

„KAKTU” MUZIKANTS

Self-learned folk musician

Iveta Dukaļska

Rēzeknes Augstskola, Atbrīvošanas aleja 90, Rēzekne, Latvija,

e-pasts: ivetadukalska@inbox.lv

Abstract. *A folk musician is an important carrier of the folk music tradition. Most of the folk musicians are talented representatives of the musicians' craft, highly appreciated in the 20th century by the countryside society. Music making is a must at different gatherings and family celebrations (birthday parties, weddings, seasonal festivities, etc.), and this secures a high social status for the musician within the culture environment, though this also gives rise to competition among the musicians. Along with the changes within the countryside culture environment at the turn of the 20th and 21st century, also the society's attitude towards the folk music-making tradition has changed, on the one hand viewing it as some old-fashioned activity of elderly men (the musicians), while on the other it is viewed as an important object of study for the preservation of the tradition, its renewal and reintroduction into the culture environment of the 21st century.*

The present study traces the development of the notion “kaktu muzikants” (literally ‘corner musician’ – a busker; self-taught, amateur musician) in Latvia from both historical and contemporary perspective, performing the culture semiotic analysis of the symbolic and mythic meanings of corner. In the Latvian culture discourse the designation “kaktu muzikants” has the following semantic aspects: 1) in the macro space – opposition of the periphery and the centre; 2) in the micro space – a special location in the inner space (the location of the musician, while playing at the dance; the „red” corner); 3) the level of professionalism, its expressive belittlement (playing without the musical score). The present study characterises the importance of the “kaktu muzikants” in the Latvian culture in 1930's-60's and in the present day – in the context of the traditional instrumental music.

This study also uses the field-work method in order to obtain the empiric material. During field-work the data are gathered in direct interviews, deeply or partially structured interviews, where the data are obtained from the original source in the presence of the interviewer; as the result a joint view of the culture environment of the period under study was formed, along with a view of the importance and place of a country musician in the aforementioned culture environment.

In the 1930's-40's the folk music-making tradition is mostly a local tradition of some secluded culture environment – within the boundaries of a single family, village or parish. The first skills of music making as well as those of singing are acquired within the family, where these are inherited from the members of family belonging to the older generation.

Each village and parish has its musicians. Usually within a parish a single group is formed of musicians having gained recognition by the community, with this group playing at all most important events within that community – like the weddings of the better-off families and the most important dances (e.g. the dance after the remembrance event at the local cemetery). All other musicians are peripheral musicians in relation to this main group, usually playing on their own or in duos.

The situations when the music is played without a written score are self-explanatory and characteristic of folk - musicians' technique. Lacking the knowledge of musical score, the folk - musicians mainly base on the auditory or musical memory and the song's text, the latter taking the place of notes. In cases of purely instrumental pieces playing is based on musical hearing alone. Such a technique provides good opportunities for improvisation, and reveals the creativity of the musician, his sense of music and taste.

Lack of knowledge of the musical score unites people for whom music is an important part of their lives, providing them with the experience of public performance and the sense of belonging to the group of musicians, simultaneously positioning themselves as musicians of lower status compared to those graduated from some musical education institution. The division by the level of professionalism into insiders and outsiders in relation to one or the other group of musicians was especially pronounced in 1950's-60's, but this division has still been retained.

In any music playing situation the musician has a special place within the available space allocated to him, where this space can be either inside a house (a single room), some shed or place chosen for an open air dance as a relative space. According to the data gathered during the interviews conducted in the field, the musician most frequently is seated in the corner, that corner becoming the place of honour and the centre for the musician.

The designation “kaktu muzikants” is not only current in the culture environment of the 20th century countryside, but is still retained. In 1920's-40's quite frequently the designation “kaktu balle” (local, less important or inferior quality dance-party) is used to indicate that the event is organised by the local community

(dance at some farmstead, open air dance at some grove, etc.) as compared to more official events organised and recognised by the state institutions. With this also the designation “kaktu balles muzikants” enters currency, though this has no relation to the level of professionalism of the particular musician, instead his location – the periphery.

The modern designation “kaktu muzikants” is actualised particularly in the memories of the folk musicians and their life stories of the period beginning with the 1950’s. In the vocabulary of the younger generation of musicians (meaning by that the early 21st century) “kaktu muzikants” prevails as a designation of a musician aiming at understanding of the folk music-making tradition and/or the ones who have restored a music-making tradition of some of the aforementioned periods or imitate the particular instrument technique of a single individual musician.

Keywords: traditional music, self-learned folk musician, rural culturale environment.

Ievads

Tautas muzikants – nozīmīgs tautas muzicēšanas tradīcijas nesējs. Lielākā daļa tautas muzikantu ir talantīgi muzikanta amata pratēji, ko 20. gadsimtā lauku kultūrvidē sabiedrība augstu vērtē un ciena. Muzicēšana ir nepieciešama dažādos pasākumos (kāzās, dzimšanas dienās, gadskārtu svētku rituālos u. c.) un tas muzikantam nodrošina augstu sociālo stāvokli kultūrvidē, bet līdz ar to arī savstarpējo konkurenci starp muzikantiem. Pastāv atšķirības starp dažādu sādžu, pagastu un novadu muzicēšanas manierēm, spēles tehnikām, instrumentu lietojumu un repertuāru, kā arī ikvienam muzikantam piemīt īpašs talants komunikācijā ar publiku, kas nodrošina muzikanta amata prestižu sabiedrībā.

