

RĪGAS PEDAGOĢIJAS UN IZGLĪTĪBAS VADĪBAS AKADEMĒJA
Pedagoģijas fakultāte



Zigrīda Krīgere

**Ilgdziedāšanas fenomena veidošanās pedagoģiskie līdzekļi
operas solista Kārļa Zariņa dzīves gājumā**

Promocijas darbs

Pedagoģijas zinātņu doktora grāda iegūšanai
Apakšnozare: mūzikas pedagoģija

Promocijas darba zinātniskā vadītāja
Dr. paed. profesore Māra Marnauza

Rīga 2014

Saturs

Ievads.....	3
1. Ilgdziedāšanas fenomena izpratne vokālajā pedagogijā.....	12
1.1 Ilgdziedāšanas fenomena izpētes teorētiskie pamati	12
1.1.1 Balss dabiskās novecošanās būtība.....	24
1.1.2 Balss pāragras novecošanās riski.....	35
1.2. Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas fenomena veidošanās	57
1.2.1. Dabas un sociālās vides ietekme uz Kārļa Zariņa muzikālās izglītības un mūzikas vērtību izpratnes veidošanos	57
1.2.2. Kārļa Zariņa profesionālo muzikālo izglītību un darbību veicinošie dabas dotumi	70
2. Personības brieduma veidošanās un ilgdziedāšanas attīstība Kārļa Zariņa dzīves gājumā.....	91
2.1. Kārļa Zariņa vokālā izaugsme Latvijas Valsts konservatorijā un Plovdivā (Bulgārija).....	91
2.2. Kārļa Zariņa profesionālā darbība Latvijā un ārvalstīs	101
2.2.1. Kārļa Zariņa profesionālā mākslinieciskā darbība	101
2.2.2. Kārļa Zariņa pedagoģiskās darbības principi	123
Nobeigums.....	133
Izmantotie avoti un literatūra.....	143
1. pielikums. Kārļa Zariņa Latvijas Konservatorijas laikā iestudētais repertuārs solo dziedāšanā.....	154
2. pielikums Kārļa Zariņa Latvijas konservatorijā iestudētais repertuārs operas klasē	156
3. pielikums. Īsas biogrāfiskas ziņas	159
4. pielikums. Kārļa Zariņa operu lomas	160
5. Pielikums Intervija ar Kārli Zariņu Rīgā, 16.08.2007.	164
6. Pielikums Intervija ar Kārli Zariņu. 09.09.2008.....	179
7. Pielikums Intervija ar Kārli Zariņu. 16.09.2008.....	188
8. Pielikums Intervija ar Kārli Zariņu. 04.06.2009.....	194
9. Pielikums Intervija ar Kārli Zariņu. 29.06.2009.....	202
10. Pielikums Intervija ar Dr. Dinu Sumeragu Rīgā, 25.09.07.	214

Ievads

Zinātnē bieži saskaramies ar ideju par cilvēku kā augstāko vērtību un kā mērķi sabiedrības attīstībā. Šo ideju varam atrast arī Imanuela Kanta darbos (Kants, 1931). Mūsdienās par sabiedrības dzīves kvalitātes kritēriju ir pieņemts uzskatīt cilvēka labklājību un veselību. Šie nosacījumi visbiežāk tiek saistīti ar darbaspējīgu, vidēja gadu gājuma cilvēku paaudzi. Tomēr, kā liecina Latvijas Stratēģiskās analīzes komisijas pētījumi, sabiedrība strauji noveco un pēc dažādiem novecošanās rādītājiem Latvija ir starp visvairāk novecojušajām desmit valstīm pasaulē (Zvidriņš, 2006).

Plašsaziņas līdzekļos publicētajos sabiedrības novecošanas pētījumu statistikas datos visbiežāk tiek izcelts cilvēka mūža ilgums, mazāk pievēršot uzmanību dzīves darbības kvalitātes ilgtspējai, kas uzskatāma par sabiedrībai un indivīdam nozīmīgāku problēmu.

Cilvēce gadu tūkstošiem meklē mūžīgās jaunības avotus. Ilgdzīvošanas noslēpumi ir dziļāki nekā mums liekas. Lieta ir tajā apstākļi, ka nevis dzīvei vajag pielikt gadus, bet jārūpējas, lai gadiem pieliktu dzīvi (Лисс, 2011).

Šī problēma liek pievērst arvien lielāku uzmanību jautājumiem, kuri saistās ar pētījumiem par pilnvērtīgu darba spēju saglabāšanu pēc iespējas ilgāku laiku. Radošu cilvēku dzīves gājums un panākumiem bagāts darba mūžs neapšaubāmi ir vispusīgu zinātnes pētījumu vērts. Dažādu nozaru zinātnieki strādā šajā jomā, lai noteiktu objektīvos un subjektīvos apstākļus ilgam un dzīves darbībā produktīvam mūžam. Vokālajā mākslā darba spēju zudums un mākslinieciskās kvalitātes kritums saistībā ar novecošanu ir bijis aktuāls vienmēr. Pamatojoties uz zinātnes pētījumiem, dziedātāju balss novecošana var kļūt par traucēkli turpmākam skatuves darbam jau no 38 gadu vecuma. Latvijas likumdošanā ir nostiprināts lēmums, ka izdienas pensija pilnā apmērā operas solistiem var tikt piešķirta no 45 gadu vecuma pēc 20 nostrādātiem gadiem šajā statusā, bet profesionāla kora māksliniekam no 50 gadu vecuma pēc 25 nostrādātiem darba gadiem (Valsts un pašvaldību profesionālo orķestru, koru, koncertorganizāciju, teātru un cirka mākslinieku izdienas pensiju un baleta mākslinieku pabalsta par radošo darbu likums, 2010). Realitāte uzrāda, ka atsevišķu dziedātāju vokālās kvalitātes ir zudušas arī ievērojami ātrāk. Ņemot vērā ilgo mācīšanās periodu un ierobežotās iespējas piemērot specifiskās profesionālās zināšanas citā darbības nozarē, operdziedātāja profesijas izvēle var kļūt par apgrūtinājumu gan konkrētajam indivīdam, gan arī valsts

sociālajiem dienestiem. Tādējādi pētījumi par skatuviskās ilgdziedāšanas nosacījumiem un kvalitatīvu darbību saglabāšanu ir būtiski visai sabiedrībai kopumā.

Vokālās pedagoģijas ievērojamākie teorētiķi un praktiķi vienmēr dabisku un veselīgu skaņveidi ir izvirzījuši kā pareizas un skaistas dziedāšanas pamatu, kas būtiski ietekmē dziedātāja profesionālās kvalitātes ilgtermiņā. To apliecina vēsturiski nozīmīgākie vokālās mākslas pētnieki – pedagogi Manuels Garsija ar savu pasaules slavu ieguvušo darbu „Dziedāšanas skola” (Гарсия, 1957), Kamils Everardi, kura pedagoģiskās atziņas pārņēma un attīstīja savās pedagoģiskajās praksēs viņa audzēkņi, tajā skaitā Džovanni Batista Lamperti. Viņa darbs „Dziedāšanas māksla” arvien nezaudē savu aktualitāti un ir piedzīvojis vairākkārtīgu pārizdošanu (Ламперти, 2009). No mūsdienu vokālās pedagoģijas darbiem ir būtiski atzīmēt Rihardu Milleru, kura pedagoģiskās literatūras mantojums ir sevišķi plašs - „Dziedāšanas struktūra” (Miller, 1986), „Ieteikumi dziedātājiem” (Millers, 1984), katrai bals grupai veltīti pedagoģiskie darbi utt. Dženisa Čepmena ir viena no pazīstamākajām vokālajām pedagoģēm - pētniecēm, kuras darbs „Dziedāšana un dziedāšanas mācīšana” (Chapman, 2006) ir katra profesionāli ieinteresēta vokālā pedagoga grāmatplauktā. Margareta Honiga, pie kuras regulāri papildina savas vokālās prasmes mūsu izcilākās dziedātājas Elīna Garanča un Kristīne Opolais. Elizabete Bengtsone-Opica, kura ir īpaši specializējusies darbam ar vecuma balsi (Bengtson-Opitz, 2008), Deivids Džons, kura starptautiskās meistarklases piesaista visas pasaules vokālās mākslas interesentus, bet interneta mājas lapa ir neklātienas ceļvedis vokālās mākslas pasaulē daudziem jaunajiem dziedātājiem u.c.

Vokālā māksla visā savas pastāvēšanas laikā ir uzkrājusi un turpina uzkrāt pieredzi, kas ļauj bagātināt gan izpildījuma nianšu klāstu, gan bals tehniskās iespējas. Katrs iespaidīgs novatorisms mākslā saistās ar kādu attiecīgajam laikam neordināru personību, tās spēju unikalitāti vai arī pārsteidz ar personības jaunradi un prasmi ieraudzīt ikdienišķo citā, līdz šim neierastā veidā. Pētījumu rezultātā par šīm unikālajām īpašībām iespējams gūt zinātnisku pamatojumu, kas var tikt iekļauts vokālās pedagoģijas teorijās un metodikās, kā arī var tikt izmantots topošo dziedātāju izglītībā.

Izpildītājā mākslā var sastapt atsevišķas lielas personības, kuru darbības kopums iezīmē sava veida vēsturisku mērauklu. Vadoties no tādu mākslinieku sasniegumiem, mēs tad zināmā mērā vērtējam visu to, kas bijis agrāk, kā arī to jauno, kas aug un veidojas pēc viņiem. (Grīnfelds, Zālīte, 1958)

Mūzikas vēsturnieki un muzikologi piekrīt, ka operas pirmsākumi attīstījās Itālijā septiņpadsmitā gadsimta sākumā (Fisher, 2003). Kopš tā laika operas māksla ir plaši

izplatījusies pasaulē un opereteātris ir kļuvis gandrīz par katras valsts centrālo kultūras un mākslas simbolu. Katra no valstīm lepojas ar saviem labākajiem operdziedātājiem, bet mūzikas zinātnieki un pētnieki analizē izcilāko personību māksliniecisko veikumu. Pašu mākslinieku autobiogrāfiski savas pieredzes apraksti ir nenovērtējams izziņas materiāls pētniekiem. Savukārt vokālā pedagogija šī teorētiskā darba augļus piemēro vokālajā praksē.

Viens no vēsturiski visvairāk pētītajiem dziedātājiem ir itāļu tenors Enriko Karūzo (1873 -1921), kura traktāts par dziedāšanu (Caruso, 1973) arvien izraisa pedagogisku interesi un ir tulkots daudzās valodās. Biogrāfiski pedagogiskajiem darbiem var pieskaitīt arī izcilā soprāna Lili Lēmanes (1848-1929) vairākkārt izdoto grāmatu „Kā dziedāt” (Lehmann, 1902), baritona Tita Rufo (1877-1953) autobiogrāfisko grāmatu „Manas dzīves parabola” (Rufo, 1971), kas kļūva par pamatu vokālās meistarības izaugsmē izcilajam latviešu baritonam, ilgdziedātājam Pēterim Grāvelim, leģendārā basa Fjodora Šaļapina monumentālo 3 sējumu monogrāfiju „Manas dzīves lappuses” (Шаляпин, 1990), izcilā Krievijas operdziedātāja un pedagoga Jevgenija Ņesterenko grāmatu „Pārdomas par profesiju” (Нестеренко, 1985), kas izceļas ar dziļu mākslinieciskās un pedagogiskās darbības analīzi, vienas no mūsdienu spilgtākajām operas zvaigznēm Renē Flemingas autobiogrāfisko stāstu „Iekšējā balss” (Fleming, 2004) un daudzu citu operas dziedātāju ieguldījumu vokālās mākslas un pedagogijas attīstībā. Grāmatas par šiem pasaules slavu ieguvušajiem dziedātājiem ir ne tikai saistošs izziņas materiāls, bet arī pedagogisks līdzeklis kā pētniekiem vokālās pedagogijas zinātnē, tā arī pedagogiskajā studiju procesā mūzikas augstskolās.

Daudzi Latvijas ievērojamie dziedātāji ir atstājuši autobiogrāfiskas atmiņas un/vai dokumentējuši savas pedagogiskās atziņas. Tāpat minami dziedātāji, par kuriem ir veikti biogrāfiski pedagogiski pētījumi vai pierakstīti viņu dzīvesstāsti. Latvijā plaši pazīstami un starptautisku atzinību ieguvušie dziedātāji Milda Brehmane Štengele (Brehmane-Štengele, 1986), Ādolfs Kaktiņš (Kaktiņš, 1992), Tālis Matīss (Matīss, 1977), Mariss Vētra (Vētra, 1991), Alīda Vāne (Birnsone, 1991), Rūdolfs Bērziņš (Grīnfelds, Zālīte, 1958), Aleksandrs Viļumanis (Viļumanis, 1967), Aleksandrs Daškovs (Briede, 1985), Elfrīda Pakule (Briede, 1970), Jānis Zābers (Vēriņa, Pamše, 1980), (Mazvērsīte, 2010), Žermena Heine-Vāgnere (Ruņģe, 1985), Pēteris Grāvelis (Līce, 1990), Ludmila Rjabova-Brauna (Brauna, 1986) un no mūsdienu latviešu dziedātāju paaudzes Inese Galante (Līce, 1999) un Egīls Siliņš (Ancāne, 2002). Visi šie individuālajā pieredzē balstītie darbi ir veidojuši un attīstījuši Latvijas vokālās pedagogijas bāzi, ko mēdzam

saukt par Latvijas vokālo skolu. Īpaši nozīmīga ir pieredze, kas gūta personīgajā darbā un pārbaudīta ilgstošā pedagoģiskajā praksē. Skatuviskās ilgdziedāšanas spilgtākais piemērs Latvijas mākslā ir LNO solists un Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas (JVLMA) emeritētais profesors Kārlis Zariņš, kura izcilā skatuviskā darbība aptver gandrīz pussimts gadus (49) ilgu laika posmu. Savā skatuves mūžā mākslinieks ir iedzīvinājis 53 spiltus operas tēlus, piedalījies vairāk nekā 30 dažādu lielās formas darbu iestudējumos, atskaņojis bagātīgu klāstu kamerģmūzikas darbu. Jāatzīmē, ka lielākā daļa no latviešu komponistu uzrakstītajām solo dziesmām tenora balsij ir bijušas iekļautas K. Zariņa repertuārā. Latvijas Radio fondos ierakstītā vokālā mūzika mākslinieka izpildījumā pārsniedz 125 stundas.

Neskatoties uz leģendārā latviešu operas solista fenomenālo devumu operas mākslā, līdz šim vēl neviens izvērsts pētījums vai nozīmīga biogrāfiska satura grāmata par Kārli Zariņu nav izdota. Plašākais pētījums par dziedātāju ir Pēterburgas muzikoloģes Annas Kenigsbergas 21 lappusi garais raksts 1976. gadā Maskavā izdotajā rakstu krājumā „Muzikālā izpildītājmāksla” (Кенигсберг, 1976) un neliela šīs pašas autore 1983. gadā krievu valodā izdota, māksliniekam veltīta brošūra, kas pārstāv sēriju „Padomju Savienības izpildītājmākslas meistari” (Кенигсберг, 1983).

K. Zariņu pamatoti dēvē par ilgdziedāšanas fenomenu, tāpēc viņa dzīves gājuma pieredzes izpēte ir īpaši nozīmīga.

Patiesi un uzmanības vērts ir Līgas Rušenieces intervijā ar izcilo Latvijas operdziedātāju Inesi Galanti gūtais mākslinieces viedoklis par Kārli Zariņu kā cilvēku, kurš var sēdēt mājās un dziedāt, bet viņa vareno balsi varēs dzirdēt kilometra attālumā! I. Galante raksturo K. Zariņa balsi kā fenomenālu un apliecina, ka viņu noklausījušies Metropolitena operas profesionāli un bijuši šokēti par K. Zariņa fenomenu. Mākslinieks bijis gatavs dziedāt rītā un vakarā, nebaidījies ne no kā, bijis ārkārtīgi iejūtīgs pret kolēģiem. Tās ir augsti vērtējamās vīrišķīgās un mākslinieciskās īpašības. Viņš ir arī fenomenāls ģimenes cilvēks: rūpīgs, mīlošs, ar apbrīnojamu lepnumu par savējiem (Rušeniece, 2009).

Promocijas darbs orientēts uz ilgdziedāšanas fenomena izpēti, tā veidošanos cilvēka dzīves gājumā. Ir akcentēti pētījumi un pedagoģiskajā darbā gūtā pieredze, kas attiecināma uz tenoru balss grupu. Darbs veidots, pētot operas tenora Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas fenomenu.

Tenora balss tips ir viens no pieprasītākajiem un vienlaikus retāk sastopamajiem balss tipiem, kas pasaules mūzikas kritikai ļauj paust viedokli par pasaules opermākslā valdošo tenoru krīzi (Miller, 1993).

Tenora balss problēmas un to risinājumi nav principiāli atšķirīgi no pārējām balsīm un ir piemērojami arī citām balss grupām. Promocijas darbs sekmētu jauno dziedoņu un vokālo pedagogu izpratni par balss skanīguma un ilgdziedāšanas nosacījumiem profesionālās vokālās mākslas jomā. Darbs veidots, lai akadēmiskajā vidē pievērstu mūzikas pētnieku uzmanību Kārļa Zariņa un citu izcilu Latvijas operas mākslinieku devuma izpētei viņu dzīves laikā.

K. Zariņa personība un mākslinieciskais pienesums nav skatāmi atsevišķi no Latvijas operas vēstures, jo lielāko daļu no LNO pastāvēšanas laika (dibināta 1919.g.), dziļi dzimtas saknēs latviskā vārda nesējs Kārlis Zariņš ar savām daudzveidīgajām dažādu tautu komponistu radītajām operlomām asociē klausītāju apziņā starptautisku Latvijas operas tēlu. K. Zariņa muzikālo gaumi un dziedātprasmi attīstīja mākslinieki, ar kuru vārdiem saistām Latvijas operas sākotni – operas solisti Aleksandrs Viļumanis, Milda Brehmane Štengele, diriģents Edgars Tons u.c., bet vairāki no K. Zariņa studentiem ir turpinājuši un turpina LNO attīstības ceļu mūsdienās (Zariņš, 2008, 2009).

Latvijas pirmās neatkarības periodā (1919-1940) mūsu valstij un arī Latvijas operai nācās pierādīt savas tiesības uz līdzvērtīgumu ar Rietumeiropas valstīm, kas pamatoti lepojās ar augsti attīstītu kultūru. Šis mērķis minētajā laika posmā tika sekmīgi sasniegts (Kaktiņš, 1992). Pašlaik, atjaunotās neatkarības gados Latvija atkal ir nonākusi uz savdabīga savas valsts pastāvēšanas pārbaudes sliekšņa un meklē īsto attīstības ceļu. Tas ir laiks, kad nepieciešams apzināt patiesās un bieži piemirstās nacionālās kultūras vērtības, lai nepazaudētu savas valsts pamatus. Tādēļ šo laiku varam uztvert kā simbolisku, lai izpētītu mūsu valsts izcilāko personību devumu Latvijas un pasaules kultūras kopskatā.

Balstoties uz minētajiem apsvērumiem, tika izvēlēts promocijas darba temats: „Ilgdziedāšanas fenomena veidošanās pedagoģiskie līdzekļi operas solista Kārļa Zariņa dzīves gājumā”.

Pētījuma objekts

Kārļa Zariņa dzīves gājums.

Pētījuma priekšmets

Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas fenomens.

Pētījuma mērķis

Izpētīt Kārļa Zariņa dzīves gājumā ilgdziedāšanas fenomena veidošanās pedagoģiskos līdzekļus un atklāt viņa mākslinieciskās un pedagoģiskās darbības vērtības.

Pētījuma hipotēze

Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas fenomens sekmīgi veidojies visā viņa dzīves gājumā, ja

- ilgdziedāšanas komponenti – iedzimtie dotumi (anatomiski fizioloģiskie) un mērķtiecīga, radoša mākslinieciskā un pedagoģiskā darbība veidojušies līdzsvarā un vienotībā;
- profesionālās darbības mērķis veidojies agrā bērnībā un sasniegts ar vecāku un skolotāju atbalstu;
- profesionālā muzikālā darbība veicinājusi pozitīvas attieksmes kā pedagoģiskas vērtības veidošanos pret cilvēkiem, kultūru, dzīvi;
- profesionālā darbībā izmantotās metodes atbilst veselīgas un kvalitatīvas dziedāšanas principiem.

Pētījuma uzdevumi

1. Izpētīt ilgdziedāšanas fenomena teorētiskos aspektus.
2. Izzināt mākslinieka balss aparāta anatomisko uzbūvi, fizioloģisko darbību un izvērtēt sociālpedagoģiskās ietekmes faktorus uz ilgdziedāšanu.
3. Analizēt un sistematizēt Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas fenomena veidošanās pedagoģiskās vērtības un struktūru dzīves gājuma vadlīnijās.
4. Izpētīt mākslinieka skatuviskos un vokāli tehniskos tēla veidošanas pedagoģiskos principus.

Pētījuma metodes

Teorētiskās:

1. Dialektiskā metode ilgdziedāšanas fenomena pētīšanā, ar kuras palīdzību tiek apzināti pedagoģiskie līdzekļi promocijas darba problēmas vispārmetodoloģiskā un vispārzinātniskā līmenī.
2. Kvalitatīvā analīzes metode pielietota:

- pedagoģijas, psiholoģijas, medicīnas, mūzikas zinātnes literatūras, vokālās metodikas un līdzšinējo pētījumu materiālu analīzei;
- vēsturisko avotu – arhīvu materiālu, periodisko izdevumu kontentanalīzei.

3. Modelēšana

Empīriskās:

1. Datu ieguves metodes:

- daļēji strukturētas intervijas kā dzīves gājuma satura pedagoģisko līdzekļu izziņas avots;
- strukturētas intervijas kā dzīves galveno vadlīniju izpētes avots;
- radošās darbības procesa un rezultātu kontentanalīze;
- biogrāfiskā metode, dienasgrāmatu analīze;
- novērošana mākslinieciskās un pedagoģiskās darbības procesā.

2. Datu apstrādes metodes:

- tekstu atšifrēšana, interpretācija, statistiskā analīze un vizualizēšana.

Pētījuma metodoloģisko un teorētisko pamatu veido:

1. Fenomenoloģiskā pieeja – unikāla cilvēka dzīves stāsta kā kultūrvēsturiskā mantojuma izvērtējuma nepieciešamība tagadnes problēmu izpratnei. E. Huserla (1859 – 1938) izstrādātais fenomenoloģiskais filozofijas virziens, kurš traktē fenomenu par to, kā cilvēks atklāj par sevi to īpašo, kas ir viņa sajūtās, uztvērumos un pieredzē (Huserl, 1962).
2. Humānā darbības pieeja pedagoģijā – personīgi nozīmīga darbība kā attīstības līdzeklis sociālo attiecību un personības attīstības analīzē, balstoties uz cilvēka vajadzībām pēc uzmanības un pozitīvas attieksmes (Vigotskis, 2002), (Леонтьев, 1975, 1994), (Tenorth, Tippelt, 2007), (Gudjons, 2007), (Špona, 2006), (Maslo, 2006), (Koķe, 1999).
3. Eksistenciāla pieeja personībai, galveno uzmanību pievēršot cilvēka eksistences jēgai, viņa attiecībām ar dzīvi, gribas brīvībai. Cilvēka eksistenci raksturo kā pasaulē iemestu uzmetumu, kas sevi atrod apkārtējā pasaulē. (Heidegger, 2008). Žans Pols Sartrs (1905 – 1980) eksistenciālisma kā pasaules uzskata pamatlicējs un viņa nozīmīgā ideja par to, ka cilvēks ir nolemts brīvībai (Sartre, 1943).

4. Holistiskā pieeja – tiek uzsvērtā fiziskā un garīgā vienotība, cilvēks kā nedalāms veselums, kurš darbojas apvienojot zināšanas, prasmes un spējas. J.K. Smetss (1870-1950) – indivīds ir saskaņā ar sevi savā virzībā uz mērķi (Smuts, 1973), J. Chapman – uzsver, ka dziedāšanas process iesaista visu cilvēku (t.i. ķermeni, prātu, garu, jūtas un balsi). Uzsver, ka tieši holistiskai dziedāšanai piemīt potenciāls kļūt par izcilu dziedāšanas veidu (Chapman, 2006), viens no pirmajiem latviešu vokālajiem pedagogiem Tālis Matīss (1904-1985), kura paustā doma, ka dziedāšanā jābūt iesaistītam visam cilvēkam pilnībā, identificē autoru kā holistiskās pieejas atbalstītāju vokālajā mākslā (Matīss, 1977).
5. Indivīda radošās attīstības teorija - Carl Rogers (1902-1987), kas pazīstams galvenokārt ar ideju par „es” koncepciju – personības pamatu, un uz personību centrēto psihoterapiju. Lielu vērību pievērš cilvēka pašvērtējumam un uzskata, ka cilvēks var īstenot savus mērķus, ja viņam ir pozitīva attieksme pret sevi, augsts pašcieņas līmenis un pašapziņa (Rogers, 1959). Cilvēka intelekta radošuma pētījumi (Bereiter, Scardamalia, 1993), (March, 1999), (Csikszentmihalyi, 1997).
6. Ilgdziedāšanas teorija – (Miller, 1986), (Bengtson–Opitz, 2008), (MacLaughlin Garbes, 2009), (Linville, 2004), (Sataloff, 1987), (Sundberg, 1989).

Zinātniskā novitāte

Definēts ilgdziedāšanas jēdziens. Teorētiski analizēta un atklāta ilgdziedāšanas fenomena struktūra mākslinieka dzīves gājumā. Pirmo reizi tiek pētīts K. Zariņa vokālais fenomēns, tiek atklāti ilgdziedāšanu noteicošie aspekti, to attīstību stimulējošie un kavējošie faktori, kā arī pedagoģiskie līdzekļi ilgdziedāšanas fenomena veidošanās procesā, izveidots Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas fenomena veidošanās pedagoģiskais modelis.

Pētījuma praktiskā nozīmība, sagaidāmie rezultāti

Uz promocijas darba bāzes tiek gatavota monogrāfija par Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas fenomena veidošanos dzīvē un mākslinieka radošo darbību, kas būs vērtīgs ieguldījums ne tikai Latvijas vokālās mūzikas vēsturē un pedagoģijā, bet arī kalpos kā vērtīgs izziņas avots jaunajiem dziedātājiem, vokālās mākslas studentiem un pedagogiem.

Promocijas darba struktūra

Promocijas darbā ir ievads, divas daļas, no kurām katra ir sadalīta divās nodaļās un vairākās apakšnodaļās, nobeigums, izmantotās literatūras saraksts, kuru veido 181 vienība, no kurām 126 ir literatūras avoti, 54 periodikas, arhīva materiālu un interneta resursu vienības un citi avoti - 6 daļēji strukturētas intervijas, K. Zariņa radošās dienasgrāmatas, A. Antoņenko tikšanās ar JVLMA vokālās katedras studentiem audio ieraksts, K.Zariņa ierakstu apkopojums Latvijas Radio fondos. Promocijas darbam ir 10 pielikumi. Pētījuma analīzes dati atspoguļoti 9 attēlos un 3 tabulās.

1. Ilgdziedāšanas fenomena izpratne vokālajā pedagogijā

1.1 Ilgdziedāšanas fenomena izpētes teorētiskie pamati

Dziedāšana ir viens no darbības veidiem, kuram cilvēki mēdz veltīt, atbilstoši savām interesēm, dažādu dzīvesdarbības laiku. Profesionāla dziedāšana parasti ir saistīta ar salīdzinoši ilgu cilvēka dzīvesdarbības laiku, kas aptver dziedāšanai veltītās mācības un profesionālo darbību. Promocijas darbā analizētais ilgdziedāšanas fenomēns aptver īpaši ilgu laiku, kas caurvij visu cilvēka dzīves gājumu un tās darbību. Tātad, lai analizētu šādu parādību, to jāskata mijiedarbībā ar visiem cilvēka dzīves notikumiem.

Cilvēka dzīves gājums jeb biogrāfiskā izpēte zinātniskajos darbos aktualitāti iegūst 1920. – 1930. gados Ziemeļamerikā. Galvenā ideja šiem socioloģiskajiem pētījumiem bija – noteikt saikni starp cilvēka subjektīvo dzīvi un sabiedrības sociālo struktūru. Šajos dzīves vēstures socioloģiskajos pētījumos galvenokārt ir izzinātas attiecības cilvēks – sabiedrība, noskaidrojot sabiedrības ietekmi uz cilvēka dzīvi (Denzin, 1989). Šādi pētījumi īpaši nozīmīgi ir sabiedrības pārmaiņu procesos, arī mūsdienu Latvijā.

Cilvēks visu mūžu atrodas nepārtrauktā tapšanas procesā. Katrs viņa dzīves periods var būt ar atšķirīgu attīstības intensitāti. Bērnība ir intensīvs macīšanās procesa periods. Tas ved uz sava dzīves ceļa izvēli un atbildības uzņemšanos par savu patību un sasniegumiem.

Pilnvērtīgas personības izpratni un priekšstatu par tās attīstību XX gadsimtā izstrādāja humānpsiholoģijas pārstāvji. Viņi pasludināja principu, ka cilvēku nevajag veidot, bet ir jārada apstākļi viņa brīvai attīstībai, brīvas personības izaugsmei, lai cilvēks pilnībā realizētu radošo potenciālu (Rogers, 1995; Malow, 2003). Humānpsihologi ieviesa jēdzienus brīvība, atbildība un personības izaugsme.

Šarlote Bilere (Charlotte Bühler) uzskatīja, ka humānpsiholoģija dzīves mērķi redz kā savas dzīves izmantošanu, lai īstenotu to, kam cilvēks tic. Tā var būt pašattīstība vai citas vērtības, kā katrs cilvēks īstenošs viņā ielikto potenciālu (Bühler, 1968).

XX gadsimta sešdesmitajos gados atdzimst interese par subjektīvās dzīves vēstures izpēti. Mihajs Čiksentsmihāji runā par dzīves vēsturi kā par īpašu kultūras evolūcijas gadījumu. No evolūcijas viedokļa dzīves vēsture ir cilvēkam raksturīgs ieguldījums planētas Zeme un visu tās materiālo resursu un iespēju attīstībā (Csikszentmihalyi, 1997).

Dzīves vēsture vienlaicīgi ir cilvēkam raksturīgās evolūcijas daļas dzinējs, spēcīga ietekme uz visu cilvēku un cita veida vidi. Tādējādi no evolucionārās perspektīvas dzīves vēsture ir visvērtīgākais cilvēka resurss (Roff, 2002).

Cilvēka sevis un pasaules izzināšana ir viens no nozīmīgākajiem pamatjautājumiem. Balstoties uz filosofu atziņām, mēs risinām šos jautājumus arī pedagoģijā. Renē Dekarts (1596-1650) pirmais Eiropas kultūrā aizsāka subjektīvisma filozofiju. Viņa uzdotie jautājumi – kā es varu izzināt sevi un pasauli? par ko es tiešām nešaubos? ir aktuāli arī mūsdienu filozofijā. Pēc R. Dekarta domām neapšaubāmais ir atrodamšs vienīgi sevī – es esmu lieta, kas domā, šaubās, grib un jūt, kas caur sajūtām uztver lietas – gaismu, troksni, karstumu. R. Dekarts secina, ka ķermeņus uztver intelekts. Pētnieks uzskata, ka tos neuztver ne aptaustot, ne redzot, bet no tā vien, ka tie tiek saprasti. Viņš atzīst, ka nekas viņam nav vieglāk vai acīmredzamāk uztverams kā viņa prāts (Dekarts, 2008). Tātad pēc R. Dekarta izzināšanas pamats ir Es. Divus gadsimtus pēc R. Dekarta subjektīvo filozofiju izmanto Edmunds Huserls (1859-1938) fenomenoloģijas pamatlicējs. Viņš savu mācību par izzināšanu uz Es kā pamata sevis izzināšanai un citu izpratnei: es kā cilvēks atrodu sevi esošu pasaulē tā, kā es to arī pieredzu, izzinu zinātniski, tostarp arī pats sevi. Tad es sev saku: viss, kas man pastāv, pastāv pateicoties manai atzīstošajai apziņai; tas nenozīmē, ka pieredzētais ir cēlies no mana pieredzējuma, domātais – no manas domāšanas, teoretizētais – no manis teoretizētā, ieskati – no manis ieskatītā (Huserls, 2002).

Ar E. Huserla idejām sasaucas dzīves filozofijas pārstāvja Vilhelma Dilteja (1833-1911) idejas. V. Diltejs kā gara zinātnu metodologs un dzīves filozofijas virziena pārstāvis atzīst, ka mūsu domāšana un sapratne ir saistībā ar pasauli. V. Dilteja izpratnē dzīve ir visaptveroša darbība, kas arvien rada jaunas gara formas un dvēseles pārdzīvojumus. Hanss Georgs Gadamers par V. Dilteja uzskatiem raksta: „Pati dzīve, šis plūstošais laiciskums, ir vērsta uz paliekošu nozīmes vienību izveidi. Dzīve pati sevi izklāsta. Pašam izklāstam ir hermenētiska struktūra. Tādējādi garazinātnu patieso pamatu veido dzīve.” (Gadamers, 1999, 217)

Dzīve, tās izzinā filozofijā „tika iegūta ideja par fenomenoloģiju, t.i. jebkādas būtnes subjektīvo dotumu veidu izpēti, padarot principiāli saprotamu visu būtnes jēgu. Līdz ar to būtnes nozīmība piemīt arī cilvēka subjektivitātei. Tātad arī tā skatāma kā fenomens, t.i. pētāma tās dotumu veidu daudzveidībā” (Gadamers, 1999, 234).

Pētījumā par K. Zariņa dzīves gājumu gan subjektīvisma filozofijas atziņām, hermenētikas un fenomenoloģijas atziņām ir metodoloģiska nozīme, jo, dabu pētot, mēs to uztveram, izskaidrojam un analizējam, bet cilvēka dzīvi mēs saprotam un šīs izpratnes avots ir viņa iekšējā pieredze.

Šāda teorētiskā pieeja pamato K. Zariņa dienasgrāmatas analīzi kā pētniecības veidošanos individuālās dzīves norisēs un attīstības salīdzināšanas iespējas ar citu cilvēku dzīvi.

Zinātniska dzīves vēstures izpēte un izvērtēšana mūsdienās ir saistīta ar moderno tehnoloģiju, zinātnes, medicīnas un bioloģijas attīstību, kas būtiski ietekmē cilvēku tagadnē, bet ietekmēs arī nākotnes indivīdus, viņu dzīves vēsturi un visu zemeslodi.

„Mēs zinām, ka vides ietekmēto smalkregulēšanu iespējams nodot tālāk no paaudzes paaudzē” (Liptons, 2011, 59).

„DNS nekontrolē bioloģiju, un pats kodols nav šūnas smadzenes. Šūnas – tāpat kā mūs – veido vide” (Liptons, 2011, 62). Tā savus jaunākos atklājumus par būtiskām izmaiņām bio- un socioattiecībām cilvēkā raksta bioloģijas zinātņu doktors Bruss Liptons savā grāmatā „Ticības bioloģija”. Autors apraksta molekulāros ceļus, kas savieno prātu ar ķermeni, ļaujot mūsu domām un uzskatiem ietekmēt ķermeņa funkcijas un procesus (Liptons, 2011).

Tāpēc īpaši radošas personības dzīves vēstures, potenciāla un audzināšanas pētniecība humānistiskā aspektā nezaudē aktualitāti (Csikszentmihalyi, 1990). No antropoloģiskā viedokļa radošas personības dzīves vēsture ir viena no augstākajām cilvēka eksistences formām. K. V. Teilora vārdiem sakot, tas ir „viens no sasniegumiem un sasniegumiem, pēc kādiem cilvēce var tiekties” (Taylor, 1988, 99).

Dzīves gājuma pētījumos izkristalizējas vadlīnijas un zinātniskās izziņas nolūks ir atrast un atpazīt cilvēka darbības nozīmi un jēgu, cilvēka fizisko un bioloģisko dabu, kas attiecas uz cilvēka domāšanu, vēsturi, pagātņi, nākotni un kultūru. Pētniecības cilvēciskais aspekts dod iespēju piešķirt un dot jēgu radoša cilvēka dzīves gājumam, sniedz iespēju izprast aktualizāciju un pašrealizāciju (Maslow, 1968, Rogers, 1959).

„Cilvēka dzīve ir eksestenciāls laika nogrieznis mūžībā” (Volāne, Špons, 2010), kurā darbība ir pašaktualizācijas un pašrealizācijas nosacījums.

Pašaktualizācija un pašrealizācija ir savu dotību lietošana spēju attīstībai, kas nodrošina sociālos sasniegumus un personības statusu. Pašrealizācija pedagogijā un psiholoģijā tiek uzskatīta par galveno dzīves mērķi un motīvu. A. Maslovs apgalvo, ka pašaktualizējusies personība pilnībā īsteno visu, ko tā spēj. Pētījumos par pašrealizāciju atklāj, ka cilvēks sasniedz profesionālās virsotnes un pilnībā realizē savus dzīves mērķus (Maslow, 1954).

Tas ir raksturīgs brīviem, atbildīgiem cilvēkiem, jo viņiem piemīt uz cieņu balstītas attieksmes pret sevi, citiem cilvēkiem un darbu. Profesionālās radošās cilvēku dzīves pētījumos šie personības komponenti ir iekļaujami pētījuma saturā.

Cilvēka individuālais dzīves gājums analizējams, balstoties holisma metodoloģiskajā pieejā. Holisms kā filozofiska kategorija vispārinātā veidā raksturo dzīves izpratni par veselā un tā sastāvdaļu savstarpējām attiecībām. Holisti uzskata, ka veselais ir vairāk nekā tā sastāvdaļu summa. Arī vokālajā mākslā šis uzskats gūst spilgtu apliecinājumu. Atsevišķas apgūtas prasmes neapšaubāmi bagātina izpildītājmākslinieka mākslinieciskās izteiksmes iespējas, bet nenodrošina brīvu jaunradi. Veselumā apgūtas prasmes to augstākajā meistarības pakāpē sniedz radošu brīvību, kas realizējas mākslinieciski īpaši spilgtos, autentiskos mākslas darbos, kurus mēdzam saukt par ģeniāliem un kuri atklāj jaunus, iepriekš nepastāvējušus tālākās attīstības ceļus.

Labākie mūsdienu vokālie pedagogi uzsver holistiskas pieejas nepieciešamību vokālās mākslas studiju procesā. Amerikāņu pedagogs Stīvens Smits uzskata, ka dziedāšanas mācību procesam ir nepieciešama tāda pieeja, kurā tiek ņemta vērā visa cilvēka pieredzes daudzšķautņainība – intelektuālie, garīgie, psiholoģiskie, emocionālie, fiziskie un akustiskie aspekti. Dziedāšanu kādu laiku ir noderīgi uztvert kā mehānisku procesu, lai saprastu dziedāšanas fizioloģiskos un akustiskos aspektus, bet „mehānisks” nav daļa no mūsu dabas, šie aspekti ir tikai ierobežota dziedāšanas procesa daļa. Labai vokālajai tehnikai ir jāvienojas ar visu cilvēku (Smith, 2007).

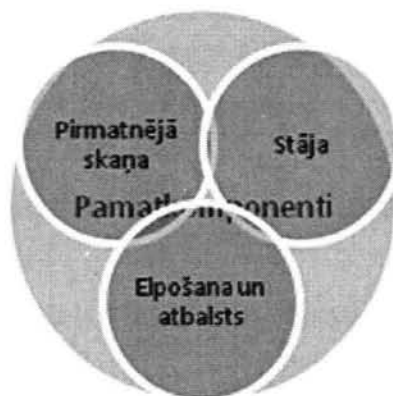
Tomas Hemslijs brīdina no pārlietas aizraušanās tikai ar vokālās tehnikas apguvi, kas var likt aizmirst par galveno uzdevumu – izteikt un rosināt emocijas caur dziedāšanu. Vokālajai tehnikai ir jākalpo kā instrumentam, kas mobilizē, stiprina un pilnveido impulsus paust emocijas un domas, izmantojot vokālo skaņu, lai pēc iespējas patiesāk atklātu skaņdarba mūzikā un dzejā iekodētās idejas (Hemsley, 1998).

Spriežot par kvalitatīvu ilgdziedāšanu, Dženifera Hamadi uzskata, ka tikai tad, kad indivīda balss veido vienotu kopumu ar prātu un ķermeni, var izpausties viengabalaina dabas filozofija, kas dod konsekventus, spēcīgus, ilgtermiņa rezultātus (Hamady, 2009).

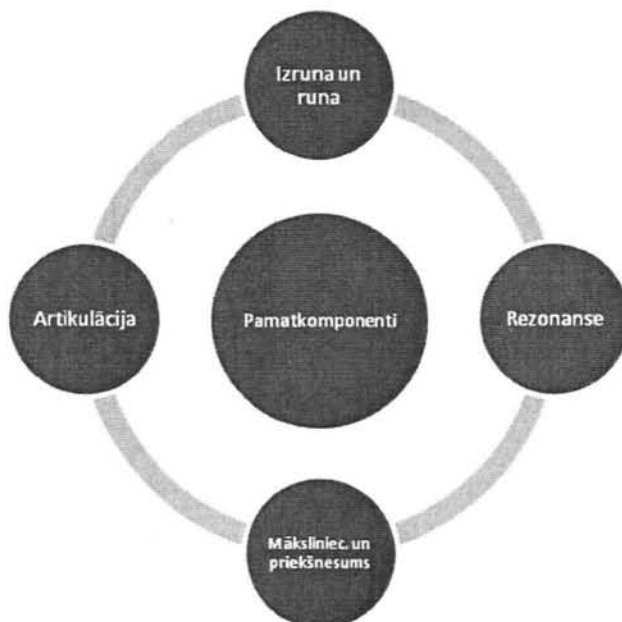
Dženisa Čepmena secina, ka dziedāšana ir jāskata dažādu komponentu vienībā - persona un balss, dziedātājs un publika, publika un dziedātājs, dziedātājs un viņa/ viņas kolēģi mūzikā, akadēmiskā dziedāšana multifunkcionālajā vokālās mākslas pasaulē un otrādi, dziedāšana kā iespēja pievienoties cilvēkiem un cilvēku grupas paspārnē veidot kopīgu muzikālo un emocionālo pieredzi (Chapman, 2006).

Dž. Čepmena piedāvā sava dziedāšanas pedagoģiskā modeļa redzējumu, sākotnēji atspoguļojot to kā molekulu, kuras pamatkomponenti ir pirmatnējā skaņa, stāja, elpošana un atbalsts, tālāk pievienojot šīs molekulas pavadoņus – saistītos komponentus, (skat. 1. un 2. attēli).

1. attēls. Dziedāšanas pedagoģiskā modeļa molekula (Chapman, 2006, 13)



2. attēls. Pilns molekulas/ pavadoņu dziedāšanas pedagoģiskais modelis (Chapman, 2006, 14)



Cilvēka dzīves gājuma vadlīnijas attiecas gandrīz uz visām cilvēka darbības jomām un to izkopšana izglītībā ir būtiskākais sabiedrības, institūciju, pedagogu un

vecāku veikums. Dzīves gājuma vadlīnijas izpaužas attieksmē, vērtībās, personības identitātē, dzīves satura izvēlē. Visiem cilvēka dzīves satura veidiem (dzīves veidam) ir nozīme fiziskās un garīgās veselības saglabāšanai, kas ir pamats indivīda ilgmūžībai (Kaplan, Hill, Lancaster, Hurtado, 2000).

Nozīmīga vadlīnija dzīves gājuma pētījumos ir cilvēka anatomiski fizioloģiskajām dotībām un spēju attīstībai. Tie ir būtiski faktori jebkuram dziedātājam, bet ilgziedāšanas fenomena gadījumā tie raisa īpašu interesi. Tādēļ šī aspekta izpēte tika iekļauta pētījuma saturā. Pētījumā tika izmantotas intervijas ar solistu, intervijas ar LNO foniatru Dinu Sumeragu un viņa pētījumu rezultāti, novērošana, dokumentu analīze, lai bioloģiskos, psiholoģiskos, sociālos un pedagoģiskos komponentus K. Zariņa attīstībā analizētu vienotībā.

Izšķirošā nozīme ilgmūžībā ir arī dabas un sociālajai videi (Freeman, Herron, 2007).

Indivīda dzīvesveida daļa ir dabiskā vide kā nepieciešamība eksistencei un sociālā vide, kas ietver dzīves un darba apstākļus, īpaši cilvēku savstarpējās attiecības, rūpes un sociālās ietekmes. Tātad pētot radošas personības dzīves gājumu, izzināmi dzīves dabas un sociālie apstākļi, indivīda dabiskais un sociālais dzīves veids, bioloģiskie dotumi, lai noteiktu personības attīstības un darbības pedagoģiskos līdzekļus, kas ietekmē dzīves ilgumu un produktivitāti.

Filozofs un pedagogs V.B. Ježeļenko uzskata, ka līdzekļi ir filozofijas kategorija, kura īstenības dialektikā tiek skatīta kā priekšmeti vai darbības atbilstoši mērķim, kuru paredzēts sasniegt ar šo līdzekļu palīdzību (Ежеленко, 2001).

Pedagoģiskie līdzekļi ir attiecināmi uz cilvēka attīstības un personības veidošanās sekmēšanu. Tos lieto pedagoģiskajā procesā un dzīvesdarbībā, virzot cilvēkus uz izglītības, mācību un audzināšanas mērķu sasniegšanu. Pedagoģiskie līdzekļi ir materiālās un garīgās dzīves priekšmeti, produkti un parādības, ko izmanto augošas un pieaugošo personības potenciāla attīstībai. Līdzekļi pedagoģiskajā darbībā un sadarbībā ir objektīvs komponents izvērīto izglītības un audzināšanas mērķu sasniegšanai. Pedagoģiskās darbības objektīvo (ārējo) līdzekļu ietekme ir vienmēr saistīta ar personības darbības subjektīviem (psihiskiem jeb iekšējiem) komponentiem (Ежеленко, 2001).

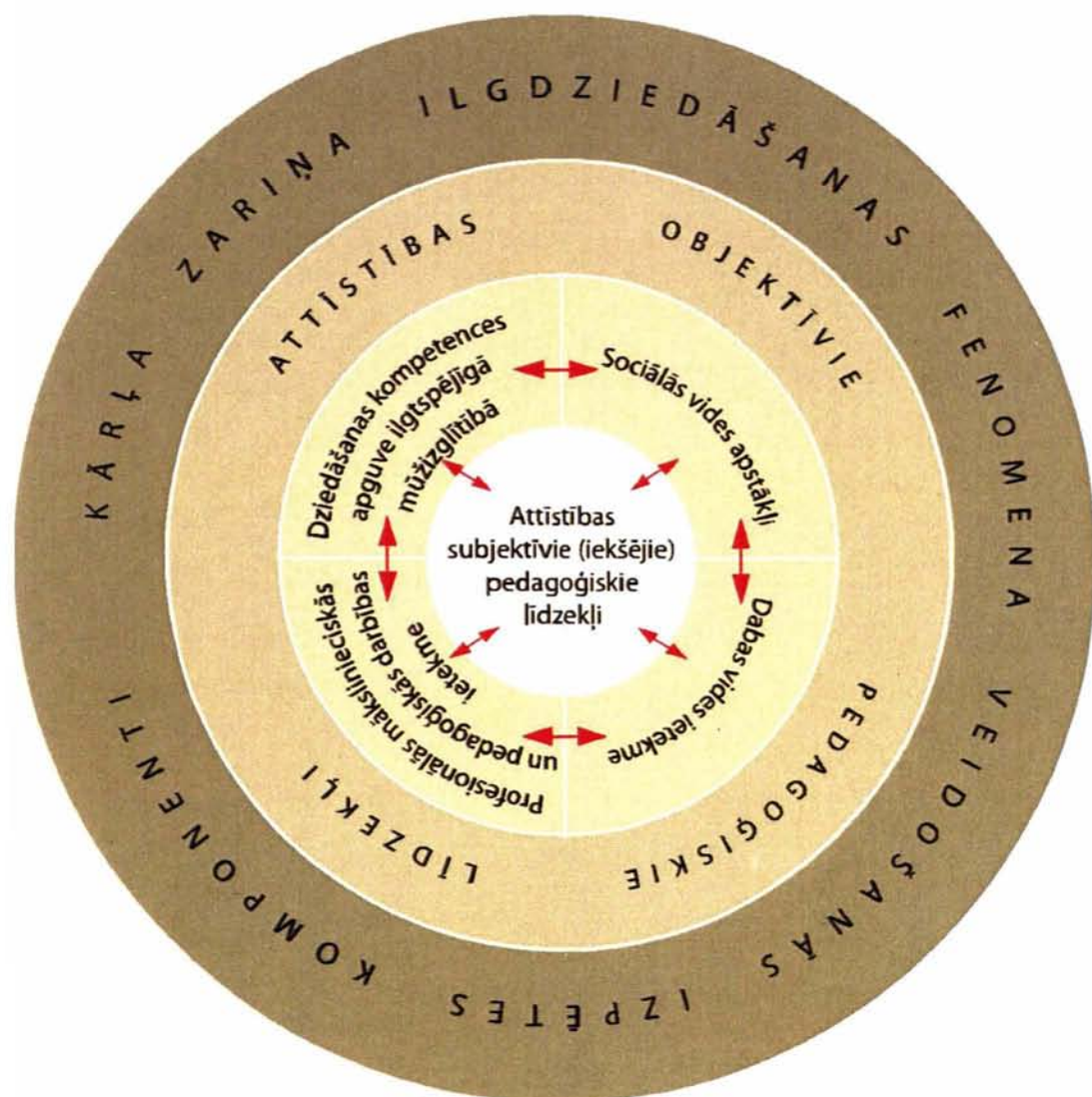
Viens no pasaulē atzītākajiem epiģenētikas celmlaužiem Dausons Čērčs pēta gēnu un vides mīiedarbību: "Vide ir gan iekšēja – cilvēka emocionālais, enerģētiskais un garīgais stāvoklis, gan ārēja. Ārējā vide ir sociālais tīklojums un un ekoloģiskās sistēmas,

kurās cilvēks dzīvo” (Čerčs, 2012, 26). Zinātnieks uzsver, ka “domu un sajūtu vide katru dienu ietekmē mūsu gēnus tikpat spēcīgi kā ārējā vide – ģimene, mājas, parki, tirgi, baznīcas un biroji” (Čerčs, 2012, 27). D. Čerčs pierāda, ka ilgmūzībai svarīga ir pozitīva un optimistiska attieksme, ko var apgūt un izkopt audzināšanā. “Mīlestības pilna audzināšana ir epigenētiska terapija. Kad mēs to saprotam, sabiedrībai vajadzētu ieguldīt visus iespējamus resursus vecāku atbalstam un bērnu audzināšanai” (Čerčs, 2012, 48).

Ārējo apstākļu darbības nozīmība un cilvēka veselums ārējā un iekšējā vienotībā ir nozīmīgi psiholoģiski un pedagoģiski nosacījumi cilvēka dzīves pētījumos. Pētot K. Zariņa dzīves gājuma pedagoģisko līdzekļu ietekmi uz ilgdziedāšanas fenomena veidošanos, pamatā ir pieņemama V. Ježeļenko pedagoģisko līdzekļu definīcija: Līdzekļi pedagoģijā ir priekšmeti, darbības, parādības dabā un sabiedrībā, cilvēka domāšanā un iztēlē radītie priekšstati – visas reālās pasaules apstākļu daudzveidīgās izpausmes personības attīstības pedagoģisko mērķu sasniegšanā (Ежеленко, 2001).

Tas nozīmē, ka varam modelēt K. Zariņa ilgdziedāšanas fenomena attīstības izpētes mērķi – atklāt ārējo apstākļu un darbības ietekmes, kā arī iekšējās darbības subjektīvās komponentes, to vienotību, kas sekmējušas ilgdziedāšanas fenomena izveidošanos (attēls Nr.3).

3. attēls. Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas fenomena veidošanās izpētes komponenti



Darbā izmantotā biogrāfiskā metode tika atzīta par piemērotāko, lai pēc iespējas vispusīgāk atklātu radošas personības veidošanās procesa pedagoģiskos līdzekļus.

„Biogrāfiskā pieeja socioloģijā veido indivīda identitātes plašāku attēlojumu, ņemot vērā laika perspektīvu un identitāti balstošo sociālo saišu atsegumu. Tiek uzsvērts, ka biogrāfiskā metode vienīgā spēj aptvert cilvēka dzīvi kopumā, skatīt sakarības starp cilvēka dzīves vēsturi un viņa sabiedrības vēsturi” (Bela - Krūmiņa, 2004, 15).

Biogrāfiskā metode ļauj izsekot dzīves situācijām, kas raksturo cilvēku kā radošu personību, kuras iezīmes saskan ar Mihaja Čiksentmihāji radošuma teoriju, kurā viņš izceļ četras personības iezīmes, kas veicina radošumu. Ģenētiskie dotumi tiek nosaukti kā pirmā

iezīme. M. Čīksentmihāji uzskata, ka cilvēkam ar absolūto dzirdi vairāk veicas mūzikā, un šī veiksmē viņam stimulē interesi un mudina to apgūt, kas savukārt dod iespēju vieglāk radīt jaunas, inovatīvas idejas. Tomēr ģenētiskie dotumi netiek uzsvērti kā obligāti nepieciešams faktors. M. Čīksentmihāji uzsver, ka obligāta iezīme ir interese par izvēlēto darbības veidu vai objektu, ko autors dēvē par „interesi domēnā”. Neobligāts, bet veicinošs faktors – „pieeja domēnam”, kas ir iespēja darboties interesējošajā sfērā. Lielā mērā tas ir veiksmes jautājums – piedzimšanas vieta, vecāki, materiālās iespējas utt. Tomēr tiek atzīts, ka „ir bērni, kas izcīnās uz augšu nezin no kurienes”. Kā ceturtnā iezīme tiek nosaukta „pieeja nozares cilvēkiem”. (Csikszentmihalyi, 1997, 52)

Personībai ir jāpiemīt arī komunikācijas spējai, jo gadījumā, ja cilvēkam nav kontaktu ar interesēs radniecīgiem cilvēkiem, neviens viņa radošumu nenovērtē un par to pat neuzzina. Bez radošu cilvēku vides ir apgrūtināts interiorizācijas process – jaunas informācijas un vērtību uztvere un pašanalīze, kas nodrošina ārējo ietekmju pārstrādi personīgi nozīmīgās vērtībās.

Pētnieka M. Čīksentmihāji nosacījumi ir tuvi Brūsa Liptona atklājumiem par šūnas noslēpumiem. Viņš izpētījis, ka šūnas „bioloģiskā uzvedība un gēnu aktivitāte ir dinamiski saistīta ar informāciju no vides. (...) Galvenā doma: šūna ir „ieprogrammējams čips”, kura uzvedību un ģenētisko aktivitāti galvenokārt kontrolē nevis gēni, bet gan vides signāli. (...) Receptora proteīns nodod vides informāciju efektoru proteīnam, kas savukārt pārvērš ienākošo signālu bioloģijas darbības valodā” (Liptons, 2011, 78). B. Liptons atklājis „vides pārākumu” par gēnu aktivitāti. „Epiģenētikas zinātne ir izskaidrojusi, ka pastāv divi mehānismi, ar kuru palīdzību organismi nodod tālāk pārmantojamo informāciju. Šie divi mehānismi zinātniekiem sniedz iespēju pētīt gan dabas ieguldījumu (gēnus), gan audzināšanas ieguldījumu (epiģenētiskos mehānismus) cilvēka uzvedībā” (Liptons, 2011, 58). Tas nozīmē, ka arī vides ietekmi iespējams nodot no paaudzes paaudzē. Šie zinātnes atklājumi ir nozīmīgi radošu cilvēku audzināšanas analīzei. Šajā analīzē īpaša uzmanība pievēršama vides izpētei un tās ietekmei.

Promocijas darbā tika izmantota strukturētā intervija, kas tiek atzīta kā radošas personības pašvērtējuma forma. D. Kānemans atzīst, ka atmiņas par piedzīvoto un pieredzē uzkrāto ir nozīmīga personības izziņā. „Atmiņas ir vienīgais, ko mums izdodas paturēt no dzīvošanas pieredzes. Līdz ar to vienīgā noderīgā perspektīva, domājot par savu dzīvi, ir atmiņas par sevi... Grūti ir nodalīt atmiņas no pieredzes.” (Kānemans, 2012, 427)

Dzīves darbība ir cilvēka esamības dinamiska un integrāla forma. Dzīves gājumā dzīves darbība ir cilvēka dzīves analīzes galvenais komponents. Krievu filozofe K. Abuļhanova-Slavskaja ir izstrādājusi dzīves darbības pazīmes:

1. dzīvesdarbības objekts ir cilvēka individuālā dzīve;
2. dzīvesdarbību īsteno savas dzīves subjekts – cilvēks;
3. dzīvesdarbības mērķis ir dzīves ceļa (gājuma) projekts un tā īstenošana;
4. dzīves jēga ir dinamiska sistēma, kas nodrošina dzīvesdarbības psihisko regulēšanu (Абульханова – Славская, 1991).

Dziedāšana kā personīgi nozīmīga dzīves darbības forma ir promocijas darbā galvenais metodoloģiskais pamats Kārļa Zariņa fenomena izpētē.

Ar jēdzienu *ilgdziedāšanas fenomēns* nav apzīmējams tikai dziedoņa oficiāli reģistrētais darba stāžs jeb gadu skaits, kas pavadīts operas dziedoņa statusā, kaut gan 50 darba gadi neapšaubāmi ir dziedoni raksturojošs lielums. Ilgstoši darba gadi uz operas skatuves var liecināt par mākslinieka raksturotājtalantu, kas arvien ir nepieciešams un neaizvietojs, lai īstenotu režisoru mākslinieciskās ieceres. Tādā gadījumā mēs vairāk varam runāt par māksliniekiem – raksturotājiem, kas specializējas trešā plāna un epizodiskās lomās, kuru interpretācijai būtiskākas ir aktiera dotības un uztveres elastīgums, nekā vokālās spējas.

Tā LNO solists, tenors Ivars Krastiņš, neatkarīgi no esošās balss kvalitātes, spēja radīt iespaidīgus un spilgtus skatuves tēlus. „Nacionālās operas tenors Ivars Krastiņš Baltajā namā pavadījis jau 46 gadus, kas ir vairāk nekā puse no pašas Nacionālās operas, 80 gadu jubilāres, radošā mūža. Viņš patlaban ir visvecākais no joprojām aktīvi dziedošajiem Operas senioriem. Sirmā, bet vitālā tenora veidotie opertēli arī šodien uzrunā skatītāju ar spilgtiem, dzīviem raksturiem. Tik suģestējoši komisks mājas saimnieks Benuā Pučīni Bohēmā, spraunais kontrabandists Dankairo - jau piecos dažādos Karmenas uzvedumos. Vēl nesenā atmiņā ir spilgtais Kangars J. Mediņa Ugunī un naktī. Operas jubilejas izrāžu nedēļā - vecais, labais Mikustēvs, kas R. Kalsona operā Pazudušais dēls lasa bērniem vakara lūgšanu.” (Lūsiņa, 1999)

Minētais piemērs ir lielisks ilgstošas skatuviskās darbības paraugs, bet no ilgdziedāšanas viedokļa balss kvalitāte ir būtiski mainījies un līdz ar to arī rakstā nosauktās lomas galvenokārt ir talantīgi iedzīvināti aktiermākslas darbi, kuriem nav nepieciešama virtuozas un nevainojama vokālā kvalitāte.

Par visaugstākās kvalitātes standartiem atbilstošu ilgdziedāšanas piemēru var kalpot žurnālistes Vitas Kraujas intervijā ar LNO diriģentu Jāni Zirmi gūtais atmiņu

stāsts: „Deviņdesmito gadu beigās Tallinas operai bija jubilejas svētki. Mūsu apsveikumā es diriģēju, Kārlis Zariņš dziedāja. Pēc tam no citām operām viņam nāca klāt bijušie kolēģi, gados daudz jaunāki, bet jau sen operu atstājuši: un tu, Kārli, vēl uz skatuves?! Bet tas vēl nebūtu nekas. Beigās visi solisti dziedāja kopā un iznāca tāda kā improvizēta sacensība: kurš nu augšējās skaņas, fermātas, izturēs ilgāk, foršāk, skanīgāk... Un Kārlis ielika visiem, arī par sevi daudz jaunākiem. Valdīja šoks un sajūsma. Viņš patiesi ir unikāla personība.” (Krauļa, 2005)

Pārsteidzošs ir Kārļa Zariņa balss kvalitātes nemainīgums un pat zināma uzlabošanās neparasti ilgā laika periodā, kad dziedāja balss pārsniedza 70 dzīves gadu robežu. Tā turpināja uzrādīt gandrīz to pašu svaigumu un nenogurdināmību, kas raksturīga jaunībai un spēka gadiem. Turklāt mākslinieks turpināja uzstāties galvenokārt pirmā plāna lomās, kas nedod nekādas atlaides nedz balss diapazonam, nedz dinamiskajai amplitūdai, nedz tehniskajai virtuozitātei.

„Apbrīnojams ir Latvijas Nacionālās operas vecmeistara tenora Kārļa Zariņa sniegums. Viņš savā 70 gadu jubilejā iepriecināja daudzus viņa talanta cienītājus ar balss dzidrumu, spēku un jauneklīgu spožumu”, novērtē zinātniece, kultūras pētniece Austra Avotiņa (Avotiņa, 2003, 507).

Pakļaujot šāda veida analīzei Kārļa Zariņa lomas, izņemot atsevišķas solista darba gadu sākuma lomas, tās pēc nozīmīguma būtu dalāmas šādās kategorijās: operas titulvaronis, pirmā plāna lomas izpildītājs vai nozīmīgākā loma tenora balsij attiecīgajā operā.

Visas šīs kategorijas vieno prasība pēc augstākā līmeņa vokālajām spējām un tehniskās varēšanas. Kārļa Zariņa skatuves gaitu pēdējās desmitgades repertuārā noteikti būtu iekļauts vēl lielāks lomu skaits, ja dotie personāži nesaistītos ar ļoti izteiktu skatuves tēla vizuālo jauneklīgumu. Rezultātā mēs saskārāmies ar zināmu paradoksu, kad gados jauni tenori izrādes gaitā *cīnījās* ar dramatiskām ārijām un augstas tesitūras kadencēm, laikā, kad Kārlis Zariņš šīs pašas ārijas bez jebkādas piepūles sniedza viņa solo koncertu klausītājiem.

Ilgdziedāšana nav šķirama no cilvēka mūža ilguma un veselības stāvokļa. Pirmais faktors jau pamatos izslēdz ilgus skatuves darba gadus, bet otrais, atkarībā no veselības problēmu dziļuma un specifikas, var gan pārtraukt skatuves darbu, gan to būtiski apgrūtināt. Izcilā latviešu operas soliste, soprāns Regīna Frīnberga, kuras veselības stāvoklis neļāva turpināt operas skatuves gaitas, strādājot kā Latvijas Valsts

konservatorijas profesore demonstrēja lielisku, labi saglabājušos balsi visu savu pedagoģiskā darba mūžu (novērots autorei studiju laikā LVK).

Pētniecisku interesi izraisa dziedātāji, kuru fiziskās veselības stāvoklis ir apgrūtināts ar būtiskiem traucējumiem, bet kuri tomēr ilgstoši spēj noturēt kvalitatīvu balsi skanējumu un saistīt publikas interesi, kā piemēram, izcilais vācu baritons Tomass Kvasthofs, kuram ir īpaši smaga iedzimta invaliditāte, bet viņa koncerti ar savu kvalitāti vienmēr piesaista publikas uzmanību un nemainīgi notiek klausītāju pārpildītās zālēs (Adamaite, 2006).

Viens no pazīstamākajiem itāļu pedagogiem, maestro Eudženio Barra, īstajā vārdā Dženaro Karačo, kas strādāja ar izcilākajiem jaunajiem dziedātājiem PSRS un Itālijas Kultūras ministriju apmaiņas programmā ir bijis pazīstams un atzīts dziedātājs tenors, kura karjera, līdzīgi K. Zariņa karjerai, uzskatāma par neparasti ilgstošu. Aktīvi dziedājis līdz 68 gadu vecumam un, kā liecina viņa studenti, arī vēlāk viņa balsis saglabājis savu svaigumu un spēku. Spriežot pēc stažieru stāstītā, E. Barram 80 gadu vecumā balsis bija saglabājis līdzenu plūdumu bez jebkādas tremolēšanas, un viņš spējis mācību stundās kvalitatīvi demonstrēt augstas tesitūras notis (Назаренко, 1963).

Arī Jānis Zābers, stāstot par izcilo pedagogu, ir teicis: „Barram jau 68 gadi, bet mi bemol viņš dzied simtiem reižu pa dienu – tak laikam skola vainīga!” (Vēriņa, Pamše, 1980, 62)

Abus minētos pedagogus saista aktīvs mācību procesa veids, kurā vokālais pedagogs ar savu balsi regulāri demonstrē studentiem vēlamu skanējumu, tātad regulāri nodarbina savu balsi daudzveidīgā repertuārā.

Vokālajā pedagoģijā kā metode ilgdziedāšanas pētīšanā tika izmantota salīdzināšana. Pasaules vokālajā pedagoģijā kā vēsturiski pazīstamākie ilgdziedāšanas fenomeni tiek minēti Benjamīno Džilji (1890 – 1957), Matia Batistini (1856 – 1928), Ivans Kozlovskis (1900 – 1993), Kurts Baums (1908 – 1989), Alfredo Krauss (1972 – 1999), Nikolajs Gedda (1925), arvien vēl dziedošais Plasio Domingo (1941), no sieviešu balsīm par fenomenālāko ilgdziedātāju tiek uzskatīta Magda Olivero (1910), kura 1975. gadā debitēja Ņujorkas Metropolitēna operā ar Toskas lomu 60 gadu vecumā un tika atzīta par vienu no lieliskākajām šīs lomas atveidotājām teātra vēsturē (Hines, 1982). No Latvijas dziedātājiem ilgdziedātāju statusu varam piemērot Pēterim Grāvelim (1919 – 1995) un mūsdienās Samsonam Izjumovam (1950), kurš arvien vēl ir viens no vadošajiem LNO solistiem baritoniem.

Secinājums: Cilvēka dzīves gājuma pētījumos ir nozīmīgi analizēt bioloģiskā un sociālā attiecības attīstībā. Īpaši radošu cilvēku biogrāfijās iedzimtais (gēni) un vides, īpaši radošās sociālās vides, interiorizētie signāli personības vērtību sistēmā ir pedagoģiski pētāmi, galvenokārt izmantojot nestrukturēto stāstījuma interviju kā dzīves darbības pašvērtējuma formu. Dzīves darbības analīze pētījumā balstīta uz procesuāli strukturālo pieeju – skatīt cilvēku attīstībā un darbībā, tās objektīvo un subjektīvo komponentu vienībā. Solistu attīstības kvalitātes salīdzinājums izmantojams ne tikai reģionālā, bet starptautiskā plašā mērogā, lai secinātu par mākslinieka nozīmi cilvēces kultūrā.

Profesionāla ilgdziedāšana ir dziedātāja spēja neparasti ilgi turpināt skatuves gaitas un radīt savas balss iespējām atbilstošus skatuves tēlus.

Ilgdziedāšanas fenomens ir dziedātāja spēja saglabāt balss tembrālo kvalitāti, diapazonu, tehniskās virtuozitātes un dinamikas potenciālu nemainīgi augstā kvalitātē ievērojami ilgāk nekā to paredz medicīnas pētījumos norādītie statistikas dati.

1.1.1 Balss dabiskās novecošanās būtība

Balss novecošanas problēmas ir daudzkārt analizētas un pētītas gan ārvalstu, gan Latvijas medicīniskajā zinātnē. Kā liecina iegūtie rezultāti, pirmās balss novecošanas pazīmes var parādīties jau sasniedzot 40 gadu sliekšni. Tādēļ vairākās valstīs, piemēram, Zviedrijā, Norvēģijā un kopš neilga laika arī Latvijā, operas solistam ar atbilstošu darba gadu stāžu solista statusā (ne mazāk kā 20 gadi) tiek dota iespēja, sasniedzot 45 gadu vecumu, aiziet izdienas pensijā. Likumā par mākslinieku izdienas pensijām teikts:

„Izdienas pensiju noteikšanas nepieciešamība valsts un pašvaldības profesionālo orķestru, koru, koncertorganizāciju, teātru un cirka māksliniekiem pamatota valsts un pašvaldību profesionālo orķestru, koru, koncertorganizāciju, teātru un cirka mākslinieku izdienas pensiju likuma 1.pantā. Sakarā ar to, ka šajās profesijās pēc noteikta laika nostrādāšanas darbs saistīts ar profesionālo iemaņu zudumu pirms vecuma pensijas piešķiršanas noteiktā vecuma sasniegšanas.

Kultūras ministrija atzīmē, ka minētajās profesijās darba specifika ir saistīta ar lielu fizisko, kā arī psihisko un nervu piepūli un atmiņas noslodzi, ātru reakciju pēkšņās situācijās. Lai saglabātu pienācīgu profesionālo līmeni un augstu māksliniecisko kvalitāti, māksliniekam jābūt ļoti labā fiziskajā formā (īpaši pievēršot uzmanību atsevišķu orgānu nevainojamai veselībai) Turklāt visu darbības laiku jā saglabā augsta psiholoģiskā noturība. Likumā minēto profesiju pārstāvjiem nav iespējams saglabāt

atbilstošu profesionālo līmeni līdz pensijas vecumam. Zaudējot darba devēja prasībām atbilstošās spējas (vidēji 38-55 gadu vecumā), darbinieks kļūstot sociāli neaizsargāts, jo viņa vecums, veselības stāvoklis un izglītības specifika apgrūtina pārkvalificēšanos atbilstoši darba tirgus prasībām.” (Latvijas Republikas Satversmes tiesas spriedums lietā Nr. 2006-13-0103, 2007.04.01.)

Līdzīgu vecuma balss robežu savos rakstos min arī Enriko Karūzo: dziedonim, kurš pareizi izmanto savas balss iespējas, 45 gadu vecumā vajadzētu atrasties savu radošo spēku pilnziedā un saglabāt savas balss spēku vismaz līdz 50 gadiem. Sasniedzot šo vecumu vai nedaudz lielāku, vajadzētu virzīt savu karjeru uz noslēgumu. Liels mākslinieks, vēl pilnībā pārvaldot savus spēkus, nekad nedrīkst atļaut publikai pirmajai pamanīt, ka viņa iespējas iet mazumā (Caruso, 1973).

Ziemeļkarolīnas *Wake Forest* Universitātes Balss aprūpes medicīnas centra publicētajā materiālā „Vecuma balss” tiek sniegti statistikas dati, kas liecina, ka balss saišu atrofijas un samazināta elastīguma pazīmes ir konstatētas 72% pētījuma dalībnieku, kuru vecums ir virs 40 gadiem, izmeklējot 100 personas vecumā virs 61 gada, vecuma balss tika konstatēta 94% no pētījuma dalībnieku skaita (Belafsky, Leonard, 2004).

Balss novecošana var būt saistīta ar vispārējo organisma novecošanu un hormonu līmeņa pazemināšanos, kas izraisa sekojošas vecuma balss problēmas: balsenes muskulatūras tonusa kritumu un līdz ar to nepilnīgu balss saišu spraugas slēgšanos, pastiprinātu ādas un gļotādu sausumu, kas rada balss saišu nepietiekamu mitrinājumu un augšējo rezonatoru gļotādu neelastīgumu.

Vecuma izraisītas fiziskā ķermeņa stājas izmaiņas arī ietekmē balss kvalitāti un ilgdziedāšanu. Atslābstot muskulatūrai, deformējoties kauliem un mainoties dabiskajiem fizioloģiskajiem mugurkaula izliekumiem zūd ķermeņa līdzsvara kompensācijas mehānismi un tiek traucēta kopējā fizioloģiskā sabalansētība. Tā piemēram, patoloģiski mugurkaula izliekumi nav tikai vizuāli pamanāms defekts, bet var ierobežot kustību brīvību un, ja šī patoloģija skar krūšu daļu, tad var būtiski traucēt nozīmīgu iekšējo orgānu darbību (sirds, plaušas). Tas savukārt ietekmē asinsriti un sekojoši orgānu apasiņošanu, kā arī samazina kvalitatīvam vokālam nepieciešamo plaušu vitālo kapacitāti. Tādējādi varam secināt, ka fiziskās formas uzturēšana ir svarīgs ilgdziedāšanas komponents.

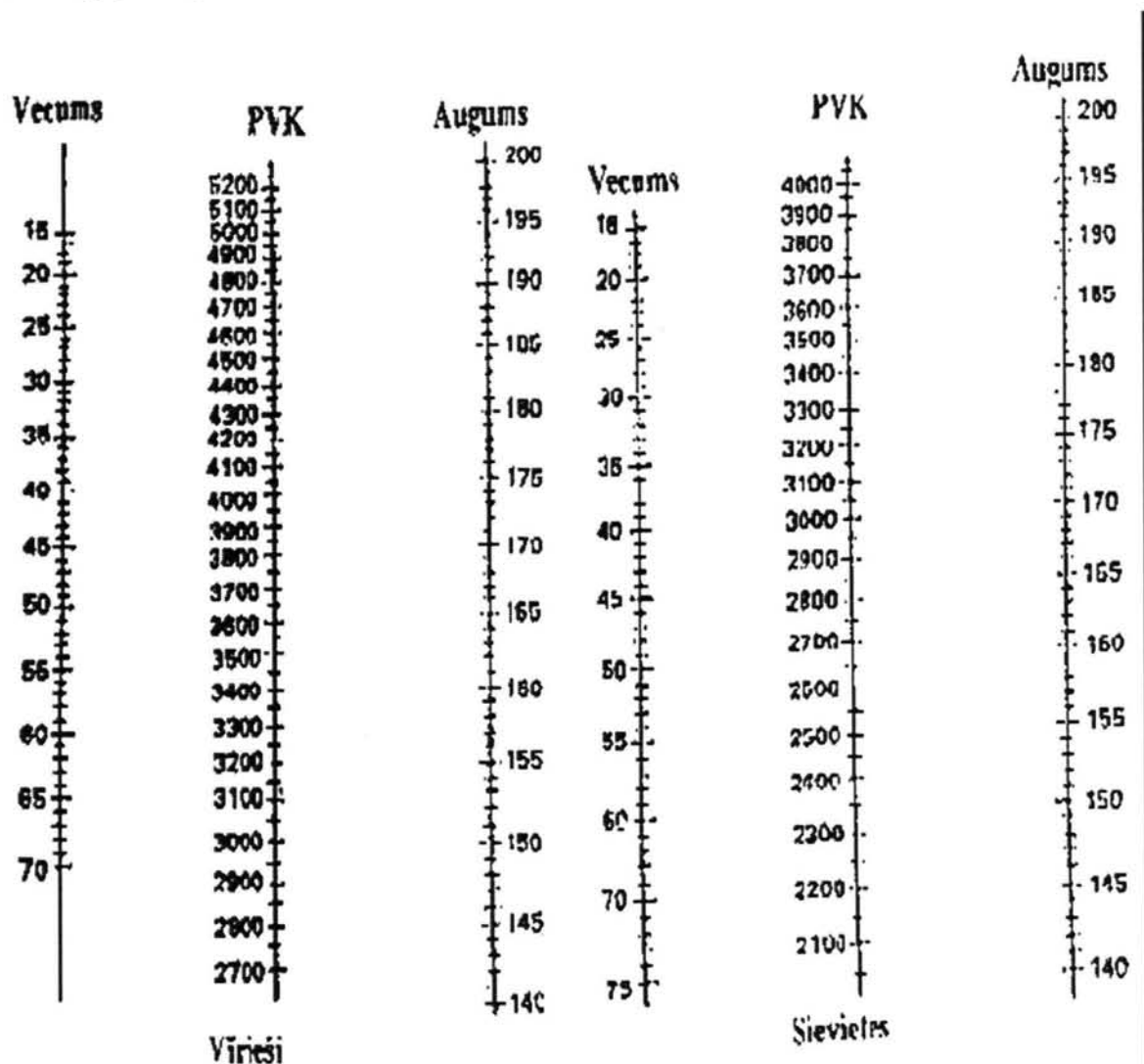
Nepārprotamu saistību ar vecumu norāda arī plaušu vitālās kapacitātes aprēķina formulā ietvertie nepieciešamie dati – vecums un augums. Medicīniskie izmeklējumi

apliecina PVK strauju samazināšanos līdz ar vecuma robežas paaugstināšanos (Jauja, Žilinskaja, 2003).

J. Jaujas un A. Žilinskajas darbā publicētā Sorinsona nomogramma vajadzīgās plaušu vitālās kapacitātes noteikšanai (skat. 1. tabulu).

1. tabula

Vecuma, auguma, dzimuma un plaušu vitālās kapacitātes mījsakarības (Jauja, Žilinskaja, 2003).



Latvijas logopēdu asociācijas pētījumi apliecina, ka balsenes skrimšļiem ar gadiem vērojama tendence pārkauloties.

„Vīriešiem pārkaulošanās process aizsākas trešajā gadu desmitā, bet sievietēm nedaudz vēlāk – ap gadiem četrdesmit. (..) Balss skrimšļi pārkaulošanās rezultātā zaudē savu elastību, un tas var samazināt balss diapazonu vai ierobežot balss dinamiku.” (Trinīte, 2007, 26)

Dina Sumeraga pētījumos, kas veikti pacientiem virs 60 gadiem, tiek uzrādītas šādas klīniskās pazīmes:

Sūdzības:

- vāja balss ar aizdusu, ātri nogurst, nestabila ar skaņas augstuma maiņu;
- sievietes sūdzas par runas balss skaņas augstuma pazemināšanos;
- vīriešiem raksturīga runas balss skaņas augstuma palielināšanās;
- sausuma sajūta kaklā, aizsmakums.

Akustika un aerodinamika:

- balss diapazona samazināšanās vairāk uz augšējā reģistra (Hz), pamatfrekvences (Fo Hz) samazināšanās;
- skaņas spēka (amplitūdas) samazināšanās (dB);
- maksimāla fonācijas laika (MPT) samazināšanās;
- VC (vitālās kapacitātes) samazināšanās;
- fonācijas koeficienta (PQ) palielināšanās.

Fizikālā izmeklēšana (fibrolaringoskopija, videolaringoskopija):

- fonācijas laikā vēro ovālu balss spraugu vidējā trešdaļā;
- aproksimācija priekšējā un mugurējā komisūrā, bieži kausiņskrimšļu vokālo izaugumu kontakts;
- gļotādas tūska raksturīga sievietēm pēc menopauzes;
- gļotādas atrofija dominē vīriešiem;
- gļotādas tūska smēķētājiem (Intervija ar D. Sumeragu, 25.09.2007.).

Pētījums kopumā apliecina, ka, pārsniedzot 60 gadu robežu, balss zaudē ne tikai slodzes izturīgumu, bet arī tādas kvalitātes kā intonācija, diapazons un dinamika. Vizuāli var konstatēt nepilnīgu balss saišu slēgšanos vidusdaļā un pārmērīgu sasprindzinājumu balss saišu aizmugurējā daļā līdz pat kausiņskrimšļu kontaktam, kā arī gļotādu sausumu un tūsku.

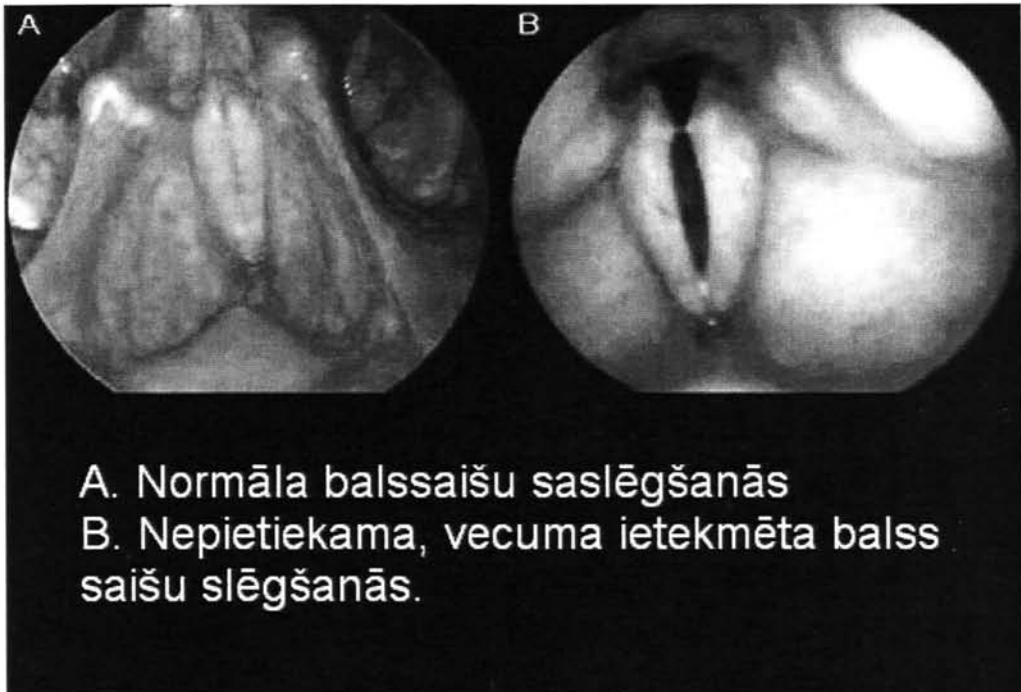
Viskonsīnas Universitātes Medicīnas un sabiedrības veselības skolas kolekcijas materiālos varam aplūkot normai atbilstošu balss saišu slēgumu.

4. attēls. Normai atbilstošas, gludas, simetriskas balss saites (University of Wisconsin School of Medicine and Public Health, 2014).



5. attēls. Ziemeļkarolīnas Wake Forest Universitātes Balss aprūpes medicīnas centra pētījums par balss saišu slēgšanos spēka gados un vecumā (Belafsky, Leonard, 2004).

A. Normāla balss saišu slēgšanās. B. Nepietiekama, vecuma ietekmēta balss saišu slēgšanās.



Amerikāņu laringoloģe un pētniece Lucian Sulica salīdzina balsenes izmaiņas vecuma balsij. Ja jaunībā balss saites izskatās kā taisna līnija, tad vecuma izraisītās balss saišu muskulatūras atrofijas un virsējās balss saišu gļotādas paplašināšanās rezultātā,

balss saišu taisnā līnija pieņem izrobotu izskatu, kā arī nespēj pilnībā noslēgties (Sulica, 2009).

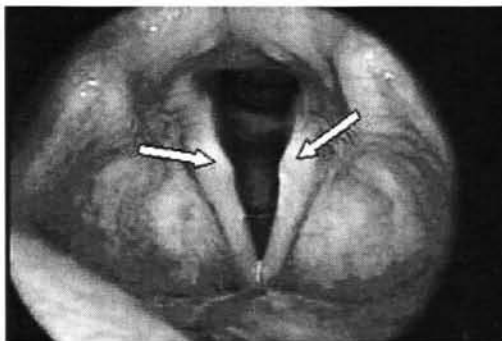
6. attēls. Vecuma izraisītās izmaiņas balss saitēs (Sulica, 2009).

Balss saišu audu plānināšanās liek balss saišu malām izskatīties izliektām un robotām.



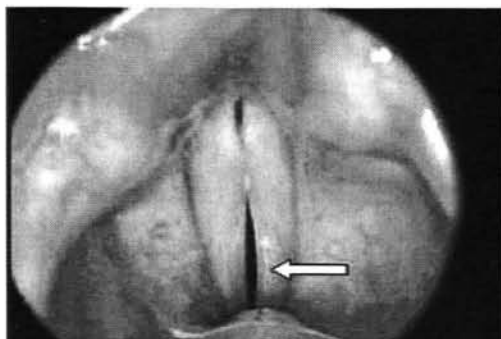
7. attēls. Vecuma izraisītās izmaiņas balss saitēs (Sulica, 2009).

Normāli novietotie skrimšļi (skat. norādes attēlā) izskatās kā anormāli izaugumi.



8. attēls. Vecuma izraisītās izmaiņas balss saitēs (Sulica, 2009).

Paplāninātās balss saites nespēj pilnīgi noslēgties. Atrodoties slēgtā pozīcijā, balss saites veido raksturīgu vārpstas formas spraugu (skat. norādi attēlā).



Balss novecošanas izraisīto problēmu pētījumiem pievērsusies arī amerikāņu zinātniece Hetere Maklaulina Garbes (*Heather MacLaughlin Garbes*). Viņa norāda uz trim izmaiņu veidiem: akustiskajiem, anatomiskajiem un psiholoģiskajiem.

1. Anatomiskie :

- elpošanā iesaistīto muskuļu spēka un kontrakciju ātruma samazināšanās, plaušu ventilācijas samazināšanās, endokrīno funkciju un ūdens metabolizēšanās pasliktināšanās, plaušu audu elastības samazināšanās;
- var būt balss saišu tūska, pavājinās balsenes apasiņošana, balsenes muskuļu šķiedru atrofēšanās, kas rada nepilnīgu balss saišu slēgšanos, balss saišu sabiezēšana, balsenes skrimšļu pārkaulošanās;
- zobu zaudēšana;
- siekalu samazināšanās, kas rada sausumu kaklā.

2. Akustiskie:

- balsij samazinās skanīgums (kļūst vājāka), var parādīties šņācoša pieskaņa, balss tremolēšana, aizsmakums;
- tembrālas izmaiņas, neprecīza artikulācija, intonatīvas problēmas;
- sašaurinās diapazons, pasliktinās reģistru izlīdzinājums, balss zaudē dabisko plūdumu;
- sievietēm balss pamatfrekvence pazeminās, bet vīriešiem paaugstinās;
- dzirdes zudums, kas traucē skaņas atgriezenisko saiti precīzai skaņas intonēšanai un kvalitātei.

3. Psiholoģiskie:

- samazināta socializācija;
- aizkaitinājums par spēju zušanu (MacLaughlin Garbes, 2009).

Hetere Maklaulina Garbes norāda uz kvalitatīvas ilgdziedāšanas tiešu saistību ar veselīgu dzīves veidu un ilgu mūžu, kā arī nepieciešamību izkopt labu vokālo tehniku.. Balss ilgākai saglabāšanai iesaka:

- regulāras fiziskas aktivitātes, kas var palēnināt vai pat novērst novecošanās izraisītu muskuļu atrofēšanos un pietiekošu atpūtu;
- veselīgu diētu, pietiekošu ūdens uzņemšanu;
- regulāru balss treniņu, atbilstoša repertuāra izvēli;
- sievietēm iesaka savlaicīgu hormonu terapijas pielietojumu (MacLaughlin Garbes, 2009).

Nenoliedzama ietekme uz skatuvisko ilgdziedāšanu ir dziedātāja psiholoģiskajai noturībai teātra dzīves spriedzes situācijās, kas nosaka dziedātāja spēju adaptēties kolektīvā un uzturēt koleģiāli draudzīgas vai vismaz neitrālas attiecības.

Balss novecošanas problēmas izraisa debates visā pasaulē. Tā piemēram, laikraksta „*The New York Times*” žurnāliste – mūzikas kritiķe Anne Midgete, kas daudzu gadu garumā seko Metropolitena operas notikumiem, vērs sabiedrības uzmanību uz ļoti ātru balss nolietošanos 40 – 50 gadu vecuma solistu grupās, īpaši soprānu un tenoru. Kā iespējamus iemeslus viņa min nepietiekamu muzikālās izglītības līmeni, balsij nepiemērotu repertuāru un teātru vadības vēlmi orientēties tikai uz gados jauniem dziedātājiem (Midgete, 2006).

Baltkrievijas laringologi Ž. Romānova un N. Konoiko ir novērojuši, ka pirmās balss novecošanas pazīmes vidēji statistiski parādās no 38 - 40 gadiem. Ar vecuma balsi apzīmē periodu no 51 - 70 gadiem (Романова, Конойко, 2010).

Ar vecuma balsi būtu izskaidrojams daudzu ievērojamu un profesionāli ļoti augstvērtīgu dziedoņu balss kvalitātes kritums, kā vienu no piemēriem minot pasaulslaveno spāņu izcelsmes dziedātāju, soprānu Monseratu Kabaljē (1933), kuras vokālā skola tika uzskatīta par absolūti nevainojamu un elpas tehnika par unikālu. M. Kabaljē kā ideālu vokālās prasmes piemēru ir minējuši praktiski visi viņas laika biedri - dziedoņi. Šajā gadījumā dziedones karjerai it kā vajadzētu būt gandrīz bezgalīgai, bet, lai arī mēs šajā gadījumā nevaram runāt par pāragru novecošanu, ilgdziedātājas statuss māksliniecei tomēr nebūtu piemērojams. Varam salīdzināt arī Kārļa Zariņa novērojumus, vērojot klātienē šīs mākslinieces sniegumu V. Bellīnī operā „Norma” *La*

Scala teātra viesturnejas laikā Maskavā 1974. gadā, kad Kārlis Zariņš pēc negulētas nakts, sākoties izrādei pārgurumā aizmidzis un pamodies, atskatot pasakainajai M. Kabaljē balsij:

„Es sēžu – vai, cik skaista mūzika, cik brīnišķīgi spēlē! Pēkšņi es dzirdu – tiek dziedāta *Casta diva*... Tā kā tas man, kaut kur tā, posms ir izslēdzies. Un tad es uzlidoju debesīs – kaut ko tik burvīgu, kaut ko tik dievišķīgu es nebiju dzirdējis savā mūžā. Tas mani atmodināja pilnīgi no letarģiskā miega. Lūk, kā var! Tā es līdz izrādes beigām biju pilnīgā kaifā, sajūsmā!” (Intervija ar K. Zariņu, 16.08.2007.)

Savukārt, stāstot par iespaidiem solo koncertā Rīgā, Latvijas Nacionālajā operā 1996. gadā, K.Zariņš atceras:

„Un tad, kad viņa bija te Rīgā, vecumā, tad no balss vispār nekas nav pāri palicis, tikai čabināšana.” (Intervija ar K. Zariņu, 16.08.2007.)

Taujāts par saviem novērojumiem, attiecībā uz balss dabisko novecošanu, viņš vērtē:

„Es tik zinu, ka tā balss novecošana, tas ir tāds process, kas sākas 45 - 50 gados, 40 - dažiem cilvēkiem. Citi gluži vienkārši vairāk nevar dziedāt, citiem tas ātrāk beidzas, citiem vēlāk. To jau norāda slaveni dziedoņi - cik ilgi kurš ir varējis un dziedājis. To jau var pat arī statistiski varbūt atrisināt, kas ir bijuši dziedoņi ar ilgu dziedāšanas mūžu un kuri ir maz dziedājuši. Kaut vai šīs slavenās, kaut vai Veronika Pilāne, vai ne... Viņa gluži vienkārši vairāk nevarēja dziedāt un cauri. Viņai bija pienācis tas brīdis un *basta!*” (Intervija ar K. Zariņu, 16.08.2007.)

Sistematizējot visus iepriekš minētos pētījumu rezultātus, vēl jo lielāku interesi raisa Kārļa Zariņa balss mūžīgā jaunība.

Vēršoties ar jautājumu par mūsu izcilā tenora balss aparāta anatomisko novērtējumu pie D. Sumeraga, tika saņemta atbilde:

„Nu, Zariņa fenomens ir ilgdziedātāja fenomens, viņš prot izmantot visus rezonatorus – gan krūšu, gan galvas rezonatorus. Pirmkārt, jaukto skaņveidi viņš izmanto, kas nav tikai - galva skan vai krūtis, bet abi skan. Pie tam viņš māk visu savu organismu, tos dobumus, kas rezonē, izmantot. Otrkārt, ir perfekta elpošanas tehnika. Un treškārt, kur vēl ir Zariņa fenomens - viņam atšķirībā no parastās situācijas, kad vecuma balsij parādās sprauga starp balss saitēm līdz ar vecumu, viņam tāda neparādījās, un tas nozīmē, ka viņam tā balss saišu masa un principā tonuss tāds... viņam varētu būt liels dzīves laikā, varbūt pat virs normālā tonusa. Muskuļu spriegums, vai, kā to varētu teikt, tāds spēks, un ka tagad ar vecumu tomēr tā muskuļu masa viņam varbūt nedaudz

samazinājās, bet viņa neradīja to spraugu starp balss saitēm, tā kā balss saišu atrofija neiestājās. Tas ir līdzīgi, kā sportā – ja viņam ir tie muskuļi, tad arī uz vecumu varbūt tā muskuļu masa samazinās, bet viņa ir vēl funkcionāla. Redz, parastam cilvēkam atrofējas balss saišu vidusdaļa īpaši, un parādās tāda sprauga starp balss saitēm fonācijas laikā, kas dod tādu lieku gaisu un nevar vairāk augšas tik labi paņemt kā agrāk. Viņam, lūk, tā sprauga neparādījās, viņam ir vēl diezgan laba tā balss saišu slēgšanās.” (Intervija ar D. Sumeragu, 25.09.2007.)

Īpaši interesants ir ārsta subjektīvais viedoklis, kurā viņš izsaka atzinumu, ka Kārlis Zariņš savos spēka gados ir uztrenējis pat pārmērīgu, forsētu zemsaišu muskulatūru, kas šobrīd dod negaidīti pozitīvus augļus.

