

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
HUMANITĀRO ZINĀTŅU FAKULTĀTE
ĀZIJAS STUDIJU NODAĻA

**ŠAMISENA UN TĀ MŪZIKAS
INOVĀCIJAS PĒC 2. PASAULES
KARA**

MAGISTRA DARBS

Autore: **Liene Ovsjaņņikova**
Studenta apliecības Nr.: **lo10035**
Darba vadītāja: **prof. Valdis Muktupāvels**

RĪGA 2015

Saturs

Ievads.....	3
1. Tradicionālā šamisena raksturojums	5
1.1. Šamisena daļas un konstrukcija	5
1.2. Repertuārs un spēles stils.....	7
1.3. Lietošanas situācijas un semantika	13
2. Japānas mūzikas modernizācija kopumā un tās ietekme uz šamisenu specifiski	17
2.1. Rietumu mūzikas ienākšana un ietekme Japānā	17
2.2. Šamisena situācija modernizācijas iespaidā.....	21
3. Modernā šamisena uzbūve un sastāvs	25
3.1. Cugaru šamisens	25
3.2. Elektriskais šamisens	29
4. Modernā šamisena repertuārs un spēles stils.....	33
4.1. Jaunie stili	33
4.2. Šamisena spēles apguve.....	35
4.3. Šamisena spēles paņēmieni.....	39
5. Mūsdienu šamisena lietošanas situācijas un semantika	44
5.1. Lietošanas situācijas	44
5.2. Mūsdienu šamisena nozīme	49
6. Dažu šamisena lietošanas gadījumu izpēte ārpus Japānas	54
6.1.Šveice.....	56
6.2. Amerika	59
Secinājumi	65
Literatūras saraksts	67
Kopsavilkums	
Summary	
Dokumentārā lapa	

Ievads

Šamisenam un tā mūzikai Japānā ir ļoti bagāta vēsture gan reprezentējot tradicionālo Japānas mūzikas mantojumu, gan izmaiņas, kuras gadsimta laikā ieviesa Rietumu valstu mūzika, gan arī reprezentējot mūsdienu modernās mūzikas tendences.

Maģistra darba tēma „Šamisenā un tā mūzikas inovācijas pēc 2. pasaules kara” tika izvēlēta, jo autori ļoti interesē Japāņu mūzika, it īpaši *šamisenā* mūzika, šis darbs ir turpinājums Bakalaura darbam, padziļināti izpētot pēc kara *šamisenā* attīstību. 2012. gadā autore Japānā sāka apgūt *šamisenā* spēli un ievākt informāciju par *šamisenā* kulturālo un vēsturisko mantojumu. Autori ieinteresēja daudzveidīgās spēles tehnikas un pēdējo gadu spēcīgais *šamisenā* popularitātes uzplaukums. Šajā darbā autore sadala *šamisenā* kultūru divās daļās, tradicionālajā un modernajā *šamisenā* kultūrā. Par tradicionālo *šamisenā* kultūru šajā darbā tiek skaitīts laika periods līdz 2. pasaules karam, savukārt par moderno *šamisenā* kultūru skaita periodu sākot no 2. pasaules kara. Periods no 2. pasaules kara, tika izvēlēts, jo liela daļa šī laika mūziķu un komponistu veica daudzas izmaiņas Japānas mūzikā, tai skaitā arī *šamisenā* mūzikas kultūrā, lai pakāpeniski atjaunotu tradicionālās mūzikas nozīmi un popularitāti japāņu sabiedrībā, kā arī, lai japāņu mūzika neatpaliktu no pasaules mūzikas attīstības un modernizācijas gaitas.

It īpaši pēdējo divdesmit gadu laikā, *šamisenā* pielietojums mūzikā palielinās, atainojot ne tikai Japāņu tradicionālās mūzikas skaistumu, bet arī modernās mūzikas attīstības gaitu. *Šamisenā* ir saglabājis savus veco paaudžu fanus un ieguvis lielu popularitāti jauniešu vidū, šī popularitāte ir izplatījusies ne tikai Japānā, bet arī ārpus tās, sasniedzot Ameriku, kā arī Eiropas valstis.

Darba mērķis ir izpētīt tradicionālā *šamisenā* izmaiņas mūsdienu kultūras kontekstā. Šis mērķis tiks sasniegts, izpētot inovācijas instrumenta konstrukcijā, repertuārā, lietošanas situācijās un simbolikā. Ar literatūras izpēti un lauka pētījuma palīdzību, tiks identificētas un apkopotas *šamisenā* izmaiņas Japānā un ārpus tās.

Darba gaitā tiks lietota analītiskā metode, analizējot dažāda veida literatūras materiālus, kuri apskata *šamisenā* situāciju dažādos laika posmos. Neskatoties uz to, ka literatūra par šo tēmu ir reti sastopama, darbs tiks rakstīts, balstoties uz grāmatām, žurnāliem, interneta resursiem un veiktajām intervijām, latviešu, angļu un japāņu valodās. Darbā tiks izmantoti vairāki Viljama Malma darbi, šī persona ir padziļināti pētījusi Japāņu mūziku un instrumentus, it sevišķi *šamisenā*. Sakara ar to, ka akadēmisku materiālu par mūsdienu moderno *šamisenā* situāciju ir ārkārtīgi maz, veicot lauka pētījumu, no 2012. līdz 2015. gadam Japānā un Šveicē, autore

apkopoja vairākus ārzemju materiālus un veica intervijas ar *šamisena* meistariem, viņu studentiem un mūziķiem. Intervijas tiek glabātas autores personīgajā arhīvā. Apmeklējot vairākus *šamisena* mūzikas koncerus, nodarbības un, klausoties dažādus mūzikas ierakstus, autore analizēs *šamisena* mūzikas izmaiņas, instrumenta spēles tehnikas un situācijas, kurās tiek pielietots *šamisens*.

Darbs sastāv no sešām daļām, pirmās divas daļas ir veltītas tradicionālā *šamisena* izzināšanai un vēsturiskai attīstībai. Trešā, ceturtā un piektā daļa ir veltītas modernā *šamisena* izzināšanai un izmaiņu analizēšanai. Sestajā daļā tiks apskatītas dažādas *šamisena* lietošanas situācijas ārpus Japānas.