Līdz ar lauku kultūrvides izmaiņām 20. gadsimta beigās un 21. gadsimta sākumā, mainās arī sabiedrības attieksme pret tautas muzicēšanas tradīciju, kur no vienas puses tā tiek uzskatīta kā vecmodīga un vecu vīru (muzikantu) nodarbošanās, bet no otras puses – zinātniekiem ir svarīgs izpētes objekts. Līdz ar to pētniecība un iegūtās informācijas popularizēšana ir nozīmīga tradīcijas saglabāšanai, restaurācijai un atgriešanai 21. gadsimta kultūrvidē.

20. gadsimta beigās un 21. gadsimta sākumā tautas muzicēšanai nav sociāli aktīva nozīme kultūrvidē, jo ir notikusi tradīcijas transformācija laikā un līdz ar to ir mainījusies šīs mūzikas piederība konkrētai vietai. Visbiežāk šai mūzikai ir ekskluzīvas mūzikas statuss, kas atgādina par kādreizējās tradīcijas eksistenci un parāda tās interpretāciju mūsdienu sociālajā un kultūras vidē, jo „konstanta, ierobežota tradīcija vispār nepastāv. Tradīcija ir pagātnes modelis, un tas nav atdalāms no tradīcijas interpretācijas tagadnē.” (Handler, 1984: 276). Tautas muzicēšanas sociālo aktivitāti jeb lietojumu visbiežāk ietekmē kultūrvidē un tās izmaiņas cilvēku resursos un dzīvesveidā, kas veicina tradīciju transformāciju vai atmiršanu. Mūzikas tradīcijai svarīgs ir pārmantošanas process ģimenē, ko var nodrošināt mūzikas reāls izpildījums vidē vai arī valstiski nozīmīgi pasākumi tradīcijas saglabāšanai vai tās interpretācijai mūsdienu kultūrvidē. Mūzikas sociālo aktivitāti (lietojumu) kultūrvidē var nodrošināt caur sabiedrības izglītības līmeni, caur pētniecību, kur pētnieks parāda tradīcijas nesēja jeb teicēja nozīmību vietējās kopienas aktivitātēs vai caur valsts institūciju organizētu darbību tradīcijas saglabāšanai.

Tiekoties ar tautas muzikantiem lauka pētījumos, nākas secināt, ka 21. gadsimta lauku kultūrvidē cienījama vecuma muzikanti (70, 80 gadi un vairāk) savas muzicēšanas prasmes vairs nesalīdzina ar blakus sādžas vai pagasta muzikantu prasmēm, bet gan pretstata sevi muzikantiem, kuru darbība saistās ar valsts un sabiedriskajām institūcijām (robežsardzes muzikanti, kultūras namu vai tautas namu muzikanti, ērgelnieki u. c.), kā galveno faktoru minot nošu raksta nepārzināšanu. Lauku kultūrvides muzikantu leksikā kā atšķirība no muzikantiem, kuri pārzina nošu rakstu, dominē jēdziens *kaktu muzikants*, ar ko var skaidrot vismaz trīs kakta izpratnes nozīmes tautas muzicēšanas tradīcijā.

Pētījuma mērķis

Pētījums atklāj un skaidro jēdzienu „kaktu muzikants” Latvijā vēsturiskā un mūsdienu skatījumā, veicot kakta simbolisko un mītisko nozīmju kultūrsemiotisko analīzi. Apzīmējums *kaktu muzikants* Latvijas kultūras diskursā saistās ar šādiem semantiskajiem aspektiem: 1) makrotelpiski – nomales jeb perifērijas un centra pretnostatījums; 2) mikrotelpiski – īpaša vieta iekštelpā (muzikanta atrašanās vieta, muzicējot deju vakarā; „sarkanais” kakts); 3) profesionalitātes līmenis, tā ekspresīvs noniecinājums (muzicēšana bez nošu pieraksta). Pētījumā tiek raksturota *kaktu muzikanta* nozīme Latvijas kultūrā 20. gadsimta 30.- 60. gados un mūsdienās – tradicionālās instrumentālās mūzikas kontekstā.

Pētījuma metodes un teorētiskais pamats

Pētījuma empīriskā materiālā iegūšanai tika izmantota lauka pētījumu metode. Empīriskie dati pētījumā ir nepieciešami, lai varētu iegūt pašu kultūras nesēju viedokli un interpretācijas par viņu laikmetu un dzīves vidi, kā arī par tā laika nozīmīgiem kultūras fenomeniem. Svarīga ir iekšējā jeb paša muzikanta vai ikviena kopienas locekļa pozīcija un skatu punkts, viedoklis un interpretācijas par „kakta” simbolisko nozīmi un tā izpratnes kontekstu tradicionālajā kultūrā.

Lauka pētījumā dati tika iegūti, veicot tiešās intervijas, dziļās vai daļēji strukturētās intervijas, kur dati tiek iegūti no pirmavota, intervētājam klātesot, kā rezultātā tiek iegūts kopīgs priekšstats par analizējamā laikposma kultūrvidi, kā arī par lauku muzikanta nozīmi un vietu tajā. Pētījumā par „kaktu muzikantu” tika izmantotas intervijas ar tautas muzikantiem, kas iegūtas Latgalē no 2003. gada līdz 2013. gadam un Vidzemē – 2013. gadā Valkas novadā, īpaši atlasot tās intervijas, kurās skaidrota *kakta* izpratne un simboliskā nozīme tautas muzicēšanas tradīcijā. Lauka pētījumos iegūtā informācija tika salīdzināta ar 20. gadsimta 20.- 40. gadu publikācijās atrodamo informāciju par tautas muzicēšanas tradīciju un sabiedrības (galvenokārt, valsts institūciju) attieksmi pret to.