„Tāda pārlieka, varētu teikt, slēgšanās un tagad ar vecumu, kad nav spēka to sažmiegt, saspīest tās balss saites, tagad viņam kā reizi tā brīvi saslēdzas, un citi pat saka, ka viņš tagad labāk dzied nekā agrākos laikos, bet tas varētu būt vienkārši aiz tā, ka tas muskuļu tonuss joprojām vēl saglabājies un tajā pat laikā viņš nav pārspīlēts un muskuļu masa un balss saišu masa arī ir varbūt mazinājusies, bet ne tik lielā mērā, lai parādītos spraudziņa starp balss saitēm” (Intervija ar D. Sumeragu, 25.09.2007.).

Jāpiekrīt ārsta viedoklim, īpaši ja zinām K. Zariņa viedokli par balss noslodzes nepieciešamību: „Balsi pārslogo, balsij dara pāri tie, kuri neprot dziedāt vai nedzied pietiekoši daudz. Profesionāls dziedātājs, nodziedājis vienu savu lomu izrādē, varbūt ir garīgi izsmelts, taču vienlaicīgi viņam ir tāda sajūta, ka varētu tūlīt nodziedāt vēl vienu izrādi. Es pieļauju, ka viņš nespētu tai dziedātajā skaņā vairs ielikt vajadzīgo garīgo enerģiju, tos netveramos fluīdus, kas mākslā ir tik nepieciešami. Bet, ja ar balss aparātu viss kārtībā, - tad var dziedāt un dziedāt; balsij tas nāks tikai par labu.” (Līce, 1995)

Tenors Džeims Makkrekens, kurš aktīvi dziedāja vadošās dramatiskā tenora lomas Metropolitena operā līdz pat 61 gada vecumam, uzsver divus galvenos balss veselības komponentus – dziļu elpas balstu un sabalansētu visu rezonatoru skanējumu. Dziedonis uzskata, ka pat forsēta skaņa nevar nodarīt nekādu kaitējumu balsij, ja tā ir balstīta dziļā elpā, kas kā gaisa kolonna iet cauri visam ķermenim, pie nosacījuma, ka tiek saglabāts dziļi atvērts kakls/rīkle. Par uzmanības koncentrēšanu dziedāšanai tikai „maskā” Dž. Makkrekens izsakās kritiski, jo tādējādi tiek aizmirsti citi būtiski rezonatori, īpaši ķermeņa rezonanse. Šāda dziedāšana ne tikai izjauc rezonanses balansu, bet arī noplicina balss tembru un bieži piešķir nazālu pieskaņu. (Hines, 1982)

Regulāru, ikdienas dziedāšanu par obligātu balss veselības un ilgdzīvošanas pamatu ir uzsvēruši daudzi pasaules slavu ieguvuši dziedātāji. Šī doma caurvij visu

amerikāņu basa ilgdziedātāja Džeroma Hainsa grāmatu „Lieliski dziedātāji par lielisku dziedāšanu”, kurā autors ir intervējis izcilākos operdziedātājus (Hines, 1982).

Pastāvīgas, neatslābstošas rūpes par skaņas kvalitāti nevar atnest nevienā attīstības līmenī vai brieduma pakāpē. Tām ir jābūt neatkarīgi no tā, vai dziedātājs ir sava ceļa sākumā, vai arī ir jau vispāratzīts mākslinieks – viņam ir jā saglabā modrība par pamatprincipu ievērošanu. Veiksme ceļā, lai sasniegtu un saglabātu elites klases vokālo balsi ir atkarīga no pastāvīgas atjaunošanās un revitalizācijas atpazīšanas principa, kuram jābūt izvirzītam, lai to izmantotu ikdienas praksē (Miller, 2008).

Ļoti spēcīgam cilvēkam liekas, ka viņš neveic darbu, izpildot to vai citu mūziku, ar lielu varenu balsi piepildot milzīgu operas zāli, pārklāj orķestri utt. Bet tas viņam tikai tā liekas, jo viņa organismam šis darbs neprasa ieslēgt papildus resursus. Viņa organisms ir stiprs! Bet darbs vienalga notiek. Toties citam dziedātājam ar mazākiem resursiem, lai izpildītu to pašu mūziku, tajā pašā skanīgumā un tajos pašos apstākļos var būt nepieciešama maksimāla visu organisma rezerves iespēju mobilizācija., tajā skaitā emocionālo, endokrinoloģisko, gribas. No izpildījuma viedokļa iespējams, ka dziedātājs radīs lielu iespaidu un izies kā uzvarētājs, bet šī uzstāšanās var uz ilgu laiku izsist viņu no ierindas. Dažreiz pat uz visiem laikiem (Емельянов, 2007).

Atbildot uz intervijā uzdoto jautājumu, kur slēpjas Kārļa Zariņa unikālās balss jaunības noslēpums, paša mākslinieka skatījumā, tika saņemta atbilde:

„Es nezinu, man liekas, ka tā unikalitāte slēpjas citā apstākļī, jo man nav tas... kad balss sāk novecot, un izrādās tur ir viens tāds posmiņš balss saitēs, kurš neslēdzas vienkārši. Viņš paliek jēls un neskanīgs un līdz ar to rodas tās šņākoņas un tās blakus skaņas, un tas posmiņš kļūst arvien lielāks. Man viņš vispār nav - tas novecošanas posmiņš. Es tā neesmu šo lietu briesmīgi pētījis, jo laikam es negribēju viņu pētīt (smejas).” (Intervija ar K. Zariņu, 16.08.2007.)

Secinājums: Vokālās balss novecošanās ir dabisks process, kas ir tieši saistīts ar vecuma radītajām cilvēka fiziskā ķermeņa izmaiņām un garīgo veselību. Pirmās balss novecošanas pazīmes vidēji statistiski parādās no 38 - 40 gadiem. Ar vecuma balsi apzīmē periodu pēc 50 gadu vecuma. Tomēr vokālajā mākslā saskaramies ar izņēmumiem, kad mākslinieka vokālās balss kvalitāte ir saglabājusies nemainīga ievērojami ilgāku laiku.

Grūti pateikt, kādā mērā ir iespējams iejaukties balss dabiskās novecošanas procesā, bet noteikti varam pētīt faktoros, kas veicina pāragru balss novecošanos, tajā skaitā pedagoģiskās un profesionālās darbības, kā arī bioloģiskos un sociālos apstākļus.

1.1.2 Balss pāragras novecošanās riski

Visbiežāk pāragra balss novecošana saistās ar vokālās skolas nepilnībām, kas sevī ietver virkni dažādas tehniska rakstura nepilnības: elpas tehnikas trūkumi, balss forsēšana, nesabalansēta balss rezonatoru izmantošana, dažādu muskuļu grupu pārmērīgs sasprindzinājums un pārmērīga emocionālā spriedze. Būtisku kaitējumu dziedoņa balsij var nodarīt tādu lomu iekļaušana repertuārā, kas ir dramatiskākas nekā tās, kuras viegli un bez sasprindzinājuma pārvar konkrētā balss.

Balss nolietojšanās riski var apdraudēt ne tikai gados vecākus cilvēkus. Šie riski var parādīties jebkurā vecuma grupā un uzrādīt vecuma balsij līdzīgas akustiskās īpašības un līdzīgas fiziskās izmaiņas. Atšķirība ir riska pakāpei katrā vecuma grupā un tam, vai cilvēki nodarbojas ar dziedāšanu, vai nē. Jaunākajās vecuma grupās (bērnība, pusaudži un jaunieši līdz studijām) parādījušās problēmas turpina būt aktuālas arī vēlāk, katrā līmenī papildinoties riska faktoriem.

Zinātniskās literatūras analīze un pedagoģiskie novērojumi liecina, ka vokālo spēju attīstībai un ilgtspējai ir nepieciešami stabili pamati, kas veidojami visagrākajā bērnībā. Varam tikai fantazēt par bērna sagatavošanu dziedātāja karjerai jau mātes klēpī, bet varam sekot tam, kā attīstās bērna sensorās spējas atbilstošās vecuma grupās. Tas norāda uz ciešas saiknes nepieciešamību ar studiju procesu un visu iepriekšējo pakāpju audzināšanas un izglītības struktūrām vēl pirms iestāšanās Mūzikas augstskolā. Ja nav notikusi atbilstoša sagatavošanās agrākā vecumā, studiju gados daudzas lietas apgūt ir vai nu neiespējami vai arī ļoti grūti.

Emocionāli jūtīgs un elastīgi krāsains skaņas tembrējums balstās katra indivīda emocionālajā pieredzē, fantāzijā un skaņas daudzveidības pazīšanā (Frazee, Kreuter, 1987).

Jaunākajā vecuma grupā pareizu, veselīgu balss attīstību būtiski ietekmē emocionālie kontakti ģimenē, pirmskolas iestādēs. Baltkrievijas Nacionālās operas foniatre Nadežda Maleviča atzīmē ģimenes lomu balss veidošanās procesā. Viņa norāda, ka visiem ir zināmi gadījumi, kad cilvēki bez īpašām vokālām dotībām, pateicoties nodarbībām pie vokālajiem pedagogiem, ir attīstījuši savu balsi un sākuši labi dziedāt. Pareizu balssveidību var iemācīties. Visas nepatīkamās intonācijas visbiežāk ir saistītas ar to, ka cilvēkiem nav balss veidošanas kultūras. Bet tā veidojas ģimenē. Ja mamma runā tīri un ar mierīgu intonāciju, tad arī bērna balss sāks attīstīties pēc šāda parauga. Visi kaitīgie ieradumi, arī tie, kas attiecas uz balsi, veidojas vai nu ģimenē, vai kolektīvā,

kurā bērns atrodas. Ja bērnodārzā visiem ir ieradums kliegt, tad bērns, atgriežoties mājās, arī kliegs, nevis mierīgi runās (Денисова, 2011).

Nozīmīga ir dzīves telpa gan plašā mērogā kā ģeogrāfiski ierobežota teritorija, gan šaurā, kā telpa, kur bērns uzturas ikdienā. Ģeogrāfiski ierobežota teritorija var būt valsts, kuras izglītības sistēmā ir iekļauta obligātā muzikālā izglītība, pastāv interese veicinoša sabiedrības attieksme pret mūziku un vokālo mākslu vai arī tieši pretēji - valsts, kurā nav iespējas izkopt savas spējas akadēmiskajā mūzikā. Muzikālās izglītības iespējas var būt ierobežotas, piemēram, atsevišķās reliģiozās kopienās, kurās valda noteikti uzskati un vērtības, kas noliedz cilvēka pašizpaušmi mūzikā. Tieši tāpat var būt dziedātāja veselībai klimatiski vairāk atbilstoši un mazāk atbilstoši reģioni. Neapšaubāma ietekme ir arī dzīves telpai, kurā cilvēks uzturas ikdienā. Tā piemēram, telpas ar paaugstinātu mitruma koncentrāciju var rosināt astmas attīstību, kas būtiski pasliktina vokālās spējas. Balsi tāpat var ietekmēt iedzimtas balss aparāta patoloģijas, sadzīves traumas un citas veselības problēmas, kas var izpausties ar vecuma balsij raksturīgām pazīmēm.

Balss tembra izmaiņas, aizsmakumu un pat pilnīgu balss zudumu var radīt daudzi iemesli. Visbiežāk to izraisa vīrusu infekcijas, kad iekaisis rīkles, balsenes, deguna gļotādas. Tās uztūkst, sākas ūdeņaini, vēlāk strutaini izdalījumi, kas nonāk uz balss saitēm un rada aizsmakumu. Ja tādā brīdī turpina runāt vai dziedāt, var traumēt balss saišu gļotādu, kā rezultātā uz balss saitēm veidojas asinsizplūdumi, mezgliņi, polipi un citi dažādi labdabīgi un ļaundabīgi veidojumi. Aizvien biežāk balss aizsmakumu rada dažādas alerģijas, kas izraisa alerģiskas iesnas. Pēdējā laikā bieži tiek konstatēta atvilņa slimība, kuras rezultātā kuņģa skābe nonāk uz balss saitēm un tās kairina, izsaucot tūsku un aizsmakumu (Sumerags, 2005).

Skolas vecuma grupā – pubertātes laikā kļūdas tiek pieļautas visbiežāk. Ir konstatēts, ka samērā bieži izcilas bērnu balsis pēc balss lūzuma zaudē savas vokālās kvalitātes. Kā iemesls visbiežāk ir izrādījusies pārmērīga un balsij nepiemērota noslodze pubertātes izmaiņu periodā, kad strauji aug balsene un balss saites. Īpaši šīs izmaiņas skar zēnu balss grupu (Pedersen, 2008).

Apstiprinājumu šim viedoklim gūstam arī no otorinolaringoloģes Guntas Sumeragas intervijā žurnālistei Regīnai Olševskai, kurā ārste kā riska grupu min 10 – 14 gadus vecus bērnus, kuriem ir balss lūzums. Tas ir periods, kad strauji aug ne tikai pats zēns vai meitene, bet arī viņa balss saites. Tās pagarinās, kļūst biežākas, nekustīgākas, tādēļ balss kļūst zemāka, klusāka, neskanīgāka. Balss saišu pārpūle šajā vecumā var

beigties ar neatgriezeniski sabojātu balsi, pārvelkot svītru dziedātāja karjerai (Olševska, 2013).

Līdzīgi psiholoģiskās dabas traucējumi un balss problēmas, kuras bieži ietekmē vokālo kvalitāti vecumā, ir konstatētas skolas vecuma bērniem. Maskavas zinātnieku grupa (Щепина А. И., Солдатский Ю. Л., Онуфриева Е. К., Набойченко Н. В., Щепин Н. В., Стеклов А. М., Гаспарян С. Ф., Стрыгина Ю. В., Тарабрина Н. В.) apjomīga pētījuma rezultātā konstatēja, ka funkcionālā disfonija un balss saišu mezgli biežāk mēdz būt skolēniem ar emocionālajā sfērā balstītām uzvedības atšķirībām. Bērniem bija raksturīgas saskarsmes problēmas un pazeminātas sociālās adaptācijas iespējas, kas izsauca neadekvātu uzvedību kā kompensācijas mehānismu. Turklāt praktiski visiem šīs grupas bērniem bija paaugstināts pašvērtējums, paaugstināta trauksmes izjūta un sociālā stresa līmenis, bailes no zināšanu pārbaudes, zema fizioloģiskā izturība stresa situācijās (Щепина, 2010).

Tas liek secināt, ka ilgdziedāšanas jautājumi ir jāpēta mijiedarbībā visās vecuma grupās, jo problēmas, kuras parādās jau agrā bērnībā un netiek savlaicīgi risinātas, neapšaubāmi atstās iespaidu uz tālāko balss attīstību, samazinot iespējas piedzīvot kvalitatīvu ilgdziedāšanu.

Augstākās profesionālās mūzikas izglītības iestādes vokālās nodaļas savā praksē turpina sagatavot jauniešus ar iepriekšējā mācību procesā mērķtiecīgi un profesionāli attīstītu balss materiālu, bet ir arī jālabo pedagoģiskajā procesā iepriekšējās izglītības pakāpēs pieļautās kļūdas. Problēma padziļinās, ja arī augstskolā students sastopas ar nepietiekami zinošu vokālo pedagoģu un studijās turpinās nepareizas vokālās tehnikas apguvi.

Nepareiza elpas tehnika ir uzskatāma par galveno kļūdu, kas kavē balss attīstību un veicina tās priekšlaicīgu nolietojumu.

Operas soliste un vokālā pedagoģe E. Zvirgzdiņa ir autore 1986. gadā izdotajai grāmatai „Par vokālo mākslu”, kas arvien vēl ir nozīmīgākā no visām latviešu valodā izdotajām vokālās metodikas grāmatām. Viņa vērš uzmanību uz izcilā itāļu baritona Sesto Bruskantīni viedokli: „Kad organisms ir jauns, tas var izturēt dažādus skaņveides defektus ilgus gadus. Taču tad, kad organisms sāk novecot, dziedātājs bez vokālās tehnikas nespēj augstvērtīgi dziedāt un viņa dziedātāja darbība beidzas. Džilji, De Luka, tāpat kā visi dziedātāji, kas izmantojuši zemas sistēmas elpu, dziedāja ilgus gadus. Lietojot šāda veida elpu, iespējams pilnīgi brīvi dziedāt līdz 60 - 70 gadu vecumam! Es domāju, ka tas ir pietiekams pierādījums tam, ka zemas elpošanas tipa dziedāšanā ir pats

labākais. Šis elpošanas tips ir izdevīgs, jo darbojas visa vēdera muskulatūra. Tad var labi atvērt muti un virzīt elpu ļoti lēni, aizmūrēti. Elpa jāņem visapkārt, gan sānos, gan mugurā, gan jostas vietā, jo elpošanas zona ir apaļa. Daudzi elpo tikai priekšā. Tas ir nepareizi!” (Zvirgzdiņa, 1986, 42)

Vokālajā praksē pierādījies, ka nepareizs elpas balsts uzliek papildus slodzi uz balseni un izjauc balsenes muskuļu līdzsvaru.

Žurnāliste Iveta Grīniņa sarunā ar laringologu Ilzi Ābeli noskaidrojusi par ārstes prakses novērojumiem, ka balsenes, tāpat kā cilvēki, ir dažādas. Viena jutīgi reaģē, piemēram, uz cigarešu dūmiem, slodzi vai aukstu dzērienu. Otru neietekmē nekas. Vieni cilvēki ir gargabalnieki, citi – sprinteri. Tāpat arī balsenes. Tas atkarīgs no izmēra, no tā, kā balsene tiek kustināta, cik plānas vai biezas ir balss saites, kāda ir balsenes muskulatūra. Nevar visu darbu uzkraut tikai tai. Skaņu veido arī krūšu kurvja muskulatūra un diafragma. Tāpēc arī saka – jādzied ar diafragmu, lai atslābinātu balsenes muskulatūru. Tā skaņu veido, bet spēku dod diafragma un krūšu kurvis. Lai to trenētu, dziedātāji nodarbojas ar peldēšanu un airēšanu. Arī visiem runājošo profesiju pārstāvjiem vajadzētu vokālā pedagoga konsultāciju, lai mācītos pareizi veidot skaņu un iemācītu ar balseni apieties (Grīniņa, 2008).

Neizlīdzināts balss diapazons balss reģistru pārejas posmos un nenoapaļots (nesepts) vokāls var izraisīt bīstamu balss saišu pārslodzi, kas pēc kāda laika var noslēgties ar tā saucamo dziedātāju mezgliņu parādīšanos uz balss saitēm. Tas ir hronisks, hiperplastisks laringīta paveids. Dziedātāju mezgliņi rodas pārpūles dēļ, parasti uz abām balss saitēm viens pretī otram (Grīniņa, 2008).

Dziedāšanas procesā neatvērts kakls, veicina augstu balsenes pozīciju, seklu elpu un tembrāli nepilnvērtīgu skaņu. Augsta balsenes pozīcija pie neatvērta kakla neļauj nosegt balsi pārejas posmos un uztur lieku spriedzi balsenes muskuļos, kas var izraisīt gan balss saišu pārpūli, gan balss tremolāciju, ko parasti uzskata par balss novecošanas pazīmi (Hines, 1982).

Balss priekšlaicīgas novecošanas risks ir arī nazalitāte un nesabalansēta rezonanse. Nazalitāte ne tikai ietekmē vokālās skaņas tembrālo kvalitāti, bet izjauc arī skaņas dabisko rezonansi. To parasti izsauc nepaceltas, atslābinātas mīkstās aukslējas, kas neļauj skaņai atrast pareizo rezonanses vietu deguna blakusdobumos. Būtisks dziedātāja uzdevums ir sabalansēt visus rezonatorus, lai skaņa varētu iegūt maksimāli pilnvērtīgu skaņējumu – kā tembrāli silto, kuru vairāk saistam ar krūšu rezonansi, tā arī spoži skaņīgo galvas rezonansi.

Vokālam nepieciešamās saskaņotās muskuļu funkcijas nodrošina līdzsvarota stāja, bet izjaucot ķermeņa dabisko līdzsvaru rodas lieka spriedze, kas veicina nogurumu un pārslodzi. Turklāt nepareiza stāja var negatīvi ietekmēt plaušu vitālo kapacitāti, no kuras ir atkarīga dziedātāja spēja veidot garas un pilnskanīgas vokāli muzikālās frāzes.

Deivids Džons uzskaita 12 iemeslus, kas postoši ietekmē balsi jeb izraisa *vokālo nogurumu*:

1. smēķēšana un alkoholisko dzērienu lietošana;
2. krūšu rezonanses pārmērīgs pielietojums konkrētajai balsij nepiemērotā diapazonā;
3. tādas elpas tehnikas izmantojums, kas veicina saspringumu saules pinuma rajonā dziedāšanas laikā;
4. dziedāšana ar augstu balsenes pozīciju;
5. dziedāšana ar zemu nolaistām mīkstajām aukslējām;
6. dziedāšana ar uz priekšu izvirzītu žokli;
7. dziedāšana ar pārmērīgi sakļautām balss saitēm vai pārāk atslābinātām;
8. pārmērīgs elpas spiediens uz balseni (elpas „stumšana” caur balseni).
9. nepareiza stāja – nolaists vai pārmērīgi izspīlēts krūškurvis;
10. dziedāšanas laikā pārmērīgi uz priekšu izvirzīta galva;
11. patskaņu veidošana tikai mutē, neizmantojot rīles telpu;
12. elpā nebalstīta dziedāšana, kurai trūkst saistība ar izelpas pretestības spiedienu uz muguras un vēdera muskuļiem (Jones, 2001).

Vokālās balss ilgtspēju ietekmē neprofesionāli organizēts darbs profesionālos kolektīvos. Vispirms, tas saistās ar pārpūli vai nepietiekamu darba slodzi. Kā viens, tā arī otrs ir traucējošs faktors ceļā uz ilgdziedāšanu. Nepietiekama darba slodze atslābina muskulatūras tonusu un balss izturību, bet pārpūle rada organisma stresu un nogurumu.

Dziedātājs un mūzikai veltītu rakstu autors Sergejs Leviks uzskaita priekšlaicīgas balss novecošanas pazīmes, kas uzrādās, ja dziedātājs neseko pareizai repertuāra izvēlei. Nobružājas tembra spožums (metāls), tiek pazaudēts elastīgums (balss lokanība) un, tuvojoties 40 – 45 gadu robežai, pazūd skaņas emisijas vieglums. Tam seko visas dziedātāju problēmas: pārlieta piepūle, detonācija, gribēta un negribēta forsēšana, kas savukārt noved pie mezgliņu un fibriomu veidošanās uz balss saitēm, biežas un dažreiz pastāvīgas pārpūles. Balsene un īpaši balss saites pārvēršas *locus minoris resistentiae* (vislielākās pretestības vieta) un mazākā neveselība vai saslimšana lielākā vai mazākā

mērā vispirms atspoguļosies uz balseni, vienkāršāk sakot, uz balss skanējumu (Назаренко, 1963).

Prasmīga un saudzīga sava balss aparāta noslodze ir viens no būtiskākajiem ilgdziedāšanas nosacījumiem, jo jau pagājušā gadsimta sākumā ievērojamais krievu zinātnieks - laringologs Fjodors Zasedateļevs vērsa uzmanību uz katra cilvēka balss unikalitāti un faktu, ka dziedātājam, atšķirībā no instrumentālista ir jāveic dubults darbs. Piemēram, pianistam tiek dots gatavs un uzskatīts instruments, kuru ir tikai jāiemācās spēlēt. Ja ar nemākulīgu spēli to gadās sabojāt, tad šo instrumentu var gan salabot, gan nomainīt. Dziedātājam netiek dots šāds gatavs instruments. Tas ar zinoša vokālā pedagoga palīdzību ir jā sagatavo pašam (jā nostāda balss) un, ja gadās ar nemākulīgu dziedāšanu to sabojāt, tad bieži tas ir pazaudēts uz visiem laikiem (Заседателев, 1926).

R. Millers brīdina jaunus dziedātājus no pārāgas pievēršanās dramatiskām un pat liriski dramatiskām (*spinto*) lomām. Jaunam, potenciāli profesionālam tenoram vecumā no 24 - 27 gadiem nevajadzētu mācīties nevienu no *spinto* un dramatiskajām lomām, neņemot vērā, kāda būs viņa vokālā kategorija laika gaitā. Šai literatūrai vajadzētu pagaidīt līdz viņš būs savos agrajos trīsdesmit (Miller, 1993).

Pārmērīgi dramatisks repertuārs bieži tiek minēts kā iemesls pārāgajam itāļu tenora Džuzepes di Stefano fantastiskās balss zudumam. Arī muzikologu S. Vēriņas un K. Pamšes apkopotajos Jāņa Zābera atmiņu stāstos varam lasīt, ka sešdesmito gadu sākumā Džuzepe di Stefano jau bija sācis zaudēt daudzas savas liriskās balss izcilās īpašības. Tā iemesls, pēc kritiķu domām, bija viņa pievēršanās dramatiskajām lomām (Vēriņa, Pamše, 1980).

Nav izslēgts, ka Dž. di Stefano vokālo spēju straujš kritums saistāms ne tikai ar balsij neatbilstošu repertuāru, bet arī ar ārkārtīgi augsto emocionālās spriedzes pakāpi, kādā mākslinieks prezentēja savas lomas uz skatuves. Nav mazsvarīgs fakts, ka viņš bija pastāvīgais leģendārās dziedones - aktrises Marijas Kallasas skatuves partneris. Vispār zināms, ka arī pati Marija Kallasa piedzīvoja agru balss kvalitātes kritumu.

Gerhards Perše, intervējot tenoru Nikolaju Geddu par repertuāra nozīmi viņa ilgdziedāšanas praksē, noskaidrojis, ka savas patiešām mīļākās partijas dziedātājs nekad nav dziedājis. To mākslinieks nav domājis kā joku, bet skaidrojot stāsta, ka tad, kad bijis jauns un savācis savu ideālo operas pasauli skaņu platēs, jūsmojis galvenokārt par itāļu *spinto* partijām – Manriko, Radamesu, Otello, arī Kanio. Kurš gan nemīl „*Ridi, Pajacco*”? Taču viņš atteicies tās dziedāt uz skatuves. Operdziedonis, jokojot sacījis, ka to darot, būtu varējis turpināt savu karjeru vannas istabā (Persche, 1999).

Balsij nepiemērots repertuārs ir viens no lielākajiem riskiem ilgdziedāšanai. To apliecina arī Kurts Valters Šobers no aģentūras *Erich Seitter*, kurš strādā ar izcilākajiem pasaules operdziedātājiem. Muzikoloģe Inese Lūsiņa intervijā ar viņu noskaidrojusi, ka samilzusi problēma ir tas, ka dziedātāji tagad cieš no dažāda veida spiediena (menedžeru, režisoru u.c.) un viņiem trūkst laika sākt lēni un attīstīties mērķtiecīgi. Viņus pārāgri iemet dramatiskā repertuārā, ko viņi vēl nespēj celt. Ir daudzas salauztas dziedātāju karjeras: sākumā visi paredz, ka top liela zvaigzne, taču lieliskā balss ātri vien tiek sabojāta, pārāgri dziedot galīgi nepiemērotas lietas (Lūsiņa, 2004).

Tomēr ne vienmēr tikai pārlietu dramatisks repertuārs var negatīvi ietekmēt balsi. Izcili solisti, dramatisku balsu īpašnieki dažreiz ir minējuši pretēju pieredzi – pārāk lirisks, it kā saudzējošs repertuārs ir traucējis balsij iegūt stabilu elpas balstu un sabalansēt rezonansi. Tiekoties ar JVLMA vokālās katedras studentiem 2012. gada 24. martā A. Antoņenko iesaka dramatiskiem tenoriem studiju procesa sākumā izvairīties no V. A. Mocarta liriskajiem varoņiem, to vietā dziedot augstam baritonam domātu repertuāru (tikšanās audio ieraksts).

Dž. Hains, intervējot ievērojamo amerikāņu izcelsmes dramatisko tenoru Džeimsu Makkrekenu, noskaidro, ka D. Makkrens uzskata par nepieciešamību vairāk individualizēt vokālos uzdevumus katram konkrētam studentam. Mākslinieks pats dziedājis tādus skaņdarbus, kā piemēram, *Trubadūru*, *Pajaci* un *Otello* ļoti agrā vecumā, jo viņi likušies viņam viegli. No tā tiek secināts, ka, ja persona dzied dabiski, un balss skan bez īpašas forsēšanas un piepūles, tad jāiesaka cilvēkiem dziedāt to, kas ir vienkāršākais tieši viņiem (Hines, 1982).

Par ārkārtīgi nozīmīgu faktoru balss ilgstošai saglabāšanai uzskatāms paša dziedātāja rūpīgs darbs un regulāra sava priekšnesuma analīze vissīkākajās detaļās visu radošo mūžu. Starp spožām pasaules līmeņa balsīm bieži parādās dziedātāji, kuru vokāls ir balstīts uz dabas dotu tehniku un dabiski pareizu elpošanas sistēmu. Raksturīgi, ka šo dziedātāju karjera mēdz būt spilgta, bet ļoti īsa, ja paralēli nenotiek sava balss aparāta kontrole un analīze. To atzīst arī Džeroms Hains (Hines, 1982).

Būtiski balss kvalitātes zudumu veicina arī tādi faktori kā:

- stress,
- sadarbības problēmas ar skatuves partneriem, diriģentiem, režisoriem,
- saaukstēšanās un citas slimības, kas ietekmē balssradē iesaistītos orgānus,

- kaitīgi ieradumi – smēķēšana, alkohols, narkotiskas vielas, asi gļotādu kairinoši ēdieni, emocionāli pārāk sakāpināta ikdienas runa, kas pielīdzināma kļiedzienam u.c.

Operdziedātāja profesijā stresa noturīgums un emocionālā stabilitāte ir obligāta prasība, lai veiktu šo darbu kvalitatīvi un ilgstoši. Prožektoru izgaismots skatuves darbs, kurš nemitīgi ir pakļauts publikas un kritikas vērtējumam, jau savā pamatā ir balstīts uz vidusmēra cilvēka uzdrošināšanās robežas pārkāpšanu un saistās ar augstu adrenalīna līmeni. Sekojoši, šādam darbam ir piemēroti cilvēki ar augstu stresa noturīgumu. Vienlaikus no mākslinieka tiek prasīta emocionalitāte un smalks jūtīgums, kas ir tiešā pretstatā priekšstatam par augsta stresa pakāpē strādājošu cilvēku ar *vēsām smadzenēm*. Kā savietot šīs īpašības vienviet?

Tikpat problemātiski ir izvērtēt katru atsevišķu situāciju. Jāņem vērā, ka vienādos apstākļos dažādi cilvēki reaģē atšķirīgi. Ir būtisks personas subjektīvais vērtējums. Kas vienam ir ikdienišķa parādība, citam var būt ārkārtas situācija. Turklāt daži cilvēki var izpildīt augstākas prasības nekā citi. Tikai no situācijas vien nav iespējams noteikt tās izraisīto stresa pakāpi.

Emocionāli aizrautīgs un piesātināts dziedājums ir neatņemama augsti profesionāla dziedoņa kvalitāte, kas ļauj klausītājam pilnībā izbaudīt sniegto priekšnesumu, gūstot augstāko māksliniecisكو baudījumu – katarsi. Tomēr līdzās pastāv nopietns risks, jo aizraujoties ar emociju, dziedonis var viegli zaudēt kontroli pār savu balsi un pārkāpt visiem zināmo dziedātāja bausli – „dziedāt ar procentiem, bet nevis ar kapitālu” (Persche, 1999). Ekspansīva, nekontrolēta skaņas padeve bieži ir saistīta ar agrīnām balss problēmām, lai gan sākotnēji neapšaubāmi atstāj iespaidu uz klausītāju. Te varam minēt Rīgas operā savulaik iemīļoto ķīniešu izcelsmes tenoru Vorenu Moku, kurš savās pirmajās viesizrādēs deviņdesmito gadu beigās pārsteidza ar galēji sakāpinātu emocionalitāti, nevaldāmi kaislīgu temperamentu un sava balss aparāta pārdrošu ekspluatāciju. Diemžēl jāsecina, ka jau pēc dažiem gadiem solists bija ievērojami zaudējis savas balss kvalitātes.

Vēloties definēt stresu, pirmkārt tiek meklēta atbilde stresa teorijas pamatlicēja kanādiešu psihofiziologa Nobela prēmijas laureāta Hansa Seljes grāmatā „Mana mūža stress.” Viņa atziņa: „Stress ir organisma nespēcīsa atbilde uz jebkuru prasību” (Selje, 1983, 71) apliecina stresa neizbēgamību jebkurā dzīves situācijā, bet analizējot stresu tieši skatuves darbā, varam novilkt paralēles ar Rasmus Garlejas un Māras Vidneres sniegto definīciju:

„Stress ir organisma nespecifiska atbilde uz kaitīgu aģentu iedarbību, kas atklājas vispārējā adaptācijas sindromā. Stress ir morāla vai fiziska pārslodze, kurā indivīds nonāk, ja no viņa prasītais draud pārsniegt viņa resursu robežas.” (Garleja, Vidnere, 2000, 114)

Līdzīgu skaidrojumu atrodam arī Eiropas darba drošības un veselības aizsardzības aģentūras mājas lapā: „Cilvēki nonāk stresā, kad tie jūt neatbilstību starp prasībām pret tiem un pieejamajiem resursiem, lai šīs prasības izpildītu.” (Stress – definīcija un simptomi, 2011)

Tomēr arī šīs definīcijas ietver tikai daļu no negatīvā skatuves stresa. Uz skatuves bieži parādās bailes no neprognozējamās, ar prātu vai ķermeni nevadāmas situācijas, kuras provocē zemapziņas darbību. Tādējādi, izpētot zinātnisko literatūru par skatuves stresu un reflektējot savu pašpieredzi, var definēt solista skatuves stresu: solista skatuves stress ir izpildītājmākslinieka normāla organisma emocionāla reakcija uz paaugstinātas atbildības situāciju par savu profesionālo līmeni neikdienišķos apstākļos. Tas var izpausties kā pozitīvais stress, kas ļauj māksliniekam mobilizēties un atklāt publikas priekšā iepriekš neapzinātas kvalitātes un tas var izpausties negatīvā stresa jeb lampu drudža veidā, kas var attīstīties, gan šauboties par savu māksliniecisko resursu pietiekamību dotā uzdevuma izpildei, gan arī baidoties no neprognozējamās, ar prātu un ķermeni nevadāmas situācijas.

Saskaroties ar fiziskiem vai psiholoģiskiem pārbaudījumiem, mūsu ķermenis sāk izstrādāt īpašus stresa hormonus, tajā skaitā adrenalīnu un kortizolu, kuru uzdevums ir mobilizēt organisma spēkus, lai pārvarētu pārbaudījumu. Interesants skatuviskajā darbā novērots fakts, ka adrenalīns tiek atzīts un bieži izmantots tīrā veidā – ja dziedātāja balss saites ir nogurušas un nespēj atbilstoši reaģēt muzikālā materiāla pasniegšanai nepieciešamajā veidā, foniātrs var uzpilināt adrenalīnu tieši uz balss saitēm. Pēc šīs procedūras balss aparāts parasti uz laiku atgūst savu vokālo formu. Vokālās formas atgūšana ir vērtējama pozitīvi, bet bieži izmantoti palīg līdzekļi var izsaukt gan fizisku, gan emocionālu atkarību, kas laika gaitā nenovēršami izraisīs negatīvas izmaiņas.

Paralēli pozitīvajam efektam stress var izpausties arī kā kaitīgs faktors, kurš traucē koncentrēties, rada muskuļu spazmas, paātrina un padara seklāku elpošanu, paātrina sirdsdarbību un ceļ asinsspiedienu. Zinot, ka dziedāšana ir elpošanas māksla un tā ir tiešā atkarībā no pareizas muskuļu darbības, varam secināt, ka stress, būdams psiholoģiskas dabas parādība, spēj nopietni ietekmēt cilvēka fizisko ķermeni un konkrēti dziedāšanas procesu.

Īpaši stresa ietekmei ir pakļauti emocionāli un mazpieredzējuši dziedātāji, kuru nekontrolētā emocionalitāte, saskaroties ar stresa situāciju, parasti izraisa lampu drudzi un paniku. Šādu situāciju negatīvo iespaidu apliecina ne tikai anonīmi atstāsti, bet arī izcilu dziedātāju pieredze.

Vokālās pedagoģijas vēsture liecina, ka pat tāds profesionālis kā E. Karūzo, būdams īpaši emocionāls dziedonis, pakļaujoties savam nevaldāmajam temperamentam, ir pārkāpis savas balss iespēju pieļaujamās robežas. Pietiekami zināms ir fakts, ka E. Karūzo ļoti daudz slimojis un viņam tika operēti mezglīņi uz balss saitēm. Šis gadījums aprakstīts arī V. Tortorelli grāmatā „Enriko Karūzo”: „5. jūnijā 1909. gadā Milānā Karūzo pamodās ar neparastu smaguma sajūtu kaklā. Viņš pamēģināja nodziedāt dažas skaņas, bet parastā viegluma nebija. Tās šķita kā apdzisušas. Smaguma sajūta ne tikai nemazinājās, bet, tieši otrādi, pieauga. Otolaringologs paskaidroja, ka runa iet par nelielu uzaugumu, par mezglīņu, kas ir nepareizas balss saišu darbības rezultāts.” (Торторелли, 1965, 149)

Savukārt, ja mēs spējam stresa radīto adrenalīna enerģijas lādiņu regulēt un emocionāli nosvērti pārvaldīt, tad rezultāts var būt pārsteidzoši labs. Fiziskajam ķermenim pieplūst slēptie rezerves spēki, domas paātrinās līdz pat intuīcijas līmenim, var tikt apjaustas negaidītas spožas idejas. Tomēr sabalansēt tēla emocionalitāti ar skaidru un šķietami vēsu profesionālo redzējumu ir pa spēkam tikai visaugstāko profesionālisma pakāpi sasniegušiem māksliniekiem. Kārlim Zariņam raksturīga vienmēr atbilstoša, samērīga emocionalitāte, kas nepārkāpj vokāli kontrolējamās robežas.

Stāstot par Edgardo Iomu G. Doniceti operā „*Lucia di Lammermoor*”, mākslinieks ļauj ieskatīties sava darba procesā:

„Tikko kā ir emocija, tā šie tehniskie paņēmieni aiziet otrajā plānā. Teiksim tā, man pat ir bijusi tāda pieredze, es esmu dziedājis Lučijā pēdējā ainā, kur ir ārkārtīgi grūtais (dzied fragmentu no ārijas). Ja šito te dziedās emocionāli, tad ir rīkle kriukts, nekas tur neiznāks. Es apzināti tai vietā ieņēmu ērtu sēdēšanas pozu pie savu senču kapa tajā kapsētā un absolūti izslēdzos no emocijām, 100 procentu es izslēdzos (dzied) un tad, kad es nodziedāju (dzied), es atgriezos emocijā” (Intervija ar K. Zariņu, 16.08.2007.).

Žurnāliste Inese Zandere, intervējot LNO ilgdziedātāju Samsonu Izjumovu noskaidro, kā mākslinieks vērtē savu darbu no emocionālā viedokļa. Viņš saka, ka vokālajā ziņā kļūstot gudrāks, atbrīvojas no liekas aizrautības, kas brīžiem traucē dziedāšanai, dziedāšanai "tīrā veidā", entuziasma laiku nomaina profesionāls normāls

darbs. Taču māksliniekam negribētos būt pliekanam profesionālim, lai neizrādītos, ka viss ir pareizi, līdzieni, vienādi - un neinteresanti. Viņš atzīst, ka no tā ļoti baidās. (Zandere, 2005)

Vēl traucējošāka un dažreiz pat ar dziedoņa karjeru nesavienojama ir tā emocionālā spriedze, kas pāraug lampu drudzī. Lučāno Pavaroti stāsta:

„Galvenais iemesls, kādēļ mans tēvs ar savu skaisto balsi nevarēja pievērsties nopietnai dziedātāja karjerai – viņš neprata uzveikt bailes. Dienām ilgi pirms paredzamās uzstāšanās viņš bija īsts nervu kamols. Ja viņš būtu kļuvis par operdziedoni, no viņa nekā pāri nepaliktu.” (Pavaroti, 1997, 224)

Lampu drudzis uzskatāms arī par izcilā itāļu dziedoņa Franko Korelli skatuves gaitu izbeigšanas cēloni. Tuvojoties 50 gadu robežai, kritiskam un biedējošam posmam katra tenora karjerā, Korelli arvien biežāk sāka atcelt izrādes, ko rosināja arvien pieaugošās skatuves bailes un nervi. Tādējādi tika pasteidzināta Plasido Domingo debija Metropolitanā operā, jo F. Korelli atteica savu dalību operā „Adriāna Lekuivrēra” mazāk nekā stundu pirms aizkara pacelšanas brīža. Aizbildinājums bija aizsmakums (Anthonisen, 2003).

Pārliecīga, brīžiem nekontrolēta emocionalitāte ar tendenci pāraugt lampu drudzī, bija raksturīga arī Jānim Zāberam, kas bieži traucēja viņam parādīt savas balss labākās īpašības. Piemēram, dziedone Marija Biešu bija ievērojusi J. Zāberu atlases laikā uz III Čaikovska Starptautisko konkursu kā visvairāk uztraukto dziedoni, kuram gūt panākumus neļāva tieši šis lampu drudzis. Māksliniece intervijā atklāj, ka pamanījusi uztraukuma izraisītas vokālās kļūdas J. Zābera sniegumā - viņš sākumā skaņu nebalstīja uz elpas, bet vēlāk balss ieskanējusies brīvāk un kļuvis skaidrs, cik viņam patīkams tembrs. Dziedājis J. Zābers bez piepūles un M. Biešu patikušas ļoti elastīgās un maigās augšējās notis. Tiesa vidējā reģistra notis viegli trīsējušas un arī nav bijušas balstītas uz elpas (Vēriņa, Pamše, 1980).

Šis uztraukums diemžēl nospēlēja liktenīgu lomu dotajā konkursā. Arī noklausīšanās laikā *La Scala* teātra vadībai teicami sagatavotā programma neizskanēja vēlamajā veidā, kaut gan šoreiz vairāk tika vērtētas dziedoņa nākotnes potences un netika zaudēta tālākā mācību perspektīva. Tomēr šis lampu drudža apraksts būtu kvalificējams gandrīz kā klasisks:

„Atraisoties dziedātāja artistiskajam temperamentam, pieauga arī nervozitāte. Viņš sajauca vārdus, uz augstā do pēkšņi mainīja vokāļus, *crescendo* neveidojās, kā bija iecerēts.” (Vēriņa, Pamše, 1980, 63)

Reflektējot savu dziedātājas pašpieredzi, tika novērots, ka pirmsizrādes stress bieži provocē arī dažādas saslimšanas (cilvēks kļūst uzņēmīgs pret jebkādam infekcijām vai arī rodas fiziski traucējumi, kurus izsauc veģetatīvā nervu sistēma), kā arī postoši iedarbojas uz atmiņu vēlākajos gados, un bieži vien dziedonis atsakās uzstāties publiski bez nošu lapām uz pults.

Dziedātājus nosacīti varētu dalīt divās grupās - vieni, kuriem publika un izrādes stress ļauj pilnvērtīgāk mākslinieciski atklāties un otrie, kuri piepeši zaudē daudzas savas kvalitātes. Tas bieži ir atkarīgs no cilvēka temperamenta tipa un kopumā ir grūti koriģējams, bet apzinot visus papildus stresorus un iedarbojoties uz katru no tiem atsevišķi var būtiski samazināt stresa kaitīgo ietekmi.

Interesantus rezultātus uzrādīja Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas studentu aptauja, kurā pedālījās 12 jaunāko kursu studenti, atbildot uz jautājumiem par stresa ietekmi pirms uzstāšanās.

1. tabula. Aptaujas jautājumi par stresa ietekmi uz vokālo priekšnesumu

1.	Vai izjūtat pastiprinātu stresu pirms uzstāšanās?	Jā Nē Nezinu
2.	Kā Jūs raksturotu stresa radītās izjūtas?	Vairāk patīkamas Vairāk nepatīkamas Grūti pateikt
3.	Salīdzinot uzstāšanos uz skatuves ar dziedāšanu klasē, uz skatuves es dziedu...	Labāk Sliktāk Nav starpības

Atbildot uz 1. jautājumu, tika saņemtas 12 apstiprinošas atbildes. Skatuves stresu ar patīkamām izjūtām saistīja 3 studenti, ar nepatīkamām 4 studenti, bet 5 nevarēja šīs izjūtas raksturot. Inetresanti, ka tie studenti, kuri bija savas sajūtas raksturojuši kā patīkamas, atzina, ka uz skatuves vienmēr dzied labāk nekā klasē, tie, kuri bija raksturojuši savas sajūtas kā negatīvas, atzina, ka uz skatuves vienmēr dzied sliktāk nekā klasē, bet no pieciem, kuri nevarēja novērtēt savas izjūtas, 3 atzina, ka nav būtiskas starpības, 1 uzskatīja, ka uz skatuves dzied labāk un 1, ka dzied sliktāk nekā klasē.

Varam priecāties, ja stress kļūst par palīgu māksliniecisko mērķu sasniegšanā, bet risinājumi ir jāmeklē, saskarotie ar negatīvām izjūtām. Lai veiksmīgāk slāpētu distresa izpausmes, ir vēlams konkretizēt stresorus jeb iemeslus, kuri veicina stresu un situācijas, kurās cilvēks jūtas kaut kādā mērā apdraudēts (Ozoliņa-Nucho, Vidnere, 2004).

Kā pozitīvu piemēru var atzīmēt JVLMA regulāri notiekošās meistarklases ne tikai vokālajā mākslā, bet arī aktiermeistarībā, kuras vada atzīti dažādu valstu pasniedzēji. Šo meistarklašu mērķis ir, pirmkārt, atbrīvot no stresa radītā sasprindzinājuma un, otrkārt, piedāvāt radoši oriģinālus veidus, lai atraisītu studentu fantāziju un pašizteikšanos.

Stresorus skatuves darbā var iedalīt 4 grupās:

1. Stresori, kuri saistās ar šaubām par savu profesionālo varēšanu vai sagatavotības pakāpi. Tas var attiekties uz balss diapazonu – bailēm no īpaši augstas vai zemas skaņas, šaubām par pietiekamu skanīgumu – bailēm, ka balss var neiet pāri orķestra skanējumam, bailēm no virtuoziem, tehniskiem fragmentiem utt. Var just šaubas par muzikālā un tekstuālā materiāla pietiekamu pārzināšanu, par fizisko gatavību veikt nepieciešamos skatuves uzdevumus vai arī par savu prasmi realizēt režisora un diriģenta dotos uzdevumus.

Šīs stresoru grupas izraisītais stress būtu mazināms, paaugstinot profesionālās prasmes, regulāri un pietiekami ilgstoši vingrinoties, kā arī pastiprināti vēršot uzmanību uz pareizu, veselīgu dziedāšanas veidu. Būtu ieteicams neiekļaut repertuārā skaņadarbus un lomas, kuras neatbilst balss tipam vai stipri pārsniedz esošās prasmes. Strādājot vokālā pedagoga darbu, ievērots, ka audzēkņi, kuri ir labāk apguvuši muzikālo materiālu un labāk pārvalda savu balss aparātu, ievērojami labāk tiek galā arī ar skatuves stresu. Ākārtīgi svarīgi ir sekot pareizai repertuāra izvēlei, jo balsij nepiemērots repertuārs un pārmērīga grūtības pakāpe vienmēr izsauc negatīvu stresu. Ilgstoši saskaroties ar šādu stresoru, tiek ne tikai bojāts balss aparāts fiziskajā plānā, bet arī radīti psihē balstīti kompleksi, kuri traucē turpmāk veiksmīgi atskaņot arī balsij piemērotus skaņdarbus.

2. Stresori, kuri attiecas uz darba organizāciju, darba vidi, attiecībām kolektīvā, darba novērtējumu un tā nodrošinājumu. Šie stresori bieži saistās ar darba plānošanas kļūdām, kad māksliniekam nav atbilstošas mēģinājumu telpas, nav sakārtots konkurences radīto attiecību regulējums un citi līdzīgi apstākļi.

Šī stresoru grupa pārsvarā ne vienmēr ir individuāli ietekmējama un par tās mazināšanu būtu jā rūpējas teātra vadībai, nodrošinot minēto jautājumu nokārtošanu. Daudzas problēmas var atrisināt, ja mākslinieki spēj apvienoties arodorganizācijās un šīs problēmas atrunā darba koplīgumā, savstarpēji vienojoties par abām pusēm pieņemamiem nosacījumiem. Tikpat liela loma var būt darba vietas ētikas komisijai, kuras pienākums būtu regulēt konfliktsituācijas, kuras diemžēl nav reta parādība vietās, kur valda savstarpēja konkurence.

3. Stresori, kurus rosina zemapziņā slēpti impulsi. Bailes no neprognozējama, fiziski un ar prātu nevadāma notikuma – piepešas slimības, teksta, mūzikas, mizanscēnas aizmiršanas, publikas un kritikas reakcijas utt. Raksturīgas ļaunas priekšnojautas, iedomas par gaidāmo notikumu. Tās parasti rada daudz vairāk stresa nekā paši notikumi un ir draudošākas par realitāti.

Šī stresoru grupa ir visspecifiskākā un parasti netiek minēta starp visbiežāk sastopamajiem stresa avotiem, bet teātra vidē tā ir viena no visizplatītākajām. Tā kā iemesli neslēpjas fiziskajā vai apziņas līmenī, bet gan zemapziņā tad arī iedarbībai uz šo stresu jānotiek zemapziņas līmenī. Vislabākos rezultātus uzrāda meditāciju un pašsugēstijas prakse, nodarbošanās ar fiziskām aktivitātēm, visnoderīgāk ar jogas vai citām Austrumu kultūras veselīgas vingrošanas praksēm, kurās ļoti liela uzmanība tiek vērsta uz ķermeņa relaksāciju un pareizas dziļas elpošanas tehniku. Emocionālu stabilitāti palīdz atgūt kontakts ar dabu. Nav ieteicams pievērsties amuletiem un pašizdomātiem rituāliem, kuru uzdevums ir nest māksliniekam veiksmi. Šādu darbību saucam par māņticību, bet tās iedarbība ir reāla un bieži veido atkarību no kāda priekšmeta vai darbības. Par darbu ar zemapziņu var uzskatīt arī ļoti ilgstošu nepieciešamā materiāla atkārtošanu, ar mērķi to automatizēt līdz zemapziņas līmenim jeb tā sauktajam *autopilotam*. Kā iedarbīgāko līdzekli stresa kontrolei un ierobežošanai var uzskatīt pozitīvo domāšanu. Cilvēks nekad nespēs justies mierīgs un nosvērts, ja ik brīdi koncentrēsies tikai uz nepatīkšanām un raizēm.

4. Stresori, kurus izraisa pārmērīga atbildības izjūta pret kolēģiem, pedagogiem, tuviniekiem, publiku un faniem. Raksturīgi, ka šis stressors biežāk ietekmē pieredzējušus māksliniekus, kuri sasniedzot augstu māksliniecisكو pakāpi sāk izjust pārspīlētu atbildību, lai šo līmeni vai premjera statusu noturētu un attaisnotu. Arī šeit varam ieteikt pozitīvo domāšanu kā iedarbīgu līdzekli. Savu spēju apzināšanās un veselīgs pašvērtējums ir būtisks šī stresora kavētājs.

Varam secināt, ka mākslas pasaule ir mainīga un nekas tajā nevar palikt nemainīgs – patiesība, kura ir jāapzinās katram, kurš par savu profesiju ir izvēlējis skatuves darbu. Atzīstami, ja mākslinieks visu laiku redz un izmanto iespējas savai izaugsmei – jaunībā, lai pilnveidotu savas prasmes, radošo spēju zenītā, lai neiegrimtu rutīnā, bet skatuves gaitu noslēgumā, lai spētu iegūtās prasmes nodot tālāk audzēkņiem.

Solists diemžēl nav pasargāts no apstākļiem, kas nav atkarīgi no viņa paša. Te varētu minēt sadarbību ar diriģentiem, kas izrādes gaitā var gan palīdzēt, gan arī traucēt dziedoņa pareizai un veselīgai balss darbībai.

Pirmkārt, milzīga nozīme ir diriģenta spējai sabalansēt orķestra skanējumu ar solista balsij pieļaujamo dinamisko kāpinājumu, otrkārt, diriģenta elastīgums, veidojot kopējo frāzējumu, saskaņā ar dziedoņa elpas plūdumu, treškārt, emocionālais kontakts, kas ļauj dziedonim atbrīvoties no liekā stresa un savstarpēji labvēlīgā mākslinieciskā gaisotnē atklāt savas balss labākās īpašības. Protams, jāmin arī diriģenta personības sugēstijas spēks un tas enerģētiskais lādiņš, kas palīdz dziedonim tīri instinktīvi un dabiski pārvarēt dažādas vokāla rakstura grūtības.

Viens no latviešu opermākslas celmlaužiem Ādolfs Kaktiņš savās atmiņās raksta par to kaitīgo iespaidu, kādu pat uz ļoti laba dziedātāja balsi var atstāt neveiksmīga sadarbība ar diriģentu:

„Diriģents Kupers bija labs, bet neizprotamā kārtā ar viņu bija ārkārtīgi grūti dziedāt. Jau pēc nelielas partijas jutos noguris. Iestudējot Riharda Vāgnera operas Valkīra Votāna partiju, smagajos mēģinājumos biju tā pārpūlējis balsi, ka pirmizrādē aizsmaku un tikai ar mokām beidzu izrādi. Pēc tam ilgu laiku nevarēju kārtīgi padziedāt, katrā operā beigu cēlienā aizsmakdams. Mani draugi jau gavilēja, ka es nu beidzot būšot nost no kājām, jo es esot pazaudējis balsi. Gaviles bija pārargas. Atbrīvojies no Kupera smagā taktszižļa, atpūtos, un balss atkal bija kārtībā.” (Kaktiņš, 1992, 183)

Pārspīlētas kritikas un daāreiz nepamatotu prasību dēļ līdz galam pilnvērtīgi nevarēja atklāties Arnolda Skaras vokālās un dramatiskās iespējas. Operas soliste Anna Ludiņa par to dalījusi ar saviem iespaidiem intervijā Olafam Seviško. Viņa ievērojusi, ka diriģenti savas piezīmes, savus aizrādījumus A. Skaram izteikuši diezgan asā formā. Bet viņš savā būtībā bijis ļoti jūtīgs. Mākslinieks to ļoti pārdzīvojis un cietis, bet ārēji to nekad nav izrādījis. Viņš centies visu izlabot, ņemt visus aizrādījumus vērā un darīt to labāko. Un varbūt, labu gribēdams, darījis sev sliktāk, jo A. Skaram sākuši pārnest, ka viņš nemītīgi skatoties uz diriģentu (Seviško, 2007).

Protams, visi dziedoņi ar pateicību piemin diriģentus, kas iejūtīgi un mākslinieciski fascinējoši mācējuši vadīt solistu balsis pāri visiem vokālajiem šķēršļiem. Kārlis Zariņš intervijā Silvijai Līcei no Latvijas diriģentiem izceļ Leonīda Vīgnera augsto enerģētikas un muzikalitātes apvienojumu un Riharda Glāzupa māksliniecisko intuīciju:

„Rihards Glāzups, tāpat kā režisors Jānis Zariņš, bija personības ar saviem skaidriem un neapšaubāmiem kritērijiem, kuri veidojušies no viņu milzīgās erudīcijas un pieredzes. R. Glāzups bija apveltīts ar smalku māksliniecisku intuīciju, kas aizsniedza augstāko pilnību, kad bija jāatskaņo Dž. Verdi vai Dž. Pučīni. Tā pati Masku balle... Man ir gadījies dziedāt ar diriģentiem, kuri pārvērš šo operu par kaut ko operetiski lētu un virspusēju. Bet R. Glāzups jūta to, kas tur ir dziļi apakšā. Viņš prata izlasīt notis un ielikt mūzikā to, kas vajadzīgs. Šie īstie tempi. Stila izjūta. Ansambļi. Kori. Tas viss viņam bija brīnišķīgā kārtībā.” (Līce, 1995, 60)

Tāpat atzinīgus vārdus varam lasīt par izcilo lietuviešu diriģentu Jonu Aleksu: „Ārkārtīgi smags un nozīmīgs iestudējums man bija Gurre dziesmas 1994. gadā. Neparasta, brīnišķīga mūzika un Jons Aleksa pie diriģenta pulsts!... Jebkādi vārdi te lieki!” (Līce, 1995, 62)

Muzikoloģe Anna Kenigsberga, intervijā noskaidrojusi, ka Kārlim Zariņam patīk strādāt ar prasīgiem diriģentiem. Tādēļ pirmā tikšanās ar diriģentu Genādiju Roždestvenski Zariņam izsauca vilšanos, jo slavenais Maskavas diriģents neizteica nevienu aizrādījumu, bet tikai slavēja viņu pēc Dž. Verdi „Rekviēma” mēģinājuma (Кенигсберг, 1976).

Runājot par šodienas diriģentiem, K. Zariņš intervijā muzikoloģei Ingai Vasiljevai saka: „Labs vokālās mūzikas diriģents? – Atbildēšu specifiski – mūziķi sapratīs: tāds, ar kuru nav īpaši jāpiepūlas vai citādi jādomā, kā un kurā mirklī viņš parādīs pirmo taktsdaļu. No šī brīža Latvijas diriģentiem kā labus sava aroda meistaros varu nosaukt Aleksandru Viļumani un Andri Nelsonu. Un vēl. Nekad nebiju sajūsmā par diriģentiem ar diktatoriem raksturīgiem darba paņēmieniem.” (Vasiljeva, 2006)

Diriģenta Aleksandra Viļumaņa prasmīgo darbu ir atzīmējuši arī citi operas solisti. Pasaules slavu ieguvusī latviešu dziedātāja Maija Kovaļevska Aleksandru Viļumani pat salīdzina ar ilggadējo Ņujorkas Metropolitēna operas galveno diriģentu Džeimsu Levainu. Pats maestro A. Viļumanis intervijā muzikoloģei Inesei Lūsiņai saka: „Visaugstāko vērtējumu no dziedātājiem es saņēmu Pēterburgas Marijas teātrī. Kopā muzicējot, viņi jutās loloti. Bet to iemācīt nevar. Pučīni partitūrās stulbiem diriģentiem ir ierakstījis metronoma tempus un katru niansi. Mimī un Rūdolda duetā Bohēmas 1. cēlienā komponists rakstījis: *ritardando, ritardando, ritardando* - visu laiku palēnināt! Bet tā var tikai milzīgās balsis. Tu dari to, taču dziedātāja iespējās! Dziedātāji ir jājūt.” (Lūsiņa, 2012)

Nikolajs Gedda brīdina jaunos dziedātājus no balsi pārslogojošām lomām, pat tad, ja tās iestudēt mudina pieredzējuši augstas klases diriģenti. Kā piemēru viņš min izcilo diriģentu Herbertu fon Karajanu. „Karajans neorientējas balsīs. Viņš dzird balsi, saprot, ka tā skan skaisti un viņu pārņem sava veida kaislība uz šo balsi. Bet pēc tam dziedātājs var vienkārši dabūt partijas, kuras viņiem ne tikai neder, bet var pat kaitēt. Viņi paši par to runāt neuzdrošinās, bet Karajanu neinteresē, vai viņa komandēšana nebeigsies ar krahu. Šajā vietā viņš paņems citu.” (Гедда, 1983, 70)

Kā nozīmīgs un operas solista balsi ietekmējošs, jāmin izrādes režisora darbs un uzdevumi, kas dziedonim jārealizē uzveduma gaitā. Diemžēl režisoriskie meklējumi ne vienmēr ir savienojami ar ērtu vokālu pozīciju un elpas padevi. Šodienas operdziedātāja – aktiera skatuves uzdevumi vairs neatšķiras no dramatiskā teātra aktiera uzdevumiem un bieži ietver pat cirka mākslinieka cienīgus trikus.

Operas māksla nav jābūt sastingušai, tai ir jāattīstās un jāmainās līdzī laimam un cilvēkiem. Tā nevar būt tāda, kāda tā bija 19. gadsimtā. Ģeniāli skaņdarbi var izdzīvot ikvienā laikmetā, bet ir jāatrod jauni izteiksmes līdzekļi, kas spēj iedarboties uz mūsdienu skatītāju, kuram ir pavisam cita uzkrātā dzīves pieredze un vizuālās prasības. Tas, kas bija emocionāli iedarbīgs agrāk, šodien var izskatīties naivi un pat smieklīgi. Internets un televīzija ļauj jebkuram salīdzināt redzēto ar augstākajiem sasniegumiem pasaulē. Tehniskās iespējas paver ceļu jauniem skatuviskiem risinājumiem. Tas uzstāda arī augstākas prasības kā režisoriem un scenogrāfiem, tā arī dziedātājiem. Novatorisms un spēja atklāt kaut ko jaunu, nepazaudējot komponista iecerēto stāstu, ir viena no pieprasītākajām spējām. Kārļa Zariņa mākslas spēja būt emocionāli iedarbīgai uz vairākām skatītāju paaudzēm apliecina nemitīgu kvalitatīvu izaugsmi.

Kārlis Zariņš tomēr kā traucējošāko savā darbā atzīmē režisoriskās ieceres nesaskaņošanu ar muzikālajā materiālā pausto emociju vai pat izteiktu pretrunu, kas neļauj balsij iekrāsoties mūzikas raksturam atbilstošā tembrā, bet skatuviskajai darbībai būt saskaņā ar tekstu un situāciju. Taujāts par mūsdienu režisoru darba vērtējumu, mākslinieks saka: „Ar to mūsdienu režiju ir tā, kā ir. Tur man jācītē Egīls Siliņš. Viņš teica tā – ja tu vari ienākt vienā uzvedumā iekšā un tevī nav pretestības pret to, ko tev dod tas režisors, jeb tu vari sevi piespiest pāriet tam pāri, tad jau viss ir labi. Bet, ja ir tāda iekšēja bremze, tad ir konflikts, un es neesmu no tiem sevišķi ērtajiem māksliniekiem priekš režisora. Es neesmu tas izdabātājs. Man vienmēr ir sava doma, savs attaisnojums. Un it sevišķi es nevaru paciest tā, kā Salomē bija! Tur ir tāda – *Steh nicht auf, mein Weib!* Tas tev nepalīdzēs, necelies augšā! Bet tieši tajā brīdī viņa augšā

stāv, sēžas man blakus. Es to nevaru pieņemt... „Pīķa dāma”, piemēram, šodien, vai ne, kur nāk tā spēle... Tur notiek kaut kas cits uz šī teksta! Ja to tekstu neievēro vispār, dzied to tekstu un dara kaut ko savu, tad man uzreiz ir spuras gaisā!” (Intervija ar K. Zariņu, 29.06.2009.)

Inese Zandere intervijā noskaidrojusi, ka Samsons Izjumovs darbā ar jaunu režisoru vadās pēc principa – vispirms saprast režisoru un viņa idejas, un tad mēģināt atrast sevī veidu, kā tās iemiesot, kā to visu izdarīt. Turklāt jācenšas no tā gūt mākslas baudījumu. Komponista sacerētā mūzika paliek, to neviens nepārtaisīs, tāpat teksts, saturs, fabula paliks. Jādomā, kā pārveidot, interpretēt, kurp pārcelt akcentus. Svarīgākais māksliniekam ir, lai skatītājam tas patiktu. Vai patīk pašam, nav tik svarīgi. Dažreiz nākas pārkāpt savam es, jo ir režisors un viņš šo operu redz citādi. Sagatavošanas periodā, patstāvīgi strādājot pie lomas, apgūstot mūziku un tekstu, S. Izjumovam sāk veidoties savs izrādes redzējums un savi tēli. Tādēļ, ja pēkšņi režisora versija saduras ar operdziedātāja iekšēji izloloto, tas nav vienkārši. Pēdējos uzvedumos S. Izjumovs ir centies nesteigties ar secinājumiem, viņš grib vispirms saprast, ko grib režisors, viņa ieceres jēgu un tad turēties pie tās, apaudzēt un uzkrāt iespaidus (Zandere, 2005).

Kā pozitīvu pieredzi skatuviskā tēla atklāsmē, strādājot ar Hermana lomu operā „Pīķa dāma”, Kārlis Zariņš intervijā žurnālistei Vitai Kraujai min darbu Maskavas Lielajā teātrī slavenā krievu režisora Borisa Pokrovska vadībā. Pirmo reizi K. Zariņš ar „Pīķa dāmu” saskāries, strādājot kopā ar toreizējo Operas galveno režisoru Kārli Liepu un izcilo latviešu diriģentu Rihardu Glāzupu. Bet tā kā viņš bijis ļoti biežs viesis Maskavas Lielajā teātrī tajā pašā „Pīķa dāmā” Hermana lomā un braucis ar to viesizrādēs pa Eiropu, līdz ar to mēģinājumi bijuši pie slavenā Maskavas Lielā teātra galvenā režisora B. Pokrovska, ļoti dziļa, īsta krievu rakstura pazinēja un sapratēja. Kārlis Zariņš, sevi raksturojot kā konservatīvu cilvēku, teicis, ka darbs, kas ieguldīts pie tik dziļas tēla atklāsmes, kāda bija B. Pokrovskim un kāda tika prasīta no visiem dziedātājiem, nevar izzust no atmiņas un ir grūti no šīs koncepcijas atkāpties. Bet galvenais jau nav, kāda „Pīķa dāma” ir A. Puškinam. Galvenais, kāda tā ir P. Čaikovskim. Tas ir cits Hermanis un cita situācija. Un tā joprojām ir K. Zariņa emocionālajā atmiņā. Viņš atzīst, ka LNO „Pīķa dāmas” uzvedumā ir daudz interesanta un daudzi par to ir sajūsmā, taču piederu tiem, kuri diezgan konservatīvi pieiet jauninājumiem un meklējumiem. Viņš atzīmē, ka tādas tendences gan jūtamas visā Eiropā. Tā ir mūsu laikmeta iezīme. No tāda operteātra, kur pirmā persona bija diriģents, tas ir, pirmo vijoli spēlēja mūzika, jau pirms dažiem gadu desmitiem tas pārvērties par režisora teātri. Un režisori arvien cenšas savā izdomā

tikt cits citam pāri. Bet īsti labu, tiešām radošu, izdomas pilnu operas režisoru, kā, piemēram, slavenais Ponelle, pasaulē vienmēr bijis ārkārtīgi maz. Labi, ja kādus desmit var saskaitīt (Krauja, 2005.).

Kārļa Zariņa operas gaitu pirmā puse ir cieši saistīta ar latviešu operas režijas lielmeistara Jāņa Zariņa uzvedumiem. Raksturojot vadošos Latvijas operas tenorus, režisors izcēla Kārļa Zariņa darba spējas un iedziļināšanos lomā, pretēji dažu solistu nepietiekamai atbildības izjūtai vai tīri intuitīvam skatījumam bez racionālas analīzes klātbūtnes. Stāstot par darba procesu pie B. Britena operas „Pīters Graimss”, režisors Jānis Zariņš saka:

„Neparastais operas sižets, konfliktiem un kontrastiem bagātā, psiholoģiski sarežģītā varoņa dvēseles dzīve ierosināja mākslinieka iztēli, kas ļoti rūpīgajā darba procesā palīdzēja radīt oriģinālu skatuves tēlu.” (Zariņš, 1974, 140)

Pats Kārlis Zariņš velta režisoram J. Zariņam ārkārtīgi atzinīgus vārdus: „Man gribētos teikt tā – vispār opera ir žanrs, kurā galvenā noteicošā loma ir mūzikai. Parasti jau mūsdienās mēdz būt tā, ka režisori un scenogrāfi mēdz iet pret mūziku. Un šeit rodas tā disonanse. Un Zariņtēvs, kā mēs viņu saucam teātrī, viņš šajā ziņā bija mākslinieks ar lielu pieredzi, bet viņa kredo bija – viss jāpakļauj mūzikai, absolūtai muzikālai tīrībai un viņa muzikālā izpratne, es teiktu, tā intuīcija, kas nosaka mākslinieka darbības virzību, viņam bija ārkārtīgi smalka” (Intervija ar K. Zariņu, 29.06.2009.).

Ineses Zanderes intervijā Samsons Izjumovs dalās iespaidos par režisoriem, sakot, ka režisoru operā ir visvieglāk novērtēt pēc tā, kādās attiecībās viņš ir ar mūziku, vai tās ir draudzīgas. Ja cilvēks nav muzikāls, to uzreiz jūt, tas nav pat izskaidrojams. Ja režisoram nav nekādas muzikālās izglītības - nu kā viņš var iestudēt operu... Nu, var gadīties laimīga sakritība, veiksmē uz dabiskas muzikalitātes rēķina. Tik daudz dažādu sīkumu lomas zīmējumam taču rodas no pašas mūzikas - žests, kas saskan ar akordu, apstāšanās, ko diktē pauze mūzikā, kustības virziena maiņa reizē ar frāzi! To var salīdzināt ar internetu - kā cilvēki no turienes "nopumpē" sev vajadzīgās lietas, tā lomai visu var atrast mūzikā (Zandere, 2005).

Līdzās jāmin arī citi balss pāragras nolietošānās riski, no kuriem jāatzīmē balss higiēnas pārkāpumi: pārlicēģi ilga balss ekspluatācija, kas gan ir ļoti individuāla katram dziedonim un ļoti tieši saistīta ar pareizu vai nepareizu dziedāšanas tehniku; neveselīgs dzīves veids, kurā nav atlicināts laiks pietiekamam miegam un atpūtai, bet ir vieta pārmērīgam alkohola patēriņam un smēķēšanai; sevis pakļaušana caurvējiem un apspaldēšanās riskam. Apaukstēšanās un vīrusu izraisītās slimības, kuras pavada

paaugstināta temperatūra, izraisa pastiprinātu vājumu un biežāk liek pret tām izturēties nopietni, uzsākot ārstēšanās kursu. Šādos gadījumos parasti ir vērojams balss aizsmakums, kurš parasti izslēdz iespēju dziedāt.

Iveta Grīniņa intervijā ar otolaringoģi Ilzi Ābeli noskaidrojusi, ka dziedātāju attieksme pret iesnām mēdz būt daudz pielaidīgāka. Tomēr nevajadzētu aizmirst, ka balss jāsaudzē, ja ir iesnas. Tad balsene tiek vairāk noslogota, jo ir aizsprostoti rezonatori. Ja ir sastrutojums deguna blakusdobumos, tad kaklā izplatās infekcija, un slodze uz balss saitēm var paātrināt iekaisuma veidošanos. Profesionālēm ārsti neiesaka dziedāt mēnešreīžu laikā – arī tad slodze ir lielāka (Grīniņa, 2008).

Smēķēšanas kaitīgums ir atzīmēts praktiski visos materiālos, kas skar dziedātāja balss higiēnu. Ir zināms, ka īpaši no smēķēšanas cieš augsto balsu īpašnieki, bet vokālā vēsture tomēr sniedz arī pretrunīgas liecības, atzīmējot, ka brīnišķīgās tenora balss īpašnieks, ilgdziedātājs Andželo Mazīni visbiežāk bijis sastopams vienatnē kūpinot cigāru, E. Karūzo, savukārt, bijis tik kaislīgs smēķētājs, ka viesizrāžu laikā Vācijā māksliniekam pat piekomandēts ugunsdzēsējs. Taisnības labad gan jāteic, ka E. Karūzo mūžs aprāvās, nesusniedzot pat 50 gadu robežu, un šīs pāragrās aiziešanas cēlonis bija plaušu pleirīts, kas varētu būt arī ilggadējās smēķēšanas sekas. Vitorio Tortorelli, aprakstot izcilā dziedātāja profesionālo darbību un pieredzi, norāda, ka, lai arī pats E. Karūzo ir bijis hronisks smēķētājs un izsmēķējis pat 40 cigāretes dienā, visiem dziedātājiem un it īpaši jaunajiem dziedātājiem viņš rekomendējis atteikties no šī ieraduma, kas noteikti neveselīgi iespaido tik jūtīgos balss aparāta audus (Торторелли, 1965).

Kārlis Zariņš teic, ka arī pats ilgus gadus bijis pieskaitāms smēķētājiem un šo ieradumu pārtraucis dzīvesbiedres Regīnas mudināts: „Biju visu laiku tāds pīpmanis, ka ārprāts! Tur nu mana Regīna bija tā varone! Viņa man teica – tu esi vāja rakstura cilvēks, tu nevari atmest smēķēšanu, kas tev traucē dziedāšanai! Kāpēc tev vajadzīgs to balss aparātu vēl pašam padarīt neelastīgāku nekā, kad tu nesmēķētu?(..) Un viņa teica – tev jau nav rakstura, tu jau nevari to izdarīt! Un es uz to uzāķējos. Es saku – nē, bet es varu! Nē, tu nevari! Nu, tad atmet! Un es no tās dienas teicu – sveiki! Noliku malā un viss!” (Intervija ar K. Zariņu, 2007.16.08.)

Vēlāk mākslinieks atzīmē, ka tiešām jutis pozitīvas izmaiņas savā vokālā.

E. Bengtson-Opitca ir konstatējusi, ka elpošanas kapacitāte pieaug ar 25. dzīves gadu. Ar 55 gadiem elpojot tiek izlietots viens litrs gaisa mazāk nekā 25 gadu vecumā. Smēķētājiem kapacitāte samazinās vēl ātrāk (Bengtson-Opitz, Opitz, 2010).

Iveta Grīniņa intervijā ar Ilzi Ābeli noskaidrojusi, ka ir tā saucamais pīpmaņu laringīts. Tas ir hroniska balsenes iekaisuma paveids, kad gļotāda ir bojāta, tā kļūst rupjāka, biezāka. Reizēm virs balss saitēm izveidojas it kā uzaugums, kas traucē normālai skaņas veidošanai (Grīniņa, 2008).

No intervijas ar laringologu Dinu Sumeragu žurnāliste Sandra Puntule guvusi apliecinājumu, ka būtiska nozīme balss ilgtspējai ir cilvēka kopējais veselības stāvoklis, ka piem., kuņģa un zarnu trakta problēmas, būtiski ietekmē balsi. Tātad produktu veids un to uzņemšanas režīms balss kvalitātei ir ļoti svarīgs. Lai būtu laba vokalizācija, balss aparātam vajag būt mitrinātam. Ja cilvēks pārtikā lieto daudz sāls vai, ja viņam ir aknu, žultspūšļa, aizkuņģa dziedzera problēmas (ko bieži rada nepareizs uzturs), balss saites var būt nepietiekami mitrinātas un balsij parādās nepatīkams tembrs. Vai piemēram, cilvēkam nākas kāsēt, atklepoties. Vajag saprast, ka kasīšanās kaklā un klepus ir ne tikai apaukstēšanās, vīrusu infekcijas un bronhu slimības pazīme. Var izrādīties, ka vainīga ir gremošanas sistēma – gastrīts, pankreatīts, holecistīts. Lai atjaunotu balss saišu funkcionēšanu, ir jālikvidē minētās veselības problēmas (Puntule, 2005).

Ilgdziedātājs Džeroms Hains, kurš pabeidza savu dziedātāja karjeru 80 gadu vecumā, par pamatu savai ilgdziedāšanai uzskatīja trīs faktorus – ticību Dievam, veselīgu uzturu un regulāru organisma attīrīšanu, kā arī nemitīgu vokālo treniņu (Hines, 1982). Šos faktorus varam saistīt ar iepriekš minētajiem un analizētajiem faktoriem – psiholoģiskā stabilitāte stresa situācijās, vokālā higiēna un pašattīstība.

Operdziedātāja Inese Galante par ilgdziedāšanas nosacījumiem un Kārļa Zariņa fenomenu izteikusi savu viedokli žurnālistei V. Kraujai, sakot, ka, ja Kārlis Zariņš būtu izbraucis no Padomju Savienības kaut piecpadsmit gadus pirms tās sabrukuma, viņš dziedātu visās Vāgnera operās pasaulē. Bet dziedātāja skatuves mūžs atkarīgs no ļoti daudzām lietām – tavas miesas, dvēseles, dzīvesveida, prasmes atteikties no nepiemērota repertuāra, spējas atgūties pēc grūtām izrādēm. No svara, kā saudzē savu balsi – vai dzer, smēķē, naktīs guli vai klaiņo apkārt. I.Galante saka, ka ir redzējusi ātri izdegušas lielas zvaigznes – trīsdesmitgadniekus, kuri izskatās veci, acis nemirdz, tukšas, piecdesmitniekus ar "smilšainām" un neskanīgām balsīm. Bet ir tādi, kas dzied līdz astoņdesmit gadiem. Jādomā par sevi, citādi dzīve tavā vietā ātri atradīs citu (Krauja, 2012).

Secinājums: Balss novecošanai raksturīgās pazīmes var iestāties priekšlaicīgi, ja dziedāšanā tiek lietota nepareiza vokālā tehnika, tiek pieļautas repertuāra kļūdas, ir regulāra emocionāla pārslodze, tiek pārkāpta balss higiēna, kā arī notiek balsi

ietekmējošas veselības izmaiņas. Ilgdziedāšanas jautājumi ir jāpēta mijiedarbībā visās vecuma grupās, jo problēmas, kuras parādās jau agrā bērnībā un netiek savlaicīgi risinātas, neapšaubāmi atstās iespaidu uz tālāko bals attīstību, samazinot iespējas piedzīvot kvalitatīvu ilgdziedāšanu.

1.2. Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas fenomena veidošanās

1.2.1. Dabas un sociālās vides ietekme uz Kārļa Zariņa muzikālās izglītības un mūzikas vērtību izpratnes veidošanos

Cilvēka dzīves gājuma pētniecība vienmēr saistīta ar dzīves mērķa un jēgas meklējumiem. Atrodot dzīves gājuma ietekmes galvenās vadlīnijas, ir iespējams izprast cilvēka pašatklāsmi un pašrealizāciju (Maslow, 1968; Rogers, 1959).

Dzīves gājuma vadlīnijas attiecas gan uz ārējiem cilvēka dzīves apstākļiem, gan attieksmes pret sevi, citiem cilvēkiem, darbu un kultūru, pasaules uzskatu un vērtību veidošanos.

Dzīves gājumā kā svarīgas vadlīnijas, kas ietekmē cilvēka dzīves veidu un personības attīstību kopumā, S. Frīmens un Dž. Herons īpaši izdala dabas un sociālo vidi (Freeman, Herron, 2007).

Cilvēka dzīvesveida kvalitāti nosaka dabiskās vides nepieciešamība: svaigs gaiss, tīrs ūdens, tīras mājas, tīra apkārtnē, kam ir izšķiroša nozīme vides ilgtspējīgai attīstībai un cilvēka mūža garumam. Sociālā vide ir atšķirīga un tā ietver dzīves un darba apstākļus, ienākumu līmeni, izglītības formu, mikro un mezo-vides ietekmi, uzskatus, sadzīvi (Freeman, Herron, 2007).

Analizējot Kārļa Zariņa bērnību, atklājās nozīmīgi sociālās dzīves fakti, kas ietekmēja viņa muzikalitātes attīstību. „Tikai saskarsmē ar citiem cilvēkiem indivīds iegūst savu cilvēcisko būtību... Personība ir indivīda socializācijas projekts.” (Новиков, 2010, 30) Socializācija sākas no cilvēka dzimšanas ģimenē. Pirmās saziņas un sadarbības iemaņas bērns apgūst ar māti, tēvu, brāļiem, māsām, vecvecākiem un radiem. Kārļa Zariņa ģimene un radi ir atstājuši paliekošas vērtības viņa dzīves gājumā.

Kārlis Zariņš dzimis 1930. gada 6. jūlijā, Rīgā, 1. Pilsētas slimnīcā, kā otrais bērns Kārļa (1905 – 1966) un Ernas (1906 – 1993) Zariņu ģimenē. Jaundzimušais tik skaļi vēstījis par sevi, ka slimnīcas māsiņa teikusi, ka šim puikam nūdien dienās jāklūst par lielu dziedātāju. Diez vai viņa uzzināja, cik pravietiski precīzi ir noteikusi mazā Kārļa turpmāko dzīves ceļu.

„Tad, kad bērniņi nesti pie māmiņām uz barošanu, tad es esot tādā resnā, milzīgā, skaļā balsī sevi pieteicis, un māsiņa teikusi – nu, tas noteikti būs dziedātājs!” (Intervija ar K. Zariņu, 09.09.2008.)

Neizbrīna māsiņas nejaušais izteikums, bet liek pievērst uzmanību tas, ar kādu atsaucību un prieku šis izteikums ir ticis uzklauts un saglabāts Zariņu ģimenes atmiņu

stāstījumos. Varam secināt, ka dziedātāja profesija ģimenē ir uzskatīta par ļoti prestižu un vēlamu. Arī turpmāk jebkāda norāde uz Kārļa Zariņa dziedāšanas talantu ir tikusi ģimenē ļoti atzinīgi uzņemta.

Ģimenē jau auga 5 gadus vecāka māsa Skaidrīte (1925 – 1955). Māsa vēlāk iegūst augstāko izglītību Latvijas Universitātē, tomēr personiskā dzīve neveidojas veiksmīgi. Nelaimīga mīlestība kļūst par iemeslu, lai brīvprātīgi aizietu no dzīves. Notikums uz ģimeni atstājis smagas psiholoģiski emocionālas sekas, kaut gan Kārlis Zariņš atzīst, ka ģimenē par to izvairījušies runāt.

Pirmskara gados māte audzinājusi bērnus, bet tēvs strādājis dažādos darbos, visvairāk jau kā krāsotājs. Vairākus gadus strādājis šo darbu Gustava Ērenpreisa velosipēdu fabrikā. Kara laikā radusies iespēja pastrādāt arī pie koku pludināšanas pa Ogres upi, jo radnieks Baškers Vilis dabūjis darbu Meža departamentā un tādējādi varējis izkārtot darbu gan Kārļa Zariņa tēvam, gan tēva brālim Jānim. Arī māte tolaik varējusi nedaudz piestrādāt pastā, līdz ar to ģimenei tika nodrošināta maizes tiesa un pārtikas kartiņas.

Tēvam bijuši divi brāļi – vecākais Pēteris, vidējais Jānis. Pats Kārlis bijis jaunākais brālis.

Pēteris Zariņš kalpojis policijā un sargājis Juglas tiltu. Pirmskara periodā tas skaitījies labs darbs, bet, ienākot krievu armijai, Pēteris ar sievu Martu un meitu Ilgu tā dēļ 1941. gadā tika izsūtīti uz tālu Sibīrijas nomali, kur tikai divas reizes gadā iegriezies kuģis, lai atvestu sāli un paņemtu nozvejotās zivis. Pēteris izsūtījumā atšķirts no ģimenes un pazudis bez vēsts, bet Marta ar meitu vēlākajos gados atgriezušās Latvijā (Intervija ar K. Zariņu, 09.09.2008.).

Jānis Zariņš bijis patiess mūzikas entuziasts, sākotnēji beidzis Vīgneru Ernesta (1850 - 1933) Fonoloģijas un mūzikas pedagoģijas institūtu, pārvaldījis gan klavieru, gan vijoles spēli. 20. gadsimta 20. – 30. gados spēlējis Jelgavas simfoniskajā orķestrī, kur tajā laikā muzicējuši tādi meistari kā diriģents Leonīds Vīgners (1906 – 2001) un Jānis Hunhens (1910 - 1986). Jāņa Zariņa tuvākais draugs bijis komponists Pēteris Barisons (1904 – 1947), kurš 1926. gadā arī pabeidzis Vīgneru Ernesta Fonoloģijas un mūzikas pedagoģijas institūtu un iestājies Latvijas Valsts konservatorijā. Arī Jānis Zariņš stājies konservatorijā, bet eksāmenus nav izdevies nolikt pietiekami veiksmīgi, lai kļūtu par konservatorijas studentu. Tas bijis tik liels emocionāls trieciens, ka vairāk Jānis nav pat mēģinājis stāties šajā augstskolā. Tomēr mūzika arvien ir palikusi galvenais viņa dzīves saturs un piepildījums. Pašizglītība ir devusi jūtamus rezultātus, jo vēlāk

Jānis Zariņš ilgus gadus pildījis arī Kuldīgas mūzikas skolas direktora pienākumus, vienlaikus mācot klavieru, vijoles un pat pūšamo instrumentu prasmi mūzikas skolas audzēkņiem. Ģimeni Jānis nav nodibinājis, tādēļ tuvākais radnieks bijis krustdēls Kārlis Zariņš.

Māte Erna Zariņa, dzimusi Ķirsis. Mātei bijis kādus trīs gadus jaunāks brālis Arvīds (Intervija ar K. Zariņu, 09.09.2008.).

Zariņu dzimtā visi bijuši ražena auguma vīri, kaut gan Kārlis Zariņš sliecas domāt, ka viņa augums ir mantots no vectēva (mātes tēva) Voldemāra Ķirša, kurš īpaši izcēlies ar savu lielo augumu. Par vectēvu Voldemāru Ķirsi, ģimenē sauktu par Grosapiņu, saglabājušās gaišas atmiņas. Viņš strādājis smagā ormaņa darbu, pārvadājot dažādas kravas. Vienas no senākajām mākslinieka atmiņām saistās ar ģimenes pārvākšanos no Deglava ielas dzīvokļa uz Tallinas ielu, kad mazais Kārlis sēdējis mīkstā krēslā pašā ormaņa vezuma augšā. Grosapiņam vienmēr kabatā bijis kāds kārums, ko viņš dāvājis mazbērniem.

„Kad viņš strādāja, viņš jau vadāja acīmredzot tos dienviņu augļus, tad viņam vienmēr bija kāds apelsīns, kaut kāds greipfrūts, kaut kas tamlīdzīgs, un tad es vienmēr atceros – Grosapiņ, vai tev nav kaut kas? Un vienmēr bij'!” (Intervija ar K. Zariņu, 09.09.2008.)

Vecmāte Amālija Ķirsis (dzimusi Lācītis) bijusi ļoti praktiskas un taupīgas dabas cilvēks. Viņa strādājusi *Fuļkova* šūšanas darbnīcā Marijas ielā 17, kur šūti zēnu uzvalki. Tādēļ arī Kārlis skolā vienmēr varējis lepoties ar vecāsmātes rūpīgi šūdinātiem uzvalciņiem. Amālija Ķirsis mirusi 1935. gadā, kad pēc neveiksmīga kritiena salauzta kāja un attīstījusies vēnu tromboze.

Audzināšana ģimenē bijusi diezgan stingra, bērniem tika uzdoti savi pienākumi un bez darba nebijis pieņemts sēdēt, tomēr šī disciplīna bija pārdomāta, jo nekādu nepelnītu pārmācīšanu mākslinieks neatceras. Vasaras pavadītas lauku darbos radu saimniecībā.

„Mans tēva brālēns bija mežsargs, un mēs tie bērni vasarā tikām nodoti pie viņiem, kā saka, pansijā, ne pansijā... kā bērni tikām nosūtīti uz laukiem. (..) Kā jau riktīgi latviešu cilvēki tika likti pie darba.” (Intervija ar K. Zariņu, 09.09.2008.)

Otrās pakāpes brālēns Oļģerts bijis viens no tuvākajiem draugiem, ar kuru kopā ne tikai lauku darbi darīti, bet arī bērniības sapņi izsapņoti *Barģu* šķūņaugsas *Ulubelē* (Mārtiņš Zīverts *Minhauzena precības*). Šķūņaugsša kalpoja gan par guļvietu, gan paslēptuvi, kur turēts pat vesels mežā atrasto ieroču arsenāls, gan pirmo skatuvi, no kuras

gandrīz ik vakarus dziedāts. Mākslinieks atzīst, ka tieši tur iespējams dzimusi vēlme pašizteikties dziedāšanā.

„Olģerts (..), viņš man tāds brālēns otrā pakāpē. Mēs vienmēr turējāmies kopā, un tad es atceros vienmēr bija tā, ka mēs, vakars, kad pienāca, uzkāpām tajā savā klēts augšā. Klēts augša mums bija tā mājvieta, kur mēs visi vasarā mitinājāmies, sienā gulējām. Tā bija tā mūsu Ulubele... kur mēs puikas vienmēr vakaros (..) uzdziedājām.” (Intervija ar K. Zariņu, 09.09.2008.)

Protams, netrūcis arī blēņu un palaidnību, bet arī tās bieži vadījusi tieksme pēc kaut kā neparasta, bagātās iztēles un fantāzijas radīta. Tā mākslinieks stāsta par vēlmi pārkrāsot sapņaini zilā krāsā savu ganu gaitu palīgu, suni ar visnotaļ nesunisko vārdu Muris, kura zobu pēdas arvien redzamas uz K. Zariņa rokas.

„Sievass mazgāja veļu un to veļu pēc tam zilināja.(..) Ūdenim pielika kaut kādu zilu krāsu klāt un (..) pēc tam tā veļa bija ļoti gaiša. (..) Un mums bija tāds dzeltens suns ar tādu kažisku nosaukumu Muris, un tas Muris mums nāca līdzī ganos.(..) Un tad mēs sadomājām tā – visiem tur tie suņi dzeltenī un ta’ mums lai būtu zilgans! Un tad mēs to suni bāzām tai zilumā iekšā... Te, lūk, ir – te ir tas viens zobs, un te ir tas otrs zobs!” (Intervija ar K. Zariņu, 09.09.2008.)

Dzīvnieku mīlestība, blakus dziedāšanai turpmākajā dzīvē kļuva par K. Zariņa otro lielāko dzīves piepildījumu. Mākslinieka mājās pajumti vienmēr ir atraduši gan suņi, gan kaķi, turklāt kopā ar dižciltīgiem savas sugas pārstāvjiem uz vienlīdzības pamatiem tur sadzīvo arī dzīvnieku pasaules likteņa pabērni, kuriem ir laimējies nonākt Kārļa Zariņa ceļā (Koļeda, 2006). Turklāt K. Zariņa mājās valdošais mākslas gars interesantā veidā ietekmējis pat dažu no mājdzīvniekiem.

„Kad režisors Jānis Zariņš 70. gados Operā iestudēja operu „*Lucia di Lammermoor*”, tajā dziedāja gan Kārlis Zariņš, gan Pēteris Grāvelis. Pēc režisora ieceres Grāvelim, dziedot mednieka āriju, līdzās vajadzētu atrasties sunim. Viņš lūdzis Kārli atvest uz operu Arbasu. Arbass uz katru izrādi gāja kā uz darbu. Viņš pat kāju pa ceļam nepacēla. Grāvelis dziedāja un Arbass pacietīgi sēdēja viņam līdzās. Opera tika izrādīta daudzas reizes, un dogam apņika sēdēt uz skatuves un klausīties Grāveļa dziedāšanā. Ārijas laikā Arbass aizvien biežāk miga ciet, viņa galva kārās arvien zemāk un zemāk. Tad Kārlis Zariņš no aizkulisēm sauca: „Arbas, Arbas!” Suns uzreiz spicējis ausis un vēries pēc saimnieka. Arbass izpelnījās tādu pašu skatītāju atsaucību kā slavenie dziedātāji.” (Šaitere, 2007)

Par mammas nopelnu mākslinieks uzskata to, ka pamatskolas gados bijis labs un apzinīgs skolnieks. Sekmes gan pasliktinājušās, aizejot uz Rīgas Valsts tehnikumu. Šeit vajadzējis sākt *stingrāk mācīties*, bet tā kā nepārdomāti izvēlētais auto mehāniķa darbs nav patīcis, tad viņš kopā ar vairākiem tehnikuma draugiem pārgājis uz vakara vidusskolu, lai iegūtu vairāk brīvā laiks. No mākslinieka intervijas uzzinām, ka šis brīvais laiks galvenokārt pavadīts jauniešiem pulcējoties kopā, lai padziedātu un pamuzicētu.

Lai pareizāk izprastu iemeslus, kuri veicināja tik izcila mēroga personības attīstības iespējamību vienkāršu darba cilvēku ģimenē, acīmredzot ir nepieciešams izanalizēt sociālo vēsturisko fonu jau no 19. gadsimta beigām, kad Latvijā tikai veidojās jaunā latviešu inteliģence kopumā un tās vērtību sistēma. Tādēļ ir nepieciešams atskatīties uz latviešu dzimtu senākām paaudzēm un notikumiem, kuri neapšaubāmi atstāja iespaidu uz latviešu ģimenes vērtību izpratni.

Viens no sākotnēji svarīgākajiem un sociāli nozīmīgākajiem notikumiem, kurš neapšaubāmi ietekmēja visu latviešu sabiedrību, bija Latvijas skolotāju semināros dzimusi tautskolotāju kustība 19. gadsimta beigās, kas veidojās Jāņa Cimzes (1814 - 1881) vadītā Vidzemes skolotāju seminārā. Tautskolotāju sagatavošanas pedagoģiskais mērķis seminārā.

J. Cimzes skolotāju seminārs kalpojis kā aroda skola, kurā jaunekļi jāizglīto par tautskolotājiem, par kuru galveno uzdevumu uzskatīts sniegt priekšzināšanas *vienkāršam cilvēkam priekš vēsturiski dotās sabiedrības*. Īpaši liela loma seminārā tika pievērsta semināristu muzikālajai izglītībai. Rezultātā gandrīz visās draudzēs skolotāji bijuši arī priekšdziedātāji un ērgelnieki (Kalniņš, 1914).