Pirmajā daļā tiks dots raksturojums un ieskats tradicionālā *šamisena* kultūrā. Šī daļa tiks sadalīta trīs nodaļās, pirmajā aprakstot *šamisena* uzbūvi, detaļas un konstrukcijas procesu, otrajā izpētot tradicionālo repertuāru un spēles stilu un trešajā aprakstot situācijas, kurās tika pielietots tradicionālais *šamisens*, un šī instrumenta nozīmi sabiedrībā.

Otrajā daļā tiks rakstīts par Rietumu mūzikas ietekmi Japānā, un kā šī ietekme iespaidoja Japānas mūziku. Otrā daļa tiks sadalīta divās nodaļās, pirmajā aprakstot Rietumu mūzikas iespaidu kopumā uz japāņu mūziku laika gaitā, bet otrajā daļā tiks rakstīts par to, kā Rietumu mūzika ietekme atspoguļojās uz *šamisenu* un šī instrumenta situāciju dažādos periodos.

Trešajā daļā tiks aprakstītas izmaiņas un inovācijas modernā *šamisena* konstrukcijā, materiālu izvēlē un atsevišķās detaļās. Daļa tiks sadalīta divās nodaļās, konkrēti apskatot divus modernā *šamisena* veidus, kas ir *cugaru šamisens* un elektriskais *šamisens*.

Ceturtā daļa tiks sadalīta trīs nodaļās, kur tiks apskatīts modernā *šamisena* spēles stils un repertuārs. Pirmajā nodaļā tiks aprakstīti jaunie stili un žanri, kuri galvenokārt tika pilnveidoti pēc 2. pasaules kara. Otrajā nodaļā tiks apskatīti modernā *šamisena* apguves veidi un paņēmieni, kā arī atrastas atšķirības un inovācijas salīdzinājumā ar tradicionālā *šamisena* apguves metodēm. Trešajā nodaļā tiks aprakstīti dažādi modernā *šamisena* spēles paņēmieni un tehnikas.

Piektajā daļā, kura tiks sadalīta divās nodaļās, tiks rakstīts par *šamisena* lietošanas situācijām pēc 2. pasaules kara līdz mūsdienām un izpētīta *šamisena* nozīme, kā arī reputācija mūsdienās.

Pēdējā sestajā daļā modernais *šamisens* tiks apskatīts ārpus Japānas. Šī daļa tiks dalīta divās nodaļās, no kurām vienā tiks apskatīts *šamisena* pielietojums Šveicē, bet otrajā Amerikā. Tiks analizēta *šamisena* izplatība ārzemēs un atšķirības, kas ir sastopamas *šamisena* lietojumā Japānā un ārpus tās.

1. Tradicionālā šamisena raksturojums

1.1. Šamisena daļas un konstrukcija

Šamisens (三味線 *shamisen*) ir japāņu mūzikas instruments ar trīs stīgām, šis instruments tiek klasificēts kā garkakla lauta.¹ Japānā *šamisena* priekštecis tika ievests ap piecpadsmīto gadsimtu caur Okinavu no Ķīnas. Tieši tulkojot hieroglifus no japāņu valodas *šamisens* nozīmē „trīs garšu stīgas”. Tradicionālajam *šamisenam* ir trīs galvenie veidi, kuri ir atšķirīgi pēc lieluma un grifa biezuma.² Tos iedala *futozao* (太棹 *futozao*), kas ir *šamisens* ar biezu grifu, *chūzao* (中棹 *chūzao*) *šamisens* ar vidēja lieluma grifu un *hosozao* (細棹 *hosozao*) mazāka izmēra *šamisens* ar tievu grifu. Katrs veids tiek pielietots atšķirīga skaņdarbu žanra izpildījumam, lai gan ir iespējams lietot jebkuru paveidu, pareiza *šamisena* izvēle dod melodijai specifiskas nianses.³

Tradicionālā *šamisena* karkasa divas svarīgākās sastāvdaļas ir *sao* (棹 *sao*), kas latviešu valodā būtu grifs, un *dō* (胴 *dō*), latviešu valodā to dēvē par korpusu. *Šamisena* korpuss un grifs tika gatavots pārsvarā no standarta vai augstas kvalitātes sarkanā sandalkoka vai ķīniešu cidonijas. Dažos gadījumos lietoja arī ozolu vai zīdkoku, kas mūsdienās ir daudz retāk sastopams.⁴ Tradicionālā *šamisena* gatavošanā piedalījās vairākas personas, dažādas detaļas izgatavoja dažādi profesionāļi, piemēram, āda, korpuss, tapas, stīgas un citas detaļas. Kad pabeigtas, šīs detaļas nonāca pie *šamisena* skolotāja, kurš tās salika kopā un veica pēdējās izmaiņas.⁵

Tradicionālā *šamisena* korpusam ir četrstūra forma, tas ir veidots no četrām, kopā salīmētām, ieapaļām, visbiežāk, sandalkoka plāksnēm, kas no abiem galiem tiek noklātas ar kaķa vai suņa ādu. Sākotnēji tika izmatota galvenokārt kaķa āda, bet pēdējo simts gadu laikā priekšroka tiek dota suņu ādai, lai gan ar kaķa ādu pārvilkta *šamisena* skaņas kvalitāte ir augstāka, suņa āda ir biezāka un izturīgāka, kas dod *šamisenam* izturību pret dažādu stilu spēles variācijām.⁶ *Šamisena* grifs tiek veidots no tā paša materiāla, no kura ir veidots korpuss. Sākotnēji grifs tika izgriezts no viena vesela koka gabala, bet aptuveni kopš 1700. gada sāka

¹ Sadie, S. (ed.) *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. Vol.12, Huuchir to Jennefelt. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 836.lpp.

² Provine, R.,C. (ed.), Tokumaru, Y. (ed.), Witzleben, J.,L. (ed.) *The Garland Encyclopedia of World Music: East Asia*. Vol.7, China, Japan, and Korea. New York and London: Routledge, 2002, 691.lpp.

³ Johnson, H. *The Shamisen Tradition and Diversity*. Leiden: Brill, 2010, 15.lpp.

