

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

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 brīža¹ 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 holandietis* 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 rezonansi², 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 bārdzinis</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 (autore veidota)

Vētra, Vītiņš un Priednieks-Kavara savā repertuārā dažādos Eiropas opereteātros 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 Smiļģis. Smiļģis 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 Smiļģi 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 Pārups³ 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 Nīcis⁴, 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*⁵) 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 liriskis 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
Mariss Vētra (1901–1965)	Latvija, Vācija*, Austrija, Francija, Čehija, Somija
Arturs Priednieks-Kavara (1901–1979)	Latvija, Vācija*, Austrija, Šveice, Argentīna, Čīle
Jānis Vītiņš (1897–1941)	Latvija, Vācija*, Čehija, Ungārija, Somija, Polija, Nīderlande
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 Kviesis**.
- 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, izteiksmīgāka 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*, Radamess 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 operas⁶. 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 markām⁷ 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 Rūdolds 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 Žīla 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 Kīncla⁸ 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 ietieciens no spinto tenora varoņtenora amplitūdā, turklāt paralēli dziedot liriskas un dramatiskas lomas. Vītiņa personība ir par maz novērtēta latviešu operētra vēsturē arī tādēļ, ka Latvijā saglabāties 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 laipnājiem 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 libreto 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 vārsnās, 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, Artūra 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 varoņi⁹. 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.

⁹ 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 Artūra 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, *Pirmdienā* 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 Rūdolfs 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”¹⁰, 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 Briedī*, 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 Vītoliņš 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. Vītoliņš, *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 visāsāk. 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*¹¹ 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) izsmelīgi 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* motivā Vētram dota izdevība ļaut iemirdzēties savas balss zeltam. Un tas patiesi mirdz... Dziedājums ir līdzens, kuplskanīgs 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.

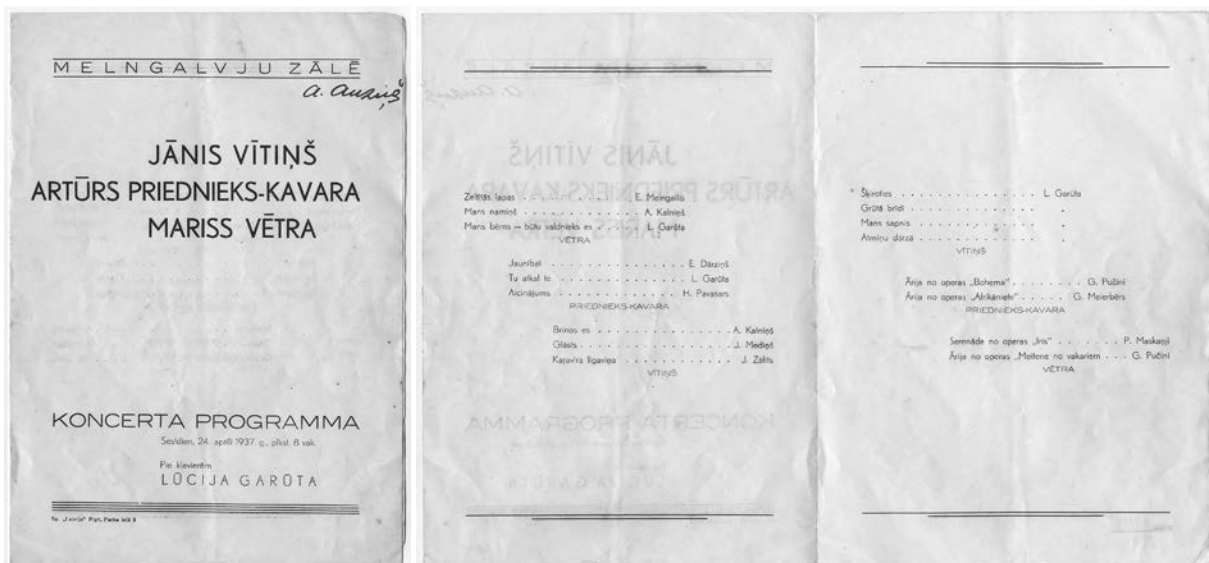
Piekrītot Jānim Zālītim, modernā laikmeta spar, dinamiku un drosmi riskēt noteikti var attiecināt uz visiem Vācijā un citās Eiropas valstīs strādājošajiem latviešu operdziedātājiem un citu žanru māksliniekiem, kuri, neskatoties uz ierobežotiem finanšu resursiem, izvērsa profesionālo darbību ārpus dzimtās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

Nobeigums

Pētījums, apkopojot arhīvu materiālos, presē, korespondencē un memuāros publicētos faktus, liecina, ka “tenoru krīzes” laikā, latviešu tenori, kuru mītnes un angažementu zeme 30. gadu sākumā ir Vācija, par profesionālās dzīves papildījumu laika periodā starp 1929. un 1934. gadu sūdzēties nevar. Tieši pretēji – 30. gadi ir viņu profesionālā brieduma un panākumu laiks, iekļaujoties Eiropas opermākslas aprītē.

No 1931. līdz 1937. gadam Jānis Vītiņš uzstājas Berlīnes Tautas operā, Desavā, Leipcigā, Ņelnē, Duisburgā, Štetīnē, Breslavā, Esenē, kā arī Prāgā, Zagrebā, Čīrihē, Ženēvā, Amsterdamā un Helsinkos, dziedot operas un operetes. Mariss Vētra dzied Berlīnē, Vīnē, Parīzē, Helsinkos, Prāgā un citviet. 1936. gadā M. Vētra koncertēja arī Padomju Savienībā (Kijevā, Ļeņingradā, Maskavā un Odesā), bet tur jau konstatējamas *Sestajā kolonnā* nepārprotami dokumentētās bailes, gan čekistu klātbūtne ik uz soļa, gan inflācija un nabadzība, kādā dzīvo cilvēki (skat. Vētra 1993: 102–133). Artūrs Priednieks-Kavara 1936. gadā dodas arī pāri Atlantijas okeānam – uz Argentīnu un Čīli, viesojoties Kolumba teātrī (*Teatro Colón*) Buenosairesā un Santjago de Čīles Municipālajā teātrī. To, ka 30. gadu nogalē visi latviešu supertenori faktiski atgriežas Rīgā, nosaka lielā mērā sociālpolitiskie apstākļi, jaunās ideoloģiskās nostādnes Vācijā, ierobežojot ārzemnieku nodarbinātību un kara priekšnojautas. Rīgas koncertdzīvē līdzās viesizrādēm Latvijas Nacionālajā operā 30. gadu otrajā pusē, spilgts izcilo tenoru parādes koncerts notika 1937. gada 23. aprīlī Melngalvju nama zālē ar Lūciju Garūtu pie klavierēm. Zemāk redzams koncerta programmas attēls.

101



3. un 4. attēls. 1937. gada 23. aprīļa koncerta programma. RTMM arhīvs.

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 Nīča 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)
- Vītolinš, 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.