LU profesore Baiba Kaļķe 2005. g. 23 - 25. 10. notikušajā starptautiskajā konferencē savā referātā „Latvijas tautskolotāji 1905. gada revolūcijā” secina, ka:

„Vairums latviešu inteliģences pārstāvju 19./20. gs. mijā savu profesionālo gaitu sākumā bija skolotāji. Viņi atradās visu sabiedrisko un politisko norišu centrā. Tautskolotāji bija viens no sabiedrības aktivizējošiem spēkiem – dažādu biedrību veidotāji (dziedāšanas, labdarības u.c.), vietējās sabiedriskās dzīves organizētāji (koru, teātru vadītāji), piedalījās arī politiskajā kustībā.” (Kaļķe, 2005, 83)

Tātad tautskolotāji deva iespējas gūt pamatizglītību vienkāršiem, mazturīgiem jauniešiem, kā arī ar savu piemēru pierādīja, ka ar izglītību ir iespējams izrauties no iepriekšējās latviešus apspiedošās vides un iekļauties Latvijas sabiedrības redzamākajā, aktīvākajā daļā. Turklāt visi tautskolotāji saņēma lielisku muzikālo izglītību, kas savukārt

radīja priekšstatu, ka izglītotam cilvēkam noteikti ir jābūt arī muzikāli sagatavotam – jāprot spēlēt viens vai pat vairāki instrumenti, jāpārvalda sava balss, lai varētu dziedāt vismaz kori. Iepriekšminētais Kārļa Zariņa tēva brālis Jānis Zariņš ir tipisks 20. gadsimta Latvijas inteliģences pārstāvis, kurš ar savu darbību gūst cieņu un atzinību apkārtējā sabiedrībā. Tādēļ ir saprotama Kārļa Zariņa ģimenes vēlme savus bērnus audzināt, sniedzot tiem pienācīgu muzikālu izglītību.

Kārlis Zariņš savu seņču radu rakstos atceras tikai latviskas izcelsmes dzimtas, kurām iztiku vienmēr ir nācies pelnīt grūtā darbā. Atbildot uz intervijas jautājumu par dzimtas koku, mākslinieks saka:

„Mans tēvs (bija) Kārlis, tēvam tēvs Pēteris, tad ir bijis Juris un tad ir atpakaļ vēl Lauris, un kaut kur tie kapi ir Turaidā, un kaut arī vēl Bīriņos esot vieni seņči glabāti. Tik daudz es to koku zinu. (..) Mamma māte bija dzimusi Lācītis.” (Intervija ar K. Zariņu, 09.09.2008.)

Mākslinieka dzimtas kapavietas meklējamas Turaidā un Bīriņu apkaimē. Interesanti pieminēt faktu, ka tieši Turaidā Skolotāju sapulces dalībnieki 1869. g. nolēma vākt vācu laicīgās kora dziesmas un piesūtīt tās Jānim Cimzem dziesmu krājuma sastādīšanai, kuras tika apkopotas nodaļā „Dārza puķes” J. Cimzes krājumā „Rota”. Domājams, ka šāda mazpilsētā notiekoša aktivitāte nevarēja neietekmēt visus tās iedzīvotājus un, protams, veicināja interesi par dziesmu un dziedāšanu.

Tāpat nevar izslēgt Turaidas vēsturiski romantisko leģendu (Turaidas roze) ietekmi. Šīs vietas gleznaino dabas ainavu pievilcību saskatījuši arī senie Gaujas lībieši nosaucot to par Turaidu, no lībiešu valodas tulkojot, Dieva dārzu. Kārlis Zariņš atminās, ka šī vieta bijusi bagāta ar interesantiem, acīm redzot no lībiešu valodas nākušiem māju nosaukumiem.

„Tur bija ļoti interesanti, tai pusē. Barģi saucās tā mežsarga māja. (..) Tajā pusē, kur mēs dzīvojām, bija interesanti māju nosaukumi, Namšķeni, piemēram...” (Intervija ar K. Zariņu, 09.09.2008.)

Jāatzīmē, ka arī latviešu Dainu tēvs Krišjānis Barons sava mūža pēdējo 1922. gadu dzīvojis tieši Turaidā.

Krievu psiholoģes A. Golovinas pētījumos analizēta personības iedzimtā empātiskā potenciāla attīstība dažādās vecuma grupās socializācijas procesā. Viņa uzsver, ka to nosaka dažādu faktoru kopība - etno kultūras tradīcijas, empātijas attīstības pakāpe ģimenes locekļu savstarpējās attiecībās, bērna komunikatīvo sakaru intensitāte, viņa saskarsmes loka plašums. Empātijas tendenču attīstību nosaka arī audzināšanas

apstākļi. Pētījumi, kas veltīti šim jautājumam, parādīja, ka saasināts līdzpārdzīvojums ir atkarīgs no audzināšanas sociāldemogrāfiskajiem faktoriem: no cilvēka saturīgo komunikatīvo sakaru skaita ģimenē un no tā reģiona kultūras tradīcijām, kurās cilvēks ir izaudzis. Visempātiskākie bērni ir tie, kas aug emocionālas kultūras apstākļos (Головина, 2004).

Visi minētie fakti neapšaubāmi summējas cilvēku apziņā un veido vērtību sistēmu, kura tiek nodota no paaudzes uz paaudzi, veidojot ne tikai atsevišķas ģimenes, bet arī tautas nacionālās kultūras vērtības, kas savukārt ir pamats vienotai kultūras izpratnei noteiktā reģionā.

Turaidā un vēlāk Olainē Kārlis Zariņš pavadījis visas savas vasaras, dzīvojot tēva brālēna, mežsarga Jāņa Karlsona mežsarga mājās *Bargos*, kur kopā ar Jāņa trijiem bērniem ganīja govus un darījis citus nepieciešamos lauku darbus. Šīs mājās jau vairākās paaudzēs apdzīvoja Karlsonu dzimta, kurā mežsarga amats arī tika pārmantots no tēva uz dēlu. Likumsakarīgi, ka otrās pakāpes brālēns Oļģerts Karlsons, vēlāk pabeidz Aizputes meža tehnikumu un arī kļūst par mežzini.

Lai arī profesionāli ar mūziku Kārļa Zariņa vecāki nav nodarbojušies, tā ģimenē vienmēr bijusi atzīta vērtība. Tēvs spēlējis tubu pašdarbības pūtēju orķestrī, bet mātei piemītusi skaista soprāna balss. Kārlis Zariņš atceras: „Mani senči ir bijuši muzikāli cilvēki. Ļoti skaista balss bija manai mātei. Kad viņa maniem bērniem dziedāja priekšā, tā skanēja kā zvaniņš.” (Krauža, 2005)

Māte vienmēr uzsvērusi, ka bērniem noteikti ir jāsaņem ne tikai obligātā izglītība, bet arī muzikālā. Tādēļ gan Kārlis, gan māsa Skaidrīte tikuši sūtīti apgūt nošu rakstu pie tēva brāļa Jāņa Zariņa, kura vadībā Kārlis mācījies spēlēt vijoli, bet māsa klavieres. Vijole gan tolaik nešķitusi īsti pievilcīga, tāpēc īpaši sirds nav sāpējusi, kad kādu ziemas dienu gadījies nejauši paklupt un salauzt ar vati pildītā auduma futrālī ievietoto instrumentu.

„Es ziemā nācu mājās un uz ledus pakritu un uzkritu tai vijolei virsū. Tā dvēselīte izspruka pa otru pusi ārā... Salauzu, respektīvi, to vijoli! Tā man beidzās tā vijoles spēlēšana arī.” (Intervija ar K. Zariņu, 09.09.2008.)

Iespējams, ka krustēva Jāņa Zariņa ciešā draudzība ar Pēteri Barisonu un citiem ievērojamiem Latvijas mūziķiem tāpat atstāja iespaidu uz Kārļa Zariņa turpmākajām muzikālajām interesēm.

No 23. vakara vidusskolas skolotājiem visvairāk palikusi atmiņā dziedāšanas skolotāja Āboltiņa, kuras mājās Kr. Barona un Dzirnau ielas stūrī skolēni mēdza

pulcēties, lai kopā dziedātu. Vidusskolas draugi Gunārs Bruņinieks un Jānis Briedis (vēlāk kino operators) arī aizrāvušies ar pašdarbības muzicēšanu.

„Man mūžīgi, vienmēr tie draugi..., tā tendence bijusi uz tādu padziedāšanu, teiksim. Vēlāk, kad es jau gāju tehnikumā Rīgā, kad es mācījos vakara vidusskolā, tad man bija tāds Gunārs Bruņinieks, draugs. Ar tādu dziedāšanu nodarbojāmies vienmēr, ģitāru spēlēja un tad beigās kaut kādu ansambli bijām sadibinājuši. Tādas bērnišķības visādas bija... Briedis Jānis bija kino operators kādreizējais, tas arī mums tai kompānijā bija.” (Intervija ar K. Zariņu, 09.09.2008.)

Skolotāja Āboliņa dažreiz īpaši izcēlusi kādu skolnieku solo dziedāšanai. Kārlis Zariņš atceras, ka bieži solo dziedājis kāds puisis ar lielu *resnu* balsi. Lai arī Kārlis skolā solo nav dziedājis, tomēr pats labi apzinājies, ka var dziedāt ne sliktāk kā izceltais skolas biedrs.

„Un tad viņa (skolotāja Āboliņa) tos solistus tur virzīja ārā, un viens tāds puisis bija ar lielu, milzīgu, *resnu* balsi! Un tā, kad viņš kaut ko dziedāja, man vienmēr likās, nu, es varu tikpat labi kā viņš, tikai man nebija tā izteikšanās iespēja kaut kāda... (smejas).” (Intervija ar K. Zariņu, 09.09.2008.)

Uzmanības vērtā ir Kārļa Zariņa pārlicība par savām spējām, kas būtu uzskatāma par svarīgu īpašību, izvēloties vokālo profesiju. Kombinācijā ar darba spējām, mērķtiecīgumu, pareizi izvēlētiem mācību metodēm un kritiski analizējošu pašvērtējumu, tā ir visdrošākais ceļvedis uz izvēlēta mērķa sasniegšanu un ilgstošu profesionālu darbību.

Ar šo domu sabalsojas arī N. Geddas atmiņas: „Es nedomāju, ka kādreiz būtu guvis baudu no kādām citām nodarbībām, izņemot dziedāšanu. Neatceros, ka kādreiz būtu dziedājis ar nepatiku. Dziedāšana jau no paša sākuma bija mans pašizpaušmes veids, man tā bija gandrīz dabiskāka par runāšanu. Un, kad es stāvēju tur korī un dziedāju, es izbaudīju sava veida atbrīvošanos, jauktu ar laimes un lepnuma sajūtu. Un galvenokārt svētkos. Tad tik skaidri bija sajūtams, ka es vēl tik mazs, biju vienlīdzīgs ar pieaugušajiem, dziedāju kopā ar viņiem. Un vienlaikus bija minūtes, kad man likās, ka es dziedu pat labāk par viņiem. Kaut kāda pārgalvīga emocija, neierobežotu iespēju sajūta.” (Гедда, 1983, 24)

Līdzīgu atmiņu pierakstu varam lasīt saistībā ar izcilo krievu dziedoni, tenoru Leonīdu Sobinovu: „Sobinovs dziedāja korī, bet Saša Ivakinskis bija solists. Dažas dienas pirms koncerta Ivakinskis pēkšņi saslima ar angīnu. Koristi bija noskumuši. Kora diriģents Vorobjovs bija ne mazāk noraizējies.

- Filip Maksimovič, atļaujiet pamēģināt man! – pēkšņi atskanēja Sobinova balss.
- Es mājās dziedāju, - liekas, tīri labi...
- Kur nu tu! – atmeta ar roku sapīkušais diriģents. Bet ģimnāzistu koris sāka saukt:
- Kālab gan ne, Filip Maksimovič? Lai viņš pamēģina! Leonīd, dziedī!” (Vladikina-Bačinska, 1963, 12)

Minētā L. Sobinova uzstāšanās beigusies ar lieliem panākumiem. Neapšaubāmi, ka tikai pārlicība bez kritiskas pašanalīzes nebūtu padarījusi L. Sobinovu par vienu no izcilākajiem krievu operas solistiem – ilgdziedātājiem. Tālāk varam lasīt būtisku atziņu: „Sobinovam raksturīgā kritiskā attieksme pret savu balsi radās ne jau tādēļ, ka viņš neprastu novērtēt savus spēkus. Drīzāk gan otrādi – savu radošo iespēju apzināšanās lika viņam ar vēl lielāku neatlaidību censties sasniegt meistarības kalngalus. Sirds dziļumos Sobinovs vienmēr bija ticējis, ka viņš daudz ko sasniegs.” (Vladikina-Bačinska, 1963, 38)

Saskaroties ar šādiem izteikumiem ievērojamu dziedoņu biogrāfijās, varam izvirzīt hipotēzi, ka talants bieži mēdz sevi apzināties jau agrīnā vecumā un tādēļ nav retums, ka cilvēks jau no bērnības stūrgalvīgi tiecas uz savu mērķi, neskatoties ne uz kādiem šķēršļiem.

Šo domu var papildināt arī ar L. Pavaroti teikto: „Divpadsmit gadu vecumā, sastapis dižo tenoru Benjamīno Džilji, es viņam pavēstīju, ka dienās kļūšu par tenoru” (Pavaroti, 1997, 219).

Turpat līdzās var minēt faktu arī par pašu B. Džilji, kas, neskatoties uz savas ģimenes izteiktu nevēlēšanos, lai dēls nodarbojas ar dziedāšanu, bija gatavs pat uz galēju atteikšanos, badojoties un uzņemoties pārmērīgu darba slodzi, riskējis ar savu dzīvību, jo neredzēja savā dzīvē nekādu citu jēgu vai mērķi, uz kuru tiekties (Джилли, 1964).

Raksturīga ir arī draugu izvēle, kas saistās ar līdzīgām interesēm un tiekšanās atrasties sabiedrībā, kurā var izpausties sev vēlamajā radošajā veidā. Tādējādi kļūst saprotama Kārļa Zariņa vēlēšanās mācības tehnikumā aizvietot ar laika pavadīšanu draugu pulciņā, kur galvenokārt dziedāts un turpmākajos gados aizrautīgā dziedāšana vīru korī „Dziedonis”. Īpaši jāizceļ Kārļa Zariņa draudzība ar Otto Neimani, ar kuru K. Zariņš iepazinies līdzīgā jauniešu saietā, bet šī nejaušā iepazīšanās pāraugusi sirsnīgā draudzībā daudzu gadu garumā.

„Tas Neimanis arī bija tāds..., tāds milzīgs sapņotājs, viņam ar tā mūzika likās vienmēr tuvu pie sirds. Viņam patika opera, viņš mani veda uz operu vienmēr. Viņš bija faktiski tas, kurš mani pirmais aizrāva uz operu. Mēs sēdējām orķestra ložā vienmēr un

klausījāmieš kaut ko. Un tad viņš mani arī pavilka līdzī uz vīru kori „Dziedonis.” (Intervija ar K. Zariņu, 09.09.2008.)

Diemžēl Otto Neimanis ar visu ģimeni traģiski gāja bojā lidmašīnas katastrofā 1967. gada 30. decembrī, lidojot no Rīgas uz Liepāju.

Dziedāšana vīru kori „Dziedonis” un galvenokārt tikšanās ar izcilo personību, diriģentu Edgaru Tonu (1917 – 1967) kļuva par nozīmīgu pagrieziena punktu Kārļa Zariņa dzīvē. Iepriekš kori vadīja diriģents Haralds Mednis, bet pēc neilga laika viņš nodibināja kori „Tēvzeme” un turpmāk savus spēkus veltīja šī kora izaugsmei. Darbu „Dziedoni” pārņēma Edgars Tons. Kori jau sākotnēji, pirms H. Medņa, vadīja talantīgi diriģenti - Jānis Sieriņš, Leonīds Vīgners, Sergejs Duks un tas bija ieņēmis redzamu vietu valsts kultūras dzīvē.

Edgars Tons praktiski uzreiz spēja novērtēt jaunā korista izcilo balss materiālu un sāka mērķtiecīgi virzīt viņu uz solo dziedātāja karjeru, sākumā dodot dziedāt solo posmus kori un iestarpinot kora koncertos K. Zariņa solo numurus, bet vēlāk mudinot meklēt profesionālus balss skolotājus. E. Tons arī pats divus gadus bija mācījies dziedāt pie operas solista baritona Edvīna Krūmiņa (1907-1984), kuru Latvijas pēckara paaudze apjūsvoja kā vienu no populārākajiem Alfrēda Vintera (1908-1976) šlager-dziesmu atskaņotājiem. Turklāt E. Tona pirmais diriģēšanas skolotājs konservatorijā bija P. Barisons, vēlāk L. Vīgners. Kārlis Zariņš atceras:

„Es dziedāju vīru kori „Dziedonis”, galvenais diriģents mums bija Haralds Mednis. Drīz viņš nodibināja savu „Tēvzemi”, un „Dziedoni” sāka vadīt Edgars Tons. Viņš mani ievēroja un sāka dot dziedāt solo. 1953. gadā „Dziedonim” operā bija koncerts, un Tons starp abām daļām palaida mani ar divām dziesmām. Nodziedāju Arvīda Žilinska „Cimdu pāri” un Emīla Dārziņa „Spāniešu romanci”. Toreiz prožektoriem priekšā bija krāsaini stikliņi. Kad es gāju nost no skatuves, no augšas man pie kājām nokrita sarkans stikliņš un saplīsa drumslās. Izrāžu vadītāja toreiz bija Lija Cukermane, viņa teica – nu, jaunais cilvēks, tas jums uz laimi! Jūs te noteikti atgriezīsieties!” (Šaitere, 2000)

Kā redzam, atgriešanās operā notika jau pēc dažiem gadiem, kad Kārlis Zariņš no nedroša pašdarbnieka kļuva par pilntiesīgu operas solistu.

Neapšaubāma veiksmē, ka E. Tons izprata nepieciešamību Kārlim Zariņam attīstīt balsi ne tikai kori, bet arī pie vokālā pedagoga. Mērķtiecīga un apzināta tiešanās apgūt vokālo mākslu, veicina iekļaut savā dzīves gājumā attiecīgu darbību un saistīties ar

cilvēkiem, kuriem ir interese par dziedāšanu, sniedz iespējas sastapt šajā ceļā ieinteresētus, profesionāli zinošus cilvēkus, kuri var palīdzēt panākt nosprausto mērķi.

K. Zariņa vēlēšanās pašizpausties dziedāšanā piepulcināja viņu jauniešiem, kas brīvajā laikā satikās, lai dziedātu. Vēlme dziedāt kvalitatīvāk rosināja iekļauties korī „Dziedonis”. Kora izvēle apliecina K. Zariņa tiekšanos pēc augstāka mērķa, jo „Dziedonis” pagājušā gadsimta 40. gados ir viens no labākajiem Latvijas pašdarbības korjiem. No intervijas laikrakstam uzzinām, ka šajā korī K. Zariņš sācis dziedāt 16 gadu vecumā (Raita, 2006). Tomēr kordziedāšanā ir grūti izpausties kā solistam, to nepieļauj kora kā vienota un saskaņota ansambļa būtība, kaut gan tas neapšaubāmi ļāva attīstīt dziedāšanas pamatiemaņas un satikt savā ceļā E. Tonu. Analizējot kora specifiku, uzmanības vērts ir V. Jemeljanova viedoklis:

„Vai ir starpība starp vokālo pedagoģiju un mākslu radīt kori? Ļoti neliela – divi punkti. Pirmais: vokālā pedagoģija vienmēr ir individuāla, kora radīšanai vienmēr ir masu raksturs. Otrais: vokālā pedagoģija jau sākotnēji paredz apmācāmā balss dotības, kora radīšana ietver visus gribētājus, bet dažreiz pat bērnus, kuri to negrib...” (Емельянов, 2007, 11).

E. Tons kā kora diriģents meistarīgi virzīja koristu K. Zariņu individuālam darbam vokālās mākslas apguvei.

Tomēr, neskatoties uz kordziedāšanas *masu raksturu*, tā uzskatāma par vienu no nozīmīgākajiem katra korista muzikālās dzirdes un balss sākotnējās izkopšanas veidiem. Praktiski visi iepriekš minētie izcilie dziedoņi savu balsi attīstījuši arī korī.

Mūsdienu Latvijā nākas dzirdēt diskusijas par muzikālās izglītības nepieciešamību vispārizglītojošajās skolās un par skolu koru vajadzīgumu. Domājot par augsti profesionālu mūziķu audzināšanu un pat mūzikas kultūras pastāvēšanu Latvijā, ir būtiski paturēt un attīstīt esošās iestrādes, nevis kādā veidā mazināt to nozīmi izglītībā. LNO diriģents Aleksandrs Viļumanis intervijā laikraksta “Diena” žurnālistei I. Lūsiņai dalās pārdomās par to, ka vispārizglītojošās skolās grasās likvidēt mūzikas stundas un mazās mūzikas skolas. Viņš uzskata, ka mūzikas stundas nav domātas, lai visi izaugtu par profesionāliem mūziķiem. Šīs stundas attīsta cilvēkam kreiso smadzeņu puslodi – iztēli, emocijas, uztveri. A. Viļumanis aicina paskatīties, cik daudz ārstu nāk uz izrādēm un koncertiem. Tā ir inteligence, kam no bērnības un jaunības ir iepotēta šī mīlestība pret mākslu. Ja šīs pavediens pārtrūkst, mēs daudz ko pazaudēsim. Ja izvītros dziedāšanas stundas, tā būs katastrofa. Jādzied ne tikai Dziesmu svētku dēļ. Tie ir rezumē, nācijai apvienošanas simbols. Bet apakšā, pamatā ir vispusīgs izglītojošs darbs. Tikpat

nepieciešams ir sports, jo cilvēks jāattīsta gan fiziski, gan intelektuāli. Jāattīsta daudzpusība (Lūsiņa, 2012).

Nozīmīgas ir tādas mūzikas pedagoģijas formas kā dziedāšana solo un ansambļos bērnodārzos, kā arī vispārīzglītojošo skolu koros, kuros notiek ne tikai vispusīga radošas personas attīstība, bet ir iespējams jau agrā vecumā ievērot īpaši apdāvinātus bērnus ar patiesu vēlmi dziedāt, kuri iespējams nākotnē varētu turpināt izglītību vokālajā jomā. Ilgdziedāšanai ir jābūt saistītai ar ilgstoši noturīgu interesi, jo bez tās pat visapdāvinātākais cilvēks būs tikai garāmgājējs šajā profesijā. JVLMA, līdzīgi kā citu valstu mūzikas izglītības iestādes, ir bagāta ar pieredzi, kad studenti ar lieliskiem dabas dotumiem, pamet uzsāktās mācības, jo saskarsmē ar pirmajām grūtībām un darba slodzi, tiek zaudēta interese un vēlme profesionāli apgūt dziedāšanas mākslu. Tāpat varam minēt pretēju pozitīvu pieredzi, kad students vairākus gadus no vietas ir neveiksmīgi stājies akadēmijā un, pateicoties noturīgai pārliecībai un ieguldītajam darbam, panācis savu mērķi un pēc mācību procesa varējis sekmīgi strādāt vēlamojā profesijā.

Mācību procesa sekmīgai norisei, ir nepieciešama veiksmīga sadarbība ar vokālo pedagogu. Atbilstoši studenta spējām izvēlētās pedagoģiskās darba metodes ļauj paātrināt balss attīstības procesu un nostiprināt vokālā aparāta ilgstošai un kvalitatīvai darbībai nepieciešamo muskulatūru, kā arī nostiprināt pareizas dziedāšanas impulsus nervu sistēmā un smadzeņu garozā.

Par savu pirmo vokālo skolotāju Kārlis Zariņš sauc Hertu Štrausi (1906-1974), kas ir bijusi vokālais pedagogs daudziem Latvijas profesionālajiem dziedoņiem. H. Štrause piecdesmitajos gados ir operas mecosoprāns, kas sevi jau pierādījis vairākās vadošajās lomās. Viņa tikusi uzskatīta arī par vienu no labākajiem Liepājas Mūzikas vidusskolas pedagogiem. Starp viņas audzēkņiem minami tādi operas solisti kā Laima Andersone-Silāre (1929) un Miķelis Fišers (1915-1984), ar kuru Kārlis Zariņš vēlākajos gados dala gan lomas, gan operas ģērbtuvī, kā arī izcilā kamer-mūzikas interprete Leonarda Daine (1924).

Tomēr radoša sadarbība ar pedagoģi neveidojas, piedāvātie aktīvie *staccato* vingrinājumi neuzrāda pozitīvu rezultātu un nodarbības kļūst par smagu slogu. Rezultātā H. Štrauses vokālā klase tiek pamesta.

Edgars Tons ieinteresēti seko topošā solista balss attīstībai un iesaka izmēģināt Osipa Petrovska vokālās metodes. Šeit veidojas daudz veiksmīgāka sadarbība un kā saka pats Kārlis Zariņš:

„Un Osips Petrovskis ar savu: „Priekšā pie zobiem, priekšā pie zobiem!” un ar šito te metodīti viņš man nedēļas laikā izvilka ārā to balstiņu. Protams, liriska tāda bija, bet man vairs nebija grūti.” (Intervija ar K. Zariņu, 16.08.2007.)

Pedagoģiskajā praksē ievērots, ka, lai arī *staccato* vingrinājumi parasti ir ļoti noderīgi elpošanas muskulatūras un vispārējā tonusa aktivizēšanai, tie mācību sākumposmā var būt neefektīvi, ja dziedātājs ir jau ar ļoti spēcīgu un saspringtu muskulatūru. Varam pieņemt, ka lauku darbos rūdītajam un fiziski ļoti spēcīgajam Kārlim Zariņam šajā laikā varēja būt forsēts balss skanējums un līdz ar to balss atvieglošana varēja būt ērtāka nekā muskuļu aktivizācija. O. Petrovska metode saskan ar daudzos koros praktizēto dziedāšanas veidu, kurā pieņemts maksimāli gaišināt skaņu, panākot ļoti vieglu, bet diemžēl nebalstītu elpā un tādēļ dinamiskajā skalā ļoti ierobežotu skanējumu.

„Jo augstāks ir visu dziedāšanā iesaistīto dabiski attīstīto muskuļu līmenis, jo pilnīgāka ir dziedātāja dabiskā akustika un jo daudzveidīgāki ir viņa dzirdes priekšstati – jo vairāk variantu kaut kā savādāk viņš varēs piedāvāt pedagogam. Pēdējam atliek tikai izvēlēties variantu, kurš apmierina viņa dzirdi un nofiksēt uz to audzēkņa uzmanību.” (Емельянов, 2007, 20)

Mazās ģildes pulciņā dziedāšanu pie Osipa Petrovska šajā laikā apgūst arī Regīna Grīse (1929), nākotnē Kārļa Zariņa dzīves biedre. Regīna aktīvi atbalsta drauga dziedāšanu un pārliecina stāties Latvijas Konservatorijā. Vēl pirms studiju uzsākšanas Regīna un Kārlis 1953. gadā apprecas un jaunajā ģimenē piedzimst pirmā meita Signe, vēlāk otrā meita Zane. Dzīvesbiedre arī turpmāk ir galvenais un bargākais mākslinieka kritiķis. Regīna Zariņa neiztrūkstoši bija redzama skatītāju zālē gandrīz visos Kārļa Zariņa sniegtajos koncertos un operu izrādēs. Kopīgā mīlestība pret dziedāšanu un dzīvnikiem (R. Zariņa iegūst bioloģijas zinātņu doktora grādu un apgūst veterinārārstes profesiju) veidojusi stipru ģimeni, kurai arī varētu simboliski piešķirt ilgpastāvēšanas statusu.

Žurnālists Romāns Koļeda sarunā ar R. Zariņu uzzinājis, ka abi dzīvesbiedri ir dzimuši vienā mēnesī, Vēža zīmē. To R. Zariņa jokojot min kā vienu no iemesliem savstarpējai cieņai un respektam, kopīgam domu gājienam un interesēm. Kopdzīvē nav vajadzīga simtprocentīga viedokļu saskaņa, kopā ar Kārli Zariņu dzīve paiet patīkamās noskaņās. Dzīvesbiedri visu mūžu ir sev izvirzījuši pārāk lielus uzdevumus, jo vienmēr bijusi vēlēšanās kaut ko sasniegt un redzēt (Koļeda, 2006.).

Dzīves biedra atbalsts un izpratne neapšaubāmi arī ir vērtējami kā nozīmīgs faktors, lai veidotos ilgstoša un kvalitatīva dzīves darbība.

Īsi pirms studijām konservatorijā Kārlis Zariņš tiek iesaukts armijā. Par šo laiku mākslinieks stāsta intervijā T. Šaiterei:

„Tad mani iesauca krievu armijā, bet dienēju tepat Rīgā, tā sauktajā latviešu divīzijas 123. pulkā, kur komandieris bija Ivans Čaša. Krievu armijā vienmēr bija zapevala – viņš nodziedāja pantiņu, pārējie rēca līdzī. Reiz gājām no Krusta kazarmām pa toreizējo Ļeņina ielu uz Dailes teātri. Pēc komandas – *zapevai!* Es pacēlu balsi – Reiz cēlās strēlnieks sarkanais!

Tas bija brīnišķīgs laiks. Es zinu, ko nozīmē pēc randiņa ar Regīnu kājām no Merķeļa ielas aiziet līdz Ādažu poligonam – pusnaktī sāc iet, sešos no rīta esi galā!” (Šaitere, 2000.)

Secinājums: no Kārļa Zariņa ģimenes dzīves kā sociālas mikrovides iegūti būtiski dati, kas atklāj mijiedarbības faktoru ietekmi uz viņa fizisko attīstību, bioloģisko dabu, sociālajām attiecībām, domāšanu un dzīves mērķi. Pētījumā ir iegūta ģimenes vides pietiekoši precīza procesuāla attiecību ietekme (interiorizācija) uz K. Zariņa personības attīstību bērnībā un jaunībā. Šajā periodā izveidojusies attieksme pret mūziku kā vērtību tālāk tiek attīstīta iesaistoties līdzīgi orientētu interešu cilvēku grupās un pilnveidota profesionālajā muzikālajā izglītībā, profesionāli kvalificētu pedagogu vadībā. Muzikālo izaugsmi būtiski veicināja K. Zariņa ģenētiskie dabas dotumi. Tādēļ šī mījsakarība tiek analizēta mākslinieka ilgdziedāšanas fenomena veidošanās procesā.

1.2.2. Kārļa Zariņa profesionālo muzikālo izglītību un darbību veicinošie dabas dotumi

Viens no būtiskiem vokālās pedagoģijas uzdevumiem ir atrast profesionālajam vokālajam darbam atbilstošus studentus ar darbam piemērotiem dotumiem, uz kuru bāzes var veiksmīgāk attīstīt vokālās spējas kā prasmes dziedāt kvalitatīvi ilga mūža garumā. Jauno dziedātāju studiju procesā jau daudzus gadus kā paraugs kalpo Kārļa Zariņa solo dziedāšana, un katra pedagoga ideāls varētu kļūt – izaudzināt savā klasē Kārļa Zariņa profesionālajai kvalitātei līdzvērtīgu dziedātāju. Tādēļ ir nepieciešams analizēt Kārļa Zariņa dabiskos muzikālos dotumus un muzikālās attīstības ceļu.

Pats mākslinieks gan visu mūžu ir vairāk paļāvis uz savām darba spējām nekā talantu, sakot, ka viņa ceļš pa karjeras kāpnēm nav bijis viegls. K. Zariņš atklāj, ka visā,

ko viņš sasniedzis, ir tikai 10 procentu talanta, bet 90 procentu – milzīgs darbs. Ja nu vienīgi veiksmē viņam daudzkārt blakus stāvējusi (Raita, 2006).

Izcilais krievu dramaturgs Aleksandrs Ostrovskis rakstījis: „Nevar piedzimt par aktieri tāpat kā nevar piedzimt par vijolnieku, operdziedātāju, gleznotāju, skulptoru, dramaturgu. Cilvēki piedzimst ar dažādām spējām, ar dažādu dzīves aicinājumu, bet viss pārējais tiek sasniegts ar artistisku audzināšanu, neatlaidīgā darbā, ar stingru tehnikas izstrādi” (Островский, 1978, 147).

Kārļa Zariņa vokāls vienmēr ir izcēlies ar spēcīgu **dinamiku un skanīgumu**, kuram nav šķērslis pat vismasīvākais orķestra sastāvs. Spilgti izteiktais galvas rezonanses skanējums, kurš koncentrēts haimora dobumos un frontālajā pieres rezonatorā, piešķir balsij metālisku spožumu, bet tenoram neraksturīgais bronhiālās sistēmas tilpums sniedz balsij baritonālu tembrālo piesātinājumu. Tāpat kā balss, tā arī Kārļa Zariņa varenais stāvs ir kā radīts operas varoņu lomām. Fiziski spēcīgas miesas būves cilvēkam ir daudz lielākas izredzes uz spēcīgu balss aparātu, attīstīta **muskulatūra** norāda uz spēcīgu diafragmu un citu dziedātāja elpošanā iesaistīto muskuļu spēku. Lieli kauli bieži nosaka arī lielu balseni, kurā savukārt var būt izvietotas spēcīgas, lielas balss saites. Tāpat lieli vaigu, pieres un deguna kauli var aptvert apjomā lielāku rezonējošo platību jeb tā saukto *masku*. Anatomiski liels **augums** biežāk raksturīgs basam, nevis tenoram, bet K. Zariņa spožais augšējais reģistrs pārliecinoši norāda uz piederību augstākajai vīriešu balsu grupai. Tomēr nevar neminēt vairākas īpašības, kas atšķir viņu no lielākās daļas ierindas dziedoņu – tenoru un tuvina pasaules dižākajiem dziedoņiem.

Apbrīnas vērts ir K. Zariņa **balss diapazons**, kurā mākslinieks ir varējis brīvi dziedāt, īpaši ņemot vērā, ka viņa balss pieder pie dramatisko tenoru grupas. K. Zariņa atmiņās varam lasīt par to, ka vingrinājumos balss ir iesildīta līdz pat otrās oktāvas mibemol.

Šādu tenora balss galējo robežu min viens no ievērojamākajiem mūsdienu vokālajiem pedagogiem Rihards Millers, to attiecinot uz ļoti liriskām tenoru balsīm, kurām šo balss galējo robežu sasniegšana ir vieglāks uzdevums nekā dramatiskām balsīm. Operas tenori ar viņu skanīgo C2 (augstais C) rada skaņas frekvenci, kas atrodas cieši pie viņu galējās fonācijas robežas, soprāniem tas tā nav. Kaut gan daži tenori no ļoti vieglās, operai ne pārāk piemērotās kategorijas, var būt spējīgi parādīt otrās oktāvas re un pat mibemol ātrās kustīgās pasāžās (Miller, 1993).

Lasot šādus atzinumus, nākas atcerēties Kārļa Zariņa Manriko stretu no Dž. Verdi operas „Trubadūrs”, kurā mākslinieks vienmēr spoži demonstrēja R. Millera minēto augsto C, kura brīvais un plašais skanējums ļāva noprast balss diapazona rezervi augšējā reģistrā. Līdzvērtīgu skanējumu minētajā skaņdarbā ir varējuši demonstrēt tikai izcilākie pasaules dziedoņi, kā piemēram, Franko Korelli, Enriko Karūzo un Mario del Monako, mūsdienās Jozefs Kalleja, Jonass Kaufmans un pasaules slavu ieguvušais Latvijas tenors Aleksandrs Antoņenko.

Zīmīgi, ka Kārlis Zariņš kā savu pēcteci atzīmējis tieši A. Antoņenko (Krauja, 2009). Savukārt pats A. Antoņenko, tiekoties ar JVLMA studentiem 18.01.2013. vērtēja, ka neskatoties uz to, ka viņa balss šobrīd starp pasaules tenoru balsīm tiek uzskatīta par vienu no visdramatiskākajām, Kārļa Zariņa fenomens ir vērtējams vēl augstākas tenoru dinamiskās spriedzes skalā – kā varoņtenors.

Lasot pētījumus par unikālo E. Karūzo balss aparātu, kas ir ticis rūpīgi izpētīts, varam iepazīties ar konkrētiem mērījumiem un precīziem aprakstiem, kurus veikuši tā laika vadošie laringologi. E. Karūzo balss vēl aizvien tiek uzskatīta par tenora spēju augstāko virsotni un ir izraisījusi plašu interesi ne tikai publikā, bet arī vokālajā zinātnē. Konkrētus faktus min V. Tortorelli biogrāfiskajā grāmatā „Enriko Karūzo”. Autors ir izpētījis, ka 4. un 5. augustā 1921. gadā avīzē *Daily Mail* bija ievietots otolaringologa Viljama Loida, kuram bija nācies ārstēt E. Karūzo, raksts. Uzmanīgi vērojot dziedoni, viņš bija nonācis pie secinājuma, ka dziedoņa kakls ir ārkārtēja parādība, patiešām zelta rīkle. Viņš atklāja, ka E. Karūzo balss saites ir ievērojami garākas, nekā citiem ievērojamiem dziedoņiem, kurus viņam bija nācies apskatīt. Balss saites, kuras parasti mēdz būt 18 mm garumā, bet dažos gadījumos 20-21 mm, E. Karūzo sasniedza 23,5 mm. Speciālisti ir uzskaitījuši, ka viņa balss vibrāciju skaits atbilst 560 svārstībām sekundē, kas nav novērots nevienam citam dziedonim, pat Frančesko Tamanjo, kuru balss dinamiskā spēka ziņā uzskatīja par fenomenālu parādību 19. gadsimta vokālajā mākslā. Tāds vibrāciju skaits arī tagad šķiet pārcilvēcīgs. Bez tam, V. Loids atzīmēja, ka attālums no zobiem līdz balss saitēm E. Karūzo ir par pusotru centimetru lielāks nekā citiem ievērojamiem dziedoņiem (Торторелли, 1965).

Latvijā līdzīgus pētījumus ir veicis D. Sumerags, kas ir mērījis un aprakstījis arī atsevišķas K. Zariņa balss aparāta fiziskās īpašības. D. Sumeraga mērījumi uzrāda tenoram neraksturīgas, spēcīgas un garas balss saites, kas varētu atbilst basa balss īpašniekam, bet traheja, lai gan pēc tilpuma ir virs vidējā rādītāja, vēl iekļaujas tenoram raksturīgo izmēru skalā. „Zariņam no dabas ir liela balss saišu masa – gan neīsto balss

saišu, gan īsto balss saišu masa. Balsene ir ļoti liela un, tai pat laikā var teikt, pildīta ar šo balss saišu masu, bet tas tilpums ir tenorālais – mazais. Citam tenoram balsene ir maziņa un balss saišu masa arī ir maza un tādām, ja viņš sāks dziedāt Radamesu vai citu dramatisku lomu, skaidrs, ka viņa balss aparāts to neizturēs... Tas ir kā kultūristam, ja tu jau esi no dabas muskuļots un liela auguma, tad tu to vari paveikt. Ja nē, tad paveikt var, bet tā kā no dabas tā masa nav iedota, tad līdz ar to viss jādara uzmanīgāk, lai nepārslogotu balss aparātu. Nu, man ir tādas domas.” (Intervija ar D. Sumeragu, 2007.25.09.)

Interesanti, ka pētījumā minēts raksturīgs paplašinājums zemo balsu īpašnieku trahejas augšējā daļā, kas nav novērots nevienam no apsekotajiem tenoriem, izņemot K. Zariņu, kura trahejā vērojams, lai arī neliels, bet statistiski uzskatāmi fiksēts paplašinājums augšējā daļā (Intervija ar D. Sumerags, 2007.25.09.).

3. tabula. Balsenes, trahejas un lielo bronhu tilpums (Sumerags, 2007.25.09.).

grupās: **tenors – 1,87 cm³, baritons – 5,32 cm³, bass – 11,35 cm³** un vidējā starpība starp kopējo balsenes, trahejas un lielo bronhu tilpumu : **tenors – 136,6 cm³, baritons – 157,0 cm³, bass – 193,3 cm³.**

Cilvēka balss tips	Skapveides orgānu apmērs (cm ²)						
	Balsenes suprahrdālais rajons	Balsenes subhordālais rajons	Totāls balsenes apmērs	Traheja	Lielie bronhi – labais un kreisais kopā	Traheja un lielie bronhi	Totāls balsenes traheja un lielo bronhu apmērs
Tenor N1	1,17	0,25	1,42	23,37	8,89	32,26	33,68
Tenor N2	1,63	0,51	2,14	20,44	7,18	27,62	29,76
Tenor N3	0,94	1,02	1,96	17,69	8,61	26,30	28,26
Tenor N4	0,71	0,84	1,55	22,28	8,07	30,35	31,90
Tenor N5	1,47	0,39	1,86	22,78	7,75	30,53	32,39
Vidēji			1,79			29,30	31,20
Tilpums			1,87 cm ³				136,6 cm ³
P			0,200				1,462
Baritons 1	2,04	0,98	3,02	22,63	11,63	34,26	37,28
Baritons 2	1,78	1,95	3,73	23,67	6,96	30,63	34,36
Baritons 3	1,69	1,17	2,86	23,38	11,95	35,33	38,19
Baritons 4	3,0	1,27	4,27	16,58	7,18	23,76	28,03
Baritons 5	2,8	1,23	4,03	21,77	7,17	28,9	32,93
Vidēji			3,58			30,6	34,2
Tilpums			5,32 cm ³				157,0 cm ³
P			0,418				2,723
Bass N1	4,40	3,53	7,94	23,12	11,19	34,31	42,25
Bass N2	1,90	3,25	5,15	20,19	9,07	29,26	34,41
Bass N3	4,23	2,22	6,45	27,15	12,68	39,83	46,28
Bass N4	3,25	1,81	5,06	24,66	9,89	34,55	39,61
Bass N5	3,27	1,81	5,08	21,05	9,82	30,87	35,95
Vidēji			5,94			33,8	39,7
Tilpums			11,35 cm ³				196,3 cm ³
P			0,854				3,235

P – iespējamā kļūda (*probable error from lectures elementary statistics and probability by Dereck J. Hudson, Geneva 1964.g.*)

Pētījuma rezultāti arī parāda, ka trahejas un lielo bronhu tilpums dramatiskam tenoram (N.1) ir lielāks kā liriskiem tenoriem (N.2-5).

K. Zariņš pētījumā apzīmēts kā Tenor N. 1.

D. Sumeraga pētījumā redzam, ka Kārļa Zariņa balsenes, trahejas un lielo bronhu kopējais tilpums (33,68 kubikcentimetri) pārsniedz pārējo dalībnieku – tenoru uzrādītos rezultātus, kā arī apsteidz divu baritonu rādītājus (28,03 un 32,93 kubikcentimetri).

Nav izslēgts, ka mākslinieka balss būtu veidojusies pavisam citādi, ja viņš savā ceļā nebūtu sastapis tādu vokālo pedagogu kā Ilja Josifovs. Iespējams, ka, neatrodot īsto ceļu uz diapazona augšējām skaņām, mūsu operā būtu bijis vēl viens baritons, jo Kārļa Zariņa vokālais aparāts, ievērojot iepriekš minēto, pieļauj iekļaušanos šādā repertuārā.

Augšējā balss reģistra problēmas mācību periodā ir skārušas arī vienu no ievērojamākajiem varoņtenoriem – Franko Korelli. Līdzīgi Kārlim Zariņam šīs problēmas attīstījušās nepareizi izvēlētas vokālās tehnikas iespaidā, kas veicināja augstu balsenes pozīciju un dziļa elpas balsta zaudēšanu (Seghers, 2008).

Raksturīgi, ka līdzīgu balsu īpašnieki bieži dziedājuši atsevišķas baritona lomas, vai otrajā dziedoņa karjeras daļā, zaudējot augšējā reģistra kvalitātes, pat pilnīgi pārgājuši baritona kategorijā (Vladimirs Atlantovs, Ramons Vinajs). Pēdējos gados varam sekot izcilā itāļu tenora Placido Domingo skatuves gaitām baritona lomās.

Jāmin arī pretēja tendence - bieži saskaramies ar baritoniem, kas pēc saviem balsu aparāta parametriem vairāk atbilstu tenoram, bet tomēr veidojuši veiksmīgu baritona karjeru. Te varam nosaukt gan P. Grāveli, gan A. Krabē, gan M. Batistīni. Saistībā ar slaveno *baritonu karali* M. Batistīni minams fakts, ka Žils Masnē savā operā „Verters” titullomu transponējis atbilstoši dziedoņa diapazonam, jo dzirdējies tieši viņa balsī operas varoņa, oriģinālā tenora, emocionālo spriedzi. Vēlāk autors līdzīgi rīkojas ar operas „Taīsa” Atanaela lomu (Пальмеджани, 1966). Savukārt E. Karūzo dažreiz dziedājis arī baritona partijas, pat spējot izpildīt divas dažāda balss tipa lomas vienā un tajā pašā operā (R. Leonkavallo operā „Pajaci”: Kanio – tenoru un Tonio – baritonu). Starp viņa skaņu ierakstiem varam dzirdēt pat basa āriju (Kolēna ārija no Dž. Pučīni operas „Bohēma”). Tāpat nevar neminēt fantastiskās T. Rufo balss peripetijas – no tenora uz baritonu, spējot maldināt pat ievērojamo pedagogu V. Persikīni, kurš dziedoņa balsi kvalificēja kā basu.

Latviešu opermākslā uzmanības vērts ir M. Fišera ceļš mākslā. Dziedot Liepājas operā, mākslinieks bija pārliecinošs baritons, bet LNO un Rīgas publika iepazīst dziedoni kā spožu varoņtenoru.

Ņemot vērā iepriekš minēto, varam pieņemt, ka ir iespējams pārkāpt vienas balss robežas ar nosacījumu, ka tiek atbilstoši sagatavots (uztrenēts) elpošanas aparāts un

iesaistītās muskuļu grupas, kā arī attiecīgi sabalansēta galvas un krūšu rezonanse. Neapšaubāmi tas ir saistīts ar lielāku profesionālā riska pakāpi nekā palikšana ierobežotā, no dabas dotajai balsij visērtākajā repertuāra lauciņā. Pieaugot dziedoņa prasmei un varēšanai, kā arī rūpīgi dienu no dienas nostiprinot iegūtās prasmes un muskuļu grupas, kas elastīgi līdzsvaro lieko spriedzi, novadot to uz starpribu, diafragmālo un abdominālo muskulatūru, ir iespējams būtiski paplašināt ne tikai savu diapazonu, bet arī tādas balss kvalitātes kā dinamiskās iespējas, balss saišu elastīgums, slodzes izturīgums, un rezultātā iekļaut savā repertuārā līdz tam nepieejamās lomas. Par to liecina gan profesionāli meistarīgu dziedoņu praktiskā pieredze, gan vokālo pedagogu metodiskās norādes, kas iezīmē repertuāra robežas, kuras pieļaujamas konkrētā dziedoņa izaugsmes laikā. Būtiskas izmaiņas, mainoties tenora balss piederībai no liriskā tenora uz varoņtenora plašo un spēcīlno balsi, savā intervijā, raksturojot atsevišķus dziedoņus, atzīmē arī K. Zariņš. Te viņš min savus pirmos iespaidus gan klausoties P. Domingo, gan H. Kareras, kuru balsis sākumā šķitušas *nelielas*, bet vēlāk kļuvušas plašas, spēcīgas ar dramatiskām iespējām bagātas (Intervija ar K. Zariņu, 16.08.2007.).

Ja šīs izmaiņas notiek saskaņā ar dziedoņa balss aparāta pieaugušajām iespējām, to var uzskatīt par kvalitatīvu izaugsmi, bet, ja balss spēks tiek iegūts forsējot skaņu un uzturēts, izmantojot jaunības ātro balss atjaunošanās spēju, gaidāma vai nu dziedoņa balss ātra nolietošānās vai arī būtisks balss kvalitāšu zaudējums.

Ir zināms, ka ilgdziedātājs B. Džilji ar fiziskiem vingrinājumiem palielināja sava krūšu kurvja izmērus un uzskatīja, ka tas viņam ir ļāvis būtiski palielināt balss dinamiskās iespējas. „Es uzskatīju par nepieciešamu ieviest vēl vienu amatu savā ātri augošajā komandā: fizikultūras trenera amatu. Katru dienu, kamēr es dzīvoju Amerikā un pat viesizrāžu laikā, viņš pakļāva mani savai izsmalcinātajai spīdzināšanai. Šī spīdzināšana ne tikai turēja mani formā, bet centās sasniegt divus mērķus: nostiprināt un paplašināt manu krūšu kurvi, lai tas atbilstu manas balss prasībām un lai, kaut jel kā, apturētu mana vidukļa ekspansiju.” (Джилли, 1964, 207) Sekojot B. Džilji lomām gadu gaitā, varam redzēt, ka uzstādītie mērķi vainagojušies panākumiem – tenors ir varējis ne tikai iekļaut repertuārā daudz dramatiskākas lomas, bet bija arī saglabājis tehniski virtuozās liriskās lomas.

Par B. Džilji balss aparāta īpašībām var gūt norādes arī S. Levika pēcvārdā mākslinieka autobiogrāfijai, kurā minēti arī E. Karūzo anatomiskie parametri: „Par B. Džilji, kurš galu galā mantoja Karūzo slavu, mēs nezinām tādus faktus. Nākas domāt, ka tāds bioloģisks fenomens kā Karūzo viņš nebija. Nedaudz par to liecina arī tas apstāklis,

ka viņš ilgi centās izvairīties dziedāt tās raksturīgās lomas, kuras ir katra vidēja balss spēka tenora repertuārā (Kanio operā „Pajaci”, Hozē operā „Karmena”), kategoriski atteicās no Otello un nedziedāja Raulu „Hugenotos”.” (Джилыи, 1964, 363)

Džakomo Lauri - Volpi savu ārkārtīgi ilgo karjeru saistīja ar elpošanas tehnikas apguvi, kas balstās uz jogas filozofiju un vingrinājumiem. Viņš uzskatīja, ka Austrumos pastāv samērā pilnīga elpošanas tehnika, kas bāzējas uz materiālā un garīgā pamata, kuru sauc par jogas sistēmu un, kas savā vienotībā palīdz radīt neparastu parādību – fenomenālu artistisko vokālo elpu (Лаури – Вольпи, 2011).

Viena no ievērojamākajām vācu vokālajām pedagoģēm darbā ar vecuma balsi Elizabete Bengtsone Opitca uzsver labas elpošanas tehnikas nozīmi, lai attīstītu un ilgstoši saglabātu balss kvalitāti. Viņa uzskata, ka strādāt ar elpošanu ir dzīves uzdevums. Katram, kas nodarbojas ar dziedāšanu, katru dienu vismaz 10 minūtes jāvelta elpošanas vingrināšanai. Elpošana ir mūsu dzīvības avots. Mūsu dzīve sākas ar ieelpu. Cilvēks 24 stundās veic apmēram 27.000 elpas vilcienu (Bengtson-Opitz, 2008).

Jevgeņijs Ņesterenko savā pedagoģiskajā un profesionālajā darbā ir novērojis, ka dziedātāji, kuri vāji pārvalda vokālo tehniku, daudz biežāk slimo ar apaukstēšanās un dažādām profesionālām saslimšanām nekā viņu kolēģi, kuri dzied brīvi un racionāli. J. Ņesterenko secina, ka nepilnīga vokālā tehnika ievērojami paaugstina balss aparāta noslodzi, kas padara balss orgānus daudz uzņēmīgākus pret dažādām infekcijām, kā arī bieži mēdz būt balss pārpūles izraisītas slimības. Mazākā neveselības pazīme būtiski ietekmē viņu priekšnesumu. Savukārt dziedātāji, kuri pilnībā pārvalda savu balsi, var klausītājiem sniegt kvalitatīvu priekšnesumu pat slimības gadījumā (Нестеренко, 1985).

Atgriežoties pie Kārļa Zariņa radošās darbības analīzes, jāatzīmē samērā netipiska sākuma repertuāra izvēle, no kuras varam secināt, ka mākslinieka balss aparāts jau primāri bija gatavs maksimālam noslogojumam un varam tam piemērot S. Levika apzīmējumu *unikāls*.

Par viņa profesionālās karjeras sākumu varētu uzskatīt periodu pēc mācību laika Bulgārijā, jo līdz tam pats dziedonis savu balsi sauc par neprofesionālu un nenoformētu. Pirmā loma pēc apmācībām ir Radamess Dž. Verdi operā „Aīda”, kas ir viena no sarežģītākajām dramatiskā tenora lomām un ar pedagoga I. Josifova svētību tika nodziedāta turpat Bulgārijā Plovdivas operētatrī. Atgriežoties Latvijā, mākslinieks uzreiz ķeras pie augstākās grūtības pakāpes lomām, kas prasa stabilu un pārliecinoši spožu augšējo reģistru. „Es jau tūlīt iejūdzos lielajos darbos. Man bija tādas lomas, kur

iekšā bija augstākās tesitūras notis – „Bohēmā”, tāpat operā „Ivans Susaņins”, kurā man bija Sobiņina loma - tur arī augšā do bija.” (Zariņš, 16.08.2007.)

Vēl varētu minēt zīmīgu īpatnību, kas izpaudās Kārļa Zariņa balsij, pārkāpjot pubertātes sliekšni. Kā liecina daudzkārtēji novērojumi, augstās zēnu balsis biežāk mēdz transformēties zemajās, bet zēni –alti iegūst augsto tenora skanējumu. Izcilais 19. gadsimta vokālais pedagogs Heinrihs Panofka raksta, ka zēnu soprāna balss bieži mēdz mainīties uz baritonu vai pat basu, savukārt kontralts var kļūt par tenoru. Tādēļ zēnu vokālajā skološanā ir jāievēro liela piesardzība. Toties meiteņu balsis tik kardināli nemainās, tās parasti saglabā savu raksturu, bet pieaug spēkā un rezonansē. Pats galvenais ir pārtraukt visa veida vokālos vingrinājumus balss lūzuma periodā (Panofka, 1855.).

Ar šādu novērojumu saskaramies arī B. Džilji teiktajā - interesanti, ka tenori bērībā vienmēr ir kontralti, bet zēni, kuriem bērībā mēdz būt soprāna balss, vēlāk vienmēr dzied baritona balsī (Джилли, 1964).

Tomēr šo novērojumu nevajadzētu absolutizēt, jo, piemēram, N. Geddas atmiņu stāstījumā varam uzzināt, ka laikā, kamēr notika balss lūzums, viņš nav dziedājis. Mākslinieks stāsta, ka vienā brīnišķīgā dienā baznīcā pie viņa pēkšņi atgriezās tenora balss – toreiz viņam bijuši septiņpadsmit gadi. Tas bijis ārkārtīgi saviļņojoši, jo lielākā daļa zēnu nekad neatgūst to augsto tīro balsi, kādā viņi ir dziedājuši bērībā (Гедда, 1983).

Kā redzam, visur parādās izņēmumi un varam atzīmēt, ka arī Kārļa Zariņa balss palika nemainīgi piederīga tenora reģistram, kaut gan balss saites, kā jau minējām iepriekš, izauga līdz atbilstošām basa balss tipam.

Būtiska vokālo balss kvalitāti raksturojoša īpašība ir dziedātāja **tembrs**, tā daudzveidīguma iespējas un atbilstība atveidojamajam tēlam. Nepatīkams tembrs bieži kļūst par iemeslu noraidījumam profesionāli izkopt balsi, saņemt lomas piedāvājumu un galu galā izpelnīties publikas emocionālo atsaucīgumu.

Nepatīkams tembrs tomēr bieži pakļaujas pozitīvām izmaiņām, ja vien šis balss defekts nav saistīts ar kādu iedzimtu vai iegūtu patoloģiju. Varbūt vienīgi kā iedzimtu varētu minēt kādu izcili, īpaši skaistu balss tembru. Piemēram, vokālā vēsture kā nosacītus balss skaistuma etalonus starp tenoru balsīm mēdz nosaukt Enriko Karūzo un Andželo Mazīni balss tembrus. Aprakstot A. Mazīni balss tembru savam vecākajam dēlam Borisam, izcilais krievu bass Fjodors Šaļapins izteicies šādiem vārdiem: Mazīni

nebija dziedonis, es, jūsu tēvs, esmu dziedonis, bet Mazīni bija erceņģelis ar Dieva dotu balsi (Шаляпин, 1990).

Latviešu opermākslas cienītāji, savukārt, mēdz uzsvērt Jāņa Zābera, Artura Frinberga un Imanta Krēsliņa tembrālās kvalitātes. Lielai daļai tenoru, kuru balsīm mēdz piedēvēt neglītu tembru, problēmas pamatā ir kāds vokālās skolas defekts, kā piemēram, nepietiekami paceltas aukslējas, kas izsauc nazālu skanējumu, pārāk augsta balsenes pozīcija un neatvērts kakls, kas rada spalgu, asu skaņu, pāreļpas radīta šņācoša pieskaņa, pārmērīgi saspringtas muskuļu grupas, nedabiska, samākslota emocija utt.

Kārļa Zariņa profesionālo gaitu sākumā dažreiz tika norādīts uz pārlietu balsu spalģumu un *metālistikumu*. Šo spalģumu acīmredzot veicināja tobrīd vēl nepilnīgā vokālā skola, kas jaunajam solistam varēja uzturēt lieku sasprindzinājumu un neļāva pilnībā atbrīvot balseni, lai milzīgā balss varētu brīvi atbalstīties uz diafragmālās elpas pamata. Vēlākajos gados iegūtās prasmes, it īpaši pareizi segtās pāreļpas skaņas, ļāva attīstīties tam īpašajam, spilgti koncentrētajam un vienlaikus vīrišķīgi noapaļotajam tembrālajam skanējumam, kas piešķir Kārļa Zariņa balsij neatkārtojamu unikalitāti un izraisa klausītājos emocionālu pārdzīvojumu.

Balss dinamiskā un tembrālā daudzveidība ir ļāvusi K. Zariņam savās operlomās atspoguļot daudz plašāku emociju spektru nekā to varētu liriskākas balss īpašnieks. Tembrālā daudzveidība noteikti ir saistāma ar cilvēka empātijas spēju, kas dod iespēju jūtīgāk un smalkāk niansēt tēla raksturojumu. Empātija ir palīdzējusi K. Zariņam arī veidot tembrāli saskanīgu ansambli ar atšķirīgiem skatuves partneriem.

Psihologe A. Golovina uzskata, ka empātiskās saskarsmes būtība ir mijiedarbība starp diviem komunikatīviem partneriem, kas tiek realizēta emocionālā līmenī (Головина, 2004).

Kā nozīmīgākā mūziķa īpašība būtu jāizdala **muzikalitāte**, kas saistībā ar subjektīvo emocionālo pieredzi piešķir atskaņojamajam skaņdarbam māksliniecisku vērtību un neatkārtojamību. Mūzikas pedagoģijas uzdevums ir atbalstīt studējošā individualitāti un attīstīt muzikalitāti. Dabiska muzikalitāte ir Kārļa Zariņa izcila personības īpašība.

Muzikalitāti jēdzieniski varētu dalīt divās apakšgrupās:

1. iedzimta muzikalitāte, kad cilvēks jau agrā bērnībā demonstrē skaņdarba formas un frāzes izjūtu, dabiski izjūt melodiskās līnijas elpu un intuitīvi apjauš darba iekšējo struktūru;

2. iemācīta muzikalitāte, kas iegūta rūpīgā pedagoģiskā darbā, pedagoga vadībā apgūstot skaņdarba uzbūves likumsakarības un turpmāk vadoties no tām, kā arī apzināti atdarinot izcilu mākslinieku izpildījumu.

Benjamīno Džilji uzskatīja, ka dabiskas muzikalitātes trūkums izslēdz iespēju veidot mūziķa karjeru vispār. Viņš raksta: „Un bez tam, vēl ir kaut kas cits, ko nekā nevar iemācīt, piemēram, dabiska muzikālā frāzējuma izjūta. Ja šī izjūta nav cilvēkam dabas dota, viņam nepalīdzēs nekas, un katrs mēģinājums kļūt par dziedoni būs tikai tukšs laika tēriņš.” (Джилли, 1964, 356)

Līdzīgu uzskatu pauž arī Ā. Kaktiņš: „Divos vai trijos gados kļūst skaidrs, vai cilvēks kļūs dziedonis vai nē. Muzikalitāti vai balsi neattīstīs neviena konservatorija. Tā var palīdzēt tikai padziļināšanas un noslīpēšanas procesā.” (Kaktiņš, 1992, 81)

N. Gedda ir mazāk kategorisks savā attieksmē pret muzikāli mazapdāvinātu audzēkņu iespējām kļūt par profesionāliem dziedoņiem, tomēr uzsver, ka šādos gadījumos pedagogam ir jāiegulda īpaši liels darbs: „Ja man gadīsies jauns cilvēks ar skaistu balsi, bet smags no muzikālā viedokļa, kā tad rīkoties? Lai iemācītu tādām dziedātājam vai dziedātājai visvienkāršāko melodiju, ir nepieciešama neticama pacietība, milzīga enerģija. Vai es spēšu tikt galā ar šo uzdevumu? Vai man būtu labāk izvēlēties tikai tādus audzēkņus, kuriem ir labas balsis un turklāt arī muzikalitāte un skatuviskā dotības. Tā ir pietiekami grūta dilemma topošam pedagogam.” (Гедда, 1983, 209)

Iepriekš minētie viedokļi galvenokārt tiek attiecināti uz jauniešu un pieaugušu personu iespējām veidot dziedātāja karjeru. Daudzi mūsdienu pētījumi savukārt pierādījuši, ka muzikalitāte ir vairāku komponentu summa un tā ir attīstāma. Labākie rezultāti tiek gūti, ja muzikālā audzināšana tiek uzsākta pēc iespējas agrākā bērnībā un ievērojot pakāpenības principu attīstībā. Latvijā interesantus pētījumus par bērnu muzikalitātes attīstību ir veikusi Anna Līduma. Autore savā promocijas darbā „Pirmskolas vecuma bērnu muzikalitātes attīstības pedagoģiskais aspekts” definē muzikalitātes jēdzienu: „Muzikalitāte ir integrēta (vienota) personības īpašība, kuru veido emocionāla uztvere un atsaucība, muzikālā dzirde un atmiņa, ritma izjūta, balss apjoms, prasme dziedāt un muzikālā domāšana. Muzikalitātes analīzi veic, izdalot atsevišķas muzikālās spējas un nosakot to savstarpējās sakarības. Tā veidojas muzikalitātes struktūra. Muzikalitātes pamatpazīme ir muzikāls emocionāls pārdzīvojums. Muzikalitātes centrs ir emocionālā atsaucība, Muzikalitāti attīsta

ģimenē no bērna dzimšanas brīža. To ietekmē piemērota muzikāla vide.” (Līduma, 2004)

Bieži muzikalitātes izpausmes kavē kautrīgums vai tieši pretēji – pārmērīgs enerģiskums. Šīs izpausmes var ietekmēt reakcija uz stresu: dažus tā iedvesmo, bet citus nomāc. Nepārdomāts pedagoga aizrādījums var ilgstoši nobremzēt mākslinieciskās izpausmes. Tomēr varam pieņemt, ka galvenie muzikalitātes rādītāji ir:

1. agri parādījusies muzikālā iespaidojamība,
2. noturīga nepieciešamība pēc mākslinieciskiem iespaidiem,
3. dažādas aktīvās darbības formas – dziedāšana, melodijas piemeklēšana pēc dzirdes uz kāda mūzikas instrumenta, improvizēšana,
4. diezgan izteiktas muzikālās prioritātes,
5. dabiska, pedagogu neiespaidota izpildījuma ekspresija un niansētība,
6. attiecība starp rezultātu un ieguldīto darbu (Мясищев, Готсдинер, 1976).

Emocionalitāte bieži tiek skatīta atsevišķi no muzikalitātes un dažreiz pat tai pretstatīta. Pastiprināta emocionalitāte var tikt skatīta kā holeriska vai melanholiska temperamenta izpausme vai nervu sistēmas reakcija, kuru var izsaukt dažādi kairinātāji. Šāda emocionalitāte var būt nesaistīta ar muzikālo pārdzīvojumu, bet savukārt muzikāli augstvērtīgs priekšnesums, ja tas spēj izsaukt katarsi klausītājos, nevar būt atrauts no dziļa emocionāla pārdzīvojuma. Tātad emocionalitāte ir pamats, uz kura var attīstīties muzikalitāte.

Latviešu izcelsmes operdziedātājs Kārlis Bauers-Zemgalis intervijā filoloģei Ingrīdai Sokolovai atzīst, ka dziedāšana ir *smagatlētika* un, lai no dziedāšanas iztaisītu mākslu, ir jābūt daudz maz inteliģencei un jūtām (Sokolova, 1999).

Pastiprināta emocionalitāte var būt arī šķērslis mākslinieka radošajā skatuves darbībā. Tā bieži ir stresa un lampu drudža veicinātāja, bieži sasaista un neļauj izpausties mākslinieka spējām, pat tādām, kas ikdienas mēģinājumu procesā ir nostiprinātas. Skatuves un pedagogiskajā praksē novērots, ka ir dziedātāji, kuru profesionālā varēšana mēģinājumā un koncertā būtiski neatšķiras, otrā grupa – dziedātāji, kuru publiskais priekšnesums ir ar ievērojami augstāku kvalitāti nekā mēģinājumos un trešā grupa, dziedātāji, kuru uzstāšanās publikas priekšā kvalitātes ziņā ievērojami atpaliek no mēģinājumos panāktās kvalitātes.

Pasaulē ir daudzas skolas, kurās tiek izkopta muzikalitāte. Tās attīstībai lielu uzmanību pievērš arī *Yamaha* mūzikas skolas pārstāvji, kuru mācības metodes tiek

ieviestas arī Latvijā. Šīs skolas pārstāvis Hamburgas Mūzikas un teātra augstskolas profesors Asmus J. Hincs, kurš, jau 36 gadus pēta bērnu muzikālās izglītības jautājumus, atzīst, ka ir periodi agrīnajā bērnībā, kad bērniem attīstās noteiktas spējas, piemēram, valoda, uzvedība, kā arī muzikalitāte. Vēlāk šīs spējas vairs nevar attīstīt tādā kvalitātē, kādā tas būtu bijis iespējams uzsākot mācības pareizajā laikā. Var teikt, ka izziņas process sākas jau mātes miesās, kur mazulis jau sāk dzirdēt un klausīties. Bērniem kopš pašas dzimšanas ir gluži vai neticams muzikālais potenciāls, tādēļ ir svarīgi izmantot tieši agrīno laika periodu. Tas gan, protams, prasa atbilstošu mācības metožu izmantošanu (Hincs, 2007).

Latvijā jau ilgstoši tiek pielietotas Karla Orfa netradicionālās mūzikas mācīšanās metodes, muzikalitātes attīstīšanai izmantojot 5 elementus un 7 iemaņas. Šīs skolas metodiku uzsācis izstrādāt vācu/austriešu komponists Karls Orfs un viņa darba turpinātāji visā pasaulē. Latvijā viena no Karla Orfa skolas metožu attīstītājām ir JVLMA docētāja Elīna Lūse, kura apguvusi mācību kursu Štutgartes Mūzikas augstskolā. Šī skola atpazīstama ar atslēgas vārdu *Schulwerk*, kas tulkojumā nozīmē skolas darbiņš. Bērni dara visu, kas ar dziesmiņu, melodiju vai dzejojīti ir izdarāms – klausās, iztēlojas, kustās, spēlē instrumentus, dzied un iejūtas lomās. Pedagogam ir tikai jāierosina darbiņš (jāatrod skaistākie bērnu dzejoļi, jāsakomponē melodijas un jāslīpē mācīšanas metodika), bet pārējo bērni izdara paši, balstoties uz dabisku instinktu darboties mūzikā, ritmiski kustēties, skandināt balsi un instrumentu (Goodkin, 2002).

Visas šīs skolas atzīmē neapšaubāmo ģimenes un vides lomu bērna muzikalitātes attīstīšanā. A. Līduma par ārkārtīgi svarīgu muzikalitātes attīstības faktoru uzskata vecāku dziedāšanu saviem bērniem un kopā ar bērniem. Kārlis Zariņš ir bieži atzīmējis, ka viņa mātei ir bijusi skaisti tembrēta soprāna balss, un viņai paticis dziedāt gan bērniem, gan vēlāk mazbērniem.

Kārļa Zariņa muzikalitāte ir varējusi dabiski attīstīties ģimenes pozitīvās attieksmes iespaidā un ietekmējoties no sociālās vides, kurā bieži nācies saskarties ar izcilām latviešu mūzikas personībām, tādēļ arī ģimenes un draugu ietekmi nepieciešams īpaši analizēt kā muzikalitātes attīstības objektīvu pedagoģisku nosacījumu. Izvērtējot mākslinieka sniegumu gan ierakstos, gan koncertos, var secināt, ka K. Zariņa muzikalitāte, lai arī savos pamatos balstās uz dabisku frāzējumu, ir pāraugusi intuitīvo muzikalitātes formu, cauraužot to ar dziļu stila, laikmeta un rakstura analīzi. Tādējādi mākslinieka veidotie tēli nav pakļauti nejaušai mākslinieciskai veiksmi, bet garantē pastāvīgu profesionāli augstvērtīgu sniegumu.

K. Zariņa iedzimto dotību uzskaitījumam jāpievieno attīstīta ideomotorika, kas vienībā ar spilgtu iztēli un empātijas spējām ir radījušas īpašību kopumu, kuru vokālajā sfērā pieņemts dēvēt par **vokālo intuīciju**.

Intuīcijas skaidrojumi un apraksti ir dažādi, sākot ar spontāni izlauzušos Sirakūzu Arhimēda saucienu *Eureka!* līdz mūsdienu medicīniskiem pētījumiem par cilvēka smadzeņu darbību. Konkrēti vokālajai mākslai tuvākā varētu būt Kurta Teperveina grāmatā „Superintuīcija” piedāvātā intuīcijas definīcija: „intuīcija ir sensibilitāte, iejušanās spējas, nojauta, neapzināta uztvere, radošas idejas, kreativitāte” (Teperveins, 1999, 17)

Intereses vērti ir krievu zinātnieka, bioloģijas zinātņu doktora Borisa Sergejeva pētījumi par cilvēka smadzeņu augstāko psihisko funkciju organizāciju un īpaši par labās un kreisās smadzeņu puslodes specializāciju.

Lai radoši izanalizētu kādu problēmu nepietiek tikai ar loģiku. Ir nepieciešama intuīcija, kas ir labās smadzeņu puslodes svarīgākā funkcija. Pateicoties kreisās puslodes darbībai, mēs pamanām katras problēmas svarīgākos momentus, bet bieži ar to ir nepietiekami, lai atrisinātu šo problēmu. Labā puslode uztver problēmu kopumā, veido un pārskata dažādas asociācijas. Tas palīdz mums izprast situāciju un izteikt hipotēzi, noformulēt ideju, kas pirmajā brīdī var šķist neloģiska, bet vēlāk izrādīties pareiza. Piepešas intuitīvas atklāsmes ir labās smadzeņu puslodes darba rezultāts (Cepreev, 1984).

Tādējādi varam secināt, ka maksimāli veiksmīgam darba procesam ir nepieciešama saskaņota abu smadzeņu pusložu darbība, bet par radošu un holistisku uztveri, kas ir ļoti nozīmīga vokālajā mākslā atbild tieši labā smadzeņu puslode. Tātad būtu ieteicams gan pirmskolas audzināšanas darbā, gan mācību procesā apzināti pievērst uzmanību saskaņotās smadzeņu darbības veicināšanai.

Arnis Terzens savā grāmatā „Zinātne zina vairāk” piedāvā 4 veidus intuīcijas attīstībai:

1. Uzsver nepieciešamību regulāri garīgi bagātināt apziņu, kā arī nepieļaut ilgstošu ieslīgšanu sīku, sadzīvisku problēmu risināšanā, atsijāt visas liekās, bezvērtīgās domas un emocijas (Terzens, 2006).

Attiecībā uz vokālo mākslu tas būtu saprotams kā uzkrāt zināšanas, aizrautīgi interesēties par vokālo mākslu (koncerti, operas izrādes, interneta resursi, grāmatas par izciliem dziedātājiem, vokālā metodika utt.) Apzināti atsijāt negatīvās emocijas – pašnopēlumu, neticību sev, skaudību utt.

2. Nepieciešams iemācīties nedomāt svarīgākajos mirkļos, jo intuīcija sāk strādāt tikai tad, kad ir pārstājusi darboties loģiskā darbošanās (Terzens, 2006).
Tad, kad ir iegūta pietiekami bagāta zināšanu bāze, ir jāļauj zemapziņai sakārtot informāciju katram individuāli visloģiskākajā veidā. Studiju laikā ievērots, ka Kārlis Zariņš studentiem pirms eksāmena ieteica aizmirst visu mācīto un dziedāt vienkārši no sirds un ar baudu.
3. Likvidēt visus attieksmes stereotipus un katru reizi no jauna izprast jau it kā zināmo. Ikvienā savā darbībā rīkoties radoši (Terzens, 2006).

Skatuves mākslā – atbrīvoties no vokālajiem un aktieriskajiem *štampiem*, kas traucē dabiski un radoši attīstīties. Nav viegli katrā izrādes atkārtojumā izdzīvot sava varoņa likteni kā pirmo reizi. Ja viduvēju mākslinieku tēls šajos atkārtojumos noplicinās un kļūst vienveidīgs, tad izcilu mākslinieku lomas ar katru izrādi emocionāli padziļinās un bagātinās ar jaunām niansēm.

4. Nepieļaut ilgstošu bezdarbību, izrādīt ierosmi un iniciatīvu, rodoties kādam jautājumam, izdarīt visu iespējamo, lai atbildi rastu saviem spēkiem (Terzens, 2006).

Radošas ilgdziedāšanas noteikums – dziedāšanai ir jākļūst par dzīvesveidu, no kura nevar paņemt atvaļinājumu vai par to ilgstoši aizmirst. Meklējot atbildi uz kādu profesionāli svarīgu jautājumu, mēs vienmēr iegūstam papildus informāciju, kas savukārt kļūst par zināšanu bāzi mūsu intuīcijai un zemapziņas darbībai, lai iegūtu individuāli visoptimālāko atbildi.

Intuitīva dziedāšanā iesaistīto muskuļu darbības apjaušana varētu būt atpazīstama daudziem ar dziedāšanu nesaistītiem cilvēkiem un ir pamanāma kā neapzināta kopēšana, kura notiek klausoties un vērojot priekšnesumu no malas. Ja klausāmie labu dziedātāju, gūstam patīkamas ķermeniskas sajūtas, bet, klausoties samocītā, griezīgā balsis skanējuma, izjūtam nepatīkamu, dažreiz pat mokošu ķermeņa reakciju, no kuras gribam pēc iespējas ātrāk atbrīvoties. Šī reakcija var izpausties kā kairinošas spazmas kaklā, kas mēdz izsaukt klepus lēkmi, var just saspringumu atsevišķās muskuļu grupās, kā arī citas nepatīkamas ķermeņa reakcijas. Klausītājs var pat izjust vēlmi aizspiest ausis, lai atbrīvotos no nepatīkamā kairinātāja.

Iesācējam dziedātājam ir ļoti būtiski būt apveltītam ar labu ideomotoriku, jo tā pirmkārt ļauj precīzāk uztvert un atdarināt vēlāmā skanējuma akustisko paraugu un tādējādi ātrāk un veiksmīgāk attīstīt savu balsi. Ja dziedātājs balstās tikai uz savas balsis akustiskajiem signāliem, kas sniedz attālinātu priekšstatu par patieso skanējumu, ir

iespējams kļūdainais pašvērtējums. To ir ievērojuši dažādu profesiju cilvēki, noklausoties savas balss ierakstus. Parasti ierakstā dzirdamā balss netiek atpazīta kā sava. Vienkārši paļauties uz dzirdi nav iespējams, jo dziedātājs dziedāšanas laikā nevar novērtēt savas balss skanējumu no klausītāja pozīcijām. Ne velti pat pieredzējuši dziedoņi pēc uzstāšanās mēdz pārjautāt: „Kā man šodien skanēja?” Ideomotorika palīdz labāk pielīdzināt savas balss skanējumu iztēlē skanošajam etalonskanējumam, bet vibro, baro un propriocepcijas radītā skaņas atbildes reakcija fiziskajā ķermenī var dot daudz precīzāku sava balss skanējuma priekšstatu un līdz ar to arī iespēju mainīt skanējumu vēlamajā virzienā. Īpašu nozīmi šī spēja iegūst gadījumos, kad jādzied telpās ar pārāk lielu vai mazu akustiku, vai arī jākontrolē sava balss dinamiski masīvos ansambļos ar ļoti piesātinātu orķestrālu pavadījumu.

„Vēsture liecina, ka izcili dziedoņi parasti bija labi imitatori un mīlēja izzobot viens otru – tas apliecina augsti attīstītu ideomotoriku.” (Емельянов 2007, 122)

Vokālā intuīcija ir cilvēka spēja intuitīvi atdarināt vai kopēt kādas citas balss īpašības, kā arī viegli uztvert dziedāšanas pamatprincipus, asimilējot dzirdēto savās izjūtās, ļoti bieži pat neapzinātā veidā. Darba gaitās ievērotas Kārļa Zariņa lieliskās spējas atdarināt kolēģu balss īpatnības, atstāstot dažādus notikumus vai kādu raksturojot.

Analoģisku skaidrojumu varam atrast V. Jemeljanova vokālās dzirdes jēdziena izpratnei. Vokālā dzirde no parastās atšķiras ar to, ka klausītājs analizē balssrades īpašības pēc akadēmiskā etalona kritērijiem un vienlaicīgi intuitīvi uztver visu balss aparāta kustību kompleksu, kas rada analizējamo skaņu. Turklāt ideomotorā kustību „novērošana” tūlīt pat rada priekšstatus par iespējamajām rezonanses un elpas balsta blakus parādībām. Vokālā dzirde izstrādājas uz personiskās dziedāšanas pieredzes bāzes, ilgstošas citu dziedātāju klausīšanās, sadarbības ar citiem dziedātājiem un vokālajiem pedagogiem. Vokālo dzirdi varētu arī traktēt kā dziedātāja vispārēju kopējā fizioloģiskā komforta (vai diskomforta) iespaidu pēc jau zināmajiem kritērijiem – bioloģiskā jēga, enerģētiskā ekonomija un akustiskā efektivitāte. (Емельянов, 2007)

Ja absolūtā dzirde nosaka skaņas augstumu skaņu rindā, tad vokālā dzirde nosaka skaņas vietu rezonatoros un tai atbilstošo, nepieciešamo elpas enerģijas lādiņu. Tieši šie iemesli liek daudziem vokālajiem pedagogiem uzsvērt labu dziedoņu ierakstu klausīšanos kā vienu no mācību procesa sastāvdaļām.

Mācīšana un pašmācīšanās sākas ar apbrīnu un atdarināšanu. Pakāpeniska vokālās skaņas etalona veidošanās vai arī tā rašanās stundas laikā (mēdz būt gan tā, gan tā) ir

izšķirošie motivējošie faktori, lai cilvēks pievērstos vokālajai mākslai (Емельянов, 2007).

Tādējādi zināmu spriedumu par dziedoni var gūt arī, uzzinot viņa vokālos favorītus. Kārlis Zariņš saka:

„Visā manā mūžā man visu laiku ir bijis kaut kāds viens favorīts, kuru es esmu klausījies. Sākotnēji tas bija Karūzo, es pie viņa esmu atgriezies arī vēlāk. Viņš bija tas, kas mani visvairāk satracināja.(..)Tad bija tāds brīdis, kad es aizrāvos ar Franko Korelli. Viens brīdis bija, kad es biju ārkārtīgā trakumā ar Pertili, Aureliano Pertili! Kāds viņam tas emocionālais ņēmiens, kā viņš piegāja pie augšas, kā viņš dziedāja to Manonu Lesko, trešā cēliena āriju pie tā kuģa! Vai, Dieviņ! Augšā to si – tas ir vispār kaut kas neiedomājams! Tad man ir bijis tāds brīdis, kad es esmu aizrāvijs ar baritoniem, ar Tita Rufo. kā šito..., kas dziedāja līdz 70 gadiem, tāds lirisks baritons, itālietis...Matia Batistīni, to es klausījos daudz. (..)Un tad, kad parādījās Pavaroti, tad es varēju sēdēt un klausīties piecas stundas no vietas, klausīties, kā viņš dzied „Pulka meitu” – septiņi do augšā! Ārprāts! Un galvenais, kā viņš gāja augšā! Tad vienu brīdi es biju aizrāvijs ar Alfredo Krausu. Tam atkal bija tā, viņam bija tā vieta, bija tik ārkārtīgi neliela, šaura, bet ārkārtīgi skanīgs tas moments, tas, ko mēs saucam, tas punkts. Viņš tāds pats gāja augšā, tāds pats lejā. Viņam nebija iekšā tā baigā prese.” (Intervija ar K. Zariņu, 16.08.2007.)

Maestro Eudženio Barra uzskatījis par ārkārtīgi svarīgu, veidot pareizu priekšstatu par vokālā toņa etalonu, liekot klausīties tādu izcilu itāļu skolas dziedoņu ierakstus, kuriem ir bijušas jau no dabas unikālas balsis un kuriem pareizais vokālā dziedājuma etalons bijis dabas dots. Viņa vokālās prioritātes ir ļoti tuvas Kārļa Zariņa izvēlei. Visvairāk rekomendējis klausīties B. Džilji, T. Rufo, E. Karūzo. Viņš uzsvēris, ka klausoties jācenšas izdalīt balss etalonskanējuma momentus, tembrālo noformējumu, kā arī balssvedības tehniskos momentus. Vienlaikus individuālās manieres kopēšanu uzskatījis par ārkārtīgi kaitīgu.

Lai saprastu apzīmējumu *pareizs priekšstats par vokālā toņa etalonu*, nepieciešams skaidrojums, kuru veiksmīgi veicis V. Jemeljanovs.

Par eiropisko akadēmisko vokālā toņa etalonu sauksim tādu vidēji summāro priekšstatu par vokālo toni, kas formējas no daudzkārtējas augsti kvalificētu vokālistu noklausīšanās. Šajā dzirdes priekšstatā ietilpst tembrs un dinamika. Katram vīriešu un sieviešu balss tipam būs savs etalons. Etalons var būt diferencēts akadēmiskās dziedāšanas iekšienē pēc stiliem un laikmetiem.: baroks, belkanto, verisms... Etalons var

būt piesaistīts konkrētam autoram – Verdi balss, Vāgnera balss, Mocarta balss... (Емельянов, 2007).

Kā absolūti fenomenālu vokālās intuīcijas paraugu varētu minēt Tita Rufo, kurš sava pirmā operas izrādes apmeklējuma laikā bija guvis tik ārkārtīgi spēcīgu līdzpārdzīvojumu, ka atgriezoties mājās viņš intuitīvi spēja atdarināt dzirdēto vokāli tehnisko izpildījumu un pārsteidza visus klātesošos ar tembrāli noformētu, spēcīgu tenora balsi. Vēlākajos gados, tikai vērojot un klausoties baritona Orestes Benedeti dziedāšanu, bija intuitīvi ieguvis lielisku baritonālu skanējumu. Krievu rakstnieks Aleksandrs Kuprins savukārt liecinājis, ka Tita Rufo apbrīnojami imitēja Šaļapina, Tartakova un Leonīda Jakovļeva dziedāšanu: tembru, dziedāšanas manieri, īpatnējos paņēmienus (Rufo, 1971). Interessants fakts, ka Tita Rufo savukārt kalpoja par vokālo etalonu LNO izcilajam baritonam Pēterim Grāvelim, bet viņa autobiogrāfiskā grāmata sniedza māksliniekam daudzas vokālas atklāsmes.

Par ļoti spilgtu vokālās intuīcijas paraugu Latvijas operā var uzskatīt Ā. Kaktiņu. M. Vētra saka: „Ādolfam Kaktiņam nekas nebija kāda cita iemācīts vai attīstīts. Viss, kas viņam bij, bij – viņa paša izveidots. Tikai Dievs viņam ir palīdzējis. Nekad neesmu redzējis viņu pie darba citādi kā mēģinājumos un izrādēs. Darba vietu viņam aizstāja – intuīcija. Viņa intuīcijai bija reti sastopama talanta pazīmes.” (Kaktiņš, 1992, 233)

Vokālā intuīcija lielā mērā veidojusi arī Kārļa Zariņa meistarību. Balss segšanu pārejas posmā starp reģistriem Kārlis Zariņš sauc par nejaušu atradumu, kaut gan tieši šajā jautājumā iespējams māksliniekam oponent, jo nejaušībai ir pārejošs, gadījuma raksturs. Nejaušība, kas parādās pēc noteikta darba posma un tūlīt pat iegūst pastāvīgu, regulāru raksturu, ir laba vokālā pedagoga un studenta intuīcijas kopdarbā uzaustīts ceļš uz konkrētu prognozējamu mērķi. Pie tam, kā atzīst pats mākslinieks, tālākā attīstība notikusi ļoti strauji un īsā laikā vainagojusies ar tādu augstākās meistarības demonstrējumu kā Radamesa partija, kas uzskatāma par vienu no tenoru repertuāra augstākās grūtības pakāpes lomām.

Vokālā intuīcija ir tā, kas ļauj paplašināt dziedoņa repertuāru arī stilu un žanru daudzveidībā. Dziedonis ar ierobežotu vokālo intuīciju, saskaroties ar sev neierastu muzikālo materiālu, vai nu viegli nomaldās no iepriekš apgūtā, vai, baidoties novirzīties kaut soli no ierastā, veido visu vienā manierē, neizjūtot starpību, kā arī vajadzību kaut ko mainīt savā izpildījumā.

Kārlis Zariņš īpaši izceļ intuīcijas lomu, veidojot skatuviskos tēlus uz operas skatuves.

„Es esmu no tiem māksliniekiem, kurš ļoti daudz vienmēr ir atļāvies, jeb balstījies uz savas vokālās intuīcijas, un ne tikai uz vokālās, bet arī, teiksim, uz tādas skatuviski mākslinieciskās intuīcijas. Mani viņa ļoti reti vīlusi. Es esmu nonācis konfliktā tikai tādās situācijās, ja man režisors prasa kaut ko citu, vai diriģents... diriģents gan mazāk man ir kaut ko kādreiz uzstājis, teiksim kaut kādu citu interpretāciju, nekā es esmu darījis. Līdz ar to viss vienmēr ir pakļauts tam, un to intuīciju var novest līdz tādai lielai gatavības pakāpei, kas notiek ar šo tēlu sadzīvojot, un tad, kad tas, teiksim, aiziet kaut kur tālāk, vai arī sanāk uz skatuves pēc kāda lielāka laika sprīža, tad ļoti daudz no šīs manas intuīcijas jau nodzisis, un man ir kaut kas jāmeklē no jauna.” (Intervija ar K. Zariņu, 29.06.2009.)

Vokālā atmiņa nebūtu īpaši atdalāma no vispārpieņemtā jēdziena atmiņa, vienīgi šajā gadījumā vairāk akcentējot konkrēto specifisko vokālo žanru. Laba atmiņa ir neapšaubāma priekšrocība, kas dziedonim ne tikai ļauj īsākā laikā apgūt lielāku repertuāra daudzumu, bet arī atbrīvo no lieka, vokālam kaitējoša sasprindzinājuma, kuru var rosināt nepilnīgi apgūts muzikālais materiāls.

Atmiņa ir psihisko procesu (norišu) kopums, kas nodrošina informācijas radīto, pieredzē gūto domu, tēlu, kustību, modeļu utt. iegaumēšanu, saglabāšanu, atjaunošanu apziņā un aizmiršanu. Laba atmiņa ir mācīšanās un personības harmoniskas attīstības priekšnoteikums (Pedagoģisko terminu skaidrojošā vārdnīca, 2000).

Operas premjeru lielākā daļa atzīmē savu lielisko atmiņu, kas bieži glābusi ekstremālās situācijās. Kārļa Zariņa lieliskā atmiņa ir palīdzējusi viņam īsā laikā un pat vienlaicīgi gatavot lomas dažādās valodās. 1964. gadā Ļeņingradas filharmonijas mākslinieciskā vadība bija iecerējusi pirmo reizi Padomju Savienībā iestudēt Bendžamina Britena operu „Pīters Graimss”. Ieceres realizācijai trūka tikai galvenās lomas izpildītājs. Sarežģītā vokālā partija un īsais sagatavošanas periods bija ievērojams šķērslis daudziem prominentiem dziedātājiem. Iestudējuma sagatavošanai paredzētais laiks strauji saruka un iestudējuma komanda diriģenta D. Dalgata vadībā riskēja, uzaicinot tobrīd vēl operas skatuves gaitu sākumā esošo solistu Kārli Zariņu, kurš pilnībā attaisnoja uz viņu liktās cerības – divu nedēļu laikā mākslinieks pilnībā apguva stilistiski neparasto muzikālo materiālu un pārlicinoši nodziedāja to bez sufliera palīdzības (Кенигсберг, 1983).

„Pītera Graimsa partiju no Britena tāda paša nosaukuma operas viņš sākumā nodziedāja koncertizpildījumā Ļeņingradas filharmonijā krievu valodā, tad uz Rīgas skatuves latviešu valodā. Kad 1972. gadā, pēc veiksmīgas uzstāšanās Hermaņa lomā

Lielā teātra izrādē, viņu vēlreiz aicināja uz Maskavu, lai dziedātu Karmenā, obligāts nosacījums bija, dziedāt krievu valodā. Zariņš divu nedēļu laikā pārmācījās Hozē partiju.” (Кенигсберг, 1976, 34)

Savu operas gaitu sākumā nelielo Rodrigo lomu pēc režisora lūguma, jaunais solists sagatavoja pāris stundu laikā pirms izrādes. Līdzīgi gadījumi regulāri caurvijuši mākslinieka skatuves gaitas. Kā objektīvs kritērijs, lai novērtētu mākslinieka vokālās atmiņas apjomu, manuprāt, varētu kalpot arī ieskats katra mākslinieka repertuārā apjomā. Kārļa Zariņa operlomu skaits un milzīgais kamermūzikas ierakstu daudzums ir pielīdzināms augstākajiem sasniegumiem pasaules vokālajā praksē.

Muzikoloģe Anna Kenigsberga pievērš uzmanību K. Zariņa darba principam, viesojoties citos teātros – interesēties ne tikai par savu lomu, bet par iestudējumu kopumā, par režisora ieceri un aktieriskajiem lomas risinājumiem. Šajās operās viņš parasti zina ne tikai savu, bet visas vokālās partijas (Кенигсберг, 1976, 36).

Kārlis Zariņš viegli ir apguvis ne tikai apjomīgu muzikālo materiālu, bet arī valodas, ar kurām nācies dzīvē saskarties. Mākslinieks brīvi runā krievu, vācu un bulgāru valodās.

Kārlis Zariņš vienmēr ir pārsteidzis kolēģus, spējot bez balss iesildīšanas pilnskanīgi dziedāt mēģinājumos un pat koncertos. Vienlaikus jāatzīmē, ka mākslinieka ikdienas runa vienmēr ir ļoti skanīga, labi artikulēta un balstīta elpā. Kārļa Zariņa un Pētera Grāveļa dikcija Latvijas Nacionālajā operā bieži tiek minēta kā etalons, kuram līdzināties, ja dziedātājs vēlas saprotami un skaidri pasniegt muzikālā materiāla tekstu klausītājiem. Šī kvalitāte ir nemainīgi saglabājusies visu K. Zariņa radošo mūžu un ir arī mūzikas kritikas pamanīta. Tā piemēram 2000. gada iestudējuma (Z. Liepiņš „No rozēs un asinīm”) vairāku mūzikas kritiķu dažādie viedokļi vienbalsīgi saskanēja K. Zariņa balss lieliskā skanējuma un skaidrās dikcijas cildinājumā (Čakare, Dzene, Naumanis, Radzobe, Švāne, Zeltiņa, 2000).

Šī situācija mākslā atbilst R. Čaldini izstrādātajai kontrastu teorijai, kas ir viena no teorijām ietekmju psiholoģijā (Чалдини, 2001).

„Ir dziedātāji, kurus var „izskaitļot” jau pēc pirmā pateiktā vārda, pie tam – no attāluma. Tik skaista, skanīga un varena ir viņu runas balss. Tieši šādi laimīgie ir radījuši spārnoto frāzi (parasti piedēvēto Šaļāpinam): „Vajag dziedāt, kā runājat!”. Neticiet, cienījamie kolēģi. Tas viņiem tikai tā liekas. Īstenībā viņi visu dara otrādi. Viņi runā kā dzied. Bet runāt tā, kā runā „parastie mirstīgie” viņi, viņiem par laimi, vienkārši nemāk, un paldies Dievam!” (Емельянов, 2007, 126)

K. Zariņš pilnībā atbilst iepriekš minētajam piemēram, un viņa balss, pateicoties augstajam fiziskajam un emocionālajam tonusam, praktiski vienmēr ir gatava kvalitatīvam vokālajam darbam.

Ievērojamais amerikāņu tenors Džons Aleksanders ir līdzīgi izpratis vokālo dikciju, uzsverot, ka vienmēr centies izdziedāt skaņdarbu tekstu ar runāta vārda iekšējo izjūtu (Hines, 1982).

Operas kolēģu vidū ievērotas K. Zariņa lieliskās spējas atdarināt kolēģu balss īpatnības, atstāstot dažādus notikumus vai kādu raksturojot. Šo īpašību bieži piemin daudzi ievērojami dziedātāji (Джилли, 1964).