⁴ Ibid. 29.lpp.

⁵ 002TNI, Ibaraki2012.

⁶ Malm, W., P. *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*. New York: Kodansha International, 2000, 214.lpp.

praktizēt trīs daļās dalāma grifa izveidi, vieglākai pārnēsāšanai.⁷ Uz tradicionālā *šamisenā* grifa malas var tikt ar krāsu iezīmētas līnijas vai numuri, kuri norāda skaņas augstumu, jeb pēc Rietumu mūzikas izpratnes – notes augstumu. Profesionāli *šamisenā* spēlētāji var iztikt bez šīm iezīmēm un noteikt skaņas augstumu pēc dzirdes un pirkstu pozīcijām.⁸ Grifa augšējā daļā, galviņā, tiek iestiprinātas trīs tapas jeb *itomaki* (糸巻 *itomaki*), ar kurām tiek regulēts stīgu nospriegojums. Tapas var tikt gatavotas no dažādiem materiāliem, kā piemēram, koka vai ziloņkaula, pēc spēlētāja izvēles. Tradicionālā *šamisenā* galviņā gatavošanas procesā tika arī iebūvēts *savari* (サワリ *sawari*), neliels iedobums zem pirmās, biezākās, stīgas, kas spēles laikā radīja vibrācijas. Ar šo vibrāciju palīdzību tika noteikta *šamisenā* kvalitāte.⁹ Grifa lejasdaļā stīgas tiek saturētas ar *neo* (根尾 *neo*), speciālu biezas virves pinumu. Virs šī pinuma uz ādas tiek novietots tiltiņš jeb *koma* (駒 *koma*), kas palīdz stīgas noturēt uz vietas, kā arī, mainot tiltiņa novietojumu un augstumu, ir iespējams izmainīt spēles skaļumu. Tradicionālā *šamisenā* tiltiņš tiek veidots no bambusa, tā ir viena no trauklākajām *šamisenā* sastāvdaļām.¹⁰

Šamisenā ir trīs dažādu biezumu stīgas, pirmā - visbiezākā, kas, spēlējot instrumentu, ir vistuvāk spēlētājam, otrā - vidēja biezuma un trešā - visplānākā stīga. Tradicionālā *šamisenā* gadījumā izmantotās stīgas ir veidotas no zīda, šis materiāls ir ļoti trausls un, bieži spēlējot, instruments atskaņojas vai stīgas plīst, tādēļ izpildījuma laikā spēlētājs mēdz pieskaņot stīgas vai pat nomainīt tās. Šī materiāla izvēle ir saistīta ar to, ka zīds dod *šamisenā* tā specifisko skaņas kvalitāti un tas ir nozīmīgs materiāls Japānā.¹¹

Plektrs, ar kuru izdara sitienus pa stīgām un ādu, tiek saukts par *bači* (撥 *bachī*). Plektram atšķirībā no spēles stila, mūzikas žanra, tāpat kā *šamisenā*, ir dažādi izmēri un svars. Plektri atšķiras arī ar materiālu, no kā tie tiek izveidoti, tāpat kā tapas. Lētākie tradicionālā *šamisenā* plektri var būt veidoti no koka, savukārt dārgāki un kvalitatīvāki plektri tiek veidoti no bruņurupuču čaulām vai ziloņkaula. Dažos gadījumos materiāli tiek kombinēti, plektra gals, kas tiek turēts rokā, var tikt veidots no koka, bet platākais gals, ar kuru tiek veikti sitieni pa stīgām un ādu, veidots no bruņurupuča čaulas vai ziloņkaula. Speciāli plektram tika izveidots uzgalis, jo plektra daļa, ar kuru tiek strinkšķinātas stīgas ir trausla un ar laiku var nodilt, vai pat noplīst.

⁷ Johnson, H. *The Shamisen Tradition and Diversity*. Leiden: Brill, 2010, 34.lpp.

⁸ 001TYI, Ibaraki2012.

⁹ 田中悠美子(Tanaka, Y.), 野川美穂子(Nogawa, M.), 配川美加(Haikawa, M.). 「まるごと三味線の本」 (Marugoto Shamisen no hon/Pilnīga grāmata par šamisenū). Tokyo: Seikyusha, 2009, 230.lpp.

¹⁰ Johnson, H. *The Shamisen Tradition and Diversity*. Leiden: Brill, 2010, 38.lpp.

¹¹ Ibid. 40.lpp.

Mūsdienās plektra platākā gala uzgalis ir veidots no gumijas, bet vairākus gadu desmitus iepriekš to veidoja no ādas vai auduma gabaliem.¹²

Tālāk minētās detaļas *šamisena* skaņas kvalitātē neveic izmaiņas, bet ir nozīmīgas spēlētāja ērtībai un paša instrumenta ilgākai noturībai. *Bačigava* (撥皮 *bachigawa*) ir neliels, parasti, ādas gabals, kurš tiek pielīmēts uz *šamisena* korpusa augšējās ādas, zem stīgām. *Bačigava* dod instrumenta augšējās ādas klājumam lielāku izturību pret sitieniem, kuri tiek veikti ar plektru pa stīgām un procesā saskaras ar ādu, kas ar laiku padara to trauslu.¹³

Dōkake (胴掛 *dōkake*) un *tendžin fukuro* (天神袋 *tenjin fukuro*) ir nelieli *šamisena* detaļu pārklāji. *Dōkake* tiek veidots no kartona vai koka un pārklāts ar izgreznotu audumu. *Dōkake* tiek novietota uz *šamisena* korpusa ārējās malas, kas ir vērsta pret spēlētāju un tiek nostiprināta ar dekoratīvajiem diegiem. Šī detaļa aizsargā korpusa daļu, kas visbiežāk ir saskarē ar spēlētāju, no skrāpējumiem un ļauj spēlētājam stabili pozicionēt labo roku uz *šamisena*. *Tendžin fukuro* ir neliels grifa augšējās daļas pārklājs, tas parasti tiek veidots no tā paša materiāla, no kura veido *dōkake*. Ir *šamiseni*, kuriem nelieto *tendžin fukuro*, tādā gadījumā grifa gals var būt nenoklāts, vai tas var tikt izgreznots ar koka grebumu, kurš tiek saskaņots ar *dōkake* motīvu.¹⁴

