir tika pabeigta un Latvijas televīzijā tika ierakstīti un pārraidīti fragmenti no operas pirmās ainas (*Literatūra un Māksla*, Nr. 3, 18.01.1958.). Vēlāk pats komponists klavierizvilkumā kā laiku, kad opera pabeigta, norādījis 1959. gadu. Tomēr šīs operas iestudējums valsts operteātrī tā arī nekad nenotika, iemesli tam publiski tveramajā mūzikas dzīvē līdz šim tā arī nav tikuši atspoguļoti. Vien 1960. gadā kādā publikācijā, pieminot arī “atvilktne gulošo” Grīnfelda operu, valsts operteātrim tika pārmests “kūtrums” un “sava pienākuma nepildīšana” vietējo komponistu operu neiestudēšanas situācijā (A. Birnsons, *Literatūra un Māksla*, Nr. 27, 09.07.1960.). 1972. gadā Grīnfelds izveidoja operas otro redakciju ar nosaukumu *Siguldas balāde*, to paredzot iestudēšanai Latvijas televīzijas studijā (*Latviešu komponisti un muzikologi* 1989: 54<sup>12</sup>). Tomēr pagaidām nav atrastas liecības, ka televīzijā šī opera būtu iestudēta un pārraidīta. Operas abu redakciju (*Mīla stiprāka par nāvi* un *Siguldas balāde*) klavierizvilkumi un orķestra partitūru fragmenti glabājas LNB fondā.

Hronoloģiski nākamā avotos minētā pabeigtā, bet neiestudētā opera ir **Artūra Salaka** (1891–1984) komponētā (esot arī libreta autoram) *Pūt, vējiņi!*. Liepnā (Viļakas pagasta kādreizējā daļā) dzimušā mūziķa gaitas Latvijas mūzikas vēsturē ir mazzināmas. 1913. gadā pabeidzis Valmieras Skolotāju semināru, 20. gados studējis kompozīciju Latvijas Konservatorijā. Ilgus gadus strādājis par mūzikas pedagogu Rīgā un Valmierā, bijis aktīvs tautasdziesmu vācējs un apkopotājs, Latvijas brīvvalsts pirmajā periodā darbojās dievturu kustībā. Pēc Otrā pasaules kara Valmierā vadīja latviešu dziesmu un deju ansambli *Dziesmu pulkā*, pievērsās arī kokļu popularizācijai un būvniecībai, bija aktīvs dažādās kultūras dzīves norisēs (Artūrs Salaks, *Labietis*, 01.01.2006.). Ziņas par Salaka pabeigto operu *Pūt, vējiņi!* presē tika publicētas 1959. gadā, kurā ietverta arī atsauce uz paša komponista teikto. Operu Salaks bija sācis komponēt 1944. gadā un darbs ar pārtraukumiem turpinājies vairākus gadus (J. Rozenieks, *Cīņa*, 17.03.1959.). 1964. gadā kādā publikācijā minēts, ka Salaks savu operu iesniedzis izvērtēšanai Kultūras ministrijā un gaida apstiprinājumu tās iestudēšanai (*Laiks*, 17.06.1964.). Divpadsmit gadus vēlāk ārzemēs, trimdas laikrakstā *Labietis* rakstā par Salaku teikts:

“Viņš pabeidzis arī operu *Pūt, vējiņi!* ar priecīgu prātu un garīgu lepnumu, bet savu operu, dzīvs būdams, neredzēšot uz skatuves, jo neesot sagrozījis Raiņa vārdus. Žēl Salaka – ja būtu izbraucis no Latvijas, būtu kļuvis slavens ar latvju dziesmu un operu. “Nu ar lielo gadu nastu jūtos *pusvesels, pusslims*””. (*Labietis*, 01.07.1978.)

12 Citos avotos kā redakcijas pabeigšanas gads norādīts 1971 (Žune 2008: 180).

Salaka komponētās neiestudētās operas nošuraksts meklējams tuvinieku (pēcteču) privātajos arhīvos. 2006. gadā Rīgas Latviešu biedrībā notikušajā Artūram Salakam veltītajā koncertā izskanēja Prologs no operas *Pūt, vējiņi!* (*Labietis*, 01.01.2006.).

Vēl šajā laikā savas divas pēdējās operas komponējis **Kārlis Martinovskis**. Spriežot pēc komponista norādēm partitūrās, 1960. gadā tika pabeigta viņa opera *Pērļu zvejnieks* (komponista librets pēc Jāņa Poruka garstāsta). 1963. gadā komponētās Martinovska pēdējās, septītās operas *Brūklenāju vainags* librets arī balstās Jāņa Poruka stāstā (ar tādu pašu nosaukumu). Rakstā iepriekš pieminētā iespējamā Martinovska vēlmē komponēt *tautisku operu* atspoguļojas arī *Brūklenāju vainaga* partitūras sākumā ierakstītajā norādē – “opera klavierēm un dziedāšanai”. Savas divas pēdējās operas Martinovskis radīja laikā, kad viņš vairs nebija LPKS biedrs (S. Rode, *Kokneses Novada Vēstis*, 14.05.2019.), aktīvi turpinot darboties amatierkoru kustībā un komponējot arī kordziesmas. Iespējams, neesamība padomju okupācijas periodā ietekmīgās, varas kontrolētās komponistu organizācijas biedru rindās vēl vairāk Martinovskim samazināja cerības kādreiz piedzīvot savu operu iestudējumus. *Pērļu zvejnieka* (orķestrim) un *Brūklenāju vainaga* (klavierizvilkumā) partitūras glabājas LNB Reto grāmatu un rokrakstu lasītavas fondā.

Komponēto un neiestudēto sarakstā ir arī **Jāņa Ķepīša** opera *Indulis un Ārija* (Māra Grēviņa librets pēc Raiņa lugas). To komponists bija nodevis izvērtēšanai valsts operateātrim (J. Egle, *Padomju Jaunatne*, 14.09.1969.). Tomēr opera acīmredzot nesastapa atsaucību un tā arī nekad nenonāca līdz iestudēšanai. Lai gan 70 gados atsevišķās publikācijās Ķepīša *Indulis un Ārija* ir tikusi pieminēta, t. sk. aicinājumos pievērst tai uzmanību un iestudēt (A. Darkevics, *Literatūra un Māksla*, Nr. 33, 19.08.1972.). Operas fragmenti ir tikuši ierakstīti un pārraidīti Latvijas televīzijā un Latvijas radio. Operas klavierizvilkums pieejams Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas bibliotēkā, partitūras fragmenti atrodami komponista tuvinieku privātajā fondā (Fūrmane 2010: 207).

Visbeidzot, hronoloģiski pēdējā šajā laikposmā radītā un neiestudētā ir **Margēra Zariņa Opera uz laukuma** (komponista librets pēc Vladimira Majakovska (*Vladimir Maākovskij*, 1893–1930) poēmas un Džona Rīda (*John Reed* 1887–1920) dokumentālajiem stāstiem). Par šīs operas komponēšanu pirmās ziņas parādījās 60. gadu otrajā pusē (*Zvaigzne*, Nr. 21, 05.11.1966.). 1969. gadā LPKS priekšsēdētājs Ģederts Ramans (1927–1999) intervijā par Latvijas komponistu veiktajiem PSRS dibinātāja Vladimira Ļeņina (*Vladimir Lenin*, 1870–1924) gaidāmajai simtgadei norādīja, ka “Republikas Tautas mākslinieks Margēris Zariņš pabeidzis scēniskā skaņdarba *Opera uz laukuma* klavierizvilkumu” (E. Dzērvīte, *Padomju Ceļš* (Ogre), 27.11.1969.). Interesanti, ka pēc darba iepazīšanas un apspriešanas LPKS vairāk tiek lietoti apzīmējumi “scēnisks skaņdarbs”, “jaunais skatuves darbs”, nevis tiešs žanra apzīmējums – opera (B. Briede, *Literatūra un Māksla*, Nr. 49, 04.12.1969.). Saskaņā ar komponista ieceri *Opera uz laukuma* jāuzved brīvdabas iestudējumā, piedaloties solistiem, vairākiem koriem, deju kolektīviem un simfoniskajam orķestrim. Operas žanra traktējumā pats Zariņš atsaucās uz pieredzi pēc 1917. gada lielnieku apvērsuma (t. s. *Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas*) Krievijā, kad plaši izplatīti bija dažādi teatrāli masu pasākumi brīvdabā (M. Zariņš, *Māksla*, Nr. 1, 01.01.1970.). Tomēr padomju totalitārā okupācijas režīma

vara kavējās apstiprināt Zariņa *Operas uz laukuma* iestudēšanu. Laika gaitā, to pieminot preses publikācijās, ieviesās apzīmējums *Zariņa opera bez laukuma*, šādi savā ziņā ar nelielu melno humoru pieminot faktu, ka šīs operas ceļš uz skatuvisko inscenējumu tā arī nekad nepienāca (*Literatūra un Māksla*, Nr. 41, 14.10.1972.). *Operas uz laukuma* klavierizvilkums un kora partitūra glabājas LNB fondā.

### 5. 3. Ziņas par vienas operas iespējamo ieceri

Publiskajā informācijas aprītē 50. gadu beigu un 60. gadu posmā ir pavīdējušas ziņas par vienu iespējamu ieceri operas radīšanā. 1961. gadā muzikologs Pēteris Pečerskis apcerē par laikmetīgumu operas jaunradē piemin, ka tobrīd, sadarībā ar rakstnieku Miervaldi Birzi (1921–2000) kā libretistu, operas komponēšanu atkal apsver Jānis Ivanovs (P. Pečerskis, *Māksla*, Nr. 1, 01.01.1961.). Savukārt, divus gadus vēlāk Marģeris Zariņš publikācijā par aktuālajām norisēm Latvijas komponistu jaunrades procesā rakstīja, ka:

“[...] mūsu izcilaļam komponistam Jānim Ivanovam sen jau ir iecere operai no savas dzimtās puses Latgales vēstures, bet viņš nevar to realizēt. Jo nav literāta dramaturga, kas viņa ieceri pārvērstu par libretu.” (M. Zariņš, *Literatūra un Māksla*, Nr. 24, 15.06.1963.)

Diemžēl mūsdienās vairs nav iespējams precīzi pārbaudīt šo divu publicēto ziņu patiesumu, arī pretrunīgumu – pirmajā gadījumā norādīts uz Miervaldi Birzi kā potenciālu operas libretistu, otrajā ziņā apgalvots, ka Ivanovam nav izdevies atrast sev piemērotu libretistu. Komponista biogrāfijai un jaunradei (muzikālajam mantojumam) veltītajos pētījumos šī iespējamā iecere komponēt operu nav izgaismota. Iespējams, šajā laikā komponists tādu domu apsvēra, tomēr viņa jaunrades procesā prioritāri palika citi žanri, pirmām kārtām simfonija.

### 6. Operu jaunrade padomju okupācijas periodā: 20. gadsimta 70.–80. gadi

Pēc PSRS līdera Ņikitas Hruščova gāšanas no amata 1964. gadā bijušajā impērijā pie varas nāca Leonīds Brežņevs (*Leonid Brežnev*, 1906–1982), kura ilgo vadīšanas laiku (1964–1982), it īpaši 70. gados, historiogrāfijā raksturo stagnācija valsts politiskajos un ekonomiskajos procesos. Pēc Brežņeva nāves sekojošie divu nākamo lielvalsts vadītāju īslaicīgie varas periodi beidzās ar Mihaila Gorbačova (*Mihail Gorbačov*, 1931–2022) nākšanu pie varas 1985. gadā. Iesākot totalitārajā lielvalstī demokratizācijas un liberalizācijas procesus (pārbūvi jeb *perestroiku*), aizsākās padomju impērijas sabrukuma posms, kurā Trešās Atmodas laiks Latvijā noveda pie okupācijas izbeigšanas un valstiskās neatkarības faktiskās atjaunošanas 1991. gadā (Bleiere 2005).

Šis laikposms padomju okupācijā vēl joprojām gaida plašākus un detalizētākus gūtās kultūrvēsturiskās pieredzes pētījumus. Iespējams, šīs divas desmitgades varētu arī iedalīt vismaz divos atsevišķos posmos (līdz 70. gadu pirmajai pusei, no 70. gadu

otrās puses līdz 80. gadu pirmajai pusei). Tomēr šajā rakstā pēdējie apmēram 20 gadi padomju okupācijas periodā vispārinoši tiek aplūkoti kā viens veselums. Līdzšinējos Latvijas mūzikas vēsturei veltītajos pētījumos 70. gadi bija laiks, kad pakāpeniski viens pēc otra savu aktīvo jaunradi izvērta vai iesāka vairāki 30.–40. gados dzimušie komponisti (Klotiņš 1983, Torgāns 2010). Viņu ienākšana aprītē (blakus jaunrades procesu turpinošajiem vidējās un vecākās paaudzes skaņražiem) aktualizēja jaunus stilistiskos strāvumus (*Jauno folkloras vilni*, neoromantismu, daļēji arī polistilismu). 80. gados principiāli jaunus pavērsieni pastāvošajā stilistiskajā kopainā līdzšinējos pētījumos nav identificēti (Klotiņš 1983; Kudiņš 2021; Torgāns 2010). Tas ir viens no argumentiem, kas ļauj šajā rakstā piedāvātajā periodizācijā 70.–80. gadu posmu uztvert kā vienu veselumu, attiecinot to arī uz paralēlajām norisēm ārpus Latvijas trimdas latviešu sabiedrībās dažādās pasaules valstīs.

Jāatzīmē, ka šajā laikposmā arvien dzirdamāk publiskajā telpā sāka skanēt diskusija par to, ka valsts opereteātris ir pasīvs un neatbalstošs Latvijas komponistu radīto operu iestudēšanā. Kā viens no ievadformulējumiem šim laika gaitā par refrēnu kļuvušajam pārmetumam kalpo muzikoloģes Silvijas Stumbres vēl 1972. gadā kādā publikācijā paustais:

“Republikas skaņražu oriģinālopera ir tik negribēts un rets viesis uz operas skatuves, ka patiesībā mūsu operas žanrs ir palicis bez savas tribīnes, bet komponistiem portfeļos ir interesantas, daudzveidīgas un aktuālas partitūras.” (*Literatūra un Māksla*, Nr. 41, 14.10.1972.)

Šis pārmetums, periodiski arī atspoguļojot publisku diskusiju par opereteātra repertuāra politiku un ar to saistītajām menedžmenta problēmām, izskanēja vairākos presē publicētos materiālos līdz pat šī laikposma beigām (*Cīņa*, 19.02.1978.; *Literatūra un Māksla*, Nr. 45, 12.11.1982.; L. Viduleja, *Literatūra un Māksla*, Nr. 49, 04.12.1987.; A. Cālīte, *Rīgas Balss*, Nr. 114, 15.06.1990.; U. Vilciņš, *Literatūra un Māksla*, Nr. 34, 22.09.1990.; G. Pupa, *Literatūra un Māksla*, Nr. 36, 06.10.1990.).

Bez tam aplūkojamajā laikposmā Latvijas mūzikas vēsturē sevi pieteica žanra paveids – rokopera. Nepretendējot uz šī žanra paveida specifikas aspektu detalizētu iztīrījumu ne 20. gadsimta 70.–80. gadu posmā, ne arī vēlāk, šajā rakstā provizoriski apkopota informācija arī par radītajām rokooperām.

### 6.1. Pabeigtās iestudētās operas

Šajā padomju okupācijas posmā pabeigto un iestudēto operu faktoloģiju un hronoloģiju veido 11 operas. Te gan jāpiebilst, ka, piemēram, Ilonas Breģes (1959) opera *Dzīvais ūdens*, pašas komponistes norādīta kā pabeigta 80. gadu otrajā pusē, skatuvisko inscenējumu piedzīvoja vēlāk. Tomēr šajā gadījumā, ņemot vērā muzikālā materiāla pabeigtību, šī opera raksturota kā piederīga aplūkojamajam laikposmam, vienlaikus veidojot arī saikni ar jau nākamajā periodā radīto opermūzikas mantojumu. Iestudēto operu klāsts šajā laikposmā ir šāds:



Ādolfs Skulte, *Princese Gundega* (1971), komponista librets pēc Annas Brigaderes lugas motīviem. Pirmizrāde 30.12.1971., Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris;

Pauls Dambis, *Vēstules nākamībai* (monoopera, 1972). Librets (izmantojot Imanta Sudmaļa vēstules): Vitāls Oga (1929–1984). Pirmizrāde 22.06.1974., Latvijas televīzijas studijas iestudējuma tiešraide (O. Grāvītis, *Literatūra un Māksla*, Nr. 29, 20.07.1974.);

Romualds Grīnblats (1930–1995), *Bārdziņa meita* (kameropera solistiem un instrumentālajam ansamblim, 1972). Librets (pēc Hansa Kristiana Andersena (*Hans Christian Andersen*) pasakas *Pliedēru feja*): Romualds Grīnblats un Nikolajs Šeiko (*Nikolaj Šejko*), 1938), Ziedoņa Purva libreta tulkojums latviešu valodā. Pirmizrāde 25.09.1972., Latvijas PSR Valsts Jaunatnes teātris (L. Bērziņa, *Dzimtenes Balss*, 28.09.1972.);

Imants Kalniņš (1941), *Spēlēju, dancoju* (1976). Librets (pēc Raiņa lugas): Imants Ziedonis (1933–2013). Pirmizrāde 30.12.1977., Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris;

Ādolfs Skulte: *Eža kažociņš* (1979). Librets (pēc Viļa Plūdoņa poēmas): Artūrs Birnsons (1913–2002). Pirmizrāde 08.07.2017. Tērvetes dabas parkā, operstudija *Figaro* (*Latviešu komponisti un muzikologi* 1989: 129; I. Auguste, *Radio 3 Klasika*, 06.07.2017.);

Imants Kalniņš, *Ifigēnija Aulidā* (1981). Librets (pēc Eiripīda traģēdijas): Viktors Kalniņš (1939). Pirmizrāde 30.12.1982., Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris;

Ādolfs Skulte, *Pasaka par muļķa pelēnu* (opera bērnu dārza bērniem, 1984). Librets: (pēc Samuila Maršaka (*Samuil Maršak*) pasakas): Ināra Salava. Pirmizrāde 02.03.1985., Ventspils Kultūras nams *Jūras vārti* (Dz. Briede, *Padomju Venta* (Ventspils), 05.04.1985.);

Ilona Breģe, *Dzīvais ūdens* (1988). Librets: Māra Zālīte (1952). 1. redakcijas pirmizrāde (koncertuzvedums) 09.09.1996., Rīgas Lielās Ģildes koncertzāle (J. Kudiņš, *Literatūra. Māksla. Mēs*, Nr. 37, 12.09.1996.), 2. redakcijas (2005) pirmizrāde 07.04.2005., Latvijas Nacionālā Opera, Jaunā zāle (*delfi.lv*, 23.03.2005.).

Valts Pūce (1962), *Šahs* (1989). Librets: Aivars Neibarts (1939–2001). Pirmizrāde 10.03.1989., Rīgas Politehniskā institūta (mūsdienās RTU) Studentu klubā (Anglikāņu baznīcā) (K. Vāvere, *Padomju Jaunatne*, 04.03.1989.);

Mārtiņš Brauns (1951–2021), *Eiridīke* (*sindi opera*, 1988/1990). Librets: Knuts Skujenieks (1936–2022) un Mārtiņš Brauns. Pirmizrāde 21.04.1990., Rīgas cirks (*Latviešu komponisti un muzikologi* 1989: 25; *Rīgas Balss*, 30.03.1990.);

Roberts Liede (1967–2006), *Mazais princis* (1990), komponista librets pēc Antuāna de Sent-Ekziperī (*Antoine de Saint-Exupéry*) pasakas. Pirmizrāde 24.05.1990., Latvijas Nacionālā Opera<sup>13</sup> (A. Ērgle, *Rīgas Balss*, 22.05.1990.).

Valsts operteātrī iestudētās piecas operas komponējušie četri dažādu paaudžu komponisti pārstāvēja atšķirīgas stilistikās orientācijas un rokrakstus. Ādolfa Skultes pirmā opera *Princese Gundega*, adresēta jauniešu auditorijai, kritikas atsauksmēs tika vērtēta atzinīgi un uztverta kā izdevies iestudējums (V. Briede-Bulāvinova, *Māksla*,

13 Jāatgādina, ka padomju okupācijas perioda laikposma noslēgumā, 20. gadsimta 80. gadu otrajā pusē Latvijā notika Trešās Atmodas politiskie procesi. To atmosfērā 1989.–1990. gadā tika atjaunots brīvvalsts pirmā perioda nosaukums – Latvijas Nacionālā Opera (Zelmenis 2022).



Nr.1, 01.01.1972.; J. Vītoliņš, *Cīņa*, 23.01.1972.). Tiesa, tika arī atzīmēts, ka pusaudžu (jauniešu) auditorijai adresētā opera tomēr tajā neguva plašu ievēribu (*Padomju Jaunatne*, 26.09.1973.). Imanta Kalniņa divas lielformāta operas vēsturē iegāja ar diezgan atšķirīgu recepciju. *Spēlēju, dancoju*, pēc Arvīda Žilinska *Zelta zirga*, kļuva par nākamo publikas plaši atzītu un populāru operu, kas repertuārā atradās vairākas sezonas. *Spēlēju, dancoju* velītās kritikas vienoja izdošanās un veiksmes konstatācijas pamattonis operas vērtējumā (I. Zemzare, *Dzimtenes Balss*, 19.01.1978.; M. Zariņš, *Literatūra un Māksla*, Nr. 3, 20.01.1978.; B. Briede, *Cīņa*, 03.03.1978.; G. Pupa, *Māksla*, Nr. 2, 01.04.1978.; P. Pētersons, *Māksla*, Nr. 2, 01.04.1978.). Zināmu disonansi ieviesa trimdas laikrakstos paustā skepse zem virsraksta *Rīgā viltotais Rainis*, pievēršot uzmanību tam, kā Imanta Ziedoņa libretā un Imanta Kalniņa muzikālajā risinājumā zināmu transformāciju bija guvušas Raiņa simbolu drāmas atsevišķas idejas un akcenti (L. Apkalns, *Londonas Avīze*, 19.05.1978., 26.05.1978.). Ar līdzīgas veiksmes gaidām tika iestudēta Kalniņa otrā opera *Ifigēnija Aulidā*, kas saņēma kopumā atzinīgas atsauksmes kritikā (L. Viduleja, *Literatūra un Māksla*, Nr. 6, 11.02.1983.; A. Darkevics, *Māksla*, Nr. 2, 01.04.1983.; B. Briede, *Cīņa*, 08.05.1983.). Tomēr publikā paliekošu atzinību komponista oratoriālais žanra traktējums un visai sarežģītās vokālās partijas neguva. Žanra dualitāte tika izcelta arī šīs operas apspriešanā LPKS pēc uzveduma (L. Viduleja, *Literatūra un Māksla*, Nr. 49, 04.12.1987.).