Kā vēl vienu papildinošu faktoru jāmin arī Kārļa Zariņa **absolūtā dzirde**, kas izpaudusies jau mācību procesa sākumā. Stāstot par savas dzirdes attīstību, mākslinieks to neuzsver kā īpašu vērtību un raksturo samērā skopi:

„Kad sāku ar mūziku nodarboties, tās skaņkārtas visur taču rādās ārā un līdz ar to, apzinoties, kas tā par tonkārtu ir, skatoties notīs, es viņu arī sadzirdēju savā dzirdē, un tas ir viss.” (Intervija ar K. Zariņu, 16.08.2007.)

Muzikologes A. Kenigsbergas rakstā par K. Zariņa daiļradi, atrodam vēl kādu piezīmi, kas liecina, ka „zēnam jau agri parādījās absolūtās dzirdes iezīmes, jau trīs gadu vecumā viņš viegli piemeklēja dzirdēto dziesmiņu melodijas uz vecas fisharmonijas, papildinot trūkstošās vecā instrumenta skaņas ar balsi.” (Кенигсберг, 1976, 30) Tomēr intervijas gaitā mākslinieks vairāk min dažādus ar absolūto dzirdi saistītus kuriozus notikumus un sarežģījumus, kas radušies, dziedot nepareizi uzskaņota vai pareizo skaņojumu zaudējuša instrumenta pavadībā.

K. Zariņa dzīvesbiedre Regīna Zariņa intervijā R. Koļedam stāsta, ka Kārlis Zariņš mājās dzied reti, viņam ir absolūtā dzirde un tāpēc notis viņš lasa kā grāmatā – ar acīm un ausīm, nevis *plinkšķina* pie klavierēm (Коļеда, 2006.).

Absolūtā dzirde ir radusi arī tālāku pēctecību K. Zariņa ģimenē. To mantojusi viena no mākslinieka meitām un savukārt nodevusi tālāk saviem bērniem. Mākslinieks min īpatnību, ka viņa absolūtajai dzirdei ir tendence pēdējā laikā „*pārskatīties pus toni zemāk.*” (Intervija ar K. Zariņu, 16.08.2007.)

Par līdzīgu īpatnību varam lasīt ievērojamo komponistu Aleksandra Glazunova un Jāzepa Vītola sarunas atstāstā, kuru grāmatā „Jāzeps Vītols” fiksējis J. Graubiņš. A. Glazunovs esot žēlojies, ka jaunais kamertonis esot nedaudz augstāks kā vecais un samulsinot viņa dzirdi. J. Vītols tad pastāstījis, ka arī viņš sācis just traucējumus savā

dzirdē, proti: dzirdot visu par pustoni augstāk nekā īstenībā tas skanot (Graubiņš, 1944).

Lai arī K. Zariņš vairāk min piemērus, kuros absolūtā dzirde ir bijusi kaut kādā veidā traucējoša, šī dzirdes īpašība ir palīdzējusi iekļaut mākslinieka repertuāra iespaidīgu klāstu laikmetīgās mūzikas, kā arī ļāvusi ievērojami ātrāk apgūt jebkuru repertuāru, tādējādi vairāk laika un uzmanības atlicinot lomu vokālajai un mākslinieciskajai pilnveidei, kurai bieži teātra saspringtajā darba ritmā pietrūkst laika. Savukārt vokāli neiedziedāta, neiestrādāta loma ir nopietns risks, kas izsauc balss saišu pārslodzi un nogurumu.

Runājot par līdzīgiem precedentiem pasaules pazīstamāko tenoru kontekstā, nedaudz aizplīvurotu norādi uz absolūto dzirdi atrodam N. Geddam, kuru pazīstamais dziedonis ir izkopus ilgā un rūpīgā darbā. „Pateicoties tēva rūpēm, es jau piecu gadu vecumā varēju lasīt notis no lapas. Man attīstījās gandrīz absolūtā dzirde, kaut gan tā nebija iedzimta.” (Гедда, 1983, 22)

Secinājums: Ģenētiskais, sociālais un personības darbības faktors vienotībā veido pamatu Kārļa Zariņa dziedāšanas talanta attīstībai un ilgdziedāšanas fenomena veidošanai. Dabas dotumi, sociālā vide un paša cilvēka mērķtiecīga darbība ir nosacījums profesionālās darbības izcilībai, īpaši mākslā.

2. Personības brieduma veidošanās un ilgdziedāšanas attīstība Kārļa Zariņa dzīves gājumā

2.1. Kārļa Zariņa vokālā izaugsme Latvijas Valsts konservatorijā un Plovdivā (Bulgārija)

Cilvēka brieduma teorētiskos pamatus veidojuši humānpsihologi A. Maslovs (Maslow, 1999), E. Eriksons (Erikson, 1998), G. Olports (Allport, 1960), K. Jungs (Jung, 2009), H. Kiglers (Kügler, 2009). Briedums raksturo pieauguša cilvēka attīstību.

Tā ir viena no vissarežģītākajām parādībām, kas izpaužas fiziskās, intelektuālās, emocionālās, gribas un sociālo attīstības procesu sakarībās. Cilvēka dzīves laikā mainās šo procesu virzība, intensitāte, raksturs, kvalitāte, kas izpaužas darbībā, uzvedībā.

Viens no attīstības pamatkomponentiem ir izziņa, kas nosaka intelekta veidošanos, izziņas saturu un vajadzības. Cilvēka attīstības psiholoģiskajā struktūrā svarīgs ir viņa darbības saturs - izvirzīto mērķu un motīvu mijsakarība (darbības jēga), darbības līdzekļu apguve un pielietošana, kā arī pašpiederzes pilnveidošanās.

Attīstības procesā nozīme ir sociālajai videi un tās mijiedarbībai ar personības vērtībām, pašapziņu, pašvērtējumu, kas ir pamatā personības pašpiederzes bagātināšanai. Personības attīstību dzīves gājumā var analizēt objektīvi kā ģenētiski noteiktu bioloģisku parādību, gan subjektīvi kā sociālas būtnes attīstību. Katrs cilvēks ir unikāls un neatkārtojams gan pēc savas ģenētiskās dabas, gan pēc sava dzīves ceļa. Attīstības gaitā cilvēkā notiek gan evolucionāras, gan revolucionāras jeb situatīvas pārmaiņas. Kvantitatīvās un kvalitatīvās pārmaiņas personībā var raksturot kā izmaiņas briedumā. Pieaugušajiem cilvēkiem nozīmīgs ir psiholoģiskais vecums, kas atklāj briedumu: cilvēka spējas pielāgoties mainīgiem vides apstākļiem, ko raksturo izpratne, pārdzīvojumi, rīcība, kas ir atbilstoša šiem apstākļiem.

Psiholoģiskais vecums ir mijsakarībā ar briedumu. Psihologs G. Olports raksta, ka laimīgs ir cilvēks, kas apzinās savas spējas, pazīst un pieņem sevi objektīvi (Allport, 1960). Šādu viedokli izsaka arī A. Maslovs, norādot, ka sevis pieņemšana, patstāvīga savu spēju attīstīšana un prāta nodarbināšana ir cilvēka brieduma komponenti (Maslow, 1999).

Par brieduma komponentu uzskatāms K. Zariņa patstāvīgi pieņemtais lēmums uzsākt studijas konservatorijā, lai ar dziedāšanu saistītu savu mūžu. Šī iekšēji nobriedusī vajadzība piepildās 1955. gadā vasarā, kad 10. un 11. augustā viņš stājas Latvijas Valsts konservatorijas uzņemšanas komisijas priekšā ar trīs skaņdarbiem:

1. A. Žilinskis „Mana dzimtene jaukā”

2. E. Dārziņš „Spāniešu romance”

3. N. Rimskis-Korsakovs Indiešu viesā dziesma no operas „Sadko”.

A. Žilinska un E. Dārziņa dziesmas jau tika dziedātas iepriekš vairākos kora koncertos, tādēļ balss skan droši, arī Indiešu viesā dziesma izskan pietiekami pārlicinoši. Savos iespaidos par šo pirmo nopietno pārbaudījumu atmiņās dalījās mākslinieka dzīvesbiedre Regīna intervijā T. Šaiterei, stāstot, ka pēc dziedājuma konservatorijas uzņemšanas eksāmenā pilnīgi negaidīti atskanējuši aplausi, kas darījuši viņu tik laimīgu. No tā laika K. Zariņa dzīve veltīta tikai dziedāšanai (Šaitere, 2000).

Muzikālās zināšanas ir samērā vājas un neatbilst nepieciešamajām teorētisko iestājekšāmenu prasībām. Neskatoties uz abiturienta trūcīgo zināšanu bagāžu, akadēmiskie mācību spēki pedagoģiski precīzi izvērtē kandidāta potenciālās nākotnes iespējas un izlemj uzņemt Kārli Zariņu konservatorijas studentu pulkā.

1955. gadā Latvijas Valsts konservatorijas vokālajā nodaļā stājās 32 pretendenti, no kuriem tika uzņemti tikai pieci (Raita, 2006).

Savas tā laika mūzikas zināšanas mākslinieks raksturo, stāstot iestājekšāmena epizodi pie profesora J. Vītoliņa: „Es atceros kā šodien – man tas bija tāds kauna traips! Man Vītoliņš mūzikas vēstures eksāmenā bija izvirzījis tādu vieglu jautājumu, man bija jāstāsta par Karmenu. Un vienīgais, ko es zināju, bija Toreadora maršs. „Nu, Jūs, nākošais tenors – kāda ārija viņam bija?” To es nezināju. Tas tik rāda, kādas man bij' zināšanas!” (Intervija par K. Zariņu, 16.08.2007.)

Tomēr balss resursi neliek šaubīties par potenciālā studenta iespējām nākotnē. Jaunais tenors sākumā nonāk jau pašdarbībā iepazītā vokālā pedagoga Osipa Petrovska klasē. Pēc diviem gadiem viņš turpina mācības Aleksandra Viļumaņa vokālajā klasē. Nonākšana profesora A. Viļumaņa klasē bija neapšaubāma veiksmē, jo A. Viļumanis šajā laikā ir ne tikai vadošais LNO basbaritons, bet arī lielisku un daudzpusīgu vokālo skolu apguvis vokālais pedagogs.

Viļumaņu ģimenē jau šajā laikā interese par dziedāšanu un vokālo pedagoģiju tiek pārmantota otrajā paaudzē. Viļumaņu ģimenes interneta albumā varam lasīt, ka jau A. Viļumaņa māte Katrīna, savulaik mācījusies mūziku gan Pēterburgas Smoļņija institūtā, gan pie slavenās krievu operdziedātājas M. Slavinas, bija arī pirmā mūzikas skolotāja saviem četriem dēliem, it īpaši Aleksandram. Māte ir arī pirmā, kura divdesmito gadu Rīgā dibina bērnu operas studiju. Dziedātāja karjeru jauneklis (A. Viļumanis) uzsāk strauji un spoži, izcilu latviešu mūziķu profesora Jāzepa Vītola un Paula Saksa atbalstīts. Jau 22 gadu vecumā Vīnes starptautiskajā vokālistu konkursā tiek saņemts goda

diploms. 24 gadu vecumā angažements Liepājas operā, kur aizrit jauneklā mācību gadi, arī „vētras un dziņu laikmets”, īsti bohēmiskā vidē un trakulībām, romantisku aizraušanos, kas mijās ar garām nakts sarunām par mūziku, teātri un mākslu, bet 26 gados – pirmās lielās viesizrādes Nacionālajā operā ar Mefistofeļa, Toreadora un Skarpijas lomām. 29 gadu vecumā ar komponista Alfrēda Kalniņa atbalstu papildinās Itālijā, Milānā pie profesora Karlo Kavalini (Viļumane, 1999).

Profesors A. Viļumanis bijis ieinteresēts un dažādām inovācijām atvērts pedagogs. Viņa bijušais students Valentīns Popovs atceras, ka profesors ļoti interesējies par jaunākajiem zinātnes pētījumiem, braucis uz Ļeņingradu, kur iepazinies ar vienu no izcilākajiem vokālās zinātnes un pedagoģijas pārstāvjiem V. Morozovu un pat centies atklāt Latvijā mūzikas akustikas laboratoriju (Попов, 2010).

Izcilā pedagoga profesora A. Viļumaņa vadībā Kārļa Zariņa balss strauji auga dinamiskā skalā un izteiksmīgumā, bet tomēr tenoram tik nozīmīgais augšējais balss reģistrs arvien paliek nesasniegts. Varam pieņemt, ka baritonāli piesātinātais balss skanējums ir attīstījies tiešā profesora A. Viļumaņa ietekmē, bet augšējā reģistra problēmas varētu sakņoties nosacītā P. Saksa liriskajam tenoram piemērojamās tehnikas pedagoģiskajā pārmantojamībā. Kārlis Zariņš, raksturojot savu balsi saka: „Man ir izteikts balss tips, kuram ir krasi jūtama, krasi dzirdama reģistru maiņa, kā mēs sakām. Man balss piesedzas tur augšā, viņa maina vietu, līdz es nonāku šajā galvas rezonatorā.” (Intervija ar K. Zariņu, 16.08.2007.)

Savukārt, runājot par P. Saksa balsi, K. Zariņš izsaka viedokli: „Viņam nebija šī reģistru maiņa, viņš tomēr netika iekšā tā saucamajā īstajā augšgalā. Neizteiktas augšas! Labemol falsetiņā aizgāja... Tā ka viņam tas nebija. Kam bija ļoti izteiktas augšas – tas bija Priednieks- Kavarra!” (Intervija ar K. Zariņu, 16.08.2007.)

Lielāka ticamība Kārļa Zariņa augšējā reģistra palēninātai attīstībai Konservatorijas gados varētu būt vēlmei pārmērīgi izgaišināt pārejas reģistra skaņas, ko rosināja mācību sākumposmā Osipa Petrovska iestrādātie ieradumi. Turklāt, runājot par A. Viļumaņa audzēkņiem, jāteic, ka praktiski tajā pašā laikā profesora vokālajā klasē mācījās arī Jānis Zābers (1935-1973), kuram šis mācību process bija īpaši atbilstošs. Iestājoties konservatorijā, dziedātājs bija baritona balss īpašnieks, bet jau otrajā kursā A. Viļumanis sāk veidot jauno dziedoni kā tenoru. Balss attīstās strauji un spoži skan augšējā reģistrā. Par to liecina arī valsts eksāmenā pārliecinoši nodziedātā Kalafa ārija no Dž. Pučīni operas „Turandota”. Savukārt K. Zariņam konservatorijas pedagogu

kolektīvs iesaka pārmācīties par baritonu, jo balss vidējais un zemais reģistrs skan piesātināti un noapaļoti, bet augšējā reģistrā arvien ir problēmas.

Ir ļoti svarīgi zināt jau no paša sākuma, kāda veida balss jums pieder un mācīties lietot to uz skatuves ar pareizu tehniku. Tas nav viegli, jo mēs lietojam instrumentu, kas nav materiāls. Mēs nevaram tam pieskarties, jo tas ir tikai gaiss. Mēs nevaram pat to pareizi dzirdēt, jo mēs dzirdam savas iekšējās un ārējās skaņas kombināciju. Jūs nevarat balstīties uz to, ko jūs dzirdat, jums vajag mācīties ļoti jūtīgi uztvert to, kā jūs jūtaties, un jūs varat runāt tikai ļoti tēlainā valodā, stāsta Alfredo Krauss savā intervijā laikrakstam *The New York Times* (Kozinn, 1999).

Studijās konservatorijā K. Zariņš iegūst māksliniecisko briedumu. Tāpat par vienu no galvenajiem pedagoģiskajiem līdzekļiem jauno dziedātāju sagatavošanā, izglītošanā un viņu mākslinieciskā brieduma attīstībā varam uzskatīt tieši pedagogu ieinteresēto un profesionālo darbu. Spilgts piemērs tam ir Aleksandrs Viļumanis, kas gan pats ir izjūts savā mākslinieka attīstības ceļā ieinteresētu pedagogu ietekmi, gan arī savā pedagoģiskajā darbā spējis attīstīt Kārļa Zariņa, Jāņa Zābera un citu ievērojamu dziedātāju balsis.

Ja skatām K. Zariņa darbību caur H. Kīglera vajadzību un vērtību mijsakarības teoriju, tad K. Zariņa nozīmīgākā vērtība ir kvalitatīva dziedāšana, bet kā vajadzību varam uzlūkot vēlmi apgūt daudzveidīgus vokālos skaņdarbus. Zinātnieks H. Kīglers atzīst, ka personības brieduma attīstībā nepietiek ar vajadzību apmierināšanu. Svarīgi ir šai procesā koncentrēties uz vērtībām. Katram ir nepieciešams pārmantotās vērtības izvērtēt un iekļaut savā dzīves koncepcijā. Nobriedusi personība ņem vērā un respektē dažādas vajadzības, integrē tās savā personībā tā, lai to apmierināšana nav pretrunā ar dzīvošanu saskaņā ar savām vērtībām. Cilvēka dzīve ir izdevusies un laimīga tad, ja viņam izdodas atrisināt spriedzi starp vērtībām un vajadzībām (Kügler, 2009).

1957. gadā Maskavā notika Jaunatnes un studentu festivāls. Tam pakārtots bijis arī Vissavienības jauno vokālistu konkurss, kurā par žūrijas komisijas priekšsēdētāju tika uzaicināts izcilais un pasaulē plaši pazīstamais itāļu tenors Tito Skipa (1888-1965). Šajā konkursā pirmo vietu ieņēma ukraiņu koloratūrsoprāns Bella Rudenko (1933), vēlāk ilggadēja Lielā teātra primadonna liriski koloratūrā ampuā lomās, bet godpilnā otrā vieta tika piešķirta Latvijas pārstāvei Veronikai Pilānei (1929-2006). Šajā pašā gadā Tito Skipa kopā ar abām jaunajām konkursa laureātēm dziedāja koncertā Rīgā. K. Zariņš neatlaidīgi meklēja iespēju tikt ar viņu, lai pieliktu punktu šaubām par savas balss īsto dabu un raksturu. Audiencē 26.08.1957. pie ievērojamā dziedoņa Kārlis Zariņš dziedāja

Pajaco āriju no R. Leonkavallo operas „Pajaci” un E. Dārziņa „Spāniešu romanci” (Zariņš. Radošā darba dienasgrāmatas).

Noklausoties jauno dziedoni, T. Skipa vispirms esot sācis labot K. Zariņa itāļu valodas izrunu, bet ne brīdi nešaubījās, ka K. Zariņš ir tenors un pie tam izcils. Parakstot piemiņai savu fotogrāfiju, T. Skipa uz brīdi aizdomājies. „Uzrakstiet tikai vienu – ka es esmu tenors,” pasteidzies piebilst K. Zariņš. Nākamajā dienā visa konservatorija varēja izlasīt – „Tenoram Karlo Zarini – Tito Skipa! (Šaitere, 2000.)

Mācības Latvijas konservatorijā, Bulgārijā, kā arī tikšanās un sadarbība ar izcilām personībām palīdzēja K. Zariņam saskaņot savas vajadzības ar vērtībām.

Pedagoģis profesors A. Viļumanis savas vokālās skolas apguves principus galvenokārt balstījis skaņdarba interpretācijā, cenšoties caur skaņdarba tekstuālajai jēgai un melodiskajam plūdumam atbilstošu emociju panākt pareizu vokālo skaņveidi.

Kārlim Zariņam no Latvijas konservatorijas gadiem vēl ir palikusi atmiņā Berta Braunfelde, kura pusgadu aizvietoja saslimušo profesoru A. Viļumani. Pasniedzēja B. Braunfelde bija izaudzinājusi vairākas spožas solistes, tajā skaitā iepriekš minēto izcilo koloratūrsoprānu Veroniku Pilāni, vēlākajos gados skolojusi arī pazīstamo estrādes zvaigzni Margaritu Vilcāni (1940). Pedagoģe bija autoritāte jaunajam dziedātājam, jo viņas ieteiktās metodes Kārlis Zariņš mēģināja realizēt vēl līdz pat Bulgārijas periodam.

Diemžēl tas, kas derēja sieviešu balsīm, ne vienmēr nāca par labu spēcīgajai tenora balsij. K. Zariņš atceras savu darbu ar pedagoģi pie Džonsona ārijas Dž. Pučīnī operā „Meitene no Kalifornijas”: „Viņa man deva dziedāt Džonsona āriju un tur ļoti raksturīgs ir, solbemol mažorā... Un tagad solbemols! Un es ar tādu pliku vaļā jau netiku augšā nekur... Viņu vajadzēja mazliet atpakaļ, lai tiek augšā, kā jau tā forma ir, un viņa man neļāva to, un tāpēc es pie tām augšām netiku.” (Intervija ar K. Zariņu, 16.08.2007.)

Meklējot vokālo problēmu pedagoģisko risinājumu ceļus, topošais mākslinieks cenšas rast atbildes, apmeklējot arī citu Latvijā praktizējošu pedagoģu stundas, piemēram, Miķeļa Zandera nodarbības, kurš bija strādājis ar tādiem atzītiem vokālās mākslas meistariem kā Ā. Kaktiņu, M. Brehmani-Štengeli (1893-1981) un E. Pakuli (1912-1991). Tomēr pirmais iespaids izsauca šaubas un vēlēšanās uzsākt regulāru darbu M. Zandera vadībā nerodas. Par šiem iespaidiem mākslinieks saka: „Viņš bija Kārļa Ulmaņa sekretārs pa politisko līniju, bet pamatā viņš bija dziedātājs. Un Kārlis Embovics, mans konservatorijas laiku kolēģis, man teica tā: „Nu, es tevi aizvedīšu pie Zandera!” Jo viņš pie viņa bija gājis. Vien’ dienu es aizgāju pie viņa – stāv seši tādi vīri rindā manā augumā - viens bass, viens baritons, viens tenors, viens kāds tur... – visi

dzied vienā balsī un vienā laikā! Tā bija tā skola! Es aizmuku, es to nevarēju izturēt! Tāds man palika iespaids par Zanderu, bet varbūt es maldos!” (Intervija ar K. Zariņš, 16.08.2007.)

Raksturojot pagājušā gadsimta pirmajā pusē Latvijā pastāvošo vokālo skolu kopumā, Kārlis Zariņš saka: „Man gribas teikt tā, es varbūt kļūdos, cik es esmu tā papētījis un skatījis, un klausījis – tā dziedāšanas metode un tā skola, pēc kā dziedāja mūsu toreizējie dziedoņi, viņa ir samērā tāla no itāliešu skolas, jo es nonācu ar to tiešā saskarē ar profesoru Josifovu.” (Zariņš, 16.08.2007.)

Nedaudz oponējot Kārlim Zariņam, jāmin, ka par senās itāļu *bel canto* skolas pārstāvi Latvijā pagājušā gadsimta vidū bieži tika minēts Arnolds Skara (dzimis Prāmburģis), kurš savu dziedātprasmi sākotnēji bija apguvis pie pedagoga Fišera-Ferri, kas pats dziedāšanu bija mācījis pie slavenā itāļu *bel canto* pasniedzēja Frančesko Lamperti. Tālāk A. Skara papildinājies Itālijā pie izcilā tenora Džovanni Martinelli, Drēzdenē pie baritona Arno Šellenberga un pat pie pasauleslavenā Benjamīno Džilji (Seviško, 2007).

Savukārt runājot par vokālās nodaļas pasniedzēju darbu konservatorijā, profesors Kārlis Zariņš saka: „Un tad, kad mēs sākām mācīties, tad jau bija tādi mācītbspēki, kuri uzskatīja, ka tā viņu skola ir tā galvenā, ka tā ir kaut kāda speciāla skola un tāda nav nevienam citam, un tā ir atrodama tikai šajā personā un pie viņa mācoties. Tāds bija Voļskis, piemēram, bija arī Cīrule. (..) Un jāsaprot, ka ļoti daudzi bija tādi, kas teica – tā vajag dziedāt un ne savādāk! Guriņa Antipova pedagogs Miķelsons no šīs dienas skatījuma bija tāds vācu skolas pārstāvis. Tāds, kas tikai visas skaņas lika uz krūtīm, un krūšu rezonators bija tas galvenais, bet galvas rezonanse, tā bija bez lielas nozīmes.” (Intervija ar K. Zariņu, 04.06.2009.)

Vokālistu sagatavošanas skola konservatorijā ir mainījusies, paplašinoties starptautiskiem sakariem un pārņemot pieredzi ar konkrētu solistu izglītību. Kārlim Zariņam ir pamatotas tiesības salīdzināt vokālistu sagatavošanas skolu 50. gados Latvijā un mūsdienās. K. Zariņš saka: „Salīdzinot ar šodien, ar to, kas šodien notiek vokālajā nodaļā, mums te vairs nav nekādu šaubu, nekādu iebildumu. Skola ir viena, tā ir tā, ko mēs šodien saucam par itāliešu skolu. Mēs viņu, protams, esam pārņēmuši ar savām nacionālajām niansēm un nacionālajiem visādiem skanējumiem, bet šodien mēs par to vairs nestrīdamies. Pārejas notis visiem ir zināmas, un visi zina, kāda nozīme ir krūšu rezonatoram, kāda nozīme galvas rezonatoram un arvien vairāk sāk pievērsties tām vērtībām, ko vairāki itāļu pedagogi izvirzīja kā galvenās – tā ir elpošana. Un tā ir viena

no galvenajām problēmām, uz kuru mēs šodien vēršam vislielāko uzmanību un jāsaka, ka tas nes zināmus augļus.” (Intervija ar K. Zariņu, 04.06.2009.)

Māksliniecisko izaugsmi veicināja konservatorijas operas klases lieliskais pedagogu sastāvs – diriģenti Leonīds Vīgners (1906-2001), Mendelis Bašs (1919-2012), režisori Milda Brehmane-Štengele, Nikolajs Vasiļjevs (1891-1961), Felicita Ertnera (1891-1975), Olga Bormane (1893-1968), Ērika Ferda (1914-1997).

Konservatorijas studiju gados tika likti pamati vairākām Kārļa Zariņa brieduma gadu *zelta lomām*. Pārskatot konservatorijā sagatavotu operu lomu fragmentu klāstu, varam redzēt, kā paplašinās un nostiprinās tādas lomas kā Hozē (Ž. Bizē „Karmena”), Radamess (Dž. Verdi „Aīda”) un Viltus Dmitrijs (M. Musorgskis „Boriss Godunovs”).

Kārlis Zariņš, jau sākot sevi apzināt kā potenciālu dziedātāju, ir rūpīgi pierakstījis speciāli iekārtotās kladēs katru savu uzstāšanos, ieskaiti un eksāmenu. Iepazīstoties ar šiem materiāliem, pārsteidz mākslinieka pārliecība par izvēlēta ceļa pareizību un mērķtiecīgums šajā ceļā, bet galvenais, cik lielu darba slodzi mākslinieks ir uzņēmis jau pašā studiju gadu sākumā. Neskaitāmi koncerti skolās, pansionātos, kultūras namos – visur, kur vien bija iespēja uzstāties. Pieraksti apliecina, ka koncertēts ir gandrīz katru dienu, dažkārt pat vairākos koncertos vienā dienā. Katrs konservatorijas stundās apgūtais skaņdarbs tūlīt pat tiek iekļauts koncertprogrammā un ik dienas atskaņots uz skatuves. Sadarbība ar komponistiem Romualdu Kalsonu, Arvīdu Žilinski, Jāni Ozoliņu izvērsās plašumā un Kārlis Zariņš kļūst par vienu no galvenajiem šo komponistu mūzikas interpretiem.

Tas liecina par sistemātiskumu, mērķtiecību un savas darbības pašvērtējumu, kas kļūst par nozīmīgiem pedagoģiskiem līdzekļiem.

Maksimālā balss aparāta noslogošana Kārļa Zariņa gadījumā uztrenēja un norūdīja neparasti spēcīgo zemsaišu muskulatūru, kuru nespēj ietekmēt laika pārbaudījumi. Tāpat nozīmīga ir šāda veida koncertos iegūtā skatuves pieredze un rutīna, kuras uzveic vienu no bīstamākajiem vokālista ienaidniekiem – skatuves stresu un lampu drudzi.

Daudzveidīgais repertuārs, aktīvā koncertdarbība dažādās auditorijās un kvalitatīva sadarbība ar daudziem skatuves partneriem apliecina K. Zariņu jau studiju gados kā briedumu sasniegušu personību.

Filozofijas zinātņu doktors Igors Kons uzskata personības sociālo briedumu par vienu no galvenajiem sasniegumiem mācību un audzināšanas procesā, kuru veic ģimene, skola, sociālā vide un sociums kopumā. Sociāli nobriedušu personību raksturo noturīgu individuālo iezīmju kopums, kā arī integritāte, paredzamība, sociāli orientēta uzvedība

K. Zariņa mērķtiecīgums un uzcītība izceļ viņu starp pārējiem studentiem. Atšķirībā no citiem studentiem – vokālistiem, kuri bieži uzmanību pievērta tikai dziedāšanas studijām, K. Zariņš katru priekšmetu apgūst ar izcilu uzcītību un eksāmenos saņem tikai augstāko vērtējumu. Ja operas klases mēģinājumos dažreiz iztrūkuši galveno lomu Figaro un Jolantas lomu tēlotāji, tad Dona Kurcio un Almerika epizodisko lomiņu tēlotājs Kārlis Zariņš vienmēr bijis savā vietā, spītīgi apgūstot aktiermeistarības pamatus (Кенигсберг, 1976).

Lai arī jaunais solists ir guvis pamatīgu balsis rūdījumu un vērā ņemamu skatuviskās aktiermākslas briedumu, konservatorijas mācību periodam beidzoties, daudzi mokošie jautājumi arvien vēl ir neatbildēti un balss augšējais reģistrs arvien sagādā grūtības. Tomēr, neskatoties uz būtiskajām vokālajām problēmām, atstāt novārtā tādu balss materiālu kā Kārlim Zariņam bija neiespējami, un opera 1960. gadā pieņēma savā štatā jaunu tenoru.

Operas solista statusā K. Zariņš arvien tiecas pēc savas galvenās vērtības – kvalitatīvas dziedāšanas, kas ļautu piepildīt sapni – dziedāt spožākās un sarežģītākās tenora lomas. Šī vajadzība neļauj grimt pašapmierinātībā un K. Zariņš meklē jaunas iespējas tālākai balss attīstībai.

Tikšanās ar izcilo bulgāru pedagogu Ilju Josifovu kļūst par kardinālu pagrieziena punktu dziedoņa karjerā. Ja mācību sākumā jaunajam solistam vēl ir zināmas grūtības atkāpties no ierastajiem dziedāšanas standartiem, tad ikdienā strādājot ar pedagogu un vērojot viņa darbu ar citiem dziedoņiem, balss atrod savu īsto skanējuma spēku un pareizā plūduma gultni.

„Un, kad es nonācu pie profesora Josifova, tad man pēkšņi atausa skaidrība, kad pārejas skaņa (solbemol) man vienreiz aizkrita ciet, un visi klātesošie man uzreiz uzgavilēja! Teica: „Nu tu esi robā!” Un tā ar' bija! Un tā tas turpinājās ar to, ka es gada laikā iemācījos Radamesu un nodziedāju Plovdivas operateātri.” (Intervija ar K. Zariņu, 16.08.2007.)

Par K. Zariņa diapazona atslēgu kļuva pareizas balss segšanas metodes apgūšana, kas uzskatāma arī par vienu no svarīgākajiem balss aizsargmehānismiem, dziedot augšējā reģistrā. Akadēmiskās dziedāšanas pedagogi mūsdienās vairs nepieļauj atklātu balss skanējumu, kaut gan arvien vēl saskaramies ar šī principa neievērošanu kordziedāšanā pat profesionāli orientētos kolektīvos. Šāda veida dziedāšana veids nav atbalstāms, jo tādā veidā ne tikai noplicinās balss tembrālās kvalitātes, bet būtiski tiek apdraudēta balss veselība un līdz ar to arī ilgstoša tās ekspluatācija. Izmaiņas skaņas

estētikas uztverē par labu veselīgai balss attīstībai būtu veicamas ar pedagoģiskiem līdzekļiem – vokālās metodikas studiju kursa iekļaušana visās ar dziedāšanu saistītajās studiju programmās.

„Principiāls aizliegums lietot naturālo skanējumu (atvērtu krūšu balsi) un tīrus runas patskaņus kā pamata, visvairāk izmantoto dziedāšanas veidu augstāk par si mazajā oktāvā – basiem, re pirmajā oktāvā – baritoniem, fa pirmajā oktāvā – tenoriem.” (Емельянов, 2007, 122)

Ievērojamais zviedru tenors N. Gedda apraksta līdzīgas izjūtas Kārļa Zariņa aprakstītajai situācijai balss segšanas apgūvē. „Kad es sāku nodarbības pie Emanā, man bija samērā vājš priekšstats par pareizu elpas tehniku, par to, ko profesionālā žargonā sauc par „segšanu”. Kad balss nonāk noteiktā stāvoklī, kad vairs nav iespējams dziedāt atklāti, vajag pārlekt, lai dziedātu pašas augstākās skaņas. Ja šīs skaņas dzied atklāti, sanāk kakla skaņa, kas var „pārplīst”. „Segšana” – tas ir tāds dziedāšanas veids, kas ļauj saudzēt balsi, ņemt pašas augstākās notis, nenodarot pāri balss saitēm. No dziedāšanas tehnikas viedokļa tas ir ļoti sarežģīti. Pieņemsim, ka jūs dziedat atvērtu patskani, atvērtu „a”. Nonākam līdz augstam stāvoklim (itāļi to sauc „*passagio*”), tas ir līdz skaņām fa, fadiez un sol, kas atrodas tik augstu, ka tās nav iespējams nodziedāt ar pilnīgi atvērtu „a”, nedomājot, ka dziedī „o”. Tas izdodas diafragmas, krūšu kurvja un noteiktu muskuļu darbības rezultātā, kuriem vajag nostabilizēties. Tas, ko man vispirms iemācīja Martins Emans, ir balss „segšana”. To var izdarīt ne tikai pateicoties skaņas tumšināšanai uz „o” pusi, bet lieto vēl arī izmainītu rīkles atvērumu un elpas atbalstu.” (Гедда, 1983, 57)

Bulgārijas periodā K. Zariņš ikdienas darbā rūpīgi nostiprināja profesora Iljas Josifova vokālos principus, kas kļuva par viņa mākslinieciskās darbības pamatu. Kad profesors I. Josifovs 70. gados pasniedza akadēmisko dziedāšanu Ļeņingradas konservatorijā, K. Zariņš, jau būdams Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks, regulāri brauca uz konsultācijām Ļeņingradā un nekaitrējās strādāt kopā ar iesācējiem studentiem (Кенигсберг, 1976).

Kārlis Zariņš intervijā V. Kraujai atzīst, ka ir lielu pateicību parādā saviem pedagogiem Mūzikas akadēmijā - Mildai Brehmanei-Štengelei, Leonīdam Vīgneram, Nikolajam Vasiļevam, Ērikai Ferdai un daudziem citiem. Mākslinieks uzskata, ka viņam ir bijusi laime būt kopā ar brīnišķīgiem Latvijas Nacionālās operas solistiem, orķestra un kora māksliniekiem (Krauja, 2005.).

Secinājums: K. Zariņa izvērtējums savai vokālajai izaugsmei liecina par mākslinieka briedumu un spēju precīzi un reālistiski uztvert citus māksliniekus,

skolotājus, kā arī atzīt citu viedokli mākslā. Jau studiju gados mākslinieka attīstās tādas īpašības kā patstāvība, atvērtība, gatavība pārmaiņām un attīstībai, kas turpmākajā radošajā dzīvē kļūst par K. Zariņa galvenajām raksturotājiem. Tās apliecina skaidru mērķtiecību mākslā, izveidotu spēcīgu pašapziņu, elastīgu domāšanu un pozitīvu attieksmi pret dzīvi.

2.2. Kārļa Zariņa profesionālā darbība Latvijā un ārvalstīs

2.2.1. Kārļa Zariņa profesionālā mākslinieciskā darbība

Mākslinieka radošajā mūžā nodziedātais lomu skaits kopumā ir pārsniedzis pus simtu – 56 operlomas. Tām jāpievieno 30 lielo vokālo formu darbi un kamerdzīvokļa, kas ir fiksēti Latvijas radio fondu ierakstos. Kā liecina Latvijas Radio arhīva materiāli K. Zariņa vārds saistās ar kopējo ierakstu metrāžu 125:51:45. Gan pēc darba apjoma, gan kvalitātes varam spriest par personības briedumu mākslā.

Pats mākslinieks intervijā novērtē sava darba rezultātu: „Es savā laikā ārkārtīgi daudz rakstīju radio un man uz vienu jubileju teica, ka man esot lenta no Rīgas līdz Līgatnei, un tās citas pat nevarot pateikt, no kurienes līdz kurienei, jo es tik tiešām sarakstīju ārkārtīgi daudz. Visus Šūberta ciklus es esmu ierakstījis, es esmu Brāmsa Magelonas dziesmas ierakstījis, es esmu visu Alfrēdu Kalniņu ierakstījis, gandrīz visu Vītolu, kas attiecas uz tenoriem, Mediņu, Garūtu un, un, un... kas nav sarakstīts... To es nemaz nevaru izstāstīt, cik daudz es esmu sarakstījis. Man pat ir bijis tā, ka es dzirdu, ka es kaut ko dziedu, bet es vairs nezinu, kas tas ir. Kas tas par skaņdarbu? Es domāju un minu, kas tas varētu būt... Ā! Zoltans Kodai, piemēram!” (Intervija ar K. Zariņu, 16.08.2007.)

Grūti objektīvi salīdzināt izcilu pasaulē atzītu dziedoņu lomu klāstu ar Kārļa Zariņa lomu skaitu, jo šos māksliniekus neierobežoja politiski nepārkāpjamas robežas, kas mūsu dziedoņus bieži pakļāva piespiedu dīkstāvei. Aģenti, kuri piedāvā dziedoņu balsis dažādiem operēātriem, spēj arī piemeklēt teātrus, kuru repertuārā ir ietvertas izrādes, kas ir vispiemērotākās dotajam dziedonim un viņa mākslinieciskajai izaugsmei. Saistoties galvenokārt tikai ar vienu teātri, nākas pakļauties repertuāra politikai, kas bieži ir mākslinieku ierobežojoša vai pat kaitīga. Protams, zināmas iespējas deva kaimiņvalstu (padomju republiku) teātri un Maskavas Lielais teātris, kas vāca savā trupā izcilākos dziedoņus no visas Padomju Savienības, bet tiem laikiem rietumnieciskā Latvija izsauca zināmu neuzticību un mūsu māksliniekus nelabprāt delegēja uz ārzemēm, pat pēdējā

brīdī aizvietojot ar politiski drošākiem kadriem. Šādu attieksmi daudzkārt ir nācies izbaudīt arī Kārlim Zariņam, kad konkrēti viņam adresēti uzaicinājumi tikuši izmainīti par labu citam solistam vai arī vispār nokļīduši bez vēsts (Intervija ar K. Zariņu, 16.08.2007.).

Tomēr iepazīstoties ar daudzu pasaules izcilāko tenoru repertuāru, jāsecina, ka tikai retais ir spējis pārspēt mūsu izcilākā dziedoņa veikumu. P. Domingo repertuārs, kuram ir vairāk nekā 100 iestudētu operas partiju, Dž. Lauri-Volpi un E. Karūzo repertuārs, kas sasniedza 80 nodziedātas lomas. E. Karūzo aktīvākais vokālais periods bija laiks Metropolitēna operā, kurā viņam bija piešķirts *mega* zvaigznes statuss un teātris plānoja savu repertuāru, galvenokārt pielāgojot to E. Karūzo balsij. Ilgdziedātāju un izslavēti plaša repertuāra pārvaldītāju B. Džilji un N. Geddas repertuārs ir identisks Kārļa Zariņa nodziedāto lomu skaitam, savukārt L. Pavaroti repertuārs aptver nepilnus četrus desmitus, V. Atlantova bilancē ir nepilni trīs desmiti, bet daudzi citi ir aprobežojušies ar krietni mazāku lomu skaitu, kā, piemēram, A. Krauss, kura aktīvajā repertuārā ietilpa nedaudz vairāk par 10 lomām (Kozin, 1999).

Alfredo Krausa karjeru varētu uzskatīt par mācību stundu tam, kā dziedātājam saglabāt savu balsi, neskatoties uz kārdinājumiem dziedāt pārāk bieži un pārāk skaļi, vai uzņemties nepiemērotas lomas. Tas, ka viņš nav dziedājis tādas tipiskās tenora lomas kā Kavaradosi operā „Toska” vai Pinkertonu operā „Madama Butterfly”, nenozīmē, ka šīs lomas netika piedāvātas. Viņš nolēma, ka viņa balss kalpos ilgāk un paliks svaiga, ja viņš dziedās tikai liriskas lomas no *bel canto* repertuāra. Tas patiešām attaisnojās, jo A. Krauss varēja parādīt savu augsto do, ar pilnu spēku un ar skaistu rezonansi arī 60 gadu vecumā (Kozin, 1999).

Vēršot retrospektīvu skatu uz Kārļa Zariņa radošās karjeras sākuma gadiem, lomu saraksts apliecina netipisku pasaulē pieņemtajai metodiskajai praksei lomu secību, kurā tikai divas pirmās lomas, Triķē, Pētera Čaikovska operā „Jevgēnijs Oņegins” un Sūtnis Dž. Verdi operā „Aīda” būtu atbilstošas iesācējam debitantam. Turpmākās lomas kārtojas dzelžainā prasīgumā pēc maksimāla balss dramatiskā piesātinājuma, bez iespējas pataupīt vai pārbaudīt balsi liriskāka amplitūdā partijās, bez diapazona atļaidēm un bez valodas, stila vai laikmeta ierobežojumiem.

L. Pavaroti atmiņās varam lasīt brīdinājumu tenoriem, būt uzmanīgiem, strauji apgūstot jaunas lomas. „Tenorus vienmēr par varītēm cenšas piespiest paplašināt repertuāru, uzņemties jaunas lomas. Nereti šo spiedienu izdara ļaudis, kas īpaši iecienījuši kāda tenora dziedāšanu, tāpēc viņi grib savās iemīļotajās lomās redzēt tieši

viņu. Gadās, ka tenoram liek darīt gluži neiespējamo, sak, ja tu vari dziedāt „Aīdā”, tad paklausīsimies tevi „Trubadūrā”. Labi, ar „Trubadūru” tiki galā, kā būtu ar „Otello”? Tā viņi skubina, līdz tenors ķeras pie Vāgnera operām vai arī sabeidz savu balsi.” (Pavaroti, 1997, 226)

N. Gedda savukārt ar pateicību piemin savu vokālo pedagoģi Paolu Novikovu, kas rūpīgi sekojusi dziedoņa līgumiem, lai ļautu balsij attīstīties pareizā virzienā:

„Karjeras sākumā nākas piekrist visiem piedāvājumiem. Tu domā: tas ir tik svarīgi uzstāties pazīstamā teātrī, varbūt pēc tam uzaicinās dziedāt Metā, Konventgardenā vai La Scala. Tu domā, ka tāda iespēja tev otru reizi var neparādīties. Bet, ja neesi pilnīgi pārliecināts par to, ka viss ir nostrādāts līdz galam, ja nejūti, ka tiks galā un turklāt spoži, labāk atteikties. Pēc neveiksmes otru iespēju tev tiešām nedos. Operateātru vadītājiem nospļauties, ka dziedonim pēc tādas debijas sagrūst visa nākotne. Viņi nodarbināti ar vienu: meklēt jaunas balsis un viss. Bet, ja tu attīsties pareizā virzienā, tad uzreiz sāksi saņemt jaunus piedāvājumus. Ko izvēlēties, bet no kā atteikties – to man ir mācījusi mana skolotāja P. Novikova. Es viņai stāstīju par saņemto priekšlikumu, bet viņa ātri atbildēja: „Nē, nē, tas ir neiedomājami agri priekš tevis, tu sev tikai kaitēsi”. Citos gadījumos viņa priecīgi izsaucās: „Nu, protams, noteikti dziedī šo partiju, tā ir vienkārši kā radīta tev!” (Гедда, 1983, 187)

Ja analīzei izvēlamies lomas no Kārļa Zariņa karjeras agrīnā perioda piecgades (1960-1965), redzam, ka tās veido visnotaļ krāsainu spektru – no muzikāli caurspīdīgās, gandrīz barokālās V. A. Mocarta mūzikas (Bazilio operā „Figaro kāzas”) līdz R. Vāgnera metāliskajam dramatismam (titulvaronis operā „Tanheizers”, Zigmunds operā „Valkīra”), no itāļu – Dž. Verdi (Radamess operā „Aīda”) un Dž. Pučīni (Mario Kavaradosi operā „Toska”, Rūdolfis operā „Bohēma”) līdz 20. gadsimta skaņražu opermūzikas varoņiem – B. Britena (titulloma operā „Pīters Graimss”), S. Prokofjeva (Princis operā „Mīla uz trim apelsīniem”) un D. Šostakoviča (Nodzēries zemnieciņš operā „Katerina Izmailova”), no emocionāli sakāpinātās Ž. Bizē mūzikas (Hozē operā „Karmena”) līdz latviešu oriģināloperām – O. Grāvīša (Aleksis operā „Audriņi”) un M. Zariņa (Ismets operā „Nabagu opera”).

Šāds apkopojums ierindas tenora balsij varētu nodarīt neatgriezenisku kaitējumu, bet, raugoties no šodienas klausītāja pozīcijām, varam secināt, ka Kārlis Zariņš ir prasmīgi mācējis atrast balsij veselīgus kompromisus, ar katru lomu tikai paplašinot savas varēšanas iespējas. Arī turpmākie gadi apliecina tikpat kardināli atšķirīgu lomu draudzīgu līdzaspastāvēšanu, kur *bel canto* tradīcijas (Pollions V. Bellīni operā „Norma”

un Edgardo G. Doniceti operā „Lucia di Lammermoor”) sadzīvo ar galēju emociju sakāpinājumu (Erods R. Štrausa operā „Salome”) un I. Stravinska (titulloma operā „Kēniņš Edips”) sarežģīto skaņu valodu. Jāteic, ka arī latviešu mūzika piedāvā ne mazāk daudzveidīgu ekskursu, ja salīdzinām kaut vai A. Žilinska melodiku (Uldis operā „Pūt, vējiņi”) ar I. Kalniņa intonatīvi sarežģītajiem vokālās melodijas līkločiem (Tots operā „Spēlēju, dancoju”, Agamemnonas operā „Ifigēnija Aulidā”). Operlomu sarakstā lasām arī mūziklam tuvināto Z. Liepiņa operas „No rozes un asinīm” varoņa Greifa vārdu, kā arī vienu no spilgtākajiem un populārākajiem operešu varoņiem – Alfrēds J. Štrausa operetē „Sikspārnis”.

K. Zariņš ir spējis vienā vakarā bez balss pārpūles apvienot tādas divas dramatiskā tenora virsotnes kā Kanio R. Leonkavallo operā „Pajaci” un Turidu P. Maskanji operā „Zemnieka gods”. Klausoties mūsu varoņtenora balsī, nešķiet, ka tas būtu īpašas uzmanības cienīgs fakts, bet vēlos atgādināt viena no pasaules atzītākajiem tenoriem B. Džilji ne bez lepnuma teikto: „Tieši tad es uzdrošinājos to, ko līdz šim nebiju uzdrošinājis un ar ko īpaši lepojos: Bilbao, Barselonā un pēc tam atkal Madridē es vienā vakarā dziedāju uzreiz divās operās – „Zemnieku godā” un „Pajaci”. Šīs operas diezgan bieži tiek atskaņotas kopā vienā vakarā un Itālijā tās pat mēdz saukt alus un gāzētais ūdens – šie dzērieni ļoti labi sader kopā. Bet domāju, ka neviens un nekad nav dzirdējis par tenoru, kurš būtu dziedājis šajās operās vienā un tajā pašā vakarā.” (Джилъи, 1964, 341)

Spilgtākie iespaidi saistās ar Kārļa Zariņa dramatiskāko repertuāra daļu - Kanio lomu R. Leonkavallo operā „Pajaci”, Eroda lomu R. Štrausa operā „Salome” un Dž. Verdi opervaroņu galeriju, kuras neapšaubāma virsotne ir titulloma operā „Otello”. Pēc mākslinieciskās iedarbības spēka Kārļa Zariņa Otello emocionāli kaislīgais tēls nav ietilpināms viena vakara izrādes ietvaros - ar savas balss dramatisko piesātinājumu, kas burtiski izvirda gan maigumu, gan sāpes, gan mežonīgu postošu spēku, tas ir kļuvis klausītājiem par neaizmirstamu pārdzīvojumu.

Jautāts par ilgdziedātājiem Latvijas operā, Kārlis Zariņš nešaubīgi nosauc M. Fišeru, kura balss kvalitātes un vokālās prasmes bija saglabājušās gandrīz līdz mūža beigām. Mākslinieks mira no kaulu tuberkulozes 69 gadu vecumā. Abu mākslinieku karjeras saista arī daudzas paralēles: „Kas attiecas uz Fišeru, tad man ir sava zināma pieredze. Mēs te tādu brītiņu, gadus desmit bijām blakus, vienā rangā. Mēs bijām vienās lomās, un mēs bijām tādā kontaktā ar viņu, ka vienmēr gājām ģērbtuvē un abi divi dziedājāmies – kurš augstāk, kurš labāk, kurš ilgāk, kurš garāk, kurš skaistāk! Un es

teikšu tā, ka tā galējā nots mums bija augšējais mibemols, tik augstu mēs abi varējām uzbrēkt, uzkliegt! Par re nerunājot! Un Miķelim ar viņš bija!” (Intervija ar K. Zariņu, 16.08.2007.)

Analizējot M. Fišera māksliniecisko darbību Latvijas operā, nākas atzīmēt, ka viņa vokālā skola tomēr nav bijusi tik stabila, lai vienmēr būtu labā vokālā formā, kā tas ir bijis ar K. Zariņu. Diezgan bieži M. Fišeram ir nācies atteikties no izrādēm balss saišu pārslodzes dēļ (Seviško, 2007).

Par unikālu parādību pasaules vokālajā mūzikā mēdz saukt N. Geddu, kura plašais un daudzveidīgais repertuārs ir ietvēris visdažādāko stilu un laikmetu mūziku. Runājot par izcilo mākslinieku, īpaši tiek atzīmēta viņa spēja viegli pārslēgties no itāļu dziedāšanas stila uz vācu mūzikai raksturīgo stilu. „Kad itāļu skolas dziedonis pievērsās Vāgnera repertuāram, vai vācu skolas pārstāvis dzied Verdi un Pučīni operās, tad pilnīgu stilistisku pārtapšanu viņi parasti nespēj sasniegt. Un varbūt tāpēc viena no spilgtākajām ir Nikolaja Geddas māksla.” (Гедда, 1983, 80)

Gandrīz tādus pašus vārdus varam lasīt par Kārli Zariņu, kura repertuārs nebūt neatpaliek savā daudzveidīgumā no pasaulslavenā zviedru tenora. „Kad klausāmies viņu itāļu operās, vienmēr atceramies, ka viņš pilnveidojies Bulgārijā un apguvis vokālo skolu, kas ļoti tuva itāļu skolai. Bet tad Zariņš uzstājas Vāgnera heroiskajās partijās, par kuru daudzi vokālisti uzskata, ka viņš rakstījis neērti, nomācis balsis ar orķestra skanējumu utt., - un pēkšņi izrādās, ka Zariņa itāļu skola lieliski piestāv Zigmundam, Tristanam vai Tanheizeram, bet viņu partijas – ļoti spilgtas, dziedošas, vokāli ērtas. Kad Zariņš dzied XX gadsimta mūziku, - vai tas ir Šostakovičs, vai Prokofjevs, Mālers, Britens, vai Stravinskis, - tad izrādās, ka arī šeit, neskatoties uz melodiskās un harmoniskās valodas neparastumu, politonalitāti, ritmisko sarežģītību, kas tik ļoti samulsina operdziedoņus, - vokālā partija ir savā veidā dziedoša un ne mazāk izteiksmīga, kā XIX gadsimta operās.” (Кенигсберг, 1976, 37)

Varam tikai nožēlot, ka māksliniekam nebija daudz iespēju mirdzēt Vāgnera repertuārā un Baireitas skatuve tā arī neiepazīna iespējams vienu no saviem labākajiem varoņiem. Tāpat varam tikai iztēloties, kāds veidotos gadu no gada operas repertuārā atliktais Samsona tēls Kamila Sen-Sansa operā „Samsons un Dalila” mūsu Lielā Kārļa interpretācijā.

Dž. Verdi operu lomas K. Zariņa repertuārā ir īpaši pozitīvi novērtētas. Neskatoties uz mākslinieka bagāto operlomu skaitu, tikai piecas no tām ir Dž. Verdi operu lomas. Tās visas ir guvušas ļoti augstu kritikas un publikas novērtējumu: Radamess operā

„Aīdā”, titulloma operā „Otello”, Manriko operā „Trubadūrs”, Gustavo/Rikardo operā „Masku ballē” un Izmails operā „Nabuko”. Dažas lomas ir izpalikušas teātra repertuāra programmas plānošanas rezultātā, kā, piemēram, Alfrēdo operā „Traviata” vai Hercogs operā „Rigoletto”. Tomēr tieši Dž. Verdi saviem opervaroņiem – tenoriem ir sniedzis tik plašas izteiksmes iespējas gan dinamiskajā, gan diapazona skalā, kas ir īpaši atbilstošas Kārļa Zariņa unikālās balss iespējām.

Atbildot uz jautājumu par interesantākajiem Dž. Verdi operu uzvedumiem, mākslinieks īpaši izceļ režisora J. Zariņa veidotās izrādes: „Man liekas, ka tie Zariņtēva uzvedumi bija ļoti spēcīgi un ļoti kolorīti, un ļoti emocionāli, pats galvenais. Tik tiešām tādu dziļu iespaidu atstājoši, jo es pēc sevis varētu teikt, ka liela daļa no izrādēm jau nepaliek tādā spilgti izteiktā atmiņā. Viņi tā kā no kaut kāda viena vesela viens kaut kāds gabaliņš, bet tas nav tā... Bet teiksim, kā dziedāja „Trubadūrā”, kāds man ir bijis Radamess, kāds man ir bijis sevišķi Otello, ak Dievs, un kāds bija, piemēram, Pīters Graimss...” (Intervija ar K. Zariņu, 29.06.2009.)

Par savu mūža lomu mākslinieks sauc Radamesu, ar kuru viņš ir debitējis Bulgārijā pēc gadu ilgām mācībām profesora Iljas Josifova klasē un ar kuru arī visvairāk būs viesizrādēs.

„Radamess – tā bija tāda globāla rolle. Iesākās jau, kad es viņu nodziedāju tur Bulgārijā, Plovdivā. Un visu laiku, kur ir būs, tur vienmēr ir bijis Radamess. Cik nu tajā laikā vispār izbraucām ārā, teiksim Padomju Savienības mērogā. Ja mēs runājam par Verdi operām, jāsaka tā, ka tā mūža loma jau pēc būtības ir Radamess, jo ar to es iesāku, ar to es beidzu. (..) Ja man jāsaka, kas man vairāk pie sirds piegājis, tad man vajadzētu būt godīgam un jāsaka arī Radamess, kaut gan 80. gados, kad iestudēja Otello, tad es biju stāvā sajūsmā par šo lomu.” (Intervija ar K. Zariņu, 29.06.2009.)

Jāpiekrīt mākslinieka viedoklim par Radamesa lomas globālo vokālo vērienu. Šī loma no dziedātāja prasa neierobežotus balss resursus gan diapazona, gan dinamikas skalā. Pie tam komponists jau operas pirmajā cēlienā ir iestrādājis tenoru balss lielāko pārbaudes akmeni – āriju *Celeste Aida*, kurā nepieciešama absolūti perfekta elpas kontrole un ideāls *legato*, lai ārijas noslēgumā varētu sasniegt un brīvi pludināt augsto si. Ne velti šī ārija dziedātāju aizkulišu sarunās ir ieguvusi ar melno humoru saistāmu apzīmējumu – *Aīdas žokļi* (vārdu spēle no itāļu valodas uz krievu valodu – *celeste Aida - čeljusti Aidy*). Bieži varam dzirdēt šo āriju dažādos izpildījumos, bet ārkārtīgi reti ir izdodas atrast tik nevainojamu dziedājumu, pie kāda latviešu operas gardēžus ir pieradinājis Kārlis Zariņš. Nereti šīs ārijas tehniskās grūtības, kā neredzami *žokļi*

patiešām *saplosījuši* gan ārijas mūziku, gan dziedoņa reputāciju. Tādēļ ar interesi veidoju interviju, kā Kārlis Zariņš tiek galā ar muzikālajā materiālā iestrādātajām problēmām:

„Z. Krīgere. Vai Radamesa pirmo āriju Jūs uzreiz uzsākat dramatiski?

K. Zariņš. Diezgan dramatiski. (Dzied ārijas sākuma frāzi)’

Z. Krīgere. Tā ir nežēlīga ārija!

K. Zariņš. Tā grūtība ir ar pārejas notīm – fa visu laiku un fa un fa, un tad tas solbemols uzreiz ir tāds... Viņš momentā ir segta nots un viņš rada zināmas grūtības.

Z. Krīgere. Radamesam grūtības ir ar pārejas notīm?

K. Zariņš. Dēļ pārejas notīm. Iekrīt uz to, ka vai nu tas solbemols tiek dziedāts pliki, vai tas fa tiek zināmā mērā piesegts. Uz to iekrīt! Fa ir vaļā, bet solbemols segts, bet segts ļoti gaiši.” (Intervija ar K. Zariņu, 16.09.2008.)

Runājot par Radamesa lomā sastopamajām grūtībām, mākslinieks piemin arī noslēguma duetu ar Aīdu, kura melodiskā līnija ir izturēta piano dinamikā arī tenora tesitūras augstākajā reģistrā. Arī šajā fragmentā Kārlis Zariņš vērš uzmanību uz balsu segšanu pārejas diapazonā, atkarībā no patskaņu izmaiņām.

„Es vienmēr sevi pārbaudīju (dzied dueta pēdējo frāzi) un līdž ar to ir vieglāk dziedāt, ja patskani e sedz pustomi agrāk. Patskaņi a, o, u ir sedzami vienādi uz fadiez, patskaņi e, i ļoti strikti, ļoti strikti uz fa.” (Intervija ar K. Zariņu, 16.09.2008.)

Viena no spilgtākajām mākslinieka lomām ir Otello, kurā Kārļa Zariņa balsu kvalitātes atklājās vispilnīgākajā veidā. Diemžēl izrāde netika iekļauta aktīvo viesizrāžu sarakstā un tika izrādīta galvenokārt tikai Rīgā, kaut gan 1980. gadā Latvijas Nacionālās operas iestudētais „Otello” ar lieliem panākumiem tika izrādīts Maskavas Lielajā teātrī. Par to liecina neskaitāmas mūzikas speciālistu atsauksmes Maskavas lielākajos laikrakstos. Šos citātus kā ievadu brošūrai par izcilākajiem Padomju Savienības izpildītājmākslas meistariem ir izmantojusi autore Anna Kenigsberga.

„Es uzskatu, ka ar tādu dziedātāju, kā Zariņš varētu lepoties jebkurš pasaules teātris”. „Augstas klases tenors, žilbinošs premjers, kurš nespēlē varoni, bet ir tāds pēc savas būtības, viņš izsauc simpātijas ar savu neviltoto patiesumu.” „Viņa emocionalitāte un temperaments savaldzina visus”. „Zariņa parādīšanās Otello lomā liek izdalīt viņam īpašu vietu starp visām šīs lomas interpretācijām, kuras ir nācies redzēt uz Padomju Savienības skatuvēm”. „Kārļa Zariņa galvenās lomas sniegums – notikums, kas tālu pārsniedz vienas izrādes vai trupas sasniegumus un kļūst par noteiktu posmu operas mākslas attīstībā kopumā. Pārsteidz šī snieguma emocionālais pārdzīvojums. Neticama

vokālā brīvība – liekas, ka Zariņam vienkārši nepastāv Otello lomas fenomenālās grūtības. Absolūti pārlicinoša mākslinieka skatuviskā darbība”. „Viss sarežģītais psiholoģiskais lomas zīmējums visprecīzākajā veidā atspoguļojas intonatīvajā zīmējumā. Viss ir tik dabiski, ka liekas – citādi nemaz nevar nodziedāt, bet šis dabiskums ir sasniedzams tikai liela talanta, lielas kultūras un liela darba mijiedarbībā”. Šādas sajūsmas pilnas rindas slavenajam latviešu meistaram pēc Maskavas viesizrādēm veltījuši Lielā teātra galvenais diriģents J. Simonovs, ievērojamie dziedātāji I. Kozlovskis un A. Vedernikovs, režisori O. Moraļevs un N. Savinovs, kā arī mākslas zinātņu doktore V. Vasina-Grosmane (Кенигсберг, 1983).

Sajūsmas pilnajās atsauksmēs konkretizējas Kārļa Zariņa skatuves harizmas būtība – dabiskums vokālajā un aktiermākslā, kā arī holisms kā visaptveroša māksliniecisko izteiksmes līdzekļu vienība visaugstākajā pakāpē.

„Otello – vienu no sarežģītākajām tenora lomām – gatavoja arī Enriko Karūzo, taču viņa dzīve aprāvās, atstājot operas vēsturi bez šīs interpretācijas. Rīgā operas pirmizrāde notika 1891. gada 14. janvārī atjaunotajā Rīgas Pilsētas teātrī. Kopš tā laika Verdi meistardarbs Latvijā piedzīvojis piecus iestudējumus (1926, 1935, 1939, 1951, 1980), kuros galveno lomu dziedājuši Rūdolfs Bērziņš, Mariss Vētra, Arturs Frinbergs un Kārlis Zariņš.” (LNO, 2010)

Stāstot par Otello lomas iestudēšanas laiku, Kārlis Zariņš piemin, ka, meklējot savai balsij piemērotākos izteiksmes līdzekļus un skanējumu, ļoti ietekmējies no izcilākajiem itāļu dziedoņiem Enriko Karūzo un Mario del Monako, īpaši uzsverot M. del Monako ietekmi.

„Toreiz bija tā... ļoti es vienmēr esmu cienījis un klausījies, un kaut ko labu apguvis no labiem pasaules dziedoņiem, un no tenoriem man bija vairāki tādi prototipi – gan Karūzo, gan Mario del Monako, galvenokārt jau Mario del Monako. Un interesanti ir tas, ka teiksim ar Mario del Monako man saskanēja mana intuitīvā nojauta, kādās krāsās jāveido, ar kādiem krūšu, kādiem galvas rezonatoriem, kur ir vairāk, teiksim, runa, kur ir vairāk kantilēna. Tas ļoti saskanēja ar Mario del Monako, un es tiešām, iestudējot šo lomu ļoti daudz no viņa mācījos. Domingo arī, tam arī pilns tāds... no viņa var smelties krāsas, kā sasniegt emocionālu tembru, panākt to tembru, kas ir vajadzīgs tajā vietā.” (Intervija ar K. Zariņu, 16.08.2007.)

Varam secināt, ka K. Zariņam piemīt ne tikai attīstītas ideomorikas spējas, bet arī kritiski analizējošs vērtējums, kas ir ļāvis precīzi izvēlēties savai balsij un iekšējai

būtībai vispiemērotākos vokālos etalonus, kas vēlreiz apliecina K. Zariņa māksliniecisko briedumu.

Otello daudzu dziedoņu karjerā ir spēlējusi liktenīgu lomu. Lomas dramatisms, kam nepieciešams ne tikai piesātināts tenora augšējais reģistrs, bet arī baritonāls skanējums vidus reģistrā, prasa neordināras balss iespējas. Nostāsti vēsta, ka V. Šekspīrs esot iecerējis leģendāro maura tēlu, lai pierādītu savam draugam, atzītam aktierim, ka var radīt literāro varoni, kuru būtu gandrīz neiespējami nospēlēt uz teātra skatuves. Dž. Verdi ir papildinājis literāro pirmavotu ar ne mazāk grūtu pārbaudījumu dziedonim. Tomēr Latvijā „Otello” ir uzvests bieži un tāpat ir bijusi arī zināma pēctecība šīs lomas interpretācijā. Viens no pirmajiem Otello lomas izpildītājiem LNO bija Rūdolfs Bērziņš – varenas, dramatiskas, tumši tembrētas balss īpašnieks, tomēr ar ļoti nepilnīgu vokālo skolu. Šī mākslinieka karjera bija salīdzinoši īsa un par Otello lomas tēlojumu M. Vētras atmiņās varam lasīt: „Ja viņš varēja dziedāt Tristanu – tā visi domāja – tad viņš izturēs arī Otello. Bet Otello ir uzrakstīts dažus toņus augstāk! Rūdolfs neizturēja. Lieliskās izrādes satraukumā nevienam tas nedūrās acīs, bet nākošajā dienā Rūdolfs bij slimis un nevarēja pat parunāt. Pat nedēļu pēc tam Otello izrāde bij jāatceļ. Tikko Rūdolfs spēja runāt, viņu atkal piespieda dziedāt Otello un – nākošā izrāde bij jāatceļ daudz tālāk. Viņam neļāva atpūsties un izveseļoties, bet kases labā spieda dziedāt Otello ar izmisumu un bailēm. Kad viņš no Otello atteicās, viņu izsvieda no Baltā nama.” (Vētra, 1991, 95)

Arī pats M. Vētra pieder pie Otello lomas izpildītājiem. Mākslinieks uzsver šīs lomas augsto tesitūru, kas ir sagādājusi pamatīgas grūtības un maksimālu balss sasprindzinājumu, kas brīžiem novedis gandrīz līdz *ģibonim*.

„Tik ilgi visaugstākajos balss reģistros sēdot, kas šajā dziedājumā sauc pēc intensīva saspringuma, ir tik viegli to pārspīlēt, ka toņu vibrācijas galvā sāk dunēt, kaklā saspringst kāds asins vads un asinis vairs neizplūst no smadzenēm, bet galva sāk sāpēt un reibt. Ja kāds mani atceras grīļojamies Otello lomā, šī grīļošanās nebij spēle.” (Vētra, 1991, 202)

M. Vētras emocionālais apraksts gan ļauj secināt, ka Otello loma acīmredzot ir bijusi pārāk dramatiska solista balsij un saspringtā kakla sajūtu radījis nepietiekamais diafragmālais elpas balsts, kas nav spējis noturēt pietiekami zemu balsenes pozīciju.

Kā viens no visspēcīgākajiem Otello lomas atveidotājiem uz Latvijas opernama skatuves būtu jāmin A. Frinbergs, galvenokārt sava izcilā skatuviskā tēlojuma dēļ. Šajā gadījumā mēs patiešām varam runāt par lielisku balsi, kas pēc sava diapazona un spēka ir pilnīgi atbilstoša lomas prasībām. Mākslinieka radītais tēls vēl ilgus gadus kalpoja kā

Otello lomas etalons Latvijas operā. A. Frinberga balss dotības un aktiera talants neapšaubāmi būtu padarījuši mākslinieku par piederīgu pasaules tenoru elitei, ja visam minētajam būtu pievienojusies arī laba vokālā skola. Tomēr tās trūkums izraisīja samērā strauju balss kvalitātes zaudējumu, kas visvairāk ietekmēja balss augšējo reģistru. Kārlis Zariņš par A. Frinbergu saka: „Viņam bija skaista, ārkārtīgi skaista balss, apbrīnojami skaista balss! Bet ko darīt! Tā tas ir! Pēc kara nebija tās skolas, nebija kur mācīties, nebija parauga.” (Intervija ar K. Zariņu, 16.08.2007.)

Tā kā A. Frinberga skolotājs bija R. Bērziņš, kas rūpīgi iepazīstināja audzēkni ar savām dziedātajām lomām, līdzī patiesai operas mīlestībai mantojumā acīmredzot nāca tās pašas R. Bērziņa neatrisinātās vokālās problēmas. Interesantas ir Kārļa Zariņa atmiņas par A. Frinberga Otello lomas interpretāciju. „Frinbergs bija ideāls, brīnišķīgs Otello. Viņam bija savs skatījums uz to. Es, protams, nevaru to visu tā smalki izanalizēt, bet viņš man ir palicis prātā kā ārkārtīgi dziļš un tāds emocionāli ļoti sāpināts no tās intrigas, kas ap viņu tiek vīta. Viņš uzņem to Dezdemonas „neuzticību” ar milzīgu pārdzīvojumu. Jago viņu pievilī visā pamatā... Man nav palicis prātā, ka viņš kaut ko tur nenodziedātu vai neizdarītu, kā vajag, bet man nav arī nekā tāda kopēja... tas, kāds bija mans tēls un kāds bija mans vokālais tēls, kāda bija mana intuīcija, ar to, kā viņš to darīja. Es salīdzināt to nevaru. Bet es vienmēr atceros, kad bija atbraucis slavenais Amerikas baritons, kurš dziedāja tikai vienā izrādē Jago (..) un tad, kad Frinbergs dziedāja, viņš stāvēja malā pārsteigts, ka kāds var tik emocionāli darīt uz skatuves, jo Frinbergs jau bija ārkārtīgi emocionāls aktieris. Tā bija viņa stiprā puse. Bet tādas kopsakarības savilkt man ir ļoti grūti, jo man bija citi priekšstati, cita uztvere un cita intuīcija.” (Intervija ar K. Zariņu, 29.06.2009.)

Rūdolfā Bērziņa un Artura Frinberga piemēri uzskatāmi apliecina vokālās skolas nozīmi ilgdziedāšanā, jo abi minētie solisti bija apveltīti ar ārkārtīgi bagātiem dabas dotumiem, bet nevarēja kļūt par ilgdziedātājiem nepilnīgas vokālās skolas dēļ. R. Bērziņš, nerasniedzot 50 gadu robežu jau sāka būtiski zaudēt balss kvalitātes un kļuva par operas teātra režisoru un direktoru. Arveda Švābes rediģētajā „Latvju enciklopēdijā” varam lasīt, ka R. Bērziņš dzimis 1881 - 1949, no 1908 – 1911 studējis dziedāšanu Kopenhāgenā un kļuva par pirmo profesionālo katviešu operdziedātāju ar plašu repertuāru, no 1911 – 1914 varoņtenors uz Vācijas skatuvēm, kur uzstājās visās Vāgnera operās, kopš 1919 - 1928, pēc tam režisors un LNO direktors 1944 - 1946) (Grīnfelds, Zālīte, 1958).

Arturs Frinbergs (1916 - 1984) uzsāka operas solista karjeru 30 gadu vecumā, bet noslēdza 51 gada vecumā (1946 - 1977), tālākajā dzīvē veidoja veiksmīgu aktiera karjeru (Brice, 2005).

Ja Otello lomu varētu ņemt kā nosacītu atskaites punktu, lai pielīdzinātu Kārļa Zariņa balss iespējas ar pasaulē lielāko slavu guvušajiem tenoriem, tad paralēles varam novilkt ar spēka un dramatisma ziņā unikālajām Tamanjo un Karūzo balsīm, kā arī ar izcilo Mario del Monako balsi. Šī mākslinieka repertuārā ir apmēram 50 lomu, kuras ļoti lielā mērā saskan ar Kārļa Zariņa nodziedātajām operu partijām. Otello tiek uzskatīts par vienu no mākslinieka spilgtākajām lomām. M. del Monako ir mēģinājis iekļauties arī Vāgnera repertuārā, tomēr kritika atzina, ka Vāgnera varoņiem ievērojamā dziedoņa balss tomēr bijusi nedaudz par *itālisku* un būtu nepieciešams masīvāks skanējums (Тимохин, 1983).

Savukārt, par īpašu M. del Monako panākumu kritika sauc Polliona lomu no V. Bellīni operas „Norma”. „Polliona partija pakļauj tās izpildītāju daudziem sarežģītiem pārbaudījumiem. Tā domāta dramatiskajam tenoram, kuram piemīt visaugstākā virtuozitātes tehnika, kas bija sastopama pagājušajā gadsimtā, bet praktiski vairs nav sastopama mūsdienās.” (Тимохин, 1983, 70)

Ar lepnumu varam atzīmēt, ka Kārļa Zariņa balss ir ne tikai ideāli piemērota Vāgnera repertuāram, bet arī spēja lieliski pārvarēt visas grūtības, kas saistītas ar Polliona lomas interpretāciju. Pie tam mūsu premjers iestudēja šo lomu 1993. gadā, sešdesmit trīs gadu vecumā, kad lielākā daļa pat visievērojamāko tenoru jau savu karjeru bija pabeiguši. Ar šīs lomas izpildījumu, K. Zariņš jau sevi pieteica pasaules kultūrā kā ilgdziedātājs.

Tāpat varam minēt izcilā krievu dziedoņa V. Atlantova radošo biogrāfiju, kura lieliski atveidotais Otello tēls tika pielīdzināts M. del Monako radošajam devumam. V. Atlantovs bija arī viens no septiņiem tenoriem, kas tika aicināti dziedāt koncertā, kas bija veltīts E. Karūzo simtgadei. Tomēr taisnības labad jāatzīst, ka V. Atlantova karjera bija samērā īsa un diezgan ātri parādījās problēmas mākslinieka balss augšējā tesitūrā, kā arī varam runāt par būtiski šaurāku repertuāra klāstu.

Kārlis Zariņš atzīmē, ka arī veidojot Kanio lomu Rudžero Leonkavallo operā „Pajaci”, Mario del Monako ir bijis galvenais prototips. Acīmredzot šī ietekme ir bijusi ļoti pozitīva, jo Kanio lomā ir gūta augsta publikas atsaucība kā Latvijā, tā arī ārzemēs, bet slavenā ārija *Vesti la giubba...* atskaņota tūkstošiem reižu dažādos koncertos un kļuvusi par savdabīgu mākslinieka vokālās mākslas zīmolu. Savukārt daudzu

ievērojamu tenoru intervijās izskan brīdinājumi izvairīties no ārkārtīgi dramatiskās Kanio lomas.

Mākslinieka uzstāšanās reizēs novērots, ka neskatoties uz daudzkārtējo Kanio monologa atskaņojumu, tas nekad nav bijis rutīnas apzīmogots. Katra reize ir bijusi kā atklāsme gan klausītājiem, gan pašam izpildītājam. Šis pirmreizīgums ir svarīgākais mākslinieciskais kritērijs, kas atšķir mākslu no amatierisma.

Lieliski iestudētā operas „Trubadūrs” (Manriko loma) izrāde līdzīgi „Otello” galvenokārt tika izrādīta Latvijā. To saskaņotā tandēmā veidoja režisors Jānis Zariņš un diriģents Rihards Glāzups. Latvijas operas vēsturē šī opera iezīmējās kā nozīmīgs pagrieziena punkts, jo opera „Trubadūrs” tika iestudēta oriģinālvalodā. Līdz tam operas tika dziedātas tulkojumā latviešu vai krievu valodā. „Mēs dziedājām itāliešu valodā. Un tas bija vesels apvērsums. Un cik es atceros, „Trubadūrs” bija ar ārkārtīgi lielu pacēlumu, ar milzīgu furoru un pompu viņš gāja.” (Intervija ar K. Zariņu, 29.06.2009.)

Iestudējumā piedalījās arī citi izcili mākslinieki. Manriko – Kārlis Zariņš un Miķelis Fišers; Leonora – Žermena Heine-Vāgnere un Regīna Frīnberga, Grāfs Luna – Pēteris Grāvelis un Maigurs Andermanis; Azučena – Laima Andersone-Silāre un Austra Tauriņa. Šāds sastāvs nodrošināja ne tikai augstu izrādes māksliniecisko kvalitāti, bet arī katra solista individuālo izaugsmi. Kārlis Zariņš atceras, ka šī izrāde prasījusi lielu darbu, bet sniegusi arī lielu gandarījumu. „Man toreiz likās, ka tā bija tāda ļoti laba izrāde, ļoti. Pirmkārt, viņa bija absolūti autentiska autoram un libretiski, gan muzikāli... Un par cik tas notika itāliešu valodā, mēs ar milzīgu degsmi, ar milzīgu patiku to visu darījām, un tā grūtības pakāpe bija tik liela - tā pati stretta, kas bija jāpārvar.” (Intervija ar K. Zariņu, 16.08.2007.)

Operas ilggadējā grima māksliniece Elizabete Krjučkova dalījās savās atmiņās: ”Trubadūrā” mēs, aizkulišu sunīši, vienmēr skrējām - vai būs do? Miķelim Fišeram un Kārlim Zariņam vienmēr bija.” (Lūsiņa, 2001)

Šajā izrādē viesojušies arī viessolisti, no kuriem īpaši Kārlis Zariņš izceļ Azučenas lomas tēlotāju rumāņu mecosoprānu Zenaidu Palli, kuras temperaments un emocionāli sakāpinātais lomas tēlojums atstājis neizdzēšamu iespaidu.

Savukārt par Kārļa Zariņa tēlojumu Manriko lomā viesizrādēs Maskavā ir lasāmas tikai sajūsmas pilnas atsauksmes, kurās uzsvērtas mākslinieka balss tembrālās kvalitātes, ideāls vokālā un artistiskā snieguma līdzsvars, rūpīgi pārdomātā skatuviskā darbība, ķermeņa plastika un prasme apieties ar zobenu. Kā novatorisms atzīmēta Manriko tēla dinamiskā daudzveidība. Kārlis Zariņš, atšķirībā no ierastajām interpretācijām, daudz

spilgtāk ir klausītājiem atklājies liriskās, melanholiskās noskaņās ieturētās operas epizodes, kas ļāvis daudz efektīgāk iezīmēties slavenajai Manriko stretai, kas ir izskanējusi heroiskā patosā un vainagojusies ar spožu augsto do (Кенигсберг, 1983).

Kārlis Zariņš vienmēr ir uzstādījis augstus mērķus un pratis mērķtiecīgi mobilizēt savus spēkus to realizēšanai. Intervijā mākslinieks uzsver skaņdarba oriģinālvalodas priekšrocības, tiecoties pēc komponista iecerēto mūzikas intonāciju atbilstības katram vārdam, kas ļauj atveidojamajam tēlam piešķirt lielāku ticamības pakāpi. Tas apliecina Kārļa Zariņa mērķtiecību, darba spējas un augstos mākslinieciskos ideālus. Novatoriski tēla traktējumi raksturo mākslinieku kā spilgtu radošu individualitāti, kurai raksturīga uzdrošināšanās pārkāpt tradicionālās ierastās robežas, lai savā mākslā sasniegtu jaunu augstāku kvalitātes pakāpi.

Daudzkārt uz LNO skatuves dziedāta „Dona Karlosa” izrāde (Dona Karlosa loma), tomēr Kārlim Zariņam tā visvairāk saistās ar siltām atmiņām par viesošanos Itālijā Lietuvas operas organizēto viesizrāžu sastāvā, kurā tika pieaicināti vairāki viesmākslinieki, lai celtu izrāžu kvalitāti. ”Dons Karloss” ir speciāla izrāde man. Karloss ir vienīgā izrāde, kuru es esmu dziedājis Itālijā un, par cik tas nebūtu dīvaini, divas izrādes es esmu Itālijā nodziedājis. Slavenajā Verdi dzimtenē Rankone, tas ir tur, kur ir tas namiņš, kur viņš ir dzimis.” (Intervija ar K. Zariņu, 29.06.2009.)

Izrāde noritējusi uz milzīgas, īpašas āra skatuves un to apmeklējuši vairāk nekā 5 tūkstoši skatītāju, kuru atsaucība bijusi ārkārtīga. Itāļu puses impresāriji ieradušies arī uz izrādes ģenerālmēģinājumu, lai klātienē novērtētu solistu kvalitāti. Kārlis Zariņš ar sev raksturīgo humoru stāsta par pieredzēto: “Ģenerālmēģinājumā sēž tādi pamatīgi, tādi tumīgi itāliešu kungi, sēd 4...5...6 priekšā. Es nodziedu pirmo āriju, tie veči tā... (K.Z. attēlo aktīvu sačukstēšanos) Tad... Bravi! (K. Z. smejojies atdarina) Izrādei bija lieli panākumi, izrāde bija ļoti laba, skaisti aizgāja, bija ļoti patīkami. Priekš manis emocionāli tas bija ļoti augsti, jo būt, atrasties Itālijā un nodziedāt divas izrādes... (..)Tā kā es esmu vienreiz dzīvē bijis Itālijā un tajā pašā reizē dziedājis Don Karlosu, un vairāk nekad es neesmu Itālijā bijis.” (Intervija ar K. Zariņu, 29.06.2009.)

Karaļa Gustava III/ Rikardo tēls Dž.Verdi operā „Masku balle” līdzīgi citām Dž. Verdi operlomām ir ideāli piemērots Kārļa Zariņa balsij. Tas ļāvis šo lomu dziedāt divos LNO iestudējumos ar ceturtdaļgadsimta atstarpī, tādā veidā demonstrējot balss unikālās saglabāšanās spējas, kas ir pamats mākslinieka ilgdziedāšanas fenomenam. „Esmu dziedājis arī vienā „Masku balles” iestudējumā (1978. gada iestudējums), bet jaunajā (2002. gada iestudējums) es iegāju bez mēģinājumu procesa. Laikam tā bija mana pati

pēdējā loma, pēdējais tēls bija tieši šis Gustavo – Rikardo Jēkabpilī parkā, gadus 2-3 atpakaļ.” (Intervija ar K. Zariņu, 29.06.2009.)

Rikardo kanconeta iestudēta jau konservatorijas mācību laikā, bet galvenā pieredze šajā lomā tika gūta režisora Jāņa Zariņa un diriģenta Riharda Glāzupa vadībā. Šī izrāde atstājusi tik spilgtu iespaidu, ka nākamais „Masku balles” iestudējums un diriģentu darbs vērtēts caur iepriekšējā prizmu.

„Masku ballē” man patika tas, kā mēs toreiz ar Glāzupiņu un arī veco Zariņtēvu iestudējām. (..) Ar „Masku balli” ir tā – ja diriģents mazliet nejūt pareizos tempus, tos (dzied), pietiek mazliet pasteigt – nulle, pietiek pavilkt vairāk – atkal nekas neiznāk. Ir vajadzīga ļoti, ļoti smalka intuīcija, kā šī mūzika ir interpretējama, lai viņa nekļūst vieglprātīgi vulgāra, un lai viņa tajā pašā laikā būtu piepildīta emocionāli. Nu, to mācēja ļoti Glāzups, tā bija viņa stihija. Viņam nekad visi šie... it sevišķi otrajā cēlienā, kur tie daudzie ansambļi, kas tur ir iekšā un tercets, kas tur ir iekšā... Tur ļoti ātri var aizlaist šķībi, ko es arī esmu piedzīvojis izrādēs. Viesdiriģenti atnāk un no „Masku balles” nav tā smarža vairāk. Tā kā te nu es visu atdošu Rihardam Glāzupam. Tā bija viņa stihija, tā bija viņa lielā māksla.” (Intervija ar K. Zariņu, 29.06.2009.)

Jautāts par Gintara Rinkjaviča „Masku balles” interpretāciju nav daudzvārdīgs: „Nu es negribu nostādīt blakus, teiksim tā, divus (diriģentus). Katram varbūt ir savs, bet tā, kā diriģēja Glāzups, tā Rinkjavičs nediriģēja. Viņam bija savs piegājiens.” (Intervija ar K. Zariņu, 29.06.2009.)

Dž. Verdi opera „Masku balle” arī bija iekļauta 1980. gada Maskavas viesizrāžu blokā. Arī šajā izrādē izlutinātā Maskavas publika un kritika atzīmē K. Zariņu kā izrādes galveno varoni. Tiek cildināta mākslinieka apbrīnojamā meistarība, ar kādu viņš atklāj visu Dž. Verdi operas muzikālās izteiksmes bagātību: ansambļu izsmalcinātību un spožumu, ārijas liriskās kantilēnas skaistumu. Kā visaugstākā virsotne tiek atzīmēts 2. cēliena kanconetas elastīgais, ritmiski brīvais traktējums ar vieglu, precīzu ātrrunu un galēji zemajām notīm. Uzsvērts, ka K. Zariņš ir vienīgais šīs lomas izpildītājs Padomju Savienībā, kurš dzied āriju tā, kā to ir uzrakstījis komponists (Кенигсберг, 1983). Raksta autore tādējādi uzsver Kārļa Zariņa balss potenciālu zemajā reģistrā, kas pārspēj citu tenoru iespējas. Īpaši interesanti, ka viesojoties Maskavas Lielajā teātrī Hermaņa lomā Pētera Čaikovska operā „Pīķa dāma” Kārlis Zariņš atkal pārsteidz Maskavas publiku. Īpaši grūtajā Hermaņa ārijā „*Что наша жизнь? Игра!*”, kuru Lielajā teātrī dziedāja otrajā, atvieglotajā redakcijā, pus toni zemāk, Kārlis Zariņš izvēlas oriģinālo komponista versiju, kurā tenoram ir jāpārvar ļoti augsta tesitūra (Intervija ar K. Zariņu,

16.08.2007.). Hermaņa lomas interpretācija izdevās tik iespaidīga, ka tieši viņš tika uzaicināts dziedāt šo lomu Maskavas Lielā teātra viesizrādēs Prāgas festivālā „Prāgas pavasaris” un Bratislavā 1973. gadā. Turklāt ievērojamais krievu režisors Boriss Pokrovskis atzinīgi pieņēma K. Zariņa interpretāciju, tikai nedaudz papildinot lomas zīmējumu ar jaunām psiholoģiski smalkām detaļām. Mūzikas kritika īpaši uzsvēra lomas dinamiski plašo attīstības līniju, no spoža *forte* skanējuma līdz *piano* dinamikā izturētajam Hermaņa nāves skatam (Кенигсберг, 1983).

Stāstot par viesizrādēm Čehoslovākijā, mākslinieks atceras Galā koncertu, kurā dziedājušas tikai Lielā teātra spožākās zvaigznes. Sākotnēji viessolistam Kārlim Zariņam nebija paredzēta uzstāšanās prestižajā zvaigžņu koncertā, bet jau pēc pirmās izrādes, kurā mākslinieks saņēma visaugstāko publikas atzinību, viesizrāžu noslēguma koncertprogramma tika strauji mainīta, un Kārļa Zariņa vārds greznojās starp visspožākajām Lielā teātra zvaigznēm. „Tajā Čehoslovākijas braucienā es nodziedāju savu pirmo Piķa dāmu. Es nebiju paredzēts vispār tajā Galā koncertā. Mani uzreiz momentā ielika tajā Galā koncertā iekšā!” (Intervija ar K. Zariņu, 29.06.2009.)

Kā spilgtāko koncerta iespaidu viņš novērtē Jeļenas Obrazcovas sniegumu: „Un tad tur dziedāja zvaigznes un kā viņa dziedāja Eboli! Pilnīgi mēms, kā var tik skaisti... Kā var tik skaistā balsī to izdarīt, kā tās krāsas mainās! Kolosāli!” (Intervija ar K. Zariņu, 29.06.2009.)

Atceroties kopdarbu ar izcilo moldāvu dziedātāju Mariju Biešu, Kārlis Zariņš arī viņu raksturo kā īpaši skaistas balsis īpašnieci (Intervija ar K. Zariņu, 29.06.2009.).

Zīmīgi, ka K. Zariņš tika uzaicināts dziedāt Hermaņa āriju Lielā teātra 200 gadu jubilejas koncertā 1976.gadā. Oriģināla versijā (Si mažors) mākslinieks ir ierakstījis āriju „*Что наша жизнь?*” arī savā 70 gadu jubilejas CD.

Tas raksturo ne tikai Kārļa Zariņa apbrīnojamās vokālās spējas un neparasti plašo balss diapazonu, bet arī cieņpilnu un atbildīgu attieksmi pret komponista un libretista darbu.

Opera „Nabuko” ir viena no retajām Dž. Verdi operām, kurā nav pirmā plāna tenora lomas. Kārļa Zariņa dziedātā Izmaila loma ir piederīga otrā plāna lomām, jo tajā nav populāru atpazīstamu āriju, tomēr dinamiski masīvajos, piesātinātajos ansambļos komponists tenora partiju ir izkārtojis ļoti augstā, vokāli neērtā tesitūrā, ar kuru pārlicinoši tikt galā spēj tikai augsti profesionāls dziedonis. Jāatzīmē arī lomas plašā dinamiskā skala no *forte fortissimo* līdz absolūtam *pianissimo*. Kārlis Zariņš vērtē: „Tā jau nav tāda loma, viņai nav tā štancīte iekšā, viņa tāda... Viņš tāds zilais tēls, bet dziedāt

grūti, tur tas lielais ansamblis ar tiem la augšā, ja nav pie balss, tad diezgan muļķīgi viņu nodziedāt.” (Intervija ar K. Zariņu, 29.06.2009.)

Šajā lomā Kārlis Zariņš vienmēr ir spējis pārsteigt ar savu lielisko ansambļa izjūtu, prasmīgi kontrolējot savu dinamiski spēcīgo balsi, lai nenomāktu kolēģu sniegumu. Apbrīnas vērtā ir prasme un vēlēšanās palīdzēt skatuves partnerim noturēt galvenās lomas līniju, nenomācot to ar savu harizmu. Tas apliecina ne tikai K.Zariņa muzikāli estētisko kultūru, bet arī koleģialitāti savstarpējā saskarsmē.

Itāļu komponistu opermūzika Kārļa Zariņa repertuārā nav pārstāvēta tikai ar veristiska rakstura lomām. G. Doniceti opera „Lucia di Lammermoor” pieder pie tipiskām *bel canto* stila operām, un tas nozīmē, ka ir nepieciešama pilnīgi cita vokālā stilistika, kurā neiederās veristiskā maniere, kurai raksturīga tembrāli piesātināta plaša kantilēna un kulminācijas pieļaujami emocionāli sakāpināti izsaučieni. Edgardo Ravensvuda lomā ir nepieciešama viegla, pat gracioza kantilēna, gara elpa, skaņas filēšanas tehnika un prasme izpildīt virtuozas pasāžas un kadences. Lai panāktu *bel canto* stila atbilstību ar Kārļa Zariņa dramatisko varoņtenoru ir nepieciešama ārkārtīgi spēcīga paškontrolē par katru nodziedāto frāzi, ko mākslinieks spēj katrā izrādē. Savu spēju izziņāšana, pašattīstības mērķtiecīgi virzīta vadība, dziedāšanas procesa paškontrolē ir nosacījums ilgdziedāšanas fenomena veidošanās procesā.

Dons Hozē Ž. Bizē operā „Karmena” arī ir saucams par Kārļa Zariņa likteņlomu, ne tik daudz dēļ galvenā varoņa traģiskā likteņstāsta, bet gan daudzo izrāžu dēļ, kas notikušas kā Latvijā, tā arī ārvalstīs. „Hozē bija viena no tām lomām, ar kurām parasti braucām viesizrādēs un, lai kā bija..., kur bija vairākas izrādes, tur vienmēr bija Aīda un Karmena. Tās tad es esmu arī visvairāk dziedājis. Pāri par 200 reizēm esmu dziedājis Hozē.” (Intervija ar K. Zariņu, 16.09.2008.)

Hozē lomu Kārlis Zariņš daudzkārtīgi ir dziedājis Maskavas Lielajā teātrī kā viessolists. Kad „Karmenas” uzvedumu pārnesa uz Maskavas Kongresu pili, kas bija nodota Lielā teātra rīcībā, izcilā krievu operdziedātāja Irīna Arhipova speciāli aicināja uz Hozē lomu tieši Kārli Zariņu, jo zāles sarežģītā akustika daudziem dziedātājiem sagādāja problēmas. Balsis ar mazāku dinamisko potenciālu nespēja pārvarēt šo akustiku un neizskanēja Hozē lomai nepieciešamajā veidā. (Intervija ar K. Zariņu, 16.09.2008.)

Irīna Arhipova tiek dēvēta gan par vienu no izcilākajiem XX gs. mecosoprāniem, gan Krievijas operas skatuves carieni, gan labāko Karmenas lomas izpildītāju (Демиденко, 2005), tādēļ sadarbība ar šāda līmeņa zvaigzni ir īpaši nozīmīga. Interesants ir Kārļa Zariņa vērtējums:

„Z. Krīgere: Un kāda bija Arhipova?

K. Zariņš: Arhipova bija ļoti valdonīga, viņa zināja savu cenu, viņa zināja, ko viņa var. Bet viņa tiešām bija gudra sieviete. Kā viņa mācēja frāzēt un sevišķi kā viņa dziedāja Gļinku! Cepuri nost! Kā viņa elpoja! Ak, Dievs tēvs! Tas ir skaisti! Skaisti! Brīnišķīga dziedātāja! Viņai viss gāja uz uh, uh, uh... Viņa bija tāda īsta krievu sieviete.

Z. Krīgere: Vai viņa nebija emocionāli nedaudz ieturēta? Man ir tāds priekšstats izveidojies.

K. Zariņš: Nē, kaut gan drusku viņas tēlam nebija tas priekšstats, kā to veidoja Milda Brehmane Štengele...” (Intervija ar K. Zariņu, 29.06.2009.)

Īpaši viesizrādēm Krievijā Kārlis Zariņš apguva lomu arī krievu valodā. Ņemot vērā, ka Latvijā opera tika izrādīta latviešu valodā, bija nepieciešama ļoti elastīga spēja pārslēgties no vienas valodas uz otru, katrā valodā atrodot pareizos, valodai atbilstošos akcentus.