Pārnēsāšanai tradicionālais *šamisens* tika ietīts audumā un nests uz muguras, bet vēlākajos gados tika izveidoti ādas apvalki, kas labāk pasargāja instrumentu no saules staru iedarbības un mitruma līmeņa gaisā. Augsts mitruma līmenis gaisā, kas ir tipiski Japānai, lika ādai izplesties, bet saules iedarbība, lika tai sarauties, vairākkārtējas šāda stāvokļa izmaiņas padarīja ādu vājāku un saīsināja tās lietošanas laiku.¹⁵

1.2. Repertuārs un spēles stils

Tradicionālo *šamisenu* spēlē sēžot uz kāda paaugstinājuma, piemēram, tas varētu būt krēsls, mājas sliekšnis, kā arī citi paaugstinājumi. Savukārt kopš seniem laikiem to spēlē sēžot *seidza* (正座 *seiza*) jeb, pēc japāņu tradīcijām, pareizajā sēdēšanas stilā, kurā tiek sēdēts ar salocītām kājām

¹² 本條秀太郎 (Hondžō, H.). 「和の楽しみ本條秀太郎の三味線ちんちり連」 (Wa no tanoshimi Honjō Hidetarō no Shamisen chin chiri ren/Hondžō Hidetarō harmonijas baudījums Šamisena čin čiri savienojumā). Tokyo: Nihon Hōsō Shupankyōkai, 2002, 9.lpp.

¹³ Johnson, H. *The Shamisen Tradition and Diversity*. Leiden: Brill, 2010, 33.lpp.

¹⁴ Ibid. 32.lpp.

¹⁵ 004TNI, Šveice2013.

uz apakšstilbiem ar taisnu muguru.¹⁶ *Šamisena* korpuss tiek novietots uz labās kājas augšstilba, ar *dōkake* noklāto daļu vērstu pret spēlētāju. Instruments tiek pozicionēts tā, lai tas atrastos apmēram augšstilba vidus daļā un vēlams nesaskartos ar spēlētāja vēderu, tādēļ, ka vasarā Japānā ir karsts un spēlējot, ja sviedri saskaras ar *šamisena* aizmugurējo ādu, ar laiku tas padara to trauslu, jebkāda mitruma saskarsme ar ādu ir nevēlama. Pret ķermeni *šamisens* ir novietots paralēli, vēlams izveidojot taisnu leņķi attiecībā pret augšstilbu. Grifs tiek turēts ar kreiso roku augšup vērsta pozīcijā, aptuveni galvas līmenī veidojot 45 grādu leņķi.¹⁷

Spēles laikā kreisā roka tiek slidināta visa grifa garumā, savukārt labās rokas novietojums uz *dōkake* netiek mainīts spēles gaitā. Labās rokas kustība, galvenokārt notiek tikai plaukstas locītavā, tādēļ, ka plektram, kurš tiek turēts labajā rokā, ir jāatrodas paralēli stīgām, plaukstas locītava veido 90 grādu leņķi pret instrumenta korpusu.¹⁸ Ar kreisās rokas pirkstiem tiek spiests uz stīgām visa grifa garumā, izvēloties nepieciešamās skaņas. Spiediens uz stīgu tiek veikts nevis ar pirkstgaliem, bet ar nagu, tādēļ spēlētājam vienmēr ir jābūt apgrieztiem un īsiem nagiem, ar laiku nagā var izveidoties iedobe no stīgas, un dažos gadījumos, šīs iedobes dēļ nagi var šķelties.¹⁹

Spēlējot, pats spēlētājs vai arī kolektīva līderis, izdod skaņas, tās var uztvert kā balss komandas vai lielu kolektīvu gadījumā kā uzmundrinājumu. Šo skaņu starpā ietilpst tādi izsaučieni kā *hai* (はい *hai*), *jōi* (ヨーイ *yōi*) un *haijō* (ハイヨー *haiyō*). Skaņdarba sākumā tie var nozīmēt, stīgu skaņošanas procesā pāreju uz nākamo stīgu un paša skaņdarba sākumu. Ja šīs skaņas tiek izdotas skaņdarba vidū, tas var nozīmēt tonalitātes maiņu, paātrinājumu vai palēninājumu, kā arī uzmundrinājumu.²⁰

Tradicionālā *šamisena* spēlē tiek izmantotas dažādas plektra un pirkstu tehnikas, bet to variācijas nav tik plašas un veiklas, ka mūsdienā *šamisenam*. Tradicionālā *šamisena* spēlē lielā mērā tiek izmantotas mierīgas un plūstošas tehnikas, bet paātrinājumi un skaņas intensitātes pastiprināšana arī ir sastopama. Ar šīm tehnikām tiek mēģināts izpaust japāņu tradīciju un cilvēka

¹⁶ 本條秀太郎 (Hondžō, H.). 「和の楽しみ本條秀太郎の三味線ちんちり連」 (Wa no tanoshimi Honjō Hidetarō no Shamisen chin chiri ren/Hondžō Hidetarō harmonijas baudījums Šamisena čin čiri savienojumā). Tokyo: Nihon Hōsō Shupankyōkai, 2002, 11.lpp.

¹⁷ Johnson, H. *The Shamisen Tradition and Diversity*. Leiden: Brill, 2010, 83.lpp.

¹⁸ 本條秀太郎 (Hondžō, H.). 「和の楽しみ本條秀太郎の三味線ちんちり連」 (Wa no tanoshimi Honjō Hidetarō no Shamisen chin chiri ren/Hondžō Hidetarō harmonijas baudījums Šamisena čin čiri savienojumā). Tokyo: Nihon Hōsō Shupankyōkai, 2002, 25.lpp.

¹⁹ Ibid. 29.lpp.