Šī laikposma pašā noslēgumā, 1990. gada pavasarī, LNO iestudētā Roberta Liedes opera *Mazais princis* savā estētiskā balstījās uz postmodernajam neoromantismam raksturīgu muzikālo izteiksmi. Kritikas atsauksmēs pavīdēja norāde, ka arī šāds *laikmetīgs nošuraksts* valsts operteātra mūziķiem šķita ne pārāk ierasts, salīdzinot ar 18. gadsimta klasicisma un 19. gadsimta romantisma operrepertuāru (U. Vilciņš, *Literatūra un Māksla*, Nr. 34, 22.09.1990.).

Ārpus valsts operteātra uzvedumu piedzīvojošo operu hronoloģijā pirmā ir Paula Dambja monoopera *Vēstules nākamībai*. Libretu balstot uz Imanta Sudmaļa (1916–1944)<sup>14</sup> apcietinājumā rakstītajām vēstulēm ģimenei, opera veidota tenora balsij (komponējot speciāli velīts Kārlim Zariņam), nelielam simfoniskā orķestra sastāvam un jauktā kora numuriem ierakstā (O. Grāvītis, *Literatūra un Māksla*, Nr. 29, 20.07.1974.). *Vēstules nākamībai* faktiski noslēdza t. s. televīzijas ieraksta tiešraides operas žanra līnijas attīstību Latvijas mūzikas vēsturē: pēc šī Dambja darba neviena opera speciāli televīzijas studijas uzvedumam vairs nav radīta.

Interesants un žanra definīciju (klasiskajā izpratnē) ziņā izaicinošs bija Romualda Grīnblata kameroperas *Bārdzīņa meita* uzvedums Jaunatnes teātrī. Galvenokārt rečitīvā tipa dialogos un mazāk dziedājumos balstītās operas vokālās līnijas speciāli komponētas nevis operdziedātājiem, bet dramatiskā teātra aktieriem (galvenās trīs lomas). Nelielais instrumentālais ansamblis, atsauces uz sava tapšanas laika populārās mūzikas stilistikas elementiem – tas viss padara *Bārdzīņa meitu* par vienu no pirmajiem

14 Otrā pasaules kara laikā komunistiskās pagrīdes partizāns Latvijā. Pēc Rīgā 1943. gadā veiktajiem teroristiskajiem aktiem, vēršoties pret Vācijas okupācijas pārvaldi, Sudmalis 1944. gadā tika apcietināts un viņam tika izpildīts nāvessods (<https://irliepaja.lv/lv/raksti/liepajnieki/pirms-70-gadiem-miris-komunists-ims-sudmalis/>).

priekšvēstnešiem žanra eksperimentālā traktējumā. Interesanti, ka, neraugoties uz acīmredzamajām atkāpēm no operas klasiskajām formālajām pazīmēm, dažās *Bārddziņa meitai* veltītajās atsauksmēs presē pēc pirmizrādēm nekādas šaubas par piederību žanram netika paustas (L. Viduleja, *Māksla*, Nr. 4, 01.10.1972.; M. Zariņš, *Padomju Jaunatne*, 15.10.1972.).

Ādolfa Skultes otrā opera *Eža Kažociņš* pēc tās komponēšanas tika iesniegta valsts operteātrī, tomēr neguva atsaucību (J. Bērziņš, *Rīgas Balss*, 31.01.1981.). Tādēļ tās brīvdabas pirmiestudējums notika tikai 38 gadus vēlāk jau citos apstākļos. Savukārt Skultes trešā opera *Pasaka par muļķa pelēnu* tika komponēta, saņemot uzaicinājumu no Ventspils un 1985. gada pavasarī kļūstot toreiz par tradīciju kļuvušā ikgadējā kultūras pasākuma *Dziesmu kamanas* īpašo viesi pilsētā. Operas uzvedumā Ventspils Kultūras namā *Jūras vārti* piedalījās Piltenes bērnudārza, Ventspils bērnudārza *Dzintariņš*, 1. vidusskolas un 2. vidusskolas audzēkņi, Ventspils mūzikas vidusskolas kamerorķestris diriģenta Valda Vanaga vadībā (Dz. Briede, *Padomju Venta* (Ventspils), 05.04.1985.).

Visbeidzot, vēl divas šajā laikposmā tapušās un iestudētās operas, pēc Grīnblata *Bārddziņa meitas*, uzskatāmas par nākamajiem priekšvēstnešiem principiāli jaunu risinājumu meklējumos žanra traktējumā. Šādi ievadot sintēzes un eksperimentēšanas procesu, kas vēlāk, īpaši 21. gadsimta pirmajās divās desmitgadēs, vairāku Latvijas komponistu operu jaunradē kļuvis par raksturīgu iezīmi. Komponista Valta Pūces 1986 gadā nodibinātais kameransamblis *Marana* savos muzikālajos priekšnesumos jau tolaik atbalsoja *crossover* tendencei raksturīgas populārās, akadēmiskās (klasiskās) un tautas (folkloras) mūzikas slāņus sintezējošās stilistiskās iezīmes (I. Lūsiņa, *Māksla*, Nr. 2, 01.03.1989.)<sup>15</sup>. Šādā ievirzē tapa skatuviskais uzvedums *Šahs* ar dzejnieka Aivara Neibarta tekstiem, kas gan darba pietiekumā, gan atsauksmēs apzīmēts kā kameropera (K. Vāvere, *Padomju Jaunatne*, 04.03.1989.; I. Lūsiņa, *Māksla*, Nr. 4, 01.07.1989.). Kā liecina internetā brīvpieejā redzami un dzirdami *Šaha* fragmenti, tā, protams, ir būtiska atkāpe no operas žanra klasiskajiem priekšstatiem un kanoniem<sup>16</sup>.

Līdzīgā eksperimentējošā ievirzē tapa un 1990. gada pavasarī Rīgas cirkā uzvedumu piedzīvoja Mārtiņa Brauna *Eiridike*, kurā izmantoti dzejnieka Knuta Skujenieka ieslodzījuma vietā Krievijā, Mordovijā (1962–1969) sarakstītās poēmas *Neskaties atpakaļ* motīvi, ko papildina paša Brauna radīts fonētiskais materiāls. Kā pirmizrādes komentāros teica Brauns – “šī opera ir veltījums, himna sievietei” (L. Rušeniece, *Cīņa*, 20.04.1990.). Uz pazemi glābt (Orfeju) dodas Eiridike, nevis otrādi. Opera ir radīta sadarbībā ar kori *Sindi putnu dārzs* (diriģents Ivars Bērziņš, 1954), un pats komponists to apzīmēja kā *sindi operu*, acīmredzami šādi pasvītrodams žanra nosacītību (Turpat). Brauns un Bērziņš apzināti izvēlējās uzvedumam Rīgas cirku ar tā amfiteātra iekārtojumu kā

15 *Krustojošā* vai *caurojošā* mūzika – apzīmējums tendencei, kas sākotnēji ASV, Lielbritānijas un citu valstu populārajā kultūrā kopš 20. gadsimta 50. gadiem aizsāka un līdz pat mūsdienām turpina dažādu mūzikas veidu (deju mūzikas, blūza, džeza, afroamerikāņu reliģiskās jeb evaņģēlistu dziesmu, rokmūzikas, klasiskās opermūzikas u. c.) radoši eksperimentējošu stilistisko sintēzi priekšnesuma veidošanā. *Crossover* ietekmēja arī mūzikas kultūras dažādās Eiropas valstīs un uz populārās mūzikas skatuves tendence dažādos estētiskajos un stilistiskajos risinājumos ir pārstāvēta arī mūsdienās (Szwed 2005).

16 <https://www.youtube.com/watch?v=jZsYYKZ28fQ> (skatīts 15.05.2022.).

atsauci uz sengrieķu traģēdiju uzveduma vietu. *Eiridīke* ir uztverama gan kā opera, gan skatuviska spēle, muzikālajā kompozīcijā arī uzrādot kantātes un oratorijas iezīmes. Darbs stilistiski balstās klasiskās mūzikas valodas pamatos, apvienojot akadēmisko un populārās mūzikas žanru iezīmes (D. Mazvērsīte, *Latvijas Jaunatne*, 28.04.1990.; A. Cālīte, *Rīgas Balss*, 17.05.1990.). Pats Brauns piedalījās *Eiridīkes* izrādēs kā Orfejs, galvenās varones lomai uzaicinot Ditu Krenbergu (1968), kura uzvedumā personificē sievieti glābēju flautas skaņās (iestudējuma režisors bija Uģis Brikmanis, 1956–2018). Rīgas dokumentālo filmu studija kinožurnāla *Māksla* otrajā filmā 1990. gada pavasarī ir fiksējusi gan Brauna operas mēģinājumu procesu, gan epizodes no uzveduma izrādes. Šis materiāls mūsdienās ir interesanta pagātnes liecība, kas raksturo izteikti eksperimentālas pieejas īstenošanu operas žanrā arī zīmīgā laikmeta maiņas kontekstā (padomju okupācijas beigas un valsts neatkarības atjaunošanas sākuma robeža)<sup>17</sup>.

## 6.2. Pabeigtās iestudētās rokoperas

Rokoperas žanrs radās 20. gadsimta 60. gadu otrajā pusē ASV, tā kompozīcijai raksturīgs numuru princips (dziesmas, ansamblī, instrumentālās starpspēles), rokmūzikas ansambla iesaiste. Rokopera ir attīstījies gan kā ieraksts (konceptuāla albuma), gan skatuviska uzveduma versijā, izspēlējot noteiktu sižetu (libretu) (Rockwell, 2002). Pirmās zināmās rokoperas parādījās 60. gadu nogalē, starptautiski pirmā pazīstamākā skatuviskā darbībā balstītā rokopera bija Endrjū Loida Vēbera (*Andrew Lloyd Webber*, 1948) 1970. gadā pabeigtā un 1971. pasaules pirmizrādi piedzīvojušais darbs *Jēzus Kristus Superzvaigzne* (*Jesus Christ Superstar*). Kopš tā laika rokoperas žanrs ir nostiprinājis savas pozīcijas kā patstāvīgs žanra veids blakus akadēmiskajam, klasiskajam žanra veidolam. Kopumā visai pretrunīgā, duālā attieksme pret rokmūziku bijušajā PSRS ietekmēja arī rokoperas žanra paraugu parādīšanos Latvijā. Turklāt 70.–80. gados radās vairākas muzikāli skatuviskas kompozīcijas, kas potenciāli tika uztvertas kā rokoperas.

Šajā ziņā interesants piemērs ir muzikālais uzvedums *Mauglis*, kas pirmizrādi piedzīvoja 1982. gada 31. maijā toreizējā Valsts Jaunatnes teātrī. Libretu iestudējumam pēc Radjarda Kiplinga (*Rudyard Kipling*) *Džungļu grāmatas* motīviem veidoja Lelde Stumbre (1952), dziesmu tekstus autors – Uldis Bērziņš (1944–2021), mūziku komponēja Mārtiņš Brauns. Recenzijās un atsauksmēs pēc uzveduma parādījās norāde uz to, ka šī izrāde varētu būt arī rokopera (I. Zemzare, *Literatūra un Māksla*, Nr. 12, 25.03.1983.). Tomēr iepazīšanās ar uzveduma *Mauglis* raksturojošo informāciju neļauj gūt pārliecību, ka darbs toreiz bija pilnībā iecerēts un iestudēts atbilstoši tolaik jau pastāvošajiem rokoperas žanram raksturīgajiem parametriem. Rokmūzikai raksturīgā stilistika tajā gan bija visai plaši pārstāvēta. Vēlmi pozicionēt *Maugli* par rokoperu veicināja ansamblis *Sīpoli*, kas pēc lugas iestudējumā vēlāk atsevišķā koncertprogrammā iestudēja un rokmūzikas izpildījumam atbilstošā stilistikā izpildīja muzikālos numurus

17 *Māksla*, Nr. 2. *Sindi putnu dārzs*. Rīgas dokumentālo filmu studija, 1990.  
<http://www.redzidzirdilatviju.lv/lv/search/movie/164323?q=M%C4%81ksla> (skatīts 15.05.2022.).

no teātra izrādes (Mazvērsīte 2022b). Zināmā mērā šādi var izskaidrot to, kā 2021. gadā kā veltījums Brauna 70 gadu jubilejai tapa jauns *Maugļa* iestudējums. Tas pirms pirmizrādes reklāmas un informācijas kampaņā tika akcentēti pieteikts kā rokopera. Kaut arī ar iebildumiem, šo 2021. gada iestudējuma žanra apzīmējumu var akceptēt, jo faktiski uz 1982. gada iestudējuma bāzes tika radīts jauns mākslas darbs, kuram libretu izstrādāja producents un literāts Juris Millers, turklāt jaunās izrādes muzikālajā partitūrā tika ieviesti dažādi papildinājumi (L. Liepiņa, *Diena*, 14.10.2021.).

Citu gadījumu izgaismo 1985. gada 3. maijā Liepājas teātrī iestudētā izrāde *Māte un neitronbumba*, kuras libreta pamatā bija krievu dzejnieka Jevgeņija Jevtušenko (*Evgenij Evtušenko*, 1932–2017) teksti Andra Vējāna (1927–2005) atdzejojumā un Jāņa Lūsēna (1959) mūzika. Uzveduma veidotāji to bija nosaukuši par “muzikāli dramatisku poēmu” (D. Spertāle, *Padomju Jaunatne*, 02.10.1985.). Izrādē piedalījās arī ansamblis *Neptūns*, kas tika pieteikts kā rokgrupa (D. Bušmanis, *Dzimtenes Balss*, 16.05.1985.). Pēc iestudējuma pirmizrādēm atsauksmēs presē parādījās norādes uz to, ka tā varētu būt rokopera (D. Spertāle, *Padomju Jaunatne*, 02.10.1985.; E. Tišheizere, *Literatūra un Māksla*, Nr. 50, 11.12.1987.). Atsevišķās publikācijās šis darbs tika nodēvēts arī par rokoratoriju (D. Bušmanis, *Dzimtenes Balss*, 16.05.1985.; S. Pujēna, *Komunisti* (Liepāja), 24.08.1985.). Tomēr *Māte un neitronbumba* netika veidots un iestudēts kā rokopera, lai gan rokmūzikai raksturīga stilistika šīs muzikāli dramatiskās poēmas partitūrā ir pārstāvēta nepārprotami.

Kopumā 70.–80. gadu laikposmā kā pabeigtas un iestudētas rokoperas šajā pētījumā identificēti četri darbi:

Imants Kalniņš, *Ei, jūs tur!* (1971). Librets (pēc Viljama Sarojana (*William Saroyan*) lugas *Hello Out There!*): Viktors Kalniņš. Pirmizrāde 21.10.1977., Liepājas teātris (lmic.lv);

Boriss Reznīks (1947), *Robinsons Krūzo* (1984). Librets (pēc Daniela Defo (*Daniel Defoe*) romāna): Dagnija Dreika (1951). Pirmizrāde (koncertuzvedums) 01.01.1988., Latvijas PSR Valsts filharmonijas koncertzāle (Lielā Ģilde) (L. Ašme, *Padomju Jaunatne*, 29.09.1984.; *Rīgas Balss*, 25.12.1987.);

Adriāns Kuvass (1951), *Nāriņa* (rokopera-balets, 1987). Librets (pēc Hansa Kristiana Andersena pasakas): Leons Briedis (1949–2020). Pirmizrāde 12.10.1987., Valsts Rīgas Operetes teātris (*Rīgas Balss*, 12.10.1987.);

Zigmars Liepiņš (1952), *Lāčplēsis* (1987). Librets (pēc Andreja Pumpura eposa): Māra Zālīte. Pirmizrāde 23.08.1988., Rīgas Sporta manēža (Mazvērsīte 2022).

Katrai no radītajām rokoperām ceļš uz uzvedumu bija atšķirīgs. Imanta Kalniņa *Ei, jūs tur!* atbilstoši komponēšanas pabeigšanas gadam varēja kļūt par pirmo iestudēto un publisku skanējumu guvušo rokoperas žanra paraugu visā bijušajā PSRS. Tomēr dažādu apstākļu dēļ pirmiestudējums Liepājas teātrī notika tikai 1977. gadā un dažādu iemeslu neguva panākumus (D. Meistere, *Komunisti* (Liepāja), 23.11.1977.). Vēlāk rokopera gan skatuviska inscenējuma, gan koncertuzveduma un arī televīzijas iestudējuma veidolā tika izrādīta 1984., 1986., 1992. un 2011. gadā (Mazvērsīte 2021).

Nākamo trīs rokoperu uzvedumi sakrīta apmēram vienā laikā. Adriana Kukuvasa darbs, kurā skatuviskajā izpildījumā dramatiskā darbība un dziedāšana ir papildināta ar baleta numuriem, rokmūzika (ansamblis *Rekvizīts*) mijiedarbojas ar simfonisko orķestri, pēc būtības ir divu žanru (rokoperas un baleta) hibrīds. Tomēr rokmūzikas stilistika *Nāriņas* partitūrā ir dominējošā (V. Staņa, *Jūrmala*, 26.11.1987.). Rokoperas-baleta iestudējums Operetes teātrī kritikā tika vērtēts dažādi (L. Sarkane, *Padomju Jaunatne*, 07.01.1988.; I. Adamoviča, *Literatūra un Māksla*, Nr. 4, 22.01.1988.).

Borisa Režņika rokopera *Robinsons Krūzo* bija komponēta 1984. gadā, tomēr acīmredzami komponistam nebija radušās iespējas atrast teātra skatuvi iestudējumam (L. Ašme, *Padomju Jaunatne*, 29.09.1984.). Tādēļ rokoperas pirmizpildījums ansambļa *Eolika* daļējā koncertuzvedumā notika toreizējās Valsts filharmonijas koncertzālē. Pēc pirmajiem *Robinsona Krūzo* izpildījumiem Rīgā 1988. gadā rokopera tika izrādīta ansambļa koncertos arī citās Latvijas pilsētās. Vēl 1988. gadā Režņika rokopera ar libreta tekstu krievu valodā (autore Krievijas dzejniece Ļubova Voropajeva (*Ļubov' Voropajeva*, 1952) tika ierakstīta un laista klajā bijušās firmas *Melodija* skaņuplates izdevumā (I. Zariņa, *Rīgas Balss*, 14.01.1988.).

Visbeidzot, Māras Zālītes un Zigmara Liepiņa rokopera *Lāčplēsis*, kas tapa 20. gadsimta 80. gadu otrās puses Trešās Atmodas politisko notikumu atmosfērā, kļuva par vienu no valstiskās neatkarības pakāpeniskas atjaunošanas procesa zīmīgākajiem notikumiem. Rekordaugsts bija vairāk nekā 40 *Lāčplēša* izrāžu 1988. gada augustā – septembrī un 1989. gada maijā skatītāju kopskaits (dažādos avotos no 160 000 līdz 180 000) (Mazvērsīte 2022a). Atsevišķi rokoperas numuri uz ilgu laiku ir kļuvuši par populārām, regulāri izpildītām kompozīcijām mūzikas dzīvē. Muzikologa Jāņa Torgāna apcerē 1993. gadā rokopera raksturota arī šādi: “Izpildījis savu publicistisko funkciju, zināmas ideoloģiskas injekcijas lomu, *Lāčplēsis* klusi aizgāja no sabiedrības apziņas, nepaliekot tajā kā mākslas fakts.” (J. Torgāns, *Māksla*, Nr. 4, 01.04.1993.). Tomēr šādu skatījumu vēlāk koriģēja *Lāčplēša* atkārtotie izpildījumi (koncertuzvedumi un skatuviskie iestudējumi) 1998., 2008., 2013. un 2018. gadā. Daudzējādā ziņā rokopera *Lāčplēsis* 21. gadsimta sākumā publiskajā diskursā ir kļuvusi par vienu no Trešās Atmodas vēsturisko notikumu redzamākajām lieciniecēm un simbolu sabiedrības kultūras atmiņā (Kudiņš 2020).

### 6. 3. Pabeigtās neiestudētās operas

Pētījuma gaitā iegūtā informācija par jaunrades procesu 70.–80. gados uzrāda četras nosacīti akadēmiskā (klasiskā) ievirzē radītas operas, kā arī ziņas par vienu rokoperu.

1972. gadā presē tika publicēta informācija par to, ka **Edmunds Goldšteins** sadarbībā ar dzejnieku Eiženu Vēveri (1899–1976) kā libretistu pabeidzis komponēt **operu-oratoriju *Iedēstiet rozēs zemē nolādētā....*** Jaunais darbs interesantajā divu žanru sintēzē sižetiski bija veltīts Otrā pasaules kara Mauthauzenes (Austrija) koncentrācijas nometnes upuru piemiņai, atbilstoši tam veidojot stāsta izklāstu trīs daļās viencēliena



kompozīcijā. Operas-oratorijas uzvedums bija iecerēts ar solistu, kora, baleta pantoniņas līdzdalību un īpaši izveidotas “gaismu krāsu paletes” īstenojumu (A. Bomiks, *Literatūra un Māksla*, Nr. 19, 08.05.1971.). Tomēr acīmredzami šī darba uzvešana neguva atbalstu valsts opereteātrī, par ko liecināja arī publicētās ziņas vēlāk (*Literatūra un Māksla*, Nr. 46, 18.11.1972.). Savukārt 1982. gadā skaņuplašu firma *Melodija* klajā laida Goldšteina operas-oratorijas skaņu ierakstu, kura radīšanā piedalījās valsts opereteātra solisti, simfoniskais orķestris un koris *Ave Sol* diriģenta Aleksandra Viļumaņa vadībā. Operas-oratorijas klavierizvilkums, orķestra un kora partiju partitūras glabājas LNB fondā.