Dona Hozē lomā esošās vokālās grūtības parasti tiek saistītas ar *piano* un *mezzo piano* dinamikas nepieciešamību augstā tesitūrā, kas ir īpaši sarežģīts uzdevums dramatiskām tenoru balsīm. Par šo problēmu runā arī ilggadējs operas koncertmeistars Alans Montgomerijs. „Karmenas” 3. cēliena sākumā Dona Hozē partija ir rakstīta diezgan augstā tesitūrā, ļoti daudz muzikālā materiāla ir balss skanīgākajā diapazona daļā. Diemžēl tas nozīmē, ka solistam var būt lielas grūtības līdzsvarot savu balsi ar pārējo ansambli. Balss apakšējais reģistrs parasti nav uzskatāms par skaļu diapazona daļu, bet balss reģistru pārejā var būt diezgan grūti kontrolēt skaņu (Montgomery, 2006).

Opera „Karmena” ir viena no publikas pieprasītākajām operām un tādēļ teātru mākslinieciskā vadība vienmēr meklē ar atbilstošām profesionālām prasmēm apveltītus šīs operas galveno lomu izpildītājus. Dona Hozē loma ir vilinoša visiem tenoriem, bet tikai retais spēj patiešām veiksmīgi pārvarēt lomas vokālās grūtības. Intervijā K. Zariņš sniedz savu redzējumu par šo lomu.

„Z. Krīgere. Kādas ir Hozē lomas grūtākās vietas?

K. Zariņš. Mikaēlas un Hozē duets, it sevišķi, ja tas iet bez kupīrām. Tās bija ļoti grūtas vietas un tad vēl trešā cēliena beigas.

Z. Krīgere. Kā tās grūtības atrisināt? Ko Jūs ieteiktu citiem tenoriem?

K. Zariņš. Galvenā uzmanība – turēties tādā spilgti izteiktā, spožā tenora tesitūrā, kas pati par sevi jau ir dota, nepazaudēt skaņas pozīciju.

Z. Krīgere. Kādi pārkāpumi no skatuviskā viedokļa nedrīkstētu būt?

K. Zariņš. Man, piemēram, nekad nav patikuši tie Hozē, kas ir vairāk tāda liriska plāna, jo Hozē tomēr tās gradācijas ir tik milzīgas! Piemēram, tur, kur viņš izplūst emocijās. Tas ir ļoti dramatiski. Ja to palaiž uz tādu vieglāku, lirisku fonu, tad pazaudējas tēls.

Z. Krīgere. Hozē ārijas beigas arī ļoti vokāli neērtas.

K. Zariņš. Tur grūtības ir tie labemoli (dzied). Tās ir grūtas vietas, tās nav vieglas.

Z. Krīgere. Kā to atrisināt?

K. Zariņš. Iemācīties ir grūti, bet tīri tehniski labemol ir pirmā nots, kura segumā ir jādzied atklātā veidā, bet segtā pozīcijā. Jādomā dziedāt vaļā, bet dziļākā vietā.” (Intervija ar K. Zariņš, 16.09.2008.)

Dž. Pučīni operu varoņu – tenoru veristiskais muzikālais materiāls ir ļoti tuvs Kārlim Zariņam gan emocionāli, gan vokāli. Mākslinieks lieliski ar savu balsi vada Dž. Pučīni bangojošajā temporitmā viļņojošās melodijas, brīnišķīgi izjūt runas intonācijās ieturētās frāzes un K. Zariņa balss bez problēmām skan pāri jebkuram orķestrim. Kā pirmo no Dž. Pučīni operlomām varam nosaukt Rūdolfu operā „Bohēma” (1965. gada iestudējums). Šajā laikā pēc mācībām Itālijā ir atgriezies Jānis Zābers, kurš Rūdolda lomā bija apguvis itāļu pedagoga vadībā un kura liriski sentimentālais, sapņainais tēls apbūra operas publiku. Īsā laikā viņš bija kļuvis par publikas mīluli (Mazvērsīte, 2010). Ļoti grūti ir nepakļauties tēla traktējumam, pie kura ir pieradusi un kuru gaida publika, bet Kārļa Zariņa Rūdolfs pārsteidza ar pilnīgi atšķirīgu šī tēla redzējumu. Tā kļuva ne tikai par pirmo, bet arī visjauneklīgāk un bezrūpīgāk interpretēto Dž. Pučīni operlomu K. Zariņa radošajā biogrāfijā. Solists uzsvēra tēla dzīvesprieku un jauneklīgu neapdomību, valdzinot ar gaišu enerģisku dziedājumu.

Tas vēlreiz pierāda K. Zariņa radošo garu un nepakļaušanos vispārpieņemtiem standartiem. Mākslinieks vienmēr ir izvairījies no atkārtotāšanās, meklējot jaunus ceļus mākslā.

Kavalieri De Grijē Dž. Pučīni operā „Manona Lesko” K. Zariņš interpretē ar daudz dramatiskāku, traģiskāku tembrālo krāsu, bet Pinkertonam Dž. Pučīni operā „M-m Butterfly” piemērota reālistiski sadzīviska tēlojuma maniere operas 1. cēlienā, kas, sekojot operas dramatiskajai attīstībai 3. cēlienā, krasi mainās uz kaislīgu un emocionāli savīļņojošu tēlojumu. Īpaši augstu māksliniecisko un vokālo līmeni K. Zariņš sasniedz Kavaradosi lomā operā „Toska” un Kalafa lomā operā „Turandota”.

Dž. Pučīni opera „Turandota” tika iestudēta 1973. gadā, kad režisors Jānis Zariņš sadarībā ar maestro Rihardu Glāzupu radīja žilbinošu iestudējumu, kuru dievināja

skatītāji un slavēja kritiķi. Vismaz pusi no iestudējuma veiksmes nodrošināja brīnišķīgā oriģinālscenogrāfija un tērpi, kuru autors bija Edgars Vārdaunis (Ancena, 2011).

Prinča Kalafa slavenā ārija *Nessun dorma* vienmēr ir bijis publikas īpaši gaidīts skaņdarbs jebkurā auditorijā un jebkurā valstī, bet tikai retais operas tenors to ir uzdrošinājies atskaņot savos solo koncertos – ārijas fināla kulminācijas augstā tesitūra ir pārāk riskants izaicinājums. Toties Latvijas publika ilgu gadu ir bijusi Kārļa Zariņa lutināta. Slavenā ārija ir dziedāta neskaitāmas reizes - gan no operas skatuves, gan koncertos dažādos Latvijas reģionos, gan kolēģu jubilejas reizēs. Kārļa Zariņa izpildījumā šajā ārijā izbeidz pastāvēt vokālās problēmas, ir tikai muzicēšanas brīvība un prieks par publikas gandarījumu.

Atbildot, uz jautājumu par lomām, kurām ir nācies grūtāk atrast īsto interpretācijas atslēgu, Kārlis Zariņš saka: „un ir tādas lomas, kur tu vari stiepties ārā, un tev nekas, ne no kādām dzīlēm nenāk. Nekādi fluīdi, kas tev šo lomu tur nokrāsotu. Es, piemēram, kad dziedāju Ēriku „Klīstošajā holandietī”. Nu, neko es tur nevarēju atrast... nu īd visu laiku, kauc... (demonstrē kariķēti monotonā balsī). Man nebija tāda kaut kāda priekšstata, kas varētu attaisnot viņa, kaut kā pamatot viņa nostāju. Kaut gan es teikšu, kad es klausījos tās mūsu izrādes, to savu sajūtu es neatradu pie tiem izpildītājiem, kas dziedāja Ērika lomu. Salīdzinot ar „Tanheizeru”, tad „Tanheizers” ir pavisam kaut kas cits. Tas ir pavisam kaut kas cits! Tā ir ārkārtīgi vīrišķīga loma.

Z. Krīgere: vai tā bija ērta balsij?

K. Zariņš: Jā, ērta balsij, it sevišķi tas pēdējais skats, kad nāca tas Romas stāsts un viss, kad viņš... Tur ir arī tādas krituma vietas, teiksim, tā Debesu balss, kur sāk skanēt. Tas ir tā kā no citurienes piekomponēts klāt. Bet kā viņš tai' Venus kalnā bijis! Tās attieksmes, kas viņam bija ar Venus! Kā viņa aiziet līdz klinķim! Viņa apnika. Viss tā nāvīgi forši! To tā feini, forši var izspēlēt cauri! To sajūsmu, kad tu esi saticis to otru (smejas) Un beigās nekā... čuš! ” (Intervija ar K. Zariņu, 29.06.2009.)

Eroda lomai Riharda Vāgnera operā „Salome” ir ilgstoša vēsture. Kārlis Zariņš ir sācis tai gatavoties jau 1965. gadā, bet uz skatuves to nodziedājis septiņpadsmit gadus vēlāk, 1981. gada uzvedumā. Tad seko starptautisks uzvedums Dreieihas festivālam Vācijā 1992. gadā un pēdējā šī uzveduma pirmizrādē LNO 1998. gadā. Katrs iestudējums tika veidots atšķirīgā režisora rokrakstā.

Vižuts Alfrēda Kalniņa operā „Baņuta” – loma, kas daudzviet pēc dramatiskā kāpinājuma tuva Dž. Verdi operlomām. Kārlis Zariņš piedalījies divos šīs operas uzvedumos – 1968. un 1979. gadā. Par izcilo K. Zariņa sniegumu varam gūt liecību,

noklausoties 1982. gadā veikto operas CD ierakstu. Mākslinieka balss spoži skan visā diapazonā Vižuta tēlam piešķirot spēcīgu, enerģisku raksturu. Īpaši jāizceļ Vižuta un Daumanta (P. Grāvelis) duets, kurā Zariņa balss iegūst piesātinātu, tumšu, gandrīz baritonālu skanējumu. 3. cēliena skatā ar Baņutu (R. Frinberga) solista balss skan gaiši, gaviļejoši, tenorāli (“*Tev mana roze matos sieta...*”), bet 4. cēliena duetā (“*Cik dievišķi skaista šī nakts*”) dzirdam maigu, liriski izlīdzinātu dziedājumu.

Jāņa Mediņa opera “Uguns un nakts” uz LNO skatuves iestudēta piecas reizes. Kārlis Zariņš divos no tiem 1966. un 1995. gadā dziedāja Kangara lomu. Šis tēls pēc rakstura ir krasā pretstatā iepriekš minētajam varonim Vižutam. Autores atmiņās no darba pie šīs operas 1995. gada uzvedumā, kuru iestudēja režisors Alvis Hermanis un pie diriģenta pulks bija Aleksandrs Viļumanis, palikusi prātā Kārļa Zariņa spēja iedzīvoties viltīgā varaskārā intriganta Kangara tēlā – pašpārliecināts, valdonīgs un tembrāli “auksts” dziedājums, kurā daudz izmantota akcentācija.

No mūsdienu latviešu komponistu darbiem jāmin Tota loma I. Kalniņa operā „Spēlēju, dancoju”. Imanta Kalniņa operas „Spēlēju, dancoju” pirmizrāde notika 1977. gada 30. decembrī. Diriģents Aleksandrs Viļumanis, Mihaila Kublinska režija ar Artūra Lapiņa scenogrāfiju un Birutas Goģes kostīmiem. Izrāde izpelnījās lielu atzinību viesizrādēs Viļņā un Maskavas Lielajā teātrī, taču dzimtenē tika vērtēta pretrunīgi. No vienas puses, bija iets oratoriāls ceļš: A. Lapiņš visus cēlienus apvienoja ar simboliski žuburainu ozolu, kura zari pekles skatā tika arī „apdzīvoti”. Ne mēbeļu, ne rekvizītu, tikai vainagi. Kāzu skatā virs kāzinieku galvām, kapsētā – uz zemes. Taču pazemes, elles vide 2. cēlienā ar baleta piedalīšanos izskatījās butaforiski, naivi. Leldes lomai ļoti atbilstošs soprāns Lilija Greidāne. Tota lomā bija Kārlis Zariņš, Trejgalvis – Pēteris Grāvelis, Kungs – Nikolajs Goršeņins. Vēlāk Zemgus lomā debitēja Aleksandrs Poļakovs, tolaik vēl students (Lūsiņa, 2011).

Tota dziedājums ir viens no sarežģītākajiem operas vokālajiem fragmentiem, ar kuru lieliski tika galā Kārlis Zariņš. Mākslinieka absolūtā dzirde un pilnskanīgais vokāls ļāva viegli pārvarēt visas vokālās un intonatīvās grūtības, rezultātā Tota loma K. Zariņa izpildījumā pacēlās ideāla latviešu varoņa simbolismā.

Zigmāra Liepiņa opera “No rozes un asinīm”. Kārlis Zariņš par Greifa lomu 1999/2000. gada “Spēlmaņu nakts” nominācijā iegūst balvu par labāko veikumu operas mākslā (Tišheizere, 2000). K. Zariņa 60 gadu vecumā dziedāto Greifa lomu Latvijas muzikologu saime vienbalsīgi atzina par izrādes spilgtāko vērtību, kā aktieriski, tā arī vokāli (Čakare, Dzene, Naumanis, Radzobe, Švāne, Zeltiņa, 2000).

No bagātā lomu klāsta varam redzēt, ka K. Zariņš strauji ienāca operteātrī un ilgi saglabāja savu izpildītājmākslinieka kvalitāti. Vērtējot operteātru darbību, parasti to dala laika posmos – desmitgadē iestudētās izrādes, desmitgades vadošie solisti utt. Pasaulē atzītā prakse liecina, ka parasti, ienākot teātrī jaunam solistam, pirmajos gados viņš ir kā mācekļis, kurš pamazām apgūst repertuāru, startē mazās lomiņās un nobriest regulārai un daudzveidīgai slodzei. Tad jau kā nobriedis solists uzņemas savam talantam un tehniskajai varēšanai atbilstošas atbildības lomas teātra uzvedumos, bet trešajā desmitgadē parasti gaidāms solista aktīvo skatuves gaitu noslēgums. To atspoguļo arī operas mākslinieku pensionēšanās vecums – iespēja aiziet izdienas pensijā solistiem ir pēc 20 nostrādātajiem gadiem.

Sekojoš teātra vēsturē saglabātajiem dokumentiem, varam redzēt, ka katrā desmitgadē galvenajās lomās uzstājas iepriekšējās desmitgades laikā nobriedušie mākslinieki un paralēli viņiem skatuves gaitas uzsāk jaunie talantīgākie solisti.

Bieži saistam šos periodus ar konkrētu premjeru vārdiem. Kārļa Zariņa vārds saistās ar piecām desmitgadēm un daudzām dziedātāju paaudzēm, kuras ir ienākušas teātrī. Tādējādi grūti mākslinieka veikumu skatīt ierobežotā laika posmā, vērtēt vienībā ar kādu vienu paaudzi. Kārlim Zariņam ir bijusi iespēja attīstīties un smelt pieredzi no neskaitāmiem diriģentiem, režisoriem un skatuves partneriem. Mākslinieks atceras, ka varējis izdzīvot Hozē kaislīgo mīlestību, apgūstot lomu kopā ar Latvijas operas leģendu Mildu Brehmani-Štengeli. „Ļoti interesants darbs ar viņu bija. Viņa to tik dāsni atdeva... Viņa ar Meļnikovu bija strādājusi kopā pie tās lomas. No pirmajiem viņas soļiem viņa bija dziedājusi Karmenu. Tā kā bija ļoti interesanti pārņemt no viņas to pieredzi.” (Intervija ar K. Zariņu, 16.09.2008.)

Kārlis Zariņš arvien glabā izcilās mākslinieces dāvāto fotogrāfiju ar īpašu veltījumu: „Viņa man uzdāvināja tādu bildi, savu portretu un uzrakstīja tā – cik žēl, ka mēs nedziedājām vienā laikā kopā teātrī, mēs būtu bijis brīnišķīgs pāris. Es saprotu auguma attiecības, tās laikam bija tas galvenais.” (Intervija ar K. Zariņu, 16.09.2008.)

Operas teātrī ienākot, Kārlis Zariņš ir dziedājis arī ar komponista Jāņa Ķepīša dzīvesbiedri Elvīru Volšteini (1912 – 1990), par kuru saka: „Vienu izrādi es dabūju nodziedāt ar Volšteini. Viņa skaitījās ļoti laba Karmena un viņa tiešām bija tāda. Es atceros viņa bija ļoti piemērota Karmenas lomai pēc temperamenta, aktrises dotībām” (Intervija ar K. Zariņu, 16.09.2008.)

Jau konservatorijas studiju gados un pēc tam uz operas skatuves labs kontakts operā „Karmena” un vēlāk arī citās izrādēs veidojies ar Laimu Andersoni –Silāri. „Ar

Andersoni bija ļoti jauki un patīkami, interesanti strādāt. Viņa bija ļoti dedzīga, karsta, atsaucīga.” (Intervija ar K. Zariņu, 16.09.2008.)

Runājot par skatuves partneriem, Kārlis Zariņš saka: „ Uz skatuves tā ir – ja uz skatuves ir partneris, ar kuru tev ir bijušas tādas labas emocionālas attiecības, tad tās paliek prātā. Tad tā loma ar to partneri saaug.” (Intervija ar K. Zariņu, 29.06.2009.)

Ilgs darba periods saista Kārli Zariņu ar operas primadonnu Žermēnu Heini-Vāgneri, ar kuru kopā nodziedātas daudzas lomas līdz pat 1975. gadam, kad māksliniece aiziet pensijā. „Nu ko, jāsaka, ka viņa bija ārkārtīgi spoža vokāliste, un ļoti spoži viņa dziedāja. Viņa bija ļoti strikta, viņa nepielaida nekādas improvizācijas mizanscēnās. (..) Viņai viss bija nemainīgi.” (Intervija ar K. Zariņu, 29.06.2009.)

„Kad ienācu teātrī, viņa jau atradās slavas zenītā – stāsta dziedonis (K.Z. – autore), bet es vēl zaļš puika. Man toreiz grūtības sagādāja tas, ka Žermēna Heine- Vāgnere jau apzinājās savas koncepcijas, sava tēla vērtību un viņas skatuves stāja, skatuves izpratne prasīja no partnera zināmu pakļaušanos, bet es kā partneris biju drusku spurains, jo arī nācu ar savu domu. Tomēr mums veidojās patīkams radošs kontakts. Kad bijām sastrādājušies, vienojušies par kopējo platformu, noslīpējuši mizanscēnas, gala rezultāts izdevās acīm redzot. Tā tas bija „Trubadūrā”, „Aīdā”, „Princesē Gundegā”, un citās operās. Viņas lielā varenā balss ļāva tādu veidot arī man. Es bieži esmu cietis no tā, ka jāpiemērojas partnerei un jāierobežo balss plūdums. Ar Žermēnu Heini - Vāgneri es vienmēr varēju dziedāt pilnu forte. Vienīgās grūtības man, mākslinieka gaitas sākot, sagādāja augšējās fermātas, kuras viņai bija neizsmeļamas.” (Ruņģe, 1985, 125)

Pēc Žermēnas Heines-Vāgneres vietu operas dramatiskajos uzvedumos ieņēma Solveiga Raja, ar kuru kopā dziedātas divas desmitgades līdz 1997. gadam. Solveigu Raju Kārlis Zariņš raksturo kā *patīkamu* dziedātāju, ar kuru kopā ir varēts ļauties mūzikas un emociju *lidojumam*.

Vissiltākās atmiņas māksliniekam saglabājušās par Pēteri Grāveli, ar kuru kopā veidotas mākslinieciski spilgtākās mizanscēnas un ansambļi.

„Z. Krīgere: Kas ir palicis atmiņā par Pēteri Grāveli šajā lomā (Grāfs di Luna operā „Trubadūrs”) un vispār?

K. Zariņš: Pēteris bija ļoti raksturīgs tam tēlam, kā to prasa pats Verdi. Viņš bija ļoti nostrādāts ar Grāvel’ Pētera to plašo vareno žestu un to plašo vareno lomas zīmējumu, vārd’ sakot. Nu, man ļoti siltas atmiņas par viņu.

Z. Krīgere: Es atceros, kad viņš jau gados būdams, dziedāja no šīs operas atsevišķus numurus, duetu un āriju.

K. Zariņš: Nu kā viņš to savu slaveno āriju dziedāja! (Dzied) Augšā sol riktīgs, tāds liels, varens bija! Es uzskatu tā, ka tas mūsu operai bija tāds zināms ziedu laiks. Mēs jau toreiz skaitījāmieš ļoti populāri, teiksim, arī tajā pašā Padomju Savienības mērogā, jo viesi, kuri brauca uz Rīgu, tad jau parasti bija tā – Maskava, Ļeņingrada, Rīga. Tā jau tas gāja toreiz.” (Intervija ar K. Zariņu, 29.06.2009.)

Tad sekoja darbs jau kopā ar nākamās paaudzes dziedoņiem, no kuriem daudzi arī šodien veido LNO operas solistu kodolu.

„No 19. gadsimta liriskajiem tenoriem nav sagaidāma tā vīrišķīgā skaņa, kuru prasīja Verdi, Pučīni un laikmetīgie komponisti un tiem sekojošie. Šodien mēs sagaidām no uzstāšanās pat tā sauktajā *bel canto* literatūrā augstāku dinamisko līmeni no dziedātājiem, kuri varētu uzstāties lielās, akustiski nelabvēlīgās, šķūnim līdzīgos modernos operas namos ar paplašinātu orķestri. Šīs vietas rada papildus slogu uz visām tenoru kategorijām, bet īpaši uz vieglākas struktūras balsīm.” (Miller, 1993)

Kārļa Zariņa veselība tika būtiski iedragāta 90. gadu sākumā, kad tika piedzīvota smaga autoavārija. Lai arī Regīnas Zariņas atmiņās varam lasīt: „Atklāti sakot, mūsu dzīvei tika pārvilkts pāri krusts, kad mēs abi ar Kārli 90. gadu sākumā piedzīvojām smagu autoavāriju.” (Koļeda, 2006.) Tomēr mākslinieks spēja nevainojami turpināt savu vokālo karjeru arī pēc šī gadījuma. Kārļa Zariņa aiziešanu no aktīvās dziedāšanas rosināja nevis vokālo spēju zaudējums, bet ārkārtīgi smagā emocionālā trauma – traģiskā meitas Zanes nāve 2003. gadā un atbildīgais mazdēla Kristapa audzināšanas darbs. 2006. gada intervijā laikrakstam „Rīgas Balss” varam lasīt: „Pirms trīs gadiem bijām sarunājuši „Māmuļā” (Rīgas Latviešu biedrības namā –aut.) svinēt zelta kāzas, bet ģimenē notika traģēdija (Zariņu jaunākā meita paskrēja zem vilciena – aut.) un mazdēliņš Kristaps, tikai mēnesi vecs, palika mūsu audzināšanā. Mājās dzīvojam tikai viņam. To jau nevar izstāstīt; kam ir bijis uz rokām mazs zīdainītis, sapratīs. Ir jau patīkami, bet mūsu gados tas prasa daudz spēka.” (Koļeda, 2006)

2.2.2. Kārļa Zariņa pedagoģiskās darbības principi

Pedagoģiskā darbība ir neatņemama Kārļa Zariņa dzīves sastāvdaļa. Uzsākta 1972. gadā, kad solistu uzrunājis Latvijas konservatorijas Vokālās nodaļas vadītājs profesors Aleksandrs Viļumanis. Acīmredzot profesors apzināti veidojis jaunu pedagoģu paaudzi, kura varētu ienest vokālās mākslas mācībās studentiem nepieciešamās novitātes. Dažus gadus pirms tam darbu konservatorijā uzsāka arī Gurijs Antipovs (1935-1999), kuru tāpat bija aicinājis prof. A. Viļumanis.

Kā pirmo audzēkni savā pedagoga praksē Kārlis Zariņš nosauc Jāni Sproģi. „Mani pierunāja profesors Viļumanis, teica, lai nākot strādāt. Tā bija tā kā viņa vēlme, tā kā viņa doma, un viņš man kā pirmo skolnieku iedeva Jāni Sproģi no savas klases.” (Intervija ar K. Zariņu, 04.06.2009.)

Aleksandrs Viļumanis acīmredzot uzskatīja, ka gados jaunam pedagogam Kārlim Zariņam veidosies labāks savstarpējais kontakts ar studentu, kuram bija pamanītas atsevišķas disciplīnas problēmas. Profesora ideja attaisnojās un Jāņa Sproģa vokālajās studijās bija panākta nepieciešamā attīstība.

Vokālo pedagoģiju varam traktēt kā divu pušu sadarbību (students – pedagogs), kuras mērķis ir veikt kādas izmaiņas studenta balssrades procesā. Viens no būtiskiem K. Zariņa pedagoģiskā darba principiem ir **sadarbības princips** studijās.

K. Zariņa vokālajās nodarbībās novērots, ka neviens tehnisks paņēmieni vai vingrinājums netika studentam uzspiests. Visi nepieciešamie labojumi un aizrādījumi tika izteikti ieteikuma formā, bieži apjautājoties par studenta pašizjūtu konkrētā skaņdarba apgūšanas laikā. Attiecības ar studentiem tika veidotas ļoti koleģiālas, mācību procesā vairāk daloties savstarpējā pieredzē, nekā pieprasot konkrētu savas prasības izpildi.

Lielu uzmanību K. Zariņš pievērš balss skanīguma izkopšanai un rezonanses jautājumiem. Profesors lieliski pārzina savas balss rezonanses iespējas un meistarīgi to demonstrē stundās ar studentiem. Tiek prasīts izlīdzināts galvas un krūšu rezonatoru skanējums. Bieži studentiem tiek piedāvāts saklausīt īpašu telpas rezonanses punktu un saskaņot šo ārējās telpas rezonansi ar sava ķermeņa iekšējās rezonanses punktu. Interesanti ir profesora novērojumi par īpašām vietām, kurās var visveiksmīgāk izjust šo rezonanses punktu saplūsmi.

„Kad tu esi paņēmis to toni, un tas tonis skan, tad viņš nonāk rezonējošā punktā, un tad viņš ir pilnīgi tā kā zvans! Nu piemēram, es tā tiem zēniem vienmēr saku – nu padomājiet – rezonanses punkts, kur tas ir? Nu ir taču kaut kur tāda vieta, kas šo rezonanses kompleksu – tos galvas tukšumus un tos krūšu tukšumus, tos visus atvērumus, kas veido kompleksu, apvieno. Kaut kur taču ir tāds punkts, kas savieno viņus visus. Mēs sakām – te viņš ir, te viņš ir... citam augstāk, citam zemāk, citam te, citam tikai pie pašiem zobiem, kā kuram, vai ne? Un šo punktu ir jāatrod un, piemēram, operas koridorā, tur tajā kreisajā pusē parterī, tur ir viena tāda vieta, kurā stāvot iekšpusē, tur, kur pie drēbēm tuvāk – kā tu nostājies un kā tu runā, tā uzreiz tā kā tāds liels baznīcas zvans..., tāds Mmmm izskan! Jā, tur ir viena tāda vietiņa, kur nu ārkārtīgi skan pretī un

arī tad ne visās reizēs. Tad, kad tur ir pilnīgi tukšs, tad viņš it kā neskan, bet tad, kad tur ir attiecīgs cilvēku daudzums, tur tāda kombinācija izveidojas. Ne velti tie itāliešu meistari sauca, ka dziedāšana ir izelpošanas māksla. Izelpošanas māksla! Kur nu vēl ieelpošana! Bet izelpošanas māksla!” (Intervija ar K. Zariņu, 04.06.2009.)

Nodarbību laikā uzmanība tiek vērsta ne tikai uz vokālo skanējumu, bet arī uz skaņdarba muzikālo frāzējumu. Liela uzmanība tika veltīta tēla emocionāli psiholoģiskajam raksturojumam un tembrālajai nokrāsai. No tā varam secināt, ka K. Zariņam nozīmīgs ir **holisma jeb veseluma princips**, kas liek docētājam uz cilvēka emocijām, intelektu un fizisko attīstību skatīties vienotībā.

Tas saskan ar L. Lēmanes teikto, ka studentā ir jāattīsta skaidra izpratne par visu attiecīgo orgānu darbību dziedāšanas laikā, to funkcijām atsevišķi un kopā, ir jāizkopj dziedāšanas sajūtas, tās apzināti pētot un zinātniski izskaidrojot, pakāpeniski trenējot un stiprinot vokālo orgānu muskulatūras darbību līdz tie spēj izturēt un saglabāt paškontroli pat pie lielākās slodzes. Tas ir jāpanāk, lai beigās varētu dziedāt bez piepūles, ar skaidru izpratni un visu savu sirdi un dvēseli (Lehmann, 1993).

Profesora Kārļa Zariņa vokālajā klasē dziedāšanas mākslu ir apguvuši neskaitāmi studenti. Ilgajos darba gados ir izkristalizējušās metodes, kuras profesors piemēro savā pedagoģiskajā darbībā. Vērojot Kārli Zariņu pedagoģiskā darba procesā, secināts, ka viņš galvenokārt pielieto empīriskas mācību metodes. Profesors pats parasti demonstrē vēlamo skanējumu, aicinot studentu ieklausīties un tuvināt savas balss skanējuma kvalitāti pedagoga sniegtajam paraugam. Jāatzīmē, ka students netiek aicināts kopēt tiešā veidā. Profesors precīzi norāda, uz ko konkrēti jāvērs uzmanība vai arī, kur ir pieļauta kļūda. „Tādā vokālā darbošanās un mācīšana, viņa jau saistās ar to, vismaz man tā ir bijis, saistās ar manu dziedāšanas meistarību. Un es ar to varu dalīties, es no savas pieredzes varu cēsties panākt skolniekos, un tad, ja tas izdodas, tad ir arī labi rezultāti.” (Intervija ar K. Zariņu, 04.06.2009.)

Izcilā dziedātāja un pedagoģe L. Lēmane uzskata, ka patiešām augstvērtīgu vokālo skolu var sniegt tikai tas, kurš pats var labi dziedāt (Lehmann, 1993).

Viedokļi par empīriskām pedagoģiskām metodēm dalās. Vērā ņemams ir Dženisas Čepmenas viedoklis. Pedagoģe uzskata, ka empīriskā vokālās mākslas pedagoģijas skola ir bijusi izcili veiksmīga, tomēr, visticamāk, arī relatīvi neefektīva. Tā izrādījusies laba daži, taču slikta daudziem un domāju, ka arī šodien statistika ir līdzīga. Kas ir šie daži? Iespējams - tie, kuru dabiskie dotumi izvirzīti priekšplānā un attīstīti lieliska pedagoga klātbūtnē, vai varbūt tie, kuriem piemīt neparasts, intuitīvs talants; kuri labi

dzied neatkarīgi no iegūtās izglītības. Šie daži pārstāv vokālās piramīdas pašu virsotni. Bet kā tad ar tiem dziedātājiem, kuri veido pārējo piramīdu? Kā ar tiem, kuriem piemīt mazāk dabas dāvanu, bet liels talants izpildītājmākslā, vai tiem, kuri vienkārši vēlas dziedāt hobija līmenī, labi un ausij tīkami, vai tiem, kuri mīl balsi kā mūzikas instrumentu un vēlas labi dziedāt un pasniegt dziedāšanas stundas? Vēl svarīgāk, kā ar tiem, kuru talanti un dabas dotumi tikuši kādā veidā bloķēti vai bojāti? Vai tad tiem nav tiesību uz kvalitatīvu vokālo apmācību, jautā izcilā pedagoģe (Chapman, 2005).

Varam piekrist Dž. Čepmenas viedoklim par tiesībām jebkuram iegūt kvalitatīvu vokālo izglītību, bet, izvirzot kā mērķi ne tikai kvalitatīvu izglītību, bet arī kvalitatīvu un ilgstošu profesionālu dziedāšanu, vairāk pievērsīsimies “piramīdas virsotnei”, respektīvi tiem, kuru dotības ļauj asimilēt viņu praksē pēc iespējas daudzveidīgāku vokālo pieredzi. Turklāt šīs dotības palīdz topošajam dziedātājam ātrāk iekļauties profesionālajā apritē, kas ir neapšaubāma prioritāte arvien pieaugošajā konkurencē.

Dž. Čepmena norāda arī uz to, ka mūsdienās ir notikušas milzīgas izmaiņas vispārējās izglītības koncepcijā – šobrīd no studenta tiek sagaidīta daudz lielāka atbildība pašam par savām mācībām. Ja agrāk vokālā pedagoģija balstījās uz ikdienas dziedāšanu pedagoga uzraudzībā, tad tagad kontaktstundu skaits ir sarucis līdz minimumam. Studentiem nav iespēju un laika attīstīt izpratni un apjēgu par pašu radītās skaņas un dzirdes priekšstata nesakrītību. Tas savukārt noved pie klasiskas vokālu kļūdu rindas, kuru varētu attiecināt uz moderno metožu izmantojumu. Izcilā pedagoģe brīdina, ka pastāvošā sistēma var atstāt negatīvu iespaidu, ja vien pasniedzējs nav īpaši modrs un aktīvi nestāda balss attīstību par prioritāti, palīdzot studentiem vienlaikus būvēt savu instrumentu un mācīties to spēlēt (Chapman, 2005). Atgriežoties pie K. Zariņa pedagoģiskā darba novērojumiem, jāmin studenta stājas izkopšana, kas tiek uzskatīta par vienu no primārajiem uzdevumiem. Būtiski atzīmēt, ka arī pats K.Zariņš gan uz skatuves, gan ikdienā ir izcēlies ar staltu stāju. Ķermeņa muskulatūras, jo īpaši elpas balsta, pareiza un efektīva darbība ir panākama tikai izmantojot dabisku un sabalansētu ķermeņa stāju.

R. Millers atzīst, ka, kamēr nav iegūta pareiza taisna stāja, dziedātājam nevajadzētu trenēt elpas koordinācijas vingrinājumus. Sakumpis ķermenis liedz izveidot elpas atbalstu. Iespējams, ka viena no viskaitīgākajām pieejām elpas kontrolei ir balstīta uz nepareizu pieņēmumu par atbrīvošanos dziedāšanas laikā. Protams, nedrīkst pieļaut pārmērīgu muskuļu sasprindzinājumu, bet muskuļu tonuss ir vitāls visām enerģētiskajām, fiziskajām aktivitātēm (Miller, 1986).

Arī Merilina Horna, kas uzskatāma par pagājušā gadsimta izcilāko mecosoprānu, atbalsta viedokli, ka pareizas stājas izkopšana ir pamatuzdevums katram iesācējam vokālistam. Viņa uzsver principu - pirmkārt, stāvēt taisni! Ne pārspīlēti, bet lieliskā militāra tipa pozā. Stāvot ar taisnu muguru, dziedātājs automātiski sevi sagatavo, lai iegūtu maksimālu elpas atbalstu (Hines, 1982).

Kārlis Zariņš studentiem vienmēr atgādina par kontrolētas izelpas nozīmi dziedāšanas procesā, saistot to ar skaņdarbam atbilstošu emocionālu iekšēju pacēlumu. Bieži nodarbībās tiek demonstrēts skaņas plūdums uz dabiski sabalansēta abdominālajā muskulatūrā balstīta elpas staba, īpaši aizrādot jebkādas nedabiskas vai samākslotas izpausmes. **Mākslinieciskās izteiksmes dabiskuma princips**, kas atbilst Jana Amosa Komenska izstrādātajam dabatbilstības principam didaktikā (Komenskis, 1992).

Šis termins *appoggio* (elpas balsts - autore) nav saistīts tikai ar gaisa plūsmas kontroli dziedāšanas laikā. Tas iekļauj pilnīgu strukturālā atbalsta sistēmu, kuras laikā izelpas muskuļi un ieelpas muskuļi atrodas savstarpējā mijiedarbībā un līdzsvarā, rosinot stabilas, bet dinamiskas attiecības starp iekšējiem balsenes muskuļiem, ko pilnībā atbalsta ārējā balsenes rāmja atbalsta sistēma. Taisna stāja un salīdzinoši zems balsenes stāvoklis ļauj rezonatoru joslai virs balsenes darboties brīvi. Īsāk sakot, *appoggio* izpildīšanas laikā, abdominālās sieniņas muskulatūra kā fiziskā kompleksa daļa ne tikai kontrolē ātrumu, ar kuru gaiss izplūst, bet tajā pašā laikā arī izraisa atbilstošas atbildes reakcijas tieši balsenes un virs tās esošās vokālās telpas līmenī (Miller, 1986).

Savas vokālās skolas pamatnostādnes profesors K. Zariņš raksturo īsi: „Un tā elementārā nostādne jau tāda ir vienmēr - balsenei jābūt zemā stāvoklī, balsene ir sajūgta ar diafragmu, viņas strādā tandēmā viens augšā, otrs augšā, viens lejā, abi lejā. Tas ir teiksim jāsaprot- balsenei zemais stāvoklis, mīkstā auksleja piepacelta mazliet, mazā mēlīte piepacelta. Tas ir elementāri, kas būtu jādara katram. Bet to vajag izjust uz attiecīgu vokālu, uz attiecīgas skaņas.” (Intervija ar K. Zariņu, 04.06.2009.)

Latvijas Mūzikas akadēmijā profesors galvenokārt ir strādājis ar vīriešu balsīm. Atbildot uz intervijā uzdoto jautājumu par atšķirībām darbā ar sievietes un vīriešu balsīm, viņš saka: “Ar vīriešiem ir savā ziņā vienkāršāk. Es teikšu tā – katrs ir individualitāte, un katrai individualitātei ir sava pieeja, bet viss tas iet zem apmēram, atļausos tā nosaukt, vienas skolas. Teiksim tā – zem vieniem un tiem pašiem principiem, zem viena un tā paša vokālā veidojuma, zem vienas un tās pašas vokālās attīstības. Tikai katram ir sava individuāla pieeja vajadzīga. Nevar ar vienu un to pašu paņēmieni mācīt visus, tur nekas nesanāks.” (Intervija ar K. Zariņu, 04.06.2009.)

Tātad vokālajā pedagoģijā K. Zariņš pamato **individualizācijas mācību procesa principu**. Šis princips prasa individuālu darbu ar katru studentu, tajā skaitā darbu ar elpu. Pareiza vokālā elpošana ir dziedāšanas pamats un tās pielietošana obligāts kvalitatīvas dziedāšanas nosacījums. Tādēļ profesors lielu uzmanības daļu savās stundās velta darbam ar elpu. No studentiem tiek lūgts ieelpot caur degunu un dziedāšanas laikā saglabāt šo ieelpas stāvokli, lai balss saišu ievibrētā elpas plūsma brīvi ieskandinātu galvas rezonatorus.

„Teiksim, panākt to saprašanu tai studentā, lai viņš saprastu, ko nozīmē dziedāt uz elpas, ko nozīmē elpu bloķēt un ko nozīmē uz plūstošas elpas dziedāt, vai ne. Katram saprašana ir savādāka, katram ir jāatrod savs veids, kā pievest pie viņa klāt un, teiksim, panākt to, ka balss saitēs ir kaut kāda zināma slodze attiecīgā augstumā attiecīgu toni dziedot, attiecīgu toni radot, un šī spriedze, kura rodas zemsaišu muskulatūras slānī, tā ir jāpārnes, jākompensē ar to, ko mēs saucam – dziedāt uz elpas, respektīvi, diafragmu. Un to saprašanu ir ļoti grūti iemācīt, teiksim, dabūt to pareizo proporcionālo attiecību, cik vajadzīgs tas spiediens, cik viņš liels ir uz zemsaišu muskulatūru, cik viņš liels ir uz diafragmu. Un kā tas viss atsaucas arī rezonatoros. Tā ir viena liela un sarežģīta gudrība. Un ļoti bieži es tiem jaunajiem studentiem tās teorētiskās zinības nemaz tik ļoti neizskaidroju sākotnēji, jo viņi sāk maldīties parasti.” (Intervija ar K. Zariņu, 04.06.2009.)

Vērojot K. Zariņu pedagoģiskajā darbā, tomēr varēja pārliecināties, ka profesors labprāt dalījās ar savām bagātajām teorētiskajām zināšanām ar tiem studentiem, kuri par tām izrādīja interesi.

„Tā nu ir dabā iekārtots, ka visas daudz maz sarežģītās un smalkās organisma funkcijas ir balstītas uz automātisku regulāciju un aizsargātas pret rupju apziņas iejaukšanos. Tajā skaitā arī balss funkcija un vēl jo vairāk tik smalka un sarežģīta tās izpausme kā dziedāšana. Ne velti vokālajā pedagoģijā ir tik daudz negatīva rakstura rekomendāciju. Parasti pedagogi māca vairāk caur noliegumu: nedari to, nespriņdzini to, atbrīvojies, atslābinies, dziedī vieglāk, meklē ērtības utt. Tam visam ir viens mērķis: atslēgt apzinātās muskulatūras rupjās izpausmes, lai atbrīvotu neapzināto, kura pati labāk zina, kas jādara. Tādēļ vokālās mākslas vēsture zina izcilu dziedoņu neveiksmīgās pedagoģiskās pieredzes piemērus: viņi vienkārši nesaprata, kā paši dzied.” (Емельянов, 2007, 51)

Viedoklis, ka dziedātājam nav jāpārziņ nedz balss aparāta anatomija, nedz tā fizioloģija bija raksturīgs 18.,19. gadsimta vokālajām skolām. Balss tika trenēta,

vadoties pēc pedagoga vokālā etalona priekšstata un fiksējot individuālās sensorās un akustiskās sajūtas. Heinriha Panofkas, viena no izcilākajiem 19. gadsimta vokālajiem pedagogiem, izteiciens par to, ka, uzzinot kādi muskuļi vada balsenes kustību, neizdosies panākt labu dziedāšanu, arvien vēl dažreiz tiek minēts dziedātāju aprindās (Panofka, 1855).

Daļēji varam piekrist šim viedoklim, tomēr vadīties tikai pēc iekšējām izjūtām, nepārzinot un neizprotot balss aparāta anatomiju un fizioloģiju, ar laiku kļūst apgrūtināši, jo izjūtas dažādu apstākļu ietekmē var mainīties, īpaši sākoties balss novecošanas procesam. Tādēļ zināšanas par balsi kā savu instrumentu, ir nozīmīgas katram profesionālam dziedātājam un JVLMA pēdējos gados pievērs arvien lielāku uzmanību studentu izglītošanai vokālajā metodikā.

Citā intervijā profesors uzsver pareizas elpošanas tiešo saikni ar muzikāli vokālu domāšanas veidu. „Tā jau ir tā pedagogijas galvenā iezīme, ka vajag atmodināt muzikalitāti tādā vokālā domāšanas veidā, tas ir tas galvenais. Un tad tas cilvēks arī saprot, kā var uz elpas dziedāt, tai pašā laikā elpu atbrīvojot, lai viņa plūst viegli un tai pašā laikā to elpu taupīt, neļaujot viņai skriet ārā. Tas nav tik vienkārši. Tā ir ļoti sarežģīta lieta pēc būtības. Un lai to apgūtu, lai to iegūtu, lai to apjēgtu un lai tas sāk darboties. Vislielākā kļūda jau ir tā, ka uzliek elpas funkcijas zemsaišu muskulatūrai, vislielākā nelaime. Un tā neprašana noregulēt to teiksim spiedienu, sauksim viņu kā grib, spēku, ko rada balss saites skaņu radot, ar to, kā diafragmai šis spiediens ir jānoregulē, jānokompensē pretī tieši tādā pašā daudzumā.” (Intervija ar K. Zariņu, 04.06.2009.)

Darbam ar elpu galvenokārt tiek izmantoti gammveidīgi vingrinājumi un arpedžijas. Kārlis Zariņš savā darbā pielieto lielu klāstu no Bulgārijas profesora Iljas Josifova vingrinājumiem, kurus pats apguvis viņa vadībā. Tomēr vokālās nodarbības ierobežotais akadēmiskais laiks reti ļauj pievērst pietiekamu uzmanību daudzveidīgu vingrinājumu apguvei. Stundā ir jāpagūst izdziedāt obligātais repertuārs un tādēļ vingrinājumiem tiek atvēlēts laiks, lai ar tiem iesildītu balsi.

„Es personīgi domāju tā – ar nedaudz vingrinājumiem ir par maz, bet ar kaut kādu ļoti lielu skaitu ar nav nekādas jēgas. Pirmkārt, jau no tā viedokļa, ka tas prasa milzīgi daudz laika tos apgūt. Protams, tas ļoti daudz ko dod – veiklību, dziedāt arpedžijas un dziedāt dažādas kombinācijas, tas jau dod daudz, bet tas pamatveids, pie kā jāturas, kā es teicu – savienot patskaņus, patskanim liekot priekšā līdzskani un šīs dažādās kombinācijas, kas veidojas no visiem šiem patskaņiem, tās neprasa sevišķi lielu vingrinājumu skaitu. Un es piemēram pieturos pie tā... Man tā kā etalons vienmēr ir mans

Josifovs, jo viņš tiešām bija tāds erudīts pasniedzējs, un viņš labi zināja un labi saprata, ko viņš dara, un es pats uz viņa vingrinājumiem, dziedot viņa vingrinājumus arī attīstījos. Viņam nebija tāda milzīgi liela buķete, ja es tā apskatos uz tām skolām, tad tur ir tādi, kuriem ir ārkārtīgi sarežģīti vingrinājumi un lielas tās arpedžijas un visas tās vokālīzes ļoti grūtas. Protams, varbūt, ja ar to vien nodarbotos, varbūt būtu labāk, bet es neesmu to ceļu gājis. Man ir kādi vingrinājumi 40-50, man tā apmēram ir, pie kuriem es parasti turos. Jā, bet diezgan elementāri es viņus uzturu un faktiski jau tas laika limits, kas ir ziedojams katram studentam, viņš jau limitē to daudzumu un to dažādību.” (Intervija ar K. Zariņu, 04.06.2009.)

Mūzikas akadēmijā Kārlis Zariņš liek studentiem daudz strādāt ar vokālīzēm, vairāk pievērsties H. Panofkas un Dž. Zeidlera vokālīzēm, jo uzskata, ka vokālīzes ir tie paši vingrinājumi, tikai noformēti neliela skaņdarba formā un tādējādi attīsta ne tikai tehnisko varēšanu, bet saista to ar muzikālu pasniegšanas veidu.

„Z. Krīgere: es domāju, ka strādājot tikai ar vingrinājumiem, studenta iekšējai emociju un iztēles pasaulei ir mazākas izaugsmes iespējas.

K. Zariņš: tas arī fakts, tā ir tiesa! Piemēram, tās pašas vokālīzes, vai ne... ir teiksim tādi komponisti, kur ir... Skatīsimies, piemēram, Panofku! Un ko liksim pretī... Konkoni, nē, Zaidleru liksim pretī, jā! Zaidlers ir ļoti emocionāls, vai ne, salīdzinot. Panofka ir vairāk tāds tehnisks.” (Intervija ar K. Zariņu, 04.06.2009.)

Skaņdarba satura atklāsme un tembrālais skaņējums ir nedalāmā vienībā. Profesors rūpīgi seko, lai balss tembrs atspoguļotu skaņdarba emocionālo raksturu. Pareizi sajusta, atbrīvota emocija veido atbilstošu un vokāli pareizu balss skaņējumu. Interesanti, ka arī profesors Aleksandrs Viļumanis savā pedagoģijas praksē mudinājis savus studentus meklēt pareizu vokālo līniju caur skaņdarba saturu.

„Vienam cilvēkam ārkārtīgi daudz dod tā mūzikas izpratne tieši tādā vokālā domāšanas veidā. Nu dziedāt var vienu vienkāršu dziesmiņu (izjusti dzied fragmentu no E. Melngaiļa dziesmas „Zeltītas lapas”). Students dzied (demonstrē vienaldzīgā balsī). Nu, kā piemēru! Un šo ieksutināt, lai viņš sāk dziedāt izjusti, lai viņš justu, ko tā melodija dvēselei dod, un ko tas tembrs dod klausītājiem, kā to tembru veidot.... Vai dzied kaut kādā dusmīgā noskaņā, vai milzīgi nopietni atkal veido to vokālu. Tā ir viena ļoti tāda svarīga lieta! (..) Šīs te lietas, es tā varētu droši teikt, no visa tā studentu skaita, kas man ir bijis, tā emocionāli saprot apmēram divdesmit pieci procenti. Septiņdesmit pieciem tas viss ir jāmāca.” (Intervija ar K. Zariņu, 04.06.2009.)

Uz interpretācijas un emocionāli muzikālās izteiksmības nozīmi pareizas skaņveides izveidē sarunā ar Dž. Hainsu norāda arī ievērojamais spāņu izcelsmes tenors, ilgdziedātājs Placido Domingo. Raksturojot savu vokālo studiju procesu, mākslinieks stāsta, ka viņa pedagogs Karlo Morelli nekad nav mācījis saviem studentiem vokālās tehnikas principus, bet iedziļinājies tikai skaņdarbu interpretācijā. Pareizas vokālās elpošanas pamatus P. Domingo apguvis ievērojami vēlāk no sava skatuves kolēģa, jau būdams iesaistīts profesionālā operas darbā. Mākslinieks daudzkārt piemin arī vokālās intuīcijas nozīmi, kas liecina par attīstītu idiomotoriku, kas ļāvusi neapzināti pārņemt vokālās tehnikas pamatprincipus, bez kuriem nav iespējama ilgstoša un kvalitatīva skatuves darbība (Hines, 1982).

Savā pedagoģiskajā praksē ir nācies novērot studentu nespēju ar skaņu paust daudzveidīgās cilvēka iekšējās izjūtas - trauslumu, pazemību, lepnumu, apbrīnu utt. Īpaši iztrūkst sīki niansētas noskaņas. Stundās būtu vēlams skaņdarbu analizēt gan tekstuāli, gan muzikāli, gan atbilstoši laikmetam. Kādas emocijas ir ielicis dzejnieks, komponists, vai attiecīgajā gadsimtā tās ir jāizdzīvo ar veristisku atdevi, vai arī vairāk pietāv apvaldīts izteiksmes veids. Dusmas var būt izteiktas dinamiski skaļi un var arī klusi, var būt atklātas un var būt slēptas aiz laipnas maskas, tās var būt neapvaldīti kaislīgas un var būt sīku baiļu trīsu cauraustas. Studentam ir nepieciešams patstāvīgais darbs, klausoties augstvērtīgus priekšnesumus, kuros ir jāmacās atpazīt emocionālo stāvokli, ir jātrenē iztēle un atbilstoša ķermeņa reakcija. Ir jāsaprot, kas ir tieši pausts tekstā, kas ir palicis zemtekstā un ko galu galā vēlamies pateikt klausītājiem ar šo skaņdarbu. Kārļa Zariņa pedagoģiskajā darbībā ir skaidri izteikts **emocionālās atsaucības princips**.

Prasme emocionālo skanējumu savienot ar skaņdarba formu veidojas ilgstošā darba procesā un vokālistiem bieži mēdz būt grūtības to realizēt, jo, salīdzinot ar citām mūziķu grupām, vokālisti bieži sāk savas gaitas mūzikā daudz vēlāk. Tas ir tieši saistīts ar ilgstošu balsenes attīstību un būtiskām balsis izmaiņām pēc pubertātes perioda beigām. Tādējādi atpazīt nākotnē spilgtu balsis materiālu agrīnā vecumā ir ļoti grūti vai pat neiespējami. Par grūtībām darbā ar šādiem studentiem profesors saka: „Teiksim, pianists atnāk – viņš, tas bērniņš, ir mācījies, viņš jau no mazotnes ir spēlējis klavieres, un viņam tā dzirkstīte ir radusies. Tā vēlēšanās ir radusies! Viņam tā mūzikas stīga dvēselē ir pārgājusi, un viņš jau sāk veidoties un, rodoties zināmai tehnikai, rodas arī zināma gatavības pakāpe. Un tāds atnāk uz konservatoriju. Viņš jau nav, tā kā pie mums ienāk vokālists – kuram ir tikai liela balsis, bet nekādas iemaņas! Nekādas saprašanas nav

par to, un viņš pat nedzird, kad ir tas piepildītais, tas skaistais tonis un kāds ir tas pretī (dzied salīdzinājumu). Tās ir tā starpība, un tā ir tā galvenā atšķirība. Protams, cilvēkos jau var visu to atmodināt, bet ne visiem.” (Intervija ar K. Zariņu, 04.06.2009)

R. Millers savā darbā „Ieteikumi dziedātājiem” arī norāda uz laiku kā faktoru, kas nepieciešams, lai students iegūtu drošību par savas balss darbību, bet šī laika daudzums ir atkarīgs no katra studenta iepriekšējās dziedāšanas vēstures un esošā prasmju līmeņa (Miller, 1984).

Ilggadējais Krievijas Lielā teātra solists un Maskavas konservatorijas profesors J. Nesterenko uzsver faktu, ka vokālists sāk apgūt savu profesiju kā minimums 10 gadus vēlāk nekā instrumentālisti, bet tā kā operas solistam ir jāapgūst ievērojami vairāk zināšanu un prasmju savā specialitātē nekā instrumentālistam, šim solistam visas savas turpmākās dzīves garumā ir jāklūst par „*pašapmācošu sistēmu*” (Нестеренко, 1985).

Neskatoties uz ierobežoto studiju perioda laiku, kurā ir jā sagatavo profesionāli augstvērtīgs vokālists, K. Zariņš rūpīgi sekoja katra studenta attīstībai studiju procesā, pakāpeniski paaugstinot konkrēto vokālo uzdevumu tehnisko un muzikālo sarežģītību. Pirmajosursos studentiem tika piedāvāts apgūt balss vidējā tesitūrā rakstītus skaņdarbus bez lielām dinamiskām gradācijām. Liela uzmanība tika vērsta uz vecitāļu un baroka laika ārijām, latviešu komponistu dziesmām un vokalizēm. Pēdējā kursā spējīgākie studenti apguva ļoti augstas grūtības pakāpes operu ārijas, kuras bieži tika pieskaņotas LNO izrāžu repertuāram.

Tādējādi redzam, ka Kārlis Zariņš savā pedagoģiskajā darbā pielietoja arī **muzikalitātes attīstības sistemātiskuma principu.**

Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas fenomens saistāms ar viņa balss aparāta pastāvīgo maksimālo noslodzi. Ikdienas dziedāšana jau kopš studiju gadiem ir kļuvusi par stabilu, regulāru praksi. Interesanti, ka mākslinieks studiju gados bija uztājies 260 reizes (Zariņš, Radošās darbības dienasgrāmatas). Katrs apgūtais skaņdarbs tika atdziedāts neskaitāmas reizes. Šī prakse ir ne tikai nostiprinājusi vokālo muskulatūru, bet arī kalpojusi kā lielisks līdzeklis pret skatuves lampu drudzi un veidojusi profesionālās darbības pamatu. Par to varam pārliecināties mākslinieka radošās darbības pierakstos – dienasgrāmatās.

Arī no saviem studentiem profesors prasa regulāru un aktīvu vokālo darbu, uzskatot, ka slodze regulārā darbā tiek dabiski līdzsvarota un sabalansēta, un tā ir daudz efektīvāka metode nekā pārmērīgi saudzīga, nemitīga sīku kļūdu labošana.

„Viens ļoti liels, teiksim, tāds pozitīvs piensums vienmēr ir tas, ka tomēr kvantitatīvam dziedāšanas veidam arī ir liela nozīme. Nevar būt tikai, teiksim, ka mēs

meklējam tikai kvalitāti un pēc katrām 5 minūtēm apstājamies un uz katru toni apstājamies. Kvantitatīvi liekot šo vingrinājumu dziedāt studentam ne 10 reizes, bet liekot 100 reizes nodziedāt, rezultāts ir labāks, nekā es viņam esmu paskaidrojis visas šīs sīkās nianšes, ko ir nepieciešams zināt vēlāk, lai viņš sākumā nemaz par to sevišķi necenšas filozofēt.” (Zariņš, 04.06.2009.)

Līdzīgu uzskatu pauž V. Jemeljanovs, sakot, ka daudzkārtēja sistēmas elementu atkārtošā vienā un tajā pašā secībā (kas ir obligāta sistēmas pazīme) ieslēdz organismā optimizācijas mehānismus, t.i. ar minimāliem ieguldījumiem iet uz maksimālu rezultātu, kas agrāk vai vēlāk noteikti nostiprināsies arziņā (Емельянов, 2007).

Izanalizējot Kārļa Zariņa pedagoģiskos uzskatus par regulāru atkārtšanu, lai nostiprinātu iegūtās zināšanas, varam uzskatīt, ka pedagoģiskais darbs tiek veikts saskaņā ar **mācību rezultāta noturīguma principu**.

Varam secināt, ka Kārlis Zariņš pedagoģiskajā darbībā, balstoties uz veseluma, sadarbības, sistemātiskuma, dabiskuma, individualizētas mācību darbības un mācību rezultāta noturīguma principiem, veido kvalitatīvus ilgdziedāšanas pamatus saviem studentiem.

Nobeigums

Uzsākot vokālās pedagoģijas pētījumus, tika analizēta ievērojama pasaules vokālās mākslas meistarā radošā dzīves darbība un zinātniskie pētījumi par izpildītājiem, galveno uzmanību veltot operas solistiem - ilgdziedātājiem. Īpaša uzmanība tika pievērsta tenoru balss grupai, kuru pārstāv LNO solists Kārlis Zariņš.

Mūzikas vēsturnieki un muzikologi ir plaši pētījuši izcilu operas solistu biogrāfijas un māksliniecisko devumu, tādēļ darbā bija iespējams iekļaut gan atsauces, gan veikt pētījumus, kuros K. Zariņa dzīves un radošā darbība analizēta salīdzinājumā ar tādiem pasaulē augstu atzinību guvušiem solistiem kā Enriko Karūzo, Benjamins Džilji, Plásido Domingo, Lučāno Pavaroti, Nikolajs Gedda, Vladimirs Atlantovs, Aleksandrs Antoņenko, Mariss Vētra, Rūdolfs Bērziņš, Jānis Zābers, Miķelis Fišers, Arturs Frinbergs u.c.

Darbā tika analizēti arī izcilu dziedātāju publicētie biogrāfiski pedagoģiskie darbi – Enriko Karūzo traktāts par dziedāšanu (Caruso, 1973), Lili Lēmanes darbs „Kā dziedāt” (Lehmann, 1902,1993), Tita Rufo autobiogrāfiskā grāmata „Manas dzīves parabola” (Rufo, 1971), Fjodora Šaļapina 3 sējumu monogrāfija „Manas dzīves

lappuses” (Шаляпин, 1976), Jevgeņija Nešterenko „Pārdomas par profesiju” (Нестеренко, 1985), Lučāno Pavaroti “Mana pasaule” (1997), Renē Flemingas autobiogrāfiskais darbs „Iekšējā balss” (Fleming, 2004), Marisa Vētras “Mans Baltais nams” (Vētra, 1991), Ādolfa Kaktiņa “Dzīves opera” (Kaktiņš, 1965), Tāļa Matīsa “Par dziedāšanas mākslu” u.c. Grāmatas par šiem pasaules slavu ieguvušajiem dziedātājiem ir ne tikai saistošs izziņas materiāls, bet arī pedagoģisks līdzeklis kā pētniekiem vokālās pedagoģijas zinātnē, tā arī pedagoģiskajā studiju procesā mūzikas augstskolās.

Paralēli pasaulē ievērojamu vokālo pedagogu izstrādātajām vokālajām metodikām tika analizēti arī Latvijā izdotie darbi, no kuriem būtiski atzīmēt Tāļa Matīsa “Par dziedāšanas mākslu” (Matīss, 1977). Šis darbs atzīmējams kā viens no pirmajiem nozīmīgajiem vokālās metodikas pētījumiem, kuru uzrakstījis latviešu izcelsmes vokālais pedagogs. Profesores Ludmilas Braunas darbs Latvijas Valsts konservatorijā vainagojās ne tikai plejādi lieliski sagatavotu operdziedātāju, bet arī ar aktīvi darbu pie vokālās metodikas izstrādes gan solo, gan kora dziedāšanā. Kā nozīmīgu materiālu solo balss izkopšanā jāmin “Konspektprogramma balss nostādīšanas metodikā” (Brauna, 1986). Operas solistes Elzas Zvirgzdiņas darbs “Par vokālo mākslu” (Zvirgzdiņa, 1986) ilgstoši bija vispieprasītākais metodiskais materiāls starp visu līmeņu vokālās mākslas interesentiem, kā arī nozīmīgākā mācību grāmata vokālās metodikas priekšmeta apguvē Latvijas mūzikas izglītības iestādēs. Visi šie individuālajā pieredzē balstītie darbi ir veidojuši un attīstījuši Latvijas vokālās pedagoģijas bāzi, ko mēdzam saukt par Latvijas vokālo skolu.

Pētot ilgdziedāšanas fenomena teorētiskos pamatus, tika secināts, ka dzīves gājuma jeb biogrāfiskā izpēte zinātniskos darbos aktualitāti iegūst XX gadsimta 20. gados Ziemeļamerikā. Galvenā ideja dzīves gājuma pētījumos bija noteikt saikni starp cilvēka subjektīvo dzīvi un sabiedrības sociālo struktūru. Šādi pētījumi īpašu nozīmību iegūst sabiedrības pārmaiņu procesos, tādēļ arī Latvijā pēc neatkarības atgūšanas cilvēka, kā augstākās sabiedrības vērtības, izpēte kļūst īpaši aktuāla. Teoriju par pilnvērtīgas personības izpratni un tās attīstību XX gadsimtā izstrādāja humānpsiholoģijas pārstāvji K. Rodžers, A. Maslovs. Viņi par humānpsiholoģijas principu uzskatīja, ka cilvēku nevajag veidot, bet ir jārada apstākļi viņa brīvai attīstībai un izpausmei, lai cilvēks pilnībā realizētu savu radošo potenciālu. Lielu uzmanību pievērš cilvēka pašvērtējumam un uzskata, ka cilvēks var īstenot savus mērķus, ja viņam ir pozitīva attieksme pret sevi, augsts pašcieņas līmenis un pašapziņa. XX gadsimta 60. gados M. Čīksentmihāji pasludina cilvēka dzīves vēsturi kā īpašu kultūras evolūcijas

gadījumū. Dzīves vēsture vienlaicīgi ir cilvēkam raksturīga evolūcijas daļa, ko D. Rofs uzskata par perspektīvas dzīves vēsturi, kurā visvērtīgākais ir cilvēka resurss. XX gadsimta 90. gados H. Gademers uzskata, ka cilvēces gara zinātņu patieso pamatu veido cilvēka dzīve.

Pētījumā par K. Zariņa dzīves gājumu subjektivisma filozofijas, humānpsihologu, hermenētikas un fenomenoloģijas atziņām bija metodoloģiska nozīme. Analizējot K. Zariņa dzīvi, tika analizēta un skaidrota dabas, ģimenes, draugu, darba un sabiedrības ietekme uz viņa iekšējās pieredzes veidošanos. Šī veseluma pieeja pētījumā bija izpratnes avots par K. Zariņa ilgdziedāšanas fenomena attīstību.

Zinātniska dzīves vēstures izpēte un izvērtēšana mūsdienās ir saistīta ar moderno tehnoloģiju, medicīnas, bioloģijas, sociālo zinātņu attīstību, kas būtiski ietekmē cilvēku tagadnē, bet ietekmēs cilvēku dzīvi arī nākotnē.

Humānpedagogu un psihologu uzskatos pašaktualizācija un pašrealizācija, kas ir savu dotību lietošana spēju attīstībai, nodrošina sabiedrības kvalitātes sasniegumus un personības statusu tajā. Analizējot K. Zariņa pašrealizāciju, tika konstatēts, ka tajā izpaudās viņa galvenie dzīves mērķi un motīvi. Tas saskan ar psihologa A. Maslova apgalvoto, ka pašrealizējusies personība pilnībā realizē visu, ko tā spēj.

Kārlis Zariņš, kā sevi un citus cienošs un radošs cilvēks, kam piemīt atbildība, savā profesionālajā darbībā ne tikai mērķtiecīgi attīstīja sevi, bet savu vokālo radošo pieredzi izmantoja pedagoģiskajā darbībā JVLMA. Tāpēc arī šīs dzīves gājuma virziens tika pētīts, lai izvērtētu vokālā mākslinieka personības veselumu.

Cilvēka dzīves gājuma vadlīnijas attiecas uz visām cilvēka darbības jomām, un to zinātniskā analīze ir būtiska, sākot no cilvēka anatomiski fizioloģiskām dotībām, dabas un sabiedrības vides ietekmes un viņa profesionālās darbības. Šādā aspektā K. Zariņa dzīve tika pētīta galvenokārt izmantojot naratīvās intervijas kā mākslinieka pašvērtējumu. Intervijās ar LNO foniatru Dinu Sumeragu tika noskaidrotas dziedātāja balss aparāta anatomiskās īpatnības. Ilgstoša novērošana kopējā pedagoģiskā procesā students – pasniedzējs JVLMA un koleģiālā darbā JVLMA, dokumentu analīze, lai Kārļa Zariņa attīstībā vienotībā pētītu viņa dzīves bioloģiskos, psiholoģiskos, sociālos un pedagoģiskos komponentus.

Pētījuma procesā tika konstatēti Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas komponenti – iedzimtie dotumi jeb anatomiski fizioloģiskie attīstības pamati, mērķtiecīga radošā un pedagoģiskā darbība. Šo komponentu attīstība pētījuma gaitā atklājās līdzsvarotā attīstībā un vienotībā. Apstiprinājās arī pieņēmums par profesionālās darbības mērķa

veidošanos agrā bērnībā, kas veidojies atbildīgā vecāku audzināšanas darbībā. Uzsākto ģimenē – gan K. Zariņa interesi par dziedāšanu un vokālo profesionālo darbību turpināja skola, skolotāji, rūpīgi atbalstot vecāku uzsākto audzināšanas darbību. Atklājās lielā pašdarbības kora un diriģenta Tona ietekme uz K. Zariņa vokālo attīstību, kas nebija pretrunā ar uzsākto darbu ģimenē un turpināto skolā.

Dziedāšana bērnībā, mūzikas apguve un muzikālā profesionālā darbība ir veicinājusi K. Zariņa pozitīvas attieksmes kā pedagoģiskas vērtības veidošanos pret cilvēkiem un kultūru, pret dzīvi visā mūža garumā. Par Kārli Zariņu kā Latvijā tā arī starptautiskajā sadarbībā populārs bija vērtējums – labs cilvēks. Pierādījās arī trešais hipotēzes pieņēmums.

Pētījumā pierādījās, ka K. Zariņa profesionālā vokālā darbība un profesionālā pedagoģiskā darbība balstījās uz kvalitatīvas dziedāšanas apguves pedagoģiskajiem principiem: sadarbības, veseluma, mākslinieciskās izteiksmes dabiskuma, individualizācijas, emocionālās atsaucības, muzikalitātes apguves sistemātiskuma un noturīguma principiem. Rezultātā ir noteikti Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas fenomenu veidojošie komponenti.

9. attēls. Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas fenomena veidošanās procesuālais un saturiskais modelis



Lai atspoguļotu Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas fenomenu veidojošos komponentus, tika izdalīti četras pamatvienības, no kurām tika atvasinātas K. Zariņam piemītošās īpašības jeb personību veidojošie komponenti. Secinājumi veikti, balstoties uz

intervijām ar mākslinieku, intervijām ar LNO laringologu D. Sumeragu, mūzikas kritiķu atsauksmēm, kā arī apkopojot līdzīgus pētījumus par izciliem dziedātājiem, meklētas kopsakarības.

1. Iedzimtie fiziskie un muzikālie dotumi.

- Fiziski spēcīga ķermeņa uzbūve un balss aparāts. K. Zariņam ir iedzimta spēcīga ķermeņa uzbūve un tenora balsij netipiski liela balsene ar basa balsij raksturīgām balss saitēm, liels trahejas un visas bronhiālās sistēmas tilpums. Tas nodrošināja iespējas balsij dabiski attīstīties dinamiski un tembrāli piesātināti. (Skat. 71. lpp.)
- Stabila nervu sistēma, ko nosaka iedzimtais temperaments. L.P. Krisins temperamentu skaidro, kā cilvēka psihisko īpatnību kopumu, ko raksturo viņa nervu procesu aktivitāte, kas izpaužas attieksmē pret apkārtni un uzvedībā (Крысин, 2008).
- Muzikālā dzirde. R. Ajello uzskata, ka muzikālā dzirde līdzīgi kā valoda ir iedzimta spēja un attīstās darbībā (Aiello, 1994). K. Zariņam raksturīgā attīstīta muzikālā dzirde, kas jau bērnībā bez īpašas trenēšanas attīstījās kā absolūtā dzirde. Absolūtā dzirde nodrošināja mākslinieka spēju brīvi intonēt intonatīvi sarežģītu mūziku un to apgūt īsā laikā.
- Emocionalitāte un dabiskas muzikalitātes potenciāls. K. Zariņam raksturīgā emocionālā uztvere un dabiska muzikalitāte ir obligāts nosacījums skatuviski spilgtam un publiku uzrunājošam sniegunam. V. Mjasiščevs un A.Gotsdiners uzskata, ka muzikalitāte, kā viena no personības šķautnēm, ir indivīda iedzimtais potenciāls, bet muzikālā darbība ir process (Мясищев, Готсдинер, 1976).

Prenatālā audzināšana kā pedagoģiskais līdzeklis sekmē topošā indivīda fizisko un garīgo veselību, kā arī emocionāli muzikālo attīstību, tomēr galvenā loma šajā gadījumā ir veiksmīgai gēnu pēctecībai ģimenē un tālākai iedzimto spēju izkopšanai.

2. Sociālās un dabas vides ietekme.

- Latvijas kultūrvidē vēsturiski iedibinātas akadēmiskās dziedāšanas tradīcijas. Latvijā opera jau no valsts neatkarības pasludināšanas laika bija viens no svarīgākajiem kultūras simboliem (skat. 7. lpp.).

- Iespējas uzturēties un fiziski darboties lauku dabas vidē. K. Zariņa bērnībā un jaunībā pavadītās vasaras lauku vidē ne tikai veicināja veselīgu un fiziski attīstošu dzīvesveidu, bet arī veidoja emocionālu, dabisku kontaktu ar dabu, kas vēlāk atspoguļojās emocionāli pārlicinošās skaņdarbu interpretācijās.
- Dziedāšanas kā vērtības atzīšana ģimenē, draugu lokā un amatieru kolektīvos. K. Zariņa dzīvē veiksmīgi apvienojās viņa paša interese par dziedāšanu ar ģimenes atbalstu izvēlētajai profesijai, kā arī draugu loks, kurš galvenokārt veidojās no cilvēkiem ar tādām pašām interesēm un vērtību izpratni.
- Vēlme pašrealizēties dziedāšanā caurvij visu K. Zariņa dzīvi – dziedāšana bērnībā lauku vidē, skolā, draugu saietos, pašdarbības kolektīvos, mācoties LVK un turpmāk strādājot profesionāla solista darbu.
- Adevāts pašvērtējums, savu spēju apzināšanās. Pateicoties šīm īpašībām K. Zariņš agri saprata savu īsto dzīves aicinājumu, nezaudēja ticību savām spējām arī mazāk veiksmīgos mācību laika periodos, kā arī varēja uzņemties un kvalitatīvi sagatavot visaugstākās grūtības pakāpes vokālo repertuāru..

Pedagoģiskie līdzekļi - kultūrvides attīstīšana un akadēmiskās dziedāšanas tradīciju izkopšana sabiedrībā, audzināšana ģimenē, interešu izglītība, ģimenes un sociālās grupas atbalsts, fiziskā audzināšana, darbaudzināšana, gribas un mērķtiecīguma attīstīšana, emocionālā audzināšana un maņu (dzirde, oža, tauste, garša) attīstība caur dabu, empātijas attīstīšana saskarsmē ar cilvēkiem un dzīvniekiem.

3. Dziedāšanas kompetenču veidošanās studijās un ilgtspējīgā mūzizglītībā

- Muzikālo dotību un spēju aktīva pilnveide LVK un meistarklasēs. Aktivitātei mācību procesā bija būtiska loma K. Zariņa ātrai mākslinieciskai izaugsmei (skat. 100. lpp.). Pedagoģisko terminu skaidrojošajā vārdnīcā aktivitāte skaidrota kā cilvēka darbīgums, rosīga darbība. Skolēna darbīguma mērķtiecība un intensitātes pakāpe ir galvenais skolēna panākumu faktors (Pedagoģisko terminu skaidrojošā vārdnīca, 2000).
- Profesionālas, individuāli atbilstošas vokālās tehnikas apguve. K. Zariņš jau no savu dziedāšanas gaitu sākuma posma ir centies atrast sev piemērotāko vokālo tehniku, rūpīgi izvērtējot vokālo pedagogu piedāvātās tehnikas ietekmi uz savu balsi. Tādējādi K. Zariņš apguva dziedāšanu pie labākajiem

Latvijas pedagogiem un atrada ceļu pie sev vispiemērotākā pasniedzēja, bulgāru profesora I. Josifova.

- Teorijas un prakses vienotība. Īpaša nozīme mācību procesā bija aktīvai koncertēšanai. Kā liecina K. Zariņa radošās dienasgrāmatas, katrs apgūtais skaņdarbs tūlīt pat tika iekļauts koncertprogrammās un neskaitāmas reizes atskaņots publikas priekšā, tādējādi gūstot atgriezenisko saiti.
- Refleksija. Sistemātiska un precīza savas mākslinieciskās darbības atspoguļošana radošajās dienasgrāmatās visa mūža garumā. Tas norāda uz to, ka K. Zariņš rūpīgi analizēja katru savu uzstāšanos, pārdomāja gūto pieredzi un izdarīja nepieciešamos secinājumus turpmākajai darbībai.

Refleksiju var definēt, kā prāta darbību, kurā cilvēks interpretē savu rīcību un tās likumsakarības, pārdomā savu pieredzi un izdara nepieciešamos secinājumus un labojumus. Izšķir trīs refleksijas līmeņus. Pirmajā līmenī notiek darbības analīze atbilstīgi tiem principiem un kritērijiem, kas apgūti teorētiskajās zināšanās. Otrajā līmenī kritiski novērtē (apšaubā) pašu šo teorētisko principu atbilstību un piemērotību konkrētām pedagoģiskām situācijām, bet trešajā notiek vispārīgāku vērtību apzināšana, kā, piem., kas ir cilvēks, kas ir sabiedrība utt., arvien paplašinot refleksijas robežas (Pedagoģisko terminu skaidrojošā vārdnīca, 2000).

Pedagoģiskie līdzekļi šajā posmā izriet no studiju procesa LVK profesionālu pedagogu vadībā, koncertprakses un pašattīstības vadības.

4. Profesionālā mākslinieciskā un pedagoģiskā darbība.

- Darbs LNO, viesizrādes, koncertdarbība, radio un TV ieraksti, ko atspoguļo mākslinieka radošās darbības dienasgrāmatas, mūzikas kritika, Latvijas Radio un TV arhīvu materiāli.
- Sadarbība ar kolēģiem, diriģentiem, režisoriem ir būtisks K. Zariņa skatuviskās ilgdziedāšanas aspekts, kuram pateicoties ir veidojusies radoši atbalstoša vide un pozitīva, personību bagātinoša mākslinieciska sadarbība un mijiedarbība.
- Pedagoģiskais darbs JVLMA. Darbs ar studentiem veicināja radošus profesionālus meklējumus vokālās balss attīstībā. Atrašanās akadēmiskā vidē veidoja sadarbību un pieredzes apmaiņu ar citiem pedagogiem.

- Nepārtraukta mērķtiecīga pašattīstības vadība ir galvenais K. Zariņa ilgdziedāšanas komponents, kas caurvij visu K. Zariņa dzīves darbību. Dzīves mērķis ir pašattīstība. Izkopt līdz pilnīgumam paša dabu – lūk, kāpēc mēs dzīvojam uz zemes (Vailds, 1976).

Poētiskais Oskara Vailda skatījums ir guvis reālu piepildījumu Kārļa Zariņa radošajā darbībā, kurā dabas dotais vokālais potenciāls tika izkopts līdz pilnībai un pelnīti var tikt dēvēts par ilgdziedāšanas fenomenu.

Pedagoģiskie līdzekļi izriet no darba procesa LNO (mēģinājumu process augsti kvalificētu diriģentu un režisoru vadībā), koncertprakses, profesionāli attīstošu principu izstrāde darbam ar studentiem JVLMA un iegūtā pieredze kā pedagoģisks līdzeklis pašpilnveidei.

Promocijas darbā ir izpildīti pētījumā izvirzītie uzdevumi, savākts apjomīgs naratīvo interviju daudzums, kas ir izpētīts, sistematizēts un noreģistrēts JVLMA bibliotēkā, ir izpētīta mākslinieka balss aparāta anatomiskā uzbūve, fizioloģiskā darbība, izvērtēta sociālpedagoģiskās dabas un sociālās vides ietekmes faktori uz dziedāšanu. Zinātniskās pētniecības procesā ir atklāti mākslinieka skatuves vokāli tehniskie tēla veidošanās un pedagoģiskās darbības principi. Ir atklātas viņa mākslinieciskās un pedagoģiskās darbības vērtības. Radošās biogrāfijas un zinātniskās literatūras analīze ir nodrošinājusi promocijas darbā izvirzītās hipotēzes pieņēmuma apstiprinājumu un uzdevumu izpildi.

Izstrādātajam promocijas darbam mūzikas pedagoģijā par ilgdziedāšanas fenomena veidošanos ir zinātniska nozīme. Zinātniska novitāte ir, sistematizējot un teorētiski izanalizējot Kārļa Zariņa dzīves darbības faktus, atklātā ilgdziedāšanas fenomena struktūra mākslinieka dzīves gājumā. Ir definēts skatuviskās ilgdziedāšanas fenomena jēdziens, kas ir pamatā ilgdziedāšanas procesa izstrādē.

Mūzikas pedagoģijas teorijā ievērojams papildinājums ir izvērtētās Kārļa Zariņa operas lomas no vokāli tehniskās grūtības pakāpes viedokļa, emocionālā fona un aktieriski dramatiskā aspekta visā mākslinieka radošās skatuviskās darbības laikā. Vērtējums veikts, balstoties uz solista mākslinieciskās un pedagoģiskās pašattīstības analīzes bāzes.

Pirmo reizi apjomīgā pētījumā ir izpētīts Kārļa Zariņa vokālais fenomens. Pētījuma gaitā ir atklāti ilgdziedāšanu noteicošie komponenti, tās attīstību stimulējošie faktori un kavējošie riski.

Promocijas darba rezultātā iegūtās teorētiskās atziņas tiek izmantotas Jāzepa Vītola Latvijas Valsts Mūzikas akadēmijas bakalaura studiju programmā Akadēmiskā dziedāšana un maģistra studiju programmās Operdziedāšana un Kamerdziedāšana. Turpinot promocijas darbā izstrādāto pētījumu, tiks sagatavota monogrāfija par Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas fenomena veidošanos. Balstoties uz dzīves gājuma un tā vadlīniju izstrādātajām teorijām un mākslinieka radošo dzīves darbību, tiks analizēts ilgdziedāšanas veidošanās process un struktūra, kas būs vērtīgs ieguldījums ne tikai Latvijas vokālās mūzikas vēsturē un pedagoģijā, bet arī kalpos kā vērtīgs izziņas avots jauniešiem dziedātājiem, vokālās mākslas studentiem un pedagogiem.

Tēzes aizstāvēšanai

1. Jēdziens *skatuviskās ilgdziedāšanas fenomēns* ir attiecināms uz dziedātājiem, kuru balss kvalitāte saglabā jaunību un spēka gadiem raksturīgu nemainīgumu, tembrālo svaigumu un nenogurdināmību neparasti ilgā laika periodā, kas ievērojami pārsniedz dabiskajai balss novecošanai raksturīgos vidēji statistiskos rādītājus. Ilgdziedātāji mākslinieki turpina regulāri uzstāties galvenokārt pirmā plāna lomās, kas nedod nekādas atlaides balss diapazonam, dinamiskajai amplitūdai un tehniskajai virtuozitātei.
2. Kārļa Zariņa operas lomu saturiskā un stilistiskā daudzveidība, vokāli tehnisko uzdevumu sarežģītība ir veicinājusi nepieciešamību pēc regulāra ikdienas darba, kas savukārt ir nodrošinājis ilggadēju ilgdziedāšanas fenomena saglabāšanu un tālāku radošu māksliniecisku attīstību.
3. Radoša cilvēka dzīves laika un satura vērtības pētāmas dabas dotumu, profesionālās darbības mērķtiecības un sociālās vides ietekmes vienībā. Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas kvalitātes izpratne vokālajā pedagoģijā veido balss aparāta anatomiskās uzbūves dotumu un tā fizioloģiskās darbības attīstības mērķtiecīgā, intensīvā un nepārtrauktā mākslinieciskā dziedāšanā sociāli atbalstošā vidē.
4. Kārļa Zariņa ilgdziedāšanas veidošanās pedagoģiskie līdzekļi: intereses rašanās par dziedāšanu agrā bērnībā, personības līdzsvarota fiziskā, psihiskā (intelekts, emocijas, griba), sociālā attīstība, uz pozitīvām vērtībām orientētas attieksmes (pret sevi, citiem cilvēkiem, darbu, nacionālo un internacionālo kultūru), studiju process, radoša profesionālā un pedagoģiskā darbība – vienotībā veido augstvērtīgu operas solista profesionālo meistarību mūža garumā.

Izmantotie avoti un literatūra

1. Aiello, R. (1994). *Music and Language: Parallels and Contrasts*. R. Aiello, & J. Sloboda (Red.), *Musical perceptions*. New York: Oxford University Press., (40-63)
2. Allport, G. (1960). *Becoming: Considerations for Psychology of Personality*. Boston: Beacon Press, 115 p.
3. Ancāne, I. (2002). *Egils Siliņš – savējais svešinieks*. Rīga: Likteņstāsti, 342 lpp.
4. Avotiņa, A. (2003). *Latvijas kultūras vēsture*. R.Zvaigzne ABC, 507 lpp.
5. Bengtson-Opitz, E. (2008). *Anti-Aging fur die Stimme I: Ein Handbuch fur gesunde und glockenreine stimmen*. Hamburg, S.141
6. Bengtson-Opitz, E.Opitz, S. (2010). *Anti-Aging fur die Stimme II: Ein Handbuch fur gesunde und glockenreine stimmen*. Hamburg, S.144
7. Bereiter, C., Scardamalia, M. (1993). *Surpassing Ourselves: An Inquiry into the Nature and Implications of Expertise*. Chicago, IL: Open Court, 296 p.
8. Birnsons, A. (1991). *Celeste Aida*. Rīga:Liesma, 189 lpp.
9. Brauna, L. (1986). *Konspektprogramma balss nostādīšanas metodikā*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 47 lpp.
10. Brehmane-Štengele, M. (1986). *Laime*. Rīga: Liesma, 165 lpp.
11. Briede, V. (1987). *Latviešu operetātris*. Rīga: Zinātne, 244 lpp.
12. Briede, V. (1985). *Ceļš uz operas karaļtroni*. Rīga: Liesma, 164 lpp.
13. Briede, V. (1970). *Elfrīda Pakule*. Rīga: Liesma, 121 lpp.
14. Bühler C.M. (1968). Early environmental influences on goal setting. In C. Bühler & F.Massarik (Eds.), *The course of human life: a study of goals in the humanistic perspective*. NY: Springer, (173- 188)
15. Caruso, E. (1973). *How to sing*. Republications by the Opera Box, Booklyn, New York, U.S.A., 61 p.
16. Chapman, J. (2006). *Singing and teaching Singing: A Holistic Approach to Classical Voice*. United Kingdom: Plural Publishing Inc., 322 p.
17. Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Harper Perennial., 336 p.
18. Csikszentmihalyi, M. (1997). *Creativity*. New York:Harper Collins Publishers, 466 p.

19. Čērčs, D. (2012). *Ģeniālie ģēni. Epiģenētiskās medicīnas atklājumi*. Rīga: Apgāds "Lietusdārzs", 375 lpp.
20. Dekarts, R. (2008). *Meditācijas par pirmo filozofiju*. Rīga: Liepnieks un Rītups, 710 lpp.
21. Denzin, N. (1989). *Interpretive Biography*. Sage Publications, 96 p.
22. Erikson, E. (1998). *The Life Cycle Completed*. New York, London: W.W.Norton&Company, 144 p.
23. Fisher, B. (2003). *A History of opera: Milestones and Metamorphoses*. United States of America: Opera Journeys Publishing, 432 p.
24. Fleming, R. (2004). *The Inner Voice*. New York: The Penguin Group, 222 p.
25. Frazee, J. Kreuter, K. (1987). *Discovering Orff*. New York: Schott Music Corporation, 224 p.
26. Freeman, Scott. Herron, Jon.C. (2007). *Evolutionary Analysis 4th ed.: Aging and Other Life History Characteristics*. Pearson/Prentice Hall, 800 p.
27. Gadamer, H. (1999). *Patiesība un metode: filosofiskas hermeneitikas pamatiezīmes*. Rīga: Jumava, 508 lpp.
28. Garleja, R., Vidnere, M. (2000). *Psiholoģijas un sociālās uzvedības aspekti ekonomikā*. Rīga: Raka, 264 lpp.
29. Goodkin, D. (2002). *Play, Sing & Dance: an introduction to Orff Schulwerk*. U.S.: Schott Music Corporation, 200 p.
30. Graubiņš, J. (1944). *Jāzeps Vītols*. Rīga, 495 lpp.
31. Grīnfelds, N. Zālīte, M. (1958). *Rūdolfis Bērziņš*. Rīga: Latvijas Valsts Izdevniecība, 106 lpp.
32. Gudjons, H. (2007). *Pedagoģijas pamataziņas*. Rīga: Zvaigzne ABC, 394 lpp.
33. Hamady, J. (2009). *The Art of Singing: Discovering and Developing Your True Voice*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 96 p.
34. Heideger, M. (1927). *Being and time*. Harper Perennial Modern Classics; Reprint edition, 608 p.
35. Hemsley, T. (1998). *Singing & Imagination*. New York: Oxford University Press, 206 p.
36. Hines, Jerome. (1982). *Great singers on great singing*. Limelight Editions, 356 p.
37. Huserls, E. (2002). *Parīzes priekšlasījumi.//Fenomenoloģija*. Rīga: FSI, 357 lpp.

38. Husserl, E. (1962). *Ideas: General introduction to pure phenomenology* (W. R. Boyce Gibson, Trans.). London: Collier Macmillan. (Original work published 1931), 446 p.
39. Jauja, J., Žilinskaja, A. (2003). *Laboratorijas darbi fizioloģijā. 1., 2. daļa*. Daugavpils: DU Saule, 76 lpp.
40. Jung, C. (2009). *The Red Book*. New York: W.W.Norton & Co, 404 p.
41. Kalniņš, J. (1914). *Jānis Cimze - Vidzemes draudzes skolotāju semināra pirmais direktors*. Rīga, 202 lpp.
42. Kānemans, D. (2012). *Domā ātri, domā lēni*. Rīga: Jumava, 552 lpp.
43. Kaktiņš, Ā. (1992). *Dzīves opera*. Rīga: Liesma, 309 lpp.
44. Kaļķe, B. (2005). *Latvijas tautskolotāji 1905.gada revolūcijā. Referāts starptautiskajā konferencē LU "Informācija, revolūcija, reakcija: 1905-2005"*, (83-88)
45. Kants, I. (2011). *Tīrā prāta kritika / tulkojis Kūlis, R.* Rīga: Zinātne, 600 lpp.
46. Kaplan, Hillard. Hill, Kim. Lancaster, Jane. Hurtado, Magdalena. (2000). *A theory of human life history evolution: Diet, intelligence, and longevity*. Evolutionary Anthropology: Issues, News, and Reviews. Volume 9, Issue 4. Wiley-Liss, Inc., (156 – 185)
47. Komenskis, J. (1992). *Lielā didaktika*. Rīga: Zvaigzne, 231 lpp.
48. Koķe, T. (1999). *Pieaugušo izglītības attīstība: raksturīgākās iezīmes*. Rīga: SIA „Mācību apgāds NT”, 102 lpp.
49. Lehmann, L. (1902). *How to sing*. Dover Publications, Inc. New York, 149 p.
50. Liptons, B. (2011). *Ticības bioloģija. Šūnu pasaules noslēpumi*. Rīga: Lietusdārzs, 200 lpp.
51. Līce, S. (1990). *Stāsts par laimīgu cilvēku*. Rīga: Liesma, 238 lpp.
52. Līce, S. (1995). *Bez Baltā Nama*. Talsi: Likteņstāsti, 248 lpp.
53. Līce, S. (1999). *Inese Galante*. Rīga: SIA Likteņstāsti, 151 lpp.
54. Līduma, A. (2004). Promocijas darbs: *Pirmskolas vecuma bērnu muzikalitātes attīstības pedagoģiskais aspekts*. Rīga, 198 lpp.
55. March, J.G.(1999). *The Pursuit of Organizational Intelligence*. Oxford: Blackwell Publishers, 408 p.
56. Maslo, I. (2006). *No zināšanām uz kompetentu darbību*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 186 lpp.

57. Maslow, Abraham. (1968, 1999). *Toward a Psychology of Being*. Canada: John Wiley&Sons, 320 p.
58. Maslow, A. (1954). *Motivation and personality*. New York: Harper, 236 p.
59. Matīss, T. (1977). *Par dziedāšanas mākslu*. Rīga: Liesma, 98 lpp.
60. Mazvērsīte, D. (2010). *Pusvārdā Jānis Zābers*. Izdevniecība Mansards, 462 lpp.
61. Miller, R. (1986). *The Structure of Singing: System and Art of Vocal Technique*. New York: Schirmer Books, 400 p.
62. Miller, R. (1993). *Training Tenor Voices*. New York: Schirmer Books, 192 p.
63. Miller, R. (1984). *Solutions for Singers: Tools for performers and teachers*. USA: Oxford University Press, 320 p.
64. Miller, R. (2008). *Securing Baritone, Bass-Baritone and Bass Voices*. USA: Oxford University Press, 232 p.
65. Montgomery, A. (2006). *Opera coaching*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 224 p.
66. Ozoliņa-Nucho, A. Vidnere, M. (2004) *Stress: tā pārvarēšana un profilakse*. Rīga: Biznesa Partneri, 255 lpp.
67. Panofka, H. (1855). *L'art de chanter*. Paris, 167 p.
68. Pavaroti, L. (1997). *Mana pasaule*. Rīga: Jumava, 256 lpp.
69. *Pedagoģisko terminu skaidrojošā vārdnīca*. (2000). Sastādījis autoru kolektīvs V. Skujiņas vadībā. Rīga: Zvaigzne ABC, 248 lpp.
70. Pedersen, M. (2008). *Normal Development of Voice in Children*. Springer, 84 p.
71. Roff, Derek (2002). *Life history evolution*. University of California, 527 p.
72. Rogers, Carl. (1959). *Psychology, A Study of a Science*. Vol.III: *Formulations of the Person and the Social Context*. New York: McGraw- Hill, 856 p.
73. Rogers, C. (1995). *On becoming a person: A Therapist's View of Psychotherapy*. Mariner Books, 420 p.
74. Rufo, T. (1971). *Manas dzīves parabola*. Rīga: Liesma, 294 lpp.
75. Ruņģe, R. (1985). *Žermēna Heine – Vāgnere*. Rīga: Liesma, 170 lpp.
76. Sartre, J.P. (1943) *L'etre et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, 698 p.
77. Selje, H. (1983). *Mana mūža stress*. Rīga: Zinātne, 251 p.

78. Segher, R. (2008). *Franco Corelli: Prince of Tenors*. New York: Amadeus Press, 526 p.
79. Seviško, O. (2007). *Caur ērkšķiem līdzās zvaigznēm. Latviešu operdziedātājs Arnolds Skara*. Rīga: Nordik, 330 lpp.
80. Smith, W.S. (2007). *The Naked Voice*. New York: Oxford university press, 240 p.
81. Smuts, J. C. (1973). *Holism and evolution*. Westport, CT: Greenwood Press, 361 p.
82. Špona, A. (2006). *Audzināšanas process teorijā un praksē*. Rīga: RaKa, 211 lpp.
83. Sundberg, J. (1989). *The science of the singing voice*, 227 p.
84. Tenorth, H., Tippelt, R. (2007). *Beltz Lexikon Pädagogik*. Weinheim und Basel: Beltz Verlag, S.786
85. Teperveins, K. (1999.) *Superintuīcija*. Rīga: Solvita, 299 lpp.
86. Terzens, A. (2006.) *Zinātne zina vairāk*. Rīga: ARTE, 107 lpp.
87. Trinīte, B. (2007). *Balss un tās traucējumi*. Liepāja: LiePA, 79 lpp.
88. Vailds, O. (1976). *Doriana Greja gīmetne*. Rīga: Liesma, 244 lpp.
89. Vēriņa, S., Pamše, K. (1980). *Jānis Zābers*. Atmiņu krājums. Rīga: Liesma, 310 lpp.
90. Vētra, M. (1991). *Mans Baltais nams*. Rīga: Teātra anekdošu apgāds, 248 lpp.
91. Vigotskis, Ļ. (2002). *Domāšana un runa*. Izdevniecība Eve, 391 lpp.
92. Viļumanis, A. (1967). *Manas dzīves lappuses*. Rīga: Liesma, 131 lpp.
93. Vladikina – Bačinska, Ņina. (1963). *Sobinovs*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 248 lpp.
94. Volāne, E., Špons, A. (2010). *Dzīvesdarbības prasmju apguve mājturības un tehnoloģiju stundās skolā*. Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija, 5. Starptautiskās zinātniskās konferences “Teorija praksei mūsdienu sabiedrības izglītībā” rakstu krājums. Rīga: RPIVA, 484 lpp.
95. Zariņš, J. (1974). *Mans darbs teātrī*. Rīga: Liesma, 168 lpp.
96. Zvidriņš, P. (2006). *Demogrāfiskā attīstība Latvijā 21.gadsimta sākumā*. Rīga: Zinātne, 191 lpp.
97. Zvirgzdiņa, E. (1986). *Par vokālo mākslu*. Rīga: Zvaigzne, 192 lpp.

