

Neoficiālie laikmetīgās mūzikas festivāli 1976. un 1977. gados Rīgā

BORISS AVRAMECS

Padomju gados mūzikas dzīves organizēšana bija valsts monopolis, īpaši, ja tie bija publiski pasākumi. Baltijā noteicošais tonis neizbēgami nāca no Maskavas – instancēm, kuru uzdevums bija visu uzraudzīt. Taču septiņdesmitie gadi jau bija vēlīnais sociālisms, kad pārvaldes sistēma nebija perfekta, kontrole vairs nebija tik ļoti rūpīga un ne viss bija saskaņots. Un kultūras cilvēki to izmantoja. Šai sakarā trāpīgi ir mūziķa Alekseja Ļubimova – tieši viņš izveidoja abu festivālu programmas un atveda uz Rīgu izcilus mūziķus – vārdi par iespēju kaut ko neparastu un novatorisku piedāvāt publiski: “мы живем в загорах между шестерёнками”¹, salīdzinot sabiedrības struktūru ar mehānismu, kur visam jābūt stingram un noslēgtam, bet tajā veidojas nelieli tukšumi, kas ļauj ne tikai saglabāt dzīvību, bet arī spēku pretoties un kaut ko darīt. Tas likās ļoti precīzi – tikai uz tādām, ne pārāk saskaņotām lietām – robežām – tas viss notika.

Nedaudz par kontekstu. Situāciju kopumā noteica Padomju Savienības kultūras dzīves pamatprincipi, uz kuriem balstījās valsts attieksme pret mūziku. Sākotnēji Padomju Savienībā, īpaši lielajās pilsētās, kultūrā, arī mūzikā bija diezgan liels liberālisms. 30. gados notika kardināls pagrieziens. Tika likvidētas jebkādas apvienības un grupējumi, māksliniekiem, rakstniekiem un arī mūziķiem izvirzītas prasības sekot absolūtiem padomju paraugiem, un viss, kas kultūras un mākslas jomās notika, bija pakļauts ideoloģijai. Viss modernais un novatoriskais, kas bija parādījies 20. gadsimta sākumā, bija pasludināts par darba ļaudīm nevajadzīgu un aizliegts. Vienīgā orientācija bija uz klasicisma un romantisma paradigmu, kas bija

paradokss, jo darbaļaudīm tas bija svešs. Tas turpinājās arī pēc Otrā pasaules kara beigām. 1948. gadā bija bēdīgi slavenais PSKP Centrālās Komitejas lēmums „Par formālismu mūzikā”, kur asi kritizēja pat lielākos padomju komponistus. Likās, ka pēc tādas kritikas cilvēks zaudēs visu – viņš ir aizliegts, viņa mūzika nekur neskan, pats visu laiku turēts drausmīgā stāvoklī, baidoties, ka viņu tūlīt arestēs. Tad ir ļoti viegli manipulēt.

Pēc Staļina nāves ļoti lēni šis tas sāka atgriezties, bet mehānisms joprojām darbojās – paši mūziķi un mūzikas mīļotāji bija ļoti konservatīvi un negribēja ne atskāņot, ne arī klausīties kaut ko citu. Turklat jāņem vērā, ka daļa 20. gadsimta novatoriskās mūzikas nav paredzēta, lai to baudītu – tā ir asa, skarba, tāda, kas traucē dvēseles komfortam. Mūzikim, lai atskāņotu šāda tipa mūziku, ir daudz jāstrādā – jāapgūst pilnīgi cita valoda, cita domāšanas sistēma.

Tomēr mūzikas dzīve visur padomju impērijas plašumos nebija vienāda – ļoti lielas atšķirības kultūras dzīvē bija pat Maskavā un Ķeņingradā, daudz sliktāk bija Kijevā, nerunājot par Krievijas dziļumiem. Baltijā, kur nebija galēja nivēlēšana, vienmēr bija daudz labāk.