Interesanti, ka Goldšteins kā 1976. gadā kā pabeigtu norādījis **rokoperu** *Improvizācija* diviem solistiem un instrumentālajam ansamblim ar dzejnieku Andreja Dripes (1929–2013) un Eižena Vēvera libreta tekstiem. Tomēr ziņas par šo darbu ir pagaidām atrodamas tikai Latvijas Komponistu savienības 1989. gadā publicētā izdevumā (*Latviešu komponisti un muzikologi* 1989: 46). Šīs rokoperas partitūra pagaidām vēl nav tikusi atklāta, kā meklējumu sākuma virzienu pieņemot Goldšteina privātarhīvu, kura atrašanās vieta pēc komponista aiziešanas mūžībā vēl ir jāprecizē.

**Arvīda Žilinska** trešajai operai *Maija un Paija* (komponista librets pēc Annas Brigaderes lugas, 1980; *Latviešu komponisti un muzikologi* 1989: 129, 171) ceļš uz skatuves iestudējumu tā arī apstājās pēc iesniegšanas valsts opereteātrī (L. Viduleja, *Literatūra un Māksla*, Nr. 49, 04.12.1987.). Konkrēti iemesli avotos nav tikuši norādīti, operas klavierizvilkums un orķestra balsis glabājas LNB.

Atbilstoši komponista sniegtajai informācijai ar 1983. gadu ir datēta **Egila Straumes** (1950) kameropera *Lisistrate* (Ojāra Vācieša librets pēc Aristofāna komēdijas) (*Latviešu komponisti un muzikologi* 1989: 134). Nelielu tās raksturojumu izgaismo muzikoloģes Aijas Živiteres 1986. gadā publicētā eseja – Straumes portretējums (A. Živitere, *Literatūra un Māksla*, Nr. 25, 20.06.1986.). Vēl tās pieminējums izlasāms arī Ineses Lūsiņas publikācijā 90. gados (I. Lūsiņa, *Diena*, 27.04.1995.). Publiski pieejamajos fondos operas *Lisistrate* partitūra nav pieejama, tā meklējama komponista privātarhīvā.

Hronoloģiski pēdējā šajā laikposmā pabeigto un neiestudēto operu kategorijā ir **Paula Dambja** 1987. gadā radītais *Karalis Līrs* (Arkādija Kaca (*Arkadij Kac*, 1931) librets pēc Viljama Šekspīra traģēdijas motīviem, Raiņa un Borisa Pasternaka (*Boris Pasternak*, 1890–1960) atdzejojumu tekstu izmantojums, divas libreta versijas – latviešu un krievu valodā) (*Latviešu komponisti un muzikologi* 1989: 30). 1988. gada ziemā Arvīda Darkevica rakstā sniegts neliels operas raksturojums pēc tās apspriešanas Komponistu savienībā (A. Darkevics, *Dzimtenes Balss*, 18.02.1988.). Vasarā valsts opereteātris (šis bija pēdējais gads, kad tā nosaukums bija – Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris) paziņoja, ka Dambja *Karalis Līrs* tiks iestudēts 1988./1989. gada sezonā (A. Darkevics, *Dzimtenes Balss*, 11.08.1988.). 1989. gada pašā sākumā opereteātra vadība akcentēja *Karļa Līra* gaidāmo iestudējumu, atzīmējot, ka titullomu komponists bija radījis īpaši tenoram Kārlim Zariņam, bija plānoti divi režisori – Arkādijs Kacs un Arnolds Liniņš (D. Spertāle, *Rīgas Balss*, 12.01.1989.). Tomēr iestudējums netika īstenots, publiski tā arī neizskanot nekādiem paskaidrojumiem (A. Skurbe, *Rīgas Balss*, 19.10.1989.). Iespējams,



daļa iemeslu *Karaļa Līra* neiestudēšanai bija 80. gadu beigās izveidojusies krīzes situācija operateātra administratīvajā un mākslinieciskās vadības menedžmentā, kas tika arī atspoguļots un analizēts tālaika preses publikācijās (A. Cālīte, *Rīgas Balss*, 15.06.1990.; U. Vilciņš, *Literatūra un Māksla*, Nr. 34, 22.09.1990.; G. Pupa, *Literatūra un Māksla*, Nr. 36, 06.10.1990.). Pēc Latvijas valsts neatkarības atjaunošanas Dambja opera tika aizmirsta. Operas *Karalis Līrs* klavierizvilkums (pārrakstītais notis) atrodams JVLMA bibliotēkā.

#### 6. 4. Nepabeigtās operas

Pētnieciski apzinot operu jaunradi Latvijā 20. gadsimta 70.– 80. gados, pagaidām nav izdevies atrast ziņas par kāda komponista iesāktu, nepabeigtu operu. Lai gan, protams, laika gaitā šāda informācija var atklāties. Bet ārpus Latvijas, dažādās citās valstīs dzīvojošās tālaika trimdas latviešu sabiedrībās atrodamas norādes par divām iesāktām, nepabeigtām operām.

20. gadsimta 60. gadu beigās darbu pie operas *Rosa Luxemburg* (*Roza Luksemburga*) bija iesācis ASV dzīvojošais **Gundaris Pone** (1932–1994). Mūsdienās skopajās ziņās par šo operu atrodama piebilde – “nepabeigta” (Imic.lv b. g.). Opera veltīta Polijā dzimušajai, 19.–20. gadsimtu mijā un Pirmā pasaules kara laikā Polijā un Vācijā plašu atpazīstamību ieguvušajai ebreju izcelsmes politiķei, marksisma teorētiķei Rozai Luksemburgai (1871–1919). Interesants ir jautājums par to, kādas vietas (valsts) muzikālajam mantojumam varētu būt piederīgs šis darbs tā pabeigšanas gadījumā. Operas *Roza Luksemburga* libretu vācu valodā uzrakstīja tālaika Rietumvācijā dzīvojošais trimdas komponists un mūzikas kritiķis Longīns Apkalns (1923–1999) (*Jaunā Gaita*, Nr. 82, 1971.). Pones dzīves un radošā ceļa raksturojumos iemesli, kādēļ opera netika pabeigta, pagaidām nav skaidri norādīti, atsevišķos avotos ir arī norādīts 1978. gads, kas varētu būt komponēšanas pārtraukšanas laiks. Tādēļ iespējams tikai pieļaut, ka opera ar libretu vācu valodā drīzāk bija iecerēta kā starptautisks radošs projekts, kam ar iekļaušanos Latvijas mūzikas dzīves procesos nav tieša sakara. Tomēr joprojām intriģējošs paliek uzdevums atrast un detalizētāk iepazīt Pones nepabeigtās operas nošu materiālu.

Vēl ārzemēs, ASV izdotajos laikrakstos latviešu valodā iespējams atrast informatīvas norādes, kas ļauj secināt, ka 70. gadu pirmajā pusē darbu pie operas *Pūt, vējiņi!* (pēc Raiņa lugas motīviem) veica Ņujorkā dzīvojošais **Bruno Skulte**. Spriežot pēc preses publikācijām, atsevišķos koncertos ir tikuši izpildīti numuri no topošās operas (I. Štrāle-Didrichsone, *Laiks*, 07.05.1977.; Vīnerte, *Laiks*, 28. 03. 1981.; E. Patvaldnieks, *Laiks*, 04. 11. 1981.). Tomēr opera nav tikusi pabeigta, tās fragmentu notis meklējamas Bruno Skultes privātarhīvā.

## 7. Operu jaunrade Latvijā pēc neatkarības atjaunošanas: 20. gadsimta 90. gadi – 21. gadsimta pirmās desmitgades

Pēc 1990. gada 4. maija deklarācijas *Par Latvijas Republikas neatkarības atjaunošanu* un 1991. gada 21. augusta *konstitucionālā likuma Par Latvijas Republikas valstisko statusu* sākās jauns periods Latvijas vēsturē un kultūrā. 21. gadsimta sākumā arvien skaidrāk iezīmējās skatījums uz 20. gadsimta 90. gadiem kā pārejas posmu no padomju okupācijas laika sistēmas ietekmi uz jaunu valsts politiskās un sociālās pārvaldes formāciju un nonākšanu jaunā pēcpadomju situācijā 21. gadsimta pirmajās desmitgadēs (Blūzma 2008). Tas, protams, pieļauj, ka apmēram pirmos 30 gadus pēc valsts neatkarības atjaunošanas Latvijā joprojām atfistības procesā esošais periods varētu tikt iedalīts arī, piemēram, divos nosacītos posmos. Tomēr, raugoties uz jaunrades procesiem akadēmisko žanru mūzikas jomā, šķiet, visā šajā laikā joprojām spēcīgi ir bijusi jūtama iepriekšējā posma, 70.–80. gadu laikā sniegtie impulsi. 20. gadsimta pēdējās trešdaļas postmodernisma kultūras periodam raksturīgais neoromantisms mūzikā, daudz mazākā mērā atbalsis (adaptācijas) minimālismam un polistilismam kā raksturīgiem stilistikajiem strāvojumiem atsevišķu komponistu jaunradē turpināja izpausties arī gadsimtu mijā un 21. gadsimta pirmajās dekādēs. Bet agrākās izteikti fragmentāri un maz pārstāvētās 20. gadsimta pirmās puses modernisma periodā dzimušā avangarda stilistikās līnijas pārstāvēniecība tikai 20. gadsimta pašā nogalē, 90. gadu otrajā pusē ieguva sava veida *jaunu elpu*. Gadsimtu mijā jaunrades procesos uz skatuves iznāca vairāki komponisti, kuri tika nosaukti kā *70. gados dzimušie*. Viņu un tālāk sekojošo jaunāko paaudžu radītajā mūzikā dažādā veidā tika aktualizēta (post)avangarda stilistika dažādos žanros, arī muzikālajā teātrī (Kudiņš 2018; Torgāns 2010). Šādā dažādu stilistisko strāvojumu līdzāspastāvēšanā un mijiedarbē turpinājās jaunrade operas žanrā.

Šajā periodā īpaši aktuāls kļuva arī jautājums par žanra robežām. Kā spilgti provocējošu šajā ziņā var uztvert 1997. gada 3. septembrī pirmizrādi uz Dailes teātra skatuves piedzīvojušo mūziķa un dīdžeja Hardija Lediņa (1955–2004) un mūziķa, literāta Kaspara Rolšteina (1971) radīto kopdarbu *Rolshtein on the Beach*<sup>18</sup>. Nepārprotami veidojot atsauci uz ASV minimālisma klasiķa Filipa Glāsa (*Philip Glass*, 1937) pirmās, radikāli eksperimentālās operas *Einšteins pludmalē* (*Einstein on the Beach*, 1976) nosaukumu, Lediņš un Rolšteins postmoderni ironiski izaicinošā dekonstrukcijā veidotajā libretā jautā, vai jebkuram žanram, arī operai, pēdējo desmitgažu laikā vispār pastāv un ir vajadzīgas robežas (I. Brūvere, *Literatūra. Māksla. Mēs*, Nr. 28, 10.07.1997.). *Rolshtein on the Beach* uzvedumā gan bija iesaistīts tikai viens akadēmiski izglītots operdziedātājs (Uldis Leiškalns), pārējās dažādu varoņu lomas izpildot galvenokārt dramatiskā teātra aktieriem ar mikrofona skaņas pastiprinājuma palīdzību. Kā postmoderni gaistoša slīdēšana starp dažādu žanru robežām (veidojot atsauci arī uz, piemēram, amerikānisko mūziku), *Rolshtein on the Beach* tomēr pamatā paliek nosacīta muzikāli dramatiskā uzveduma ietvaros. Vismaz šādu pozīciju ir izvēlēties šī raksta

18 Izrādes videoieraksts <https://www.youtube.com/watch?v=q3XUBeeiBCg> (skatīts 01.06.2022.).

autors, atstādams ikvienam iespēju arī pamatot šī darba piederību operas žanram. Jo šeit arvien pieaugošā intensitātē aktualizējas raksta ievadā norādītā problēmsituācija.

Piemēram, muzikoloģes Jeļenas Garkavčenko maģistra pētījumā tiek piedāvāts jaunākajā periodā komponētās operas iedalīt *tradicionāla (klasiska) tipa* un *eksperimentālās* (Garkavčenko 2015: 15–19). Šāds iedalījums kopumā var tikt akceptēts, lai gan joprojām mulsināši neskaidras teorētiski definējošā nozīmē paliek žanra robežas. Respektīvi, radikālāku eksperimentu piemēru gadījumā parasti diezgan likumsakarīgi aktualizējas jautājumi – *vai tā tiešām ir opera?, ja tā ir opera, tad kāpēc?* – u. tml. Uzskatot, ka atbilžu meklējumi uz šiem jautājumiem prasa ilgāku laika distances rašanos un detalizētāku jaunākā perioda operu jaunrades rezultātu analītisku vērtējumu, raksta autors tālāk secīgi izklāsta apzinātos žanra piemērus, to iztirzājumu atstājot nākamajiem pētījumiem.

Būtiski arī atzīmēt, ka kopš 20. gadsimta 90. gadiem komplicētāk ir kļuvis iezīmēt konkrētu operu piederību Latvijas mūzikas vēsturei. Daudz vairāk nekā agrāk ir bijuši starptautiski radošie projekti, kuru ietvaros radušās operas ir bijušas mērķtiecīgi saistītas ar iekļaušanos mūzikas dzīves norisēs Latvijā. Ievērojot raksta ievadā definētās piederības mērauklas, ārpus Latvijas mūzikas vēstures paliek, piemēram, kopš 2009. gada Polijā dzīvojošās Renātes Stivriņas (1985) bērnu opera poļu valodā *Śpiewająca Pippi (Dziedošā Pepija)*, pirmuzvedums 2017. gadā Luslavicē (Do uczestników prapremiery opery Śpiewająca Pippi – Opera Domosławicka, 14.06.2017.; A. Adamczyk, <https://pogorze24.pl/spiewajaca-pipi/102122/>, 24.06.2017.) un Daugavpilī dzimušā, ASV dzīvojošā Jūdžina (Jevgeņija) Birmana (*Eugene Birman*, 1987) opera angļu valodā *Russia: Today* (2020), kas pirmizrādi piedzīvoja Narvā (Igaunijā) 2021. gada rudenī (O. Silabriedis, LR3 *Klasika*, 03.11.2021.).

Šajā ziņā interesants ir arī Kanādā dzīvojošā Imanta Ramiņa (1943) devums – no viņa pirmajām divām, Kanādas un ASV auditorijām adresētajām operām angļu valodā, otrā, *Lakstīgala*, piederīga Latvijas mūzikas dzīvei (vēsturei) kļuva tikai pēc libreta versijas latviešu valodā tapšanas un pirmiestudējuma Rīgā 2018. gadā. Ramiņa trešā opera ar libretu latviešu valodā pagaidām vēl gaida savu iestudējumu. Tomēr, protams, izšķirošais nav operas libreta valodas aspekts. Jaunākajā periodā ir jūtami paplašinājies Latvijas komponistu operu libretu valodu spektrs. Acīmredzot svarīgākais ir, vai konkrētā opera (tekstuāli-muzikāla kompozīcija) ir tapusi vai vēlāk adaptēta ar nepārprotamu mērķi iekļauties Latvijas mūzikas dzīves norisēs (kas, protams, neizslēdz katra šāda rezultāta atvērtību pārējai pasaulei, kura tad par to vai nu ieinteresējas, vai arī nē). Šis aspekts tad ir bijis viena no mērauklām tālākajā apzināto operu izklāstā.

## 7. 1. Pabeigtās iestudētās operas

Kopš 20. gadsimta 90. gadu sākuma kopīgais pabeigto iestudēto operu, kas pārstāv nosacīti klasiskās tradīcijas (t. sk. 20. gadsimta avangardisko, eksperimentējošo) žanra jomu, skaits ir 43<sup>19</sup>. Tas ir salīdzinoši lielāks, nekā radušos žanra paraugu skaits

19 Ievērojot literatūrā pastāvošo praksi formāli atsevišķi nošķirt rokoperas žanru, tas ir arī darīts šajā rakstā, ziņas par rokoperām sniedzot nākamajā sadaļā.

jebkurā iepriekšējā aplūkotajā laikposmā, raugoties no 1918. gada kā Latvijas valsts nodibināšanas atskaites punkta. Turklāt jaunākajā periodā tapušās operas no izpildītāju sastāva aspekta ir ļoti dažādas. Tās ir gan operas, kas komponētas solistiem, korim un simfoniskajam orķestrim, gan ļoti dažādam un variablam izpildītāju salikumam, nereti apgrūtinot skaidras robežšķirtnes novilkšanu starp tā saucamo lielformāta un kamerstila operu (kameroperu). Šo sarežģītības momentu paspīlgtina izteikti postavangardisko jeb eksperimentālo operu pietiekami lielais īpatsvars, kas ir strauji pieaudzis 21. gadsimta pirmajās divās desmitgadēs. Tālākajā žanra paraugu hronoloģiskajā izklāstā<sup>20</sup> ir sniegtas ziņas arī par katras operas izpildītāju sastāvu, kas ir viena no norādēm par žanra traktējuma daudzveidību un risinājumu *raibumu*<sup>21</sup>.

Ungars Savickis (1952–2018), *Sevī gaismu rod* (bērnu balsīm un instrumentālajam ansamblim, 1991), komponista librets un mūzika. Pirmizrāde Talsos 1991. gadā (Talsu mūzikas skolas diksilends *Talsu Sprīdīši*);

Juris Kulakovs (1958), *Debešķīgā nepieciešamība* (video opera solistiem, videoinstalācijai, sintezatoram, simfoniskajam orķestrim, dejotājiem, 1993). Librets (pēc Frīdriha Ničes (*Friedrich Nietzsche*) traktāta *Tā runāja Zaratustra*): Ruta Dobičina. Pirmizrāde 30.11.1993., Francijas–Baltijas Videomākslas festivāla atklāšanā, Latvijas Universitātes Lielā aula;

Leons Amoliņš (1937), *Tāluma balsis* (monoopera soprānam un simfoniskajam orķestrim, 1995), komponista librets pēc Tomija Oharas (*Tomie Ohara*) stāsta *Viņu sauca o-Ena*. Pirmizpildījums 21.04.1995., Rīgas Latviešu biedrības Lielajā zālē (L. Ašme, *Neatkarīgā Cīņa*, 27.04.1995.);

Romualds Kalsons (1936), *Pazudušais dēls* (solistiem, korim, simfoniskajam orķestrim, 1995). Librets (pēc Rūdolfa Blaumaņa lugas): Ojārs Vācietis (1933–1983), Jānis Streičs (1936). Pirmizrāde 02.10.1996., LNO;

Zigmars Liepiņš, *Parīzes Dievmātes katedrāle* (opera-melodrāma solistiem, korim, simfoniskajam orķestrim, 1997). Librets (pēc Viktora Igo (*Victor Hugo*) romāna): Kaspars Dimīters (1957). Pirmizrāde 09.04.1997., LNO;

Juris Ābols (1950–2020), *Mūsu cilvēks Beiczinā* (*L'amiral cherche une maison a louer*) (kompaktopera astoņiem solistiem un divām klavierēm, 1998), komponista librets pēc Marsela Janko (*Marcel Janco*, 1895–1984), Tristana Carā (*Tristan Tzara*, 1896–1963), Riharda Hīlzenbeka (*Richard Huelsenbeck*, 1892–1974) tekstiem, vācu, angļu, franču, japāņu un ķīniešu valodās. Pirmizrāde 04.09.2010., Rīgas koncertzāle *Ave Sol* (M. Rubeze, LR3 *Klasika*, 02.09.2010.);

Ilze Arne (1953), *Līsistrate* (solistiem, korim, kamerorķestrim, 1997), komponistes librets pēc Aristofāna komēdijas. Pirmizrāde 01.11.2001., Rīgas Latviešu biedrības Lielā zālē;

Zigmars Liepiņš, *No rozes un asinīm* (opera-melodrāma solistiem, korim, simfoniskajam orķestrim, 2000). Librets: Kaspars Dimīters. Pirmizrāde 16.03.2000., LNO; 2. redakcijas (ar nosaukumu *Turaidas Roze*, 2017), pirmizrāde 28.09.2017., LNOB<sup>22</sup>;

20 Jaunākajā periodā atsevišķos gadījumos laika intervāls starp operas pabeigšanu un tās iestudēšanu ir atšķirīgs, tādēļ atgādinājumam – hronoloģijas izklāsts veidots pēc ziņām par darbu pabeigšanu, norādot arī iestudēšanas gadu.

21 Par tām operām, par kurām nav informācijas Latvijas Mūzikas Informācijas Centra un Latvijas Nacionālās Operas un Baleta interneta mājaslapās, ziņas par pirmuzvedumiem norādītas ar atsaucēm uz avotiem papildus.