Pētījuma teorētisko bāzi veido muzikologu Ēvalda Dauguļa, Ilmāra Pumpura teorētiskās nostādnes attiecībā par tautas muzicēšanas tradīcijas stilu, mūzikas lietojumu un lokālo piederību, psihologu Borisa Teplova (*Борис Теплов*), Līlijas Makkinonas (*Lilias Mackinnon*), mūzikas kritiķa Roberta Šumana (*Robert Schumann*) teorētiskās nostādnes. Kakta simboliskās izpratnes skaidrojumam tiek izmantotas folkloristu un mitoloģijas pētnieku Janīnas Kursītes, Sergeja Olenkina, Tatajanas Agapkinas (*Татьяна Агапкина*) publikācijas. Mūzikas izglītības iestāžu (Tautas konservatoriju u. c.) attīstības procesus un valsts politiskas nostādnes mūzikas izglītības veicināšanai lauku kultūrvidē analizē vēsturniece Valda Čakša. Vēsturnieces pētījums palīdz izsekot kultūrvides izmaiņām dažādos laika posmos, kā arī salīdzināt lauka pētījumos iegūtos atmiņu stāstījumus.

Nomales jeb perifērijas un centra pretnostatījums

20. gadsimta 30.-40. gados tautas muzicēšanas tradīcija ir vairāk lokāla, noslēgtas kultūrvides tradīcija – vienas ģimenes, sādžas vai pagasta robežās. Muzicēšanas un arī dziedāšanas pirmās prasmes tiek apgūtas ģimenē, kur prasmes tiek pārmantotas no vecākās paaudzes ģimenes locekļiem – vectēva, vecmātes, tēva, mātes, vecākā brāļa utt. Mūzikas instrumentu spēli bērni iemācās vecumā no sešiem līdz apmēram divpadsmit gadiem, bet tikai apmēram no 16 gadiem jaunam muzikantam tiek atļauts spēlēt ārpus ģimenes, sādžas kopīgi rīkotajos deju vakaros – večerinkās un zaļumballēs. Izturot pārbaudījumu spēles prasmē deju vakarā, jaunais muzikants tiek ieskaitīts muzikantu kārtā un iesākumā, visbiežāk, drīkst spēlēt kā vecākās paaudzes muzikantu maiņas muzikants. Līdz 20. gadsimta 50.-60. gadiem muzikanta amats ir pārsvarā vīriešu amats. Sievietes visbiežāk piedalās dziedājumos (kāzās,

psalmu dziedājumi, Maija dziedājumi pie krusta u. c.), taču nav izslēgta iespēja sievietēm apgūt muzikanta amatu, tomēr jāatzīst, ka kopienas organizētajos pasākumos sievietes kā muzikantes piedalās ļoti reti.

Tautas muzikanta aktīvā darbība, galvenokārt, notiek viena pagasta robežās, ko nosaka nerakstīta kopienas kārtība, jo katrai sādžai un pagastam ir savi muzikanti. Katra sādža pret kādu noteiktu pagasta centru ir nomale, kas tiek attiecināts arī uz muzikantiem kā nomales muzikantiem. Parasti, pagasta robežās, tiek izveidota viena muzikantu grupa no kopienā atzītajiem muzikantiem, kas pagasta robežās pilda galvenās muzikantu grupas funkcijas – spēlē turīgāko iedzīvotāju kāzās, svarīgākajos deju vakaros (piem., kapusvētku zaļumballe). Pārejie muzikanti attiecībā pret centrālo muzikantu grupu ir nomales muzikanti, kas muzicē vai nu individuāli vai apvienojoties pa divi. Deju vakaros var spēlēt jebkurš muzikants, kuru atzīst vietējā kopiena.

Negatīva attieksme pret vietējo kopienu rīkotajiem pasākumiem ir jūtama 20. gadsimta 20.-40. gados, kad presē ļoti bieži parādās apzīmējums *kaktu balles*, kas ir pretstats sabiedrisko institūciju (skolu, reliģisko organizāciju, sabiedrisko organizāciju u. c.) rīkotajiem pasākumiem. Tā, piemēram, laikrakstā „Rīts” 1939. gada februārī ir ziņa ar virsrakstu „Kaktu ballīte ar izkaušanos”, kur tiek aprakstīts kautiņš Atašienes pagasta Buntiku mājās. Māju saimniece ir sarīkojusi nelegālo balli, kurā piedalās 40 sādžas jaunieši. „Par muzikantu ar harmoniku ieradies 21 g. v. Jānis Petrovs ar brāli Marku no Endzeļu mājām”, bet balles laikā izcēlies kautiņš (Rīts, 1939). Savukārt, laikraksts „Daugavas Vēstnesis” publicē ziņu „Attaisnots kaktu ballītes muzikants”, kur kautiņu Krāslavas pagasta Stašānu ciema Vladislava Stašāna mājā uzsācis muzikants Staņislavs Šķērškāns, ko pēc tam tiesa attaisnojusi (Daugavas Vēstnesis, 1940).

Apkarojot jauniešu rīkotos pasākumus *večerinkas*, laikraksts „Latgolas Vords” 1931. gada maijā publicē rakstu „Jaunotne verdzībā”, kur jauniešus aicina pievienoties reliģiskajām (katoliskās baznīcas) sabiedriskajām organizācijām: „Jaunotne, apsavināj katolu organizācijās! Apmeklej jos izreikojumus! Tod tu paliksi breiva nu „večerinku” verdzības. Tu veicynosi kulturu Latgolā. Tu atdarisi durovas skaistai, gaišai nokutnei” (Latgolas Vords, 1931). Tajā pat laikā, minētajā laikrakstā, V. Mickana publikācijā „Večerinku dzeive” tiek plaši aprakstīta *večerinkas* norise. Raksts tiek publicēts vairākos turpinājumos. Apraksti par *večerinku* rīkošanu un muzikantiem rosina domāt, ka tieši šis kopienas organizētais pasākums ir vispopulārākais lauku kultūrvidē un tam ir bijusi nozīmīga loma tieši tautas muzicēšanas tradīcijas noturībai.