Arī dažādās kultūras un mākslas jomās situācija nebija vienāda – Latvijā vizuālajā mākslā, īpaši septiņdesmitajos gados bija daudz lielāka brīvība un plašākas iespējas nekā, piemēram, literatūrā, kas vistiešāk bija pakļauta ideoloģijai. Te jāpiemin mīts, ka mūzikai veicās, ka tajā kā pašai par sevi abstraktā mākslā, kur ir grūti iejaukties, bija brīvāk nekā literatūrā, kur bija milzīgs spiediens, vai tēlotājmākslā, kas arī tomēr tika kontrolēta. Mūzikas jomā bija it kā tik lieliski sasniegumi, virkne spožu izpildītāju, pasaulslavenu meistarū. Patiesībā viss bija pilnīgi savādāk – Latvijā situācija bija visai slikta, jo sabiedrības un pašu mūziķu gaume un domāšana bija ļoti konservatīva. Pastāvēja mūzikas virzieni, kuri ilgu laiku bija aizliegti, virkne

komponistu, kuru uzvārdi no mūzikas dzīves bija izsvītroti. Novatoriskāk domājošie latviešu komponisti bija trimdā – gan Tālivaldis Ķeniņš, gan Gundars Pone –, viņus bija aizliegts pat pieminēt.

Tāpēc arī vēl sešdesmitajos gados Rīgā neskanēja gandrīz nekas ne vien no laikmetīgās mūzikas, bet pat no tā, kas bija radīts divdesmitajos gados. Daudziem laikmetīgā mūzika joprojām bija tāda, kas sacerēta pirms piecdesmit gadiem. Piemēram, kad es vēl biju konservatorijas students septiņdesmito gadu sākumā Laikmetīgās mūzikas seminārā profesors kā kaut ko īpašu ar lielu drosmi sāka stāstīt par Arnolda Šēnberga mūziku. Tas bija īsts purvs – ne mūziķi, ne klausītāji nezināja gandrīz neko par aktuālo mūziku. Vienīgais bija atļauto padomju mūziku skaņdarbi. Atļauti, protams, nebija visi.

Īpaša, pilnīgi atšķirīga situācija bija Maskavā – impērijas centrā, kur no visas valsts iesūca ļoti talantīgus, gudrus un enerģiskus cilvēkus. Sešdesmitajos gados tur parādījās ļoti talantīgi mūziķi, kuri apzināti sāka atskaujot aktuālo Rietumu mūziku, ko toreiz dēvēja par avangardisko mūziku – Karlhauzu Štokhauzenu, Pjēru Bulēzu, Džonu Keidžu. Pateicoties dažiem entuziastiem, Maskavā regulāri notika gan koncerti, gan izstādes. Turklāt tur atradās ārzemju diplomāti un žurnālisti – varai vajadzēja rēķināties, kāds ir valsts tēls, izlikties, ka nav tik traki, kā apgalvo disidenti. Šo situāciju varēja izmantot.

Maskava arī radikāli atšķīrās no pārējās Padomju Savienības ar to, ka tur bija it kā vairākas dimensijas. Kultūras dzīvē bija īpašas nišas, kur notika gan izstādes, gan koncerti, kas nebija domāti plašai auditorijai. Lai cik tas nebūtu dīvaini, tādas nišas bija zinātniskie centri gan pašā Maskavā, gan ap to – bija virkne slēgtu satelītpilsētu ar īpašu režīmu (tur atradās, piemēram, slepenas rūpnīcas, kur ražoja radiotehnoloģijas vai sarežģītu elektroniku). Tās bija tādi kā rezervāti – vadošajiem