22 Kopš 2015. gada teātra nosaukums ir Latvijas Nacionālā opera un balets (LNOB).

Jānis Lūsēns (1959), *Putnu opera* (solistiem, korim, simfoniskajam orķestrim, 2000). Librets (pēc Hju Loftinga (*Hugh Lofting*) darbiem): Māra Zālīte. Pirmizrāde 22.12.2000., LNO;

Leons Amoliņš, *Itī – zaļais cilvēciņš* (opera bērnu balsīm un instrumentālajam ansamblim, 2001). Librets: Māris Čaklais (1940–2003). Pirmizrāde 22.04.2001., Lielvārdes Kultūras namā;

Imants Kalniņš, *Matīss, kausu bajārs* (solistiem, korim, simfoniskajam orķestrim, 2002). Librets (pēc Aleksandra Čaka dzejas poēmas): Andrejs Migla (1940–2021), Valdis Rūmnieks (1951). Pirmizrāde 05.12.2021., Liepājas koncertzāle *Lielais dzintars*;

Niks Gothams (1959–2013), *Zemes augļi* (solistiem / korim un saksofonu kvartetam, angļu un latviešu valodā, 2002), komponista librets ar paša un Žana Antelma Brijā-Savarēna (*Jean Anthelme Brillat-Savarin*) filozofiskā traktāta tekstiem par ēdiena varenību, tekstiem no latviešu, vācu un angļu pavārgrāmatām un ārstu padomiem vecmātēm un jaunajiem tēviem. Pirmizrāde (kā iestudējuma – spēles – *Zemes augļi, debess augļi* 1. daļa) 18.03.2003., LNO Jaunā zāle;

Ģirts Bišs (1967), *Dāvanu komplekts* (12 solistiem un elektronikai, 2003). Librets: Ģirts Bišs un Ingus Josts. Pirmizrāde (kā iestudējuma – spēles – *Zemes augļi, debess augļi* 2. daļa) 18.03.2003., LNO Jaunā zāle;

Imants Ramiņš (1943), *The Nightingale / Lakstīgala* (četriem solistiem, divām dejojotājām, bērnu korim, kamerorķestrim, 2003). Librets (angļu valodā pēc Hansa Kristiana Andersena pasakas motīviem): Džeimss Takers (*James Tucker*, 1929), Astrīdas Stahnkes (1935) libreta tulkojums (versija) latviešu valodā. Pasaules pirmizrāde (ar libretu angļu valodā) 05.01.2005. Vašingtonā, ASV (Griffel 2013: 343), pirmizrāde Latvijā (ar libretu latviešu valodā) 09.12.2018., Rīga, Lielā Ģilde (I. Žilinska, LR3 Klasika, 05.12.2018.);

Andris Dzenītis (1978), *Les Livres Du Silence / Tavas klusēšanas grāmata* (multimediāla kameropera elektronikai, astoņām balsīm un astoņiem instrumentiem, 2004), komponista librets ar Oskara Vailda (*Oscar Wilde*) un Česlava Miloša (*Czesław Miłosz*) tekstiem (franču valodā). Pirmizrādes: 05.11.2004., Trešais Jaunās mūzikas festivāls *Arēna*, Latvijas Nacionālais teātris; 18.11.2004., teātris *Tramway*, Glāzgova (Skotija);

Ēriks Ešenvalds (1977), *Augļu koks ir Jāzepe* (solistiem, korim, kameransamblim, 2007). Librets (pēc Vecās Derības tekstiem): Inga Ābele (1972), Kārlis Vērdiņš (1979). Pirmizrāde 06.06.2007., LNO Jaunā zāle;

Jānis Lūsēns, *Leļļu opera* (solistiem, korim, simfoniskajam orķestrim, 2007). Librets (pēc Karlo Kollodi (*Carlo Collodi*) un Alekseja Tolstoja (*Aleksej Tolstoj*) pasakām): Māra Zālīte. Pirmizrāde 18.01.2008., LNO;

Māris Lasmanis (1961), *Iedomīgais sienāzis* (bērnu korim, solistiem (bērnu balsis), klavierēm vai orķestrim, 2008). Librets: Dzidra Rinkule-Zemzare (1920–2007). Pirmizrāde 2008. gada maijā, JVLMA Mūzikas pedagoģijas (mūzikas skolotāju) diplomeksāmenā (I. Kristoforova, *Kopsolī*, Nr. 9./10., 2008.);

Anitra Tumševica (1971), *RŌD / Sarkans* (solistiem, kamerorķestrim, 2008). Librets (norvēģu valodā, izmantoti teksti no Jāzepa Osmaņa un Rabindranata Tagores dzejas): Elizabete Ljungara (*Elizabet Ljungar*, 1958), Anitra Tumševica, Jānis Dumbris (1978). Anitras Tumševicas libreta versija latviešu valodā. Pirmizrāde ar libretu norvēģu valodā 01.11.2009, Būdē (*Bodø*), Norvēģijā; koncertuzvedums ar libretu latviešu valodā 03.12.2009., Rīgā, JVLMA Lielā zāle;



Uģis Prauliņš (1957), Niks Gothams, Kristaps Pētersons (1982), *Pilsētas romance* (ambientā džeza opera vokālajam sieviešu ansamblim, instrumentālajam ansamblim, 2009). Librets: Inga Gaile (1976). Pirmizrāde 01.04.2010., Rīgas Mākslas telpa (I. Lūsiņa, *Diena*, 22.02.2010.);

Andris Dzenītis, *Dauka* (solistiem, korim, simfoniskajam orķestrim, 2009). Librets (pēc Sudrabu Edžus stāsta): Kārlis Vērdiņš. Pirmizrāde 07.09.2012., LNO;

Juris Ābols, *Xeniae* (opera korim, 2010), komponista librets pēc Marciāla un Aristofāna tekstiem, latviešu, angļu vācu un sengrieķu valodās. Pirmizrāde Latvijas Radio kora un Latvijas Mūzikas Informācijas Centra / kompānijas *Skani* skaņieraksta izdevumā 01.07.2022.

(*Kultūras Diena*, 30.06.2022.; <https://www.lmic.lv/lv/skani/katalogs?id=227>, 01.07.2022.);

Uģis Prauliņš, *Opera Ficta* (folkbaroka opera solistiem, korim, instrumentālajam ansamblim, 2011). Librets: Uģis Prauliņš, Iveta Ērkšķe, Ivars Cinkuss (1969). Pirmizrāde 07.08.2011.; Ventspils teātra nams *Jūras vārti*;

Santa Ratniece (1977), Džeimijis Makdermots (*Jamie McDermott, The Irrepressibles*), Žilbērs Nuno (*Gilbert Nouno*, 1970), *Kara daba / War Sum Up* (multimediju mangas opera 12 balsīm, elektronikai, 2011). Librets (japāņu valodā): Villijs Flints (*Willie Flindt*, 1942). Pirmizrāde 02.09.2011., LNO;

Kristaps Pētersons, *Mihails un Mihails spēlē šahu* (multimedijāla opera-lekcija solistiem, instrumentālajam ansamblim, elektronikai, 2013). Librets (krievu valodā): Sergejs Timofejevs (1970). Pirmizrāde 12.03.2014., LNO Jaunā zāle;

Jēkabs Nīmanis (1980), *Līsistrates atgriešanās* (solistiem, vokālajai grupai, kamerorķestrim, starptautiska projekta – operu diptiha *Līsistrate* otrā opera, 2014). Librets (pēc Aristofāna komēdijas, balkānu dzejas Knuta Skujenieka atdzejojumā, fragmentiem no Johana Volfganga Gētes (*Johann Wolfgang von Goethe*) darbiem): Inese Zandere (1958). Pirmizrāde 14.02.2014., Latvijas Dzelzceļa vēstures muzejs;

Krists Auznieks (1992), *Saules vējš* (kameropera četriem solistiem un kameransamblim, 2014). Librets: Inga Ābele, Edvīns Raups (1962). Pirmizrāde 06.06.2014., Rīga, Spīķeru koncertzāle (I. Lūsiņa, *Diena*, 2014);

Lolita Ritmanis (1962), Mārtiņš Brauns (1951–2021), Līga Celma (1978), Evija Skuķe (1992), Rihards Dubra (1964), Andris Sējāns (1978), *Kartupeļu opera* (solistiem, meiteņu korim un orķestrim, 2014). Librets: Inese Zandere. Pirmizrāde 24.11.2014., LNO Jaunā zāle;

Artūrs Maskats (1957), *Valentīna* (solistiem, korim, simfoniskajam orķestrim, 2014). Librets (pēc Valentīnas Freimanis (1922–2018) memuārgrāmatas *Ardievu, Atlantīda*): Liāna Langa (1960). Pirmizrāde 05.12.2014., LNO;

Ēriks Ešenvalds, *Iemūrētie* (solistiem, korim, simfoniskajam orķestrim, 2016). Librets: Inese Zandere. Pirmizrāde 19.05.2016., LNOB;

Anna Ķirse<sup>23</sup> (1988), *Koku opera* (trīs balsīm, sitaminstrumentiem elektronikai, 2016). Librets (latīņu valodā): Andris Kalnozols (1983). Pirmizrāde 12.08.2016.; Alternatīvās kameramūzikas festivāls *Sansusī*, Aknīste (L. Rušeniece, *Neatkarīgā Rīta Avīze*, 11.08.2016.);

Endijs Stots (*Andy Stott*), Kristis Auznieks, *NeoArctic* (korim un elektronikai (skaņu un attēlu ainavām), 2016). Librets (angļu valodā): Šons (*Sjón /Sigurjón Birgír Sigurðsson*), 1962). Pirmizrāde 26.08.2016., Mihaila Čehova Rīgas Krievu teātris (L. Rušeniece, *Neatkarīgā Rīta Avīze*, 24.08.2016.);



Platons Buravickis (1989), Leo Līcis, *Spazio Bar* (tehno opera solistiem, akustiskajiem instrumentiem un elektronikai, 2017). Librets: Leo Līcis. Pirmizrāde 25.11.2017., Rīgā, bijušās tekstilrūpnīcas *Boļševička* teritorijā (B. Kuške, lsm.lv, 22.11.2017.);

Anna Ķirse, *Koku opera. Vējgāzes* (astonām balsīm, kameransamblim, elektronikai, lafiņu valodā, 2019). Librets (pēc Pētera Vollēbena (*Peter Wohlleben*) grāmatas *Koku slepenā dzīve*): Andris Kalnozols. Pirmizrāde brīvdabā 17.08.2019. (Latvijas mūziķu sastāvs), Mustarindas rezidenču centra apkaimes meža nogabalā Somijā (S. Lagzdiņa, lsm.lv, 31.08.2019.);

Rihards Dubra (1964), *Suitu sāga* (solistiem, korim, simfoniskajam orķestrim, 2019). Librets: Gatis Mārtiņš Bezdēliņa (1967–2021). Pirmizrāde 08.11.2019., Liepājas koncertzāle *Lielais dzintars*;

Krists Auznieks, *Tagadne/Time Present* (balsij – kontrtenoram), performeriem, attēlu ainavām, 2021), komponista librets (angļu valodā) ar Tomasa Stērnasa Eliota (*Thomas Stearns Eliot*) dzejas darba *Četri kvarteti* (*Four Quartets*) teksta izmantojumu. Pirmizrāde 14.08.2021., Rīga, *Hanzas perons* (S. Lagzdiņa, LR3 *Klasika*, 12.08.2021.);

Ernests Valts Circenis (2000), *InBetween* (mikro opera diviem solistiem un elektronikai, 2021), komponista librets (vārdi) angļu, itāļu, portugāļu valodās<sup>24</sup>. Pirmizrāde tiešsaistē 30.09.2021.;

Gaitis Jānis Pujāts (1997), *Mefistofeļa pēdējais videozvans* (mikro opera četriem solistiem, trompetei, diviem sitaminstrumentālistiem, klavierēm, 2021), komponista librets (angļu valodā)<sup>25</sup>. Pirmizrāde tiešsaistē 30.09.2021.;

Edgars Mākens (1977), *Kontakts* (solistiem, stīgu kvartetam, elektronikai, 2021). Librets: Sergejs Timofejevs. Pirmizrāde 16.11.2021., Rīga, Ģertrūdes ielas teātris (I. Lūsiņa, *Diena*, 16.11.2021.);

Laura Jēkabsons (1985), *Ej, nu ej!* (kora kameropera, 2022). Librets (pēc Marta Pujāta dzejoļu grāmatas): Mārtiņš Meiers (1985). Pirmizrāde 24.03.2022., Rīga, Zirgu ielas koncertzāle (I. Zēgnere, LR3 *Klasika*, 22.03.2022.);

Jānis Šipkēvics (1982), *Babītes Baobabs* (kora miniopera, 2022). Librets: Marts Pujāts (1982). Pirmizrāde 04.06.2022., LNOB Jaunā zāle (lsm.lv, 19.05.2022.);

Anna Ķirse, *Vēsā* (solistiem, sitaminstrumentiem, raga arfai, dejotājiem, amatniekiem, elektronikai, 2022), komponistes librets pēc Jerna Rīla (*Jørn Riel*) stāstiem. Pirmizrāde 05.08.2022., Valmieras teātra festivāls, mākslas telpa *Kurtuve* (<https://www.valmierasfestivals.lv/events/vesa-opera>).

Jēkabs Nīmanis, *Mūž(-uš)īgais lidojums* (opera ģimenēm diviem soprāniem, tenoram, basbaritonam, bērnu balsij, bērnu un jauniešu korim, kamerorķestrim, 2022). Librets: Rasa Bugavičute-Pēce (1988). Pirmizrāde 08.10.2022., Liepājas koncertzāle *Lielais dzintars* (<https://lielaisdzintars.lv/lv/kalendars/pasakums/muz-us-igais-lidojums-opera-gimenem>).

Lielākā daļa iestudēto operu ir guvušas arī atbalsojumus mūzikas kritikā – drukātajos un elektroniskajos medijos internetā un Latvijas Radio 3 *Klasika* veidotajos raidījumos. Vēl jāpiebilst, ka šajā periodā nacionālais operteātris divas reizes mēģināja stimulēt operu jaunrades procesu. 2008. gadā tika izsludināts ideju pieteikums operām.

24 Opera radīta ERASMUS+ Stratēģiskās partnerības projekta (ar JVLMA līdzdalību) *European Opera Academy – Competence centre for shared education in opera training* ietvaros (Noslēdzies projekts *European Opera Academy – Competence centre for shared education in opera training*, <https://www.jvlma.lv/aktualitates/nosledzies-projekts-european-opera-academy-competence-centre-for-shared-education-in-opera-training>, 06.12.2021.).

25 Turpat

Godalgoti tika operu *Valentīna, Iemūrētie un Mihails un Mihails spēlē šahu* pieteiktie apraksti (vīzijas), kas vēlāk arī tapa kā operas, kas tika iestudētas LNOB (M. Ābeltiņa, lsm.lv 19.12.2016.). 2016. gadā Latvijas Nacionālā opera un balets izsludināja jaunu konkursu, kurā tika aicināts iesniegt pilnībā izstrādātus operu libretus latviešu valodā (<https://www.opera.lv/lv/par-mums/libretu-konkurss/>). Tomēr divus gadus vēlāk, 2018. gada rudenī konkursu noslēdzot, nevienā no konkursa trīs kategorijām – *pilna apjoma opera, kameropera un pilna apjoma opera bērniem* – galvenā balva netika piešķirta. Par tālāk pilnveidojamiem tika atzīti trīs *pilna apjoma operu libretu* projekti un vēl viens pieteikums *pilna apjoma operas bērniem* kategorijā (<https://www.opera.lv/lv/raksts/nosledzies-latvijas-nacionalas-operas-izsludinatais-lib-1926/>, 03.10.2018.).

## 7. 2. Pabeigtās iestudētās rokoperas

Salīdzinot ar 20. gadsimta 70.–80. gadiem, jautājums par rokoperas žanra robežām ir kļuvis vēl komplicētāks un grūtāk nosakāms. Kopš 90. gadiem Latvijā aprītē strauji ienākušais mūzikls, ko raksturo skatuvisks uzvedums dramatiskajā teātrī, pārsvarā ar aktieru un populārās mūzikas dziedātāju iesaisti vokālo partiju izpildījumā, lielā mērā ir ievērojami apgrūtinājis rokoperas žanra piemēru noteikšanu. Iespējams, to ir veicinājis process, kurā rokoperas un mūzikla mijiedarbes procesi, kas kopumā novērojami abu žanru attīstībā 20. gadsimta pēdējās desmitgadēs un 21. gadsimta sākumā, bieži vien rada priekšstatu par dažādā veidā īstenotiem žanru sintēzē tapušiem hibrīdiem<sup>26</sup>. Acīmredzot tādēļ arī vairāki komponisti (piemēram, Kārlis Lācis, Zigmars Liepiņš, Valts Pūce u. c.) aplūkojamajā periodā ir vairījušies savu radīto mūziku vairākos muzikāli skatuviskajos darbos definēt kā rokoperas (izvēloties mūzikla, muzikālas drāmas un citus nosacītus žanra apzīmējumus). Tikai Jānis Lūsēns gadsimtu mijā šajā ziņā izceļas kā izņēmums, trīs savus opusus apzīmējot kā rokoperas (ziņas, atbilstoši komponista Latvijas Mūzikas Informācijas Centra mājaslapā publicētajai informācijai):

Jānis Lūsēns, *Kaupēn, mans mīlais* (1998). Librets: Māra Zālīte. Pirmizrāde 12.06.1999., Liepājas teātris;

Jānis Lūsēns, *Indriķa hronika* (2000). Librets: Māra Zālīte. Pirmizrāde 07.10.2000., Latvijas Nacionālais teātris;

Jānis Lūsēns, *Sfinksa* (2001). Librets: Māra Zālīte. Pirmizrāde 11.10.2001., Latvijas Nacionālais teātris.

Un, kā jau norādīts raksta iepriekšējā sadaļā, 1982. gadā pirmizrādītais *Mauglis* 2021. gadā, faktiski iegūstot jaunu veidolu, tika pieteikts tieši muzikālas izrādes-rokoperas žanrā:

Mārtiņš Brauns, *Mauglis* (1982/2021). Librets (pēc Leldes Stumbres teksta un Radjarda Kiplinga (*Rudyard Kipling*) romāna motīviem): Juris Millers (1978). Pirmizrāde 15.10.2021., Rīga, Amatniecības un mediju tehnikums (Mazvērsīte 2022b; <https://www.valmierasnovads.lv/events/rokopera-mauglis/>, 16.10.2021.).

26 Vienu no hronoloģiski jaunākajām publiskajām diskusijām par šiem jautājumiem atspoguļo Latvijas Radio 3 programmas *Klasika* raidījums, kurā piedalījās Lauma Mellēna-Bartkeviča, Orests Silabriedis un Andris Vecumnieks (O. Silabriedis, LR3 *Klasika*, 19.12.2021.).

Kā rokoperas žanru raksturojošs parametrs šajos četros darbos ir izpildītāju sastāvā (rokmūzikas ansambļa instrumentārijā) un muzikālajā izteiksmē uztveramās rokmūzikas stilistiskās iezīmes. Tomēr arī to demonstrācija katrā no darbiem nav gluži *tīra* un viennozīmīga. Protams, ir respektējama komponistu izvēle savu radīto mūziku šajos skatuviskajos darbos apzīmēt kā piederīgu rokoperas žanram<sup>27</sup>.

Tādējādi arī jautājums par rokoperas žanra attīstības līniju un definēšanas problemātiku Latvijas mūzikas vēsturē kopš 20. gadsimta 90. gadiem paliek joprojām atvērts tālākiem pētījumiem un teorētisku interpretāciju iespējamībām. To ietvaros, šķiet, nākotnē ir iztīrājama operas žanra paveidu iespējama definēšana arī citās mūzikas kultūras jomās. To darīt, piemēram, provocē 2017. gada 3. jūnijā Limbažos pirmizrādi piedzīvojuši grupas *Skyforger* kā pirmā **metālopera** Latvijā pieteiktais muzikāli skatuviskais darbs *Kurbads, ķēves dēls*, kura brīvdabas pirmuzvedumā piedalījās arī deju grupa un aktrise Zane Jančevska kā teicēja (M. Amoliņa, ltv.lsm.lv, 30.05.2017.).

#### 7. 4. Pabeigtās neiestudētās operas

Atbilstoši Latvijas Mūzikas Informācijas Centra publiskotajai informācijai pabeigto, vēl neiestudēto operu vidū ir **Roberta Liedes** opera balets *Salta pro nobis* (1993, komponista librets pēc Džona Golsvertija (*John Galsworthy*) noveles un mūzika, solistiem, baletdejojājiem, orķestrim); **Paula Dambja** *Putnu ceļš* mecosoprānam, basam, korim un kamerorķestrim (1998, Bronislavas Martuževas (1924–2012) un Jāņa Medeņa (1903–1961) librets); **Armanda Strazda** (1970) *Angels Forever in Flight* (*Eņģeļi mūžīgā lidojumā*) soprānam, tenoram, orķestrim, jauktajam korim (2002, komponista librets pēc Halīla Džibrāna (*Khalil Gibran*) romāna *Pravietis*) un **Anitras Tumševicas** baletopera *Valters* (komponistes librets un mūzika, solistiem, baletdejojājiem, kamerorķestrim, 2016).

Vēl jāmin arī mazāk zināmā komponista **Jurija Glagoļeva** (1926–2013) jaunrade operas žanrā. Par Glagoļevu, kurš daudz komponēja vokālās mūzikas žanros ar tekstiem krievu valodā, mūsdienās ir pieejama samērā skopa informācija. Saskaņā ar to 20. gadsimta nogalē Glagoļevs savā jaunradē īpaši pievērsās pareizticīgo baznīcas sakrālās mūzikas žanriem. Atsevišķos informācijas avotos, balstoties uz Glagoļeva stāstīto, pausts, ka vēl 20. gadsimta 60. gados komponistu aizrāva 14. gadsimta hronikās aprakstīts Portugāles karaļa dzīvesbiedres mīlestības stāsts un traģiskais liktenis. Tomēr tikai 90. gados Glagoļevs pakāpeniski iesāka komponēt operu *Inese di Kastro* (*Inesa di-Kastro*) ar komponista paša radītu libretu krievu valodā, solistiem, korim un simfoniskajam orķestrim. 21. gadsimta pirmās desmitgades noslēgumā opera *Inese di Kastro* ir tikusi pabeigta, atsevišķi tās fragmenti ir skanējuši koncertos. Šajā pašā laikā Glagoļevs ir strādājis arī pie operas ar libretu krievu valodā *Tālās zvaigznes gaisma* (*Svet*

<sup>27</sup> Jāpiebilst, ka, piemēram, *Nacionālās enciklopēdijas* šķirklī par Mārtiņu Braunu teksta autore Daiga Mazvērsīte konsekventi 2021. gada *Maugļa* iestudējumam apzīmē kā mūziklu (Mazvērsīte 2022b), kas atbilst arī Latvijas Mūzikas Informācijas Centra mājaslapā atrodamajai informācijai par komponista darbiem. Tomēr jāņem vērā arī fakts, ka, veidojot 2021. gada iestudējumam jaunu darbu, visticamāk, ar komponista akceptu tas reklāmas kampaņā tika nosaukts par rokoperu.