Minētajā laika periodā Latvijā un arī Latgalē sevišķi aktīvi tiek uzsākta profesionālo mūzikas iestāžu darbības organizēšana, kur „... latviešu profesionālās mūzikas pārstāvji – mūzikas dzīves pārvaldes institūcijās iesaistītie intelektuāļi – pievērsās gan sabiedrības muzikālajai izglītošanai, gan arī mūzikas izglītības sistēmas pakāpeniskai izveidei, nosakot prasības mūzikas mācību iestāžu atvēršanai” (Čakša, 2013: 67-68). 20. gadsimta 20.-40. gados visā Latvijas valsts teritorijā notiek Tautas konservatoriju dibināšana. Rēzeknes tautas konservatorijas atvēršanā liela loma ir Rēzeknes Valsts skolotāju institūtam, kur kopš 1925. gada gatavoja skolotājus Latgales skolām un mācību programmā obligāti ir jāapgūst kāda mūzikas instrumenta spēle, dziedāšana un mūzikas teorijas pamati, jādzied korī un jāuzstājas koncertos (Čakša, 2013: 128).

Apskatot Latvijas nacionālās bibliotēkas periodikas fondu, meklējumam *kaktu muzikants*, tika atrasti 818 rezultāti (laika posmā no 20. gadsimta sākuma līdz 20. gadsimta 90. gadiem), tie visbiežāk saistīti ar jēdzienu *kaktu balles*, kam ir negatīva konotācija. 20. gadsimta 20.-40. gadu periodikā *kaktu balles* un *kaktu balles muzikanti* tiek aprakstīti literārajos darbos, pagastu ziņās par skolās rīkotajiem pasākumiem, kā arī policijas kriminālziņās u. c. Savukārt, profesionālo mūziķu biedrību periodiskie izdevumi „Latvju Mūzika” (1921-1922), „Mūzikas Nedēļa” (1923-1927), „Mūzika” (1925-1927) un „Mūzikas

Apskats” (1932-1939) vairāk sniedza informāciju tieši profesionāliem mūziķiem (Čakša, 2013: 70), bet tajā pašā laikā radīja zināmu pretnostatījumu nomales un centra muzikālās situācijas salīdzināšanai un līdz ar to arī *kaktu muzikanta jeb nomales muzikanta* nozīmīgums tiek samazināts attiecībā pret valsts institūciju profesionālo kolektīvu muzikantiem. Professore Janīna Kursīte uzskata, ka „vienīgais strīds, šķiet, varētu izraisīties par pašu jēdzienu nomale, ar svešvārdu izteiktu jēdzienā perifērija (gr. *periphēreida* – aploce, ārējā daļa atšķirībā no centrālās daļas). Proti – nav nomales kā tādas, ir nomale attiecībā pret kādu centru ...” (Kursīte, 2005: 17). Muzicēšana viena pagasta robežās kā nomales muzicēšana pret muzicēšanu centrā – (valsts institūciju) rīkotajos pasākumos. Salīdzinājumam – „nomale saistās ar sliktāku apģērbu, centrs – ar modi, nomale – ar nēmodi” (Kursīte, 2005: 20).

20. gadsimta 20.-40. gados lauku kultūrvidē tautas muzicēšana ir ļoti populāra, ko var izskaidrot ar spēcīgām ģimenes tradīcijām un to pārmantošanas iespējām, kā arī samērā saliedētu vietējo kopienu. Publikācijas presē samērā maz ietekmē tautas muzicēšanas tradīciju, jo tautas muzikantam ir augsts prestižs vietējā kopienā, kur muzikanta amats ir vienlīdz godājams un svarīgs sociālajā dzīvē kā skolotāja, ārsta vai mācītāja amats.

Situācija mainās 20. gadsimta 50.-60. gados, padomju varas gados, kad lauku kultūrvidē tiek uzcelti klubi, kultūras nami, mazpilsētās tiek vēl aktīvāk (salīdzinot ar 20. gs. 20.-40. gadiem) organizēta mūzikas skolu darbība. Tiek uzsākta mākslinieciskās pašdarbības kolektīvu organizēšana un darbības nodrošināšana, kas sekmē lauku kopienu organizēto pasākumu izšanu, līdz ar to arī tautas muzikantu darbības samazināšanos. Tautas muzikantu prestižs vēl vairāk samazinās attiecībā pret centra, respektīvi, valsts institūcijas muzikantiem. Galvenais kritērijs tam ir nošu raksta ne-pārziņāšana. Tautas muzikanti netiek aicināti muzicēt kultūras iestāžu muzikantu grupās, jo nepārziņ nošu rakstu, kas sekmē nomales muzikanta jeb kaktu muzikanta vēl izteiktāku pretnostatījumu profesionālajam mūziķim. Nomales attiecinājums uz tautas muzicēšanas tradīciju, pirmkārt, izpaužās kā pašmācības ceļā apgūto muzicēšanas prasmju noniecinājums, otrkārt, – kā ne-modernu instrumentu lietojums un, treškārt, – ne-moderna un padomju varai nelojāla repertuāra izmantošana.