98. Абульханова-Славская, К. (1991). *Стратегия жизни*. Издательство: Мысль, 299 с.
99. Гарсия, М. (1957). *Школа пения*. Москва: Музгиз, 258 с.
100. Гедда, Н. (1983). *Дар не дается бесплатно*. Москва: Радуга, 250 с.
101. Головина, А. (2004). *Развитие эмпатического общения психолога с клиентом*. Тамбов: Издательство ТГТУ, 202 с.
102. Головина, А. (2004). *Психологическая технология развития эффективного эмпатического общения*. Тамбов: Издательство ТГТУ, 17 с.
103. Джильи, Б. (1964). *Воспоминания*. Ленинград: Музыка, 212 с.
104. Заседателев, Ф. (1926). *Научные основы постановки голоса*. Москва: Музыкальный сектор, 77 с.
105. Кенигсберг, А. (1976) *Певец Карлис Заринь //Музыкальное исполнительство*. Москва: Музыка, (29-37)
106. Кенигсберг, А. (1983) *Карлис Заринь*. Москва: Музыка, 32 с.
107. Кон И.С. (1999). *Социальная психология*. М.: Воронеж, 560 с.
108. Крысин Л.П. (2008). *Толковый словарь иноязычных слов*. М.: Эксмо, 944 с.
109. Лаури – Вольпи, Дж. (2011). *Параллельные голоса*. Изд. Аграф, 480 с.
110. Ламперти, Ф. (2009). *Искусство пения*: Издательство Планета Музыки, 192 с.
111. Леонтьев А.Н. (1975). *Деятельность. Сознание. Личность*. М.: Политиздат, 304 с.
112. Леонтьев А.Н. (1994). *Философия психологии: из научного наследия*. М.: Изд-во Моск. ун-та, 286 с.
113. Леонтьев, Д. (2007). *Психология смысла*. М.:Смысл, 511 с.
114. Лисс, М. (2011). *Фитнес для ума*.СПб: Питер, 190 с.
115. Емельянов, В. (2007). Развитие голоса. Координация и тренинг. Издательство Лань, 194 с.
116. Маслоу, А. (1997). *Дальние пределы человеческой психики*. СПб.: Издат. группа «Евразия», 430 с.
117. Назаренко, И. (1963). *Искусство пения*. Москва: Государственное Музыкальное Издательств, 512 с.

118. Нестеренко, Е. (1985). *Размышления о профессии*. Москва: Искусство, 184 с.
119. Новиков, А. (2010). *Основания педагогики*. Москва. Изд. Эгвес, 208 с.
120. Островский, А.Н. (1978). Полн.собр.соч. в 12-ти т.,т.10. Москва: Искусство, 224 с.
121. Пальмеджани, Ф. (1966). *Маттиа Баттистини*. Москва: Музыка, 179 с.
122. Попов,В. (2010). *Основы музыкальной акустики*. Рига: Издательство РТУ, 427 с.
123. Сергеев, Б. (1984). *Ум хорошо...а 2 лучше?* Москва: Молодая гвардия, 192 с.
124. Тимохин, В. (1983). *Мастера Вокального искусства XX века*. - Москва: Музыка, 175 с.
125. Торторелли, В. (1965). *Энрико Карузо*. Москва: Музыка, 176 с.
126. Чалдини, Р. (2001). *Психология влияния*. СПб.: Питер, 288 с.
127. Шалапин, Ф. (1990). *Страницы из моей жизни; Маска и душа*. М.: Кн. Палата, 464 с.

Citi avoti:

1. Intervija ar Kārli Zariņu Rīgā 2007. gada 16. augustā (autores pieraksts) / diktofona ieraksta atšifrējums (JVLMA arhīvs, L – 11752)
2. Intervija ar Kārli Zariņu Rīgā 2008. gada 9.septembris (autores pieraksts) / diktofona ieraksta atšifrējums (JVLMA arhīvs, L – 11752)
3. Intervija ar Kārli Zariņu Rīgā 2008. gada 16. septembris(autores pieraksts) / diktofona ieraksta atšifrējums (JVLMA arhīvs, L – 11752)
4. Intervija ar Kārli Zariņu Rīgā 2009. gada 4.jūnijs (autores pieraksts) / diktofona ieraksta atšifrējums (JVLMA arhīvs, L – 11752)
5. Intervija ar Kārli Zariņu Rīgā 2009. gada 29.jūnijs (autores pieraksts) / diktofona ieraksta atšifrējums (JVLMA arhīvs, L – 11752)
6. Intervija ar Dr. Dinu Sumeragu Rīgā 2007. gada 25. septembrī (autores pieraksts) / diktofona ieraksta atšifrējums (JVLMA arhīvs, L – 11752)
7. Kārļa Zariņa radošās darbības dienasgrāmatas (K.Zariņa personiskais arhīvs).
8. Aleksandra Antoņenko tikšanās ar JVLMA vokālās katedras studentiem audio ieraksts (Z.Krīgeres personiskais arhīvs)

Periodika, arhīva materiāli, interneta resursi:

1. Adamaite, Undīne. *Televīzijas izlase// Diena – 30.10.2006.*
2. Ancena, Ieviņa. “*Turandota*”: *krāšņa, vēsturiska, ar jūtu deficītu.*//*Latvijas Avīze – 06.05.2011.*
3. Anthonisen, Joern H. *Franco Corelli: Tenor of the Century.* (2003).
http://grandi-tenori.com/tenors/corelli/corelli_p4.php (10.01.2008.)
4. Belafsky, Peter, Leonard, Rebecca. *The aging voice.* 2004.
<http://www.ucdvoice.org/presby.html> (skatīts 09.06.2013)
5. Bela-Krūmiņa, B. (2004). *Dzīvesstāsti kā sociāli vēstījumi.*
http://www.dzivesstasts.lv/admin/content_files/Bela_DISERTACIJA.pdf
(skat. 24.01.2012.)
6. Brice, Mairita. *Preses relīzes.* – 30.09.2005.
<http://www.lvportals.lv/print.php?id=117890> (skatīts 10.06.2013.)
7. Čakare, V. Dzene, L. Naumanis, N. Radzobe, S. Švāne, H. Zeltiņa, G.
Latvijas teātru Ābolu ķocis.// *Diena – 29.03.2000*
8. Grīniņa, Iveta. *Arī balss ir jāsaudzē ar rūpību.*//*Kurzemnieks – 21.08.2008.*
9. Hincs, Asmus. *Mazuļi – zinātkārs prāts un muzikalitāte!* – 2007.
<http://www.muzikascentrs.lv/lv/news/view/21> - skatīts 09.06.2013.
10. Koļeda, Romāns. *Ciemos pie Kārļa Zariņa.*//*Rīgas Balss – 02.03.2006.*
11. Kozinn, Allan. *Alfredo Kraus, Lyric Tenor Revered for Phrasing, Was 71.*//
The New York Times – 11.09.1999.
12. Krauja, V. *Latvijas operas lēgendai – jubileja!* //*Latvijas Avīze - 06.07.2005.*
13. Krauja, V. *No Dieva tikai darba spējas*// *Latvijas Avīze - 09.08.2009.*
14. Krauja, V. *Saukt pasauli uz Latviju*//*Latvijas Avīze -10.08.2012.*
15. Jones, D. (2010). *Damaging vocal techniques*
<http://www.voiceteacher.com/damaging.html> (skatīts 12.06.2014.)
16. Latvijas Republikas Satversmes tiesas spriedums lietā Nr. 2006-13-0103,
2007.04.01. - <http://www.likumi.lv/doc.php?id=151589> (skatīts 09.06.2013.)
17. Linville, S.E. *The aging voice.* // *The asha Leader – 19.10.2004.* -
<http://www.asha.org/publications/leader/2004/041019/041019e.htm> (skatīts
12.06.2014.)
18. *LNO ar Lattelekom atbalstu izdevusi divus jaunus kompaktdiskus.*//*Latvijas Vēstneša portāls – 30.09.2005.*

19. LNO. „*Otello*” koncertuzvedumā dziedās Aleksandrs Antoņenko un Inga Kalna.// *Delfi* – 19.02.2010. - <http://www.delfi.lv/kultura/news/music/otello-koncertuzveduma-dziedas-aleksandrs-antonenko-un-inga-kalna.d?id=30036751> (skatīts 10.06.2013.)
20. Lūsiņa, Inese. *Vecākais Operas karotājs vēl ierindā*.// *Diena* - 17.04.1999.
21. Lūsiņa, I. *Aģents balsīm no Latvijas* // *Diena* - 11.10.2007.
22. Lūsiņa, I. *Mūsu operas Betija*// *Diena* - 18.01.2001.
23. Lūsiņa, I. *Kārlis Zariņš ierakstījis solo disku*.// *Diena* - 14.04.2000.
24. Lūsiņa, I. *Ellē ar labajiem velniem*.//*Diena* – 24.11.2012.
25. Lūsiņa, I. *Operā jāaizmirst savas saknes*.//*Diena* – 31.07.2004.
26. Lūsiņa, I. *Raiņa Spēlēju, dancoju mīklas joprojām neatminētas*.//*Diena* – 23.09.2011
27. MacLaughlin Garbes, Heather. *The aging voice: Physiological Changes and Singing Considerations*. (2009). <http://www.heathermaclaughlin.com/wp-content/uploads/topics/Agingvoiceprint.pdf> (skatīts 17.09.2012.)
28. Midgete, Anne. *Missing Opera's Lost Generation of Stars at a Gala for Volpe*// *The New York Times*. – 18.05.2006.
29. Olševska, Regīna. *Aizsmakums – pārpūlētas balss saites*.//*Latvijas Avīze* – 05.07.2013.
30. *Otello koncertuzvedumā dziedās Aleksandrs Antoņenko un Inga Kalna*.//*Delfi* -19.02.2010. - <http://www.delfi.lv/kultura/news/music/otello-koncertuzveduma-dziedas-aleksandrs-antonenko-un-inga-kalna.d?id=30036751> (skatīts 09.06.2013.)
31. Persche, Gerhard. *Meine Lieblingspartien habe ich nie gesungen...//Opernwelt November 1999*.
32. Puntule, Sandra. *Rīta rosme balsij//Veselība*. 2005.g. Nr.3
33. Raita, Santa *45 gadu krājums* // *Neatkarīgā Rīta Avīze*. - 03.03.2006.
34. Rušeniece, Līga. *Būt labā barā*// *Neatkarīgā Rīta Avīze*. – 22.12.2009.
35. Sataloff, R.T. (1987) *The Aging Voice*. The NATS Journal Vol. 43, No. 3
36. Sataloff, R.T. (1986) *Ten More Good Ways to Abuse Your Voice: A Singer's Guide to a Short Career* (Part II), The NATS Journal, Vol.43, No.1
37. Sokolova, Ingrīda. *Dziedāšana ir smagatlētika*.//*Diena* – 05.05.1999.
38. Sulica, L. (2009) <http://www.voicemedicine.com/aging.htm#w> (skatīts 31.03.2013.)

39. Šaitere, T. *Kongo džungļos palmu ēnā...*08.07.2000. *Diena*
40. Šaitere, T. *Arbass un visi citi*// *Diena* – 07.06.2007.
41. Tišheizere, E. *Spēlmaņu nakts*// *Ir* <http://www.ir.lv/2012/11/24/spelmanu-nakts> (skatīts 13.01.2013.)
42. University of Wisconsin School of Medicine and Public Health (2014) *Paradoxical vocal fold motion.*- <http://bestpractice.bmj.com/best-practice/monograph/1090/resources/image/bp/3.html> (skatīts 11.08.2014.)
43. *Valsts un pašvaldību profesionālo orķestru, koru, koncertorganizāciju, teātru un cirka mākslinieku izdienas pensiju un baleta mākslinieku pabalsta par radošo darbu likums*// *Latvijas Vēstneša tiesību aktu vortāls* www.likumi.lv <http://www.likumi.lv/doc.php?id=90806> (skatīts 13.10.2012.)
44. Vasiļjeva, I. (2006). *Kārlis Zariņš: Dialoga vešanas prasme.* <http://www.delfi.lv/kultura/news/music/karlis-zarins-dialoga-vesanas-prasme.d?id=13699561> (skatīts 14.04.2013.)
45. Vēriņa Sofija *Ar talantu un neatlaidību*//*Literatūra un Māksla* -04.07.1980.
46. Zandere, Inese. *Lomas „internets” ir mūzika*//*Diena*. – 21.05.2005.
47. XX gadsimta Liepājas izcilākie mūziķi. <http://www.kurzemes-vards.lv/lv/laikraksts/numuri/2000/05/25/?p=7> (skatīts 09.01. 2013.)
48. Viļumane, B. (1999). *Aleksandra Viļumaņa ģimenes albums.* http://www.music.lv/Conductors/Vilumanis/gimenes_albums.htm (skatīts 09.06.2013.)
49. Денисова, С. (2011). *Чистый голос.* http://www.jurnal.by/list/2469/chistyj_golos.html (skatīts 09.01. 2013.)
50. Демиденко, Е.2005. *Ирина Архипова о баритонах и Баскове.* (<http://www.pravda.ru/culture/music/classical/26-02-2005/50399-archipova-0/>) (skatīts 02.02. 2013.)
51. Ежеленко, В.Б. (2001) *Теория педагогического метода. Педагогические средства.* Электронный научно – педагогический журнал *Письма в Emissia. Offline.* Июнь <http://www.emissia.org/offline/2001/835.htm> (skatīts 25.05.2014.)
52. Мясищев, В., Готсдинер, А. (1976). *Что есть музыкальность?* *Советская музыка.* No. 3. (81-85)

53. Романова, Ж. Г. Конойко, Н. С. (2010). *Физиологические изменения голоса*. <http://medafarm.ru/page/stati-doktoru/lor-otorinolaringologiya/fiziologicheskie-izmeneniya-golosa> (skatīts 17.09.2012.)
54. Сухобская, Г. *Понятие "зрелость социально-психологического развития человека" в контексте андрагогики*. // Новые знания. 2002. № 4. - с. 17-20.
55. Щепина А.И., Солдатский Ю.Л., Онуфриева Е.К., Набойченко Н.В., Щепин Н.В., Стеклов А.М., Гаспарян С.Ф., Стрыгина Ю.В., Тарабрина Н.В. (2010). - <http://medafarm.ru/page/stati-doktoru/lor-otorinolaringologiya/osobennosti-psikho-emotsionalnoi-sfery-u-detei-s-funktsi> (skatīts 09.01.2013.)

1. pielikums.

Kārļa Zariņa Latvijas Konservatorijas laikā iestudētais repertuārs solo dziedāšanā.

1. kurss

1955.15.11. audzēkņu vakars

1. Dž. Džordani *Caro mio ben*

2. Latviešu tautas dziesma A. Kalniņa apdarē *Jūriņ prasa smalku tīklu.*

1956.10.05. audzēkņu vakars

1. M. Gļinka *Ziemeļu zvaigzne*

2. A. Žilinskis *Vienīgā zvaigzne*

1956.05.06. eksāmens

1. Umberto Džordano Lorisa ārija no operas *Fedora*

2. S. Raḥmaņinovs *Sapnis*

3. Krievu tautas dziesma *Ах ты душечка*

4. Konkones vokālīze Nr.6

Eksāmens ir jāpārdzied 1956.23.06. un Lorisa ārija tiek nomainīta ar jau pirmajā pusgadā dziedāto *Caro mio ben.*

2.kurss

1956.15.11. audzēkņu vakars

1. P. Čaikovskis *Хотел бы в единое слово*

2. A. Kalniņš *Atmiņas*

1956.04.12. audzēkņu vakars

1. E. Dārziņš *Vēl tu rozēs plūc*

2. E. Melngailis *Senā paziņa*

1956.18.12. atklāts audzēkņu vakars

1. E. Melngailis *Senā paziņa*

2. A. Jurjāns *Kā zagšus*

1957.05.03. audzēkņu vakars

1. E. Dārziņš *Jaunībai*

2. S. Raḥmaņinovs *Я был у ней*

1957.07.05. slēgts audzēkņu vakars 14.05. atklāts audzēkņu vakars

1. K. V. Gluks Orfeja ārija no operas *Orfejs un Eiridike*

2. E. Dārziņš *Jaunībai*

1957.14.06. eksāmens

1. Konkones vokālīze Nr.6
2. N.Rimskis-Korsakovs Sadko dziesma no operas *Sadko*
3. K.V.Gluks Orfeja ārija no operas *Orfejs un Eiridike*
4. J.Vītols *Aizver actiņas*
5. J.Ozoliņš *Ir pavasaris*

3.kurss

1957.24.12 slēgts audzēkņu vakars 1958.04.01. atklāts audzēkņu vakars

1. P.Čaikovskis *Hu slova, o dpyz moi*
2. J.Vītols *Pie tava augstā baltā loga*
3. Dž. Verdi Rikardo kanconeta no operas *Masku balle*

1958.03.06. eksāmens

1. M.Zariņš Aivara ārija no operas *Uz jauno krastu*
2. J.Vītols *Bīķeris miroņu salā*
3. Dž.Pučīni Džonsona ārija no operas *Meitene no Rietumiem*
4. A.Kalniņš *Maldi*
5. P.Čaikovskis Hermaņa ariozo no operas *Pīķa dāma*
6. Latviešu tautas dziesma A.Kalniņa apdarē *Pieci gadi kalpiņš biju*

4.kurss

1959.03.06. eksāmens

1. J.Vītols *Sapņu tālumā*
2. U.Džordano Andrē Šenjē ārija no operas *Andrē Šenjē*
3. Jēk.Mediņš *Rožu uguns*
4. G.F.Hendelis Tenora ārija no oratorijas *Mesija*
5. E.Dārziņš *Sāpju spītes*
6. N.Rimskis-Korsakovs Ļevko ārija no operas *Maija nakts*

2. pielikums

Kārļa Zariņa Latvijas konservatorijā iestudētais repertuārs operas klasē

1957.28.05. – operas klases vakars

- Žoržs Bizē – Segidiljas skats no operas *Karmena*

(Hozē – Kārlis Zariņš, Karmena – Irēna Donava)

Fragments, kurā lielākā vokālā slodze ir Karmenas lomas izpildītājai, bet Hozē lomas izpildītājam ir pietiekami sarežģīti aktiermeistarības uzdevumi. Šajā muzikālajā ainā ir neliels vokālā materiāla apjoms, bet problemātiska ir frāze, kurā tenoram jāparāda prasme pareizi nosegt pārejas skaņas, lai caur otrās oktāvas sol diez izietu uz elpā balstītu otrās oktāvas la diez.

- Aleksandrs Dargomižskis – 1.c.eliens 2.aina no operas *Akmens viesis*

(1.Viesis – K.Zariņš, 2. Viesis - Gurijs Antipovs)

Apjomā neliels fragments, kurā pārsvarā ir rečitatīvam tuvinātas vokālās frāzes.

1957.25.06. – eksāmens operdziedāšanā

V.A.Mocarta opera *Figaro kāzas*

Diriģents M.Bašs, režisores F.Ertnerē, O.Bormane, koncertmeistare V.Oše

Figaro – D.Kriķis

Grāfs – H.Ozolītis

Grāfiene – I.Traško

Suzanna – N.Šmeļkova

Kerubīno – G.Čumačenko

Marcelīna – N.Šindelmane

Bartolo – J.Rogovskis

Bazilio – J.Krēsliņš

Antonio – G.Antipovs

Barbarīna – V.Blauva

Kurcijs – K.Zariņš

Neliela loma, kuras vokālā amplitūda nepārkāpj Kārļa Zariņa – 2. kursa studenta diapazona robežas, bet ir ar aktieriski atbildīgu uzdevumu.

1958.19.04. un 5.05. – operas klases vakars

P. Čaikovska opera *Jolanta*

Diriģents – Leonīds Vīgners, dir.asist. - M.Bašs, režisore – M.Brehmane - Štengele

Jolanta – L.Šemanajeva

Vodemons – I.Krēšliņš

Renē – A.Kacijajevs

Roberts – D.Kriķis

Ebn-Hakia – J.Zābers

Bertrāns – G.Antipovs

Marta – A.Tauriņa

Brigita – N.Gaile

Laura – B. Liepiņa

Almeriks – K.Zariņš

Izrāde, kurā K.Zariņam ir uzticēta epizodiska loma, kaut gan paralēli tiek strādāts pie daudz lielāka apjoma lomām.

1958. 26.05. – operas klases eksāmens

Diriģents – M.Bašs, režisore – M.Brehmane-Štengele

- Imre Kalmans – fragments no operetes *Monmartras vijolīte* 1.cēliena

Kārlis Zariņš Raula lomā.

- M.Musorgskis – Pimena skats no operas *Boriss Godunovs*

Kārlis Zariņš – Grigorija lomā

1958.27.06. – valsts ekasāmens operetes klasē

I.Kalmana operetes *Monmartras vijolīte* 1.cēliens

Diriģents – M.Bašs, režisore – M.Brehmane-Štengele, deju konsultante – Ē.Ferda

Kārlis Zariņš Raula lomā.

Piedalās: V.Blaua, I.Traško, S.Buka, M.Pavasaris, D.Kriķis, G.Antipovs.

1958.27.06. – Operā valsts eksāmens operdziedāšanā.

P.Čaikovskis *Jevgeņijs Oņegins*

Diriģents – E.Tons, režisore – M.Brehmane-Štengele

Oņegins – P.Grāvelis

Ļenskis – H.Mikalajunas

Tatjana – L.Šemanajeva

Olga – A.Tauriņa

Gremins – K.Embovics

Larina – M.Plēsuma

Aukle – L.Andersone

Trikē – K.Zariņš

Zareckis – G.Antipovs

Rotnijs – I.Šenfelds

K.Zariņam uzticētā Trikē loma ir apjomā neliela, nepārsniedz vidējo tesitūru, bet ļauj aktieriski izpausties komiskajā ampluā.

1958.26.11. – operas klases vakars

Diriģenti – L.Vīgners, M.Bašs, režisori – M.Brehmane-Štengele, N.Vasiļjevs, koncertmeistare – V.Oše

- M.Musorgskis – skats pie strūklakas no operas *Boriss Godunovs* (Viltus Dmitrijs – K.Zariņš, Marina Mnišeka – A.Tauriņa)
- Dž.Verdi – Radamesa un Amnerisas duets no operas *Aīda* (Radamess – K.Zariņš, Amnerisa – A.Tauriņa)

1959.16.03. – operas klases vakars

Diriģenti – L.Vīgners, M.Bašs, režisore – M.Brehmane-Štengele, koncertmeistare V.Oše

- Ž.Bizē – Hozē un Karmenas skats no operas *Karmena* 2.cēliena (Hozē – K.Zariņš, Karmena – L.Andersone)

1959.29.12. – operas klases vakars

Modests Musorgskis – fragmenti no operas *Boriss Godunovs*.

- skats pie strūklakas (Viltus Dmitrijs – Kārlis Zariņš, Marina Mnišeka - Laima Andersone)
- kroga skats (Grigorijs – K.Zariņš, Varlams – K.Embovics, Misails – A.Tkačenko, Pristavs – E.Šenfelds, Krodziniece – B.Zābere)

Žoržs Bizē – fragments no operas *Karmena*

- duets no operas 4.cēliena (Karmena – Laima Andersone)

3. pielikums. Īsas biogrāfiskas ziņas

Kārlis Zariņš dzimis Rīgā 1930. gada 6. jūlijā.

1953.g. – precējies, dzīvesbiedre Regīna Zariņa, laulībā dzimušas divas meitas.

1955-1960.g. studē Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijā, Osipa Petrovska, vēlāk profesora Aleksandra Viļumaņa vokālajā klasē.

1960.g. tiek pieņemts Latvijas Nacionālās operas štatā, solista statusā.

1960- 1961.g. stažējas Bulgārijā pie profesora Iljas Josifova. Mācību noslēgumā Plovdivas operas teātrī (Bulgārija) nodzied Radamesa lomu Dž. Verdi operā *Aīda*.

Vairāk nekā 15 gadus Maskavas Lielā teātra ārštata solists. Dziedājis ar izcilākajām šī teātra zvaigznēm – Irinu Arhipovu, Jeļenu Obrazcovu u.c.

1965.g. tiek piešķirts Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka nosaukums.

1972.g. tiek piešķirts Latvijas Tautas skatuves mākslinieka nosaukums.

1974.g. tiek piešķirta LPSR Valsts prēmija.

1976.g. tiek piešķirts PSRS Tautas skatuves mākslinieka nosaukums.

1981.g. tiek piešķirta Rūdolfa Bērziņa balva.

1982.g. tiek piešķirts Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas profesora nosaukums.

1990 – 1991.g. Latvijas Nacionālās operas mākslinieciskais vadītājs.

1994.g. tiek piešķirta Lielā Mūzikas balva.

1996.g. tiek piešķirta Latvijas Valsts Ministru kabineta balva.

1999.g. tiek piešķirta Aldara Gada balva.

2000.g. tiek izdots mākslinieka 70 gadu jubilejai veltītais CD ar šajā gadā ierakstītām operu ārijām.

2000.g. tiek piešķirta Teātra Savienības balva *Spēlmaņu nakts*.

2001.g. Latvijas Zinātņu akadēmijas goda loceklis.

2001.g. apbalvots ar IV šķiras Triju Zvaigžņu ordeni.

2005.g. tiek piešķirta Lielā Mūzikas balva.

2007.g. tiek piešķirts emeritētā profesora nosaukums.

4. pielikums.

Kārļa Zariņa operu lomas

1. 1958. Pēteris Čaikovskis	<i>Jevgēnijs Oņegins</i>	Triķē
2. 1960. Modests Musorgskis	<i>Boriss Godunovs</i>	Viltvārdis Dmitrijs
3. 1960. Džuzepe Verdi	<i>Aīda</i>	Sūtnis
4. 1960. Džuzepe Verdi	<i>Otello</i>	Rodrigo
5. 1961. V.A.Mocarts	<i>Figaro kāzas</i>	Bazilio
6. 1961 DžuzepeVerdi	<i>Aīda</i>	Radamess
7. 1961 Sergejs Prokofjevs adjutants	<i>Karš un miers</i>	Balles vadītājs,
8. 1961 Džakomo Pučīni	<i>Toska</i>	Mario Kavaradosi
9. 1962 Džuzepe Verdi	<i>Dons Karloss</i>	Grāfs di Lerma
10. 1962 Šarls Guno	<i>Fausts</i>	Vecais Fausts
11. 1962 Ivans Dzeržinskis	<i>Cilvēka liktenis</i>	Gūsteknis
12. 1962 Žoržs Bizē	<i>Karmena</i>	Hozē
13. 1963 Rihards Vāgners	<i>Valkīra</i>	Zigmunds
14. 1963 Dmitrijs Šostakovičs	<i>Katerina Izmailova</i>	Nodzēries zemnieciņš
15. 1964 Rihards Vāgners	<i>Tanheizers</i>	titulloma
16. 1964 Bendžamins Britens	<i>Pīters Graimss</i>	titulloma
17. 1964 Sergejs Prokofjevs	<i>Mīla uz trim apelsīniem</i>	Princis
18. 1965 Džakomo Pučīni	<i>Bohēma</i>	Rūdolfs
19. 1965 Oļģerts Grāvītis	<i>Audriņi</i>	Aleksis
20. 1965 Margērs Zariņš	<i>Nabagu opera</i>	Ismets
21. 1965 Arvīds Žilinskis	<i>Zelta zirgs</i>	Bagātais Princis
22. 1966 Pēteris Čaikovskis	<i>Pīķa dāma</i>	Hermanis
23. 1966, 1995 Jānis Mediņš	<i>Uguns un nakts</i>	Kangars
24. 1967 Mihails Gļinka	<i>Ivans Susaņins</i>	Sobiņins
25. 1967 Rudžero Leonkavallo	<i>Pajaci</i>	Kanio
26. 1967 Pjetro Maskanji	<i>Zemieka gods</i>	Turidu
27. 1967 Oļģerts Grāvītis	<i>Sniegputeņos</i>	Laimonis Lamurka
28. 1968 Džuzepe Verdi	<i>Trubadūrs</i>	Manriko
29. 1968 Alfrēds Kalniņš	<i>Baņuta</i>	Vižuts
30. 1969 Džakomo Pučīni	<i>Manona Lesko</i>	Renē de Grijē

31.1970 Modests Musorgskis	<i>Hovanščina</i>	Goļicins
32.1970 Rihards Vāgners	<i>Klīstošais holandietis</i>	Ēriks
33.1971 Gaetano Doniceti	<i>Lucia di Lammermoor</i>	Edgaro
34.1971 Ādolfs Skulte	<i>Princese Gundega</i>	Māris
35.1972 Venedikts Puškovs	<i>Negaiss</i>	Boriss
36.1973 Džakomo Pučīni	<i>Turandota</i>	Kalafs
37.1975 Pauls Dambis TVmono opera	<i>Vēstules nākamībai</i>	Imants Sudmalis
38.1976. Pauls Dambis	<i>Spārni</i>	Mārtiņš
39.1977 Džakomo Pučīni	<i>Madame Butterfly</i>	Pinkertons
40.1977 Arvīds Žilinskis	<i>Pūt, vējiņi</i>	Uldis
41.1977 Imants Kalniņš	<i>Spēlēju, dancoju</i>	Tots
42.1977 Igors Stravinskis	<i>Ķēniņš Edips</i>	titulloma
43.1978 Džuzepe Verdi	<i>Masku balle</i>	Gustavs III
44.1980 Džuzepe Verdi	<i>Otello</i>	titulloma, Rodrigo
45.1981, 1992,1998 Rihards Štrauss	<i>Salome</i>	Erods
46.1982 Imants Kalniņš	<i>Ifigēnija Aulidā</i>	Agamemmons
47.1982 Johans Štrauss	<i>Sikspārnis</i>	Alfrēds
48.1985 Frančesko Čilea	<i>Adriāna Lekuvrēra</i>	Mauricio
49.1985 Džuzepe Verdi	<i>Trubadūrs</i>	Manriko
50.1988 Džuzepe Verdi	<i>Dons Karloss</i>	titulloma
51.1993 Vinčenco Bellīni	<i>Norma</i>	Pollions
52.1995 Rihards Štrauss	<i>Elektra</i>	Egists
53.1995 Leošs Janāčeks	<i>Broučeks</i>	dzejnieks Čehs
54.1996 Džuzepe Verdi	<i>Nabuko</i>	Ismails
55.2000 Zigmārs Liepiņš	<i>No rozes un asinīm</i>	Greifs
56. Jānis Mediņš televīzijas uzvedums	<i>Dievi un cilvēki</i>	Gors
57. Rihards Vāgners	<i>Tristans un Izolde</i>	Tristans
58. Džuzepe Verdi	<i>Sicīliešu vakarēdiens</i>	Arrigo

<http://www.opera.lv/lv/opera/makslinieki/makslinieku-arhivs/karlis-zarins>

Lielformas darbi

1. V. A. Mocarts *Rekviēms*
2. Dž. Verdi *Rekviēms*
3. D. Šostakovičs vokālais cikls *No ebreju tautas poēzijas*
4. J. S. Bahs *Jāņa pasija*
5. J. S. Bahs *Augstā mesa*
6. J. S. Bahs *Kafijas kantāte*
7. J. S. Bahs *Magnificat*
8. J. S. Bahs *21.kantāte*
9. B. Britens *Serenāde* tenoram, mežragam un stīgu orķestrim
10. G. F. Hendelis oratorija *Mesija*
11. G. F. Hendelis oratorija *L'Allegro, il Pensieroso, il Moderato*
12. J. Haidns oratorija *Gadalaiki*
13. J. Haidns *Mesas*
14. L. van Bēthovens *9.simfonija*
15. L. van Bēthovens *Fantāzija*
16. F. Šūberts *Lielā mesa Es-dur*
17. F. Šūberts *Magnifikat*
18. G. Mālers *Dziesma par zemi*
19. H. Berliozs *Te Deum*
20. Š. Guno *Messe solenelle*
21. Dž. Pučīni *Gloria*
22. Z. Kodai *Missa brevis*
23. A. Skrjabinš *1. Simfonija*
24. I. Stravinskis opera-oratorija *Ķēniņš Edips*
25. D. Šostakovičš vokālais cikls soprānam, mecosoprānam un tenoram *No ebreju tautas poēzijas* (ar orķestri)
26. G. Sviridovs *Poēma S.Jeseņina piemiņai*
27. Alf. Kalniņš kantāte *Mūzikai*
28. Jēk. Mediņš *Slavinājums*
29. Ā. Skulte *Ave Sol*
30. Ā. Skulte oratorija *Noslauki asaras, dzimtene māt!*

31. M. Zariņš oratorija *Mahagoni*

32. J. Līcītis oratorija *Jūs pārnākat*

33. Im. Kalniņš *Oktobra oratorija*

34. Im. Kalniņš oratorija *Rīta cēliens*

O. Čekidžans vokāli simfoniskā poēma *Pavasara negaiiss (Весенние грёзы)* – K. Zariņš izpildīja armēņu valodā kopā ar Armēnijas kora kapelu.

5. Pielikums

Intervija ar Kārli Zariņu Rīgā, 16.08.2007.

Sākumā es gribētu iekļaut biogrāfijas datus. Droši vien Jums ir arī kāds savs CV uzrakstīts, kuru mēs varētu izmantot.

Nē, es neesmu uzrakstījis, tie man mūžīgais posts ir.

Tad es gribētu jautāt, vai Jūsu dzimtā ir bijis kāds dziedātājs, vai arī kāds izcili muzikāli apdāvināts cilvēks. Mēdz jau, protams, būt arī tā, ka neviens dzimtā nav nodarbojies ar mūziku un tad piepeši kādam atklājas īpašs talants. Tomēr biežāk muzikālās dotības ir mantotas no paaudzes paaudzē. Kā tas ir Jums?

Nu vispār jāsaka tā, man pa tēva līniju bija tādi, bet kā jau toreiz bija, kas tie muzikanti bija. Mans tēvs pūta tūbu kareivju pūtēju orķestrī. Un mans krustēvs bija tāds, viņš, var teikt, neveiksminieks varētu būt, teiksim tā. Viņš nobeidza Vīgnera fonoloģijas institūtu, viņš izkrita iestāju eksāmenos konservatorijā, tā, cik es zinu, kā man tā stāstīja.

Uz ko viņš gribēja stāties?

Viņš bija vijolnieks pēc būtības. Bija tāds Jelgavas, tai laikā (man vēl kaut kur fotogrāfija bija saglabājusies), Jelgavas simfoniskais orķestris, kurā arī Leonīds Vīgners bija un vēl es Hunhenu tajā kompānijā redzēju, no tādiem veciem, pazīstamiem cilvēkiem. Nu, un viņš mums bija tas arī tas, mājskolotājs, kas mācīja manai mātai klavieres spēlēt, man klavieres mācīja spēlēt. Un tā... Kaut kāda ievirze bija.

Bet vai tieši ar balsi un dziedāšanu kāds dzimtā ir izcēlies?

Ar dziedāšanu gan neviens nenodarbojās. Mūzikas nodarbības bija. Vienīgais, ko es varētu teikt tā - manai mātei bija ļoti tāda no dabas balstiņa, tāda ļoti dzidra. Es atceros vēl, jau krietni vecumā, kad mēs laukos bijām, viņa dziedāja maniem mazbērniem priekšā. Ļoti dzidra tā kā zvaniņš viņai tā balss bija.

Soprāns?

Jā...

Un kāda balss varēja būt tēvam?

Kas to zin! Pūta tūbu!

Ja jau tūbu, tad jau bass būs bijis!

Es lasīju, ka Vladimīram Atlantovam vecāki bija profesionāli operdziedātāji.

Māte liriskais soprāns, tēvs bass, bet interesanti, ka dēls – tenors!

Tādas līdzības man neiznāk. Tikai vienīgais, vienmēr ir pavadījusi tāda sajūta, teiksim, ka es klausoties, man ir bijuši tādi dziedātāji, kuri man bija mute vaļā, kad es vēl nenodarbojos, es vēl tikai mācījos vidusskolā, vai kur, es teiksim esmu tikai padsmitnieks puika, bet zinu, šito es noteikti varu labāk, tāda sajūta sevī bija. To es noteikti varu labāk dziedāt par šo dziedoni.

Sava tāda, tāda... es vēl nemaz nedziedāju! Jāsaka tā, ar dziedāšanu, kad es biju tāds puika ap gadiem 12, 13, 14, varbūt kaut kur, varbūt pat mazāk vēl, es vienmēr vasarās tiku sūtīts uz laukiem pie sava tēva brālēna. Un viņam arī bija dēls, mans brālēns tālākā pakāpē. – Oļģerts. Tad mēs kopā vienmēr dziedājām. Un tad atceros bija tā, sēdējām uz kūtsaugšas durvīm un tad tie mājinieki vienmēr skubināja – nu kas ir puikas, uzdzied! Tā kā mēs jau uz to dziedāšanu acīmredzot..., tāda intuitīva ievirze jau ir bijusi kaut kādā veidā.

Mana māte ļoti gribēja, lai es spēlēju vijoli. Ā! Un tad vijoli es arī spēlēju pie sava onkuļa, viņš man mācīja. Bet man tā vijolīte bija tādā ne tādā kastītē, bet tādā futrālītī, tādā mīkstā. Un vienreiz es, nākot mājās no stundas, pakritu uz ledus, un vijolīte man

bija padusē, un viņa man sasiņās. Un tā man tā vijolnieka karjera beidzās. Tad tur jau es tā drusciņ kaut ko mācījos.

Vai tajā vijolspēlē nav arī tie aizmetņi absolūtai dzirdei radušies?

Es domāju, nē. Tā jau pēcāk izradās un parādījās.. cik apzināti teiksim tā...

Tad man mamma teica – nekā, tā neiet cauri, ka tu bez mūzikas, tad mācies klavieres spēlēt. Tad es mācījos klavieres spēlēt, bet arī no tā es kaut kā izmānījos, jo man nebija pie sirds.

Uz tām bija grūtāk uzkrīst virsū...

Tās nevarēja padusē paņemt!

Kurā brīdī sapratāt, ka ir balss?

Iesākās tas viss tā. Toreiz, jau tās jauniešu kompānijas, kad sanāca kopā, ko tad darīja? Tad visi sanāca kopā padejoja un dziedāja. Vidusskolnieki vidusskolas laikos, tas bija tas galvenais. Un arī, kad sanāca kopā, vienmēr uzdziedājām. Un man bija tāds draugs Oto Neimanis. Viņš traģiski gāja bojā, visa viņa ģimene traģiski gāja bojā Liepājas lidmašīnā, kas tur pie Grobiņas avarēja. Tas ir padomju laikos. Viņš bija ar tāds ļoti liels mūzikas mīlētājs. Viņš bija tas, kas mani vilka līdz uz operu. Es atceros mēs vienmēr sēdējām tai saucamajā orķestra ložā, tieši virs orķestra virsū. Tur bija arī tās lētākās biļetes un tuvāk varēja tikt un redzēt kā tur viss notiek. Viņš bija tas, kas mani tā mudināja un tad viņš mani ievilka vīru korī Dziedonis. Tad man bija kādi 16 gadi. Tad es sāku dziedāt vīru korī Dziedonis. Tie jau bija tie laiki, kad es jau biju pazīstams ar savu Regīnu. Mēs vēl laikam precējušies nebijām, ka viņa mani skubināja - tev ir balss, tev vajag kaut ko domāt, tev vajag kaut ko darīt.. Nu un Dziedonim galvenais diriģents bija Edgars Tons toreiz. Viņš man sāka dot tādas soliņus dziedāt un skubināja mācīties. Un Regīna mani skubināja mācīties. Un tā es vēl būdams armijā, toreiz dienēju, sāku mācīties(es pat nezinu, kas man toreiz ieteica) pie Hertas Štrausas.”

Daudzi jau pie viņas tolaik mācījās!

„Bet man negāja! Man bija tā – es ļoti ātri...viņai tādi vingrinājumi bija: si, ne, si, ne. (Rāda ar balsi staccato) Es kā vēl šodien atceros. Man tie si, ne visi gāja krūtīs, un man visu to rīkli aizžmiedza ciet. Un visu to dziedāšanu jutu kā drausmīgu slogu, kam nevar tikt pāri un jo tālāk iet, jo trakāk paliek, un tad es no viņas vienkārši aizmuku. Tad Edgars Tons man teica - nu tu gan esi vāja rakstura cilvēks, ka tu nevari pārvarēt grūtības. Bet es viņam sāku teikt, ja es jūtu, ka es nevaru padziedāt, ko tad nozīmē? Kāda jēga man mācīties, ja es nevaru, ja man iet ciet?

Un tad viņš man ieteica iet pie Osipa Petrovska. Un Osips Petrovskis ar savu – priekšā pie zobiem, priekšā pie zobiem un ar šito te metodīti viņš man nedēļas laikā izvilka ārā to balstiņu. Protams, liriska tāda bija, bet man vairs nebija grūti Un tā es sāku tai korī dziedāt. Un tā arī nāca tie impulsi, vairāk no ārpuses nekā no paša, ka jāiet, jāmēģina. Es aizgāju uz konservatoriju bez jebkādam zināšanām, bez jebkādam muzikālām zināšanām.

Un no tiem 32 reflektantiem 5 uzņēma, es biju tai skaitā - Gurijs Antipovs, Maiga Plēsuma, Valdis Čukurs un Hermanis Bokums. Tāda mēs bijām tā kompānija.

Bet vai nebija jāliek arī citi priekšmeti, kā, piemēram, solfedžo?

Bija!

Es atceros kā šodien – man tas tāds kauna traips bija. Man vecais Vītoliņš mūzikas vēstures eksāmenā vaicāja, nu viņš man bija tādu vieglu jautājumu izvirzījis, man bija par Karmenu jāstāsta. Un vienīgais, ko es zināju, bija Toreadora maršs. Nu, bet kāda ārija,

Jūs tas nākošais tenors – nu kāda ārija tad viņam bija? To es nezinaju. Tas tik rāda, kādas man bij zināšanas. Nu tā tas gāja.

Nu un tā absolūta dzirde. Kad tā parādījās?

Droši vien kaut kur akadēmijā parādījās. Viņa jau bija, viņa nekur nebija pazudusi. Tikai viņu apzināties vajadzēja, neko vairāk.

Kad sāku ar mūziku nodarboties, tās skaņkārtas visur taču rādās ārā. Un līdz ar to, apzinoties kas tā par tonkārtu ir, skatoties notīs es viņu arī sadzirdēju savā dzirdē un tas ir viss. Nekas cits nebija.

Bet kas man ir, tagad vecumā viņa man sabojājusies. Viņa vairs nav absolūta, viņa ir apmēram pustomi zemāk. Ja vajag vienu la mažoru (Dzied)

Es labi zinu, bet man viņš skan zemāk Man šajā sakarā ir bijušas nepatīkšanas. Nu kaut vai ar mūsu vecmeistaru Leonīdu Vīgneru sakarā. Es to vienmēr kā tādu jautru anekdoti atceros. Mēs dziedājām Bēthovena 9. simfonijā un tur tas „An die Freude”, kur tas posms, kur tas soprāns un koris... Tas posms, kur visi pa to augšējo la (dzied) mīcās. Un toreiz parādījās pirmie mūzikas instrumenti, kas tika iepirkti no oriģinālām firmām, no Kon firmas tika iepirkti tie pūšamie instrumenti un viņiem tas skanējums, lai iegūtu to labo metālisko skanējumu, viņi bija augstāki nekā parasti. Toreiz radio orķestris mūsu valsts orķestris šodien

Viņi bija uz 446, tas ir gandrīz jau 448 – pustomis.

Tagad šis posms tiek dziedāts un, kā jau Vīgners ārpātīgi enerģiski strādā pie visa tā, es viņam atļāvos sacīt – bet, maestro, tas jau nav la, tas jau ir gandrīz si bemols. Tev steidzīgi jāiet pie ārsta. (atdarinot Vīgnera balsi). Tā es atceros... Un tad man bija tāda nepatīkšana vienreiz, kad man parādījās kļūmes manā dzirdē. Es biju uzaicināts Pēterburgā, toreizējā Ļeņingradā, ierakstīt Hendeļa oratorija Moderato e pensiero. Tur bij viens tāds posmiņš, kur bija jādzied. Un, kā jau es iemācījies esmu priekš ieraksta, ar nošu lapām priekšā. Un tagad es aizeju un man ir jādzied tas mazais posmiņš trīs ceturtdaļu taktī un man viņš skan citā skaņkārtā, pus toni zemāk es viņu dzirdu. Bet notīs ir citādi! Tad bija haoss! Laime, ka izsludināja to pauzīti, tad es pauzītē sēdēju un tad man bija šitā te jāizdomā, ka tur ir rakstīts nepareizi un ka man skan tā un it kā jātransponē, viss bija jādzied, līdz es iedziedāju...

Studiju laikos man bija lielas problēmas arī ar to, ka es daudz tomēr koncertēju tajos saucamajos autorkoncertos, mūzikas fonda koncertos un teiksim tā - es jau no laika gala jau, kā mēs šodien sakām, halturēju un bieži vien gadījās nepareizi skaņotas klavieres, tad arī bija posts. Nodziedāt vienkāršu Dārziņā dziesmu jau bija problēma, jo klavieres skan savādāk.

Nu Vīgners jau bija ļoti interesants. Viņš teica - kad tas skan par augstu, tas patīkami kutina ausi.

Tā ir ar absolūto dzirdi. Teiksim maniem mazbērniem, manai vecākajai meitai ar absolūtā dzirde, visiem mazbērniem ir absolūtās dzirdes, bet manai nelaiķītei, manai Zanītei nebija absolūta dzirde un arī bērniem. Mārtiņš, viņas dēliņš tas ar nedzird neko. Nu mazais Kristaps varbūtās drusciņ vairāk tā kā ir. Viņš teiksim, es tā esmu noķēris - ja viņš dziesmiņu aizķer, tad viņš tomēr vairāk tai pamattoņkārtā, vienmēr ir tāda, kādā es esmu dziedājis priekšā vai kā es esmu viņu mācījis, tā viņš apmēram arī dzied. Bet ar viņš ir kritis uz ausīm. Biezas ausis...

Bet kādas tās balsis?

Skanīgas balsis. Nu, mans Jānis, piemēram, viņam bija dotības, es jau viņu virzīju un gribēju, lai viņš sāk kaut ko. Sākumā viņš spēlēja čellu, ta' viņš flautu spēlēja... Viņam nepatika, negribēja...

Varbūt tie vecāki, grosvecāki par maz viņus tur bīdījām uz to, un tā viņš komponē kaut ko tur. Es domāju, ka balss materiāls nekāds nav. Tāds materiāls nav. Tās meitenes, kā jau meitenes, dzied tādām gaišām mazām balstiņām. Ilzīte kādreiz gribēja sākt, bet tad tas viss pagāja.

Vai zēnu korī jūs bijāt tenors vai zemākas balss īpašnieks?

Nē, nē, es esmu vienmēr bijis tenors.

Vienmēr?

Vienmēr.

Bieži vokālajās metodikās uzsver, ka pirms pubertātes zemās balsis ir soprāni, bet tenori ir savukārt alti.

Man liekas, diezi vai. Es acīmredzot biju pēc krāsas tenors. Tā man Edgars Tons toreiz sāka tikai tādas tenora lietas dot. Es atceros tāda somu tautas dziesma „Halinks” bija, tur viņš man tādu soliņu bija iedevis, es dziedāju. Tad Universitātes aulā bija koncerts Dziedonim un starp daļām viņš mani palaida ar trim dziesmiņām. Tad ar es dziedāju kā tenors. Protams, man augšu nebija. Jo man ir izteikts balss tips, kuram ir krasi jūtama, krasi dzirdama reģistru maiņa, kā mēs sakām, man balss piesedzās tur augšā, viņa maina vietu līdz es nonāku šajā galvas rezonatorā.

Vai pārejas skaņas ir tipiskas tenoram?

Jā, absolūti.

Dins skatījās un pētīja. Dinam tā teorija, man liekas, viņa ir arī pareiza. Viņš laikam ir arī viņu pierādījis, ka viņš uz to var balstīties. Viņš acīmredzot ir savācis to... Viņam tā dziedoņu kvantitāte bija vajadzīga. Tas ir pēc trahejas tilpuma. Un tas ir, piemēram, Miesniekam, cik tur tā traheja bija liela, man tikai 4000. Man daudz mazāka traheja. Tas rāda uz pilnīgu tenoru. Kaut balss saites man ir kā basam, pēc izmēra un visa pārējā.

Varbūt tur tāda zināma unikalitāte slēpjas?

Es nezinu, man liekas, ka tā unikalitāte slēpjas citā apstākļi, jo man nav tas... Kaut kur sākās... kad balss sāk novecot... Kad balss sāk novecot, un izrādās tur ir viens tāds posmiņš balss saitēs, kurš neslēdz vienkārši. Viņš paliek jēls un neskanīgs un līdz ar to rodas tās šņākoņas un tās blakus skaņas un tas posmiņš kļūst arvien lielāks. Man viņš vispār nav. Tas novecošanās posmiņš. Es tā neesmu šo lietu tik briesmīgi pētījis, jo laikam es negribēju viņu pētīt. (smejas)

Vai Dins to teica?

Jā, ja nemaldos, tas nāca no Dina.

Balss saites, gluži vienkārši, balss sāk novecot un tas notiekot jau pie 40 – 45 gadu vecuma cilvēkiem. To jau mēs dzirdam. To jau var pat arī statistiski varbūtās atrisināt, kas ir bijuši dziedoņi, kuri ar ilgu dziedāšanas mūžu bijuši un kuri ir maz dziedājuši.. Kaut vai šīs slavenās, kaut vai Veronika Pilāne, vai ne... Viņai bija kaut kādi putekļi, kaut kas viņai bija. Viņa gluži vienkārši vairāk nevarēja un cauri. Viņai pienācis tas brīdis bija un basta.

Vai tur nebija arī alkohols un nervi?

Es neņemam spriest par to jautājumu. Es tik zinu, ka tā balss novecošana, tas ir tāds process, kas sākas 45 – 50 gados, 40 dažiem cilvēkiem. Citi gluži vienkārši vairāk nevar, citiem ātrāk beidzas, citiem vēlāk. To jau norāda slaveni dziedoņi. Cik ilgi, kurš ir varējis un dziedājis.

Kurus Jūs pieskaitītu pie ilgdziedātājiem? Esmu dzirdējusi par Paulu Saksu, Nikolaju Vasiljevu...

Nu, cik Pauls Sakss, cik es zinu no tādiem nostāstiem, atstāstiem, Viņš jau arī savos slavas gados, viņam nebija šī reģistru maiņa, viņš netika iekšā tajā saucamajā īstajā augšgalā. Neizteiktas augšas. La bemoļ falsetiņā aizgāja... Tā kā viņam tas nebija... Kam bija ļoti izteiktas augšas! Tas bija Priednieks – Kavarra!

Tie latviešu dziedoņi ļoti traģiski bija, viņi jau, nonākot emigrācijā, viņi jau zaudēja katru iespēju tikt pie dziedāšanas, kā jau tas pasaulē ir.

Man gribas teikt tā, es varbūt kļūdods, cik es tā esmu papētījis un skatījies, un klausījies - tā dziedāšanas metode un tā skola, pēc kā dziedāja mūsu toreizējie dziedoņi, viņa ir samērā tāla no itāliešu skolas, jo es nonācu ar to tiešā saskarē ar profesoru Josifovu, kurš ļoti konkrēti, viņam bija izstrādāta sava tehnika, kā pie tā nonākt.

Un man bija tā pati problēma, man nebija augšu gala. Es jau nobeidzu ar mokām. Tas bija kaut kāds vājprāts, kā es izkliegtu kādu si bemolu! Es atceros, es (dzied Čarovņica), ko es dziedāju Borisā Godunovā, Viltus Dmitrijā. Es vienkārši netiku viņām klāt nekādi un ja man kādreiz tur tā, teiksim, tas reģistrs nomainījās pats no sevis, tā bez manas apzinātas darīšanas... Kā es atceros bija, es mācījos pie profesora Viļumaņa un vienu brīdi viņš bija slimnīcā un tad es kādu pus gadu mācījos pie Braunfeldes, pie tās pedagoģes, kas mācīja Veroniku Pilāni. Un viņa man deva dziedāt Džonsona āriju un tur ļoti raksturīgi ir. sol bemol mažorā. (dzied) Un tagad sol bemols un es (dzied) tagad tādu pliku vaļā un ar tādu pliku vaļā jau netiek augšā nekur, vai ne... Viņu vajadzēja mazliet atpakaļ, lai tiek augšā, kā jau tā forma ir un viņa man neļāva to un tāpēc es pie tām augšām netiku un kad es biju Bulgārijā, un kad es nonācu pie profesora Josifova, tad man pēkšņi atausa tā skaidrība, ka viņš man vienreiz aizkrita ciet, tā man uzreiz visi gaviļēja, teica tu esi robā. Un tā ar bija. Un tā tas turpinājās ar to, ka es gada laikā iemācījos Radamesu un nodziedāju Plovdivas operetātrī.

Bet vai viņš prasīja to skaņu padziļināt, vai tas tā nejauši sanāca?

Man nejauši iznāca, līdz es to apzināti apjēdzu, kā tas ir jādara. Un es domāju galvenokārt tāpēc tas tā bija, kad es turējos pie tā, kā man lika Braunfelde toreiz dziedāt.

Bet Jūs sakāt, ka Josifovam bija sava metodika.

Viņš bija mācījies pie itāliešu dziedātājiem.

Ko Josifovs iemācīja īpaši atšķirīgu no latviešu pedagogu praktizētajām metodēm?

Šo reģistru maiņu! Kā tikt galvas rezonatorā iekšā, šajā pieres.

Ļoti vienkāršoti es izstāstīt varu – skaņu mēs veidojam šeit, pie augšējo zobu saknēm, apmēram tas ir tas saskares rezonanses punkts. Bet viņš, šeit skanot, izslēdz galvas rezonansi. Kaut kāda daļa tur skan līdzī, kaut kas tur ir, bet izslēdz tādu tiešu pieslēgšanos un kad mēs nonākam, teiksim, dziedam Fa, mēs dziedam pie zobu saknēm, bet Fa diez mēs dziedam, palaižot skaņu nedaudz atpakaļ, dziedam tur tai blodiņā, mēs esam atkāpušies mazliet un uzreiz tas ceļš ir augšā uz rezonatoru.

Es pati arī esmu mēģinājusi dziedāt pie zobu saknēm, bet man tas nestrādā. Es cenšos izmantot augstāku punktu.

Tā varētu būt. Sievietēm tā reģistru maiņa notiek ātrāk Citam mi bemols, mi ,fa, kā kurai notiek, vai ne...

Bet Josifovs, piemēram, uzstāja, ka tenoram, baritoniem, basiem ir precīzi, konkrēti noteikta vieta.un viņš to argumentēja uz to, ka klasiskie komponisti, operu komponisti, par pamatu ņemot Verdi, viņi zināja šo itāliešu skolu. Un nekur neatradīsi uz sol bemol vai fa diez, neatradīsi tenoram kaut kādu kulmināciju, vai kaut kādu izteiksmīgu...

Viņi zina, ka tas neskan. Un sol arī jādzied turpat, kur fa diez, un la bemols pēkšņi paveras vaļā, viņš nāk, tā kā pilnīgi atveras vaļā, bet tas jau galvas rezonatorā.

Basam tas ir do diez, baritonam mi bemols.Un nekādas atkāpes. Un es savā praksē, ko esmu mācījis un tie, kas šo momentu ir apguvuši, tiem ir ļoti labas augšas parādījušās.

Tāds bija Bēvalds Juris, tāds ir Oļegs Upmalis. Momentā parādījās neiedomājamas augšas, neiedomājamas augšas notis. Un tie, kuri to momentu negrib pieņemt, piemēram, tāds bija šitas te, Kristaps... Viņš tagad korī dzied, Itālijā mācījās, pie

Garančas bija, nu kā viņam bija... Niedra..., nē... Niedra ar pie manis bija. Man ir skleroze, mans students, neatceros uzvārdu...

Viņš vienkārši to negribēja pieņemt - tas nav pareizi, tas nav riktīgi. Un es tagad vairāk vados no tā, es neatklāju tās kārtis, kamēr cilvēks nav apguvis to mākslu. Piemēram, ļoti smuki bija Tālbergs Ansis apguvis. Viņš izstājās. Viņš ļoti labi apguva. Izstājās tāpēc, ka viņam bija tādi parādi absolūti.

Un ko Josifovs teica par Jūsu balsi, par Jūsu balss materiālu? Es nedomāju, ka viņam bija daudzas tāda mēroga balsis.

Nu viņam bija gan... viņam bija viens otrs, tāds Miļčevs bija.

Cik es zinu, viņš vēlāk dziedāja Sofijas operā. Kāds liktenis viņam, es nezinu. Bet tur viņam bija daudz tādu labu dziedoņu.

Ja būtu citi laiki bijuši, es domāju, ka Jūs Latvijā diez vai ilgi būtu uzturējies un būtu bijušas visas lielākās pasaules skatuves atvērtas – gan Metropolitēns, gan La Scala, kas atplestām rokām sagaidītu. Manuprāt, Jūsu balss materiāls ir unikāls.

Nu, protams, es varbūtās netiku līdz galam izskolojies. Es jau iejūdžos tūlītās lielā darbā, bet tas, ko es darīju, man bija tādas lomas, kur man bija iekšā tās augstākās notis - Bohēma, tāpatās Ivans Susaņins, kaut vai Sobiņins, tur arī augšā Do bija. Šur un tur jau parādījās tās augstās notis.

Protams, ja es būtu piedzimis 50 gadus vēlāk, tad tā lieta būtu daudz savādāka.

Kuru Jūs uzskatāt par ilgdziedātāju Latvijā un vispār pasaulē?

Man grūti pateikt. Es domāju, Grāveļ Pēteris bija diezgan unikāls šajā ziņā.

Tomēr diskam es varēju izmantot galvenokārt ap 40 gadiem veiktos ierakstus.

Vēlāk, kad viņš saprata, kur viņa vaina. Viņš jau ar dziedāja plikās notīs. Viņam ar bija tā pati nelaime, visu laiku augšu maiņa. Un kas notiek, galvenais, ja īstā vietā nesedz balsi, tad tā segšana intuitīvi meklē kaut kur augstāku vietu, un tas piemēram tenoram notiek uz la bemolu, basam, baritonam parasti uz kaut kādu fa, tad viss aiziet pakaļā, pakausī. Tad visas tās notis, augšas visas ir kaut kur iekšā, kaut kur dziļumā un tad tas dzied uz kakla, tas dzied dziļumā, tam nekas nav...

Atgriezoties pie tiem ilgdziedājiem...

Nu ko mēs sauksim par ilgdziedātāju, 70, 80 gadīgu?

Kaut vai, ja viņš varētu līdz 60 gadiem pilnvērtīgi nodziedāt visas savas jaunības lomas.

Nu tādi mums ir bijuši. - Miķelis Fišers piemēram, dziedāja pilnvērtīgi. Jā viņam nebija... Viņam, protams, viņam bija sava maniere un savi paņēmieni un savs kakls tur bija un vis kas tur bija...

Bet tas, ka viņš... viņam vienkārši skola nebija īsti tāda.

Cik viņš ilgi dziedāja..., maz jau viņam ir ieraksti

Man bija iespēja kārtīgi izpētīt Artura Frinberga arhīva ierakstus. Jāteic, ka kvalitātes izmaiņas viņam bija ļoti būtiskas līdz ar vecumu.

Ar Frinbergu savādāk, viņam trūka vispār... Šeit ir konkrēts piemērs. Ja nav pareizas pārejas notis, tad nevar dziedāt Pučīni, tad ļoti grūti dziedāt Verdi, ļoti grūti. Bet tikko, kā tās cik necik ir vietā, tā pats nāk vaļā, tās augšas notis. Un tas la bemol nāk vaļā un viņš skan, un tas la nāk vaļā un skan, un to si bemol, ja ne citādi, tad ar lielu spēku var pieņemt. Tā kā te ir ļoti no svara...

Bet kas attiecas uz Fišeru, tad man ir sava zināma pieredze.

Mēs te tādu brītiņu, gadus 10 bijām blakus, viena rangā, mēs bijām vienās lomās, vai ne... Mēs iestudējām abi vienas un tās pašas lomas, nu kaut Lučiju di Lammermoor, kas skaitās ļoti augsta tenora loma un mēs bijām tādā kontaktā ar viņu, ka mēs vienmēr gājām ģērbtuvē abi divi dziedājamies – kurš augstāk, kurš labāk, kurš ilgāk, kurš garāk, kurš skaistāk Un es teikšu tā, kad tā galējā nots mums bija augšējais mi bemols, tik

augstu mēs abi varējām uzbrēkt, uzkliegt, par re nerunājot. Re, protams, ne vienmēr, bet viņš bija. Un Miķelim ar viņš bija!

Un viņam bija ļoti tas, ka viņam tā vīrišķība, kas, viņa līda pa visām porām ārā, vai ne... Tas tēviņš, tas viņam bija, tas viņam arī pie dziedāšanas palīdzēja. Neapšaubāmi.

Emocija bieži var palīdzēt, bet Frinbergam tomēr samērā ātri aizgāja tā balss.

Viņam skaista, ārkārtīgi skaista balss, apbrīnojami skaista balss! Bet ko darīt, tā tas ir, pēc kara nebija tās skolas, nebija kur mācīties, nebija parauga. Ļoti daudzi bija, dziedī tā, kā dziedu es, vai ne..., apmēram pēc tāda principa viss tas gāja.

No krieviem jau Kozlovskis bija tas mūžīgais dziedonis, bet tie ieraksti un koncerti, kurus es dzirdēju, man tomēr tādi ļoti tembrāli pliki izklausījās. Līdz kuram brīdim to var uzskatīt par pilnvērtīgu dziedāšanu?

Nu, kamēr to nes tembrs un kamēr to nes jaunība, un kamēr to nes zināma harizma, kā saka, vai ne, tikmēr jau tādām balsīm ir sava vērtība.

Tās krievu balsis dziedāja pliki vaļā, vai ne, un ne jau visi tā varēja dziedāt, bet daļa tā varēja dziedāt. Atlantovs, piemēram, tā nevarēja dziedāt, nekādā gadījumā.

Vispār viņam ar tā, viņš bija brīnišķīgas balss īpašnieks, un viņam tā izaugsme bija ļoti strauja un ātra – un tas gan Gļinkas kokurss un gan Čaikovska konkurss. Tur viņš tika pie vietām un tā atzinība. Arī Mario del Monako bērēs viņš bija viens no tiem 5 tenoriem, kas tur piedalījās. Tā kā viņam bija liela potence. Bet tas, ka viņam ar tur, kā mēs sakām, kaut kas bija sagājis dēli, to jau liecināja tas, ka viņš pēc tam bija gribējis dziedāt baritonu. Vīnes operā vienreiz esot dziedājis šito te, laikam Pozu, ja nemaldos.

Atlantovs daudz vainas liek arī uz kora dziedāšanu, ka tā viņam ir nojaukusi pamatu balsij bērībā. Ka viņš ilgi nav varējis atbrīvoties no kora manieres.

Savukārt Pēteris Šreijs savukārt ir kā mūziķis izaudzis tieši caur baznīcas zēnu kori.

Viņam savādāk, viņam atkal ir tā augstā balss, kas dzied ar pliku tembru, bet tā daba viņu ir tā nokuplinājusi, viņš jau skan tīri labi, tas Pēteris Šreijs, viņš jau neskan slikti. Bet tā nav itāliešu skola.

Varbūt tie solo posmiņi korī jau liek savādāk mobilizēt un organizēt balsi un elpu?

Kā jūs domājat par kordziedāšanu – vai tas ir labi vai slikti?

Es personīgi domāju, ka slikti. Kordziedāšana vienmēr visiem tiem dziedoņiem noved pie tā, ka ir vajadzīgas augšas notis un to nevar viegli paņemt, un korī tomēr visi dzied falsetā.

Un tad noņem no elpas...

Noņem no elpas. Jā, tas ir galvenais

Daudzi atzīmē, ka arī klavierspēle nāk par sliktu. To savās atmiņās atzīmē arī Toti dal Monte. Un viņas skolotāja Barbara Markizio viņai kategoriski noliedza klavieres spēlēt, jo tas varot padarīt viņas balsi smagu un mazkustīgu.

Var jau būt, es neņemos spriest.

Un tad man ir viena tāda pārlicība, teiksim, klasiski pareiza, precīza itāliešu skola, te var daudz ņemt par pamatu – Lamperti te var ņemt par pamatu, Everardi un ko te var... Te var vienu otru... Ne jau visiem viņa der, ir tādi dziedoņi, kas ir spējīgi viņu apgūt un ir tādi, kas nav spējīgi apgūt. Un tad iegūst kaut kādus tādus aizvietotāj paņēmienus, kur dziedonim liekas, tas ir pareizi, bet pēc būtības tas nav pareizi. Viņš tikai ir aizvietojis kaut kādu... Nu kaut vai teiksim kaut vai pēdējā laikā, ko es dzirdēju, kad Šišons diriģēja Tosku. Tā amerikāniete, mellā! Milzīga balss! Nu tāda harizmātiska, nu tāda...Nu riktīga tāda mātīte, es atvainojos! Bet tāda pamatīga un viņai tāds seksapīls...un balsī tas parādās. Bet pašā augšas galā - ir problēmas! Viņš neveidojas kā turpinājums, piemēram, tā, kas tagad dziedāja nupatās Karmenu, tai Daiņa Kalna

koncertā – tai bija viss līdzens, tā kā smērējas. Sevišķi skaisti, ka viņa nāca no augšām uz leju, kā tas krūšu tembrs pārņem un kā tas krūšu tembrs pārņem, nokrāso visu to. Nu kolosāli!(Dzied Karmenas ārijas motīvu) Nu vienreizēji!

Un šitai te es personīgi jūtu, ka tur ir problēma. Viņa to augšu paņem forši, tā amerikāniete, tad, kad viņai nav virsū šī erotiskā, šī emocionālā spriedze, šis harizmātiskais tonis, kas ir ar tādu..., kas ir pilns ar spēku, es pat teiktu ar decibeljiem, bet viņiem jāskan tāpat kā viss pārējais. Viņš maina, viņš maina vietu. Viņam nav vairs tai vietā, neskan vairs tai punktā vairs nesēd iekšā. Un sēd tā balss savādāk Un parasts klausītājs to nedzird. Es to saku piemēra pēc, un lūk, tur ir tāds, kā krievi saka, nedadelka.

Un vēlāk tas nāk pie tā ... It sevišķi sieviešu balsis, kuras ir tās ārkārtīgi... nu kaut, Montserata Kabalje. Es viņu dzirdēju, kad viņa bija slavas zenītā, es viņu dzirdēju, kad viņa dziedāja šito te...Normu, Bellīni Normu. Maskavā es dzirdēju, ka viņa dziedāja savā slavas pirmajā atnācienā. Nu vienreizēji! Un tad, kad viņa bija te Rīgā vecumā, tad no balss vispār nekas nav pāri palicis, tikai čabināšana.

Bet viņai taču dziedāšanas skola tajos gados bija it kā pilnīga?

Vai jūs dzirdējāt jau toreiz kaut aizdomīgu?

Nē, tai reizē neko. Tai reizē man ar bij tāds anekdotisks, es pateikšu, gadījums. Es sestdienas vakarā Pēterburgā dziedāju Radamesu Marijas teātrī, viesizrāde, un pēc izrādes es iesēdos tajā Strela, bija tāds vilciens, kas brauca uz Maskavu un otrā rītā Maskavā tai laikā bija Milānas La Skala un otrā rītā gāja Norma. Es tagad to izrādi nodziedājis, tai vilcienā es, protams, neguļu.

Tai Maskavā es izkāpu ārā ne tāds, ne šāds, ne šitāds. Es aizkuļos līdz tam Lielajam teātrim, par cik tas bija tas man aktīvais Lielā teātra laiks. Es tur visu zināju un visi mani tur pazina un es tur savu bagāžu noliku tur pie viņiem, bet nav jau kur palikt, toreiz Maskavā jau nebija pat lāga kafejnīcas, kur palikt, kur aiziet pasēdēt, kaut ko zin'... Ieej tur kaut kādā ūķī, tur kaut ko tik riebīgu tev pasniedz, vien vārdu sakot es līdz tiem 12 nonīku, tā kā aizgāju, šitas sers Barbirioli diriģē, zin' slavenais... Es sēžu – vai cik skaista mūzika, cik brīnišķīgi spēlē, pēkšņi es dzirdu – tiek dziedāta Casta Diva... Tā kā tas man kaut kur tā, posms ir izslēdzies. Un tad es uzlidoju debesīs - kaut ko tik burvīgu, kaut ko tik dievišķīgu es nebiju dzirdējis savā mūžā. Tas mani atmodināja pilnīgi no tā letarģiskā miega. Lūk, kā var. Tā es līdz izrādes beigām biju pilnīgā kaifā, sajūsmā.

Bet kā tie trīs slavenie tenori? Domingo, Kareras un Pavaroti. Pavaroti jau turējās līdz pēdējam, kamēr tā slimība viņu salauza.

Nu Domingo jau turas līdz pēdējam

Domingo jau labu laiku ir baritonos...

Nu nav vis tiesa!

Tās augšas viņam jau sāka zust kādu laiku atpakaļ...

Nu it kā, jā, bet tomēr, ņemot vērā viņa gadus. Es tā negribētu teikt. Es viņu dzirdēju pēdējo reizi, es pateikšu, kurā gadā tas bija... Es viņu dzirdēju Metropolitēnā, kad viņš Hermani dziedāja. Tas bija kādā 2003, varbūt ātrāk, otrā...

Cik viņam gadi tagad varētu būt?

Mums ir apmēram... Viņš ir kādi 9 gadi par mani jaunāks.

Viena mana paziņa, operas mīlotāja, kas regulāri brauc uz dažādām izrādēm ārzemēs, jau kādu labu laiku atpakaļ teica par Domingo, ka viņam ir vairākkārt bijušas problēmas ar ejošo tenora repertuāru Vīnes operā.

Man tā neliekas. Man liekas tieši otrādi, problēmas sākās Pavaroti, jau sen sākās.

Metropolitēnā tur gan atcēla izrādes, tā pa laikam viņam uznāca tādi vārguma punktiņi virsū.

Kāpēc Jūsuprāt viņam tās problēmas sākās?

Es domāju, ka Pavaroti pamatā nav tik daudz skola, cik dabas balss.

Jūs domājat, ka viņš īsti nepārzina, to, ko viņš dara?

Kaut kur zināmā mērā, varbūt jā.

Piemēram, Kareras Viņam balss kļuva tāda lielāka masīvāka, augšu problēma viņam parādījās, jau tais laikos, kad viņi jau sāka dziedāt tajā Romā, kad tie trīs tenori dziedāja jau, kur tas atpakaļ, Sanfrancisko, kur viņi bija toreiz...

Viņam jau parādījās tādas problēmas uz augšas notīm, bet viņam ir saprotami. Viņš vispār cilvēks varēja aiziet postā, viņam taču pārstādīja visas muguras smadzenes.

Un, ja es tā tīri intuitīvi klausos tos dziedoņus, tad visstabilākā un vistuvāk tai skolai, ko es gribu saukt par itāliešu skolu, kuru es, teiksim, tā jūtu un pārvaldu kaut kādā mērā, kaut kādā zināmā pakāpē varbūtās... Tad tam visvairāk atbilst Domingo un viņa vaina varbūtās ir vienā citā apstākļi, es viņu atceros, ka es viņu dzirdēju kad viņš pirmo reizi dziedāja tai pašā Maskavā, kad viņš dziedāja Kavaradosi Toskā. Viņa partnere bija tāda Raina Kabaivanska un Raina. Kabaivanska ir mana Josifova skolniece un es ar viņu satikos vienā koncertā, kad Josifovam bija 75 gadi Sofijā. Viņa dziedāja Dezdemonas šito te tavu vēstuli un es dziedāju 3. cēliena āriju. Jā... Skaistas balss īpašniece. Bet viņai jau ar toreiz bija daudz gadi, kad viņa dziedāja.

Kāda bija Domingo problēma?

Un viņš toreiz, kad viņš dziedāja Kavaradosi, viņš man likās tāds sīks, tāds, ne sevišķi liels balss īpašnieks, protams, ļoti laba skola, ļoti laba, bet ne sevišķi liels balss īpašnieks. Bet tas, ko es esmu dzirdējis pēcāk, vēlāk tas jau ir dramatisks tenora amplitūda iegājis iekšā. Sevišķi Hermani, ko es dzirdēju. Bet pie tā Hermaņa arī bija humors, nu piemēram (dzied no Hermaņa ārijas ja vļubļon, ja imeņi jejo ņeznju...)

Un jāturpina tā – ja imeņi jejo ņeznaju (dzied balsī un smejas)

Es uzlecu pusmetru gaisā. Regīna teica, vai tu dulls esi palicis? Viņam viss notransponēts, šitā ārija pus toni zemāk un nodzied un atkal bez kaut kādas ceremonijas atkal pustomi augstāk un atiet un aiziet... Un šajā sakarībā, ko es vēl gribu teikt, piemēram, es savā mūžā laikam reizi vai 2 reizes esmu nodziedājis Hermani, to „čto naša žizņ” La mažorā, un tikai tāpēc, ka nebija nošu.. Es biju viesizrādēs – vienā reizē Minskā, otrreiz es neatceros, kaut kur Urālos, es kaut kur dziedāju. Nebija nošu vienkārši, citu nošu nav! Ir jādzied tā! Liekas, ka ir akmeņu tarba uzkārtā kaklā, cik šausmīgi grūti. Ja dzied Si maž, tad tā tonkārtā noved tevi tādā afekta stāvoklī, viņa paceļ tādā augstumā, ka tur nav speciāli jāmeklē kaut kāda emocija, kura man jādod uz publiku. Tā tonkārtā dod to emociju, to vājprāta sajūtu, to visu to, šito te... Kā ir tas si mažors... Tas uzreiz kaut ko iedod, tādu poti, tādu dopinga devu! Tur nemaz nevar būt... (Dzied: Pust' ņeudačņik plačet)

Kuri ir tie tenori, kurus gribas saukt par sev tuvākajiem?

Visā manā mūžā man visu laiku ir bijis kaut kāds viens favorīts, kuru es esmu klausījies. Sākotnēji tas bija Karūzo, es pie viņa esmu atgriezies arī vēlāk. Viņš bija tas, kas mani visvairāk satracināja. Es teikšu tā - man ļoti patīk tas teiciens – harizmātiska balss. Tas ir tas, ka tas cilvēks, tikko kā viņš muti ver vaļā, tā dziedāšana uzlaižu tādu trakumu virsū, tas parādās tembrā Tas nav vienkārši – ja imeņi jejo ņeznaju (dzied vienaldzīgi, tad otrreiz ar lielu emocionālu piepildījumu balsī) Jau momentā kaut kas tāds nāk vaļā. Vot tā ir tā īpašība, kas viņam ir iekšā, tembrā... Tad bija tāds brīdis, kad es aizrāvos ar Franko Korelli

Viens brīdis bija, kad es biju ārkārtīgā trakumā ar Pertili, Aureliano Pertili. Kāds viņam tas emocionālais nēmiens, kā viņš piegāja pie augšas, kā viņš dziedāja to Manonu Lesko, šito te trešā cēliena, pie tā kuģa to āriju. Vai, Dieviņ! Augšā to si – tas ir vispār kaut kas neiedomājams!

Nu tad man ir bijis tāds brīdis, kad es esmu aizrāvis ar baritoniem, ar Tito Rufo, kā šito veci sauc, kas dziedāja līdz 70 gadiem, tāds lirisks baritons, itālietis... esmu aizmirsis uzvārdu... To es klausījos daudz. (Batistīni)

Bet Lauri - Volpi, Skipa, Džilji...

Nē, Es viņus neesmu...

Lauri - Volpi savās atmiņās saka, ka viņam pārejas nots ir la bemols pēc dabas. Viņš līdz tam dzied vaļā, bet es klausos, to nevar to tā īsti saklausīt, man liekas, ka tas la bemols viņam ir taisni pakausī iekšā, tas nozīmē, ka viņš par vēlu pievēršas segšanas momentam. Tā kā tur es neņemos spriest tik ļoti.

Benjamins Džilji man nepatīk, ka viņam vienmēr kaut kāds prastums iekšā, kaut kāds, muzikāla tāda... Tas nav tas, kas nāk no sirds, no dvēseles...

Un tā daudz! Un tad, kad parādījās Pavaroti, tad es varēju sēdēt un klausīties 5 stundas no vietas, klausīties šito (dzied) kā viņš dzied Pulka meitu – 7 Do augšā. Ārprāts! Un galvenais, kā viņš gāja augšā!

Tad vienu brīdi es biju aizrāvis ar Alfredo Krausu. Tam atkal bija tā, viņam tā vieta bija tik ārkārtīgi tāda neliela, šaura, bet ārkārtīgi skanīgs tas moments, tas, ko mēs saucam, tas punkts.

Viņš tāds pats gāja augšā, tāds pats lejā. Viņam nebija iekšā tā baigā prese. Viņš arī nodziedāja - man vēl viena lenta ir – kur visi spāņu izcelsmes dziedoņi dzied Barcelonas operā. Baigi interesanti. Domingo diriģē, piemēram, Kabaljē. Tāds moments tur ir iekšā.

Vienu brīdi es biju aizrāvis – tas lielais filierētājs – spānis ar pēc tautības viņš bija. Ai!...Es varu izdomāt, bet man aizkrīt...Tas bija ārkārtīgi labs tenors, man ļoti patika. Kā viņš mācēja filierēt! Paņem forte noti, paņem forte si bemol Hozē ārijā un (dzied, filierējot skaņu) Tādā izteikti...

Tas norāda to, ka šī ir sfēra, ar kuru es vairs nenodarbojas. Vairs nespēlē, vairs neklausās dziedoņus... Šitie 4 gadi, kas man ir nākuši virsū, vai nu tos var saukt par kaut kādu ceļu uzpurēšanos, to bērnu audzināšanai. Tas ir daudz par daudz...

Pedagoģiskā pēctecība, kuru Jūs cenšaties nodot tālāk, vai tā ir balstīta Josifova skolā?

Jā, tā ir pamatā, ko es esmu centies nodot tālāk saviem puīšiem.

Galvenais ir tad tā segšana?

Nu, piemēram, es pateikšu tā, tanī laikā, kad Ingus beidza konservatoriju, kad viņš šito manu bija pieņēmis, viņš vēlāk atgāja no tā nost, viņam kaut kas tur sagrozījās. Viņš taču toreiz man nodziedāja Rūdolfu! Sproģu Jānis! Kādā stāvoklī es saņēmu Sproģi Jāni. Viņš taču dzēra toreiz, tas Jānis un viņš pie tā Viļumaņa bija izlaidies nu tā kā līdz pēdējam. Savākt kopā... Viņš arī nodziedāja Rūdolfu, nobeidzot bakalauru.Un nerunāsim vēl par Poļakovu. Poļakovs atnāca vispār bez augšām un kā viņam tās augšas atvērās. Es nemūžam neaizmirsīšu, kā viņš reiz pēc tam man operā nodziedāja solo koncertu, jauns būdams!16 ārijas – Renāto, Jago, ārprāts, ko viņš tur nedziedāja! Drausmas! Šitā milzīgā izturība! Kā viņš Gļinkas konkursā. Nu viņš gan ieguva tur 3 vai 4 vietu, kaut kur tā... Viņš no pirmās nebija... Kā viņš dziedāja Pajaču Prologu ar visu la bemolu! Ārprāts!

Autoritātes pedagoģijā, varbūt šodienas autoritātes, kas šķiet tuvs

Tāda liela autoritāte, es nezinu...

Vislabāk jau šitie paši itālieši to skolu...Ne velti, tā liekas Lamperti doma, kad ja viens dziedātājs, teiksim, dzied oktāvu, tad uz tās augšas nots viņam ir jāiemāca nevis domāt un kontrolēt skaņu, kas tur augšā sēd, bet domāt un kontrolēt izelpu, kas tur notiek. Tā ir tā galvenā atšķirība. Nevis, kā es turu toni, kā tas tonis man skan, bet kā es tālāk izelpoju. Vai man ir absolūti brīvs balss aparāts, vai elpa plūst viegli, vai viņai viegls

ceļš un tai pašā laikā, lai pamatā ir tas elpas taupības moments jeb ko mēs saucam - tā ekonomija, vai kā mēs viņu varētu nosaukt, aizture, ko mēs sakām, bet tajā pašā laikā, lai viņa plūst, tā elpa. Tā man liekas bija Lamperti doma.

Es personīgi domāju tā, ka tas ir viens no galvenajiem momentiem, kas ir jāiemāca studentam. Es arī cenšos izspiest tādu domāšanas veidu. Es lieku dziedāt oktāvu un tai laikā es lieku kontrolēt, kā izelpo (demonstrē a....) – , bet tas ir kopā ar skaņu, uzreiz parādās normāls vibrāto, uzreiz parādās normāls tembrs, uzreiz parādās normālas crescendo iespējas, parādās diminuendo iespējas. Bet tikko tas cilvēks kontrolē toni, klausās kā skan tas tonis, tā tā elpas kontrole paliek par nulli. Tā ir viena no galvenajām domām.

Tāpēc man liekas, ka visas tās – nu... Te jau viena tāda ar bija, par to elpošanu bija - Donava Irēna, viņa ar to Streļņikovu metodi.

Pamatā tā doma ir kontrolēt nevis dziedājumu, bet kontrolēt elpu. Vienalga kādi tie tehniskie paņēmieni ir, bet galvenais ir kontrolēt elpu.

Kas ir diapazona apakšā, zemākā nots, kuru var izmantot lietās?

Nu kāds La bemols ir.

Lietās?

Jā, bet ja tiek ekspluatētas augšas, tad tām apakšām netiek viņām vairs klāt.

Kad būs pussimts gadi uz skatuves dēļiem - 50 gadi uz skatuves dēļiem?

No 60. gada. 50 gadi uz skatuves būs 2010. gadā.

Par fizisko ķermeni runājot, es domāju, ka spēcīgākas miesas būves cilvēkam ir lielākas izredzes uz spēcīgu balsi.

Protams, ir izņēmumi arī. To vajag arī pieminēt. Izņēmumi mēdz būt. Kaut vai tāds, no prakses zinu. Kad es Bulgārijā mācījos, tur tika uzvests slavenais Sofijas operas teātrī Don Karlosa uzvedums, kurā dziedāja tādi slaveni tenori kā Nikolo Nikolovs un Dmitrijs Azurovs, tenori. Gjaurovs dziedāja gan Filipu, gan Inkvizitoru. Tas bija kolosāli, no balss viedokļa tika nolasīti tādi dziedoņi! Nu, neiedomājami! Viņam inkvizitoru pretī dziedāja tāds Manolovs. Tas Manolovs bija tāds, ka kolēģi smējās, ka viņš kopā ar gultu svēra 40 kg. Bet kas viņam bija par tauri! Kas tā bija par balsi! Skaļa! Baigi liela un arī riebiņa! Nu, bet milzīga! Kad viņi abi to duetu tur laiž! Sekvences! Viens augstāk, otrs augstāk! Vai!

Normāli cilvēki, tikai tāds ārkārtīgi kalsns, varēja redzēt – tāds pilnīgi izžuvis. Kolēģi smējās un teica, ka viņam ir 40 kg kopā ar gultu

Vai savu balsi bieži ierakstāt?

Es savā laikā ārkārtīgi daudz rakstīju radio un man uz vienu jubileju teica, ka man esot lenta no Rīgas līdz Līgatnei un tās citas pat nevarot pateikt, no kurienes līdz kurienei, jo es tik tiešām sarakstīju ārkārtīgi daudz. Un tā bija vesela laboratorija, jo man bija savs princips – es ierakstīju dziesmu, es viņu pēc tam noklausījos un pēc tam sāku labot, kā man likās, kā vajag labāk un sevišķi daudz es sadarbojos ar pašreizējo diplomātu Krastiņu, viņš bija skaņu režisors toreiz un arī ar Gruduli arī. Un ārkārtīgi daudz es sarakstīju. Visus Šūberta ciklus es esmu ierakstījis, es esmu Brāmsa Magelonas dziesmas ierakstījis, es esmu ierakstījis visu Alfrēdu Kalniņu gandrīz, Vītolu, kas attiecas uz tenoriem...

Mediņu, Garūtu un, un, un... kas nav sarakstīts... to es nemaz nevaru izstāstīt, cik daudz es esmu sarakstījis. Man pat ir bijis tā, ka es dzirdu, ka es kaut ko dziedu, es vairs nezinu, kas tas ir. Kas tas par skaņdarbu?

Es domāju un minu, kas tas varētu būt... Ā! Zoltans Kodai, piemēram. Tā kā ļoti, ļoti daudz man ir, man ir šausmīgi daudz

Un es teikšu tā . Tie ieraksti bija ārkārtīgi liela skola man un te nu ir tas vokālās intuīcijas, vai teiksim tas moments... Cilvēks bez šīs intuīcijas, viņš nedzird to ideālo

variantu, kas viņam būtu jādzird ausīs. Vokālā intuīcija nosaka frāzi, tas nosaka satūra atklāsmi!

Es nezinu, man neliekas, ka teiksim, absolūtajai dzirdei ir tik ārkārtīgi lielas priekšrocības. Viņa, protams, kaut kur palīdz, bet viņa arī traucē. Absolūtā dzirde nav no tiem, manā uztverē, nav no tiem momentiem, kas nu būtu tāds, ka, ja nu nav absolūtā dzirde, tad nav nekas! Ar to absolūto dzirdi ir tā, teiksim, kad cilvēkam, kuram viņas nav, pēc tās metodikas, ja es mācu, teiksim, vienu tenoru, es viņam iemācu precīzu sajūtu, kā, piemēram, skan sol bemol, pārejas nots sol bemols, galvas nots. Un, ja viņš to iemācās, viņš dzied vienmēr, viņš pasaka: „Ā! Tas ir sol bemols!” Jo viņš zina, kāda ir tā sajūtu! Tā kā, tā arī mēdz būt.

Parasti uzskata, ka profesionalitātes mērs ir intonācija.

Bet mēdz būt otrādi arī, mēdz būt, kad ir indisponēta balss un tā pozīcija vienkārši ir zema un skan par zemu un līdz ar to ir zema nots.

Tad jau pirmkārt jāarstējas!

Bet ir tādi skolnieki, kuriem tā indisponētā balss ir norma...

Un tu viņu nevari dabūt tajā īstajā vietā iekšā – ne šādi, ne tādi.

Tad jau viņi nav piemēroti šai profesijai.

Ar veselību ir tā kā ir. Veselība, protams, ir no svara. Nedrīkst nekādas pārdziedāšanās un tā...

Smēķēšana

Līdz 57. gadam bija. Biju visu laiku tāds pīpmanis kā ārprāts!

Tur nu mana Reģīna bija tā varone. Viņa man teica – tu esi vāja rakstura cilvēks. Tu nevari atmest smēķēšanu, kas tev traucē dziedāšanai!

Kāpēc tev vajadzīgs to balss aparātu vēl pašam padarīt neelastīgāku nekā, kad tu nesmēķētu?

Vai jutāt, starpību, kad atmetāt?

Es domāju, ka jā. Un viņa teica – tev jau nav rakstura, tu jau nevari to izdarīt! Un es uz to uzāķējos. Es saku – nē, bet es varu! Nē tu nevari! Nu tad atmet! Un es no tās dienas teicu - sveiki, noliku malā un viss.

Kāre iedzert ir pazudinājusi daudzus labus dziedoņus. Imants Krēsliņš jau tādā veidā pazaudēja savu karjeru.

Diez vai.

Viņš vienkārši, nu atkal es varu pateikt tā - viņš vienā jaukā brīdī nāca pie manis, nu iemāci man, kā tu tās augšas vari izdziedāt, nāc parādi man ar, kā jādzied! Un es viņam..., pie kam viņš ļāvās! Es viņam precīzi iemācīju balss segšanu, sauksim kā viņu grib, reģistru maiņu, kā tikt galvas reģistrā iekšā, precīzi iemācīju, kā jāskan fa, kā jāskan fa diezam, kā jāskan uz e fa, tas ir toni zemāk, nu uz fa un a uz fa diezu. Precīzi iemācīju un precīzi viņš varēja to izpildīt, un vienā jaukā dienā es dzirdu, atnācis atkal un kliedz kā traks no „Fausta” un atkal plikām skaņām. Es saku - Imant! Ko tu dari? Tu tak atkal balsi jauc sev nost! Kāpēc tu nedziedi tā, kā mēs mācījāmies?

- A man teica, ka tā nav smuki!

Ja man jāsaka, man liekas, ka Imants Krēsliņš balss tembra un vispār kā savas balss īpašnieks viņš bija dziedonis Nr.1. Es domāju, ka viņam bija pat skaistāka balss nekā Zāberam. Nu ārkārtīgi skaista balss! Bet čigāns ar viņš bija! Un kapos viņš arī nobeidza to savu dzīvi.

Par Grāveļa blašķīti runānot...

Nu viņam jau, kas tur bija, ko viņš tur bija sataisījis – ola ar kafiju un piepilināts konjaks klāt.

Vai kādreiz ir izmantots alkohols pirms dziedāšanas?

Ir mēģināts, bet nav bijusi nekad tāda vajadzība.

Lauku darbi un vispār fiziskais darbs.

Nu, šobrīd no manis tur maz labuma, mans mazdēls galvenais palīgs.

Balss marķēšana. Es nekad neesmu dzirdējusi Jūs marķējam balsi!

Tā ir!

Vokālā elpa, manuprāt, Jums veidojas praktiski automātiski. Man šķiet, ka Jūs pat neizjūtat aiztures momentu.

Jā, tā ir mana kļūda. Jā, bija man kādreiz arī garāka elpa, bet man elpa nav no garām. Aiztures moments ir tikai attiecināms uz elpas taupīšanu, lai iznāk gara elpa, aiztures moments, jo balsij ir nepieciešams balss plūdums. Un balss plūdumu var dabūt no tekošas elpas.

Es pat teiktu tā, ja viens tonis prasa 10 kubikmetrus elpas, tad lai dabūtu skanīgu šo skaņu, tad man ir jāizlieto 12 kubikmetri tās elpas, drusciņ pat vairāk. Tas ir tas, ko es tagad pēdējā laikā uzsveru saviem dziedātājiem. Tomēr vairāk vajag domāt par elpas plūdumu, nevis par skaņu. Nevis kā man skan tas tonis attiecīgā augstumā vai attiecīgā figūrā, vai attiecīgā frāzē, bet kā man izdodas izdziedāt no elpas viedokļa, lai nebūtu elpā nekāds sažņaugums. Kur notiek šodien galvenokārt, galvenā nelaime? Nu, piemēram, mans Kurševs! Kur viņš aizgāja dēli? Tāpēc, ka sažņaudza. Tajā brīdī, kad vajag, lai elpa plūst...

Nu tagad pie Garančas mācās. Lai viņam veicas!

Voalīzes un vingrinājumi. Vai Jūs piekrītat viedoklim, ka dziedātājam vajadzētu vairākus gadus turēties tikai pie vingrinājumiem, kā esot strādājis Zanders ar Pakuli?

Es pie viņa vienreiz biju, tas vispār viens āprāts bija, pie tā jau mācījās Ādolfo Kaktiņš, Brehmane Štengele un vēl tur tādi!

Viņš bija Kārļa Ulmaņa sekretārs pa politisko līniju, bet pamatā viņš bija dziedātājs. Un Kārlis Embovics, mans konservatorija laiku kolēģis, man teica tā – Nu, es tevi aizvedīšu pie Zandera! Jo viņš pie viņa bija gājis. Vien' dienu es aizeju pie viņa – stāv 6 tādi tēviņi rindā manā augumā - Viens bass, viens baritons, viens tenors, viens kāds tur - visi mauj vienā balsī un vienā laikā! Tā bija tā skola! Es aizmuku, es to nevarēju izturēt!

Negribējās tai rindā stāvēt?

Tai rindā stāv! Un šis nāk pa vidu un kaut ko tur rāda un kaut ko tur stāsta. Tāds man palika iespaids par Zanderu, bet varbūt es maldos. Lai Dievs dod, ka es kļūdos!

Bet runājot par vingrinājumiem, cik daudz tur var likt klāt emocijas?

Vingrinājumā var izdarīt kontroli, tur pilnīgi atkrīt emocionālais moments. Kontrole ir, teiksim, tādā skanējuma ziņā, tembrālā ziņā, teiksim, kontrole, cik, nu teiksim tā ļoti racionāli, procentuāli, cik man skan krūšu reģistrs, kā viņš man skan. Te nevar bļaut, es parādītu, es nodemonstrētu kā tas ir. Kā skan krūtis, kā man skan šis te rezonators, kādi man ir šitie atvērumi, tie nazālie atvērumi

Vai tur nāk maksimāli, vai zobu rezonanse ir pietiekoša tai pašā laikā lai būtu ovālais veids, O veidīgais, kāda ir sajūta un kāds ir skanējums, teiksim o, a (segtie) o, a (vaļējie) Visas šīs lietas ir iespējams kontrolēt vingrinājumos, jo vingrinājumi jau kā likums ir katram dziedātājam ir viens savs komplekts, ko viņš dzied, citam mazāks, citam lielāks. Es neteikšu, ka man viņš ir liels, bet kādi vingrinājumi 15, 20 man ir, uz tiem es dzīvoju un balstos. Un ar šiem vingrinājumiem es arī kontrolēju sevi.