*dalēkoj zvezdy*), kas nav pabeigta (russkije.lv; A. Berezovskaâ, rus.delfi.lv, 10.05.2002; gorod.lv, 01.12.2006). Abu partitūru tālāka iepazīšana iespējama, pētnieciski apzinot Glagoļeva privātarhīvu.

Pabeigto neiestudēto operu klāstu noslēdz līdz šim publiskotā informācija par to, ka Kanādā dzīvojošais Imants Ramiņš sadarbibā ar Māru Zālīti kā libretisti 2018. gadā pabeidza komponēt operu *Zelta zirgs* (pēc Raiņa lugas motīviem) solistiem, korim un simfoniskajam orķestrim. Ramiņš ir paudis, ka iecere komponēt operu, libretam izmantojot Raiņa lugu, viņam bija radusies vēl studiju laikā. Ilgu laiku Ramiņš nav zinājis, ka agrāk tapusi Arvīda Žilinska opera *Zelta zirgs*, kas piedzīvojusi lielus panākumus Latvijā. Tomēr arī tad, kad Ramiņš uzzināja par Žilinska operu, tas nav mazinājis viņa vēlmi komponēt savu operu (I. Lūsiņa, *Diena*, 27.06.2012.; Boka 2019: 39–40). Pagaidām Raiņa opera ar *Zelta zirga* sižetu uzvedumu nav piedzīvojusi.

## Noslēgums

Pabeidzot veiktā pētījuma izklāstu, atbilstoši izvirzītajam mērķim raksta autors kā galvenos vēlas izcelt šādus secinājumus.

Veicot provizorisku faktu apkopojumu par radītajām operām Latvijas mūzikas vēsturē, uzmanību pievērš pabeigto, gan iestudēto, gan neiestudēto darbu skaits.

Kopumā operas žanrā (ieskaitot visus identificētos paveidus) līdz 2022. gada 30. septembrim ir tikušas radītas vismaz **132** pabeigtas muzikāli skatuviskas kompozīcijas. Divu uzvestu operu partitūras vairs nav atrodamas, savukārt 34 darbi skatuvisko iestudējumu nav piedzīvojuši (to skaitā trīs operu nošuraksti ir zuduši vai pagaidām nav atrodam) <sup>28</sup>.

Nosacīti klasisko tradīciju pārstāvošo pabeigto operu kopskaitu (122<sup>29</sup>) veido ļoti dažādu žanra paraugu klāsts. Tas sevišķi skaidri iezīmējas, ja raugāties uz vairākām avangardiski vai cita veida izteikti eksperimentālā ievirzē radītām operām, kā arī dažādiem poližanriskiem darbiem, sākot no 20. gadsimta 70. gadiem. Visticamāk, analizējot šo operu klāstu detalizētāk un sasaistot to kopā ar žanra zināmo dažādu teorētisko definīciju pārbaudi un iespējamo revīziju, veidotos iedalījums vairākās žanra paveidu grupās <sup>30</sup>.

Savukārt, skatījums uz nosacīto rokoperas žanra sfēru apkopotā informācija piedāvā salīdzinoši nelielu un skaidri pārskatāmu iedalījumu – **astoņas** pabeigtas iestudētas

---

28 Noslēgumā nepabeigto operu kopskaits netiek apkopots, atstājot informācijas iepazīšanu par šiem gadījumiem raksta sadaļās.

29 Divu iestudētu operu (F. Ā. Feihtnera *Scīpions*, F. Podnieka *Indulis un Ārija*) partitūras nav atrodamas, 33 operas neiestudētas (t. sk. J. Mediņa *Zvanīgs zvārgulītis*, kuras partitūra tika iznīcināta Pirmā pasaules kara beigu laikā, E. Lammasa *Liliana / Dzimtenes balss*, kuras partitūrā pagaidām nav atrodama un J. Feldmanes *Pūt, vējiņi!*, par kuru ir tikai ziņas par tās iespējamību).

30 Vienu no grupām noteikti veido arī operas, kas komponētas bērnu un jauniešu auditorijai. Atbilstoši tam šo operu mūzikas valoda parasti atspoguļo *demokrātiskas stilistikas* izpausmi, tālu no radikālas eksperimentēšanas.

rokoperas, **viena** neiestudēta kompozīcija<sup>31</sup>. Un šo sadaļu papildinošās **vienas** metāloperas pieteikums, kas kā jauna parādība vēl būtu pierādāma tālākās pētnieciskās studijās.

Pētījums ļauj secināt arī vairākas vispārējas likumsakarības žanra piemēru tapšanas hronoloģijā un periodizācijā. Apmēram pusotra gadsimta laikā (no 18. gadsimta pēdējās trešdaļas Kurzemes-Zemgales hercoga galmā līdz 1920.–21. gadam Rīgā) Latvijas mūsdienu teritorijā bija radušās vien desmit operas (astoņas iestudētas, divas neiestudētas). Zināmā mērā tas varētu būt izskaidrojams ar kādreizējās vācbaltiešu sabiedrības izteikto orientāciju uz Vācijas kultūras un mūzikas dzīvē notiekošo, kas acīmredzot mazināja iespējas uz skatuves iznākt kādam uz vietas dzimušam operkomponistam no vācbaltiešiem. Latviešu sabiedrības iespējas aktīvāk sākt iesaistīties profesionālās mūzikas kultūras norisēs un aktīvi publiski manifestēt sevi tajās, kā zināms, attīstījās tikai no 19. gadsimta otrās puses. Faktiski par žanra piemēru skaita regulāru pieaugumu var runāt tikai no Latvijas brīvvalsts pirmā perioda sākuma.

Tomēr arī no šī atskaites punkta jau tagad iezīmējas periodi vai laikposmi, kuros vērojama vai nu aktīvāka operu jaunrade, vai arī tās mazināšanās. Pēc Latvijas brīvvalsts pirmā perioda (11 iestudētas, astoņas neiestudētas operas) nosacīts apsīkums iestājās 20. gadsimta 40. gados un 50. gadu pirmajā pusē (četras uzvestas, septiņas neuzvestas operas). Šeit acīmredzamu lomu ir spēlējuši dažādi sociālie un kultūrpolitiskie apstākļi Otrā pasaules kara laikā un padomju okupācijas periodā. 50. gadu beigū un 60. gadu posms iezīmēja jaunrades aktivitātes pieaugumu (12 iestudētas, sešas neiestudētas operas). Sarežģītāk izskaidrojams un nākotnē atsevišķa pētījuma vērtā ir zināma operajunrades procesa fragmentācija 20. gadsimta 70.–80. gados (15 iestudētas<sup>32</sup>, piecas neiestudētas<sup>33</sup> operas). Fragmentācijas zināmu turpinājumu nākamajā periodā 90. gados (deviņas iestudētas<sup>34</sup>, divas neiestudētas operas) iespējams izskaidrot ar to, ka tā bija pārejas desmitgade no padomju okupācijas perioda sekām, kas kompleksi ietekmēja visu kultūras jomu. Savukārt 21. gadsimta divas pirmās desmitgades (un trešās sākums), šķiet, vismaz kvantitatīvā ziņā ir uzrādījušas diezgan acīmredzamu libretistu un komponistu intereses pieaugumu skatījumā uz operas žanru (39 iestudētas<sup>35</sup>, četras neiestudētas operas). Vienlaikus arī spēcīgi aktualizējot jau iepriekš vairākkārt norādīto jautājumu par operas žanra definīcijas tālākas izpratnes perspektīvām.

Rakstā apzinātais un raksturotais operu klāsts rosina uzmanības pievēršanu dažādiem jautājumiem turpmākajā pētniecībā. Piemēram, par dominējošajām tendencēm operu libretu tematikā dažādos periodos un iespējamajiem iemesliem kultūras procesos, kas attiecīgas tematikas izvēli ir noteikuši. Par komponistu, libretistu un arī citu iesaistīto pušu (piemēram, valsts pārvaldes institūciju, nevalstisko organizāciju) sadarbību un

31 E. Goldšteina *Improvizācija*, partitūras saglabāšanas fakts un atrašanās vieta vēl jānoskaidro.

32 T. sk. četras rokoperas.

33 T. sk. viena rokopera.

34 T. sk. divas rokoperas.

35 T. sk. divas rokoperas un viena metālopera

lomu operu ieceru tapšanā vai netapšanā. Par vairāku līdz šim pētniecībā neizgaismotu operu (gan iestudēto, gan neiestudēto, arī nepabeigto) teksta un muzikāli stilistiskajām raksturiezīmēm un īpatnībām. Par līdzšinējā opermantojuma klāsta Latvijas mūzikas vēsturē iespējamu salīdzinājumu ar citu valstu vēsturisko pieredzi šajā žanrā. Protams, laika gaitā, iespējams, varēs precizēt un papildināt izklāstīto faktu un datu klāstu. Tomēr jebkāda operas žanra aspekta pētniecībā vienmēr nozīmīga būs iespēja arī redzēt kopējo panorāmas skatu un no tā potenciāli secināmās vispārējās kontekstuālās likumsakarības.

## BIBLIOGRĀFIJA

### AVOTI

#### Nepublicētie avoti

LNB, RX0, A137, Nr. 9 (Latvijas Nacionālā bibliotēka, Reto grāmatu un rokrakstu lasītava, Kārļa Martinovska personālfonds).

LNB, RX0, A238, Nr. 2 (Latvijas Nacionālā bibliotēka, Reto grāmatu un rokrakstu lasītava, Olīva Mētras personālfonds).

#### Publicētie avoti

Francs Ādams Feihtners. Operas *Kīrs un Kasandana*, iestudējuma videoieraksts, <https://www.youtube.com/watch?v=DxiIYspCnjw> (skatīts 08.06.2022.).

*Hallo, Latvija (Radiofona programma)*, 26.11.1939.

Hardijs Lediņš, Kaspars Rolšteins. *Rolšteins pludmalē*, izrādes videoieraksts, <https://www.youtube.com/watch?v=q3XUBeeiBCg> (skatīts 01.06.2022.).

Juris Ābols: Opera *Xeniae*. <https://www.lmic.lv/lv/skani/katalogs?id=227>, 01.07.2022. (skatīts 03.07.2022.).

*Latvijas Radiofons (Radiofona programma)*, Nr. 245, 05.08.1934.

*Latvijas Radiofons (Radiofona programma)*, Nr. 258, 04.11.1934.

Libretu konkurss. <https://www.opera.lv/lv/par-mums/libretu-konkurss/> (skatīts 10.05.2022.).

*Māksla*, Nr. 2. *Sindi putnu dārzs*. Rīgas dokumentālo filmu studija, 1990.

<http://www.redzidzirdilatviju.lv/lv/search/movie/164323?q=M%C4%81ksla> (skatīts 15.05.2022.).

Mārtiņš Jansons, opera *Tobago* fragmenti. Koncerta Mārupes Kultūras centrā videoieraksts: <https://www.youtube.com/watch?v=ErrFQrzF1oY&t=3147s> (skatīts 08.06.2022.).



Noslēdzies Latvijas Nacionālās operas un baleta izsludinātais libretu konkurss. <https://www.opera.lv/lv/raksts/nosledzies-latvijas-nacionalas-operas-izsludinatais-lib-1926/> , 03.10.2018. (skatīts 01.06.2022.).

Noslēdzies projekts *European Opera Academy – Competence centre for shared education in opera training*, <https://www.jvlma.lv/aktualitates/nosledzies-projekts-european-opera-academy-competence-centre-for-shared-education-in-opera-training> , 06.12.2021. (skatīts 01.06.2022.).

Valts Pūce. Kameroperas *Šahs* fragmenta videoieraksts, <https://www.youtube.com/watch?v=jZsYYKZ28fQ> (skatīts 15.05.2022.).

Vulfs, Eduards (1914). *Ziedoņa atmošanās. Scēniskis uzvedums 2 ainās*. Rīga: A. Jurjāns.

## PERIODIKA

50. oktobri sagaidot. *Zvaigzne*, Nr. 21, 05.11.1966.

Ābeltiņa, Madara. Operas libreta konkursā meklēs labāko latviešu valodā uzrakstīto darbu. <https://www.lsm.lv/raksts/kultura/muzika/operas-libreta-konkursa-mekles-labako-latviesu-valoda-uzrakstito-darbu.a215358/> 19.12.2016. (skatīts 22.05.2022.).

Adamoviča, Ināra. Par *Nāriņu* mūsu operetes teātrī. *Literatūra un Māksla*, Nr. 4, 22.01.1988.

Adamczyk, Aneta. *Śpiewająca Pippi*. <https://pogorze24.pl/spiewajaca-pipi/102122/>, 24.06.2017. (skatīts 10.05.2022.).

Aizrādījumi. *Cīņa*, 11.10.1945.

Amoliņa, Maija. Top metālopera *Kurbads, ķēves dēls*. <https://ltv.lsm.lv/lv/raksts/30.05.2017-top-metalopera-kurbads-keves-dels.id98599> , 30.05.2017. (skatīts 15.05.2022.).

Ancāne, Ināra (2014). Bruno Skultes opera *Vilkaču mantiniece*. <https://klasika.lsm.lv/lv/raksts/sestdienas-vakars-opera/bruno-skultes-opera-vilkachu-mantiniece.a39946/> , 21.06.2014. (skatīts 20.04.2022.).

Ancītis, Valdemārs. Dziesmotais novads. *Padomju Daugava* (Jēkabpils), Nr. 86, 21.07.1983.

Apkalns, Longīns. Latvijas Nacionālā opera. *Latoju Mūzika*, Nr. 4, 01.01.1971.

Apkalns, Longīns. Lūcija Garūta. *Latoju Mūzika*, Nr. 9, 01.01.1977.

Apkalns, Longīns. Rīgā viltotais Rainis. *Londonas Avīze*, 19.05.1978, 26.05.1978.

Apskats. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, Nr. 3, 01.03.1934.

Artūrs Salaks. *Labietis*, 01.01.2006.

Ašme, Ligita. Vai bijāt gandarīti? *Padomju Jaunatne*, 29.09.1984.

Ašme, Ligita. Leona Amoliņa autrokoncertā. *Neatkarīgā Cīņa*, 27.04.1995.

Augusts, M. Iz Ādolfa Alunāna vēstuļu virknes Jurjānu Andrejam. *Mūzikas Nedēļa*, Nr. 1, 03.01.1924.

A. V. Jauna latviešu opera televīzijā. *Rīgas Balss*, 10.06.1958.

Berezovskaâ, Alla. I žizn', i muza, i lûbov'. <https://rus.delfi.lv/archive/i-zhizn-i-muza-i-lyubov.d?id=3159286&all=true> 10.05.2002 (skatīts 20.05.2022.).

Bērza, B. Pirmās televīzijas operas uzvedums. *Rīgas Balss*, 29.12.1959.

Bērziņa, L. Ar bērnu operu *Bārdziņa meita*. *Dzimtenes Balss*, 28.09.1972.

Bērziņa, Vizbulīte. Parāds nav nolīdzināts. *Literatūra un Māksla*, Nr. 2, 13.01.1968.

Bērziņa, Vizbulīte. Pirmā latviešu opera un kritikas pienākums. *Literatūra un Māksla*, Nr. 25, 18.06.1982.

Bērziņš, J. Mūža piepildījums. *Rīgas Balss*, 31.01.1981.

Bērzkalns, Valentīns. Jurjānu Andrejs, viņa vieta un nozīme latviešu mūzikā. *Ceļš*, Nr. 2-3, 01.02.1948.

Bibliotēkā skan mūzika. *Cīņa*, 11.09.1966.

Birnsons, Artūrs. Līdz galam neatrisināts. *Literatūra un Māksla*, Nr. 27, 09.07.1960.

Bohēmas birža. *Bohēma*, 15.11.1933.

Bomiks, Arvīds. Opera uz zilā ekrāna. *Literatūra un Māksla*, Nr. 36, 06.09.1969.

Bomiks, Arvīds. Iedēstiet rozes zemē nolādētā. *Literatūra un Māksla*, Nr. 19, 08.05.1971.

Braže, Silvija. Muzikologi vērtē Andreja Jurjāna mūžu. *Cīņa*, 19.11.1981.

Briede, Brigita. *Maiga* zilajā ekrānā. *Cīņa*, 12.09.1969.

Briede, Vija. Vērīgāk ielūkoties cilvēkā, sabiedrībā. *Literatūra un Māksla*, Nr. 49, 04.12.1969.

Briede, Vija. Mūžam būt, pašam būt. *Cīņa*, 03.03.1978.

Briede, Vija. Kara antihumānās būtības atklāsme. *Cīņa*, 08.05.1983.

Briede-Bulāvinova, Vija. Maurīcija brīnumdarbi operā. *Cīņa*, 06.04.1975.

Briede-Bulāvinova, Vija. Spārni. *Literatūra un Māksla*, Nr. 23, 05.06.1976.

Briede-Bulāvinova, Vija. Man jāskan, es skanēšu. *Māksla*, Nr.1, 01.01.1972.

Briede, Dz. Dzied un tēlo bērni. *Padomju Venta* (Ventspils), 05.04.1985.

Brusbārdis, Ernests. *Izglītības ministrijas mēnešraksts*, Nr. 7, 01.07.1922.

Brusubārda, Ernests. Aizmirsts latviešu komponists Eižens Buke. *Mūzikas Apskats*, Nr. 5, 01.05.1936.

Brusubārda, Ernests. Operā un koncertos. *Mūzikas Apskats*, Nr.1, 01.04.1939.

Brūvere, Ilona. Ambientā mūzika. *Literatūra. Māksla. Mēs*, Nr. 28, 10.07.1997.

Bušmanis, D. ...un ja ne viena cilvēka nebūs nekur? *Dzimtenes Balss*, 16.05.1985.

Cālīte, Aija. Sindi domas par Eiridīki. *Rīgas Balss*, 17.05.1990.

Cālīte, Aija. Kārlis Zariņš – Nacionālās operas māksliniecisks vadītājs. *Rīgas Balss*, 15.06.1990.

Cīrulis, Jānis. Dziedātājs Antons Ķīploks. *Latvis*, 01.12.1926.

Cīrulis, Jānis. Pirmās latviešu operas atcerei. *Tēvija*, Nr. 18, 22.01.1943.

Cīrulis, Jānis. Četri koncerti. *Tēvija*, Nr. 289, 09.12.1943.

Darkevics, Arvīds. Par augsti idejisku mūzikas mākslu. *Cīņa*, 10.02.1952.

Darkevics, Arvīds. Par dažām operas jaunrades problēmām. *Karogs*, Nr. 4, 01.04.1953.

Darkevics, Arvīds. Domāt par šodienīgumu un nākotni. *Literatūra un Māksla*, Nr. 33, 19.08.1972.

Darkevics, Arvīds. Svētā Maurīcija brīnumdarbi. *Māksla*, Nr. 2, 01.04.1975.

Darkevics, Arvīds, Zaudējot iegūts. *Māksla*, Nr. 3, 01.07.1976.

Darkevics, Arvīds. Vēlreiz Pūt, vējiņi!. *Māksla*, Nr. 3, 01.07.1977.

Darkevics, Arvīds. Ar nāvi nejoko. *Māksla*, Nr. 2, 01.04.1983.

Darkevics, Arvīds. Opera *Karalis Līrs*. *Dzimtenes Balss*, 18.02.1988.

Darkevics, Arvīds. Mirdzēt lielās kultūras gaisotnē. *Dzimtenes Balss*, 11.08.1988.

Dārziņš, Volfgangs. *Tobago* pirmizrāde Nacionālajā Operā. *Rīts*, Nr.34, 03.02.1939.

Dimants, A. Jaunrades darba pārkārtojums Valsts Operas un baleta teātrī. *Cīņa*, 10.01.1947.

Do uczestników prapremiery opery Śpiewająca Pippi – Opera Domosławicka (Informācija par operas *Dziedošā Pepija* pirmuzvedumu Polijā). <https://www.prezydent.pl/malzonka-prezydenta/listy/list-pierwszej-damy-do-uczestnikow-prapremiery-opery-spiewajaca-pippi--opera-domoslawicka,9387>, 14.06.2017. (skatīts 10.05.2022.)

Dzērvīte, E. Latvijas komponisti jubilejai. *Padomju Ceļš* (Ogre), 27.11.1969.

Egle, J. Operas jaunajā sezonā. *Padomju Jaunatne*, 14.09.1969.

Ērgle, A. Jauno zvaigžņu pirmā gaisma. *Rīgas Balss*, 22.05.1990.

Garūta, Lūcija. Dzīve un jaunrade. *Literatūra un Māksla*, Nr.20, 15.05.1987.

Graubiņš, Jēkabs. Jaunas kompozīcijas simfonijkoncertā Vērmaņa parkā. *Brīvā Zeme*, 19.07.1939.

Graubiņš, Jēkabs. Lūcijas Garūtas kompozīciju vakars. *Brīvā Zeme*, 12.04.1940.

Graubiņš, Jēkabs. Eberharda Lammasa kompozīcijas. *Brīvā Zeme*, Nr.168, 27.07.1940.

Graubiņš, Jēkabs. Nilsa Grīnfelda opera *Rūta*. *Literatūra un Māksla*, Nr. 21, 08.06.1945.