Muzicēšana bez nošu pieraksta

Muzicēšanas pamatprasmes bērni apgūst ģimenē, galvenokārt, no vecākās paaudzes muzikantiem. Vēlmi kļūt par muzikantu veicina ģimenes tradīcijas, sabiedrības attieksme pret muzikantu kā personību, kā arī paša bērna griba un neatlaidība apgūt kāda instrumenta spēles tehniku. Intervijās muzikanti vienmēr atsaucās uz pagātnes pieredzi un ģimenes tradīciju, proti, ģimenē kāds jau ir bijis muzikants. Priekšrocība mācīties kādu mūzikas instrumentu vai iegādāties jaunu mūzikas instrumentu ir bijusi vecākajam bērnam. Situācijas, kad muzicēšana notiek bez nošu pieraksta, ir pašaprotamas un tautas muzikantu spēles tehniku raksturojošas. Nepārziņot nošu pierakstu, tautas muzikanti pamatā balstās uz dzirdes jeb muzikālo atmiņu un dziesmas tekstu, kur tekstam tiek dota nošu funkcija. Gadījumos, kad skaņdarbam nav teksta, muzicēšana notiek tikai pēc dzirdes. Šāds muzicēšanas veids nodrošina labas skaņdarba improvizācijas iespējas un atklāj paša muzikanta radošumu, mūzikas izjūtu un personīgo gaumi. Tautas muzikants Edgars Polis uzskata: „Man ir muzikālā dzirde, man vairāk neko nevajag. Kad es melodiju zinu, tad man tā lieta iet. Galvenais – muzikālā dzirde, ja muzikālās dzirdes nav, ta nekā nebūs ...” (Polis, 2013).

Muzicēšana pēc dzirdes jeb muzikālās atmiņas nodrošina muzikanta iekļaušanos jebkurā savas vai svešas kopienas vidē (piemēram, dalība pasākumā) un veicina personīgo izaugsmi, kā arī nostiprina muzikanta statusu un nodrošina prestiža palielināšanos tieši kopienas ietvaros. Tautas muzicēšanas tradīcijas specifika vienmēr izraisa diskusijas muzikologu, etnomuzikologu un profesionālo mūziķu vidū, kur bieži vien muzicēšana bez nošu raksta pārziņāšanas tiek vērtēta kā ne-profesionāla muzicēšana un līdz ar to tautas

muzikanta prestižs ir zemāks. „Spēlēšana pēc dzirdes muzikantam paplašina skaņdarba izpildījuma iespējas, jo akords, vienalga kā nospēlēts pēc notīm, pat uz pusi neskan tik brīvi, kā nospēlēts pēc atmiņas” (tulk. I. D.), (Шуман, 1973: 254).

Psihologiem un muzikologiem ir dažādi uzskati par labas muzikālās atmiņas nepieciešamību skaņdarba apgūšanā. Lai atcerētos un apgūtu mūzikas skaņdarbu ir nepieciešama emocionālā, redzes, dzirdes un loģiskā atmiņa. Angļu pētniece L. Makkinnona uzskata, ka muzikālā atmiņa, kā atsevišķs atmiņas veids neeksistē, bet tā apvieno daudzus cilvēka atmiņu veidus – tā ir augs, acs, sajūtu, kustību atmiņas u. c. (Маккиннон, 1967: 19-21). Savukārt, B. Teplovs uzskata, ka galvenie muzikālās atmiņas komponenti ir dzirde un motorika, kur muzikālajā atmiņā vadošais ir dzirdes komponents (Теплов, 1947: 261). Skaņdarba izpratne nodrošina tā atcerēšanos, tāpēc, ka sapratnes procesi tiek izmantoti kā atcerēšanās paņēmieni. Informācijas atcerēšanās darbības sākumā nodrošina izziņāšanu, kas pēc tam tiek izmantota brīvam atcerēšanās procesam (Petrušins, 2009: 192). 20. gadsimta 30.-40. gados pašu muzikantu kopienā augsts statuss ir vijolniekiem, jo tiek uzskatīts, ka vijolniekiem ir labāka muzikālā dzirde nekā citu instrumentu spēlmaņiem. Tautas muzikants Stanislavs Juškāns stāsta, ka „Vijolnieki par raizi pīzamāro. Kaidu spēļuom, tai pīzamāro, tikai ar savu muzykāļu dzierdi. Īdzymts byut par muzykantu, i muzykālo interese” (Juškāns, 2006).

Muzikologs Ēvalds Daugulis latviešu tradicionālo instrumentālo mūziku mēģina klasificēt pēc četriem stilu veidiem: (1) autentiskais stils, (2) stilizētais autentiskums, (3) aranžējums un apdare un (4) oriģinālskaņdarbi tautas mūzikas orķestriem, ansambļiem, lauku kapelām un koklētāju ansambļiem (Daugulis, 2006: 24). Pēc minētās klasifikācijas, tautas muzicēšana ir autentiskā stila muzicēšana, kas balstās vienīgi uz brīvu improvizāciju. Tautas muzicēšanā improvizācija attīstās tikai konkrētā mūzikas lietojuma situācijā, kur muzikantam ir dota iespēja parādīt savas spēles parsmes un iegūt laba muzikanta statusu sabiedrībā.