²⁰ 001TYI, Ibaraki2012.

jūtu dziļumu, un harmoniju, dabas skaņu atveidojums arī ir bieži sastopams tradicionālā *šamisena* spēles motīvos.²¹

Tradicionālais *šamisens* tika un tiek pielietots dažādos mūzikas žanros. Kā iepriekš tika minēts, tradicionālajam *šamisenam* ir trīs galvenie paveidi, kuri atšķiras pēc lieluma un citām iezīmēm, lai gan lielākajā daļā žanru ir iespējams lietot jebkuru no *šamiseniem*, vēsturiski katrs žanrs ir izveidots balstoties uz vienu konkrētu veidu, kas mūzikai dod specifiskas nianšes.²² Japāņu mūziku, kurā tiek pielietots *šamisens*, sadala divos galvenajos žanros *katarimono* (語り物 *katarimono*) un *utamono* (歌物 *utamono*). *Katarimono* ir stāstījuma žanri, kuros uzmanība tiek galvenokārt vērsta uz pašu stāstu un to parasti izpilda divas personas, spēlētājs un stāstītājs, bet *utamono* žanros, kuri ir liriskie žanri, vairāk uzmanība tiek pievērsta melodijai, un šajā gadījumā dziedātājs un spēlētājs parasti ir viena persona. Zem katra šī žanra laika gaitā izveidojas vairāki apakšžanri un vēl joprojām veidojas.²³ Individīdi, kas radīja šos žanrus, bija *šamisena* skolu meistari. Ar laiku vairākas skolas aizvēra savu darbību un, paejot laika periodam, ir zuduši daudzi žanri un to mūzika. Mūsdienā *šamisena* skolas piekopj ne tikai vienu žanru, bet arī praktizē un saglabā citus. Pateicoties japāņu mīlestībai un cieņai pret tradīcijām un kultūru, sabiedrībā tika meklēti un apkopoti dažādi skaņdarbi, lai būtu iespējams saglabāt vismaz pa vienam skaņdarbam no katra zudušā žanra. Aiz žanru nosaukumiem, kuriem beigās nebija hieroglifa *uta* (唄 *uta*), kas nozīmē dziesma, bieži tika pievienots hieroglifs *buši* (節 *bushi*) ar nozīmi spēles stils.²⁴

Utamono galvenokārt attīstījās Edo periodā, zem šī žanra ir izveidojušies tādi apakšžanri, kā *minjō* (民謡 *minyō*), kas ir japāņu tautas dziesmas un tiek uzskatīts, ka tieši šis apakšžanrs ir *utamono* aizsākums. *Džiuta* (地唄 *jiuta*) ir viens no apakšžanriem, kura mūzika variē no reģiona uz reģionu, bet šis apakšžanrs ir svarīgs ar to, ka no tā ir izveidojušies trīs ļoti nozīmīgi japāņu tradicionālās mūzikas žanri, tie ir *kumiuta* (組唄 *kumiuta*), *nagauta* (長唄 *nagauta*) un *hauta* (端唄 *hauta*).²⁵ *Kumiuta* žanru sākotnēji izpildīja akli mūki, un tas izveidojās, pateicoties konkrētā reģiona dzīvesveidam un kultūrai. Teksti šim žanram tika ņemti no japāņu folkloras, tie bija gan stāsti, dzejoļi, teicieni un citi materiāli.

²¹ 008KA, Skype, Latvija2015.

²² 004TNI, Šveice2013.

²³ Malm, W.,P. *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*. New York: Kodansha International, 2000, 217.lpp.

²⁴ 001TYI, Ibaraki2012.

²⁵ Johnson, H. *The Shamisen Tradition and Diversity*. Leiden: Brill, 2010, 63.lpp.

Nagauta žanrs tika plaši pielietots *kabuki* (歌舞伎 *kabuki*) teātros, tādēļ *nagautas* attīstība bija ļoti cieši saistīta ar paša *kabuki* teātra attīstību. *Nagautu* izpildīja viens dziedātājs un *šamisena* spēlētājs vai arī vairāki spēlētāji, kā arī tas varēja savienot vairāku instrumentu grupas. *Kabuki* teātrī šo žanru izmantoja vokālo skaņdarbu un arī deju, un fona mūzikas izpildīšanai. Šajā žanrā *šamisens* ieņēma galveno lomu.²⁶ *Nagauta* parasti sastāvēja no piecām vai sešām daļām. Pirmo daļu, kurā klausītājus iepazīstināja ar tēmu, kurai sekoja instrumentālā daļa, pēc kuras parasti uz skatuves ieradās dejojājs. Tam sekoja dziedātāja uzstāšanās ar tonalitātes maiņu, kas japāņu mūzikā bija ļoti svarīga, jo tai nebija harmoniju kā Rietumu mūzikā. Tādēļ ar tonalitātes maiņu tika veidots saspringums un atslābums mūzikā, lai veicinātu melodijas attīstību. Sekojošajā daļā tika variēts ar dažādiem ritmiem un tempiem, kuri noveda skaņdarbu līdz noslēgumam.²⁷ Viens no *kabuki* teātra dziedātājiem izveidoja savu *nagautas* apakšžanru, ko dēvēja par *ogie buši* (荻江節 *ogie bushi*), šis apakšžanrs tika plaši lietots ne tika *kabuki*, bet arī koncertu mūzikā.²⁸

Hauta ir vecākais no īso dziesmu žanriem, to izpildīja dažādās vietās, gan uz ielas, gan *kabuki* teātros, gan publiskajos namos un citās vietās. *Hautas* tekstiem pārsvarā tika lietoti dzejoļi, un dziedātājs parasti bija pats *šamisena* spēlētājs. No *hautas*, kuras ilgums parasti nepārsniedza minūti, izveidojās vēl divi īso dziesmu apakšžanri *kouta* (小唄 *kouta*) un *utadzava* (歌沢 *utazawa*). *Kouta* tika īpaši iecienīta *geišu* (芸者 *geisha*) starpā, kuras to izpildīja strinkšķinot stīgas ar pirkstiem, nevis ar plektru, kas deva melodijai maigu pieskaņu. Šo dziesmu saturs bija romantisks un sentimentāls, dažos gadījumos pat erotisk.²⁹ *Utadzava* žanra mūzika ir nedaudz lēnāka nekā citi īsie žanri. *Utadzava* žanrā katra nots tiek izdziedāta un izstiepta, tādēļ šis žanrs ir visgarākais no Edo perioda īsajiem žanriem. Viena skaņdarba garums ir aptuveni trīs minūtes. Izpildot *utadzava* žanra skaņdarbu, katram pantiņam ir sava melodija, pretēji *hautas* žanram, kurā visiem pantiņiem tiek lietota viena un tā pati melodija.³⁰

Stāstījuma žanra jeb *katarimono* vecākais apakšžanrs ir *sekkjō* (説経 *sekkjō*), ar kuru budisma mūki dziedot vai stāstot nodeva savas pamācības un dzīves stāstus tālāk klausītājam.