- Grāvītis, Oļģerts. Nepamierināties ar sasniegto. *Cīņa*, 04.11.1950.
- Grāvītis, Oļģerts. Varonīgajai komjaunatnei veltīts skaņdarbs. *Padomju Jaunatne*, 12.05.1951.
- Grāvītis, Oļģerts. Jauniestudējuma rosinātās problēmas. *Literatūra un Māksla*, Nr. 15, 09.04.1966.
- Grāvītis, Oļģerts. *Vēstules nākamībai*. Imanta Sudmaļa tēls mūzikā. *Literatūra un Māksla*, Nr. 29, 20.07.1974.
- Grāvītis, Oļģerts. Mūzikā vairāk laikmeta balsu. *Cīņa*, 17.10.1974.
- Grāvītis, Oļģerts. Baņuta. *Laiks*, Nr. 36, 04.09.1999.
- Grāvītis, Oļģerts. Baltā, cēlā simtgadniece. *Dziesmusvētki: tautas māksla, kultūroide*, Nr.3, 01.05.2002.
- Grigulis, Arvīds. Nodibināta Latvijas PSR komponistu savienība. *Cīņa*, 16.12.1944.
- Grīnfelds, Nilss. Audriņu traģēdija uz skatuves. *Cīņa*, 09.07.1965.
- Grīnfelds, Nilss. Margēra Zariņa *Nabaņu opera*. *Māksla*, Nr. 1, 01.01.1966.
- Grīnfelds, Nilss. Latviešu strēlnieki operā. *Cīņa*, 17.12.1967.
- Grīnfelds, Nilss. Jāzepu Mediņu atceroties. Jubilejas rindas. *Cīņa*, 13.02.1977.
- Grīnfelds, Nilss. No atmiņām par latviešu mūzikas dzīvi Maskavā. *Literatūra un Māksla*, Nr. 32, 13.08.1982.
- Groševa, E. Padomju Latvijas māksla sasniegusi jauno krastu. *Padomju Jaunatne*, 27.12.1955.
- Ģeibaks, Mintauts. Viņš palīdz lidot nošu bezdelīgām. *Padomju Jaunatne*, 27.09.1964.
- Ģeibaks, Mintauts. Jauns diriģents – jaunā programmā. *Padomju Jaunatne*, 22.03.1967.
- H. As. Mūsu teātri pagājušajā sezonā. *Domas*, Nr. 5., 01.06.1914.
- Informācija. *Celtne*, Nr.11, 01.11.1935.
- Izdota Jura Ābola opera *XENIAE* Latvijas Radio kora ieskaņojumā. *Kultūras Diena*, 30.06.2022.
- Izrīkojumi un Izpriecas. *Dzimtenes Vēstnesis*, 07.05.1914.
- Jaunā Gaita*, Nr. 82, 1971.
- Jauni latviešu komponistu darbi. *Brīvā Venta* (Ventspils), 23.03.1950.
- Jauna latvju opera. *Mūzikas Nedēļa*, Nr.29-30, 28.12.1927.
- Jauna latviešu opera par studentu dzīvi Tērbatā. *Rīts*, Nr.17, 18.01.1940.
- Jauna opera *Krauklītis*. *Cīņa*, 13.02.1948.
- Jaunas operas iztirzājums. *Literatūra un Māksla*, Nr. 5, 01.02.1948.

Jurēvičs, Vidvuds. Jāzepts Mediņš. *Mūzikas Apskats*, Nr. 3, 01.01.1934.

Ūrij Glagolev: *Ne čuvstvuû gruzu vozrasta!* [https://gorod.lv/novosti/41726-yuriy\\_glagolev\\_ne\\_chuvstvuyû\\_gruza\\_vozrasta](https://gorod.lv/novosti/41726-yuriy_glagolev_ne_chuvstvuyû_gruza_vozrasta) , 01.12.2006.

Kameroperas *Dzīvāis ūdens* darbība pārceļta uz televīzijas studiju. <https://www.delfi.lv/kultura/news/music/kameroperas-dzivais-udens-darbiba-parcelta-uz-televizijas-studiju.d?id=10717571> (skatīts 01.03.2022.).

Kā radās *Ragana. Rīts*, 02.09.1935.

Kārkliņš, Ludvigs. Dzīvības uzvaras roze lai plaukst. *Padomju Jaunatne*, 09.07.1965.

Kārkliņš, Ludvigs. Seno skaņu dārzos. *Cīņa*, 21.04.1983.

Kārļa Martinovska 50 gadi. *Mūzikas Apskats*, Nr. 06.–07., 01.06.1936.

*Kartupeļu opera* pēc pirmizrādes apceļos Latviju. *Latvijas Avīze*, 24.11.2014. <https://www.la.lv/kartupelu-opera-pec-pirmizrades-apcelos-latviju> (skatīts 10.05.2022.).

Kas ir *par*, kas *pret*. *Padomju Jaunatne*, 26.09.1973.

Kaupuzs, Vladimirs. Komponistu jaunrades skate. *Cīņa*, 02.06.1954.

Kēnigsberga, Alla. Stāsts par Kurzemes Ikaru. *Rīgas Balss*, 05.06.1976.

Kļaviņš, Guntis. Uz skatuves – *Sniegputēnos*. *Rīgas Balss*, 27.11.1967.

Klotiņš, Arnolds. Opera *Audriņi*. *Māksla*, Nr. 3, 01.07.1965.

Klotiņš, Arnolds. Distance. Fakti. Operas tēli. *Māksla*, Nr. 1, 01.01.1968.

Komponistu savienībai jāuzlabo darbs. *Literatūra un Māksla*, Nr. 45, 11.11.1951.

Komponistu savienībā. *Literatūra un Māksla*, Nr. 46, 18.11.1972.

Koncerti. *Literatūra un Māksla*, Nr. 9, 26.02.1956.

Krasinska, Lija. Daudzpusīgs talants. *Māksla*, Nr. 2, 01.04.1960.

Krasinska, Lija. Opera tuvojusies teātrim. *Cīņa*, 25.12.1965.

Krauja, Vita. *Pazudušais dēls* Nacionālajā operā. *Lauku Avīze*, 27.09.1996.

Kristoforova, Irīna. Integrācija: visvieglāk risinās kultūrā. *Kopsolī*, Nr. 9./10., 2008.

KS VII kongresu gaidot. *Literatūra un Māksla*, Nr. 41, 14.10.1972.

Kudiņš, Jānis. Cik dzīva ir latviešu opera šodien? *Literatūra. Māksla. Mēs*, Nr. 37, 12.09.1996.

Kudiņš, Jānis. Kur palikusi pirmā nacionālā opera? *Sestdiena*, 5. – 11. jūnijs, 2020, 34.–37. lpp.

Kušķe, Baiba. Tehno opera *Spazio bar* – neparasts muzikāls piedzīvojums. <https://www.lsm.lv/raksts/kultura/muzika/teho-opera-spazio-bar-neparasts-muzikals-piedzivojums.a258217/> , 22.11.2017. (skatīts 12.05.2022.).

Lagzdiņa, Signe. Iedegties par ideju. *Koku opera. Vējgāzes* Somijas mežos – simbols pārmaiņām. <https://www.lsm.lv/raksts/kultura/muzika/iedegties-par-ideju-koku-opera-vejgazes-somijas-mezos-simbols-parmainam.a330562/>, 31.08.2019. (skatīts 22.05.2022.).

Lagzdiņa, Signe. Auznieka un Dzudzilo kameropera *Tagadne. (Time Present)* runās mīlestības valodā. <https://klasika.lsm.lv/lv/raksts/pa-celjam-ar-klasiku/auznieka-un-dzudzilo-kameropera-tagadne.-time-present-runas-mile.a147750/>, 12.08.2021. (skatīts 23.05.2022.).

Lācis, Vilis. Padomju vara kā nacionālās kultūras uzplaukuma nesēja. *Cīņa*, Nr. 27, 21.07.1943.

Latvijas noslēpumi: Raiņa pēdējais fotogrāfs Olīvs Mētra. 17.05.2017. <https://jauns.lv/raksts/9viri/386089-latvijas-noslepumi-raina-pedejais-fotografs-olivs-metra> (skatīts 01.04.2022.).

Latvijas Padomju rakstnieku savienībā. *Literatūra un Māksla*, Nr. 3, 04.02.1951.

Latvijas Padomju komponistu savienībā. *Literatūra un Māksla*, Nr. 5, 22.01.1951.

Latvijas Padomju komponistu savienības III kongress. *Literatūra un Māksla*, Nr. 10, 04.03.1956.

Lesiņš, Knuts. Latviešu oriģinālopera. *Rīts*, 07.10.1937.

Lēstus, Knuts. Latviešu opermūzikas problēmas. *Brīvā Zeme*, 08.06.1940.

Lēve, A. Mūzikas pavalstnieks. *Lauku Avīze*, 16.08.1996.

Liepiņa, Linda. Džungļos viena asins tev un man. Pārcelta divus gadus gaidītā rokoperas Mauglis pirmizrāde. *Diena*, 14.10.2021.

Lindberga, Vita. Senā dziesma uz operteātra skatuves. *Literatūra un Māksla*, Nr. 15, 15.04.1977.

Lindberga, Vita. Sveicam! Haraldam Mednim – 75. *Literatūra un Māksla*, Nr. 33, 14.08.1981.

Lūsiņa, Inese. Kāds mani sauc. *Māksla*, Nr. 2, 01.03.1989.

Lūsiņa, Inese. Muzikālajos. *Māksla*, Nr. 4, 01.07.1989.

Lūsiņa, Inese. Latviešu monooperas un neuzvestās operas. *Diena*, 27.04.1995.

Lūsiņa, Inese. Par mūža ieguldījumu suminās Oļģertu Grāvīti. *Diena*, 08.01.2008.

Lūsiņa, Inese. Divu operu pirmizrādes noslēdz Mūzikas akadēmijas koncertsezonu. *Diena*, 25.04.2009.

Lūsiņa, Inese. Trīs komponistu kopdarbā tapusi pirmā latviešu ambientā džeza opera. *Diena*, 22.02.2010.



Lūsiņa, Inese. Kanādas latviešu komponists Imants Ramiņš vēlas radīt jaunu operu *Zelta zirgs*. *Diena*, 27.06.2012.

Lūsiņa, Inese. Krista Auznieka saules vējš. *Diena*, 05.06.2014.

Lūsiņa, Inese. Kontakts kā valūta nākotnes pasaulē. *Diena*, 16.11.2021.

Māksla. *Aizkulises*, Nr. 49, 06.12.1929.

Māksla. *Valdības Vēstnesis*, Nr.136, 19.06.1936.

Māksla. *Brīvā Zeme*, 04.11.1939.

Māksla un rakstniecība. *Jaunākās Ziņas*, 23.12.1937.

Māksla un rakstniecība. *Jaunākās Ziņas*, Nr. 65, 19.03.1940.

Mākslinieki Krievijas pavalstnieki Vācijā. *Rīgas Ziņas*, 31.08.1914.

Marisa Vētras koncertā. *Jelgavas Vārds*, Nr. 5, 01.12.1929.

Martinsons, Edīte. Antona Čiploka 2. dziesmu vakars. *Pēdējā Brīdī*, 22.11.1927.

Mazvērsīte, Daiga. Izkariet vairāk karogu. *Latvijas Jaunatne*, 28.04.1990.

Meistere, D. Sauciens rod atbalsi jeb nelielas domas par minioperu. *Komunisti* (Liepāja), 23.11.1977.

M. Ģ. Ar neatlaidības un darba mēru. *Dzimtenes Balss*, Nr. 7, 17.02.1972.

Mūsu novadnieki. Kārlis Martinovskis (1886–1968). Preiļu novada bibliotēka, 2021, <https://www.slideshare.net/Ingeruns/krlim-martinovskim-135> (skatīts 15.03.2022.). *Mūzikas Apskats*, Nr. 08-09, 01.08.1935.

Muzikālais teātris – problēmas un perspektīvas. *Literatūra un Māksla*, Nr. 45, 12.11.1982.

Mūziku šodienai – šodienai mūzikā. *Cīņa*, 19.02.1978.

Mūžībā devies komponists un muzikologs Oļģerts Grāvītis (1926–2015). *Diena*, 24.11.2015.

Mūž(-uš)īgais lidojums. Opera ģimenēm, <https://lielaisdzintars.lv/lv/kalendars/pasakums/muz-us-igais-lidojums-opera-gimenem> (skatīts 25.09.2022.).

Neizsīkstoša spēka avots. *Literatūra un Māksla*, Nr. 6, 07.02.1954.

Nekrologs. Aleksandrs Valle. *Literatūra un Māksla*, Nr.34, 26.08.1972.

Operas komisija apspriež jaunus libretus. *Literatūra un Māksla*, Nr.4, 27.01.1952.

Pabērzs, Juris. Ievērojams notikums republikas mūzikas dzīvē. *Karogs*, Nr. 4, 01.04.1956.

Padedzis, Jānis Ivars. Atceroties komponistu Kārli Martinovski. *Staburags*, 16.04., 24.04. 2019.

Patvaldnieks, Eduards. Veiksmīgs koncerts. *Laiks*, 04.11.1981.

Pečerskis, Pēteris. Opera un laikmetīgums. *Māksla*, Nr. 1, 01.01.1961.

Pečerskis, Pēteris. Mošejas ēnā. *Rīgas Balss*, 06.01.1966.

Pētersons, Pēteris. Opera kā dramatiska celtne. *Māksla*, Nr. 2, 01.04.1978.

Pirmizrādi piedzīvos Jāņa Šipkēvica mini opera *Babītes Baobabs*. <https://www.lsm.lv/raksts/kultura/teatris-un-deja/pirmizradi-piedzivos-jana-sipkevica-mini-opera-babites-baobabs.a457482/>, 19.05.2022. (skatīts 23.05.2022.).

Pirmo reizi Rīgas cirkā opera. *Rīgas Balss*, 30.03.1990.

Pirms 70 gadiem miris komunisti Imants Sudmalis. <https://irliepaja.lv/lv/raksti/liepajnieki/pirms-70-gadiem-miris-komunisti-imants-sudmalis/> (skatīts 10.05.2022.).

Prauliņa, I. No latviešu muzikālā teātra vēstures. *Literatūra un Māksla*, Nr. 14, 05.04.1969.

P. Gr. [Atsauksme operas *Indulis un Ārija* uzvedumam.] *Domas*, Nr. 5, 01.05.1914.

P. S. Jūlijas Feldmanes-Silenieks kompozīciju vakars. *Rīts*, 24.10.1938.

Pujēna, S. Ar vienu kāju dārziņā. *Komunisti* (Liepāja), 24.08.1985.

Pupa, Guntars. Uz auglīgu sadarbību! *Literatūra un Māksla*, Nr. 36, 06.10.1990.

Pupa, Guntars. Kulminācijas zona. Atzīmes mūzikas hronikā. *Literatūra un Māksla Latvijā*, Nr. 17, 26.04.2001.

Pupa, Guntars. Pa Tota ceļu. *Māksla*, Nr. 2, 01.04.1978.

Pūt, vējiņi! *Labietis*, 01.07.1978.

Ramats, Eduards. Apskats. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.12.1929.

Ramats, Eduards. Nacionālās mūzikas sasniegumi valsts pastāvēšanas 15 gados. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, Nr. 11., 01.11.1933.

Ramats, Eduards. Latviešu mūzikas sasniegumi valsts 20 gados. *Studenta Dzīve*, Nr. 72., 18.11.1938.

Rīga. *Latviešu Avīzes*, 03.05.1914.

Rozenieks, J. Par Artūru Salaku, koklēm un operu *Pūt, vējiņi! Cīņa*, 17.03.1959.

Rubeze, Maruta. Juris Ābols un dada. <https://klasika.lsm.lv/lv/raksts/citi-raidiijumi/juris-abols-un-dada.a24941/>, 02.09.2010. (skatīts 25.05.2022.).

Rušeniece, Līga. Sindi opera. Apsteidzot notikumu. *Cīņa*, 20.04.1990.

Rušeniece, Līga. Kultūra: opera par jaunu laikmetu. *Neatkarīgā Rīta Avīze*, 24.08.2016.

Rušeniece, Līga. Anna Ķirse. *Koku opera* meža kailcirtē. *Neatkarīgā Rīta Avīze*, 11.08.2016.

Rīgas Radiofona Programma, Nr.101, 01.11.1931.

Rīgas Radiofona Programma, Nr.173, 19.03.1933.

Radiofona programma. *Kurzemes Vārds*, Nr. 284, 04.12.1943.

Rode, Sarmīte. Kārļa Martinovska koncerts – dāvana koknesiešiem. *Kokneses Novada Vēstis*, 14.05.2019.

Sarkane, Ligita. Adrians Kuvass rokoperā un teātrī. *Padomju Jaunatne*, 07.01.1988.

*Sendergruppe Ostland*, 02.01.1942.

Silabriedis, Orests. Jūdžina Birmana opera *Russia: Today* Narvas mūzikas namā *Vaba lava*. Latvijas Radio 3 *Klasika*. <https://klasika.lsm.lv/lv/raksts/vakara-autorprogramma/judzina-birmana-opera-russia-today-narvas-muzikas-nama-vaba-lava.a151456/>, 03.11.2021. (skatīts 30.05.2022.).

Silabriedis, Orests. *Meistars Knehts*. Mūzikas teātris mūsdienu Latvijā. Par definīcijām, tendencēm un naudu – diskusija. <https://klasika.lsm.lv/lv/raksts/meistars-knehts/muzikas-teatris-muslaiku-latvija.a153541/>, 19.12.2021. (skatīts 01.06.2022.).

Skurbe, Astrīda. *Noblesse oblige*. *Rīgas Balss*, 19.10.1989.

Sludinājumi. *Rīgas Balss*, 12.10.1987.

Sludinājumi. *Rīgas Balss*, 25.12.1987.

Smilga, Pēteris. Latviešu padomju operas problēmas. *Literatūra un Māksla*, Nr. 50, 12.12.1947.

Smilga, Pēteris. Skaņražu ieceres. *Literatūra un Māksla*, Nr. 52, 30.12.1951.

Spertāle, Diāna. Starp beigām un sākumu. *Padomju Jaunatne*, 02.10.1985.

Spertāle, Diāna. Operas un baleta teātrim 70. Pārmaiņu krustcelēs. *Rīgas Balss*, 12.01.1989.

*Spoku stundā* TV ekrānā. *Rīgas Balss*, 30.03.1982.

Staņa, V. Rokpasaka *Nāriņa*. *Jūrmala*, 26.11.1987.

Straume, Jānis. No nel. komponista Jurjānu Andreja atstāto materiālu mapes. A. Jurjāns kā operas komponists. *Mūzikas Nedēļa*, Nr. 6, 07.02.1924.

Straume, Jānis. Bernhards Valle savā pēdējā gaitā. *Mūzika*, Nr. 1, 01.01.1925.

Straume, Jānis. Jānis Mediņš. *Mūzikas Nedēļa*, Nr. 37-38, 17.10.1925

Strods, Kaspars. Audriņu traģēdijai – 80. Kad nacisti likvidēja gandrīz visus nelielās Latgales sādžas iedzīvotājus. <https://www.lsm.lv/raksts/dzive--stils/vesture/audrinu-tragedijai--80-kad-nacisti-likvideja-gandrizz-visus-nelielas-latgales-sadzas-iedzivotajus.a435839/>, 02.01.2022. (skatīts 15.03.2022.).

Stumbre, Silvija. Opera *Uz jauno krastu*. *Karogs*, Nr. 10, 01.10.1955.

- Stumbre, Silvija. Sniegputeņos. *Karogs*, Nr. 2, 01.02.1968.
- Sudare, Ināra. Ierēdnis ar romantiķa sirdi. *Staburags*, 11.09.2018.
- Svarīga informācija rokoperas Mauglis biļešu īpašniekiem, <https://www.valmierasnovads.lv/events/rokopera-mauglis/> (skatīts 10.06.2022.).
- Šarkovska, Ilze. Skice Liepājas mūzikas vēsturei. *Māksla*, Nr. 5, 01.09.1988.
- Štrāle-Didrichsone, Ilze. Simpatisks koncerts. *Laiks*, 07.05.1977.
- Šturms, Arnolds. Latviešu mūzikas ainas svešumā un dzimtenē. *Daugavas Vanagu Mēnešraksts*, Nr.1, 01.01.1968.
- Tiššeizere, Edīte. Teātris, kas līdzīgs savai pilsētai. *Literatūra un Māksla*, Nr. 50, 11.12.1987.
- Tons, Edgars. Uzdevumi pēc dekādes. *Literatūra un Māksla*, Nr. 7, 12.02.1956.
- Torgāns, Jānis. Paula Dambja Ikars. *Literatūra un Māksla*, Nr. 44, 31.10.1970.
- Torgāns, Jānis. Vai latviešu mūzika izdzīvos? *Māksla*, Nr. 4, 01.04.1993.
- Vaidavs, A. Operas pirmizrāde televīzijā. *Cīņa*, 02.09.1969.
- Vaivarājs, Aivars. Raiņa tēli skaņu rakstos. *Zvaigzne*, Nr. 18, 15.09.1954.
- Valmieras vasaras teātra festivāls, *Vēsā opera*, <https://www.valmierasfestivals.lv/events/vesa-opera> (skatīts 10.06.2022.).
- Vasiljeva, Inga. Operas *Vilkaču mantiniece* pasaules pirmizrāde. *Latvietis*, Nr. 149, 02.06.2011.
- Vāvere, Klāss. Marana spēlē *Šahu*. *Padomju Jaunatne*, 04.03.1989.
- Vēriņa, Sofija. Nenogurstoša reālisma tradīciju sargātāja. *Māksla*, Nr. 4, 01.10.1962.
- Verners, Arturs. Dziesmas, simfonijas, operas. *Literatūra un Māksla*, Nr. 29, 18.07.1964.
- Vērtīga televīzijas studijas iniciatīva. *Literatūra un Māksla*, Nr. 3, 18.01.1958.
- Vietējās ziņas. Teātris, mūzika un māksla. *Dienas Lapa*, 10.07.1902.
- Vietējās ziņas. *Dzimtenes Vēstnesis*, 03.05.1914.
- Viduleja, Ligita. Dienu ritumā. *Māksla*, Nr. 4, 01.10.1972.
- Viduleja, Ligita. Pozitīvo varoni meklējot. *Literatūra un Māksla*, Nr. 6, 11.02.1983.
- Viduleja, Ligita. Vairāk māksliniecisku motīvu Operas darbā. *Literatūra un Māksla*, Nr. 49, 04.12.1987.
- Vilciņš, Uģis. Apsargātais Mīnotauris. *Literatūra un Māksla*, Nr. 34, 22.09.1990.
- Vīlps, Pāvils. Šovakar Operas un baleta teātrī. *Padomju Jaunatne*, 20.02.1946.
- Vilkaču mantiniece* uz operas skatuves. *Latvijas Vēstnesis*, Nr. 177, 08.11.2005.
- Vīnerte, Mirdza. Jaunas mākslinieces ar latvisku programmu. *Laiks*, 28. 03. 1981.