zinātniekiem un inženieriem nereti nebija iespēju pat ārpus tām izbraukt, viņi bija t.s. „ņevijezdnije”, sarežģīts stāvolis, gandrīz kā verdzība, bet dzīvojot īpašos apstākļos. Viņi varēja atļauties arī ļoti labu kultūras dzīvi. Te koncentrējās izglītotu cilvēku kontingents, galvenokārt fiziķi un matemātiķi, par kuriem vēl no 50. gadu beigām valdīja uzskats, ka tie ir viserudītākie cilvēki – orientējas ne tikai zinātnē, bet arī gan abstrakcionismā, gan sirreālismā. Viņi arī gribēja redzēt aktuālo mākslu un dzirdēt aktuālo mūziku, aicināja izstādīties, piemēram, socārta pamatlīcējus, konceptuālistu Dmitriju Prigovu, arī tēlnieku Ernstu Neizvestiju. Mūziķi šajās pilsētās rīkoja koncertus-lekcijas; arī izcilais pianists Aleksejs Ļubimivs sāka braukāt pa šādiem centriem – atskaņoja un stāstīja par Štokhauzenu, Bulēzu, Keidžu un citiem, par ko te nevarēja pat sapņot. Arī koncertzālēs tāda mūzika neskanēja – ja nu vienīgi Maskavas komponistu savienības koncertzālē, ko varēja apmeklēt tikai savienības biedri.

Arī Rīgā, pirms radās festivāla ideja, bija jau notikuši pāris labi notikumi. 70. gados LPSR Komponistu savienības priekšsēdētājs bija Pauls Dambis – mūsdienīgi domājošs komponists un cilvēks, kuru interesēja, kas notiek pasaulei. Tieši viņš uzaicināja Alekseju Ļubomovu kopā ar pianistu Borisu Bermānu, jaunus, izcilus intelektuāļus, uz Komponistu savienību, kur notika lekcija un koncerts Reformātu baznīcā, toreiz skaņu firmas „Melodija” ierakstu studijā. Viņiem jau bija bagāta pieredze, ko spēlēt un stāstīt – iespaids bija kolosāls! Tā es iepazinos ar Ļubimovu, un kad viņš nākamreiz brauca uz Rīgu spēlēt, es palūdzu viņam nolasīt lekciju par Vēberna „Variācijām”, skaņdarbu, kas bija kā avangardiskās mūzikas “Bībele”.

1974. gadā mainījās LPSR Valsts filharmonijas vadība – nomira tās ilggadējais direktors Filips Šveiniks, kurš bija īpaša personība. Partija viņam uzticējās – viņš no 30. gadu beigām bija darbojies nelegālajā komjaunatnes organizācijā, turklāt

bija ļoti labs vadītājs – filharmonijā viss bija perfekti, mūzikiem lieliski apstākļi, ļoti augsts līmenis. Ar vienu „bet”: laikmetīgā mūzika neskanēja vispār. Šveiniks, pats būdams mūzikis, bija ļoti konservatīvs un tajā ļoti konsekvents: kamēr viņš bija direktors, filharmonijas zālē nevarēja notikt neviens džeza mūzikas koncerts, jo viņš bija pārliecināts, ka tas ir ideoloģiski kaitīgi. 1974. gadā par direktori kļuva viņa vietniece Esfīra Rapiņa, kas jau bija citas mentalitātes cilvēks. Kad Ľubimovs kārtējo reizi bija Rīgā, viņš piedāvāja koncertu ciklu no tām programmām, ko jau daudzkārt bija atskanējis Maskavā, un Rapiņa piekrita. Koncertu cikls – viens koncerts mēnesī – „20. gadsimta mūzika”. Bija arī jāņem vērā ideoloģiskās prasības – programmā puse bija padomju, puse – Rietumu komponistu mūzika, bet arī padomju komponisti bija izvēlēti talantīgi, lielākoties izcili novatori. Koncertu ciklā piedalījās Ľubimovs pats un daži Maskavas un arī vietējie mūziķi.