²⁶ Provine, R.,C. (ed.), Tokumaru, Y. (ed.), Witzleben, J.,L. (ed.) *The Garland Encyclopedia of World Music: East Asia*. Vol.7, China, Japan, and Korea. New York and London: Routledge, 2002, 671.lpp.

²⁷ Malm, W.,P. „Yamada Shotaro: Japan's First Shamisen Professor.” *Asian Music*, Vol.30, No.1, University of Texas Press, 1999, 44.lpp.

²⁸ Johnson, H. *The Shamisen Tradition and Diversity*. Leiden: Brill, 2010, 70.lpp.

²⁹ Malm, W.,P. *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*. New York: Kodansha International, 2000, 230.lpp.

³⁰ Tokita, A.,M. (ed.), Hughes, D.,W. (ed.) *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. England: Ashgate, 2008, 275.lpp

Sekkjō sadalījās *džōruri* (浄瑠璃 *jōruri*) un *naņiva* (浪花 *naniwa*) apakšžanros. Tiek uzskatīts, ka *naņiva buši* izveidoja aklie mūki un *bivas* (琵琶 *biwa*), bumbieru formas strinkšķināmās lautas spēlētāji. *Naņiva buši* žanra skaņdarbiem ir tipiski dramatisks un pamācošs sižets un *šamisens* šajā, kā arī citos gadījumos, attēlo spēlētāja emocijas un veido noskaņu.³¹ Zem *naņiva buši* vairs neveidojās jauni apakšžanri savukārt *džōruri buši* to ir daudz. *Džōruri buši* satura pamatā bija kara, mīlestības un dažādu veidu vēsturiskie stāsti. Šis žanrs tālāk dalījās četros apakšžanros – *geki buši* (劇節 *geki bushi*), *gidajū buši* (義太夫節 *gidayū bushi*), *handajū buši* (半太夫節 *handayū bushi*) un *iččū buši* (一中節 *icchū bushi*).

Vismazāk ir zināms par *geki buši* un *handajū buši*, šie žanri tika pielietoti *kabuki* teātros, bet lielu popularitāti tie neieguva. Zem *geki buši* izveidojās apakšžanrs, kuru sauca par *ōdzacuma buši* (大薩摩節 *ōzatsuma bushi*), bet apakšžanrs, kurš izveidojās zem *handajū buši*, tika dēvēts par *katō buši* (河東節 *katō bushi*) šī stila stāstiem bija traģisks saturs. No minētajiem žanriem līdz mūsdienām ir saglabāts minimāls skaits skaņdarbu.³²

Gidajū buši ir īpaši pazīstams ar savu pielietojumu japāņu teātros, tas tika plaši izmantots *bunraku* (文楽 *bunraku*) jeb japāņu leļļu teātros. Šī žanra dziedātāji jeb stāstītāji sev priekšā turēja tekstus, kuri tika lasīti, bet *šamisena* spēlētājiem bija jāiegaumē sava partitūra. *Gidajū buši* izpildījums netika drastiski mainīts, bet spēlētājs varēja pielāgoties dziedātājam un veikt nelielas izmaiņas izpildījuma laikā pēc izjūtas. Šī žanra izpildītājiem bija jābūt īpašam kontaktam vienam ar otru, it īpaši *šamisena* spēlētājam bija jājūt dziedātāja intonācijas, noskaņas un toņa maiņas, un, balstoties uz to, jāmaina sava izpildījuma temps, skaļums un citas nianse. Spēlētāja un dziedātāja uzdevums bija grūts, jo bija nepieciešams dot lellēm emocijas, un pēc iespējas padarīt tās reālākas un dzīvākas.³³ *Šamisens*, kas tika lietots *gidajū buši* izpildīšanai, bija *futodzaō šamisens* ar suņa ādu, kura grifs bija daudz resnāks un izmērs nedaudz lielāks par *hosodzaō* un *čūdzaō*, kurus pielietoja citos žanros. Spēlējot *gidajū buši* tika lietots liela izmēra plektrs, kā arī liela izmēra *koma*, jo šī žanra mūzikas izpildīšanai bija nepieciešams skaļums, spēks un *šamisena*

³¹ Malm, W., P. *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*. New York: Kodansha International, 2000, 218.lpp.

³² Sadie, S. (ed.) *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. Vol.12, Huuchir to Jennefelt. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 839.lpp.

³³ Moteġi, K. „Aural Learning in Gidayū-Bushi: Music of the Japanese Puppet Theatre.” *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 16, International Council for Traditional Music, 1984, 103.lpp.

izturība. Kaut gan šis žanrs visbiežāk tika pielietots *bunraku* teātrī, to izpildīja arī *kabuki* teātrī un arī deju mūzikā.³⁴

Ičču buši aizsāka tādus žanrus, kā *bungo buši* (豊後節 *bungo bushi*), kas tālāk sadalījās *šinnai buši* (新内節 *shinnai bushi*), *tokivadzu buši* (常磐津節 *tokiwazu bushi*) un *tomimoto buši* (富本節 *tomimoto bushi*), no kuras vēl radās *kijomoto buši* (清元節 *kiyomoto bushi*). Iepriekš minēto žanru popularitāte Edo periodā bija ievērojami augsta.³⁵ Salīdzinot ar citiem *džōruri buši* apakšžanriem, *ičču buši* bija samērā mierīga stila mūzika, tā izrādīja emocijas, bet šīs emocijas bija savaldītas, tādēļ tā izpildīšanai tika izmantots *čūdzaō šamisens*. *Bungo buši* izpildīja *kabuki* teātrī, un tā saturs attēloja attiecības starp mīlniekiem, kas galvenokārt beidzās ar abu galveno stāsta varoņu pašnāvībām. Tika uzskatīts, ka šie priekšnesumi popularizēja pašnāvības reālajā dzīvē, un tādēļ *bungo buši* tika aizliegta. Žanri, kas izveidojās zem *bungo buši*, bija mierīgi un izteikti liriski, šo aspektu dēļ tie nedaudz sāka atgādināt *utamono* žanrus.³⁶