Etnomuzikologs Ilmārs Pumpurs tautas muzicēšanas pamatfunkciju saskata tikai kā muzicēšanu „atpūtai, dejām, par spēli pašu muzicējošo un apkārtējo priekam” un tāpēc to dēvē par sadzīves muzicēšanu, kas nodrošina sabiedrības pamatvajadzības (Pumpurs, 2006: 35-36). Tomēr tautas muzicēšanas tradīcijai ir nopietnākas funkcijas lauku kultūrvidē, nekā tikai muzicēšanai sadzīvē ar autentiskā stila iezīmēm. Tautas muzicēšana nodrošina piederības sajūtu konkrētai kultūrvidei, kopienai un, galvenokārt, veido etniskās identitātes piederību. Nošu raksta nepārzināšana apvieno cilvēkus, kam mūzika ir svarīga dzīves sastāvdaļa, kas nodrošina publiskās uzstāšanās pieredzi un veido piederību muzikantu grupai, tajā pat laikā apzinoties sevi kā zemāka statusa muzikantus attiecībā pret mūzikas izglītības iestādes beigušajiem. Savējie un svešie attiecībā pret vienu vai otru muzikantu grupu pēc profesionalitātes līmeņa, īpaši izteikta ir 20. gadsimta 50.-60. gados, bet šāds salīdzinājums ir saglabājies līdz pat mūsdienām. Tautas muzikants Edgars Poilis skaidro, ka tautas valodā paši muzikanti sevi ir dalījuši īstajos muzikantos un ne-īstajos. „... Kad īstie muzikanti aizgāja projām, tad es paņēmu to plēšu (akordeonu – I. D.) ... īstie muzikanti? Mēs bijām tikai tā ... īstie, kas jau mācījušies un skolā gājuši. Mēs bijām nu tā ...” (Polis, 2013).

Uzskats, ka skatuve ir profesionālo mūziķu vai institūciju amatierkolektīvu galvenā muzicēšanas vieta saglabājas arī mūsdienās, bet pretstatā tam tautas muzicēšana asociējas tikai kā ģimenes, mājas ballīšu, neformālo ballīšu muzicēšana, kur muzikantiem pieļaujama arī nošu raksta nezināšana. „Kaktu muzikants ir nomales muzikants. Viss, kas no centra attālinās, kļūst mazāks un tiek uztverts, kā mazāk nozīmīgs. Lielie mākslinieki *pa kaktiem* spēlēt negrib, jo tur nevar nopelnīt naudu. Centrs ir tur, kur es dzīvoju. ...” (Rutka, 2013).

Kakts kā muzikanta atrašanās vieta

Jebkurā muzicēšanas situācijā, muzikantam tiek ierādīta noteikta vieta telpā, kur telpa var būt mājas iekštelpa (viena istaba), šķūnis vai zaļumballes rīkošanas vieta (zaļumballes placis) kā nosacīta telpa. Pēc lauka pētījumos iegūto interviju materiāliem, muzikants, visbiežāk, tiek sēdināts kaktā, kur kakts kļūst par goda vietu un centrālo vietu muzikantam. „Kakts – mājas daļa vai citu saimniecības ēku daļa, kas atdala savu (noslēgto) telpu no svešās (atklātās, cilvēkam neapgūtās) telpas. ... Tautas rituālos un ticējumos kakts simbolizē iekšējo mājas robežu, salīdzinājumā pret citām mājas un pagalma robeždaļām, daļēji arī attiecībā pret vērtiem un sliksni (Agapkina, [b. g.]).

Muzikantu kakts kā centrs pret pārejo telpas daļu, kad istabas tukšais kakts simboliski tiek pārvērst par centrālo un galveno telpas vietu. „Latvieša māja, lietas un kārtība tajā ir cieši saistīts ar senajiem priekšstatiem par pasaules kārtību. Māju iespējams skatīt kā mikrokosmosa modeli ar trim līmeņiem: augša kā debesu, vidus kā zemes, pagrabs kā pazemes mikromodelis. Debesu daļai svarīga debesu simbolika – jumtu gaiši, dzērves, jumtu zirdziņi (debesu dvīņu motīvs), zemes daļai – telpas četrstūru konstrukcija (skaitļa 4 simbolika), kur īpaši iezīmēts katrs kakts (tai skaitā tukšais kakts un svētais kakts, arī aizkrāsne) un iedzīvotāju orientācija šajā telpā” (Kursīte, [b. g.]).

20. gadsimta 30.-40. gados svarīgākie pasākumi, kuros bija nepieciešami muzikanti bija deju vakari (Latgalē „večerinkas”), ko organizēja istabā, zaļumballes, kas tika organizētas sādžas birztalā, kāzas un talkas. Minētajos pasākumos muzikantam tiek ierādīta vieta – savs kakts, kas it kā norobežo muzikantu no publikas, piešķirot pašam muzikantam pasākuma svarīgākās personas statusu.

20. gadsimta 30.-40. gadu laikrakstu publikācijās (literārajos darbos) bieži vien tiek atainoti muzikanti un viņu dalība dažādos pasākumos, kur muzikantam tiek atvēlēta vieta tieši istabas kaktā: „... kaktā zem svētbildes dzeltenīgās, rāmās uguns nosēdās ermonists un klibs vijolnieks” (Čaks, 1939), „... kaktā smaida muzikants.” (Grēviņš, 1934).