Nepatikšanas sākās jau gandrīz pašā sākumā no pilnīgi neprognozējamas puses – klausītājiem. Bija kāds otrs trešais cikla koncerts, kurā skanēja 20. gadsimta sākuma izcilā amerikāņu novatora Čārlza Aisa un Džona Keidža mūzika, kura skaņdarbos bija eksperimenti ar mūzikas fenomena robežām, tās dzījākajiem pamatiem un pašu komunikatīvo situāciju – mūziķi darbojās kā savdabīgi aktieri, veicot spontānas aktivitātes – viņi, piemēram, nāca no zāles aizmugures un uz koferiem, it kā kaut kur brauktu, izsita ritmus. Kāda klausītāja ļoti apvainojās un uzrakstīja vēstuli, turklāt, kas ļoti raksturīgi tā laika padomju cilvēka mentalitātei – nevis uz filharmoniju, bet uz partijas centrālkomiteju. Attiecīgi tūlīt zvanīja ideoloģiskās nodājas vadītājs biedrs Goris, lai noskaidrotu, kas notiek. Rapiņa atbildēja, ka nekas traks. Cikls turpinājās. Kad notika kārtējais koncerts – veltīts Kijevā dzīvojošajam komponistam Valentīnam Sīļvestrovam – atkal bija nedaudz teatralizētas uzvedības elementi, kas kaitināja konservatīvo publiku. Koncertā tika

atskaņota sonāte vijolei un klavierēm, un vijolnieci, ģērbtai melnā, sākumā vēl klusumā pie vijoles vajadzēja turēt sērkociņu, kamēr liesma pakāpeniski pazūd. Turpinājumā bija nopietna mūzika, bet skaņdarba beigās pianistam, kurš vairs nebija uz skatuves, vajadzēja nedaudz iedarbināt instrumentu, lai parādītos Joti klusas skaņas – mūzika pakāpeniski sāka izzust, izzust, izzust –, skaņdarbs bija par mūzikas miršanu, arī cilvēka pamestību. Nopietna, pat traģiska mūzika, un arī publika reaģēja Joti atbilstoši. Taču pēc koncerta atkal kāds bija uzrakstījis jau pavisam dusmīgu vēstuli – atkal uz partijas centrālkomiteju. Otrreiz Goris vairs nebija tik laipns – koncertu turpinājumu aizliedza.

Te visā šai stāstā parādās Hardijs Lediņš, kurš toreiz bija students Rīgas Politehniskā institūta Arhitektūras fakultātē. Es regulāri gāju uz Valsts bibliotēkas Mūzikas nodaļu, un reiz bibliotekāre man pavaicāja, vai es nevarētu aprunāties ar jaunekli, kas tur sācis parādīties un uzdod jautājumus, uz kuriem viņa nespēj atbildēt – Hardijs interesējās par Šēnbergu, Štokhauzenu, kuru vārdus tobrīd te reti kāds zināja. Tā sākās labi kontakti, kas tālu aizveda. Drīz pēc tam Hardijs Lediņš sāka vadīt diskotēkas Anglikāņu baznīcā, tobrīd Politehniskā institūta Studentu klubā, un piedāvāja man reizi mēnesī diskotēkas vietā organizēt koncertlekciju. Reiz pat īpaši paveicās – uz Rīgu bija atbraucis slavenais komponists Alfrēds Šnitke, iekrita attiecīgais vakars anglikāņos un mēs ar Šnitki publikas klātbūtnē Joti interesanti sarunājāmies, viņam līdzi bija arī ieraksts ar aizliegtu darbu – rekviēmu, kas formāli bija rakstīts kā mūzika Šillera drāmai „Dons Karloss”, bet viņš to bija izmantojis kā pamatu, lai sacerētu pilnu rekviēmu.