Tradicionālajās *šamisena* skolās tika galvenokārt pieņemts viens žanrs, un vienīgais, kuram bija atļauja veikt mainījumus vai jauninājumus, bija skolas meistars. Šo skolu sistēmas bija ļoti stingras, skaņdarbi tika nodoti mutiski, no skolotāja skolniekam, ja skolotājam bija pierakstīti *šamisena* skaņdarbu materiāli, viņš bija vienīgais, kas tos drīkstēja redzēt, izņēmuma gadījumos tie tika arī parādīti galvenajam māceklim. Skolās bija indivīdi, kuri vēlējās veikt inovācijas un spēlēt mūziku pēc savām izjūtām, savukārt skolai tas nebija pieņemams un tādēļ šiem skolniekiem nācās pamest skolu. Liela daļa no šiem spēlētājiem izveidoja savus stilus, kas ir turpinājies vairāku gadu desmitu gaitā.³⁷

Šamisena skaņdarbu notācija Edo periodā netika īpaši pieņemta, to vairāk sāka praktizēt pēdējo simts gadu periodā. Skaņdarbi tradicionālā *šamisena* izpildījumā galvenokārt tika nodoti mutiski, katrai spēles tehnikai bija nosaukums, jeb, precīzāk sakot, skaņu kopums, piemēram, *ton* (トン *ton*), *čiri čin* (チリチン *chiri chin*), *šan* (シャン *shan*) un daudz citi. Sākotnēji *šamisena* mūzika tika pierakstīta ar spēles tehniku un stīgu nosaukumiem, kā arī ar vietu, kurā ir nepieciešams uzspiest uz stīgas. Šo vietu norādīšanai tika izveidota kopēja grifa pozīciju

³⁴ Johnson, H. *The Shamisen Tradition and Diversity*. Leiden: Brill, 2010, 74.lpp.

³⁵ 文化庁 (Bunkachō/Kultūras lietu aģentūra).

<http://warp.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/286898/www.bunka.go.jp/1hogo/shoukai/geinou/icchubusi.html> [skatīts: 27.04.2015].

³⁶ Johnson, H. *The Shamisen Tradition and Diversity*. Leiden: Brill, 2010, 75.lpp.

³⁷ 003TOI, Ibaraki2012.

numerācijas sistēma no 1 līdz 18, kas tiek lietota arī mūsdienās.³⁸ Mūzika netika pierakstīta ar notīm vai nošu sistēmā, tā tika pierakstīta ar vārdiem, ar laiku parādījās arī tabulatūra. Ap divdesmitā gadsimta sākumu *šamisena* mūzikas pierakstīšanai sāka pielietot vienas līnijas nošu sistēmas, savukārt aptuveni gadsimta vidū parādījās arī materiāli ar trīs un piecu līniju nošu sistēmas pielietojumu.³⁹

1.3. Lietošanas situācijas un semantika

Tradicionālais *šamisens* tika spēlēts dažādos sociālajos slāņos, un katra slāņa spēles stils, iemesli un kā tas tika, uztverts sabiedrībā, bija atšķirīgi. Dažādos laika periodos *šamisena* prestižs un tas, kā tas tika uztverts sabiedrībā mainījās, bet tas īsti nekad nebija uzskatīts, kā sabiedrības augšējo slāņu mūzikas instruments.

Kad *šamisens* tika sākotnēji ievests Japānas galvenajā salā to sāka spēlēt *bivas* spēlmaņi, lielākā daļa no kuriem bija akli, viņi to nedaudz izmainīja, pielāgojot to savam spēles stilam, piemēram, *bivas* spēlētāji bija pirmie, kuri sāka spēlēt *šamisenu* ar plektru.

Edo periodā lielākā daļa *šamisena* spēlētāju bija akli, jo neredzīgiem cilvēkiem mūzikai bija liela nozīme, tas bija viens no galvenajiem iztikas līdzekļiem. Šajā periodā daudzi cilvēki kļuva akli tādu slimību, kā baku un masalu rezultātā. Akli cilvēki nebija pietiekoši vērtīgi sabiedrībai, tādēļ viņi tika izstumti un sakarā ar to, ka *šamisens* bija visbiežāk izmantotais instruments šo ļaužu starpā, tas tika zemu vērtēts. Šie akli mūziķi bija sastopami spēlējot individuāli, bet tādēļ, ka šāda izdzīvošana bija ļoti grūta, daudzi veidoja grupiņas un pat organizācijas. Viena no šādām organizācijām bija *Tōdō* (藤堂 *Tōdō*).⁴⁰ Tā tika veidota no akliem mūkiem, stingri hierarhiskā sistēmā, kuri dzīvoja kopā, uzstājās, spēlējot dažādus instrumentus un pat izveidoja skolu, kurā mācīja spēlēt šos instrumentus. *Tōdō* organizācijā netika pieņemtas sievietes un redzīgi vīrieši. Priekšstats par *Tōdō* organizāciju sabiedrībai bija daudz labāks nekā pret citiem akliem mūziķiem. Laika gaitā šī organizācija palika korumpēta, lai gan to sponsorēja valdība, mūki ieguva ienākumus arī no priekšnesumiem un skolnieku apmācības. Šī apmācības sistēma, kas tika izveidota organizācijā sastāvēja no vairākiem līmeņiem, un pakāpeniski kļuva

³⁸ 本條秀太郎 (Hondžō, H.). 「和の楽しみ本條秀太郎の三味線ちんちり連」 (Wa no tanoshimi Honjō Hidetarō no Shamisen chin chiri ren/Hondžō Hidetarō harmonijas baudījums Šamisena čin čiri savienojumā). Tokyo: Nihon Hōsō Shupankyōkai, 2002, 40.lpp.

³⁹ 001TYI, Ibaraki2012.