- Visa ģimene nododas mūzikai. *Laiks*, 17.06.1964.
- Vītols, Jāzeps. Jurjānu Andrejs un viņa laikmets. *Mūzikas Apskats*, Nr. 08.–09., 01.08.1936.
- Vitoliņš, Jēkabs. Bernhards Valle (1888–1924). *Mūzikas Apskats*, Nr. 3, 01.03.1938.
- Vitoliņš, Jēkabs. Jauna latviešu oriģinālopera. Mārtiņa Jansona *Tobago*. *Daugava*, Nr.3, 01.03.1939.
- Vitoliņš, Jēkabs. Jaunuzvedumi Nacionālā operā. *Daugava*, Nr.11, 01.11.1939.
- Vitoliņš, Jēkabs. Rainis latviešu mūzikā. *Cīņa*, 11.09.1946.
- Vitoliņš, Jēkabs. Latviešu padomju operatētra 30 gadi. *Karogs*, Nr. 6, 01.06.1949.
- Vitoliņš, Jēkabs. Rainis mūzikā. *Māksla*, Nr. 3, 01.07.1965.
- Vitoliņš, Jēkabs. *Princese Gundega* operas repertuārā. *Cīņa*, 23.01.1972.
- VK(b)P CK lēmums Par V. Muradeli operu *Lielā draudzība*. *Cīņa*, 14.02.1948.
- V. L. K. Martinovska 50 mūža gadi. *Tēvijas Sargs*, Nr. 23, 05.06.1936.
- Voskresenska, Jeļena. Balāde par cilvēku likteņiem. *Rīgas Balss*, 28.06.1965.
- Zālīte, Milda. Ko dara komponisti. *Literatūra un Māksla*, Nr. 15, 27.04.1945.
- Zālīte, Milda. Ko dara komponisti. *Literatūra un Māksla*, Nr. 47, 07.12.1945.
- Zālīte, Milda. Ko dara komponisti. *Literatūra un Māksla*, Nr. 48, 14.12.1945.
- Zālīte, Milda. Jauna opera. *Literatūra un Māksla*, Nr. 7, 15.02.1946.
- Zālītis, Jānis. Aleksandra Valles 50. dzimšanas dienu atzīmējot. *Padomju Latvija*, 12.12.1940.
- Zariņa, I. Gaidām tevi atgriežamies, Robinson Kruzo. *Rīgas Balss*, 14.01.1988.
- Zariņš, Marģeris. Latvijas Padomju komponistu savienībā. *Literatūra un Māksla*, Nr. 50, 12.12.1947.
- Zariņš, Marģeris. Ar skaidru skatu rītdienā. *Literatūra un Māksla*, Nr. 24, 15.06.1963.
- Zariņš, Marģeris. Opera uz laukuma. *Māksla*, Nr. 1, 01.01.1970.
- Zariņš, Marģeris. Operas pirmizrāde Jaunatnes teātrī. *Padomju Jaunatne*, 15.10.1972.
- Zariņš, Marģeris. Jauna opera. *Literatūra un Māksla*, Nr. 3, 20.01.1978.
- Zēgnere, Inta. Top kora kameropera bērniem *Ej nu ej!* Studijā Laura Jēkabsone un Māris Ošlejs. <https://klasika.lsm.lv/lv/raksts/parmijas/top-kora-kameropera-berniem-ej-nu-ej-studija-laura-jekabsone-un-a157971/>, 22.03.2022. (skatīts 23.05.2022.).
- Zeidmane, Ieva (2017). Arvīda Žilinska opera *Zelta zirgs*. <https://klasika.lsm.lv/lv/raksts/100-latvijas-pirmizrades/arvida-zilinska-opera-zelta-zirgs.a96892/>, 18.12.2017. (skatīts 30.03.2022.).

- Zemzare, Ingrīda. Spēlēju, dancoju. *Dzimtenes Balss*, 19.01.1978.
- Zemzare, Ingrīda. Mārtiņš Brauns, *Mauglis. Literatūra un Māksla*, Nr. 12, 25.03.1983.
- Zosts, Valērijs. Jauna latviešu padomju opera. *Cīņa*, 05.08.1950.
- Zukulis, Ivars. Latviešu mūzikas vēsturei piederīgs. *Literatūra un Māksla*, Nr. 47, 25.11.1977.
- Žilinskis, Arvīds. *Tobago* pirmizrāde. *Students*, Nr. 8, 16.02.1939.
- Žilinska, Inga. Par Imanta Ramiņa operas *Lakstīgala* pirmuzvedumu Latvijā stāsta diriģente Aira Birziņa. <https://klasika.lsm.lv/lv/raksts/parmijas/par-imanta-ramina-operas-lakstigala-pirmuzvedumu-latvija-stasta-.a112357/> 05.12.2018. (skatīts 20.05.2022.).
- Živitere, Aija. Par Egilu Straumi domājot. *Literatūra un Māksla*, Nr. 25, 20.06.1986.

## LITERATŪRA

- Auguste, Ilga (2014). Jānis Norvilis. Latvijas Mūzikas Informācijas Centrs, <https://www.lmic.lv/lv/komponisti/janis-norvilis-4542#work> (skatīts 20.02.2022.).
- Bleiere, Daina (Sast.) (2005). *Latvijas vēsture. 20. gadsimts*. Rīga: Jumava.
- Blūzma, Valdis (2008). The Period of the Awakening and Non-violent Resistance (1986-4 May 1990). T. Jundzis (ed.). *Regaining Independence: Non-violent Resistance in Latvia, 1945-1991*. Rīga: Latvian Academy of Sciences, 231–236.
- Boka, Madara (2019). Imanta Ramiņa opera *Lakstīgala* bērnu operas žanra attīstības kontekstā: stilistikas un iestudējuma aspekti. Maģistra darbs. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.
- Briede-Bulāvinova, Vija (1975). *Latviešu opera (līdz 1940. gadam)*. Rīga: Zinātne.
- Briede, Vija (1987). *Latviešu operteātris*. Rīga: Zinātne.
- Čeže, Mikus (2004). Bruno Valtera Rīga. *Skaņuloki gadsimtos*. Rīga: Zinātne, 73–122.
- Čeže, Mikus (b. g.2011). *Uguns un nakts*, opera, Jānis Mediņš. *Latvijas kultūras kanons, letonika.lv*, <https://www.letonika.lv/groups/default.aspx?title=LKK%20resurss/59> (skatīts 15.05.2022.).
- Fūrmane, Lolita (2010). *Darba bite. Ķepītis*. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.
- Garkavčenko, Jeļena (2015). *Andra Dzeniša operas žanra attīstības kontekstā Latvijā. Maģistra darbs*. Rīga: JVLMA.
- Gercken, Erich (1965). Franz Adam Veichtner und das Musikleben am Kurländischen Hof. *Baltische Hefte*, No. 11. Hannover-Döhren : v. Hirschheydt, 99.
- Griffel, Margaret Ros (2013). *Operas in English. A Dictionary. Revised Edition*. Plymouth: Scarecrow Press Inc.



Griffel, Margaret Ros (2018). *Operas in German. A Dictionary. Revised Edition.* Maryland: Rowman&Littlefield.

*Gundaris Pone.* Latvijas Mūzikas Informācijas Centrs. <https://www.lmic.lv/lv/komponisti/gundaris-pone-2136#work> (skatīts 22.05.2022.).

*Imants Kalniņš.* Latvijas Mūzikas Informācijas Centrs. <https://www.lmic.lv/lv/komponisti/imants-kalnins-292#work> (skatīts 25.05.2022.).

Jakovļeva, Mārīte (2021). Kurzemes un Zemgales hercogiste. *Nacionālā enciklopēdija.* <https://enciklopedija.lv/skirklis/20830-Kurzemes-un-Zemgales-hercogiste> (skatīts 30.04.2022.).

Klotiņš, Arnolds (1979). *Alfrēds Kalniņš.* Rīga: Zinātne.

Klotiņš, Arnolds (1983). Jaunrade – septiņdesmito gadu rezumējumi un astoņdesmito gadu pirmās kontūras. *Latviešu mūzika 16.* Rīga: Liesma, 6–55.

Klotiņš, Arnolds (2011). *Mūzika okupācijā. Latvijas mūzikas dzīve un jaunrade 1940–1945.* Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts.

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

Klotiņš, Arnolds (2022). Emīls Dārziņš. *Nacionālā enciklopēdija.* <https://enciklopedija.lv/skirklis/32412> (skatīts 20.05.2022.).

335

Klotiņš, Arnolds (2022). Mūzika bēgļu gaitās. Latviešu mūzikas dzīve un jaunrade pēckara Eiropā 1944–1951. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts.

Koch, Klaus-Peter (2015). *Deutsche Musiker in Lettland einschließlich dem südlichen Livland. Musikgeschichte in Mittel- und Oseuropa, Heft 15.* Leipzig: Gudrun Schröder Verlag.

*Kompozitor Ūrij Glagolev.* <http://www.russkije.lv/ru/journalism/read/glagolev-composer/> (skatīts 15.05.2022.).

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

Kudiņš, Jānis (2018). Latvian Music History in the Context of 20th Century Modernism and Postmodernism. Some Specific Issues of Local Historiography. *Muzikološki Zbornik / Musicological Annual.* Vol. 54, No. 2. Faculty of Arts, University of Ljubljana, ed. Gregor Pompe, 97–138.

Kudiņš, Jānis (2019a). Baņuta, the First Opera in Latvian and its Libretto as a Historical Narrative in the Context of Staging History. *Culture Crossroads*, No. 14, Latvian Academy of Culture, ed. Inga Pērkone, 110–126.

Kudiņš, Jānis (2019b). *Oskars Stroks. Tango karaļa mantojums.* Rīga: Zinātne.

Kudiņš, Jānis (2020). The Rock Opera *Lāčplēsis* (Bearslayer, 1988): Symbolic Meaning in the Historical Change Process and the Cultural Memory of Latvia. *Lietuvos Muzikologija / Lithuanian Musicology*, No. 21, Lithuanian Academy of Music and Theatre, eds. Rūta Stanevičiūte, Rima Povilionienė, 94–111.

Kudiņš, Jānis (2021). Fragmentary and Moderate Modernism in Latvian Music History. Some Local Features and Peculiarities. *Culture Crossroads*, No. 19. Rīga: Latvian Academy of Culture, eds. Anda Laķe, Ilona Kunda, 111–125.

Kundziņš, Kārlis (1968). *Latviešu teātra vēsture. Otrais sējums. No pirmsākumiem līdz 10. gadsimta beigām*. Rīga: Liesma.

Kundziņš, Kārlis (1972). *Latviešu teātra vēsture. Otrais sējums. No 20. gadsimta sākuma līdz 1940. gadam*. Rīga: Liesma.

Kupjanska, Aija (2021). Felicita Tomšone un opera *Pūt, vējiņi!* (1960). *Mūzikas akadēmijas raksti 18*. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas mūzikas akadēmija, 119–136.

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

Levina, Marina; Markova, Liesma (2022). Latvijas Nacionālās operas un baleta ēka, arhitektūra. *Nacionālā Enciklopēdija*.

<https://enciklopedija.lv/skirklis/34540> (skatīts 20.05.2022.).

Lindenberga, Vita (1997). Heinrihs Dorns Rīgā. *Gadsimtu skaņulokā*. Rīga: Zinātne, 118–132.

Mazvērsīte, Daiga (2021). Ei, jūs tur!. *Nacionālā enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirklis/111549> (skatīts (21.05.2022.)).

Mazvērsīte, Daiga (2022a). *Lāčplēsis*, rokopera. *Nacionālā enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirklis/111395> (skatīts (21.05.2022.)).

Mazvērsīte, Daiga (2022b). Mārtiņš Brauns. *Nacionālā enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirklis/133755> (skatīts (01.06.2022.)).

Mētra, Olīvs (2014). *Raiņa pēdējā vasara: atmiņas un fotogrāfijas*. Rīga: Pils.

Mētra, Olīvs (2021). Dziedātājs, komponists, skolotājs. *Balvu reģiona kultūrvēstures datu bāze*. <http://www.balvurcb.lv/kb/?View=entry&EntryID=408> (skatīts 01.04.2022.).

Müller-Blattau Joseph (1967). Benda–Veichtner–Reichardt–Amenda. Zu Geschichte des Nordostdeutschen Violinspiels in der Frühklassik. *Musik des Ostens*, Band 4. Verlag: Kassel, 177–184.

Norris, Geoffrey (2002). Veichtner, Franz Adam. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, S. Sadie (ed.). London: Macmillan Publishers Limited, 375.

Plakans, Andrejs (2021). Latviešu trimda pēc Otrā pasaules kara. *Nacionālā enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirklis/4556> (skatīts 20.05.2022.).

Pormale, Daina (2019). *Lūcija Garūta. Biogrāfija*. <http://www.garuta.lv/> (skatīts 01.03.2022.).

Rockwell, John (2002). Rock opera. *Grove Music Online (The New Grove Dictionary of Music and Musicians)*.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000008572> (skatīts 10.06.2022.).

Szwed, John F.(2005). *Crossovers: Essays On Race, Music and American Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Stumbre, Silvija (1969). *Zvaigznes un zeme*. Rīga: Liesma.

Stumbre, Silvija (1985). *Vasaras pastorāles*. Rīga: Liesma.

Torgāns, Jānis (2010). Latviešu mūzikas estētiski stilistisko aprišu apskats (1857–2007). *Latviešu mūzikas virsotnes*. Rīga: Zinātne, 255–272.

Unāms, Žanis. Martinovskis, Kārlis. *Es viņu pazīstu. Latviešu biogrāfiskā vārdnīca*. Rīga: Multineo, 2006, 324.

Verinâ, Sofiâ (1973). *Muzykal'nyj teatr Latvii i zaroždenie latyšskoj nacional'noj opery*. Leningrad: Muzyka.

Viduleja, Ligita (1973). *Latviešu padomju opera (1940–1970)*. Rīga: Zinātne.

Vītolinš, Jēkabs; Krasinska, Lija (1972). *Latviešu mūzikas vēsture I*. Rīga: Liesma.

Zelmenis, Gints. Opera Latvijā. *Nacionālā enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirklis/28923> (skatīts 20.05.2022.).

Žilinskis, Arvids (2015). Manas dzīves atmiņu pavedieni. *Mūzika Saule*, Nr. 1. 2015, 52–59.

Žune, Inese (2008). Nilsa Grīnfelda personības atspoguļojums viņa arhīva materiālos. *Mūzikas akadēmijas raksti 5*. Rīga: Musica Baltica, 149–190.

# OPERA IN THE MUSIC HISTORY OF LATVIA: PERIODIZATION, FACTS, CHRONOLOGY

Jānis Kudiņš

## Summary

The history of opera in the current territory of Latvia dates back to the first examples of the genre in the court of Duke of Courland-Semigallia. The article provides systematically collected facts and a chronology of opera in the music history of Latvia. The facts and chronology basically is described in following periods:

- An explicit period influenced by several external (contextual) factors until the proclamation of independent Republic of Latvia in 1918;
- First period of Latvian independence 1918–1940;
- Occupation by USSR 1940–1941 and 1944–1991 divided in three sub-periods:
  - the second half of 1940s and 1950s (late Stalinist period),
  - the end of the 1950s and 1960s (Khrushchev's Thaw in USSR culture),
  - the 1970s and 1980s (late Soviet era);
- Restoration of independence of Latvia in 1990–1991 and the following period until 2022.

The preliminary collection of facts shows that in the current territory of Latvia at least 132 completed operas 2022 have been created until 30th September. Two scores of the staged operas have been lost, and 34 works have never been staged yet (of these, three scores of these operas have also not been found). The total number of completed operas in relatively classical traditions of the genre (122) is composed of a wide range of examples. The differences are manifested especially clearly in several avant-garde or experimental operas as well as in a number of examples that can be called a "poly-genre" from the 1970s onward. In the field of rock-operas, there are eight completed and staged rock-operas and one non-staged composition. One new metal-opera can be added to this list, leaving the analysis of this sub-genre for further studies.

The research presents several general conclusions related to the chronology and periodization of composing operas. Over one and a half centuries (from the last trimester of the 18th century court of the Courland-Semigallian Duke to 1920-1921 in Riga), in the current territory of Latvia, only ten operas were composed (six with libretto in German, four – in Latvian; eight out of ten have been staged). To a certain degree it could be explained by the Baltic-German society's clear orientation towards cultural and musical life in Germany, which obviously decreased the possibilities to show some local Baltic-German composers. Latvian society started to become involved in professional music

and culture only from the second half of the 19<sup>th</sup> century. Actually, the regular increase in the number of operas dates back to 1918, when the independent Republic of Latvia was proclaimed.

Departing from this point, there are several periods of time characterized by active opera composing and the following decrease of operas. After the First Republic (eleven staged, eight non-staged operas, all with librettos in Latvia) the first decrease was in the 1940s and the first half of the 1950s (four staged, seven non-staged, one with libretto in Russian). Here, this can be clearly attributed to the different socio-historical conditions during WW2 and the Soviet occupation. The end of the 1950s and 1960s shows an increase in new operas (twelve staged, six non-staged, all with librettos in Latvian). The fragmentation of the opera compositional practice in the 1970s and 1980s is much more complicated to explain (fifteen staged<sup>1</sup>, five non-staged<sup>2</sup> operas, one with a libretto in Russian). This fragmentation continues in the 1990s (nine staged, two non-staged operas, one with librettos in German, English, French, Japanese and Chinese) and can be explained by the transition from the Soviet occupation era and its related impact. In addition, the first two decades of the 21st century (and the beginning of the 3rd decade) shows at least a quantitatively notable interest towards the opera genre by composers and librettists (thirty-nine staged<sup>3</sup>, four non-staged operas, thirteen with librettos in English, French, Italian, Japanese, Russian, Latin, Norwegian, Ancient Greek, German). Simultaneously, the definition and understanding of the genre and its further development is challenged.

339

The wide range of operas described in this article uncover several questions for further research. For instance, one interesting subject to research is the thematic focus in librettos during different periods of time and their justification in light of the culture processes of the time. Another interesting aspect for research is the cooperation of composers, librettists and other stakeholders (for example, state institutions, NGOs) and their role in the development in or denial of planned operas. There are interesting examples from the genre (both staged and non-staged) still in the shadows, waiting for an analysis of text and music, style and peculiarities, and also the comparative perspective with the opera heritage of other countries which seem to be very promising. And last, but not least, the author leaves the list open for new facts and data to be discovered in the future.

---

1 Incl. four rock-operas.

2 Incl. one rock-opera.

3 Incl. two rock-operas and one metal-opera.

## ZIŅAS PAR AUTORIEEM

**Ināra Jakubone** (1960), Mg. art., pēc Jāzepa Vītola Mūzikas akadēmijas muzikoloģijas nodaļas absolvēšanas (1987) darbojusies plašā tā dēvētās “praktiskās muzikoloģijas” spektrā. Vispirms – strādājot Latvijas Radio (1984–2006), kur ne tikai veidoja raidījumus, bet arī organizēja un vadīja koncertu tiešraides gan Latvijas, gan Eiroradio auditorijām. Pēc tam – vadot Latvijas Mūzikas informācijas centru (2006–2018) un nodrošinot dažādu LMIC publikāciju izdošanu – no satura plānošanas līdz tekstu rediģēšanai (brošūras *Music in Latvia, Jazz in Latvia, Performing Arts/Latvia*, vairāk kā 30 CD albumi). Publicējusies laikrakstos *Literatūra un Māksla, Literatūra. Māksla. Mēs., Latvijas avīze*, žurnālos *Māksla, Mūzikas Saule* u.c. Bijusi žurnāla *Mūzikas Saule* klasiskās mūzikas nodaļas redaktore (2000–2004). Rakstījusi CD anotācijas gan Latvijā, gan ārvalstīs izdotiem latviešu mūzikas albumiem (SKANI, SCHOTT, ONDINE u.c.). Tulkojusi Stīvena Iserlisa grāmatu *Kāpēc Bēthovens izgāza zupu*, ko 2007. gadā izdeva apgāds *Jānis Roze*. Kopš 2020. gada rudens, pateicoties iespējai pieaicinātās pētnieces statusā piedalīties projektā CARD, ir uzsākusi 20. gadsimta 20.–30. gadu Latvijas mūzikas dzīves un jaunrades padziļinātu izpēti.

E-pasts: inara.jakubone@lmic.lv

**Laura Švītiņa** (1997), Bc. art., studē Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā (JVLMA). 2021. gadā aizstāvējusi bakalaura darbu *Latvijas Mūziķu biedrība (1922–1939): darbības profils un koncertakcija “Mūziķu diena”*, kura rezultāti daļēji atspoguļoti šajā rakstu krājumā. VPP CARD ietvaros piedalījies JVLMA tiešsaistes zinātniskajā konferencē (2021). Šobrīd turpina studēt muzikoloģiju maģistrantūrā, pētot mūzikas biedrības un to darbību Latvijā. Kā pētniece līdzdarbojas VPP projekta CARD apakšprojektā *Mūzikas kultūra Latvijā 20. gadsimta 20.–30. gados un 2. pusē: mazpētītie procesi, jautājumi un problēmas*, kā arī ERASMUS+ projektā *Music Talks / Mūzikas Sarunas*, 2022. gadā ievēlēta zinātniskā asistenta amatā JVLMA Zinātniskās pētniecības centrā. Papildus pētnieciskajam darbam, nodarbojas ar pedagogiju un mūsdienu mūzikas aktualitāšu veidošanu.