Kad koncertu ciklu pārtrauca, Hardijs sāka Joti satraukties (bija solīts, ka tajā skanēs viena no minimālisma pamatlicējiem Terija Railija darba pirmatskaņojums Rīgā), ka kaut kas ir jādara, un lūdza mani sazināties ar Alekseju Ļubimovu, lai

varbūt mēginātu to sarīkot kaut kā savādāk. Pakāpeniski izkristalizējās ideja – sākumā par vienu koncertu, un, kad Ľubimovs, lai spēlētu pilnīgi citu mūziku, atkal bija Rīgā, viņš piedāvāja nevis vienu, bet vairākus koncertus. Viss notika Joti ātri – es viņam zvanīju februāra beigās un jau aprīļa sākumā notika festivāls.

Tā pirmsais festivāls izveidojās nejauši – faktiski tas bija aizliegtu, nenotikušu koncertu programma. Tas arī nebija īpaši saskaņots ar priekšniecību. Protams, pilnīgi nesaskaņoti tas nebūtu varējis notikt, Hardijs sarunāja ar Politehniskā institūta Studentu kluba vadību un komjaunatnes organizāciju, bet programmu nekur nevajadzēja saskaņot.

Bet, protams, bija cilvēki, kuriem to vajadzēja paziņot. Kultūras ministrs Vladimirs Kaupužs Joti ātri to bija uzzinājis, un viņa reakcija bija lakoviska – kā, nesen mēs aizliedzām koncertu ciklu un tagad skanēs tie paši skaņdarbi?! Viņš izdeva rīkojumu: mūziķiem, kas strādā ministrijas pakļautībā, kategoriski aizliegts piedalīties koncertos. Tik asi viņš reaģēja nevis saistībā ar kādiem ideoloģiskiem mērogiem, bet dēļ elementāra principa – ja aizliegts, tad aizliegts, nekādas pašdarbības.

Piemēram, es un vēl daži mūziķi, kam bija paredzēts piedalīties tai pašā Terija Railija darba pirmatskaņojumā, strādājām filharmonijas kamerorķestrī, kas bija pakļauta Kultūras ministrijai, Bija skaidrs, ka mēs pārāk riskējam, jo darba devējs bija viens – valsts, nekur citur mēs strādāt nevarētu. Tad vajadzēja steidzīgi meklēt aizvietotājus, un te noderēja daži Padomju Savienības paradoksi. Proti, pastāvēja dažādas hierarhiskas organizācijas, kurām bija pakļautas citas – konservatorija un kamerorķestris bija pakļauti Kultūras ministrijai, bet simfoniskais orķestris – Valsts televīzijas un radioraidījumu komitejai, īpaši centralizētai struktūrai, kam priekšnieki bija nevis Kultūras ministrija, bet Maskavā. Tā daži simfoniskā orķestra mūziķi riskēja, bija arī pāris maskavieši. Un koncerti notika.

Kulminācija bija koncerts Mākslas akadēmijas pārpildītā aulā, kur piedalījās avangarda rokgrupa “Bumerangs”, kas darbojās neparastas iestādes – Elektroniskās mūzikas centra Maskavā – paspārnē, kas mitinājās Aleksandra Skrjabina memoriālajā dzīvoklī. Gandrīz nejaušības dēļ šai dzīvoklī kādu laiku atradās Anglijā ražots sintezators ar ļoti sarežģītu sistēmu, jo grupas basģitārists bija šī sintezatora operators. Un pa tiem pāris gadiem, kamēr sintezators tur stāvēja, daži padomju komponisti pamanījās ar tā palīdzību radīt labus skaņdarbus.