Antoņinas Reķēnas ”Kalupes izloknes vārdnīcā” vārdam kakts ir vairāki skaidrojumi, bet attiecināmie uz kaktu kā muzikanta apmešanās vietu ir: (1) telpas stūris, (2) apmešanās vieta, (3) nomaļš apvidus (Reķēna, 1998: 476). Kakts kā īpaša vieta dzīvojamā telpā ir daudzu tautu mitoloģiskajos priekšstatos, bet kristīgajā tradīcijā vissvarīgākais ir Dieva kakts vai sarkanais (svētais) kakts. ”Galvenā horizontālā mājokļa telpas ass ir līnija starp Sarkano (svēto) kaktu jeb stūri un krāsns kaktu jeb stūri. Sarkanais (svētais) kakts iezīmē mājas vīrišķo daļu. Māju ceļot, sarkano kaktu orientēja uz austrumiem, dienvidiem, gaismu, pret saullēkta vietu. Krāsns kaktu orientēja pretēji – uz rietumiem, ziemeļiem, t. i., pret tumsu, saulrieta pusi. Krāsns jeb jumta centrālā atbalsta vieta bija mājas vertikālā līnija, rituālais centrs un vienlaikus robeža starp vīrišķo un sievišķo mājas jeb pasaules daļu. Lūgšanas noturēja Sarkanajā jeb svētajā mājas kaktā, mirušo guldīja ar galvu pret šo kaktu (uz austrumiem), tādā virzienā arī apbedīja. Par senāko mājas daļu uzskatīja sarkano kaktu, pēc tam krāsns stūri, durvju stūri un tukšuma kaktu.” (Olenkins, 2008).

Tiek uzskatīts, ka muzicēšanas talants ir no Dieva dots talants. Piemēram, literārajos darbos tiek lietoti apzīmējumi „muzykants nu Dīva valis” (Andžāne, 1981: 26), bet tautas priekšstatos parādās Dievs un muzikants kā divi *duraki* (muļķi), jo „*Dīvam ir divi duraki – muzykants i bazneickungs. Kod muzykants grajej, pots jis doncuot navar. Bazneickungs ari – cytus lauloj, a pats precētis navar*” (Lukaševičs, 2008). Dieva kakts un muzikantam domātais kakts tautas priekšstatos ir ļoti nozīmīgi, kur muzikants ir cilvēks, kas apveltīts ar īpašām spējām (talantu) pārvaldīt mūzikas instrumentu, līdz ar to iegūt augstāku statusu kopienā. Sēdinot muzikantu Dieva kaktā jeb svētajā kaktā, vai tam tuvākajā kaktā, tiek izrādīt gods Dievam un muzikantam, tāpēc muzikants nedrīkstēja savu muzicēšanas prasmī apkaunot.

Kāzu godos muzikantu kaktā, atsevišķi no kāzu viesiem, speciāli muzikantiem tiek klāts galds, tā izrādot cieņas apliecinājumu un nodrošinot ērtības.

Secinājumi

Apzīmējums *kaktu muzikants* ir aktuāls ne tikai 20. gadsimta lauku kultūrvidē, bet ir saglabājies arī 21. gadsimta sākumā. 20. gadsimta 20.-40. gados, visbiežāk, tiek lietots apzīmējums *kaktu balle*, kur minētais apzīmējums norāda uz vietējās kopienas organizētajiem pasākumiem (deju vakari lauku mājās, zaļumballes birztaļā u. c.) attiecībā pret valsts institūciju oficiāli atzītajiem un rīkotajiem pasākumiem. Līdz ar to parādās arī apzīmējums *kaktu balles muzikants*, taču tas nenorāda uz muzikanta profesionalitātes līmeni, bet gan atrašanās vietu – nomali jeb perifēriju. 20. gadsimta 20.-40. gados tautas muzikanta prestižs lauku kultūrvidē ir diezgan augsts un tas nav atkarīgs no muzicēšanas vietas vai profesionalitātes līmeņa (nošu raksta pārzināšanas), kā arī prestižs nesamazinās attiecībā pret mūzikas izglītības iestādes beigušajiem muzikantiem. Iepriekšminēto nodrošina stabila lauku kultūrvides un ikvienas ģimenes tradīcijas un to pārmantošanas nepieciešamība.

Situācija mainās sākot ar 20. gadsimta 50. gadiem, kad padomju varas periodā tiek mainīta valsts un līdz ar to kultūras ideoloģija, kas īpaši ietekmē tautas muzicēšanas tradīciju, tās pārmantošanas un saglabāšanas iespējas. Lauku kultūrvidē tiek uzcelti klubi un kultūras nami, kas savā darbības programmā, galvenokārt, balstās uz padomju valsts politiku un tās nostādņiem, līdz ar to tautas muzikantu prestižs attiecībā pret valsts institūciju muzikantiem strauji samazinās. Galvenais iemesls ir profesionalitātes līmenis, kas, visbiežāk, tiek attiecināts uz kritēriju – nošu raksta nepārzināšanu. Tieši minētais pretnostatījums ir saglabājies arī līdz mūsdienām. Lauku kultūrvidē uz kopienas pašiniciatīvu rīkoti pasākumi tiek gan aizliegti, gan jaunās ideoloģijas ietvaros noniecināti. Tautas muzicēšanas tradīcija saglabājas, bet vairs ne kā lauku kultūrvides nozīmīga sastāvdaļa, bet vairāk kā ģimenes muzicēšana.

Mūsdienās apzīmējums *kaktu muzikants* aktualizējas tieši tautas muzikantu atmiņās un dzīvesstāstos par laika posmu no 20. gadsimta 50. gadiem līdz pat 21. gadsimta sākumam. Jauno muzikantu (21. gadsimta sākums) leksikā *kaktu muzikants* vairāk dominē kā apzīmējums muzikantam, kurš vēlas izprast tautas muzicēšanas tradīciju un/vai ir restaurējis kāda no minētajiem laika posmiem muzicēšanas tradīciju vai atdarina viena individuālā muzikanta spēles manieri konkrētam mūzikas instrumentam. Par *kaktu ballēm* tiek saukti ne tikai uz pašiniciatīvu organizētie pasākumi, bet arī valsts institūcijas organizētie (piemēram, mūzikas skolas), kur nosaukums *kaktu balle* norāda uz tradicionālītāti.