E-pasts: laura.svitina@gmail.com

**Lauma Mellēna-Bartkeviča** (1981), Dr. art., ieguvusi mākslas zinātņu doktora grādu Latvijas Universitātē (2018), mūzikas un teātra kritiķe. Kopš 2019. gada Starptautiskās teātra kritiķu asociācijas AICT/IACT Latvijas nodaļas vadītāja, Latvijas Teātra Darbinieku Savienības starptautisko attiecību koordinatore. Strādājusi kā mūzikas un teātra žurnāliste un kritiķe kopš 2004. gada, publicējusies dažādos Latvijas drukātajos un elektroniskajos medijos. 2020. gadā sastādījusi rakstu krājumu *Contemporary Latvian Theatre 2010–2020. A Decade Bookazine* par laikmetīgo latviešu teātri. Lauma Mellēna-Bartkeviča ir Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas pētniece, kas projektā CARD nodarbojas ar 20. gadsimta mūzikas kultūras vēstures pētniecību.

E-pasts: lauma.mellena.bartkevica@jvlma.lv



**Alberts Rokpelnis** (1987), Mg. hist., absolvējis Latvijas Universitātes Vēstures un filozofijas fakultāti, aizstāvot maģistra darbu *Populārās mūzikas dziesmu tekstu sociāl-politiskais konteksts 20. gs. 30. gados: Alfrēds Vinters un Brāļi Laivinieki* (2012, zinātniskais vadītājs – prof. Ilgvars Butulis). Ar šo tematiku daļēji saistīti arī divi viņa raksti, kas veltīti skaņuplašu fabrikas *Bellaccord-Electro* darbībai 20. gs. 30. gados; 2012.–2013. gadā tie publicēti Latvijas Universitātes žurnālā *Latvijas Vēsture. Jaunie un Jaunākie Laiki*. Kopš 2012. gada ir Valmieras muzeja vēsturnieks. Veidojis izstādi *Lauku kapelas un muzikanti Vidzemē 20. gs. pirmajā pusē* (2014); to gatavojot, veicis arī etnomuzikoloģisku izpēti. Kopš 2015. gada prof. Jāņa Kudiņa vadībā studē vēsturisko muzikoloģiju JVLMA doktorantūrā. Studiju ietvaros viņš piedalījies vairākās starptautiskās konferencēs, tostarp Latvijas Nacionālās bibliotēkas organizētajā Mūzikas bibliotēku, arhīvu un dokumentācijas centru asociācijas kongresā (2017) un 24. Eiropas etnomuzikoloģijas seminārā. Abās konferencēs uzmanības centrā bija latviešu šlāgeru komponista Alfrēda Vintera radošā darbība un tās atspoguļojums vēstures avotos. Zinātnisko interešu loks ietver arī 20. gs. 20.–30. gadu populārās mūzikas sociālos aspektus Latvijā, skaņuplašu vēsturi un šlāgermūzikas vēsturi. 2022. gadā ievēlēts par zinātnisko asistentu JVLMA Zinātniskās pētniecības centrā.

E-pasts: alberts.rokpelnis@gmail.com

**Marina Vidmonte** (1976), Mg. art., 2022. gadā absolvējusi Jāzepa Vītola Mūzikas akadēmijas maģistrantūru, aizstāvot darbu *Valentīna Utkina klaviersonātes viņa dzīves un daiļrades kontekstā*. Savā profesionālajā darbībā pārstāv vairākus laukus. Kopš 1998. gada līdz šim strādā kā klarnetiste Nacionālo bruņoto spēku Štāba orķestrī, līdztekus rūpējoties par klarnēšu kvarteta *Quattro Differente* koncertdzīves organizēšanu un ansambļa repertuāru. Savu radošo potenciālu Marina Vidmonte realizē arī kā komponiste, jo 2020. gadā beigusi Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmiju, iegūstot bakalaura grādu kompozīcijā profesores Selgas Mencēs klasē. 2021. gadā VPP projekta CARD ietvaros piedalījies JVLMA tiešsaistes zinātniskajā konferencē *Jaunākie pētījumi par 18.–20. gadsimta mūziku Latvijā*, kā arī Daugavpils Universitātes rīkotajā 16. Starptautiskajā zinātniskajā konferencē *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*. Kā pētniece piedalījies VPP projekta CARD apakšprojektā *Mūzikas kultūra Latvijā 20. gadsimta 20.–30. gados un 2. pusē: mazpētītie procesi, jautājumi un problēmas*.

E-pasts: vidmonte@gmail.com

**Indriķis Veitners** (1970), Dr. art., džeza mūziķis, Latvijas džeza vēstures pētnieks, JVLMA profesors, džeza saksofonists, klarnetists un pedagogs. 2014. gadā aizstāvējis promocijas darbu *Latvijas džeza vēsture 1920–1944*, kas ir pirmais zinātniskais darbs par Latvijas džeza vēsturi. Monogrāfija ar tādu pašu nosaukumu izdota 2018. gadā izdevniecībā *Musica Baltica*, un tā ir saņēmusi vairākus starptautiskus apbalvojumus. Piedalījies vairākās džezam veltītās zinātniskās konferencēs Dānijā, Nīderlandē un Lielbritānijā. No 2008. līdz 2009. gadam Veitners bijis džeza vēstures eksperts Rakstniecības un mūzikas muzejā, darbojies kā džeza eksperts VKKF Mūzikas un dejas

nozares ekspertu komisijā, 2013. gadā strādājis Lielās Mūzikas balvas žūrijā. 2016. gadā Indriķis Veitners organizēja starptautisku muzikālu projektu *Ethnic Process* kopā ar Vladimiru Čekasinu un Latvijas un Lietuvas džeza studentiem, kā arī uzstājās *Birštonas džeza festivālā*. Pirmā *Latvijas Radio bigbenda* dalībnieks līdz tā likvidācijai 1995. gadā. Patlaban aktīvi darbojas bigbendā *Mirage Jazz orchestra* un diksilendā *Sapņu komanda 1935*, kā arī citos džeza sastāvos kopā ar vadošajiem Latvijas džeza mūziķiem. Indriķis Veitners ir viens no no Latvijas profesionālās džeza izglītības iedibinātājiem, 2003. gadā izveidojot pirmo profesionālo džeza izglītības programmu Rīgas Doma kora skolā. Kopš 2004. gada džeza vēstures un saksofona pasniedzējs Latvijas Mūzikas akadēmijā un Rīgas pedagogijas un izglītības vadības augstskolā. 2008. gadā izveidoja džeza katedru Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā, un joprojām ir katedras vadītājs. Kopš 2015. gada strādā kā viesprofesors džeza vēsturē Vīlandes Kultūras akadēmijā Igaunijā.

E-pasts: indriķis.veitners@jvlma.lv

**Heli Reimane** (*Heli Reimann*, Igaunija), PhD, ir pētniece, kuras interešu lokā ir galvenokārt džeza, kultūras studijas un padomju laika studijas, Igaunijas kultūras vēsture un populārā mūzika. Daudzu zinātnisku rakstu un monogrāfijas par 1967. gada Tallinas džeza festivālu *Tallinn '67 Jazz Festival: Myths and Memories* (Routledge, 2021) autore. Šobrīd strādā kā pētniece Tallinas Universitātes Vēstures, arheoloģijas un mākslas vēstures institūtā un ir viespētniece Helsinku Mākslu universitātē Helsinkos, Somijā.

E-pasts: hereli@tlu.ee

**Rūta Skudiene** (*Rūta Skudienė*, Lietuva) bijusi ierakstu kompānijas *Melodija* Viļņas studijas (1978–1990) un *Viļņas ierakstu studijas* (līdz 2000) mūzikas redaktore, Lietuvas Komponistu savienības biedre. 1996. gadā viņa nodibināja neatkarīgu ierakstu kompāniju *Semplice*, kuras galvenā prioritāte ir Lietuvas vēsturiskais mantojums un Lietuvas džeza vēsture. 2017. gadā Rūta Skudiene saņēmusi *Viļņas Džeza festivāla* apbalvojumu par ieguldījumu Lietuvas džeza vēsturē. Lietuvas džeza vēstures šķirklā autore izdevumā *European Jazz History* (Equinox. 2018).

E-pasts: info@semplice.lt

**Jānis Kudiņš** (1974), Dr. art., absolvējis Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmiju (1997. gadā Bc. art. mūzikas vēsturē un teorijā, 1999. gadā Mg. art. muzikoloģijā) un 2008. gadā ieguvis doktora zinātnisko grādu muzikoloģijā. JVLMA docētājs kopš 1996. gada, profesora amatā ievēlēts 2017. gadā. Kā pētnieks darbojas arī Zinātniskās pētniecības centrā (bijis centra vadītājs no 2008. līdz 2012. gadam). Laikā no 2008. līdz 2017. gadam pildījis Muzikoloģijas katedras vadītāja pienākumus. Docētie studiju kursi un pētnieciskās intereses saistītas ar Latvijas un Baltijas mūzikas vēsturi (19.–20. gadsimts); stila problēmiku, 20. gadsimta modernisma un postmodernisma jēdzieniem mūzikā un mākslā; zinātniskās pētniecības metodoloģiju; 20. gadsimta pirmās puses Eiropas populārās mūzikas kultūru. Vairāku zinātnisko publikāciju autors latviešu un angļu valodā (to vidū divas monogrāfijas), aktīvs zinātnisko konferenču un semināru dalībnieks Latvijā un citās valstīs.

E-pasts: janis.kudins@jvlma.lv

## ABOUT THE AUTHORS

**Ināra Jakubone** (b. 1960), MA in Arts, graduated from the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music Musicology Department in 1987, and commenced her career in “practical musicology”. She worked at Radio Latvia(1984–2006), authoring various programmes on music, and also producing concerts and live broadcasts for Latvian and European radio audiences. Then she directed the Latvian Music Information Centre (2006–2018), providing many different publications (brochures *Music in Latvia* (7 editions), *Jazz in Latvia*, *Performing Arts/Latvia*, and more than 30 CDs). Her reviews and articles have been published in newspapers *Literatūra un Māksla*, *Literatūra. Māksla. Mēs.*, *Latvijas avīze*, and magazines *Māksla*, *Mūzikas Saule* a.o. She was the classical department editor of the music magazine *Mūzikas Saule* (2000–2004) and has written CD programme notes for Latvian as well as international recording companies (SKANI, SCHOTT, ONDINE). In 2007, she translated Steven Isserliss’ *Why Beethoven Threw The Stew*, published by *Jānis Roze* publishing house into Latvian. Thanks to the invitation to participate in the CARD project, Ināra Jakubone is currently involved in the research of the 20th century interwar period of music and concert life in Latvia.

E-mail: inara.jakubone@lmic.lv

**Laura Švītiņa** (b. 1997), BA in Arts, studies at Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music (JVLMA). In 2021 she defended her bachelor’s thesis *Latvian Musicians’ Society (1922–1939): Activity Profile and Concert Campaign “Musicians Day”*, publishing the results of the research in the present collection of articles. The author has participated in the JVLMA scientific online conference (2021) held within the framework of state research program CARD. Currently, Laura Švītiņa continues musicology studies in the master’s program and deals with music associations and their activities in Latvia. Researcher of the sub-project *Music Culture in Latvia in the 1920s and 1930s, and the second half: overlooked processes, issues, problems*, participant in the project *Music Talks / Mūzikas Sarunas* within the framework of ERASMUS+. Since 2022 Laura Švītiņa is elected research assistant at JVLMA Scientific Research Centre. In addition to research work, the author is a teacher and prepares news on contemporary music.

E-mail: laura.svitina@gmail.com

**Lauma Mellēna-Bartkeviča** (b. 1981), Dr. art, was graduated by the University of Latvia (2018), she is a music and theatre critic in Latvia. Since 2019, she has been the AICT/IACT and coordinator of international relations at the Latvian Theatre Labour Association. Lauma Mellēna-Bartkeviča has worked as a music and theatre journalist and critic since 2004, publishing reviews, articles and interviews in various printed and electronic media in Latvia. In 2020, she edited *Contemporary Latvian Theatre 2010–2020. A Decade Bookazine* in English. Currently, she works as a researcher at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music in the framework of the project CARD dealing with music culture history of Latvia in the 20<sup>th</sup> century.

E-mail: lauma.mellena.bartkevica@jvlma.lv

**Alberts Rokpelnis** (b. 1987), MA in History, has a master's degree from the Faculty of History and Philosophy of the University of Latvia, where he defended the thesis *The Political Context of Lyrics of Popular Music Songs in the 1920s and 1930s: Case Study of Alfrēds Vinters and Brāļi Laivinieki* (2012, scientific supervisor Prof. Ilgvars Butulis). Two of his articles on the activities of the BellacordElectro record factory in the 1930s are partly related to this topic; they were published in 2012–2013 in the University of Latvia journal *Latvijas Vēsture. Jaunie un Jaunākie Laiki* (Latvian History: Modern and Most Recent Times). As a historian at the Valmiera Museum (since 2012), Rokpelnis has organised the ethnomusicological exhibition *Rural Chapels and Musicians in Vidzeme in the First Half of the 20th Century* (2014). In 2015, Rokpelnis began studying in the doctoral programme in historical musicology at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music under Prof. Jānis Kudiņš. He has participated in several local and international conferences, including the Congress of the International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (2017, National Library of Latvia) and the XXIV European Seminar in Ethnomusicology (2018, Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music). At both conferences, Rokpelnis presented his research about Latvian schlager composer Alfrēds Vinters and the reflection of his music in historical sources. His general research interests focus on social aspects of Latvian popular music in the 20th century, the history of Latvian phonograph records and schlager music of the interwar era. Since 2022 Alberts Rokpelnis is elected research assistant at JVLMA Scientific Research Centre.

E-mail: alberts.rokpelnis@gmail.com

**Marina Vidmonte** (1976), MA in Arts, in 2022 was graduated by Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music with master thesis *Piano sonatas by Valentīns Utkins in the context of his life and creative work*. Marina professionally works in several fields. Since 1998 she is a clarinettist in the Latvian National Armed Forces Staff orchestra, and simultaneously manages the concerts and repertoire of the clarinett quartet *Quattro Differente*. Besides, having a degree in composition (graduated 2020), Marina develops her creative potential as a composer. In 2021, she took part in the scientific online conference *Newest research on 18th-20th century music in Latvia* held by JVLMA in the framework of the NRP project CARD and the 16th international scientific conference *Music Science Today: permanence and changes* held by Daugavpils University. As a researcher worked in the subproject *Music Culture in Latvia in the 1920s and 1930s and the Second Half of the 20th Century: Little-Studied Processes, Issues, Problems* of the NRP project CARD.

E-pasts: vidmonte@gmail.com

**Indriķis Veitners** (1970), Dr. art., jazz musician, researcher of Latvia jazz history, professor at JVLMA, jazz saxophonist, clarinettist and teacher. In 2014, he defended a doctoral thesis entitled *Latvian jazz history 1920–1944*, the first scientific research in jazz history in Latvia, followed by the internationally awarded monograph of the same title in 2018 published by editorial *Musica Baltica*. Indriķis Veitners has taken part in several scientific conferences dedicated to jazz in Denmark, the Netherlands and the UK. 2008–2009 worked as jazz history expert in the Museum of Literature and music, hold the position of jazz expert in the Music and dance field commission at the State

Culture Capital Foundation. Member of jury of the Great Music Award of Latvia in 2013. In 2016, Veitners organized an international musical project *Ethnic Process* with Vladimir Chekasin and Latvian and Lithuanian jazz students, and performed at *Birštonas Jazz festival*. Indriķis Veitners is a member of the first *Latvian Radio Bigband* until its liquidation in 1995. Currently plays in *Mirage Jazz Orchestra* and *Dixieland Sapņu komanda 1935 (Dream Team 1935)* as well as in other jazz groups together with leading Latvian jazzmen. Indriķis Veitners is one of founders of Latvian professional jazz education – in 2003, he established the first professional jazz education program at Riga Dome Choir School. In 2008, he opened the Jazz Department at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music and keeps leading it. Works as assistant professor at JVLMA, teaching jazz history and other subjects. Since 2015 Indriķis Veitneris is a guest lecturer of jazz history in Viljandi Culture Academy, Estonia.

E-mail: indriķis.veitners@jvlma.lv

**Heli Reimann** (Estonia), PhD is a researcher focused on jazz, cultural, and Soviet studies, Estonian cultural history, and popular music. Her publishing record includes numerous articles and a monograph *Tallinn '67 Jazz Festival: Myths and Memories* (Routledge, 2021). Currently, she is a researcher at the Institute of History, Archaeology and Art History at Tallinn University and visiting researcher at University of Arts, Helsinki, Finland.

E-mail: hereli@tlu.ee

**Rūta Skudienė** (Lithuania) used to be a musical editor of the record label *Melodiya* Vilnius studio (1978–90) and the *Vilnius Recording Studio* (until 2000). She is a member of the Lithuanian Composers' Union. In 1996, she founded the independent record label *Semplice*, mainly focused on Lithuanian historical heritage and the history of Lithuanian jazz. In 2017, she was awarded by *Vilnius Jazz Festival* for her contribution to Lithuanian jazz history. Rūta is author of the article about Lithuanian jazz in the edition *European Jazz History* (Equinox, 2018).

E-mail: info@semplice.lt

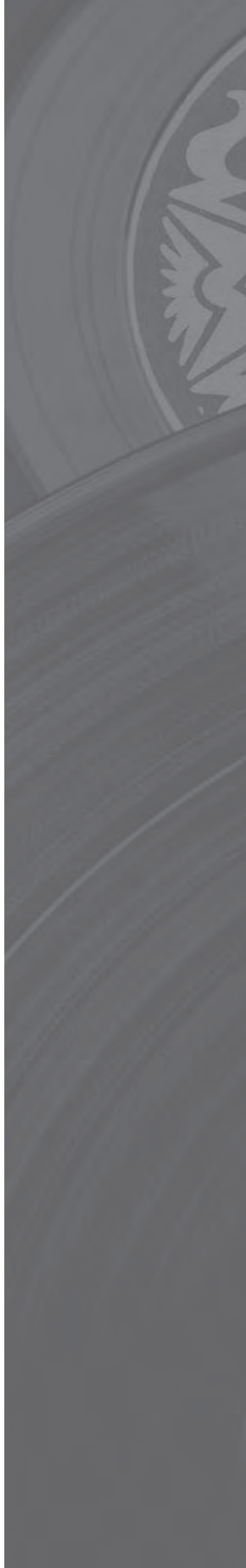
**Jānis Kudiņš** (1974), Dr. art., is a graduate of the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music (in 1997 he obtained a Bachelor's degree, in 1999 he obtained a Master's degree). In 2008, he defended his doctoral work in musicology. He has been a lecturer at the JVLMA since 1996 (a Professor since 2017), as a Researcher he also works in the Center for Scientific Research (he was the Head of the Center from 2008 to 2012). From 2008 to 2017 he was the Head of the Department of Musicology. His major interests in musicology are linked with several issues. These issues include Latvian and Baltic music history in 19th–20th century; the concepts of Style, Modernism and Post-Modernism in music and art; methodology of scientific research; European popular music culture from the first half of the 20th century. He is the author of several scientific publications (including two monographs) in Latvian and English. He also actively participates in various international seminars and conferences in Latvia and other countries.

E-mail: janis.kudins@jvlma.lv

## *Piezīmēm*

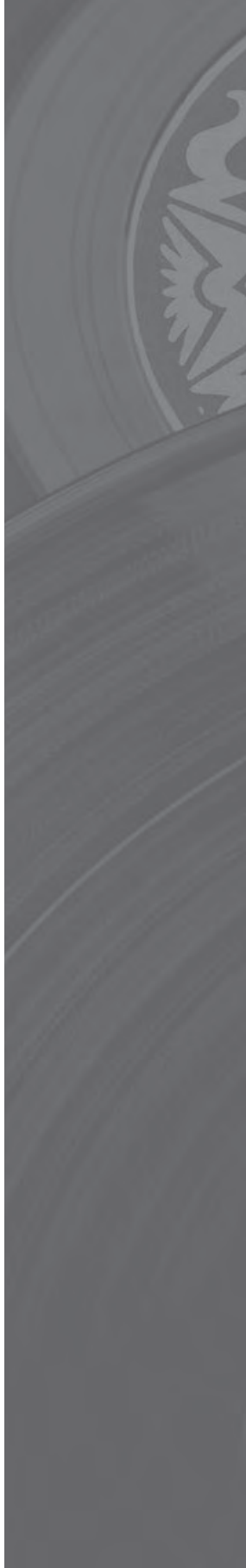






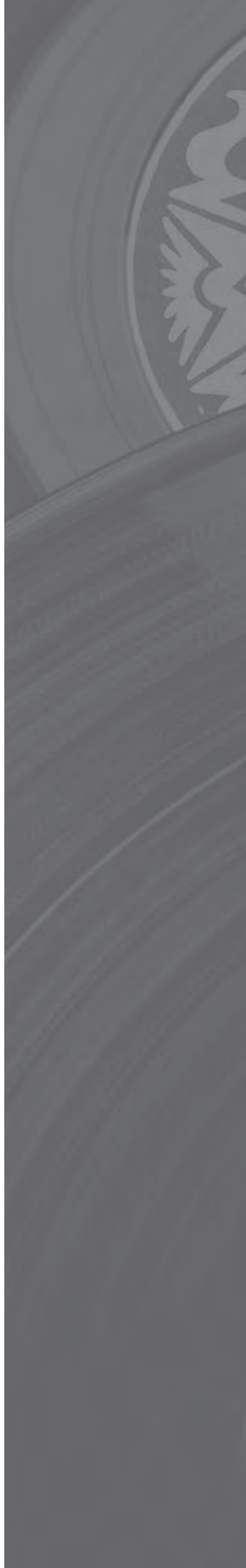
## *Piezīmēm*





## *Piezīmēm*





## *Piezīmēm*