Festivālā šīs grupas mūziķi piedalījās gan Štokhauzena intuitīvās mūzikas skaņdarba atskānošanā, gan citos priekšnesumos, gan koncerta, kas notika akadēmijas aulā, otrajā daļā, kas bija veltīta Džona Keidža skaņdarbam “Lekcija par laiku”. Skaņdarbā ir remarkas, kā jārīkojas dalībniekiem – absurdas rīcības, turklāt daudz kas paredzēts spontāni, piemēram, ieslēgt un izslēgt radio, sist ar plaukstām ritmu. Pēc Keidža skaņdarba pēc mānas iniciatīvas notika hepenings, kas pirms tam, cik noprotu, Latvijā publiski nebija noticis – tajā piekrita piedalīties gan Ľubimovs pats, gan jaunu cilvēku grupa, kas darbojās ar teatrālo mākslu, kino veidošanu un spontāno improvizēšanu – Juris Civjans, Mudīte Kozlovska (vēlāk Gaiševska), Eižens Ivanovs (Valpēters), Ivars Skanstiņš, arī Māra Ķimele. Tas bija jautri, bet beidzās ar skandālu (tā tam bija jābūt, jo tai bija jābūt provokācijai) – Māra sāka mētāties ar maizes gabaliem un lielākā daļa publikas kļuva ļoti nikni, kā tā drīkst. Kulminācija bija, kad Ľubimovs darīja to, kas bija jādara Maskavas avangardista Edisona Denisova darba ietvaros: ar maisu uz galvas lēkāja kā gailis un dīvainā balsī kaut ko kliedza. Tas viss bija ārpus jebkādiem rāmjiem un priekšstatiem par cēlu mākslu. Daudzi bija sašutuši, tomēr viss beidzās bez kādām organizatoriskām represīvām sekām.

Arī pirmā festivāla menedžments bija pilnīgi neformāls. Organizatoru kodols bija

Hardijs Lediņš no Politehniskā institūta, es (formāli no kamerorķestra, bet tā bija pilnīgi neformāla darbība), Jānis Priede un, protams, Aleksejs Ļubimovs. Naudas nebija, bet vajadzēja atrast vietu, no kurienes zvanīt Ļubimovam, ar kuru visu laiku bija jākontaktējas. Izglāba Jānis Krievs, kurš strādāja Lietišķās mākslas kombinātā, un mēs vakaros varējām zvanīt uz Maskavu par brīvu.

Mēs par festivālu bijām joti gandarīti un radās ideja turpināt sadarboties ar maskaviešiem un rīkot kaut ko vēl lielāku. Protams, vajadzēja pielāgoties tālaika situācijai: dabūt atļauju un finansējumu. Te pieslēdzās cilvēki, kam bija iespējas ietekmēt oficiālas iestādes – muzikologi Guntars Pupa un Ingrīda Zemzare, kuri aktīvi darbojās Komponistu savienības Jauno komponistu apvienībā. Viņiem izdevās piesaistīt Komponistu savienību, un radās ideja nākamajā gadā rīkot festivālu, veltītu laikmetīgajai mūzikai. Lai tas notiku, tika atrasts kompromiss – 1977. gads bija Lielās Oktobra revolūcijas 60. gadadiena: festivāls būtu veltīts padomju komponistu mūsdienu mūzikai. Tā otrā festivāla organizēšanā sākumā aktīvi piedalījās Komponistu savienība, konservatorija un finansiālai palīdzībai tika piesaistīta arī LLKJS Centrālā komiteja, kas arī apstiprināja nolikumu:

“Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas 60. gadadienai veltīto PSRS mūsdienu mūzikas dienu Nolikums.

Mūzikas dienas organizē RPI Studentu klubs, piedaloties LPSR Komponistu savienībai un J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijai. Mūzikas dienu koncerti notiks no šī gada 21. – 30. oktobrim RPI Studentu klubā (Anglikāņu baznīcā), Dzelzceļnieku kultūras namā un Latvijas Valsts konservatorijā.

Mūzikas dienu uzdevumi un mērķis:

1. Popularizēt jaunākos PSRS tautu mūzikas sasniegumus, jo gandrīz visi Mūzikas dienu koncertos ietvertie darbu būs pirmatskaņojumi republikā.