Kakts kā muzikanta atrašanās vieta nozīmīgs ir bijis visos laika posmos. Tā ir muzikanta goda vieta, kas pasākumos tiek īpaši ierādīta, izpušķota un nodalīta no pārējās telpas daļas. Atrašanās telpa kaktā norobežo muzikantu no publikas, piešķirot pašam muzikantam pasākuma svarīgākās personas statusu, bet muzikanta kakts ir vienlīdz svarīgs telpā kā Dieva kakts katoļu un luterāņu baznīcas tradīcijā vai sarkanais kakts (красный угол) pareizticīgo baznīcas tradīcijā. Tiek uzskatīts, ka muzicēšanas talants ir no Dieva dots talants, piemēram, literārajos darbos tiek lietoti apzīmējumi „muzikants nu Dīva valis” (Andžāne, 1981: 26).

Literatūra un avoti

1. Andžāne, M. (1981). *Kōzas. Dzeive, Nr. 149*. P/s Latgaļu izdevnīceiba.
2. Агапкина, Т. *Славянская мифология*. Skatīts 07.07.2013. <http://pagan.ru/slowar/u/ugol0.php>.
3. Čakša, V. (2013). *Mūzikas izglītība Latvijas kultūrpolitikā: tautas konservatorijas valsts novados (1920-1940)*. Rēzekne: Rēzeknes Augstskola.
4. Čaks, A. (1939). *Laimīgais malks. Atpūta, Nr.764*. Skatīts 17.07.2013. www.lnb.lv/periodika.

5. Daugulis, Ē. (2006). Latviešu tautas instrumentālā muzicēšana 20. gadsimtā: stili, veidi, mijiedarbe. *Latviešu instrumentālā mūzika: process, mijiedarbe, problēmas. Zinātnisko rakstu krājums (sast. Grauzdiņa I., Daugulis Ē.)*. Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds “Saule”.
6. Grēviņš, V. (1934). Pļevnas zaldāts. *Jaunais Cīrulis, Nr. 1*.
7. Handler, R., Linnekin, J. (1984). *Tradition, Genuine or Spurious. Journal of American Folklore.* – Vol. 97, No. 385.
8. Jaunotne verdzībā (1931). *Latgolas Vords, Nr. 40*. Skatīts 17.07.2013. www.lnb.lv/periodika.
9. Kaktu ballīte ar izkaušanos (1939). *Rīts, Nr. 48*. Skatīts 17.07.2013. www.lnb.lv/periodika.
10. Kursīte, J. (2005). Nomales identitāte un centra identitāte. *Nomales identitāte (sast. Paklone I.)*. Rīga: Madris.
11. Kursīte, J. *Latvieša māja: mītiski-maģiskie priekšstati*. Skatīts 20.07.2013. <http://www.a4d.lv/lv/notikumi/janina-kursite-par-latviesa-maju/>.
12. Lukaševičš, V. (2008). *Latgāliešu 20. gadsimta proza Latgales literārajā telpā*. Daugavpils: Daugavpils Universitāte. [Citēts pēc Latgales lingvoteritoriālā vārdnīca, 2 sējumos (galv. redakt. I. Šuplinska).
13. Маккиннон Л. (1967). *Игра наизусть*. Издательство: Музыка.
14. Olenkins, S. (2008). Tradicionālā kultūra – mūsdienu kultūra. *Siliņa-Jasjukeviča G. Tradicionālā kultūra bērniem. Teorija. Pieredze. Prakse*. Rīga: RaKa.
15. Pumpurs, I. (2006). Latviešu tradicionālā sadzīves muzicēšana: vēsturiskā attīstība un tās iespējamie virzieni nākotnē. *Latviešu instrumentālā mūzika: process, mijiedarbe, problēmas. Zinātnisko rakstu krājums (sast. Grauzdiņa I., Daugulis Ē.)*. Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds “Saule”.
16. Петрушин, В. (2009). *Музыкальная психология: Учебное пособие для вузов*. Москва: Академический проект; Гаудеамус.
17. Reķēna, A. (1998). *Kalupes izloksnes vārdnīca. 1. sējums A-M*. Rīga: Latviešu valodas institūts.
18. Sarežģīta prāva tiesu palātā. Attaisnots kaktu ballītes muzikants (1940). *Daugavas Vēstnesis, Nr. 32*. Skatīts 17.07.2013. www.lnb.lv/periodika.
19. Теплов Б. (1947). *Психология музыкальных способностей*. Москва: Издательство Академии педагогических наук РСФСР.
20. Шуман, Р. (1973). *О музыке и музыкантах. Сб. статей: В2т*. Москва: Музыка.
21. Intervija ar teicēju Dz. Apsīti 2013. gada 11. jūlijā Valkas novada Valkā, Dz. Apsītes mājās. I. Dukaļskas privātā kolekcija.
22. Intervija ar teicēju St. Juškānu 2006. gada novembrī Ludzas rajona Zvirgzdenes pagastā, St. Juškāna mājās. I. Dukaļskas privātā kolekcija.
23. Intervija ar teicēju E. Poli 2013. gada 10. jūlijā Valkas novada Valkā, E. Poļa mājās. I. Dukaļskas privātā kolekcija.
24. Intervija ar teicēju J. Rutku 2013. gada 4. jūlijā Aglonas novada Aglonā, J. Rutka mājās. I. Dukaļskas privātā kolekcija.