Pirmkārt gājiens uz augšu, gājiens uz leju, terca, kvinta. Vokāls kāds – a, e, i, o, u, un šo vokālu kombinācijas, tas ir galvenais. Lielākais ir oktāva vai nona, vēl varētu būt pusotru oktāvu ar var dziedāt, divas oktāvas ar var būt dažkārt, tas ir tas vingrinājumu klāsts. Ātrie, lēnie, legato, kantilēna, bez līdzskaņiem, bez patskaņiem. Lūk, viss mans klāsts!

Atkarīga vēl viena lieta, ko es dziedāšu, kāpēc es dziedos? Kāpēc es dziedos! Vai ir jādzied Otello (dzied) vai „che gelida manina...” (dzied)

Un, kas ir dabiskāks manam ķermenim. Dabiskāks man ir Otello dziedājums. Manai balsij, manam ķermenim, manam balss aparātam, atbrīvotība, nepiespiestība un viss tas..

Par vokālīžu dziedāšanu. Katra emocionālā frāze arī vingrinājumā jādzied emocionāli.

Te es īsti negribu piekrist, vingrinājums, man liekas, nu ir tas, kur var vairāk pievērst uzmanību, kā es tīri tehniski šo skaņu izveidošu, ar kādu kakla atvērumu, ar kādu mīkstās auskles pacēlumu, ar reflektācijas vietu, tas ir tikai priekš tam. Ja es te likšu iekšā emociju, tad šiem mirkļiem vairs nav vietas. Tikko kā ir emocija, tā šie aiziet otrā plānā, šie tehniskie paņēmieni. Teiksim tā, man pat ir bijusi tāda pieredze, es esmu dziedājis Lučijā, pēdējā ainā, kur ir ārkārtīgi grūtais (dzied). Ja šito te dziedās emocionāli, tad ir rīkle „kriukts”, nekas tur neiznāks. Es apzināti tai vietā ieņēmu ērtu sēdēšanas pozu pie savu senču kapa, tajā kapsētā un absolūti izslēdzos no emocijām, 100 procentu es izslēdzos. (dzied) un tad, kad es nodziedāju (dzied) es atgriezos emocijā.

Vai ir izmantots falsets?

Praktiski neizmantoju falsetu.

Esmu ievērojusi, ka jūs bieži mēģinājumos dziedat bez iedziedāšanās!

Jā, ja es esmu formā, tad jā!

Balss iesildīšanu parasti sākat no apakšas vai no centra?

Balss iesildīšanu parasti sāku no apakšas, ja dziedu uz leju, tad no centra. No centra var, ja dzied vingrinājumus uz leju. Nu kaut vai:

Nai, nai, nai, nai, nā – tas ir no centra

No apakšas jā (kvinta uz augšu, uz leju)

Parasti es eju līdz pārejai. Tad uz kaut kādu mi bemolu, mi es apstājos, pakontrolēju, cik man ir krūšu rezonanse, cik man ir galvas rezonanse, cik es vai neesmu par pliku, vai es varu dabūt, vai es nevaru... Tad nav ko sapņot dabūt šito (dzied no Otello) nemaz nerunājot, nemaz netiek viņam tuvumā! Atkarīgs arī no tā, teiksim, ar ko nodarbojas! Es piemēram atceros to momentu, ka mēs kopā ar Fišeru iestudējām Lučiju. Beigās bija tāda pozīcija, tāda, teiksim, koncentrētība, tāda varēšana balsī, ka jābrīnās! Tāpēc, ka vienu un to pašu dzied, vienu un to pašu trenē un tur, kur bija grūti, tur arvien kļūst vieglāk. Un var vairāk dot balsi, vairāk var dot elpu un līdz ar vairāk dodot elpu, vairāk balss krāsas nāk līdz. Tā ir...

Svarīgi, lai dziedātājam būtu nepārtraukts darbs.

Jā! Es ļoti uzsvērt gribu to posmu, kad man bija sadarbība ar Lielo teātri. Pirmkārt, tam laikam raksturīgi, tas bija tiešām viens ievērojami labs kolektīvs ar lielām potencēm, ar lielām skaistām balsīm. Koris ārkārtīgi skanīgs, orķestris ārkārtīgi precīzs, diriģenti kādi tur bija! Piemēram, Mimirops, vecajam Haikinam...

Viņš mani pat uz savu jubileju ataicināja, par ko Atlantovs bija nikns kā pūķis! Un tas posms bija ļoti... Visas tās partneres!

Vienu brīdi es Arhipovai biju partneris Karmena. Speciāli iemācījos krievu valodā lomu. Tie bija ārkārtīgi zīmīgi, ārkārtīgi emociju pilni pacēluma pilni brīži. Hozē es tur dziedāju, Hermani visvairāk, Manriko.

Vai negribējās tur palikt?

Mani aicināja vairākkārt!

Bet, vai negribējās palikt?

Nē, kur es prom! Man divas meitenes! Ievedīšu krievu sabiedrībā, tā sakot, man negribējās un, teiksim, dalīties un jaukties...

Kāda attieksme bija citiem Lielā teātra tenoriem? Atlantovs jutās apdraudēts acīmredzot?

Nē, Es nedomāju, ka jutās apdraudēts, bet viņš bija aizvainots no tā. Viņš visu laiku dziedājis, bet Haikina jubilejas izrādēs pēkšņi tiek aicināts cits! Tas nav arī pretdabiski. Ar Sotkilavu man ir tāda vēsture – praktiski 2 notikumi.

Viens bija tāds - lielais teātris brauc uz Metropolitena operu savās viesizrādēs. Viena no tām bija arī Piķa dāma, sastāvā iekļauts arī Kārlis Zariņš un tieši pirms izbraukšanas man paziņoja, ka man nav jābrauc, jo bija iemācījies arī Sotkilava.

Otrs gadījums bija tāds, ka bija ārkārtīgi slavēta rumāņu mecosoprāns Jeļena Černei. Burvīga sieviete pēc izskata, auguma!

Kolosāla balss, skaista balss! Liela milzīga balss un Karmena viņa bija. Šodien varbūt tādas vairs nav modē, bet viņa pati teica – tā ir jādzied, lai varētu tikt Parīzē dziedāt. Aristokrātiska, ne tāda mežonīga, ne tāda vulgāra! Ārkārtīgi smalka, izsmalcināta un viņa aicināja mani uz Bukaresti. Kas bija Bukarestē toreiz padomju laikos! Nekas nebija!

- Kas jums ir, kāpēc jūs nekad negribat atbraukt uz Bukaresti?

Es saku - Kā es negribu? Labprāt aizbrauktu, bet man tik vajag, lai mani aicina!

- Kā, es esmu divas reizes aicinājusi un abas reizes atbrauca Sotkilava!

Padomju iekārtas raksturīgie momenti!

Režisori arī bieži var nevis palīdzēt, bet traucēt.

Nu te ir milzīga starpība! Te pat ir tādi režisori, kas iet pilnīgi pretī! Tagad iesim pret muzikālo dramaturģiju!

Šodienas mākslinieki, kas ir nonākuši režisora pakļautībā, ir spiesti darīt visu.

Ticīgs cilvēks teiktu - Dieva roka mani vadījusi! Varbūt arī tā! Jo man ļoti bieži ir bijis tā, kad es neesmu rēķinājies, kā man tas iznāks vai kas man par to būs, vai kā es to sasniegšu. Es vienkārši esmu gribējis tikt pie kaut kāda rezultāta un man tā iekšējā balss vairāk diktējusi pareizi nekā nepareizi!

Jūs ticat Dievam?

Jā... nosacīti...

Kādam augstākam spēkam, liktenim...

Es pat nezinu, varbūt...

6. Pielikums

Intervija ar Kārli Zariņu. 09.09.2008.

Z. Krīgere: Jūs esat piedzimis Rīgā, 1pilsētas slimnīcā

K.Zariņš: Tad, kad bērniņi nesti pie māmiņām uz barošanu, tad esot tādā resnā, milzīgā, skaļā balsī sevi pieteicis un māsiņa teikusi – nu, tas noteikti būs dziedātājs.

Z. Krīgere: Kādas ir tās vissenākās atmiņas?

K.Zariņš: Nu, ko jāsaka tā..., kas attiecās tieši par dziedāšanu?

Z. Krīgere: Nē, vispār, jebkādas bērniības atmiņas!

K.Zariņš: Man bija tā, manam tēva brālēnam... mans tēva brālēns bija mežsargs, un mēs tie bērni vienmēr tikām vasarās nodoti pie viņiem, kā saka pansijā, ne pansijā, kā bērni uz laukiem tika aizsūtīti, tur darīja lauku darbus. Kā jau riktīgi latviešu cilvēki, tika likti pie darba, neskrēja jau tā vārdsakot... Un viņiem arī bija 3 bērni, pašam tam Karlson Jānim, tēva brālēnam. Un tas Oļģerts, tas bija tas vecākais, viņš ir miris jau tagad, viņš man tāds brālēns otrā pakāpē. Mēs vienmēr turējāmies kopā un arī vienmēr dziedājām kopā, un tad es atceros vienmēr bija tā, ka mēs vakars, kad pienāca, mēs uzkāpām tajā savā klētis augšā. Klētis augšā mums bija tā mājvieta, kur mēs tur visi vasarā mitinājāmies, sienā gulējām. Tā bija tā mūsu Ulubele... kur mēs puikas vienmēr un tad vienmēr vakaros bija tā – nu, kas ir puikas, uzdzied! Un tad mēs arī kaut ko uzdziedājām, visādas kas nu tolaik bija dziesmas. Tās ar dziedājām.

Z. Krīgere: Kur bija tie lauki?

K.Zariņš: Sākumā bija Turaidā, no Turaidas tad viņš pārcēlās uz tādu labāku vietu Olainē. Tad Olainē pēc tam atkal pie Rīgas tuvāk bijām.

Z. Krīgere: Kaut kur meža vidū tās mājas bija?

K.Zariņš: Jā, tas ir teiksim uz apvedceļu tagadējo, no Baložiem iekšā, ja brauc pa Jelgavas šoseju uz Jelgavas pusi, pie Baložiem griež iekšā pa kreisi, tur tā mežniecība ir un pa to ceļu uz priekšu, 5 km uz priekšu tur mums bija visa tā...

Z. Krīgere: Un tad apkārt citas mājas nebija?

K.Zariņš: Nē, kā jau uz laukiem, mājas ir visur visapkārt...

Z. Krīgere: Es domāju, ka mežsarga mājas ir tā dziļāk mežā?

K.Zariņš: It kā jā, it kā nē...

Z. Krīgere: Kā tos radiņus sauca?

K.Zariņš: Puika bija Oļģerts, tas man draugs bija, un mežsargs bija Karlsons Jānis. Viņas bija bijušas četras māsas... četras māsas. Tur bija Karlons, tur bija Baškers, tur bija Zariņš... un tur bij... redz, pagaisa...

Z. Krīgere: Vai tad kādi skandināvi bija tajās asinīs iekšā – Karlsoni?

K.Zariņš: Nu jā, viņas četras māsas, katrai savs vīrs bija, no tā jau tas uzvārds radās, vai ne...

Z. Krīgere: Dzimtas koks nav taisīts?

K.Zariņš: Neesam to koku taisījuši.

Z. Krīgere: Kādas asinis vispār plūst dzimtā iekšā?

K.Zariņš: Es no sava vectēva puses... man nav ko meklēt kaut kādus sveštautībniekus, bet Reģīnai drusciņ varbūtās ir. Viņai kaut kas no zviedriem tur ir bijis senčos. Pētersons tur ir bijis iekšā un tā nu...

Z. Krīgere: Bet tieši Jūsu dzimtā? Tēvs bija Zariņš...

K.Zariņš: Viņa tēvs atkal ir Zariņš, jā un man, piemēram, mana tēva brālis, kurš arī jau ir miris tagad jau, nu jau krietnu laiku, vecāks bija par manu tēvu. Manam tēvam tagad, šodien būtu 103 gadi, un Jāņonkulim, kā mēs saucām, viņa brālim, 108 gadi, un vēl vecāko brāli, kur ienāca krievi, viņš bija policists, viņš pazuda bez vēsts, Pēteris,

tas ar bija 2 gadi vecāks. Bet es zinu tā – mans tēvs Kārlis, tēvam tēvs Pēteris, tad ir bijis Juris un tad ir atpakaļ vēl Lauris un kaut kur tie kapi ir Turaidā un kaut arī vēl ir Bīriņos esot arī vieni kaut kādi senči bijuši glabāti. Bet to jau mēs neviens vairs nevaram zināt. Tik daudz es to koku zinu.

Z. Krīgere: Un pa mammas līniju?

K.Zariņš: Nu mammas līnija, es tikai tik daudz nu tik daudz, cik viņas māsas bija kopā, vai ne... tas ir mana vecāmāte – Zariņmamma, Baškertante, Karlsonmamma ... Karlson vecāmāte bija... Un tie bija tie ceturtie, tie bij tie komunisti, tie gāja pa to līniju... Tie bij, kā viņam bija tas uzvārds...

Z. Krīgere: Man tā ienāca prātā, ka varbūt būtu vērts rakstīt ar paša vārdiem? Varbūt tad tas stāsts sanāk dzīvāks un personīgāks?

K.Zariņš: Vispār jau es pateikšu tā, šitas viss notiek drusku par vēlu, jo man jau tā skleroze ir par lielu, lai es visu atcerētos...

Tas, tā es tā intuitīvi domāju, ka arī tā bērniņas dziedāšana un tas viss, tas kaut kur bija tāds laiks, kurā varbūt iezīmējās kaut kas uz to mūzikas pusi, un mans tēva brālis Jāņonkulis, ko es jau pieminēju, viņš bija beidzis Vīgnera fonoloģijas institūtu, un viņam bija tā - viņš bija tas, kurš visvairāk ar mūziku bija nodarbojies, viņš klavieres spēlēja, vijoli spēlēja. Vijoli viņš bija spēlēja, bija tāds 20tajos, 30tajos gados Jelgavas simfoniskais orķestris Hunhens tur bija iekšā tajā orķestrī, man kaut kur bilde ir Un Vīgners Leonīds bija diriģents tur arī bijis klāt.

Z. Krīgere: Tā būtu laba bilde!

K.Zariņš: Jā to es varu pavilkt ārā!

Un viņš jau, tas Jāņonkulis, viņš bija tas, kurš visvairāk ar mūziku bija nodarbojies. Viņš bija arī pēc kara, nu tās kara gaitas viņu aiznesa, tāds, tāds... Viņu uz ielas vācieši saņēma ciet, tā kā te bija, īsi pirms vācieši tajā,... teiksim..., kad viņi... īsi pirms kara beigām, un tā viņš bija nonācis kaut kur tur ešelonā kaut kur Kurzemes pusē un ta viņi divi gabali bija izbēguši, un tad viņš nonāca Kuldīgā, un tā viņš tai Kuldīgā nodzīvoja visu sava mūža otro pusi. Un viņš pat bija vienu brīdi Kuldīgas mūzikas skolas direktors, mans onkulis, bet... mans krusttēvs viņš arī ir, jā, bet liktens jau ir tāds jocīgs... Viņš bija gribējis stāties konservatorijā, viņš bija izkritis. Tas viņam bija tik ārkārtīgi liels trieciens, ka viņš negāja otrreiz. Tagad tas būtu vienkārši. Ņem un pār mācīties, izej visu cauri un ej un liec otrreiz, vai nav tā, vai ne! Netiek šogad, tiek nākošgad! Bet viņš to tik ārkārtīgi bija ņēmis pie sirds, ka viņš negāja vairāk otrreiz. Viņam ļoti labs draugs bija Pēteris Barisons. Viņi bija tādi sirds draugi, tuvi draugi. Es pie viņa mācījos klavieres spēlēt. Mana māsa ar mācījās klavieres spēlēt pie Jāņonkuļa. Tā mēs tur... vijoli es ar gāju spēlēt, bet man šausmīgi nepatika vijole, es tā negribēju to vijoli spēlēt, ka bail...

Ar to vijoli man iznāca tā, viņa man bija tā. Viņa nebija man tajā futrālītī, tajā kastītē... bet man bija tādā mīkstā futrālī, no vates taisīts, tāds uzmaukts vienmēr virsū un es ziemā nācu mājās un uz ledu pakritu un uzkritu tai vijolei virsū. Tā dvēselīte izspruka pa otru pusi ārā, salauzu, respektīvi, to vijoli! Tā man beidzās tā vijoles spēlēšana arī.

Z. Krīgere: Vai Jāņonkulim arī bija ģimene?

K.Zariņš: Viņš bija neprecējies.

Un Pēteris, viņa brālis, tas bija mana tēva vecākais brālis. Trīs brāļi viņi bija. Pēteri to jau, tas vispār pazuda bez vēsts. Viņš bija kā Ulmaņu laikos, nu teiksim... Skaitījās labs darbs, viņš sargāja Juglas tiltu kā policists. Viņš bija vienkārši policijā. Viņš tur ilgus gadus pa to Juglas tiltu. Trīs gabali viņi tur laikam mainījās visu laiku... Kad ienāca krievi, momentā paņēma ciet, un to ģimeni visu izsūtīja. Man māsiņu Ilgu, mammu... aizsūtīja kaut kur tālu ellē, ziemeļos projām, kur divreiz pa gadu kuģis atveda sāli un aizveda zivis.

Z. Krīgere: Izdzīvoja?

K.Zariņš: Izdzīvoja ,atbrauca mājās arī, protams, ar sabojātām veselībām. Martas tante, tā bija Pēterim sieva, tā nomira pēc tam, ilgi jau vēl dzīvoja, kādu brītiņu...Tā nu man tur bija tie radi...

Z. Krīgere: No kura dzimtas zara Jums nāk tas raženais augums?

K.Zariņš: Es pat nezinu pateikt, mans tēvs nebija diezko liels, bet ar viņš bija diezgan liels augumā. Jānis bija liels, Pēteris arī bij' liels augumā un atkal no mammas puses, mammas tēvs, vecais Ķirsis Voldemārs ar bija liela auguma.

Z. Krīgere: Kam Jūs esat līdzīgs vizuāli?

K.Zariņš: Es laikam tomēr esmu tā vairāk pa mātes līniju iegājis.

Z. Krīgere: Mammai Ķirsis bija uzvārds?

K.Zariņš: Ķirsis, jā...

Z. Krīgere: Un kādi mammai tie radu raksti?

K.Zariņš: Tur bija... Mammas māte bija dzimusi Lācītis, viņai tur Plācī bija tie radi kaut kādi... un, un, un... Jā, redz tā ir, tad, kad vajadzētu to savākt, tad tev tas vējš galvā, un tie radi likās vajadzīgi, nevajadzīgi... Mums bija viena tāda attāla radniece, tagad jāpadomā, kā viņu sauc... Lancmaņtante... Viņa bija sašutusi par to, ka neviens nezina radu rakstus. Es tā domāju – visu viņa zināja, visu viņa mācēja pateikt! To teiksim, to tēva līniju. Tur kaut kādi Gulbji nāca iekšā un kaut kādi uzvārdi bija es tik tagad kā pa miglu viņus atceros un nav vairāk, kam prasīt un nav vairāk, kam zināt to visu. Tas ir ļoti skumji, bet tā tas ir.

Man mūžīgi, vienmēr tie draugi..., tā tendence bijusi uz tādu padziedāšanu, teiksim. Vēlāk, kad es gāju tehnikumā Rīgā, kad es mācījos vakara vidusskolā, tad man bija tāds Gunārs Bruņinieks, draugs ar tādu dziedāšanu nodarbojāties vienmēr, ģitāru spēlēja un tad beigās kaut kādu ansambli bija sadibinājuši. Tādas bērnišķības visādas bija... Briedis Jānis bija kino operators kādreizējais, tas arī mums tai kompānija bija.

Z. Krīgere: kas tas bija par laiku?

K.Zariņš: Tas jau ir vidusskolas laiks.

Z. Krīgere: Tas bija klasesbiedrs?

K.Zariņš: Jā, Mēs kopā mācījāmies 23. vakara vidusskolā.

Z. Krīgere: Visi trīs tur mācījāties?

K.Zariņš: Tur vairāki puikas bija.

Z. Krīgere: Visi no vienas klases?

K.Zariņš: Jā, jā...

Z. Krīgere: Tad tur bija tāds ansamblītis?

K.Zariņš: Tās jau tādas bērnišķības ļoti...

Un tad atkal... Kad jau mēs nācām vēlāk, kad es jau ar Regīnas iepazīnos, tad man tur tāds draugs bija, tāds viņai... tāda draudzene bija, ar ko viņa kopā mācījās bija, tāda Lazdiņa... Un viņai vīrs vēlāk bija tas Otto Neimanis , un tas Neimanis arī bija tāds, tāds milzīgs sapņotājs, viņam ar tā mūzika likās vienmēr tuvu pie sirds. Viņam patika opera, viņš mani veda uz operu vienmēr. Viņš bija faktiski tas, kurš mani pirmais aizrāva uz operu, mēs sēdējām orķestra ložā vienmēr un klausījāmies kaut ko. Un tad viņš mani arī pavilka līdzī uz vīru kori Dziedonis. Es tur kādu brīdi padziedāju, tai Dziedonī, un vienmēr ar to dziedāšanu ir bijusi kaut kāda sakarība. Bērnišķīgos rāmjos vienmēr ir bijis un tad man ir bijis tā...

Kad es mācījos 23. vakara vsk, tur tāda skolotāja Āboltiņa bija, un tā viņa tur ar tādu ansamblīti, kopā meitenes un zēni, mēs kopā tā muzicējām. Viņa dzīvoja te Kr. Barona un Dzirnāvu ielas stūrī. Tad viņas mājās vienmēr sapulcējās un tad dziedāja kaut ko, un tad viņa tos solistus tur virzīja ārā, un viens tāds puisis, es vairs neatceros ne viņa vārdu, ne uzvārdu, bija ar lielu milzīgu, resnu balsi! Un tā, ka viņš kaut ko dziedāja,

man vienmēr likās, nu es varu tikpat labi kā viņš, tikai man nebija tā izteikšanās iespēja kaut kāda... (smejas)

Z. Krīgere: Kurš no vecākiem bija tas stingrākais, bargākais?

K.Zariņš: Man tā nav, es nevaru pateikt, kas man tā ļoti...

Z. Krīgere: Vai audzināšana bija stingra?

K.Zariņš: Nu droši vien, bet man nav nekādas tādas grēmas palikušas, nē... man vienmēr mūsu ģimenē bijušas tādas labas attiecības...

Z. Krīgere: Nē, ne jau tā! Kāds jau vienkārši ģimenē uzņemas to audzinātāja lomu.

K.Zariņš: Nu jā, mana mamma laikam tā diezgan stingri turēja, jo es jau pamatskolā, es tur biju kaut kādā 2,3,4 klasītē, nu jā, tā apmēram varētu teikt. .. Es jau skaitījos labs skolnieks. Cik es slikts biju pēc tam, kad nācu uz vidusskolu uz tehnikumu un no tehnikuma faktiski mēs visi, tā kompānija, kas mēs tur bijām, mēs visi aizmukām projām, tāpēc, ka bija jāsāk stingri mācīties. Acīmredzot negribēja mācīties, aizmuka uz vakara vidusskolu viss tas bars. Nu tā...

Z. Krīgere: Kāda bija pirmā vai mīļākā bērnības rotaļlieta, ar ko patika spēlēties?

K.Zariņš: To ar vairs nepateikšu...

Man vienīgais, kas ir atmiņā... kad mēs braucām uz to Turaidu... Tur tagad vēl tā mežsarga māja ir, un tā vecā klēts tur arī ir. Tur tāda ļoti sena klēts. Viņai vēsturiska nozīme varbūt, viņa jau ir uz šito muzeju... Brīvdabas muzeju... Bargi saucās tā mežsarga māja. Kad brauc pa Straupes ceļu, tad pārbrauc pāri Braslas upei, nepārbraucot Braslas upei, iekšā pa labu roku mežsarga māja ir iekšā, pīļu ezers tur tāds bija blakus...

Z. Krīgere: Nav kāda bilde fotogrāfija no tā mājām?

K.Zariņš: Varbūt ir kaut kas...

Nu, tāds notikums man ir prātā – sievas mazgāja veļu, un to veļu pēc tam zilināja. Tāda bija tā tehnoloģija, teiksim. Ūdenim pielika kaut kādu zilu krāsu klāt, un tad viņu...vai mērcēja vai kā viņu tur skaloja un pēc tam tā veļa bija ļoti gaiša. Palagi un teiksim tādi... Vairākās vietās tā darija... Un mums bija tāds dzeltens suns ar tādu kaķisku nosaukumu Muris, un tas Muris tas mums nāca līdzī ganos. Mēs jau puikas gājām ganos, mums bija jāgana govīs. Es un Oļģerts mēs tie puikas bijām. Viņam brālis tas bija kādi pieci gadi jaunāks laikam, Andris, un Ārija bija tā vidējā, tā ar bija kādi gadi trīs. Tie, kas mēs pa laukiem dzīvojām. Un ta mēs sadomājām tā – visiem tur tie suņi dzeltenī un ta mums lai būtu zilgans, un tad mēs to suni bāzām tai zilumā iekšā! Te, lūk, ir – te ir tas viens zobs, un te ir tas otrs zobs!

Z. Krīgere: Roka vēl tagad atceras!

K.Zariņš: Šite nevar redzēt lāga, te kaut kur, bet te tas ir skaidrs zobs...

Z. Krīgere: Viņš negribēja būt zilā krāsā!

K.Zariņš: Negribēja būt zils, jā!

Tur bija ļoti interesanti tai pusē, Bargi saucās tā mežsarga māja, un tur zināmā mērā bija tam Karlsonam Jānim tēvs arī bija bijis mežsargs un arī tais pašos Bargos, un tas dēls to mežsarga šepi bija pārņēmis, un faktiski to mežsarga šepi pārņēma arī Oļģerts. Viņš beidza Aizupes meža tehnikumu. Un viņš bija vēlāk kaut kāds mežzinis vēlāk kaut kur Cēsīs, kur viņš tur bija, tā kā tā dzimta gāja tā tur pāri. Bet tajā pusē, kur mēs dzīvojām, bija interesanti māju nosaukumi – Namšķeni, piemēram, kas vēl bija... atmiņa vairs nedod ārā vajadzīgo impulsu... Jā, tur tādas ļoti labas atmiņas, un tur bija tāda koku skola blakus, tieši tajā mežsarga mājā priekš meža pavairošanas eglītes audzējām, priedītes audzēja un tad stādīja mežā.

Un tad viņi pārnāca uz Rīgu, uz to Olaini dzīvot. Te bija lielāka zemes platība, te bija un acīmredzot atalgojums bija lielāks, jo kā viņi 38. gadā pārnāca uz šejieni un tā var spriest un uzreiz tika iegādāts visādas pļaujmašīnas, labības pļāvējs bija ar šitām te ķepām... kas tur vēl bija... Ar vārdsakot cilvēkiem sāka iet daudz labāk. 40. gadā bija karš un tad viss nāca karš pāri un tad visi muka projām un viss izputēja un sveiki... ar Dievu... Tas posts bija neiedomājams, kā likvidēja visus tos...

Man Regīnai atkal tā bija... Regīnai ir vispār ļoti plaša tā dzimta. Tur tāds skolotājs Lašupē ir... Vanags, jā, laikam Vanags. Tad viņš ir mana, Regīnas senču tajā celmā viņš ir konstatējis tādu faktu, 1823. vai 26. gadā kaut kur Regīnas senči ir izpirkuši no muižas zemi, un tas ir pamatā tai Regīnas vecā tēva mājai. Viņa senči ir izpirkuši tad, kad vēl bija dzimtbūšana 1726. vai 7. gadā.

Z. Krīgere: Tā ir tā zeme, kas jums tagad ir?

K.Zariņš: Mājas tās vairs nav, bet zemi mēs to turam svēti, tā sakot. Tur ir viņas vecais tēvs, viņš ir bijis ļoti ieredzēts no zemnieku puses. Viņi visi tur bija bagāti, bija tie zemnieki, tai Lašupē tieši riņķī apkārt. Lielas milzīgas mājas ir bijušas, un tad viņš ir apprecējis kaimiņa meitu, un tad viņam visi tie zemes īpašumi bija vairāk par 300 hektāri. Tagad ar brāli uz pusēm, mums ir vairāk par 180 hektāri, mežs ar zemi kopā.

Z. Krīgere: Kādas dāvanas ir sagādājušas prieku bērnībā?

K.Zariņš: Tā jau vispār ir, bet tā, ka es tā ļoti... No rotaļlietām man bija tas tradicionālais lācis, tāds diezgan liels. Bet kur viņš palika, pabija... to es vairs nevaru pateikt. Man kaut kur tāda bilde ir ar to lāci ir. Un vispār jau jāsaka tā, mani vecāki nebija nekādi bagāti. Mans tēvs bija tāds diezgan, krāsotājs... viņš, vai ne... tad es domāju, ka mums tā rocība nebija liela.

Z. Krīgere: Ko mammīte darīja?

K.Zariņš: Mamma bērnus audzināja, viņa sākumā strādāja mazliet, bet pēc tam, mūs abus divus...Acīmredzot tā bija izdevīgāk, jādāmā.

Z. Krīgere: Māsa bija vecāka vai jaunāka?

K.Zariņš: Māsa man ir mirusi, māsa bija vecāka 5 gadus par mani.

Z. Krīgere: Kā sauca māsu?

K.Zariņš: Skaidrīte, jā...

Z. Krīgere: Vai pēriens mūžā ir nopelnīts?

K.Zariņš: Droši vien, ka jā, bet es tā... bet man nav tā sakot emocijas šajā virzienā, man nav tādas sliktas, ar ne sliktas, bet atmiņā paliekošas...

Z. Krīgere. Vai kādas blēņas ir palikušas prātā, par kurām kāds sods bijis?

K.Zariņš: Suns mani sabojāja, sods bija liels

Z. Krīgere: Ko vecāki teica?

K.Zariņš: Droši vien sarāja, bet man prātā nav, ka es būtu tā kaut kā ļoti...

Z. Krīgere: Un draugam neko tas suns nenodarīja?

K.Zariņš: Draugam neko, jo es laikam biju tas mērcētājs, man tā liekas. Jā, gribējās zilu suni.

Z. Krīgere: Kā ar māsu veidojās attiecības bērnībā?

K.Zariņš: Bet diezgan jau jāsaka tāda vecuma robeža bija, tā laikam bija arī, kad.. Viņa jau gāja augstskolā. Viņa jau mācījās, kur viņa tur... Raiņa bulvārī, kur bija ... institūtu viņa beidza...

Z. Krīgere: Kādā vecumā viņa nomira?

K.Zariņš: Oi, 50. gadi tie ir.

Z. Krīgere: Tad jau viņa jauna nomira?

K.Zariņš: Jā... Tur jau arī bija traģēdija, tur ar bija kaut kāda mīlestība, kas tur bija, es faktiski nemaz īsti nevaru pateikt, nofiksēt...

Z. Krīgere: Cik gadi viņai sanāca?

K.Zariņš: Tad jāskatās datos iekšā... kaut kur jau ir...

Z. Krīgere: Viņai ģimene bija?

K.Zariņš: Nē

Z. Krīgere: Vai viņa pati aizgāja no dzīves?

K.Zariņš: Viņa pati aizgāja no dzīves.

Z. Krīgere: Kādā veidā viņa aizgāja?

K.Zariņš: Viņa kaut kādas tabletes bija sadzērusies.

Bet vispār jāsaka tā, mums jau tās bērniņas bija tādas diezgan... Kas bija tāda romantika... manam vecam tēvam, mamma's tēvam ... Viņš bija smagais ormanis, viņam bija zirgs. Es nezinu, vai tas bija personīgs, vai viņš pārstāvēja kaut kādu organizāciju, bet viņš vadāja mantas vienmēr ar to. Kā agrāk jau ar mašīnām nevadāja, veda ar zirgu. Tad es piemēram atceros, mēs dzīvojām sākotnēji Ropažu ielā, tas ir tur tai Deglava ielā tagadējā, nepārbraucot pāri tiltu šajā pusē, gandrīz uz Pērnavas ielas stūra, drusciņ pāri Pērnavas ielai, uz priekšu tur pa kreisi iekšā tāda 4 stāvu māja, un mēs no turienes pārcēlāmies un man varbūt bija kādi gadiņi trīs, četri, es baidos teikt, ka vairāk nebija... Mēs viņu par Grosrapu saucām, to mūsu veco tēti... Un tad viņš veda tās mantas, kad mēs pārnācām dzīvot Tallinas ielā 61. nummurā tai mājā, un tur dzīvoja arī tas Grosraps, mans vecaistētis ar savu sievu, kura ar nomira ļoti ātri. 1937. gadā laikam viņa lauza kāju, un trombs... Viņa aizgāja... Amālija Ķirsis, dzimusi Lācītis viņa bija. Viņa bija ļoti taupīgs cilvēks, viņa strādāja pie tāda ebreja, žīdiņa, kas tirgoja bērnu uzvalciņus un viņa mājās tos uzvalciņus šuva. Viņa mācēja to visu darīt. Viņa ļoti agri nomira.

Jā, un tad viņam bija vienmēr tā - kad viņš strādāja, viņš jau vadāja acīmredzot tos dienvīdu augļus, tad viņam vienmēr bija kāds apelsīns, kaut kāds greifrūts, kaut kas tamlīdzīgs, un tad es vienmēr atceros – Grosrapiņ, vai tev nav kaut kas? Un vienmēr bij! Un es atceros, kad mēs no tās Ropažu ielas pārvācāmies uz Tallinas ielu. Un viss tur salikts bij, tās mantas un kāds tur mīksta krēsls bija tai ores, vezuma galā, un es tai mīkstajā krēslā sēdēju un braucu. Bet es biju ļoti maziņš toreiz. To es atceros.

Z. Krīgere: Rīgā Jums mājdzīvnieki ar bija?

K.Zariņš: Nē, mājdzīvnieki mums nebija...

Z. Krīgere: No kurienes tad tagad izauga tā lielā dzīvnieku mīlestība?

K.Zariņš: Nu tas no Regīnas nāk. Regīna jau veterināre pēc savas profesijas ir, un viņa jau nāca vairāk... laukos... Mēs jau ar, ar tiem dzīvniekiem laukos...kaķi, suņi, kas tur bija, tas, kurš iekoda rokā...

Muris tas mums ganos nāca līdzī, it sevišķi, kad mēs pārcēlāmies uz Rīgu. Viņš bija gudrinieks liels, viņš zināja visas govīs pēc vārda. Un tad tāds groziņš un tai groziņā vienmēr bija līdzī tas ēdiens tiem ganiņiem No rīta sešos, kā mūs izdzina ārā ar visiem lopiņiem ārā. Un tur tā ganīšana bija īpatnēja. Tur bija daudz tās stigas tai mežā, tai Olainē, ta pa tām stīgām. Tās stigas bija visas ar zāli apaugušas, tad aizlaida, pēc saules zināja, cik pulkstenis bija, nebija...Tad teiksim, divas stundas viņas ganīja uz vienu galu, tad, kad nāca atpakaļ, tad atkal mēs otrā galā priekšpusē, jo citādi viņas skrien mājās, tas atkal nāca atpakaļ uz mājas pusi. Tādas mums tās ganu gaitas bija.

Z. Krīgere: Vai patīkami to atcerēties?

K.Zariņš: Jā, tā bija tāda gaiša... un tad, kad viņi pārcēlās uz Rīgu, tad tai Rīgā tas mežsargs bija... tas iepriekšējais mežsargs, kas tur bija tai Olainē... Dambji saucās tās mājas, Dambjos, kas bija tas mežsargs, viņš pārgāja, viņi bija nopirkuši māju Ogrē. To māju, kas ir tieši uz paša stūra, kur vecā... Kur pagriezies no šosejas nāca iekšā, tur tāda veikala māja, to viņi bija nopirkuši tie... Tas Dambju saimnieks, kas iepriekš tur bija bijis... Tie Karlsoni pārgāja uz turieni, un tad viņš viņiem atstāja tos savus... viņi nodarbojās ar piena produktu ražošanu, un to arī turpināja, Karlsoni to darbu turpināja

un ar visām kundēm! Viņi brauca uz Centrālirtgu un tad tur bija speciāli kundes, speciāli gatavoja krējumu, nāvīgi garšīgs krējums! Man no bērniņas palicis prātā ir, kā viņi tur tādās kastēs, tādās ... no tādām līstītēm tādas kastes, un tās izklāja ar audeklu un tad to krējumu tā notecināja. Es atceros tā, un tad vienmēr katru nedēļu ceturtdienās brauca uz tirtgu. Un tad tur savas kundes, savi pircēji bija un tad divu stundu laikā izpirka, un tad mēs lopus ganījām pa lielo ceļu, gaidīdami mājās, un tad, kad brauca mājās, tad katram bija desas luņķis un rumštics, un kaut kas tamlīdzīgs (smejas).

Z. Krīgere: Tad jau tas onkulis turēja kā savu dēlu?

K.Zariņš: Jā, ļoti jau tā, bet nu nebija tāda ņaņņošanās... Tur mēs riktīgi strādājām, es atceros, mēs jau puikas bijām gadus, kad krievi nāca iekšā, tas bija... 14 gadi mums bija. Mēs jau tos gadus... Viņš Karlson Jānis nomira no vēža, viņam bija vēzis kaut kur iekšā galvā, degunā, un tad mēs abi divi ar Oļģertu mēs visus tos laukus uzarām. Ar zirgiem arām. To mēs varējām smalki izdarīt. Divi zirgi priekšā un ar lielo arklu, šitie zeņķi, mazie puisīši četrpadsmitgadīgie, tā...

Z. Krīgere: Divatā?

K.Zariņš: Nē nu, viens vienu riņķi, otrs otru riņķi atkal nākošais atkal riņķi un tā viens pār otru... Mēs pamatīgi un tāda ecēšana tas jau štrunts, tas it nekas nav, bet tā uzaršana tā bija pamatīga lieta! Vēl jau viņu jāuzliek, lai var art otrādāk pat riņķi

Z. Krīgere: Un tas brālēns ar tikpat ražens augumā?

K.Zariņš: Viņš laikam drusciņ bij mazāks par mani.

Nē, nu pēc tam jāsaka pēc tiem kara laikiem, kā nāca krievi, viss tur arī izjuka, visa tā... viņi paši arī izklīda, kur kurais izklīda... Nebija tā palikšana kaut kur teiksim tāda...

Z. Krīgere: Vai tajos 14 gados bijāt jau tas lielais vīrs?

K.Zariņš: Es domāju, ka mēs jau bijām krietni paaugušies tā.

Un tad mēs sēdējām tur tai savā klēts augšā un tad nāk garām – nu, puikas, uzdzied nu šovakar! Un puikas, ka rāva vaļā dziedāt klēts augšā tā kā uz skatuves.

Z. Krīgere: Tad jau tā bija arī laba slēptuve.

K.Zariņš: Nu kā tad! Kas tur nebija! Tur bija šautenes un pistoles ar kara laikā. Tur bijām bruņoti ar!

Z. Krīgere: Kur tad Jūs tādu mantu ņēmāt?

K.Zariņš: Nu tās kaut kur... Es pat izcelsmi nevaru pateikt, kā kara laikā.

Tur bija arī tādi skumji brīži, to mežu ķemmēja pie vāciešiem tur, kur mežos bija noslēpušies tie latvieši, kas bija no leģiona aizmukuši un, zin, karš iet uz beigām, visi dabīgi visu laiku atkāpjas, atkāpjas... Tie latviešu puikas viņi jau nodezertēja un dzīvoja mežā. Tos mežus tīrīja, tad viņus noķēra un tad viņus... Nepatīkami atcerēties vispār...

Tad pie tām mājām vācieši izvietoja tādus starmetējus, tos, kas apgaismo lidmašīnas gaisā, tādas bija, tur bij tie friči iekšā. Bet tur ar tiem fričiem mēs arī brāļojāmies diezgan, zin, tādi paši zēni jau visi tur bija salasījušies...

Un tad bija tā, kad mēs tai Olainē dzīvojām, visi tur bija samukuši no to Rīgu, un tad mana mamma pēkšņi vienā reizē teica – nē, nē, ka tie vācieši sāka par daudz nākt virsū, kāva tos lopus nost un visu ko tur nedarīja, un tad brauc viens smagais ormanis uz Rīgu, tieši bija ienācis iekšā, es nezinu, kas viņam vajadzēja, vai padzerties, vai ko vajadzēja, un tad mamma sarunāja, un tad mēs visi tikām savākti kopā un aizbraucām atpakaļ uz Rīgu. Un faktiski pareizi bija, jo tur mēs to karu nebūtu pārlaiduši. To fronti... Tur tieši bija tās gaisa kaujas virs tieši virs tās vietas, kur mēs dzīvojām. To es arī atceros, kā ta notika tā pāriešana, kā mainījās tie... Tie vācieši līdz pēdējam staigāja ar tām bļembām, tie žandarmi, riņķi, ķēra cilvēkus uz ielas nedrīkstēja rādīties ārā neviens. Visi dzīvoja pa pagrabiem kaut kur un tad tai vienā rītā tāds klusums bija, un es skatos gar logu, gar sienu lien... Kādi tie krievi izskatījās! Skarandaini, netīri!

Šausmīgs skats bija, kādi viņi nāca iekšā ! Un mums bija uz stūra tāds, uz Marija Tallinas ielas stūra, bija tāds pumpis. Viņš sen ilgu gadu pēc kara vēl stāvēja, tāds rokas pumpējamais pumpis. Tur visi gāja pēc ūdens un bij tā, kad viena sieva bija izgājusi ārā pēc spaiņa un nāca tie krievi, nometa to spaini zemē un sāka blaut. To es arī atceros. Nekas jau nebija tāds, bet tā pārbijās no šitā te skata.

Z. Krīgere: No kā Jūs iztikāt Rīgā?

K.Zariņš: Nu kara laikā tā iztika bija interesanta. Šitie paši olainieši, mežsargi, ar taču redzēja, ka viss iet uz galu, izkāva lopus, sažāvēja gaļu un izdalīja pa visām tām mājām, it kā lai saglabātu to sēklu nākošam gadam, vai kā... Mūsu mājā tika liels tāds cukura maiss, pilns bija ar govju ribām, žāvētām, un viens maiss bija ar kviešu graudiem un tad, protams, tad, kad tas viss pagriezās, un nebija vairs ko ēst, tas viss bija jāēd. Un tas bija mūsu uzturs... un kā mēs to maizīti cepām, tas bija ļoti skaisti! Mums bija tās kafija dzirnaviņas, ar tām kafija dzirnaviņām tā samala tos kviešu graudus, tā kā viņi ir, samala vienkārši smalki un sajauc, iejauc tādu mīklu tādu biezu, tādu ķenci, izgatavoja tādas kukulišus. Neko ne tur klāt lika, neko un krāsniņē cepa un likās tik ārkārtīgi garšīga kviešu maizīte!

Un tad mana mamma strādāja un tā jau bija, kartiņas un tā rupjmaizīte bija un kaut ko tur...Mums gāja ļoti grūti, ļoti grūti gāja. Tieši pārtikas ziņā mēs visi... To mēs izbaudījām, ko nozīmē...

Z. Krīgere: Kur mamma strādāja tad?

K.Zariņš: Mamma pastā strādāja tai brīdī. Viņa tur sēdēja tai kantorī, ko viņa tur darīja, es nezinu, kaut kādiem papīriem tur kaut ko krāmējās.

Z. Krīgere: Vai tēvam bija darbs?

K.Zariņš: Tēvs toreiz bija, ar jau tos vīriešus, kā viņus tur katru sūtīja... Viņš, šitas Karlsons, viņa brālis Nē, tas Bašker Vilis, tas strādāja. Tas bija beidzis, augstāko izglītību ieguvis kaut kādā meža padarīšanā. Viņš strādāja meža departamentā, tajā mājā tas meža departaments bija Blaumaņa un Tērbatas ielas stūrī, tai sarkanajā mājā, tur Meža departaments, tur viņš strādāja un caur to Bašker Vili, caur to mēs... tēvs man.... vispirms jau mans Kuldīgas onkulis sāka strādāt pie koku pludināšanas. Viņš pa Ventu, un tad mans tēvs pa Ogres upi. Viņi tur skaitījās kaut kādi puspriekšnieķeļi tur tādi, zin, kas uzmanīja tur to procesu.

Z. Krīgere: Viņš pats tad nebrauca?

K.Zariņš: Brauca, brauca! Viņus vaļējus pludināja, tos kokus, ne ar plostiem... Tās upes jau bija ļoti seklas, tur ir vesela māksla, kā viņas vispār... tēvs man strādāja tur uz tiem laukiem. Nu tāda tā dzīvīte mums bija, tāda šāda...

Z. Krīgere: Vai bijāt līdzī tēvam uz koku pludināšanu?

K.Zariņš: Es biju līdzī, jā... Jā, jā, es redzēju visu šito procedūru, kā tas viss tur notiek...

Z. Krīgere: Kā var tā noturēties virsū?

K.Zariņš: Var, var smalki! Kājas uzliek šitā, ne tā, bet šitā! Pēdas pāri! Jā, nu un kā tad tur bija. Tēvs sāka strādāja velosipēdu tai fabriķī, viņš tur krāsoja velosipēdu rāmjus - Erenpreis, kas tagad stāv ar izsistiem logiem, tur viņš strādāja...Tēvs man nomira ātri, viņam iemetās gangrēna kājā, noņēma kāju sākumā. Tā dzīve jau nekāda rožainā nebija pēc tā kara. Viņš palika uz gultas, jā... Viņš nomira, kad viņam bija 61 gads, 1905 dzimis. 65. gads...

Z. Krīgere: Un kad kāju noņēma, cik ilgi viņš dzīvoja?

K.Zariņš: Kādu gadu apmēram...

Z. Krīgere: Gangrēna gāja uz priekšu?

K.Zariņš: Tur sirds acīmredzot viņam bija vainīga. Kaut kāds insults acīmredzot, vai kaut kas tamlīdzīgs bija.

Z.Krīgere: Un mamma, cik ilgi nodzīvoja?

K.Zariņš: Mammīte nodzīvoja samērā ilgi. Viņai kādi 80 viņai bija. Mamma jau ar mums vienmēr gribēja tādu patstāvību ļoti lielu. Tā viņa tur savā Tallinas ielā viena pati tai savā dzīvoja, es jau sen biju apprecējies. Mēs jau ar Regīnu dzīvojām. Vēlāk jau...vasarās pie mums atkal uz laukiem, tur man Vidzemē, kur es nopirku to lauku māju. Tad es pēcāk pārdevu, kad nāca visi tie īpašumi vietā, nevarēja neko darīt...

Z.Krīgere: Viņa jau arī noteikti smagi pārdzīvoja to meitas nāvi...

K.Zariņš: Nu, dabīgi! Tas laikam bija 1959. gads, ja nemaldos...

7. Pielikums

Intervija ar Kārli Zariņu. 16.09.2008.

K.Zariņš: Man tās Mikaēlas vienmēr likušās tādas nobijušās un izmisušās!

Z.Krīgere: Visas?

K.Zariņš: Gandrīz.

Z.Krīgere: Bet piemēram, Regīna Frīnberga?

K.Zariņš: Nu viņa vienmēr bija pārliecināta par sevi, par savu dziedāšanu. Viņai nebija tās problēmas. Ar Hozē bija tā, tā bija loma, pie kuras mēs ļoti daudz strādājām, studējot operas klasē, respektīvi, tas vienmēr gāja zem Mildas Brehmanes - Štengeles. Un viņas Karmena bija tik smalki izstrādāta līdz pēdējam sīkumam, līdz pēdējam akordiņam, līdz pēdējam piesitienam. Tas viņas režisoriskais raksts man vēl viss ir prātā līdz šai baltai dienai, teiksim, kā viņa tai lietai piegāja. Nianses, kuras arī šodien neievēro vispār, viņai bija ārkārtīgi smalki izstrādātas.

Z.Krīgere: Vai tikai viņas lomām? Vai arī katrai, ar kuru viņa strādāja?

K.Zariņš: Katrai lomai.

Un te mēs bijām visu laiku kopā ar Laimu Andersoni. Un tas arī bija ļoti interesanti, bet par cik viņa ātrāk iegāja operā, tad viņa izgāja ārā ar Feigelsonu. Es atceros, kas viņai bija tas partneris. Un es ienācu iekšā laikam 1961. gadā, vārdsakot, tūlīt pēc atgriešanās no Bulgārijas.

Z.Krīgere: Tas laikam bija ļoti interesants darbs ar M.Brehmani Štengeli, viņa taču bija tik izcila un interesanta personība?

K.Zariņš: Tas bija ļoti, ļoti... Un te pat bija tā, ka mums bija... Liep'Kārlis bija tāds režisors, kurš ļoti gribēja... Iestudējums operā bija Liep'kārļa rokās, un viņa prasības bija tās, kas disharmonēja ar tām mizanscēnām, kuras mums mācīja Štengele, un kurās mēs bijām ārkārtīgi sastrādājušies ar Laimu. Bija pat tā, kad mēs spēlējot 4. cēlienu, tur mums bija tādas mizanscēnas atšķirīgas, kādas bija Liep' Kārlim un kādas bija Mildai Brehmanei - Štengelei. Un tad mēs tad tā – vai Liepa ir šodien teātrī vai nav, nu tad laidīsim pa savam!

Z.Krīgere: Kas bija tas atšķirīgais?

K.Zariņš: Tā es nevaru izteikt tik ātri, nu daudzas tādas nianses, kaut piemēram, tā - viņš gribēja katrā gadījumā vienu tādu momentu, Liepa vēlējās vienu momentu, lai viņa izslīd viņam no rokām un ieskrien iekšā tajā arēnā pēdējā cēlienā. Mums tur bija pavisam cits zīmējums. Šis nelaida nemaz tuvumā tajā pusē. Kā jau... tas nav nekas tāds vesels, tā ir vesela rinda dažādas sīkas niansītes, vai ne.

Z.Krīgere: Tas var mainīt tēla raksturu. Ja Hozē ļauj izslīdēt Karmenai, tad viņš ir tā kā nedaudz vājāks...?

K.Zariņš: Nu, jā. Es pat neņemos spriest, kā ir labāk kā ir sliktāk. Es to pat negribu izcelt, bet tā mums bija. Vienreiz bija tāds smieklīgs gadījums, ka mēs vienreiz nospēlējām šo pēdējo skatu ar tādu lielu degsmi, sirds atdevi un tagad tikko kā mēs bijām beiguši, izrādās Liepa bija sēdējis kaut kādā ložā, to noskatījies un tad kad mēs bijām uz skatuves...toreiz uz skatuves bija tāda zināma tradīcija - diriģents vienmēr nonāca uz skatuves un pēc tam izteica savas domas. Tons it sevišķi vienmēr to darīja un mēs nu tagad nobeiguši, starojoši esam nobeiguši izrādī. Iedrāžas Liepa – viss pagalam, viss izjaukts, visas mizanscēnas sajauktas, nekas tas nebija, tas vis bij... Vārdsakot ņem pamatīgi mūs izlamā. Atveras durvis un nāk iekšā smaidošs Tons, kurš nedzirdēja iepriekšējo runu – nu. šodien jūs bijāt ideāli! Tā vajag spēlēt Karmenas un Hozē dueta beigas. Tā tas ir jātēlo, kā jūs šodien to darījāt.

Z.Krīgere: Un Liepa bija tam klāt?

K.Zariņš: Jā!

Iepriekš bija dziedāti ārija, dueti, jā, faktiski jau to lomu mēs bijām pamatīgi izstudējuši. Un tas pirmais bija tik, Mildai piemēram (dzied dueta motīvu) tur bija viss mizanscēnās iekšā. Viņa tā kā gribēja slīdēt prom, es esmu priekšā, (dzied) es atkal esmu priekšā! Viss līdz pēdējam sīkumam izstrādāts.

Z.Krīgere: Vai viņa bija ļoti prasīga kā režisore?

K.Zariņš: Katrā gadījumā ļoti interesanta viņa bija.

Z.Krīgere: Neizjuta to smago raksturu?

K.Zariņš: Nē, kur nu! Operas klasē viņa bija vienkārši dievīga. Aktīva! Ļoti interesants darbs ar viņu bija. Viņa to tik dāsni atdeva, tos savus... Viņa ar Meļņikovu bija strādājusi kopā pie tās lomas. No pirmajiem viņas soļiem viņa bija dziedājusi Karmenu. Tā kā bija interesanti pārņemt no viņas to... Kas bija vēl režisors? Režisors bija Kārlis Liepa, pie kā mēs galvenokārt strādājām. Un, ja jāsaka godīgi, tad es nekur laikam ar citu režisoru nemaz netiku strādājis. Hozē bija viena no tām lomām, ar kurām parasti braucām viesizrādēs. Un lai kā bija, kur bija vairākas izrādes Aīda un Karmena, Aīda un Karmena blakus. Tās tad es esmu arī visvairāk dziedājis. Pāri par 200 x es esmu dziedājis Hozē.

Z.Krīgere: Tad tie citi režisori citos teātros neko nemainīja?

K.Zariņš: Nu kā jau vienmēr! Pielāgot savam kopējam rakstam, kopējām mizanscēnām, kopējam inscenējumam, tas jau mainās vienmēr.

Z.Krīgere: Vai bija kādreiz jāmaina kaut kas kardināli, savā domāšanā?

K.Zariņš: Es domāju, ka nē...

Z.Krīgere: Kas bija citu lomu izpildītāji Mūzikas akadēmijā? Kas bija Mikaēla tajā laikā, kas Treadors Eskamiljo?

K.Zariņš: Tad nu man jāsāk domāt! Antipovs bija Cuniga Mūzikas akadēmijā un teātrī. Mēs jau visi pārgājām uz operu un faktiski visi bijām Karmenā iekšā. Ar Andersoni bija ļoti jauki un patīkami spēlēt, viņa bija ļoti dedzīga aktrise, karsta, atsaucīga visām mizanscēnām. Tā kā ar viņu bija ļoti interesanti.

Z.Krīgere: Mikaēla nav palikusi prātā?

K.Zariņš: Man nav tādas spilgtas atmiņas par Mikaēlu.

Un ieejot teātrī, kas bija partneri

K.Zariņš: Nu tur jau bija, Frīnberga tur bija, vairākas... jā vienu izrādi es dabūju nodziedāt ar Elvīru Volšteini, vecās paaudzes Karmenu. Vienu vienīgu izrādi! Viņa skaitījās ļoti laba Karmena un viņai bija tiešām tā. Es atceros viņa bija ļoti piemērota Karmenas lomai pēc temperamenta, aktrises dotībām, pēc spējām.

Z.Krīgere: Kādas ir Hozē grūtākās vietas?

K.Zariņš: Mikaēlas un Hozē duets, it sevišķi, ja gāja bez kupīrām, tur mums parasti bija kupīras iekšā Tās bija tādas ļoti grūtas vietas Un tad trešā cēliena beigās, tās ir ļoti dramatiskas.

Z.Krīgere: Kā tās grūtības atrisināt? Ko Jūs ieteiktu citiem tenoriem?

K.Zariņš: Galvenā uzmanība – turēties tādā spilgti izteiktā, spožā tenora tesitūrā, kas pati par sevi jau ir dota, bet nenolaisties ārā no pozīcijas.

Z.Krīgere: Kādi pārkāpumi no skatuviskā viedokļa nedrīkstētu būt?

K.Zariņš: Man piemēram nekad nav patikuši tie Hozē, kas ir tāda liriska plāna vairāk, jo viņam tomēr tās gradācijas ir tik milzīgas, ka piemēram, tur, kur viņš izplūst emocijās, tas ir ļoti dramatiski, spilgti, spēcīgi. Ja to palaiž uz tādu vieglāku, lirisku fonu, tad viņš pazaudējas.

Z.Krīgere: Vai jūs dažādojāt balsi šajā lomā, vai arī dziedājāt, uzturot vienu balss tipu, raksturu?

K.Zariņš: Viens balss tips tomēr. Drīzāk jau pie Radamesa bija dažādi. Tur nevarēja dziedāt vienādi ceturtā cēliena tiesas skatu un kapeni. Tur jau tā grūtība slēpjas iekšā, ka tas tiesas skats ir ārkārtīgi zems, tur viss kādu tercu caurmērā ir zemāks ar visām augšām kopā ņemot un tur pat blakus kapene ir ļoti liriska ar visām augšām liriska. Tur tā lielā māksla pāriet no viena tēla (ar balsi demonstrē salīdzinājumu). Tās ir divas dažādas lietas, bet pie Hozē tā nav. Hozē skatoties teiksim beigās, kur mēs dziedam dueta sākumā ir tāds lirisks posms, viņš neļauj Hozē aiziet prom no tās dramatiskā tenora stīgas.

Z.Krīgere: Vai tas būtu tāds spinto balss raksturs?

K.Zariņš: Nu nē, vairāk dramatiskāks, atsevišķas vietņas tā kā varētu būt. Es domāju, ka pie Hozē nav tādas variācijas, ka jāmeklē dažādi balss tipi.

Z.Krīgere: Bet Radamesa pirmo āriju Jūs ņemāt dramatiski?

K.Zariņš: Diezgan dramatiski (Dzied)

Z.Krīgere: Tā ir nežēlīga ārija!

K.Zariņš: Tā ir grūtība ar pārejas notīm fa visu laiku un fa un fa, un tad tas sol bemols uzreiz ir tāds viņš momentā tā ir segta nots un viņš rada zināmas grūtības.

Z.Krīgere: Radamesam grūtības ar pārejas notīm?

K.Zariņš: Dēļ pārejas notīm

Z.Krīgere: Ja to visu laiku uzturētu segtu, vai tas atvieglinātu, atrisinātu problēmu?

K.Zariņš: Iekrīt uz to, ka vai nu tas sol bemols tiek dziedāts pliki vai tas fa tiek zināmā mērā piesegts. Uz to iekrīt. Vajag ļoti strikti turēties - Fa ir vaļā, bet Sol bemols segts, bet segts ļoti gaiši.

Z.Krīgere: Tad fa vēl nevajag segt?

K.Zariņš: Nē, tur jau tā lieta. Es vienmēr sevi pārbaudīju ar Aīdas fragmentu (dzied Aīdas beigu duetu o terra...) e pus toni agrāk sedz. (Rāda nesegtu) Stop, stop, stop! Tad es atceros, ka jāpiesedz un tad A pēc tam saglabā vietu, bet kļūst uzreiz gaišāks, līdz ar to ir vieglāk dziedāt.

Z.Krīgere: Tad E pustoni agrāk sedz? Kā citi patskaņi?

K.Zariņš: Jā. A, o, u ir visi vienādi uz fa diezu

Z.Krīgere: E, i uz fa?

K.Zariņš: E ļoti strikti, ļoti strikti. Nu i vispār nejūt segumu, i vispār nerāda, bet e ļoti strikti.

Z.Krīgere: Vai i neiet nedaudz uz vācu umlautu?

K.Zariņš: Nu nē.. es neteikšu... kaut gan, kā kurā vietā.

Z.Krīgere: Hozē beigas ārijā ir nejaukas?

K.Zariņš: Tur grūtības ir tie la bemoļi (dzied) Tās ir grūtas vietas, tās nav vieglas.

Z.Krīgere: Kā to atrisināt?

K.Zariņš: Iemācīties ir grūti, bet tīri tehniski la bemols ir pirmā nots, kura segumā ir jādzied atklātā veidā, bet segtā pozīcijā. Jādomā dziedāt vaļā dziļākā vietā.

Jāsaka jau tā, ka tomēr tas viss dzirdētais un redzētais un ierakstos tas vienīgais, ar ko mēs varējām tā zināmā mērā pietuvoties tam, kas notika Rietumos, tad tie ieraksti arī mēdza būt dažādi, piemēram, kā to dziedāja Mario del Monako, ar kādu ārpātīgu ekspresiju ar kādu ārkārtīgu iekšēju piepildījumu! Dramatiski! Tas varbūt atstāj pēdas, zināmā mērā gribas kopēt uzreiz.

Z.Krīgere: Un iespaidi no Latvijas iepriekšējiem Hozē? Maris Vētra?

K.Zariņš: Tos es neesmu redzējis. Vētru jau nebija lemts redzēt. Viņš dziedāja līdz 1944. gadam.

Z.Krīgere: Kas tolaik dziedāja operā Hozē?

K.Zariņš: Galvenais bija Miķelis Fišers, Osips Petrovskis dziedāja Hozē, kas vēl tur bija...Skara...

Z.Krīgere: Kādi viņi bija?

K.Zariņš: Es nezinu... Man grūti tā noteikt, katrā gadījumā nekāds spilgts iespaids nav palicis.

No Miķeļa varbūt palicis iespaids tāds vīrišķīgs iespaids. Viņš vairāk savā balsī dziedāja. Viņš arī turēja vienā krāsā. Viņam augšas tādas piežmiegtas bija, bet bija spilgtas.

Z.Krīgere: Un Skara, viņš jau noteikti dziedāja liriski?

K.Zariņš: Man nav palicis atmiņā, kas tā ļoti...

Z.Krīgere: nav palicis kaut kas no studenta atmiņām par operu?

K.Zariņš: Galvenais jau, ka liekas, kad ... Nu, tāda bijība man kā pret dziedoni, kā pret balss tipu man vienmēr ir bijusi pret Arturu Frinbergu. Bet tāda nekaunīga vēlēšanās būt labākam par tiem pārējiem mani vienmēr ir pavadījusi.

Z.Krīgere: Kādi smieklīgi momenti varbūt ir bijuši?

K.Zariņš: Smieklīgākais notikums savā laikā man bija ar Ambrozitīti Viļņā izrādes laikā. Es izgatavoju...uzšuvu sev kostīmu, tādu vairāk sev atbilstošu. Ar Hozē vienmēr ir viena nepatikšana. Kad tu aizbrauc uz citu teātri, tur tas armijas zaldāta kostīms, kurš ir manā rīcībā, man vispār pēc auguma citu kostīmi nekad nav derējuši, visi par mazu. Zaldāti vienādi apģērbti. Vienmēr ir tā, ka tas mans kostīms it sevišķi tas mūsu sarkanais ar zilajām biksēm bija pēc velna, pēc spoka vispār! Tad es pēc tādiem vairākiem noskatītiem Hozē, es uzšuvu tādu neitrālu tērpu, tumši zilu. Man palīdzēja kostīmu māksliniece... Viņa mirusi jau... Kā viņai bija uzvārds...Viņa man palīdzēja un tad mēs no vairākiem prototipiem... Viņai vīrs arī strādāja uzvedumu daļā. Nu kā viņai bija uzvārds, ak Dievs tēvs... Nu viņa man palīdzēja un mēs tad no vairākiem prototipiem uztaisījām speciāli tādu... Nu protams, tā arī tāda naivitāte bija, bet vismaz kad tu aizbrauci kaut kur, tad nebij tāds raibais zvirbulis, tai riebīgā skatā, jo tas sarkanais tērps nebija velkams.

Z.Krīgere: Vai tā bija tā pati kostīm māksliniece, kas veidoja iepriekšējos tērpus?

K.Zariņš: Tas bija mūsu inscenējums. Liepkārlis, toreiz, kad viņu uzveda, tā ir 1957 gadā uzvesta izrāde, es neatceros, kas bija mākslinieks.

Z.Krīgere: Tātad tas bija cits mākslinieks, šī māksliniece tikai pārņēma izrādi?

K.Zariņš: Jā. Mākslinieks jau palika viens, kas bija inscenētājs, tas bija arī kostīmu mākslinieks.

Viņš neštimēja ar to, kas bija pasaulē, notika... Un ar to Ambrozaitīti...

Tikko uzšuva to kostīmu, es labi jutos un beigās bija tāda mizanscēna, 2.cēliena beigās, kad dzied „Es iešu līdz, es iešu līdz...”, kur viņš aiziet ar kontrabandistiem. Uz tādas lielas mucas mēs uzlecām virsū un es kā lecu uz tās mucas virsū man tās bikses pārplīsa no šejienes līdz aizmugurei, visa stakle! Un galvenais, ka es biju tik drošs un pārdrošs, ka man tas audums ir tik biezs, ka tur nekas cauri nespīd, palicis baltās apakšbiksēs un tagad man tas pārplīst... pēc velna, pēc mērkaķa...un es to Ambrozaitīti paņēmis kā stangās sev priekšā, un es viņai saku – štani parvaļis! Ko viņa bija iedomājusies, kā pēc tie štani parvaļis, to es nezinu, bet viņa tā kā dzelta gribēja tikt no manis vaļā un es vēl ciešāk viņu turēju ciet. Vispār tik smieklīgi un reizē dramatiski!

Z.Krīgere: Un kā tas beidzās?

K.Zariņš: Beidzās tā, ka es iejuku tajā barā iekšā, koristos un nerādījos vairāk ārā. Starpbrīdī uzlika uz mašīnas un sašuva, trīs reizes no viena gala līdz otram galam.

Z.Krīgere: Un ko tad viņa teica?

K.Zariņš: Tad viņa smējās, viņai tādas paniskas bailes esot uznākušas... (smejas)

Z.Krīgere: Vai pie mums arī bija kādi atgadījumi?

K.Zariņš: Tas viens jau tas.. Tādā pašā sakarībā bijis ar Vētru, tam tās bikses pārplīsušas, un viņš esot stāvējis ar dibenu aizkulisēs, galva ārā un dziedājis āriju un Šūbergs pa to laiku šuvis viņam to stakli ciet.

Z.Krīgere: Tad jau tā ir tāda bīstama loma bikšu ziņā!

K.Zariņš: Jā! (smejas)

Z.Krīgere: Par partneriem un partnerēm? Vai Lielais teātris nebija tas, kas piespēlēja interesantākos partnerus?

K.Zariņš: Gandrīz jā! Man ļoti ir palikušas atmiņā tās rumānietes. Šitā Jelena Černe. Viņa bija ārkārtīgi seksapīla, viņa ārpātīgi, cēla, skaista temperamentīga Karmena. Visi bija dulli palikuši viņas dēļ, mani ieskaitot. Vokāli arī bija ļoti laba, brīnišķīga dziedātāja. Viņa mani vairakkārt aicināja uz Bukaresti viesizrādēs un vienreiz viņa atbrauc - kas ar jums tur, ka Jūs nekad nevarat atbraukt. Es esmu afišā pasludināts, bet vienmēr atbrauc Pjavko manā vietā, kāpēc es nevarot nekad būt vesels un aizbraukt pie viņiem nodziedāt Hozē.

Z.Krīgere: Tā diemžēl bija tā politika... Kādā vecumā viņa bija, kad pie mums atbrauca?

K.Zariņš: Kādi 20 bija..

Z.Krīgere: Tad jau karmeniski labos gados!

K.Zariņš: Un Zenaida Palli! Ak Dievs, šitā te! Vai Zinaida... to es nevaru pateikt, kā ir pareizi, tas jāskatās... Ārpātīgais temperaments! Tā kā traka viņa bija! (smejas) Viņa pie mums te viesojās. Viena no ievērojamākajām rumāņu dziedātājām. Nu Karmenas jau ir bijušas ļoti daudz. Nu Lielajā teātrī kas bija - Obrazcova, Arhipova,, Oi, tur vēl bija... nenosaukšu uzvārdus vairāk...

Z.Krīgere: Bet kā tas Karmenas trakums izpaudās?

K.Zariņš: Pa seksa līniju! Tas jau nav vārdos aprakstāms, tas ir tikai sajūtams un redzams.

Z.Krīgere: Obrazcovas tēls, kuru viņa gribēja veidot savādāku?

K.Zariņš: Viņai jau principā viņš nebija neko daudz...Tikai tāda muļķība bija, ka viņa sāk ar Eskamijoto visu to 4. cēlienā to amžieri greizsirdības dēļ, viņa grib izsaukt kaut kādu greizsirdību, bet tas nesaskan ar mūziku. Tāda izdoma viņai bija, tā viņa gribēja izcelties, es domāju, savu Karmenu vidū, droši vien ka tā.

Z.Krīgere: Vai tādēļ kaut ko vajadzēja mainīt Hozē tēlā?

K.Zariņš: Nē. Arhipovai es biju vienu gadu viņa ņēma mani sev par partneri. To Karmenu uzveda, pārnesa no Lielā teātra uz Kongresu pili. Kongresu pils bija viņiem tā filiāle, 7 tūkstoši publika... Parastie dziedātāji neviens negribēja lāga tur dziedāt, jo tur bija tāda akustika. Tur lielas balsis skanēja vēl cik necik ar visiem pastiprinātājiem, bet tādas mazākas balstiņas vispār pazuda. Un Arhipova bija ar mieru tur dziedāt Karmenu un viņai vajadzēja partneri un tad es viņai gāju pretī. Tad es krievu valodā iemācījos lomu. Bet sevišķi daudz man neiznāca dziedāt ar viņas...

Z.Krīgere: Un kāda viņa bija kā partnere?

K.Zariņš: Viņa vispār bija forša. Jaunībā viņa bija tāda riktīga mamma, feina bija... jā...

Z.Krīgere: Man viņa šķita nedaudz ieturēta

K.Zariņš: Nē, bet drusku jau nebija tas priekšstats tā kā, teiksim, kā veidoja Milda Brehmane Štengele. Tas bija tomēr tāds krieviskais tips...

Z.Krīgere: Kur tā atšķirība?

K.Zariņš: Atšķirība ir kā partnerim ar partneri, kas ir galvenā līnija, kādā veidot tēlu. Karmenā jau ir tā degsme, iedegšanās pret to savu objektu tajā brīdī un acīmredzot tas ir tas pats seksapīls Cik kurai dots, cik kurai ir... Ar Mildu jau bija Dieva zīmes! Viņa

jau bija vienu brīdi uzskatījusies uz mani, viņa grozījās un blieza tās lielās melnās acis uz mani.

Z.Krīgere: Viņa taču bija jau dāma gados!

K.Zariņš: Milda! Kur tad Milda! Mildai jau bija 60 gadi pāri, kad viņa te darbojās operas klasē, vairāk pat!

Z.Krīgere: Viņa laikam iejutās tajā lomā un viņa turpināja to lomu savā dzīvē?

K.Zariņš: Viņa man uzdāvināja tādu bildi, savu portretu un uzrakstīja tā: Cik žēl, ka mēs nedziedājām vienā laikā kopā teātrī, mēs būtu bijis brīnišķīgs pāris. Es saprotu auguma attiecības, tās laikam bija tas galvenais.

Z.Krīgere: Tad jau viņa jūta arī kopību temperamentā un domāšanā. Bet vēl runājot par Lielo teātri, kuri no partneriem ir palikuši prātā? Varbūt Eskamiljo?

K.Zariņš: Es vairs nevaru pateikt, man nav tā palikuši prātā. Ir tādas lomas, ar kurām tādas partneriskas attiecības tuvas, kas tur ir ar Toreadoru...

Z.Krīgere: Hozē cīņa ar Toreadoru!

K.Zariņš: Nu vairāk arī nav! Vairāk tās beigas ar Karmenu. Mēs jau vienmēr (dzied) Tur jau tieši pēc mūzikas ir tas dūriens. Mēs jau parasti centāmies ievērot ar Laimu, lai tas būtu īstajā vietā, īstajā brīdī. Laima kā partnere bija brīnišķīga. Viņa, protams, arī labi izskatījās. Mēs ļoti daudz braucām arī pa pasauli riņķī, bijām Marijas teātrī kopā dziedājām Karmenu un Rumānijā Jasos kopā bijām tur ar dziedājām. Kaut kur jau ir būts...

Z.Krīgere: Skaistākais uzvedums?

K.Zariņš: Tas ir ļoti grūti pateikt, jo skatuve jau nedod to iespaidu, atrodoties uz viņas...

Kur man tās Hozē izrādes ir bijušas?.. (Šķirsta savu dienasgrāmatu) Odesā, piemēram, ir bijis, Hermanis, Manriko, Viļņā daudz ir dziedāts, Rumānijā Pļužā es esmu bijis arī. Bukarestē netiku dziedājis, mani nelaida klāt vienkārši. Ļeņingradā Kirova teātrī 1964.gadā esmu dziedājis kopā ar Laimu. Atkal Kirova teātris, Lielajā teātrī, Minskā, Kongresu pilī, tas ir kopā ar Arhipovu. Ļoti daudz ir bijis Kirova teātrī – Marijas teātrī.

Z.Krīgere: Vai Ļeņingrada nebija tāds patstāvīgais viesizrāžu teātris?

K.Zariņš: Es neteikšu, ka es tik ļoti daudz tajā būtu bijis tajā Marijas teātrī, bet kādas reizes 10 varbūt es biju bijis.

Z.Krīgere: Vai ar Lielo teātri bija līgums?

K.Zariņš: Nē, nebija līguma tāda, man vienkārši norunas bija. (Turpina šķirstīt dienasgrāmatu)

Nu, redz kur ir - Volšteine, Andersone, Arhipova, Černeja, Jasenaite, Firsova, Bučučanu, Aleksevičute, ar Naidenovu esmu dziedājis kopā, Palli, Černē, Obrascova, ar Černē pat 3 lāgi esmu dziedājis, Barinova, Milčeva, Ambrozaitite, Borisova, Daņiļuka, Bobrikova, Krīgena Maija, kaut kāda Meijere ir bijusi, to es ar nepazīstu vairāk.

No Krīgenas Maijas mani tā puķe vienmēr ļoti aizkustināja.

Z.Krīgere: Un Angelīna?

K.Zariņš: No viņas bija Dieva zīmes. No Angelīnas nekad nevarēja zināt, ko viņa izdarīs, nevarēja zināt kas viņai uznāca, un viņai tā nepatika pret Hozē... viņa tik īpatnēja bija, ka reizēm pat smiekls nāca.

8. Pielikums

Intervija ar Kārli Zariņu. 04.06.2009.

Zigrīda Krīgere: Vai varam parunāt par Regīnu?

Kārlis Zariņš: Par Regīnu?

Zigrīda Krīgere: Kā Jūs esat iepazinušies? Tā jau ir lieta, kas cilvēkus vienmēr interesē. Mani arī.

Kārlis Zariņš: Nu, jā... Man liekas pārāk tāda intīma joma, lai es tur sāktu bazūnēt kaut ko, man negribas.

Zigrīda Krīgere: Tad varbūt varam parunāt par skolniekiem?

Kārlis Zariņš: Par skolniekiem?... Jā...

Zigrīda Krīgere: No kura brīža sākat mācīt? Varbūt sākumā bija kāda privātprakse?

Kārlis Zariņš: Nē, es vispār... mani pierunāja profesors Viļumanis, teica, lai nākot strādāt. Tā bija tā kā viņa vēlme, tā kā viņa doma, un viņš man kā pirmo skolnieku iedeva Jāni Sproģi no savas klases, kurš toreiz bija diezgan tāds vaļīgs puisis. Nu, un tā es arī sāku strādāt. Es nepateikšu, man vairs nav prātā, cik gadus mēs... kādus trīs vai kā, mēs nostrādājām kopā... Bet nu jāsaka tā, ka rezultāti acīmredzami bija, jo beidzām jau ar Rūdolfu āriju, tā kā... Tad man tur nāca Juris Bēvalds, šobrīd jau nelaiķis, operetes tenors. Nu pamazām tur bija šādi tādi, visādi. Visādi puisi man bija, bet jāsaka jau tā, ka tādi izcili man, tā kā teiksim tādas izcilas balsis un izcila muzikalitāte, tādus jau var reti saskaitīt. Tāds bija Poļakovs, tāds bija Ingus Pētersons. Tā tur bija, tādi rindas cilvēki bija, tādi, ar kuriem es... Jāsaka tā, ka es gandrīz, šodien, ja vajag, tad jāņem papīrs un man jāsāk rakstīt.

Zigrīda Krīgere: Vai privāti iepriekš pilnīgi nekur nestrādājāt?

Kārlis Zariņš: Nē, nē, es nekur nebiju. Tas bija 72. gads.

Zigrīda Krīgere: Tad jau Viļumanis ļoti noriskēja!

Kārlis Zariņš: Viņam jau tā bija. Viņš jau Antipovu jau arī tā aicināja toreiz. Antipovs bija ātrāk par mani.

Antipovs kādus gadus 4 vai 3, viņš ātrāk sāka.

Zigrīda Krīgere: Kā Jūs ķerāties klāt pirmo reizi?

Kārlis Zariņš: Tā mācību prakse tā bija tāda, kāda bija mana prakse ar maniem pedagogiem.

Zigrīda Krīgere: Kā tas ir mainījies no tā laika?

Kārlis Zariņš: Mainījies ir daudz kas, mainījies ir, teiksim, domas skaidrība ir, vai ne, teiksim, skolas ir, teiksim, tāda izpratne vairāk ir tāda un galvenais ir, teiksim, tā tīri elpošanas līnijā ļoti daudz izmaiņas, nu ne izmaiņas, nu teiksim tādas... Tāpat kā visās jomās cilvēki attīstās, tā arī tur notika attīstība. Un tad, kad mēs sākām mācīties, te jau bija tādi mācībspēki, kuri uzskatīja, ka tā viņu skola ir tā galvenā, ka tā ir kaut kāda speciāla skola un tāda nav nevienam citam un tā ir tikai atrodama šajā personā un pie viņa mācoties. Tāds tur bija tāds Voļskis, piemēram, viens bija. Bija tāda Cīrule bija, kā viņai bija vārds... es neatceros vairāk... Tur bija vairāki tādi pedagogi, kas teiksim tā... Nu, Kas attiecas uz vokālo metodiku tieši teiksim...

Zigrīda Krīgere: Un tie bija Mūzikas akadēmijas pasniedzēji?

Kārlis Zariņš: Un jāsaka tā un ļoti daudzi bija tādi, teiksim, – tā vajag dziedāt un ne savādāk. Tāds bija arī Gurijs Antipova Miķelsons, pedagogs, vai ne, viņš arī bija tāds ļoti... No šīs dienas skatījuma, viņš bija tāds vācu skolas pārstāvis. Tāds, kas tikai visas skaņas lika uz krūtīm un krūšu rezonators bija tas galvenais, un tā galva tā bija bez lielas nozīmes.

Zigrīda Krīgere: Tas vismaz ir dzirdēts.

Kārlis Zariņš: Un bija arī tā, pie kuras mācījās Veronika Pilāne, Braunfelde bija tāda pedagoge. Man bija tā iespēja pie viņas pamācīties. Profesors Viļumanis slimoja vienu brīdi, tad es pie viņas biju. Tā lika pilnīgi balti, pliki dziedāt, bez kaut kāda seguma, bez kaut kāda vokāla pamata. Tā kā te bija raibi tajā laikā, bet mēs jau tie jaunie, kas mēs bijām un kas mēs centāmies un arī daudzi citi, vispār citi pedagogi ļoti kāri uztvēra tos ierakstus, kas nāca no ārzemēm un, teiksim, radās pieejas, teiksim, tādām vērtībām, teiksim, nu kā Enriko Karūzo, Titta Ruffo, vai ne. Tādi dziedātāji radās un tad radās izpratne par tām... Toti dal Monte un kas nu tur bija...no tādas klases dziedātājiem, vēlākā laikā Renata Tebaldi un tā... Un es domāju, ka tam bija ļoti liela nozīme teiksim tieši tādā, tādā vokālā domāšanā. Jā, un, salīdzinot teiksim ar šodienu, kas šodien notiek vokālajā nodaļā mums, te vairs nav nekādu šaubu, nekādu iebildumu nav. Skola ir viena, tā ir tā, ko mēs šodien saucam par itāliešu skolu, mēs viņu, protams, esam pārņēmuši ar savām nacionālajām niansēm un nacionālajiem visādiem skanējumiem un tā, bet šodien mēs par to vairs nestrīdamies. Pārejas notis visiem ir zināmas, un visi zina, kāda nozīme ir krūšu rezonatoram, kāda nozīme galvas rezonatoram un arvien vairāk sāk pievērsties tām vērtībām, ko vairāki itāļu pedagogi izvirzīja kā galvenās - tā ir elpošana. Un tā ir viena no galvenajām problēmām, uz kuru mēs šodien vēršam vislielāko uzmanību un jāsaka, ka tas nes zināmus augļus.

Zigrīda Krīgere: Un maģistratūra, kad jums nāca klāt? Vai mēs ar Romānu bijām pirmie?

Kārlis Zariņš: Nu, man vēl mazais Jēgerītis bija taču, mans mazais puisītis...

Zigrīda Krīgere: Vai maģistratūras studenti ievieš kādas korekcijas darbā?

Kārlis Zariņš: Maģistratūras studenti ievieš tādas korekcija, ka te ir zināma gatavības pakāpe un te ir darbs citādā plāksnē. Te vairs nav cīņa, teiksim, attīstīt vokālo intuīciju, vai ne, un teiksim tādu muzikālu attīstību un muzikālo izpratni un it sevišķi, kas attiecas, teiksim, par vokālās intuīcijas līmeni. Tā tomēr ir cita kvalitāte jau un es kā vienu lielu prieku atceros, kad jūs tur bijāt visi, un tas bija pavisam cits darba stils un cits... Jo ikdienas darbā, teiksim, ar tiem bakalaura studentiem, teiksim, ar tiem bakalaura studentiem, it sevišķi ar tiem, kam nav sevišķi lielas dotības. Tā ir viena no galvenajām grūtībām – muzikalitāte, vokālā intuīcija...

Zigrīda Krīgere: Manuprāt Jums vajadzēja strādāt tieši ar maģistrantiem.

Kārlis Zariņš: Tā ir tiešām cita kvalitāte un citas...

Zigrīda Krīgere: Manuprāt, tur vislabāk arī var parādīties Jūsu kvalifikācija un zināšanas interpretācijā.

Kārlis Zariņš: Tā jau ir. Mēs jau redzam, teiksim, kā tiem mūsu izciliem pedagogiem ir, kuri ir tiešām ar ļoti lielām pedagoģiskajām dotībām un kuriem ir ļoti lieli un labi rezultāti. Viņiem jau arī tomēr ar tiem, kas nav tik apdāvināti studenti, ar jau neiet tās lietas tā, kā vajadzētu.

Zigrīda Krīgere: Tas sākuma melnais darbs jau tomēr ir tāds rutīnas darbs un mākslinieciskais darbs ir vēl ļoti nosacīts tam klāt.

Kārlis Zariņš: Jā, tā ir. Nu liela nozīme vēl ir tam. Tādā vokālā darbošanās un mācīšana viņa jau saistās ar to, vismaz man tā ir bijis, saistās ar manu dziedāšanas meistarību. Un es ar to varu dalīties, es no savas pieredzes varu censties panākt skolniekos un tad ja tas izdodas, tad ir arī labi rezultāti.

Zigrīda Krīgere: Tad, kad sāk strādāt ar tādu zaļu cilvēciņu, pedagogam no sava vokāla ir jāpaiet daudzi soļi atpakaļ. Vai tā atkāpšanās sākumā Jums ir aktuāla?

Kārlis Zariņš: Ne tik ļoti, bet principā jau tā ir. Ļoti daudzas lietas, piemēram, kas ir pie vokālās, teiksim, pie mācību sākuma posma, kad ir jāpanāk, lai visi patskaņi sēd vienā vietā un lai visiem patskaņiem būtu pareizs savienojums a-i, i-a, e-a, a-e, i-e. Un

visas šīs patskaņu kombinācijas, tad mēs atkal zinām vienam padodas tas ī, otram nepadodas, vienam a nepadodas un tad, izejot no tiem blakus patskaņiem, ar tiem tad tas ir vesels liels darbs, kamēr panāk to, ka viņš sāk skanēt, līdz sāk veidoties. Un kur nu vēl visas elpas lietas!

Zigrīda Krīgere: vai ir kāda īpaša sava tehnoloģija ar elpu strādājot, kaut kas savs individuālais?

Kārlis Zariņš: Pēdējā laikā, jā. Teiksim, panākt to, rast to saprašanu tai studentā, lai viņš saprastu, ko nozīmē dziedāt uz elpas, ko nozīmē elpu bloķēt un ko nozīmē uz plūstošas elpas dziedāt, vai ne. Katram teiksim saprašana ir savādāka, katram ir jāatrod savs veids, kā pievest pie viņa klāt un, teiksim, panākt to, nu teiksim, balss saitēs ir kaut kāda zināma slodze attiecīgā augstumā attiecīgu toni dziedot, attiecīgu toni radot un šī spriedze, kura rodas zemsaišu muskulatūras slānī, tā ir jāpārnes, jākompensē ar to, ko mēs saucam – dziedāt uz elpas, respektīvi, diafragmu. Un to saprašanu ir ļoti grūti iemācīt, teiksim, dabūt to pareizo proporcionālo attiecību, cik vajadzīgs tas spiediens, cik viņš liels ir uz zemsaišu muskulatūru, cik viņš liels ir uz diafragmu. Un teiksim, kā tas viss atsaucas arī rezonatoros. Tā ir viena liela un sarežģīta, teiksim, gudrība. Un ļoti bieži es pat daru tā, es tiem jaunajiem studentiem tās teorētiskās zinības nemaz tik ļoti neizskaidroju sākotnēji, jo viņi sāk maldīties parasti, tie studentīni. Un viens ļoti liels, teiksim, tāds pozitīvs pienesums vienmēr ir tas, ka tomēr kvantitatīvam dziedāšanas veidam arī ir liela nozīme. Nevar būt tikai, teiksim, ka mēs meklējam tikai to kvalitāti un pēc katrām 5 minūtēm apstājamies un uz katru toni apstājamies un teiksim, kvantitatīvi liekot šo vingrinājumu dziedāt viņam ne 10 x, bet liekot 100 x nodziedāt to vingrinājumu, rezultāts ir labāks, nekā es viņam esmu paskaidrojis visas šīs sīkās nianšes, kas ir nepieciešams zināt vēlāk, ka viņš sākumā nemaz par to sevišķi necenšas filozofēt.

Zigrīda Krīgere: Katrs audzēknis taču kaut ko pamaina arī pedagogijā?

Kārlis Zariņš: Jā, neapšaubāmi, katram ir savi paņēmieni, kas viņam palīdz, katram kaut kādas asociācijas ar kaut kādiem tīri fiziskiem – žāvas stāvoklis, un izelpas stāvoklis un elpas plūšanas stāvoklis un skaņas plūšanas veids. Katram ir savādāks, katram individuāls. Līdz ar to tas darbs ir interesants tādā nozīmē.

Zigrīda Krīgere: Tas iegūtais īpatnais iet arī pie citiem audzēkņiem?

Kārlis Zariņš: Varbūt, daļēji... tas tā varētu būt. Jāsaka jau tā, ja jau cilvēkam ir iekšā potence, nu man piemēram, tas viens students pašlaik, ko es te mācu, viņam ir ļoti vāja vokālā intuīcija un otrs blakus ir ar ļoti izteiktu vokālo intuīciju un darbs ar vienu un otru ir attiecīgi sarežģītāks – ar vienu tas ir ļoti grūts, ar otru ir daudz vieglāks. Tā kā...

Zigrīda Krīgere: Vai darbs, kas bija ar Romānu Poļisadovu atspoguļojas arī uz jauno puisi?

Kārlis Zariņš: Nu, nē. Tās ir divas dažādas atšķirības. Pirmkārt jau Poļisadovam ir ļoti liela un bagāta balss, tembrāli bagāta, bet tas ir cits veids, kādā veidā... uz ko viņš ir jāvirza un te galvenā uzmanība bija teiksim, tieši pareizas elpas nostādīšanas veidā. Viņam krita viņa atpakaļ, tie toņi, kamēr mēs dabūjām visus uz priekšu, kamēr mēs viņus dabūjām neforsētus, kamēr viņi... Tas bija ļoti interesants un sarežģīts darbs, bet ar rezultātu tas gāja.

Zigrīda Krīgere: Kāda ir pieredze ar dāmu galu? Kuras ir pirmās skolnieces?

Kārlis Zariņš: Ar dāmu galu es maz esmu nodarbojies, bet kas nodarbojās maģistratūrā, tā jau ir cita kvalitāte.

Zigrīda Krīgere: Vai no sievietēm vēl bija kādas bez Antras un manis?

Kārlis Zariņš: Man te bija viena meitene, kā viņai bija uzvārds... viņa aizgāja gan projām diemžēl.

Zigrīda Krīgere: Vai ir patīkamas atmiņas no darba ar sievietēm?

Kārlis Zariņš: Ļoti patīkamas atmiņas, jā, ļoti patīkamas.

Zigrīda Krīgere: Un kā ir salīdzinoši ar vīriešiem?

Kārlis Zariņš: Ar vīriešiem ir savā ziņā vienkāršāk. Es teikšu tā – katrs ir indivīds un katram indivīdam ir sava pieeja, bet viss tas iet zem apmēram, atļaušos tā nosaukt, vienas skolas, teiksim tā, zem vieniem un tiem pašiem principiem, zem viena un tā paša vokālā veidojuma, zem vienas un tās pašas vokālās attīstības, tikai katram ir sava individuāla pieeja vajadzīga. Nevar ar vienu un to pašu paņēmieni mācīt visus, tur nekas nesanāk.

Zigrīda Krīgere: Kā jūs raugāties uz vingrinājumu daudzveidību?

Kārlis Zariņš: Es personīgi domāju tā, ar nedaudz vingrinājumiem ir par maz, bet ar kaut kādu teiksim tādu ļoti lielu skaitu ar nav nekādas sevišķas jēgas. Pirmkārt jau no tā viedokļa, ka tas prasa milzīgi daudz laika, apgūt teiksim, protams, tas ļoti daudz ko dod – veiklību, dziedāt arpedžijas un dziedāt dažādas kombinācijas, tas jau dod daudz, bet tas pamatveids, pie kā jāturas, kā es teicu - savienot patskaņus, patskanim priekšā liekot līdzskani un šīs dažādās kombinācijas, kas veidojās no visiem šiem patskaņiem, tās neprasa sevišķi lielu vingrinājumu skaitu. Un es piemēram pieturos pie tā... Man tā kā tāds etalons vienmēr ir mans Josifovs, jo viņš tiešām bija tāds erudīts pasniedzējs un viņš ļoti zināja, un ļoti saprata, ko viņš dara, un es pats uz viņa vingrinājumiem, dziedot viņa vingrinājumus, arī attīstījos. Viņam nebija tāda milzīgi liela buķete, jo teiksim, ja es tā apskatos uz tām skolām, tad tur, teiksim... tad ir tādi, kuriem ir ārkārtīgi sarežģīti un lielas tās arpedžijas un visas tās vokālīzes un ļoti grūtas un protams, varbūtās, ja ar to vien nodarbotos varbūt būtu labāk, bet es neesmu to ceļu gājis, es vienmēr esmu dziedājis... Man ir kādi vingrinājumi 40 -50, man tā apmēram ir, pie kuriem es parasti tuos.

Zigrīda Krīgere: Tas jau ir ļoti daudz!

Kārlis Zariņš: Jā, bet diezgan elementāri es viņus uzturu un faktiski jau tas laika limits, kas ir ziedojams katram studentam, viņš jau limitē to daudzumu un to dažādību.

Zigrīda Krīgere: Es esmu pati sev atlasījusi 6-7 vingr., kuros es esmu izlēmusi, ko es ar to gribu panākt un ja es vēl gribu paņemt vokālīzi klāt, kuras pamainās un kuras tie paši vingrinājumi vien ir, kas ir augošā kārtībā.

Kārlis Zariņš: Vienam cilvēkam ārkārtīgi daudz dod tā mūzikas izpratne tieši tādā vokālā domāšanas veidā, muzikālā izpratne, teiksim. Nu dziedāt var vienu vienkāršu dziesmiņu (izjusti dzied: cik lēni vilkās kā svina kurpēm...) Students dzied (demonstrē vienaldzīgā balsī) nu, kā piemēru. Un šo iekustināt to, lai viņš sāk dziedāt teiksim izjusti, lai viņš justu, ko tā melodija dvēselei dod un ko tas tembrs dod klausītājam, kā to tembru veidot vai dzied kaut kādā teiksim dusmīgā noskaņā, vai milzīgi nopietni atkal veido to vokālu. Tā ir viena ļoti tāda svarīga lieta, ļoti svarīga lieta! Nu tā atnāk (dzied vingrinājumu), kur var (dzied ar emocionālu piepildījumu Jāaaaā - tercu) Re! Šīs te lietas, es tā varētu droši teikt, no visa tā studentu skaita, kas man ir bijis, tā emocionāli saprot apmēram 25%. 75% tas viss ir jāmāca.

Zigrīda Krīgere: varbūt nemaz nevajag visiem būt par profesionāļiem?

Kārlis Zariņš: Tā jau it kā tas ir, teiksim, jo mums jau tā lieta ir savādāka. Teiksim pianists atnāk, viņš ir tas bērniņš mācījies, viņš jau no mazotnes ir spēlējis tās klavieres un viņam tā dzirkstīte ir radusies, tā vēlēšanās ir radusies. Viņam tā mūzikas stīga, tā dvēsele ir pārgājusi un viņš jau sāk veidoties un, rodoties viņam zināmai tehnikai, rodas arī zināma gatavības pakāpe un tāds atnāk uz konservatoriju, viņš jau nav, tā kā pie mums ienāk vokālists – kuram ir tikai liela balss, bet nekādas iemaņas. Liela balss, nekādas iemaņas! Nekādas saprašanas nav par to un viņš pat nedzird, kad ir tas piepildītais, tas skaistais tonis un kāds ir tas pretī (dzied do mirefamisol faredo) Tās ir

tādas starpības, vai ne... Un tā ir tā galvenā atšķirība, protams, cilvēkos jau var visu to atmodināt, bet ne visiem.