2. Veicināt pieredzes apmaiņu un kontaktus starp brālīgo republiku radošo jaunatni. Tas sekmēs PSRS mūsdienu mūzikas iekļaušanu republikas koncertdzīvē.”

Ļoti labi uzdevumi – pa to paldies Guntaram Pupam un Ingrīdai Zemzarei, kuri tos noformulēja un panāca, lai apstiprinātu. Taču, kad programmas jau bija iesniegtas, izrādījās, ka visi iekļautie komponisti, izņemot Sergeju Prokofjevu un Aleksandru Glazunovu, kā arī mūsu jaunos komponistus, starp kuriem bija tikai viens radikālis – Juris Ābols, bija avangardisti ar oficiāli ļoti sliktu reputāciju – nevēlami vai aizliegti.

Radās arvien lielāka nervozitāte. Pirmie, kas paziņoja, ka pasākumā nepiedalās, bija komjaunieši, pēc tam – arī Komponistu savienība. Palika Studentu klubs. Tas, ka koncerti notika, bija īsts brīnums, jo finansiālie apstākļi bija ļoti smagi. Toties menedžments bija perfekts – Hardijs Lediņš ar draugiem visu bija ļoti labi noorganizējis. Piemēram, Maskavas saksofonu kvartets atlidoja no Maskavas, nospēlēja koncertu un vakarā aizlidoja atpakaļ, bet igauņu viesmūziķi nakšņoja Politehniskā institūta studentu kopmītnēs, kur kādi vienpadsmīt cilvēki, ieskaitot Arvo Pērtu, gulēja vienā istabā.

Notika koncertu virkne, kur piedalījās gan komponisti, gan mūziķi no Tallinas – ansamblis “Hortus Musicus”, kas spēlēja Arvo Pērtu autorkoncertu. (Pērts, kurš pēc dažiem gadiem bija spiests emigrēt, jau toreiz bija gandrīz aizliegts.) Koncerts sākās vēlu vakarā Anglikāņu baznīcā, un programmā nelegāli atskaņoja Pērtu mesu. Jāatgādina, ka padomju laikā reliģiskā, īpaši liturgiskā mūzika bija aizliegta. Programmā tika pieteikts tikai viens, instrumentāls skaņdarbs “Tintinabuli”, un bez pārtraukuma ansamblis sāka dziedāt mesu ar kanonisku latīnu tekstu. Arī skaņdarba stilistikā ir daudz atsauces uz viduslaiku mūziku un domāšanu, kas toreiz vispār netika atskaņota. Tā bija viena no festivāla virsotnēm. Interesants bija arī Anglikāņu baznīcas noformējums: altāra daļā gaisā karājās sarkanā audumā

iepakots pianīns, Leonarda Laganovska darbs, ko vēlāk lika noņemt.

Vislielāko skandālu izraisīja koncerts, kur skanēja Maskavas komponista Vladimira Martinova "Lieldienu kantāte". Tajā bija ļoti vienkārši vācu tautas teksti, piemēram, "Jesus, Jesus, meine Liebe", Ingrīda Zemzare tos ar rakstāmmašīnu vēl pavairoja un priekšnesuma laikā no augšējā balkona meta publikai. Pēc tā tika "piešūta" reliģiskā propaganda, kas bija lielākais pārkāpums. Koncerts notika vēlu vakarā, oktobra nogalē un tovakar blakus Anglikāņu baznīcai krastmalā notika armijas parādes mēģinājums, jo tuvojās 7. novembris. Varēja dzirdēt, kā rūc smago mašīnu dzinēji un komandas krieviski, bet tepat blakus – maza oāze.

Jauno latviešu komponistu koncertā konservatorijā radikālais skaņdarbs bija Jura Ābola "63 intonēmas Hansa Arpa piemiņai", ko atskānoja četri dziedātāji. Tas arī bija ārpus visiem rāmjiem un izraisīja lielākoties neizpratni.

Pēc otrā festivāla jau bija vētra. Kultūras ministrs Vladimirs Kaupužs atsauca Alekseju Ļubimovu un ļoti rupjā veidā teica: kamēr viņš ir ministrs, lai Ļubimova kāja vairāk nebūtu uz Latvijas zemes. Diemžēl tā arī notika, Ļubimovs ilgus gadus šeit vairs nespēlēja, kaut arī viņš bija viens no labākajiem PSRS pianistiem, pasaules mēroga mākslinieks. Darbu zaudēja abas Anglikāņu baznīcas studentu kluba darbinieces – gan direktore, kura patiesībā bija atvaļinājumā, gan kluba mākslinieciskā vadītāja. Pēc tam jau ne par ko līdzīgu nevarēja pat sapņot – ne oficiālos, ne neoficiālos apstākļos.

Taču festivāla nozīme bija milzīga. Piemēram, Terija Railija minimālistiskā mūzika, sacerēta 1964. gadā, Amerikā pirmo reizi atskānota 1965. gadā, pie mums skanēja 1976. gadā – tas vairs nebija 50 vai 60 gadu starplaiks. Virknē kaimiņvalstu, tai skaitā Skandināvijas zemēs to pirmoreiz atskānoja vēl vēlāk. Igaunijā 1978. gadā Andrejs Mustonenš kopā ar Alekseju Ļubimovu un Tatjanu Grindenko organizēja

pirmo Laikmetīgās un senās mūzikas festivālu. Pie mums tas notika jau 1976. un 1977. gadā. Diemžēl pēc tam ne šo skaņdarbu, ne Štokhauzena, ne arī Keidža mūziku Rīgā vairs neatskaņoja.

Sevišķi mūziķiem festivāls deva ļoti spēcīgu impulsu, tur bija gan epatāža, gan provokācija. Pirms tam gadiem ilgi, īpaši profesionālajiem mūziķiem bija ieaudzināta īpaša pietāte – klasiskā mūzika kā svētā govs, kur visam jābūt ļoti nopietnam. Te izpaudās brīvība – mūzika var būt arī spēle, gandrīz huligānisms. Tas bija ļoti būtiski, īpaši otrajā festivālā, kad bija revolūcijas gadadiena – visapkārt bija kaut kas pompozs, oficiāli svinīgs, it kā cēls, bet melīgs, kas, protams, izraisīja pretreakciju.

Festivāli tiešām bija robežu pārkāpšana, jo tika atskaņota mūzika, kas līdz tam neskanēja, pat nevarēja skanēt. Un tā nebija tikai formālu aizliegumu pārkāpšana – tā ļoti lielā mērā bija arī robežu pārkāpšana mums pašiem.

Īpaši ierobežotos apstākļos cilvēki ir konsolidētāki, tas ir fenomens represīvajos režīmos, kas normālos, brīvības apstākļos izzūd – cilvēki mēģina satikt domubiedrus, lai justu, ka nav vienīgie. Uz festivāla koncertiem nāca gan mākslinieki, gan literāti, gan intelektuāļi vispār. Īpaši tie koncerti, kur mūzika bija kas vairāk nekā vienkārši joki, daudziem ļoti ilgi palika atmiņā – pat pēc divdesmit gadiem, pēkšņi satiekot cilvēkus, viņi pasaka – es taču arī toreiz tur biju... Tas cilvēkiem tiešām kaut ko nozīmēja. Kāds no mūziķiem nesen, viesojoties Rīgā, atcerējās tās dienas un teica: "Kas zina – varbūt, ja mēs nebūtu noorganizējuši tos festivālus, vispār nesabruktu tā ļaunuma impērija". Tas, protams, bija teikts ar ironiju, bet varbūt šiem festivāliem tiešām bija kāda dzīļaka nozīme.

¹ Mēs dzīvojam starp zobratru iesprostojumiem (*krievu valodā*)