Zigrīda Krīgere: Es domāju, ka strādājot tikai ar vingrinājumiem, iekšējai pasaulei ir mazākas izaugsmes iespējas.

Kārlis Zariņš: Tas arī fakts, tā ir tiesa, piemēram, tās pašas vokālizes, vai ne. Ir teiksim tādi komponisti, kur ir... Skatīsimies, piemēram, Panofku un ko liksim pretī... Konkoni nē, Zaidleru liksim pretī, jā! Zaidlers ir ļoti emocionāls, vai ne, salīdzinot Panofka ir vairāk tāds tehnisks. Nu kā dziedāt...

Zigrīda Krīgere: Tas ir tāpat kā baletā, kad ir rīta iesildīšanās stunda ar ļoti konkrētiem vingrinājumiem un tad seko darbs ar lomu.

Kārlis Zariņš: Tā jau ir tā pedagoģijas galvenā iezīme, ka teiksim, ka vajag atmodināt to muzikalitāti tādā vokālā domāšanas veidā, tas ir tas galvenais. Un tad viņš arī saprot, tas cilvēks, kā var uz elpas dziedāt, tai pašā laikā elpu atbrīvojot, lai viņa plūst viegli un tai pašā laikā to elpu taupīt, neļaujot viņai skriet ārā. Tas nav tik vienkārši. Tā ir ļoti sarežģīta lieta pēc būtības. Un lai to apgūtu, lai to iegūtu, lai to apjēgtu un lai tas sāk darboties..., jo vislielākā kļūda jau ir tā, ka uzliek elpas funkcijas zemsaišu muskulatūrai, vislielākā nelaime. Un tā teiksim, tā neprašana noregulēt to teiksim spiedienu, sauksim viņu kā grib, spēku, ko rada balss saites skaņu radot, ar to, kā diafragmai šis spiediens ir jāneregulē, jānokompensē pretī tieši tādā pašā daudzumā. Kad tu esi paņēmis to toni, un tas tonis skan, un tad viņš nāk rezonējošā punktā, un tad viņš ir tāds pilnīgi tā kā zvans. Nu piemēram, es tā tiem zēniem vienmēr saku – nu padomājiet rezonanses punkts, kur ir? Nu taču ir kaut kur tāds, kas šo rezonanses kompleksu - tos galvas tukšumus un tos krūšu tukšumus un teiksim tos atvērumus un visus tos, kas veido... Kaut kur taču ir tāds punkts, kas viņus savieno visus. Mēs viņus sakām – te viņš ir, te viņš ir, citam augstāk, citam zemāk, citam te, citam tikai pie pašiem zobiem, kā kuram, vai ne? Un šo punktu ir jāatrod un, piemēram, operas koridorā, tur tajā kreisajā pusē parterī, tur ir viena tāda vieta, kurā stāvot iekšpusē, tur kur pie drēbēm tuvāk, kurā ir - kā tu nostājies un kā tu runā, tā uzreiz tā kā tāds liels tāds, tā kā baznīcas..., tāds Mmmm izskan! Jā, tur ir viena tāda vietiņa, kur nu ārkārtīgi skan pretī un arī tad ne visās reizēs. Tad, kad tur ir pilnīgi tukšs, ta viņš it kā neskan, bet tad, kad tur ir attiecīgs cilvēku daudzums, ka viņš kaut kā... Tur tāda kombinācija izveidojas. Ne velti tie itāliešu meistari sauca, ka dziedāšana ir izelpošanas māksla. Izelpošanas māksla! Kur nu vēl ieelpošana! Bet izelpošanas māksla!

Zigrīda Krīgere: Es to saucu par savas iekšējās akustiskās telpas izjūtas mākslu.

Kad es izjūtu sevī telpu un tā savukārt savienojas ar ārējo telpu caur manu elpu.

Kārlis Zariņš: Neapšaubāmi, tas tā ir. Un tur jau ir tā elementārā nostādne jau tāda vienmēr - balsenei jābūt zemā stāvoklī, balsene ir sajūgta ar diafragmu, viņas strādā tandēmā viens augšā, otrs augšā, viens lejā, abi lejā. Tas ir teiksim jāsaprot- balsenei zemais stāvoklis, mīkstā auksleja piepacelta mazliet, mazā mēlīte piepacelta. Tas ir elementāri, kas būtu jādara katram. Bet to vajag izjust uz attiecīgu vokālu, uz attiecīgas skaņas.

Zigrīda Krīgere: Vai nav gribējies kādreiz uztaisīt savu studiju?

Kārlis Zariņš: Nē es tās savas pedagoģiskās tieksmes absolūti apmierinu šeit akadēmijā strādājot.

Zigrīda Krīgere: Nav gribējies būt pašam sev par priekšnieku?

Kārlis Zariņš: Nē, es neesmu... Es vispār neesmu tā sakot tāds pedagoģijas fans, kas ar to ļoti gribētu ar to tiešām nodarboties tādā tik lielā, plašā mērogā.

Zigrīda Krīgere: Bet pedagoģija taču ir bijusi blakus visus šos gadus!

Kārlis Zariņš: No 72 gada. Kā kuru reizi citu reizi ir trīs studenti, citu reizi divi, bija arī viens laiks, kad bija 5,6 tad bija ļoti daudz. Tad bija grūti strādāt, jā, tad bija daudz darba, bet tā 2,3,4...

Zigrīda Krīgere: Kā šajā gadā izskatās?

Kārlis Zariņš: Nu tagad ir vispār ar to krīzi, nezin kā te būs. Kas to zin, cik uzņems no jauna, jo šogad bij mums tā. Mums bij te vienu brīdi tas null kurss visu laiku un izrādās tas nav bijis likumīgi, jo null kurss nedrīkstēja būt budžeta grupa un tad viņa bija jālikvidē. Un kā tu viņus likvidēsi, izsviest ārā taču negribējās! Tā viņus visus pārskaitīja par 1.kursu. Un šogad viņi beidza, ļoti liels daudzums, es pat nezinu, 17, cik viņi tur bija. Un vēl visi tie, kas beidza paralēli visam tam...

Zigrīda Krīgere: Rudzītis ir kurā kursā?

Kārlis Zariņš: Trešajā, nākošgad viņam bakalaura jābeidz. Viņš ir diezgan smags students man, tieši no tādas muzikālās izpratnes, no tādas vokālās izpratnes veida. Balss viņam, protams, būtu piemērota, es neteikšu, ka tāda ļoti, bet ja viņš piedomā un veido viņu tādu maigāku, tādu jaukāku, tādu labestīgāku, tad jau no viņa varētu dziedātājs iznākt, bet viņam vāja vokālā intuīcija, vāja tādas vokālās izpratnes nozīmē.

Zigrīda Krīgere: Kāda bija sadarbība ar Ingus Pētersonu?

Kārlis Zariņš: Ar viņu bija ļoti interesanti strādāt, jo viņš katru tēzi, katru domu, ko viņam teiksim, pasniedza, padeva, vai ne, viņš viņu tā nepieņēma vienkārši tā kā saka - tā man pedagogs teica, es tā daru. Nē, viņš vienmēr to visu pārbaudīja. Mums pat ir bijis tā – kad es esmu viņam kaut ko centies iestāstīt, iemācīt, mēs esam pie tā ļoti daudz strādājuši un viņš man atnāk otrā dienā un saka – maestro, Jums bija taisnība, es pārbaudīju! Jums bija taisnība, es pārbaudīju. (smejas) Ingus ar bija viens no tiem, kas nobeidza ar Rūdolfu āriju. Un Ingum vispār bija ļoti, ļoti lielas iespējas. Ne velti viņu uzreiz tas Slotevers, tas angļu impresārijs paņēma pie sevis un viņš National operā dziedāja un viņam plaši pavērās tie lauki. Bet man liekas viņa nelaime bija tā, ka viņš pārāk ātri sāka dziedāt dramatiskas lietas par daudz un līdz ar to viņam radās vokālas grūtības, bet nu Ingus ir ļoti muzikāls puisis un ļoti sirsnīgs un ļoti... tai ziņā viņam ļoti daudz paveras...

Zigrīda Krīgere: Poļakovs

Kārlis Zariņš: Ar Poļakovu bija tā – Poļakovs vispār bija students, kurš ārkārtīgi paļāvās uz savu pedagogu. Man ar viņu izdevās ļoti precīzi nostrādāt pārejas notis. Viņas tā kā no sākumā mazliet bija tā kā padziļākas, jo ienākot jau viņam augšas īsti labas nebija, bet kad mēs beidzām, mēs dziedājām Pajaču prologu ar la bemol galā. Tā kā viņš ļoti paļāvās. Bet viņam ar tāds... Viņš pēc rakstura bija tāds diezgan spurains cilvēks un tāds... Viņam tāda sava attieksme pret teiksim notiekošo, pret būtisko, un mēs tā kā pašķīrāmies vienu brīdi, man ļoti žēl, bet tā tas notika. Viņš tur sāka konfliktēties un tā... Es neteikšu, ka tas tā... Mēs labi satikām un labi viņš nobeidza un viss tas tā bija ļoti jau... gāja, labās sliedēs iegāja un to jau arī rādīja viņa darbs, ko viņš veica Eiropā dziedādams. Bet šobrīd es pat nezinu, ko viņš dara, jo es viņu Latvijā neesmu redzējis. Droši vien kaut kur Vācijā dzied kaut kādā teātrī.

Zigrīda Krīgere: Un Jānis Sprogis?

Kārlis Zariņš: Ar Jāni mēs esam tādi labi čomi, kā saka. Jānim jau ļoti skaista balss, ļoti muzikāls un teiksim tāds puisis... Viņš mīl arī pats to mūziku radīt, tad tā viņam tā sava... domāšanas veids un tā... Ar to viņš nodarbojās daudz ar. Žēl, ka viņš no tās klasikas tā kā mazliet atvirzījās nost, bet nu, ar jau gadi...

Zigrīda Krīgere: Bet viņam ir tā sava niša...

Kārlis Zariņš: Ļoti skaista balss, ļoti brīnišķīga skaista balss, ļoti jauks tembrs.

Zigrīda Krīgere: Antra?

Kārlis Zariņš: Antra ļoti daudz padarīja. Antrai tā, Antrai drusciņ bija problēmas. Visu laiku mēs cīnījāmies ar to, faktiski ar līdz galam neizdarījām vēl, ar to a. Viņai nebija a (tuvs) bet a(dziļš), tāds mazlietiņ uz atpakaļ, tāds mazlietiņ, Bet viņa izdarīt var un viņa tagad pati saprot to un viņai tie toņi veidojās ļoti skaisti augšējā reģistrā un arī apakšā, bet pa centru šur tur vēl pavīd tas padziļais a un vēl ir problēmas ar e skaņu. E mēs nepratām vēl tā īsti ... es par muzikālo pusi nerunāju, tā ir viņas stiprā puse To viņa var visādās interpretācijas variācijās pasniegt.

Zigrīda Krīgere: Un man šķiet, ka ar viņu bija patikami cilvēci strādāt

Kārlis Zariņš: Ļoti patikami strādāt, ļoti patikami. Antra bija ļoti jauka.

Zigrīda Krīgere: Tad es pajautāšu par Polīsadovu Romānu.

Kārlis Zariņš: Romāns Polīsadovs vispār jau viņš ir ļoti jauks puisis, bet viņam ir tāda, mazlietiņ tāda vai nu tas ir objektīvi, vai tas ir subjektīvi, to es neņemos spriest. Viņam visu laiku tā kā liekas, tā kā viņam pāri dara Viņš tā jūtās vienmēr, ka viņš netiek novērtēts tik daudz, cik viņš varētu būt novērtēts. Un te vainīgs bija arī man liekas daļēji tas moments, ka viņam bija tie dziļie toņi, tie pārsegtie, atvirzīti atpakaļ, tādi tumši toņi, kuriem nebija skanīguma un, piemēram, es ar lielu prieku tagad klausījos, kā viņš dzied to Komandoru, jo tur tiešām var saklausīt daudzas labas lietas, ko mēs esam izdarījuši. Skanīga balss, vienīgais tas pats pirmais viņam tas – don Džovani! (smejas) Tas viņam tā kā...

Zigrīda Krīgere: Nu visi taču esam cilvēki!

Kārlis Zariņš: Bet viņš ļoti cenšas un viņš ļoti centās un viņš ļoti labi to visu izdarīja Un tos darbus, ko mēs darījām, viņam veicas ļoti labi un es domāju, ka viņš tiek arī vairāk novērtēts šobrīd un viņam vairāk arī darba radīsies un viņš arī to savu, nu es nezinu pat, kā lai to nosauc... viņš tā jūtās tā kā apbižots drusciņ, ka viņš tā kā tiek apiets, ka viņam it kā nedod lomas un katram cilvēkam ir tā, ka viņš ar kādu blakus, teiksim tā kā viņš un Krišjānis, vai ne...Katram ir savas kvalitātes. Absolūti dažādas balsis un tur nevarētu būt salīdzinājuma, nu, viņš to pārdzīvo, vārd' sakot. Bet es personīgi domāju, ka viņš ir uz pareiza ceļa šobrīd un ļoti skanīga viņam balss un liela...

Zigrīda Krīgere: Viņa balss jau ir viens īsts zemais bass un, manuprāt, viņam vajadzētu meklēt darbu ārzemēs.

Kārlis Zariņš: Es jau viņu uz to mudināju, ka vajag tomēr... Nu zināms jau, ka tas prasa naudu, tas prasa, lai brauktu uz tām noklausīšanās. Tur ir lielāko tiesu viss ir, kā saka, par velti! Tā man bija ar to, kad es te sāku braukāt riņķī te. Tad ir speciāli jābrauc uz Vīni klausīties un tad man bija piedāvājums uz Pitsburgas opereteātrī viens Kanio un tai laika gaitā viņš kaut kur noklīda, paklīda un atkal... Un beigu beigās visa tā lielā noklausīšanās un tā braukšana un tā rādīšanās izrādās viss ir par velti. Tā kā tā ir ļoti liela... Un tagad tās krīzes laikā it sevišķi...

Zigrīda Krīgere: Un beigu beigās ar ko es asociējos?

Kārlis Zariņš: Nu, muzikalitāte pati par sevi! Es teikšu tā, ka drusciņ ir kaut kā vokālā tehnikas izpratne iet caur savu prizmu, savi paņēmieni, no kuriem negribas šķirties. Tā vai tā, kur es personīgi nevaru pieņemt, teiksim kad, protams, kā to domāšanu ievirza... Tā kā drusciņ mums tur tā kā... es neteikšu, ka nesaprašanās, nesaprašanās nebija, saprašanās mums bija pietiekoši laba.

Zigrīda Krīgere: Mēs dažādos vārdos saucam vienādas lietas.

Kārlis Zariņš: Jā, jā, tas ir pareizs nosaukums, tā varētu būt! Tas ir tas galvenais, tā es ar būtu gribējis teikt.

Zigrīda Krīgere: es ceru, ka es nepaliku sliktā atmiņā

Kārlis Zariņš: Nē, nekādā ziņā un man personīgi patikās tas skanīgums balsī un lai ko tas Luste tur saka, ka par skaļu dziedāts, bet es uzskatu - jādzied ir pilnā balsī.

Zigrīda Krīgere: Es ar lielu prieku būtu pastrādājusi pie Jums arī doktorantūrā.

Kārlis Zariņš: Tā ir tāda sarežģīta lieta no tāda tīri teorētiskā viedokļa.

Tas taču ir ļoti jauki un brīnišķīgi, ka ir dažādas izpratnes par vienu un to pašu lietu, tā ir tāda lieta, kas tā patīkami kutina un kairina.

Zigrīda Krīgere: Lai arī es vienmēr esmu savos meklējumos, es vienmēr esmu ļoti uzticējusies Jūsu viedoklim, Jūsu ausij.

Kārlis Zariņš: Tā varu teikt, dzirdēt es dzirdu labi kļūdas un vainas un galvenais, es viņas varbūt par daudz caur savu prizmu laižu cauri un piemēram, tagad es esmu nonācis pie tāda secinājuma - es to Denisu.... es viņam nedrīkstu rādīt priekšā, jo viņš ārkārtīgi uztver visu un viņam kļūst tā balstiņa gaišāka un to nedrīkst pieļaut, arī ja viņš ir baritons, to nedrīkst pieļaut. Viņš tik ārkārtīgi ātri to pārķer un pārtver un...

Un es vienmēr atceros, nelaiķis Antipovs vienreiz vienā audzēkņu vakarā – dziedāja Jēgers – Klausies! Tu taču viņam esi ielicis to Sproģa tembru! (smejas) Es domāju – redz, kā tāds teiciens var dažreiz sirdi atveldzēt.

Zigrīda Krīgere: Interesanti!

Kārlis Zariņš: Sproģa tembru ielicis! Labā nozīmē, protams!

Zigrīda Krīgere: Kas vēl no audzēkņiem ir palicis prātā?

Kārlis Zariņš: Man bija viens tāds, krievu tautības baritons. Ak Dievs, kas tam bija par balsi! Kungs Dievs žēlīgs, cik skaista, liela! Viņš Maskavā vienu laiku dziedāja tajā otrajā operā un tajā Staņislavska Ņemiroviča Daņčenko. .. Nu kā viņam bija uzvārds... Nu man skleroze ir, Zigrīd...

Un tad viņš pārgāja uz tādu krievu tautiskumu... Milzīga skaista liela balss! Nu nevar atcerēties, nu! Un viņš ar šito te sāka dziedāt tās krievu tautiskās un tās pseido tautiskās un tad viņš pārbrauca uz Vāciju un viņš sāka kaut kādos krogos dziedāt. Pēc tam viņš šito popularitāti atvedis atpakaļ uz Krieviju, viņš brauca uz savu jubileju un viņš no tā sava uzvārda bija izveidojis sev vārdu vienā vārdā. Nu, kā es nevaru atcerēties!

9. Pielikums

Intervija ar Kārli Zariņu. 29.06.2009.

K.Zariņš: Ja mēs runājam par Verdi operām, jāsaka tā, ka tā mūža loma jau pēc būtības ir Radamess, jo ar to es iesāku, ar to es beidzu. Tā varētu teikt vai ne, un, bet ja man jāsaka, kas man vairāk pie sirds piegājis, tad man vajadzētu būt godīgam un jāsaka arī Radamess, kaut gan 80.gados, kad iestudēja Otello, tad es biju stāvā sajūsmā par šo lomu, bet ar to lomu arī bija arī interesanti. Tai nebija nekādas lielas dublikāts. Viņa bija mūsu Nacionālajā operā un pēc būtības gandrīz ar to pašu cauri. Un jāsaka tā, ka viņa tika parādīta Maskavā 80.gadā. Tur kaut kas bija... kas tur bija par svētkiem... Ā! Tur bija kaut kāda jubileja vai kaut kas tamlīdzīgs. Mēs bijām visa opera, mēs bijām Maskavā Lielajā teātrī. Tad viņa tika parādīta Lielajā teātrī un pēc tam vienreiz viņa parādīta vienā Krievijas pilsētā, Viļumanis tad mūs aizveda. Mēs tur nodziedājām pāris izrādes. Un visas ir bijušas tikai Rīgā.

Z.Krīgere: Ļoti žēl! Un tad Otello vairs nav nācies nekur citur dziedāt kā tikai Rīgā?

K.Zariņš: Jā, pēc būtības tikai Maskavā un, ja ir vēlēšanās es apskatīšos...

Jā, lai cik tas nebūtu interesanti ... Un to pašu es gribu teikt arī par Trubadūru. Trubadūrs arī...Trubadūrs bija tāds lūzuma punkts mūsu operas vispār repertuārā, mūsu operas teiksim darbībā, jo līdz tam operas vadība turējās pie tā, ka visas izrādes notika latviešu valodā, bija tolaik arī krievu valodā, bija Traviata un kas tur, bet ar to Trubadūru mēs izdarījām tādu kā lauzienu un toreiz zināmā mērā bija tādi pārmetumi, ko mēs tagad tos itāliešus tik ļoti respektējam un tā.

Bet par cik Zariņtēvs tur bija iesaistīts un Edgars Tons bija... nē,Tons nebija vairāk, Glāzups acīmeredzot bija. Un mēs dziedājām itāliešu valodā. Un tas bija vesels apvērsums. Un cik es atceros, Trubadūrs bija ar ārkārtīgi lielu pacēlumu, ar milzīgu furoru un pompu viņš gāja, jo pēc Artūra Frinberga teiktā, tik grūtu lomu laikam neesot neviena, kā šī. Es tā tīri negribētu teikt, protams, tur bija daudz problēmas iekšā, bet sastāvs, kas tur piedalījās, tas tiešām bija spīdošs. Tā bija Frīnberga, tā bija Vāgnere, tā bija Tauriņa, tā bija Andersone, Grāvelis, Andermanis, mēs ar Fišeru abi divi un tā... Tas sastāvs bija ļoti tāds monolīts. Zariņ tēvs bija režisors.

Z. Krīgere: un viss tas sastāvs vokāli, aktieriski?

K.Zariņš: Man toreiz likās, ka tā bija tāda ļoti laba izrāde, ļoti. Pirmkārt, viņa bija absolūti autentiska autoram un libretiski, gan muzikāli... Un par cik tas notika itāliešu valodā, mēs ar milzīgu degsmi, ar milzīgu patiku to visu darījām un tā grūtības pakāpe bija tik liela - tā pati stretta, kas bija jāpārvar. Kad tas nāca, kad to varēja padarīt par tādu...

Z. Krīgere: Vai tad Frīnbergs to arī dziedāja?

K.Zariņš: Frinbergs nedziedāja, Fišers dziedāja.

Un arī šis Trubadūrs gāja Latvijā, mūsu operā, bet ar to es vairāk šur tur pabraukāju tomēr, tajā laikā Lielais teātris arī iestudēja Trubadūru un tad tur sākās tās... pirms tam tas bija ļoti strikti, iestudējumus veica štata režisori, bet Lielais teātris bija uzaicinājis tādu režisoru Fišeru un, kā viņi paši teica, maskavieši paši smējās, tas esot vnuk Feizelšteina esot atbraucis pie viņiem iestudēt izrādi. Bet cik es atceros tā bija ļoti interesanta izrāde. Tā bija ļoti darbīga. Liela pēc mēroga, atbilstoša Lielā teātra skatuvei, un tur es pāris reizes nodziedāju to Trubadūru, kā viessolists.

Z. Krīgere: Ar ko tur nācās kopā dziedāt?

K.Zariņš: Vai die... Jāskatās lielajā grāmatā... tur varēsim to atšifrēt daļēji.

Z. Krīgere: Un Rīgā, ar kuriem partneriem nācās vairāk dziedāt Vāgneri vai Frīnbergu?

K.Zariņš: Laikam jau ar Vāgneri iznāca vairāk dziedāt tomēr, un sastāvs bija tāds ļoti stabils un sevišķi ar Pēteri vienmēr bija ļoti interesanti tos duetus kopā veidot.

Z. Krīgere: Kas ir palicis atmiņā par Pēteri Grāveli šajā lomā un vispār?

K.Zariņš: Pēteris bija ļoti raksturīgs tam tēlam, kā to prasa pats Verdi. Viņš bija ļoti nostrādāts ar Grāveli Pētera to plašo vareno žestu un to plašo vareno lomas zīmējumu, vārd' sakot. Nu man ļoti siltas atmiņas par viņu.

Z. Krīgere: Es atceros, kad viņš jau gados būdams dziedāja no šīs operas atsevišķus numurus, duetu, āriju.

K.Zariņš: Nu viņš to savu slaveno āriju (Dzied) Augšā sol riktīgs, tāds liels, varens bija! Es uzskatu tā, ka tas mūsu operai bija tāds zināms ziedu laiks. Mēs jau toreiz skaitījāmies ļoti populāri, teiksim, arī tajā pašā Padomju Savienības mērogā, jo viesi, kuri brauca uz Rīgu, tad jau parasti bija tā - Maskava, Ļeņingrada, Rīga. Tā jau tas gāja toreiz.

Z. Krīgere: Vai Ļeņingradā arī Trubadūrs tika dziedāts? Ļeņingradas kritiķe Kenigsberga par šo izrādi ļoti daudz laba rakstīja.

K.Zariņš: Nē, Trubadūru es tikai esmu dziedājis tikai Tallinā, tagad man jādomā, vai arī Viļņā bija. Baltijā šeit, Igaunijā es vairākkārt padziedāju. Kenigsberga sekoja mūsu teātrim vienmēr līdz. Man kaut kur ir tā brošūriņa tāda. Tur iznāca tie... par Padomju Savienības ievērojamākajiem dziedātājiem bija tādas mazas brošūriņas. Man arī bij tāda. Narodnīje artisty Sovetskogo Sojuza. Man kaut kur ir. Krievu valodā. Man kaut kur bija vairākos eksemplāros. Tikai jāskatās, kur tā ir. Šitā vairākkārtēja pārkrāvāšanās tā jau to dzīvi sabojāja pilnīgi (smejas). Es nebrīnos, ka mākslinieki negrib iet no savām ierastām mājām, pārvākties uz kaut kur citurieni. Tas ir gals! To es tiešām pie sevis esmu piedzīvoju. Tas ir drausmīgi!

Nu tā šīs divas lomas man likās ļoti simpātiskas, ļoti nozīmīgas var teikt manā karjerā, bet viņas ir saistītas ar Rīgu..., par ko es, protams, lepojos un priecājos. Tas ir ļoti patīkami, jo toreiz mēs tiešām... Man tādas patīkamas siltas atmiņas, jo toreiz tas bija ļoti labs līmenis mūsu teātrī.

Z. Krīgere: Man jau tas jūsu Otello ir absolūtais etalons.

K.Zariņš: Toreiz bija tā, ļoti es vienmēr esmu cienījis, un klausījies un ko labu apguvis no labiem pasaules dziedoņiem, un no tenoriem man bija vairāki tādi prototipi - gan Karūzo, gan Mario del Monako, galvenokārt jau Mario del Monako. Un interesanti ir tas, ka teiksim ar Mario del Monako man saskanēja mana intuitīvā tāda nojauta, kādās krāsās jāveido, ar kādiem krūšu, kādiem galvas rezonatoriem, kur ir vairāk teiksim runa, kur ir vairāk kantilēna, tas ļoti saskanēja ar Mario del Monako un es tiešām, iestudējot šo lomu, es ļoti daudz no viņa mācījos.

Z. Krīgere: Vai mēs varētu norestaurēt pēc klavīra, kā ar balsi tika veidota šī loma, kur vairāk ar krūtīm, kur ar galvu?

K.Zariņš: Diezgan grūti būtu, bet kaut ko jau var! Ir arī kaut kāds TV ieraksts.

Bet tajā pašā Radamess, tā bija tāda globāla rolle, vai ne. Iesākās jau, kad es viņu nodziedāju tur Bulgārijā Plovdivā. Un visu laiku, kur ir būts, tur vienmēr ir bijis Radamess. Cik nu tajā laikā vispār izbraucām ārā, teiksim Pad. Sav. mērogā. Ļoti daudzās pilsētās es esmu bijis ar Radamesu un Hozē.

Z. Krīgere: Interesanti, ka ir tās liktenīgās lomas!

K.Zariņš: Un vēl viena tāda loma, ar kuru es ļoti maz esmu ārā, citās vietās dziedājis, tas ir Kanio, kas arī man bija ļoti tuva. Un arī šeit man bija prototips Mario del Monako un arī to es no viņa tā... un man ir prātā tāds... Man bija viesizrāde Ļvovā... Ukrainā, tur, kur kādreiz nebija bijusi Padomju iekārta. Tur bija ļoti skaists operteātris, un tur man bija tāds gadījums. Mums Janušāns pārlika to comedia la finita, to teicienu pašās beigās.

To pēc autora pašās beigās saka Kanio, bet viņš bija izveidojis, ka to saka Tonio. Un tagad man bija tā viesizrāde tur tajā teātrī, toreiz bija tāda interesanta... Es vairāk neatcerēšos uzvārdu, bet bija soliste no Lielā teātra, no jaunajām solistēm... es neatcerēšos, bet man ir pierakstīts. Un šī izrāde vispār gāja ar milzīgu pompu, ar milzīgiem panākumiem, milzīgiem aplausiem, un tiešām tāda... tā partnere bija tāda ārkārtīgi atsaucīga gan vokāli, gan skatuviski un mēs satikāmies tikai tajā Ljovovas teātrī vienā izrādē, divi viesi izrādās bijām, bet mums bija tāda kopēja valoda, tāds kopējs tēls veidojās priekš šīs izrādes. Un tā viņa bija kā Nedda brīnišķīga vienkārši. Un es gribēju stāstīt to, kad pašās beigās nonākot pie tā, ka es viņu beigās visu biju sadūris un nodūris, un tagad nu nāk tas comedia la finita un pēkšņi klusums, sastinguši visi, protams, tas bija mirklis varbūtās, bet tāds garš mirklis. .. Līdz man pielec tas, ka tas taču tagad man ir jāsaka! Viņi jau gaida uz mani! Bet tas iznāca tik organiski ar to aizkavēto, to klusuma pauzi Un tad es atcerējos, kā to dara mūsu Goršeņins un apmēram tādā stilā nobeidzu! Kas bija par ovācijām! Neiedomājami! Kas tās bija par ovācijām! Bet sajūta briesmīga, jo tu zini, ka kaut kas nav riktīgi pašlaik, bet kas, nezini, bet uzreiz tad džinks viens... un tas taču man jāsaka - La comedia e finita!

Tās ārkārtīgās pauzes ārkārtīgi spēcīgi... Visi sastinguši un gaida, kas būs, kas būs ... Un manās smadzenēs drausmīgā ātrumā notiek lieli apgriezieni.

Tāds humors ir ar to, kad Ķiršu dārzs avi kaut kas tamlīdzīgs esot gājis un krievu aristokrātija sēž pie galda un dzer tēju un jāieskrien iekšā vienam kalpam un jāpasaka „tam trup”. Stundu pirms izrādes tas “tam trup” teicējs saslīmst to „tam trup” iedod vienam citam. Viņš stundu staigā un skaita - tam trup, tam trup... un tad izskrien ārā un saka - Tram pup! Tas ir no krievu folkloras! Tik ārkārtīgi samēģinājis stundas garumā.

Z. Krīgere: Varbūt varam nedaudz vēl parunāt par Vāgneri, jo ar viņu tik daudz ir kopā dziedāts?

K.Zariņš: Nu ko jāsaka, viņa bija ārkārtīgi spoža vokāliste, un ļoti spoži viņa arī dziedāja un, piemēram, tai sākumā tā pirmā ārija, ko parasti dzied. Tur ir otrā daļa ārijai, kuru parasti nedzied un tur bija tāds oktāvas lēcieni no do uz do un to viņa vienmēr to ļoti spoži darīja. Tas bija ļoti tāds... Nu viņa bija ļoti strikta, viņa nepielaida nekādas improvizācijas mizanscēnās un bija ļoti... Viņai ļoti bija tā... Viņai viss bija nemainīgi.

Z. Krīgere: Un Frīnberga blakus?

K.Zariņš: Man kauns teikt, bet man nav palicis prātā kaut kas raksturīgs... man tā kā pakūpējis... Es acīmredzot vairāk esmu bijis ar Vāgneri kopā...

Z. Krīgere: Tad tajā sastāvā, kas vēl bija?

K.Zariņš: Tauriņa Ausma parasti dziedāja...

Z. Krīgere: Kāda viņa bija?

K.Zariņš: Viņa nebija slikta, laba bija.

Mani pārsteidza. Pie mums atbrauca Zenaida Palli, viņa biežāk bija. Rumāņu slavenā mecosoprāne. Viņa tāda dāma ar lielu aplombu. Tas slavenais teiciens, kad Daškovs pēc izrādes nāca un pasniedza viņai kaut kādu tur goda rakstu vai ko tamlīdzīgu, kā jau tajos laikos, un viņa tā dancodama - Vy ministr? Ļet, ja toļko pahož na ministra! Tas bija Daškovs!

Ar viņu bija tā... Un kad es ar viņu satikos Trubadūrā, es domāju, ak Dievs tēvs, kas par temperamentu! Parasti, tā māte tur stāsta, kā tur, kā tur ņēmās, kā tur samainījās Bet šitā, kad to palaida! Es tā... mute vaļā! Es nevarēju iedomāties tādu vulkānu, tādu emociju virpuli, kas tur nāca ārā no viņas!

Z. Krīgere: Tas tā skatuviskā darbībā vai arī vokāli?

K.Zariņš: Skatuviskā darbībā, arī vokāli, ārkārtīgi milzīgā emocionālā pacēlumā. Tas nebija tāds stāsts, kā man tur nogāja šķībi, nē... ar drausmīgu pārdzīvojumu, gandrīz var

teikt, ka viņai tas notiek šajā brīdī un mani pārsteidza tas tā milzīgā starpība kā pie mums tika traktētas Azučēnas un kāda bija viņa. Neiedomājami!

Z. Krīgere: Un kā pie mums bija?

K.Zariņš: Mums bija piezemētāk, tā vairāk tādā rezignētā atmiņas stāstījumā, protams, arī jau dresūras prasīja, lai tas būtu emocionāli.

Bet salīdzinot ar to emociju viesuli, kas tur nāca no viņas ārā. Karmena ar viņa arī bija briesmīga vecene. Ak, Dievs! Jā tāda interesanta bija...

Z. Krīgere: Vai šī interpretācija ietekmēja arī mūsu teātra izrādi, mūsu Azučēnas?

K.Zariņš: Tā starpība, kas bija tajā interpretācijā un tajā jūtu izpausmē, kā tas viss nāca laukā, tā bija milzīga starpība. Tas bija tā, ka mute līdz ausīm vaļā! Stāvēju un brīnījos!

Z. Krīgere: Kā publika to uzņēma?

K.Zariņš: Nu droši vien, ka labi...

Z. Krīgere: Bet ja mēs redzam, kādu, kas ir tik ļoti efektīgs un pārliecinošs, vai tas neietekmē arī paša skatītāju uz lomu?

K.Zariņš: Katru reizi režisoriskais zīmējums, režisoriskais akcents un... tie jau nekad nesaskan, tie ir katram savādāki. Mēdz būt, ka tie ir ļoti līdzīgi viens otram, vai ne, bet te bija tāds ļoti krass, ārkārtīgi... Var redzēt, ko nozīmē viens rumāņu temperaments un viens latviešu mierīgais temperaments... Un jāsaka arī laikam arī režisoriski, kā viņš bija inscenēts, kā bija taisīts. Kaut man likās, ka tas mūsējās bija brīnišķīgs un lielisks un es nemaz nevarēju iedomāties savādāk, bet pēkšņi uzreiz man parādījās pilnīgi citā gaismā.

Z. Krīgere: Vai Alfrēds Traviatā netika nekad dziedāts?

K.Zariņš: Alfrēds nekad netika dziedāts. Nu tā jau atkal mūsu padomju iekārta, kas mums toreiz bija. Teiksim, nāca sastāvs, sastāvā izvēlējās dziedātājus un tas iestudējums, kurš trāpījās pa vidu, kurā es biju pretī, vai ne, tur paņēma Zāberu, tas bija loģiski un saprotami, vai ne... Viņš vairāk piemērotāks, liriskāka balss, teiksim tā, nav ko runāt... Varēja mūs blakus paņemt, bet blakus mūs nepaņēma. Paņēma Savčenko, vai kas tur bija blakus... Un tā man tas Alfrēds aizgāja garām!

Z. Krīgere: Kas vēl no Verdi lomām ir dziedāts?

K.Zariņš: Kas vēl man aizgāja garām, es pateikšu - Hercogs! Hercogs aizgāja garām arī! Nu faktiski arī pelnīti.. Tā arī nebija īsti mana loma tā sakot... Iedomājos, ka tas tā varētu būt.

Z. Krīgere: Alfrēds ir liriskāka rakstura, bet Hercogs pēc rakstura nemaz tik lirisks nav.

K.Zariņš: Alfrēds arī nemaz nav tik liriska rakstura, it sevišķi, ja tagad skatās mūsu jauno uzvedumu.

Z. Krīgere: Kas vēl no Verdi ir dziedāts?

K.Zariņš: Kas vēl no Verdi ir dziedāts... Masku balle.

Z. Krīgere: Cik iestudējumos Masku balle ir dziedāts?

K.Zariņš: Esmu dziedājis vienā iestudējumā, bet jaunajā es tikai ielecu. Es viņā vienkārši ienācu iekšā, sākumā es tur nebiju tai izrādē. Laikam mana pati pēdējā loma, pēdējais tēls bija tieši šis Gustavo – Rikardo Jēkabpilī parkā, gadus 2-3 atpakaļ. Nu ko vēl? Tad teiksim šitajā te... Nabuko. Tā jau nav tāda loma, viņai nav tā štancīte iekšā, viņa tāda... Viņš tāds zilais tēls, bet dziedāt grūti, tur tas lielais ansamblis ar tiem la augšā, ja nav pie balss, tad diezgan mulķīgi viņu nodziedāt.

Z. Krīgere: Un kā Masku balle tā loma?

K.Zariņš: Masku ballē man patika tas, ka mēs toreiz ar Glāzupiņu iestudējām arī veco Zariņtēvu... Tā arī bija tāda un ļoti, ļoti...

Ar Masku balli ir tā, ja diriģents mazliet nejūt pareizos tempus, tos (dzied), pietiek mazliet pasteigt - nulle, pietiek pavilkt vairāk, atkal nekas neiznāk. Ir vajadzīga ļoti, ļoti smalka intuīcija, kā šī mūzika ir interpretējama, lai viņa nekļūst vieglprātīgi vulgāra, un

lai viņa tajā pašā laikā būtu piepildīta emocionāli. Nu to mācēja ļoti Glāzups, tā bija viņa stihija. Viņam nekad visi šie... it sevišķi otrajā cēlienā, kur tie daudzie ansambļi, kas tur ir iekšā un tercets, kas tur ir iekšā... Tur ļoti ātri var aizlaist šķībi, ko arī es esmu piedzīvojis arī izrādēs. Viesdiriģenti atnāk un no Masku balles nav tā smarža vairāk, tā kā te nu es visu atdošu Rihardam Glāzupam. Tā bija viņa stihija, tā bija viņa lielā māksla.

Z. Krīgere: Un salīdzinoši, kā Jūs vērtējat Rinkjaviča Masku balli?

K.Zariņš: Nu es negribu nostādīt blakus teiksim tā divus, katram varbūt ir savs, bet tā kā diriģēja Glāzups, tā Rinkjavičs nediriģēja. Viņam bija savs piegājiens, savs...

Z. Krīgere: Kas bija Amēlija vecajā uzvedumā? Raja un kas vēl?

K.Zariņš: Liekas, ka tikai Raja vien bija... varbūt arī nāca kāda meitene iekšā. Es vienkārši... tā tas ir, uz skatuves tā ir, ja uz skatuves ir partneris, ar kuru tev ir bijušas tādas labas emocionālas attiecības, tad tās paliek prātā, tad tā loma ar to partneri saaug.

Z. Krīgere: Kāda Raja bija kā partnere?

K.Zariņš: Viņa bija diezgan patīkama, ne tikai kā Amēlija, bet kopumā lomās.

Z. Krīgere: Bet bija taču vēl Dons Karloss!

K.Zariņš: Dons Karloss ir speciāla izrāde man. Karloss ir vienīgā izrāde, kuru es esmu dziedājis Itālijā un par cik tas nebūtu dīvaini, divas izrādes es esmu Itālijā nodziedājis. Slavenajā Verdi dzimtenē Rankone, tas ir tur, kur ir tas namiņš kur viņš ir dzimis, un tur arī bija tāds interesants mirklis. Mani nebrīdināja un es to nezināju to. Skatuve ir, un tas namiņš atrodas manā redzes lokā aiz publikas, aizmugurē. Un tagad sākās izrāde un pēkšņi augšējā stāvā iedegās gaisma un paveras logi, un liekas tūlīt nāks tas vecītis ārā.

Z. Krīgere: Tad Jūs nezinājāt, ka tā ir Verdi mājiņa?

K.Zariņš: Es droši vien zināju, bet nezināju, kas tur notiks.

Z. Krīgere: Tad izrādes laikā jūs to ievērojāt?

K.Zariņš: Tas bija pašā sākumā. Vispār bija ļoti interesanti.

Z. Krīgere: Kāda sakarā jūs tur bijāt?

K.Zariņš: Pamatā tā bija lietuviešu organizēta izrāde, kurā dziedāja slavenais lietuviešu bass... viņš vēlāk aizbrauca uz Ameriku... Ļoti labs bass... Un bija viesi tur daudz klāt. Šitā te mūsu Irēna Miļkevičute dziedāja, Elizabeti dziedāja, nu un... Jā, tas bija man ar to Verdi namiņu... Es vēl kaut ko gribēju tā stāstīt, man izgāja ārā...

Ā! Es gribēju tā stāstīt - tad ģenerālmēģinājums notiek. Ģenerālmēģinājumā sēž tādi pamatīgi, tādi tumīgi itāliešu kungi, sēd tādi 4 - 5 - 6 priekšā. Es nezinu, kas tie tādi bija. Es nodziedu pirmo āriju, tie veči tā... (čukstās... Bravi! Atdarina smalkā balstiņā un smejas) Izrādei bija lieli panākumi, izrāde bija ļoti laba, skaisti izgāja, bija ļoti patīkami. Priekš manis emocionāli tas bija ļoti augsti, jo būt, atrasties Itālijā un nodziedāt divas izrādes un... tāds... ārā uz tirgus laukuma vārd' sakot, gandrīz vai varētu teikt.. tāds liels...kādi 5 tūkstoši cilvēki bija, milzīgi liels teātris.

Z. Krīgere: Kādā sakarā tā izrāde tur notika?

K.Zariņš: Tas bija sakarā ar to Verdi gadadienu, Busetto, kur tas konkurss notiek, kur Martinovs vinnēja... Tā kā es esmu vienreiz dzīvē bijis Itālijā un tajā pašā reizē dziedājis Don Karlosu, un vairāk nekad es neesmu Itālijā bijis.

Man laikam nebija vairāk Verdi lomas acīmredzot...

Z. Krīgere: Kādi bija interesantākie Verdi uzvedumi?

K.Zariņš: Man liekas, ka tie Zariņtēva uzvedumi bija ļoti spēcīgi un ļoti kolorīti, un ļoti emocionāli pats galvenais. Tik tiešām tādu dziļu iespaidu atstājoši, jo es pēc sevis varētu pateikt tā, ka varētu teikt, ka liela daļa no izrādēm jau nepaliek tādā spilgti izteiktā atmiņā, viņi tā kā no kaut kāda viena vesela viens kaut kāds gabaliņš, bet tas nav tā, bet teiksim kā dziedāja Trubadūrā, kāds man ir bijis Radamess, kāds man ir bijis sevišķi Otello, ak Dievs, un kāds bija, piemēram, Pīters Graimss... Te bija tas, ka man ļoti uzticējās, ja tā varētu teikt un ar mani riskēja vecais Zariņtēvs, jo, piemēram, tas ārprāta

skats, tas ir traks, jo, pirmkārt, jau muzikāli viņš ir briesmīgs uzrakstīts, viņš ir viss, teiksim... Un emocionāli tas bija šausmīgi. Viņš vienmēr tā kā tāds (nodrebinaš) tā sēd kaut kas... Bet ļoti interesanti, piemēram, Mi maž un Fa maž salikts bij'kopā Mēs ārā dziedājām. Baznīcā notiek Fa maž, bet mēs dziedājām Mi maž ar Edas duetu. Viss tas tā ir salikts kopā, ka viņš viss štimme un kaut kur paplēšās. Ārkārtīgi jauki, ārkārtīgi skaisti! Un tas tēls bija tāds robusts. Kā viņš to puiku izmantoja, dzenāja... Un interesanti bija tas, kad tie zēni bija lieli izauguši, un mūs satika kā lielus māksliniekus jau, tie bija tādi mazi puisīši 6-7 gadus veci zēni, jo Pīters Graimss jau bija manu jaunības dienu rolle. Es nepateikšu... atkal jāskatās grāmatā...

Z. Krīgere: Zariņtēvs jau savā grāmatā arī atzina, ka tas ir bijis Jums lielisks darbs.

K.Zariņš: Kas nu bija, tas bija! Mēs ļoti rūpīgi pie tās piestrādājām. Ļoti rūpīgi.

Z. Krīgere: Arī šo darbu gribētos iet cauri ar klavīru...

K.Zariņš: Nu tas Pīters Graimss ir stipri pakūpējis, man ļoti, teiksim, ja man jāsāk muzikāli, tad es vienkārši to vairs nevaru... tāpēc, ka tā ir tik sarežģīta mūzika, teiksim tā viņa nav no tām... Teiksim arī Prokofjeva Mīla uz trim apelsīniem, es viņu noklausījos, kad Maskavas lielais teātris te bija Rīgā, dažus gadus atpakaļ. Man likās tā kā jaunu gabalu... atsevišķās vietās kaut ko saklausīju, ko es esmu it kā dziedājis. Tā kā tā mūzika aizpeld arī... Varbūt es esmu tik robusts un stulbs un neatceros vienkārši. To es neņemos spriest! Bet lai atstātu sevī tādas pēdas...

Z. Krīgere: Bet, ja paņemtu klāt mūziku un partitūru, varbūt kaut kas nāktu atpakaļ?

K.Zariņš: Var jau būt arī, jā...

Šajā manā grāmatā visas lomas ir fiksētas.

Z.Krīgere: Varbūt varētu veidot tādas nelielas grāmatiņas – K. Zariņa interpretācijas konkrētām lomām?

K.Zariņš: Es domāju, ka tas ir novēloti. To varētu darīt tajā brīdī, kad ar to lomu nodarbojās, kad viņu dzied, saskarās, tad jā, bet, kad viņai pārģuļas tas putekļu slānis pāri, un tas jau ir pagājība un aizgājība, tad to ir ļoti grūti tomēr izdarīt. Protams, zināmā pakāpē var...

Z. Krīgere: Tā būtu kā karte... Renē Fleminga savā grāmatā diezgan daudz raksta par savām interpretācijām.

K.Zariņš: Bet viņa jau to visu dara savā briedumā, un viņa vēl tagad ir ideālā formā, ideālā briedumā un viņa to dara tikai par tām lomām, kuras viņa gatavojusi priekš kādas izcilas debijas. Tas nav tik vienkārši.

Z. Krīgere: Tas gan būtu ļoti noderīgi, kaut vai atceroties, kā Grāvelis meklēja Ruffo domas.

K.Zariņš: Viņam Ruffo patika, jā, viņš ļoti to gribēja vienmēr.

Man ir, es esmu no tiem māksliniekiem, kurš ļoti daudz vienmēr ir atļāvies, jeb balstījies uz savas vokālās intuīcijas, un ne tikai uz vokālās, bet arī teiksim uz tādas skatuviski mākslinieciskās intuīcijas, man viņa ļoti reti vīlusi. Man ir tas, es esmu nonācis konfliktā tikai tādās situācijās, ja man režisors prasa kaut ko citu, vai diriģents... diriģents gan mazāk man ir kaut ko kādreiz uzstājis teiksim kaut kādu citu interpretāciju nekā es esmu darījis. Līdz ar to tas viss vienmēr ir pakļauts tam, un to intuīciju var novest līdz tādai lielai gatavības pakāpei, kas notiek iestudējot, kas notiek veidojot šo tēlu, kas notiek viņu pilnveidojot, kas notiek ar šo tēlu sadzīvojot, un tad kad tas, teiksim aiziet kaut kur tālāk, vai arī sanāk uz skatuves pēc kāda lielāka laika sprīža, tad ļoti daudz no šīs manas intuīcijas jau nodzisis, un man ir kaut kas jāmeklē no jauna.

Z. Krīgere: Vai jūs nemēdzat fiksēt klavīrā šīs savas emocijas?

K.Zariņš: Es pierakstu, bet ne tik bieži.

Z. Krīgere: Es pati bieži klavīrā iekrāsoju savas emocijas...

K.Zariņš: Nē tā man nav bijis. Es šajā ziņā esmu daltoniķis, neteiksim daltoniķis... bet es mūzikā krāsas nesaskatu tik daudz kā krāsas, bet kā emociju piepildījumu.

Es jūtu teiksim to, ņemsim Otello, jā, es nedziedāšu (dzied līdzeni, nedaudz monotoni) man vienmēr būs šitā pilnā (dzied ar pilnu ķermeņa piesaisti, baritonāli) man būs vienmēr šitā pilnā (dzied) Cits dziedātu tā kā viņam balss ir, es to mēģināju izejot no tēla, izejot no savas vokālās intuīcijas, kuru man palīdzēja arī nostiprināt tie slavenie dziedoņi. Piemēram, Monako klausoties uz šīm lomām uz Pajačiem un uz Otello labāku piemēru nevar vēlēt. Domingo arī, tam arī pilns tāds, no viņa var smelties arī tās krāsas, kā sasniegt emocionālu tembru, panākt to tembru, kas ir vajadzīgs tajā vietā.

Z. Krīgere: Tad jūs vairāk to emocionāli pārņemat, vai analizējat?

K.Zariņš: Emocionāli vairāk, pārņemot viņa emociju.

Un ir tādas lomas, kur tu vari stiepties ārā, un tev nekas, ne no kādām dzīlēm nenāk nekādi fluīdi, kas tev šo lomu tur nokrāsotu. Es, piemēram, kad es dziedāju Ēriku Klīstošajā holandieši. Nu neko es tur nevarēju atrast... nu īd visu laiku, kauc... (demonstrē kariķēti monotonā balsī) Man nebija tāda kaut kāda priekšstata, kas varētu attaisnot viņa, kas varētu to viņa nostāju kaut kā pamatot, ne tik ļoti tas man parādījās... Kaut gan es teikšu, kad es klausījos tās mūsu izrādes, to savu sajūtu es neatradu pie tiem izpildītājiem, kas izpildīja, piemēram, to Ērika lomu. Salīdzinot ar Tanheizeru, tad Tanheizers ir pavisam kaut kas cits. Tas ir kaut kas pavisam cits! Tā ir tāda ārkārtīgi vīrišķīga loma.

Z. Krīgere: Vai tā bija ērta balsij?

K.Zariņš: Jā, ērta balsij, it sevišķi tas pēdējais skats, kad nāca tas Romas stāsts un viss, kad viņš... Tur ir arī ir tādas krituma vietas, teiksim, tā Debess balss, kur sāka skanēt, tas tā kā no citurienes komponēts klāt. Bet teiksim kā viņš tai Venus kalnā bijis un tās attieksmes, kas viņam bija ar to Venus, vai ne, teiksim kā viņa aiziet līdz kliņķim viņa apnika, viss tā nāvīgi forši! To tā feini, forši var izspēlēt cauri! To sajūsmu, kad tu esi saticis to otru (smejas) un beigās nekā... čuš!

Z. Krīgere: Kāda bija ienākšana teātrī pēc Bulgārijas, jo tad taču sākās cita līmeņa konkurence?

K.Zariņš: Tā ienākšana man bija tāda diezgan... Kad es nobeidzu ar to Borisa Godunova Viltus Dmitriju, tas jau bija tā uz teātri iekšā nākšanu... Un kad es atbraucu no tās Bulgārijas, tas ir tāds sākums (smejas), lielais Arturs Frinbergs paņēma mani pie rokas un teica - Nāc, šitas būs tavs skapītis un neklausī nevienu, tevī visi gribēs izgrūst ārā lielajā istabā. Viņš mani ievilka iekšā savā istabā un nolika - Sēdi te, un tagad te ir tava vieta! Un neklausies ne uz vienu, viņš teica, kad tev saka, ka tev ir jāiet ārā no šejienes. Bet tur bija vesela rinda tādi, kas tur nebija, tur bija Savčenko un vesela rinda, kas tur netika iekšā tajā telpā, tenoru istabā saucamajā.

Z. Krīgere: Tad jau Frinbergs tā kā uzņēmās šefību pār Jums?

K.Zariņš: Frinbergam vienmēr bija tā lielā vēlēšanās būt tam... kā mēs smējāmies... būt pravietim. Viņš vienmēr gribēja kaut ko tādu, lai viņu uzklausa, būt patronam...

Z. Krīgere: Bet tas jau skaisti!

K.Zariņš: Jā, īstenībā, jā! Un es teikšu tā un man ir tādas kā grēmas, tādas... piemēram, Valkīru uzvedām un mēs abi ar Frinbergu bijām Zigmundi. Rezultāts bija tāds, ka mani uzlika uz pirmizrādi. Protams, es jau tajā jaunības dullumā man jau likās, ka pasaule vaļā, es jau Lielo Frinbergu apdziedājis. No otras puses skatoties, tas neko glīti nebija. Bet tā tai dzīvī ir.

Man nāca momentā tās lomas Hozē, Zigmunds bija pirmā, Radamess pats par sevi, Kavaradossi, tūlīt sekoja Bohēma, tūlīt nāca šitas te Pīters Graims. Viss tas salikums nāca virsū ļoti kompakts un ļoti emocionāls un ļoti tāds...

Z. Krīgere: Vai Frinbergs to uzņēma mierīgi? Vai nebija kādi konflikti?

K.Zariņš: Nē, mums bija ļoti labas attiecības. Viņam, protams, bija savas īpašības... bet mēs ļoti labi... Tāpatās mēs ar Fišeru labi sadzīvojām. Ar Fišeru mēs vienmēr gājām dziedāties, kurš var ilgāk, kurš var augstāk, kurš var garāk, kurš var rupjāk, kurša var visādi... Sevišķi kad mēs Lučiju Lammermooru iestudējām, ak Dievs, kā mēs dziedājām. Sāk to grūto 2.cēlienu pustoni augstāk, tad toni augstāk (smejas) tādā stilā. Tas bija ļoti labi, tas jau deva zināmus rezultātus.

Ar to Venus ir tā. Tur jau tādu tieši konkrētu virzītu uz kaut kādu tādu, nav jau tāda satura vispār.

Z. Krīgere: Un ko Jūs sakāt par mūsdienu režiju?

K.Zariņš: Ar to mūsdienu režiju ir tā, kā ir. Tur man jācītē Egīls Siliņš, viņš teica tā, ja tu vari ienākt vienā uzvedumā iekšā, un tevī nav pretestības pret to, ko tev dod tas režisors, jeb tu sevi vari piespiest pāriet tam pāri, tad jau viss ir labi. Bet ja ir tāda iekšēja bremze, tad ir konflikts un es neesmu no tiem sevišķi ērtajiem māksliniekiem priekš režisora, es neesmu tas izdabātājs. Man vienmēr ir kaut kāda sava doma, savs attaisnojums un it sevišķi es nevaru paciest tā kā Salomē bija. Tur ir tāda Stein nicht auf - Tas tev nepalīdzēs, necelies augšā! Bet tieši tajā brīdī viņa augšā stāv, sēžās man blakus... Es to nevaru pieņemt, es tam netieku pāri.

Piņķa dāma, piemēram, šodien, vai ne, kur nāk tā pēdējā spēle. Tur notiek kaut kas cits uz šī teksta, ja to tekstu neievēro vispār, dzied to tekstu un dara kaut ko savu, tad man uzreiz ir spuras gaisā!

Man gribētos teikt tā – vispār opera ir žanrs, kurā galvenā noteicošā loma ir mūzikai. Parasti jau mūsdienās mēdz būt tā, ka režisori un scenogrāfi mēdz iet pret mūziku. Un šeit rodas tā disonanse. Un Zariņtēvs, kā mēs viņu saucam teātrī, viņš šajā ziņā bija mākslinieks ar lielu pieredzi, bet viņa kredo bija – viss jāpakļauj mūzikai, absolūtai muzikālai tīrībai un viņa muzikālā izpratne, es teiktu, tā intuīcija, kas nosaka mākslinieka darbības virzību, viņam bija ārkārtīgi smalka.

Z. Krīgere: Man gan arī bija samērā grūti uzņemt Salomes un Masku balles režiju...

K.Zariņš: Es, protams, centos darīt, kā Varnas to gribēja...

Bet interesanti iznāca. Viņu kaut kā nozīmēja toreiz, kad man bija tā 70. gadu jubileja par režisoru, to viņš absolūti mani norespektēja, manas vēlmes, manu gribēšanu un to viņš izdarīja ļoti labi. Tā kā man tās Salomes un Masku balles tie viņa gājieni... es viņam piedodu. (Smejas) Tā varētu teikt.

Z. Krīgere: Tas jau atkal nozīmē, ka pasaulē nekas nav tikai balts vai melns.

K.Zariņš: Un vienu es varu apgalvot noteikti, ja es kaut ko nevaru pieņemt, tad tas ar tikai priekš manis nāk par sliktu, ja es nevaru pieņemt...

(Zvana tel.no operas)

Z. Krīgere: Vēl kaut kas jādara teātrī?

K.Zariņš: Man visa cieņa un visa godbijība pret mūsu operas vadību, jo es taču tomēr visu laiku skaitījos solists un tagad ar to krīzi sakarā, ka daudzus laiž vaļā... un... vaļā nelaiž nevienu, tikai pārved uz pusslodzi... Es neesmu vairs operas solists, bet es esmu mākslinieciskais konsultants. Kaut kas tamlīdzīgs, nu... es izsaku savas domas... Tā kā es esmu tiešām no sirds pateicīgs, citādi man būtu ziepes! Tad jau es nevarētu ar dzīvi tikt galā! To, ko tu esi sagādājis, to tu nevari celt un vēlreiz pārcelties, tā būtu iznīcība vispār! Tagad jau būs apdzīvojamās platības nodoklis! Man ir 300 - 400 kvm un mēs esam 4 cilvēki! Tas ir āprāts!

Z. Krīgere: Kas no mūsējiem kā Otello ir dzirdēts?

K.Zariņš: Man liekas, ka vienīgais ir Frībergs, kuru esmu dzirdējis kā Otello.

Z. Krīgere: Vai Fišers nekad nedziedāja Otello?

K.Zariņš: Fišers nav dziedājis.

Z. Krīgere: Kas vēl ir dziedājis Otello?

K.Zariņš: Antoņenko pēdējais, Rūdolfis Bērziņš, Mariss Vētra arī ir dziedājis...

Z. Krīgere: Un kāds savām acīm bija Frīnberga Otello?

K.Zariņš: Frīnbergs bija ideāls, brīnišķīgs Otello. Viņam bija savs skatījums uz to. Es, protams, nevaru to visu tā smalki, bet viņš man ir palicis prātā kā ārkārtīgi tāds dziļš un tāds emocionāli ļoti sāpināts no tās intrigas, kas ap viņu tiek vīta. Viņš uzņem to Dezdemonas to neuzticību pēdīnās, vai ne, ar milzīgu... Jago viņu pieviļ visā pamatā...

Z. Krīgere: Un vokāli?

K.Zariņš: Man nav palicis prātā, ka viņš kaut ko tur nenodziedātu vai neizdarītu, kā vajag, bet man nav arī teiksim nekā tāda kopēja, tas kāds bija mans šis tēls un kāds bija mans vokālais veidojums, kāda bija mana intuīcija, ar to, kā viņš to darīja. Es salīdzināt to nevaru. Bet es vienmēr atceros, kad bija atbraucis slavenais Amerikas baritons, kurš dziedāja tikai vienu izrādi Jago...

Z. Krīgere: Džordžs Londonis?

K.Zariņš: Nē, ar Džordžu Londonu es ar dziedāju kopā, viņš dziedāja Mefistofeli, es dziedāju veco Faustu.

Z. Krīgere: Vai Antoņenko ir redzēts?

K.Zariņš: Nē, tikai vienu fragmentiņu pa televīziju.

Jā, un tad es gribēju teikt par to baritonu un tad, kad Frīnbergs dziedāja, viņš stāvēja malā, pārsteigts, ka kāds var tik emocionāli var viens darīt uz skatuves, jo Frīnbergs jau bija ārkārtīgi emocionāls aktieris. Tā bija viņa stiprā puse. Bet tādas kopsakarības savilkt man ir ļoti grūti, jo man bija citi priekšstati, cita uztvere un cita intuīcija.

Z. Krīgere: Vai kaut kādi komiskie gadījumi arī bijuši ar šīm lomām?

K.Zariņš: Viens no tādiem smieklīgākajiem gadījumiem bija tai pašā Valkīrā. Mums tas uzvedums bija uz tādiem diviem apliem. Bija tādi krāsu apli un mēs pa tiem apliem gājām... vārd' sakot visa darbība notika, kur tās Valkīras mums bija aiz muguras ar tiem zirgiem. Laika gaitā tas zobens, tas notungs, tas mehānisms bija izdilis. Tur tāds kā šautenei gailis uzspied, tas gals aizgāja pa gaisu cīņas laikā. Piespied un pļurkts un līdz ar to Zigmunds no tā ... Hundiga... kuru Oļģerts Krastiņš dziedāja ... Hundigs uzvar viņu, nu un es vienmēr sastellēju viņu kopā tur tāda starpiņa bija un es iespraudu sērkociņu, lai viņš turas stingri. Mēs jau smējāmies – ar špickām nav nekāda darīšana, nekas labs nav gaidāms. Nu un man tagad tāda frāze – notungs naidnieku veiks! Un kā es to zobenu ceļu, tā tas gals, pukš, un kulisēs iekšā. Es mudīgi pārvācos uz to ripu blakus. Tur tā Ausma, kas strādāja uz skatuves: - Ausma, meklē, galiņš pazudis, galiņu meklē rokā! Galiņš pazudis bez pēdām, nevar atrast vairāk. Tagad man jāiet uz otru pusi un tagad es to zobenu slēpju, man taču jākaujas tur, bet nav galiņa! Es saku - Nes galiņu uz otru pusi! Galiņš pazudis, nav... Tās ripas bija tā...Tā vidējā ripa bija tāda augstāka, stāvāka un tās standarta trepītes, kas ir trīs trepītes, bija noliktas uz gala, nevis plakaniski, bet uz gala. Tas Hundigs nāca pa trīs kāpieniem augšā, bet kā jau tā tumsā tas viss notiek, tās trepes viens ir pagrūdis mazliet zem tās ripas. Tas Oļģerts tagad ar kājām ir sameklējis to ripu, to kāpnīti un tās kāpiens ir augsts, viņš jau vairs nav zems, nav vairs 20cm, bet jau kādi 30 cm. Un tagad viņš kāpj vienu kāpienu uzkāpj augšā, to otru uzkāpj, bet tas trešais ir apakšā un kā viņš kāpj, tā bliukšķ uz to ripu zemē un tā cepure ar tiem lieliem rāgiem uz sāniem, un tas lielais talārs pāri pār galvu! Plika pakaļa! Un viņam tāds teksts – Kur slēpies tu, vai no suņiem tev bailes? Es viņam atbildu – Kur slēpies tu? Nāc un stājies cīņai! Tas Edgars Tons pie tās pulsts vairs nevarēja valdīties, viss bija vienā smieklu lēkmē, smieklu lērumā! Un es ar šito stubo nāku badīt...

Un tad vēl bija tā, viņš nokrita uz sava vairoga un viņš netiek augšā un tad viņš vēlās un grozījās, un tad viņš pārvēlās uz sāna, dabūja to augšā piecelt. Viss tas skats bija viens smieklu lērums. Tas bija smieklīgākais gadījums.

Nu gadījumi jau ir bijuši dažādi, un daudz visādi sīkumiņi bijuši.

Z. Krīgere: Kā sākās sadarbība ar Lielo teātri?

K.Zariņš: Ar Lielo teātri tas periods varēja būt gadi 10, tas periods, kad es ar viņiem tā ļoti brāļojos un biju kopā.

Z. Krīgere: Kā viņi Jūs atrada?

K.Zariņš: Tur bija tāds tenors Ivanovskis, kas bija trupas vadītājs tajā laikā Lielajā teātrī. Viņš bija mani dzirdējis kaut kādā sakarībā, vai viņš bija Rīgā bijis vai kur... Viņš mani uzaicināja Hermani dziedāt, nu un tad pēc tās pirmās reizes sekoja nākošās, pēc tam nākošais sekoja tas, kad Pokrovskis gribēja mani pārtaisīt viņa inscinējumā. Un tad es nedēļu padzīvoju un pastrādāju, kamēr pārstudēju Hermani.

Un tad viņi mani paņēma līdzī un Čehoslovākijas braucienu, tad es biju sakristīts kopā ar Mariju Biešu mēs dziedājām. Bratislavā nodziedājām, Prāgā nodziedājām Hermani. Nu, un acimredzot jādāmā, ka tas bija veiksmīgi, jo viņi mani tomēr nepārtraukti aicināja uz izrādēm. Gan jau varbūt ne tik ļoti, bet tomēr aicināja. Un tajā pašā laikā es arī braucu un Radamesu dziedāju pie viņiem, tad Hozē vienu sezonu es biju vairākkārt piesaistīts ar Konstantinovas... Arhipovai par partneri es biju toreiz, man bija jāpārmācās krievu valodā.

Tur bija tas, ka mēs ar Regīnu gandrīz aizgājām pa burbuli, lidmašīnai nenāca šasija ārā. Stundu riņķojām virs Vnukovas lidostas un kad bija degviela cauri, tad izgāja cauri, piesita, piesita, piesita... un viena dāmīte sēd... iekšā salonā... Izrādās tā šasija nefiksējās, viņa bija palikusi tādā karājošā stāvoklī un gar malām skrēja ātrās palīdzības un pašarnieku mašīnas un viņa tādā... – Liekas, ka tas eskorts priekš mums ir domāts!

Z. Krīgere: vai apkalpe teica, ka ir tāda nelaime?

K.Zariņš: Pēc tam teica. Tās lietas nopietnību raksturoja tas, ka ārā bija 25 grādi sals. Tad, kad tā lidmašīna piezemējās, attaisīja durvis, piedrāzās džipā kaut kāds viens činavnieks formā baltā krekļā ar īsām piedurknēm. Tas norāda, cik tas bijis nopietni. Jā nu tā man tur bija.

Es tā uzskatu, ka tas bija tāds patīkams sadarbības periods, es tiku kopā ar tiem lieliem dziedoņiem vairākiem – Obrazcova, Ļevko, Milaškina un...

Z. Krīgere: Kāda bija kopējā atmosfēra teātrī?

K.Zariņš: Visādi! Bija draudzīgi, bija ļoti draudzīgi, bija tādi, kuriem varbūt tas nepatika un es tā vēlāk tikai apjēdzu, kāpēc man bija tā... Es biju nodziedājis Pīķa dāmu Hermani, un tad iestājās tāds tukšuma brīdis, neaicina vairāk, tad atkal vienu reizi paaicināja, es tur tā sāku smieties un -Dies kas noticis? Saku, agrāk biežāk aicināja, tagad retāk...

Ty tak pajoš v mažorah... Izrādās kādam no vietējiem dziedātājiem nebija paticis, ka es dziedu Si maž to čto naša žizņ! Tā kā tāds brīdis arī bija.

Man liekas, ka pats galvenais iemesls, kāpēc mani aicināja bieži uz Pīķa dāmu bija tas, ka vecais Haikins ļoti gribēja, lai es dziedu. Viņš pat uzaicināja mani dziedāt savā jubilejas izrādē. Viņam bija 70 gadu. 70 gadu jubilejas izrādē viņš mani aicināja. Es domāju vienam otram tas nepatika. Bet tā jau tur bija... Tāds piemēram Eizens vecais tur bija... Daudzi dziedoņi bija, ar kuriem es labi satiku.

Z. Krīgere: Kāda bija Marija Biešu?

K.Zariņš: Marija Biešu bija ļoti skaistas balss īpašniece, ļoti skaistas un arī emocionāli viņa nebija no peļamām! Diezgan laba.

Z. Krīgere: Kāda viņa bija kā cilvēks?

K.Zariņš: Neko nevar teikt, vispār jauka! (smejas) Tad man jāstāsta tāds humors, bet tad jāslēdz tā mašīna ārā.

Bija tāds Erevānā notika tāds festivāls Zvjozdy Sovetskogo Sajuzā un vārd' sakot tur bija visi tie PSRS tautas mākslinieki un es tiku uzaicināts Radamesu dziedāt Erevānā un man pretī dziedāja Marija Biešu. Un tagad mēs nākam no mēģinājuma mājās vienā viesnīcā, vienā stāvā izkāpām no tā lifta un es Marijai saku bez kāda nolūka - Svabodnojo vremja, možet byt zajdjoš ko mņe un viņa man - Čto ty, čto ty, pered spektakļom ņeļzja! Tas arī ir raksturojums.

Z. Krīgere: Un kāda bija Arhipova?

K.Zariņš: Arhipova bija ļoti valdonīga, viņa zināja savu cenu, viņa zināja, kas viņa ir, viņa zināja, ko viņa var. Bet viņa tiešām bija gudra sieviete, kā viņa mācēja frāzēt un sevišķi kā viņa dziedāja Gļinku, cepuri nost! Kā viņa elpoja! Ak Dievs tēvs! Tas ir skaisti! Skaisti! Brīnišķīga dziedātāja! Viņa tāda russkaja baba, tād riktīga baba. Viņai viss gāja tā uz uh, uh, uh...

Z. Krīgere: Un blakus Obrascova?

K.Zariņš: Obrascova atkal taisījās par smalku dāmu.

Nu piemēram, Čehoslovākijas tajā braucienā es nodziedāju to pirmo Pīķa dāmu. Es nebiju paredzēts vispār tajā galā koncertā. Mani uzreiz momentā ielika arī tajā galā koncertā iekšā. Un tad tur tiešām dziedāja zvaigznes un kā viņa, šitā Obrascova dziedāja Eboli! Pilnīgi mēms, kā var tik ārkārtīgi skaisti... Kā var dziedāt tik brīnišķīgā, skaistā balsī to izdarīt, kā tās krāsas mainās! Kolosāli!

- Karluša kak ty pojoš? Čto ty pojoš? Viņa mani tā sauca! Karluša!

Z. Krīgere: vai viņa jautāja kaut ko par vokālu?

K.Zariņš: Nē, nē...

Z: Vai jūs runājat par vokālu, dalījaties?

K.Zariņš: Tad, kad man mēģinājumi bija, diezgan daudz es dabūju pamēģināt, bet tur arī bija tāds stils, jau tādā zināmā mērā, tādā aristokrātu stilā. Pokrovskis pirmoreiz atnāca, parādīja, paprasīja, izdari vienreiz cauri, viss – tālāk asistentam. Tas slīpē tālāk. Tāds tas darba stils bija, tur nebija tā kā vecais Zariņtēvs sēdēja un tiktāl tevi pīckāja, kamēr kaut kas sanāca. Tā nebija, tur bija diezgan stingri.

Z. Krīgere: Vai tur dziedātājs varēja arī savu versiju likt klāt?

K.Zariņš : Es domāju, ka varēja. Tikai tik daudz, ka tas jau bija uzvedums, kas viņiem gāja repertuārā, bet par cik viņi brauca viesizrādēs... tad mēs toreiz divi bijām Noreika toreiz dziedāja Kavaradosi, es dziedāju Hermani.

Maskavā es daudz esmu bijis, daudz maisījies. Sevišķi lielās formas es esmu filharmonijā daudz dziedājis. Pirms Lielā teātra. Verdi Rekviēmu es esmu tur dziedājis, ar Čeki Džanu ārkārtīgi daudz esmu bijis, ar Čeki Džana kapellu...

Z. Krīgere: Vai pašam sajūta Maskavā bija laba?

K.Zariņš : Man nav nekas tāds, kas būtu pretī. Var teikt draudzīgi un patīkami bija. Es ļoti daudz tomēr arī esmu dziedājis Konservatorijas Lielajā zālē, daudz esmu dziedājis.

Z. Krīgere: Ar ko?

K.Zariņš: Dažādos veidos ar dažādiem diriģentiem un dažādas lielās formas, Verdi Rekviēmu it sevišķi daudz es esmu tur dziedājis... biju daudz dziedājis... Un tad viens tāds brīdis bija, kad viņi Lielajā teātrī bija... tajā, uz to laukumu, tā vecā viesnīca, kā viņu sauca... Tur man viens un tas pats numurs bija.

Z. Krīgere: Vai bija labi viesnīcas numuri?

K.Zariņš: Ļoti labs numurs, ar visām ērtībām, visu. Parasti ir zvans - glābiet izrādi!

Nu vispār Reģīna jau maz brauca man līdzī, jo parasti vienmēr tās braukšanas tā jau tāda zināmā mērā naudas pelnīšana. Pa Sibīriju, piemēram, braucot es taču žiguli nopelnīju. Kur tur ellē nebiju - Vladivostoka, Blagoveščinska, Habarovska, un visas tās pilsētas, Tomska...

Z. Krīgere: Un kādas bija Lielā teātra iekštelpas, zāles akustika, publika?

K.Zariņš: Nu, ģērbtuves... Lielais teātris jau ir ļoti sens, viņam ir tāda veca teātra aura, ja tā var teikt. Tur bija tenoru istaba, baritonu istaba un teiksim tā... Ja bija galvenā loma, tad neviena cita nebija istabā. Kaut kāds dīvāns, kur atgulties, normāla ģērbtuve...

Z. Krīgere: Un kāda akustika?

K.Zariņš: No akustikas viedokļa ļoti labi! Ļoti labi! Ārkārtīgi liela, milzīga skatuve. Pīķa dāmā bija tā, mūzika kur sākās, iznāca no maliņas no aizmugures un pa vidu bija jānāk uz priekšu un ļoti lēnā tempā bija jānāk un tikai īstā brīdī nonāca pašā priekšā, kur jau atradās tas Tomskis un tas bars. Akustikas dēļ varēja dziedāt visur uz skatuves. Es pat teikšu tā, es dažas izrādes esmu dziedājis Aīdu un Karmenu Kongresu pilī, kur saka, ka nemaz nav akustika. Man arī tur nebija grūti dziedāt. Tur 1000 cilvēki gāja iekšā.

Salīdzinot ar mūsu zāli daudz lielāka, tur kādi 3,5 tūkst gāja iekšā. Akustika labāka nekā mūsu teātrī. Acīmredzot jau arī kāda iedoma arī nāk līdzī, jo atrasties tādā metropolē, tā aura it kā piepaveļ, it kā rodās no kaut kurienes no jauna. Tas nav tā kā vienkārši aizbrauc, dzied kaut kur Čelabinskā jeb kaut kur kādā citā teātrī. Tas tomēr ir Lielajā teātrī, teātrī ar lielu, vecu slavu un tā tālāk.

Z. Krīgere: Un kāda bija krievu publika?

K.Zariņš: Krievu publika vispār ir ļoti atsaucīga. Sagaidītāji arī bija. Krievi ir atvērtāki, ja kaut kas patīk, tad uzreiz pieņem, tur nav tāda pa labi, pa kreisi brālība. (Smejas!) Galvenais es nekad nebiju dzirdējis nevis bravo, bet bravi! Bravi!

10. Pielikums

Intervija ar Dr. Dinu Sumeragu Rīgā, 25.09.07.

Vai ielūkojoties kaklā dakteris, šajā gadījumā tu, var redzēt, vai cilvēks ir dziedājis vai nē?

Principā, var redzēt, ja teiksim viņš nav slim, jā..., pieņemsim..., bet tikai mēs ņemam tīro vokālu, jā..., dziedāšanu, vai ne, bez saslimšanām..., teiksim citām, vai tur viņas uz vīrusu fona... Principā var redzēt to, ka viņš ir dziedājis, teiksim ar pārpūli varbūt, vai arī, ka viņš ir par daudz dziedājis, vai ļoti ilgi dziedājis, jo, piemēram, var dziedāt īsu mirki, nepārslogojot balsi kādu normālu..., teiksim, var kaut vai līdz pusstundai, jā, bet tai pat laikā balss saitītes būs baltas, tā ka nevar saprast, vai tur ir dziedāts vai nē, jā..., bet citreiz ir tā, ka pēc kaut kādas Aīdas, vai pēc kaut kā... vot, atnāk kāds bass vai baritons, nu nomocījies, kā teikt... Paskatāties, uzreiz var redzēt balss saites

Viņas ir piesārkušas, bišķīt vēl, kā teikt, ar... tādas gļotas var būt uz balss saitēm, tādas uzšūmējušās nedaudz, tādas baltas darba zonā, jā...

Bet tā jau ir problēma! Problēma, kas parādījusies!

Principā, jā.

Bet, vai var redzēt, ka balss pieder profesionālam dziedātājam? Vai balss saites ir tādas pašas, kā jebkuram no ielas?

Nu principā, jā. Profesionālam dziedātājam ir tāda laba slēgšanās, jā, neiet runa,... citam varbūt nav muzikālā dzirde kā tāda, bet principā, kā lai to,... tas ir arī tā,... viennozīmīgi nevar pateikt,... jo ir arī no dabas, piemēram, kurš nedzied, bet viņam labi, viss kārtībā, bet viņam nav muzikālā dzirde, viņš nedzied.

Ir tāds, kurš dzied un viņš ir varbūt ilgi arī dziedājis, bet balss saites ir tādas, ka nevar pateikt, ka viņš ir dziedājis, jo viņš perfekti dzied, līdz ar to balss saitēm tur gandrīz nekāda slodze nav. Mēs redzam viņam vienalga šovakar vai rītā vai pēc dienas vai viņš ir dziedājis

Viņš ir citreiz nodziedājis izrādi un vēl vakarā ir dziedājis, mēs paskatāties un gandrīz nevar saprast, ka viņš ir dziedājis, jo viņš perfekti dzied. Bet tam, kuram nav pilnīgi perfekta skola, tam var redzēt, ka viņš ir sadziedājis tās balss saites un jo sliktāka skola, jo vairāk var redzēt, ka viņš ir sadziedājis, teiksim tā. Tad parādās apsārtums, tad parādās gļotas uz balss saitēm. Īstenībā tas atkarīgs no skolas, bet nu var redzēt.

Tad jau faktiski redz tikai slikto!

Praktiski Latvijā lielumam dziedātāju var redzēt.

Vai Kārlim Zariņam pēc izrādes arī var redzēt problēmas uz balss saitēm?

Nē, Kārlis Zariņš praktiski nav griezies pie ārsta, jo balss saites iztur lielu vokālu slodzi.

Vai labam profesionālam dziedonim saites neuzlabojas kaut kā vizuāli, ārēji?

Vizuāli nē! Tā nevar izvērtēt! Tas ir vienādi, vai viņš, iestājoties Mūzikas akadēmijā vai beidzot, ka tur kaut kas baigi uzkrīt, dakterim redzot. Varbūt muskuļu masa palielinās, bet tas ar nav redzams uz balss saitēm, tas varbūt ir kaut kādā rentgenā, kad vienkārši šķērsgriezumā tā masa, kā tāda. Muskulis ir zem tās balss saites, viņu jau tā īsti neredz uz gļotādas.

Tātad zemsaišu muskulatūra ir tā, kas var norādīt!

Jā, to var attīstīt.

Kur tavuprāt slēpjas dziedātāja ilgdziedāšanas noslēpums vispār, un kur ir Zariņa fenomens?

Nu Zariņa fenomens ir ilgdziedātāja, galvenokārt, ir fenomens, ka prot izmantot visus rezonatorus, gan krūšu, gan galvas rezonatorus. Pirmkārt arī, viņam arī, jaukto skaņveidi viņš izmanto, ka nav tikai - galva skan vai krūtis, bet abi skan, Pie tam viņš māk visu to organismu, tos dobumus, kas rezonē, izmantot, otrkārt ir perfekta elpošanas, nu teiksim, tāda tehnika Un treškārt, kur ir Zariņa vēl fenomens, ka viņam ir, kur vecuma balss, kad parādās šķirba starp balss saitēm līdz ar vecumu, viņam tāda neparādījās un tas nozīmē, ka viņam tā balss saišu masa un principā tonuss tāds... viņam varētu būt liels dzīves laikā, ka tagad... varbūt pat virs normālā tonusa Muskuļu spriegums vai kaut, kā to varētu teikt, tāds spēks un, ka tagad ar vecumu tomēr tā muskuļu masa viņam varbūt bišķīt samazinājās, bet viņa neradīja to šķirbu starp balss saitēm, nu tā kā balss saišu atrofija, nu tāda, neiestājās, tas līdzīgi, kā sportā, ja viņam, ir tie muskuļi, tad arī uz vecumu varbūt tomēr tā muskuļu masa samazinās, bet viņa ir vēl funkcionāla, jo tomēr viņa vēl ir. Redz, parastam cilvēkam, teiksim, parādās parasti uz vecumu balsī, ka atrofējas balss saišu vidusdaļa īpaši un parādās tāda šķirba, sprauga starp balss saitēm fonācijas laikā, kas dod tādu lieku gaisu un nevar vairāk augšas tik labi paņemt kā agrāk. Viņam, lūk, tā sprauga neparādījās, viņam ir vēl diezgan laba tā slēgšanās. Mans tāds subjektīvs viedoklis, kad, redzi, sākumā daži teica, ka viņš bišķīt tā kā žmiedz, tā kā bļauj, tā kā.. nu tā... un tagad nākot ar vecumu... Tas varētu būt, ka sasprindzinājums starp balss saitēm ir ļoti liels. Tāda pārlietu varētu teikt slēgšanās, jā un tagad ar vecumu, kad nav spēka to sažmiegt, saspieš, tā teikt, tās balss saites, tagad viņam kā reizi tā brīvi saslēdzas, nu tā, un citi pat saka, ka viņš pat tagad labāk dzied nekā, kā teikt, agrākos laikos, bet tas varētu būt vienkārši aiz tā, ka tas muskuļu tonuss, viņš ir joprojām vēl saglabājies un tajā pat laikā viņš nav pārspīlēts un muskuļu masa un balss saišu masa arī ir varbūt mazinājusies, bet ne tik lielā mērā, lai parādītos šķirbiņa starp balss saitēm, tā lūk.

Bet vai tagad nesanāk tā, ka profesionāls dziedātājs, pareizi dziedot, sastrādā šo te muskuļu masu, pareizo muskuļu masu zem saitēm, jā... Un viņš viņu ir sastrādājis un viņš, teiksim, tagad bauda sava darba augļus, ka šie muskuļi tagad notur viņam tās saites kopā. Vai tā tas būtu jāsaprot?

Nu jā, pilnīgi tā tas arī būtu jāsaprot. Tieši tā.

Bet tagad no otras puses, ja viņš ir forsējis, ja viņš ir pastiprināti par daudz lielu slodzi līcis. Forsēta skaņa, par daudz smags repertuārs, par daudz kaut kas forsēts

Tad taču taisni nolieto to balsi, dod viņai šo drebelīgumu un ātrāk viņa nopostās! Vai tur nesanāk pretruna?

Tur īsti nav pretruna, jo redz tai pat laikā, ja tas viss ir uz elpas un tā kā viņu sauc par Vāgnera dziedoni nu Kārli Zariņu, ja tas viss ir tā kā uz elpas, tad tās balss saites arī, ja viņas ir... Kā lai to pasaka, nu tāda slēgšanās viņām varbūt ir ļoti cieši, bet ja tas ir uz elpas, tad praktiski tās balss saites nu viņas neveido nekādus mezgliņus un tā... Jo tā nolietošanās ir divu veidu: viena ir organiska, kur parādās visādi dziedātāju mezgliņi, līdz ar to parādās šķirbas, balss sāk šūpoties un tā tālāk, otra veida, kad atkal rodas, pārgurst tā balss, ka rodas neslēgšanās un sprauga starp balss saitēm ne tā, kas rodas pa vidu atrofijas rezultātā, bet vispār neslēdzās tās balss saites, un tad arī tur gaiss iet cauri un arī šūpojās tā balss, jā. Tā kā principā nekas no šītiem diviem Zariņam Kārlim nav attīstījies, jo redzi tie paši mongoļu tuvēniešu dziedātāji, kuriem perfekti slēdzās gan īstās balss saites, gan neīstās balss saites reizē, teiksim... Viņi tai pašā laikā uz elpas forši dzied un viņiem arī nekas neveidojas. Tas arī ir atkarīgs no vokālās skolas. Tā jāsaka.

Bet tādā gadījumā, jautājums, par kuru bieži runā, ka jaunam tenoram vajag būt uzmanīgam ar repertuāru, slavenākie tenori ļoti uzmanījuši, lai Otello vai

Radamesu nedziedātu jaunībā, jā, bet Zariņš ar Radamesu gandrīz ir sācis. Viņš tikko atrada savu īsto balsi, tā viņam gandrīz pirmā loma bija!

Tas arī tā kā individuāli

Zariņam no dabas ir liela balss saišu masa - gan neīsto balss saišu, gan īsto balss saišu masa. Balsene ir ļoti liela un tai pat laikā var teikt, pildīta ar to balss saišu masu, bet tas tilpums ir tas tenorālais - mazais. Bet citam tenoram balsene ir maziņa un balss saišu masa arī ir maza un tāds, ja tur sāks to Radamesu, vai ko, skaidrs, ka viņam neizturēs. Tas ir kā kultūristam, ja tu jau esi no dabas, kā teikt, muskuļots un tāds liels, tad tu vari to paveikt, ja tu esi tāds, kā teikt tad tu paveikt vari, bet tev nav no dabas tā masa iedota, tad līdz ar to tev tā uzmanīgāk tas viss ir jādara, lai nepārslogotu, nu man tādas domas.

Tad man savukārt, lasot atsevišķus darbiņus un vispār tā domājot par elpu.

Ka tā elpa varētu ļoti daudz dot, viņa varētu aizvietot daudz ko, ko daba vēl nav devusi. Tāpēc es pievērsu uzmanību tam, kur es izlasu kādu teikumu, kas varbūt paslīdētu garām, teiksim, ka daudzi tenori, kas ir sākuši kā samērā liriski, pat ar mazām balstiņām, vēlāk ir dziedājuši lielo repertuāru, biezo repertuāru. Daži no viņiem arī norāda, ka centušies attīstīt taisni krūšu kurvi, piemēram, tas pats Džilji, kas sākumā ir liriskais tenors un kategoriski atsakās no visām, kaut nedaudz dramatiskāk virzītām lomām, tai skaitā arī Hozē, nerunājot ne par kādiem Otello un vispār kaut ko tādu... Viņš pat ir pieņēmis treneri, kas viņam ir attīstījis krūšu kurvi, kā viņš pats min, lai krūšu kurvis varētu noturēt viņa balsi, lai viņš varētu sev lielāku uzlikt slodzi. Tāpēc viņam ir vajadzīgs šis krūšu kurvis, tātad elpa, kas varētu noturēt šo te viņa ievilkto elpu, lai viņa nesistos atpakaļ pa tām saitēm un domāju, ka tādā gadījumā, ja tu noturi to elpu lejā, tu faktiski vari atļauties ļoti daudz. Vai tā nav?

Nu tā praktiski ir. Pirmkārt, kad attīstot to krūšu kurvi, neviens muskulis nav īsti izolēts, ka viņš nepiedalās vispār, līdz ar to arī, attīstot krūšu kurvi, visa starpribu muskulatūra attīstās, tāpat arī tā pati diafragma, kura arī, teiksim, vingrojot tu arī elpo un tas viss saistīts ar asinsriti un visi muskuļi, teiksim, attīstās. Bet nu praktiski es domāju, ka, attīstot to krūšu kurvi, vairāk ir tomēr tas krūšu tembris ir atkarīgs tieši no trahejas un lielo bronhu tā kā tilpuma, jo pārējie muskuļi, viņi vienkārši kā priekš elpas, bet tā skaņveide, kura teiksim, varētu ar gadiem attīstīties, tas ir tieši zem balss saitēm, tas rores tilpums, citiem vārdiem sakot, un tāpat, kur mēs pētījām gan Kārli Miesnieku, gan arī Zariņam bišķīt tas bija arī, kā teikt, interesanti arī Samsonam Izjumovam ļoti bija izteikts un tieši Miesniekam Kārlim, ka viņiem pie ieelpas stāvokļa, jā, viņiem zem balss saitēm šitā traheja burtiski tā kā izstiepās- nē, pieņēma lielāku tilpumu tādu pat ovālu, tā kā viņa iet taisni rore, jā, bet zem balss saitēm burtiski viņa lielāka uzpūtās, nu teiksim tā...Nu teorētiski tas būtu tā, ka uz kaut kādu ieelpas stāvokli tur dziedot vai runājot nu kaut kā

Tā daļa zem balss saitēm ar gadiem attīstījās tilpuma ziņā, palika lielāka, jā. Līdz ar to tad teorētiski to krūšu rezonansi varētu arī attīstīt, nu vienkārši tā domājot, jo tas nav normāli, ka cilvēkam, kuram ir taisna truba uz leju, pēkšņi ir tāds iztilpums apakšā, tas tā kā normāli tas nav, līdz ar to tas izveidojas dziedot, ar vārdsakot, lai būtu tā krūšu rezonanses un galvas rezonatoru, kā teikt, līdzsvars.

Vai Kārlim Zariņam arī tāds bija?

Viņam bišķīt tas bija. Tomēr platāka tā daļa trahejas augšējā daļa zem balss saitēm nekā pārējā daļa uz ieelpas stāvokļa.

Tā tas varētu būt...

Pētījumā mums bija tādi rezultāti (demonstrē tabulu)

grupās: tenors – 1,87 cm³, baritons – 5,32 cm³, bass – 11,35 cm³ un vidējā starpība starp kopējo balsenes, trahejas un lielo bronhu tilpumu : tenors – 136,6 cm³, baritons – 157,0 cm³, bass – 193,3 cm³.

Cilvēka balss tips	Skaņveides orgānu apmērs (cm 2)						
	Balsenes suprahrdālais rajons	Balsenes subhordālais rajons	Totāls balsenes apmērs	Traheja	Lielie bronhi – labais un kreisais kopā	Traheja un lielie bronhi	Totāls balsenes traheja un lielo bronhu apmērs
Tenor N1	1,17	0,25	1,42	23,37	8,89	32,26	33,68
Tenor N2	1,63	0,51	2,14	20,44	7,18	27,62	29,76
Tenor N3	0,94	1,02	1,96	17,69	8,61	26,30	28,26
Tenor N4	0,71	0,84	1,55	22,28	8,07	30,35	31,90
Tenor N5	1,47	0,39	1,86	22,78	7,75	30,53	32,39
Vidēji			1,79			29,30	31,20
Tilpums			1,87 cm ³				136,6 cm ³
<i>P</i>	0,200						1,462
Baritons 1	2,04	0,98	3,02	22,63	11,63	34,26	37,28
Baritons 2	1,78	1,95	3,73	23,67	6,96	30,63	34,36
Baritons 3	1,69	1,17	2,86	23,38	11,95	35,33	38,19
Baritons 4	3,0	1,27	4,27	16,58	7,18	23,76	28,03
Baritons 5	2,8	1,23	4,03	21,77	7,17	28,9	32,93
Vidēji			3,58			30,6	34,2
Tilpums			5,32 cm ³				157,0 cm ³
<i>P</i>	0,418						2,723
Bass N1	4,40	3,53	7,94	23,12	11,19	34,31	42,25
Bass N2	1,90	3,25	5,15	20,19	9,07	29,26	34,41
Bass N3	4,23	2,22	6,45	27,15	12,68	39,83	46,28
Bass N4	3,25	1,81	5,06	24,66	9,89	34,55	39,61
Bass N5	3,27	1,81	5,08	21,05	9,82	30,87	35,95
Vidēji			5,94			33,8	39,7
Tilpums			11,35 cm ³				196,3 cm ³
<i>P</i>	0,854						3,233

P – iespējamā kļūda (probable error from lectures elementary statistics and probability by Dereck J.Hudson, Geneva 1964.g.)

Pētījuma rezultāti arī parāda, ka trahejas un lielo bronhu tilpums dramatiskam tenoram (N.1) ir lielāks kā liriskiem tenoriem (N.2-5).

Vēl pēdējais jautājums - kādas Tavuprāt ir novecojošas balss pazīmes?

Tas jau ir daudz aprakstīts. Es šodien paņēmu līdzi un parasti lekcijās uz kodoskopa rādu tādu tekstu (demonstrē caurspīdīgās plēves lapu kodoskopam). Tas ir par pacientiem virs 60 gadiem.

Sūdzības:

- vāja balss ar aizdusu, ātri nogurst, nestabila ar skaņas augstuma maiņu;
- sievietes sūdzas par runas balss skaņas augstuma pazemināšanos;
- vīriešiem raksturīga runas balss skaņas augstuma palielināšanās;
- sausuma sajūta kaklā, aizsmakums

Akustika un aerodinamika:

- balss diapazons samazināšanās vairāk uz augšējā reģistra (Hz), pamatfrekvences (Fo Hz) samazināšanās;
- skaņas spēka (amplitūdas) samazināšanās (dB);
- maksimāla fonācijas laika (MPT) samazināšanās;
- VC (vitālās kapacitātes) samazināšanās;

- fonācijas koeficienta (PQ) palielināšanās

Fizikālā izmeklēšana (fibrolaringoskopija, videolaringoskopija):

- fonācijas laikā vēro ovālu balss spraugu vidējā trešdaļā;
- aproksimācija priekšējā un mugurējā komisūrā, bieži kausiņskrimšļu vokālo izaugumu kontakts;
- gļotādas tūska raksturīga sievietēm pēc menopauzes;
- gļotādas atrofija dominē vīriešiem;
- gļotādas tūska smēķētājiem