⁴⁰ Johnson, H. *The Shamisen Tradition and Diversity*. Leiden: Brill, 2010, 48.lpp.

dārgāka, pēc laika, tikai turīgas personas varēja apgūt instrumentu spēli augstā līmenī. Organizācija izjuka Meidži periodā, kad pie varas nāca jaunā valdība.⁴¹

Aklo mūziķu starpā pastāvēja arī no sabiedrības izstumtie *bosama* (坊様 *bosama*), *mōsō* (盲僧 *mōsō*) un *goze* (瞽女 *goze*). *Bosama* bija akli ubagi, kuri spēlēja *šamisenu* uz ielām vai gāja uz ļaužu mājām un piedāvāja par nelielu samaksu izpildīt pāris dziesmas. *Bosama* parasti ilgi neuzturējās vienā vietā, viņi klejoja no ciemata uz ciematu, meklējot jaunus klausītājus, lai nopelnītu savai iztikai.⁴² *Goze* nodarbojās ar to pašu ko *bosama*, bet *goze* bija tikai sievietes. Dažkārt šīs sievietes uzturējās ciemā nedaudz ilgāk un mācīja spēlēt *šamisenu* kāda zemnieka bērnam par nelielu naudas summu vai ēdienu. Viņu statuss bija mazliet augstāks nekā *bosama*, viņas dažreiz tika aicinātas izpildīt priekšnesumus nelielos tējas namiņos vai privātmājās.⁴³

Mōsō bija akli priesteri, kuri sludināja reliģiskus tekstus instrumentu pavadībā. Šādu priesteru bija daudz, bet viņi nekad neapvienojās vienā grupā. Tādēļ centās tikt vaļā no jebkura veida konkurences mūzikas sfērā, tādēļ sadarbojoties ar valdību, izveidoja aizliegumu par individuālām darbībām ārpus oficiālas organizācijas. Cilvēkiem, kuriem nebija finansiālo līdzekļu, nebija iespējas iestāties organizācijā, tādēļ viņiem neatlika nekas cits, kā pārkāpt likumu.⁴⁴

Šamisenu pielietoja arī šamaņi, kuri staigājot pa mājām un dejojot *šamisena* pavadījumā, padzina ļaunos garus. Jaunā gada periodā īpaši populāras bija *torioi* (鳥追い *torioi*), sievietes tērptas jaunos tērpos, staigāja pa mājām un par ziedojumiem izpildīja skaņdarbus uz *šamisena*. Lai gan *torioi* tika uzskatītas par elegantām būtnēm, viņas arī bija izstumtas no sabiedrības.⁴⁵

Sociālo klašu atšķirība bija ļoti ievērojama Edo periodā, un tā auga, palielinoties aristokrātu skaitam, jo karotāji kļuva par jaunajiem aristokrātiem. Atšķirība starp klasēm bija pamanāma ēdienā, apģērbā, izklaidēs, mūzikā un citās sfērās. Zemāko slāņu ģimenes vēlējās apmācīt savas meitas dažādām prasmēm, lai tās tiktu pieņemtas darbam *samuraju* (侍 *samurai*) mājsaimniecībās. Viņām mācīja dejošanu, kaligrāfiju, *šamisena* spēli un citas mākslas.⁴⁶

⁴¹ Tokita, A.,M. (ed.), Hughes, D.,W. (ed.) *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. England: Ashgate, 2008, 171.lpp.

⁴² Johnson, H. *The Shamisen Tradition and Diversity*. Leiden: Brill, 2010, 49.lpp.

⁴³ 瞽女資料館(Goze shiryōkan/Goze arhīvi).<http://www.geocities.jp/gozearchives/about.html> [skatīts: 28.04.2015].

⁴⁴ 003TOI, Ibaraki2012.

⁴⁵ 東京の被差別部落 (Tōkyō no hisabetsuburaku/Tokijas burakumin rajons). <http://www.asahi-net.or.jp/~mg5s-hsgw/tkburaku/geinou/#Anchor1051064> [skatīts: 28.04.2015].

⁴⁶ Tanimura, R. „Practical Frivolities: The Study of Shamisen among Girls of the Late Edo Townsman Class.” *Japan Review*, No. 23, International Research Centre for Japanese Studies, National Institute for the Humanities, 2011, 78.lpp.

Šamisena mūzika tika spēlēta un piederēja parastajiem pilsētas iedzīvotājiem, *samuraju* sievietes to nespēlēja, jo viņām vienmēr bija jābūt cieņas, elegances un savaldības paraugam. Viņām tika aizliegts spēlēt *šamisenu*, jo uzskatīja, ka tas varētu viņas novest pie slihta dzīvesveida, visticamāk šāda veida uzskats radās dēļ *šamisena* romantiskā, dažkārt pat amorālā repertuāra, kā arī tā fakta, ka *šamisenu* spēlēja *geišas*. Tā vietā viņas mācījās lasīt, rakstīt, izšūt un arī spēlēt *koto*( *koto*) – strinkšķināmu kokles veida instrumentu, kas tika uzskatīts par izsmalcinātu un elegantu. Kaut gan augstākās klases pārstāvji nespēlēja *šamisenu*, viņi ļoti iecienīja klausīties tā izpildījumu mājās apstākļos. Dziedāšanu un *šamisena* spēli zemāko slāņu meitenes mācījās no *godze* vai bijušām *geišām*, skaņdarbi, kuri tika mācīti, bija galvenokārt ņemti no izrādēm un tautas mūzikas.⁴⁷

Geišas, kaut arī netika augstu cienītas, viņu māksla, tai skaitā arī *šamisena* spēle, bija ļoti iecienīta. Viņas tika aicinātas uz tējas dzeršanām vai maltītēm, kā izklaidētājas ar savām dejām un *šamisena* spēli. *Šamisena* priekšnesumi bija viens no *geišu* galvenajiem klientu izklaides veidiem. Viņas specializējas dažādu veidu *šamisena* mūzikas žanros. Kā arī *šamisena* spēle bija viens no veidiem, kā *geišas* varēja atšķirt no kurtizānēm.⁴⁸

Šamisenu lietoja arī akrobāti, viņi varēja izpildīt skaņdarbus uz *šamisena*, lietojot tikai vienu vai divas stīgas, kā arī spēlējot instrumentu, turot to, virs galvas un pat par plektru izmantojot olu un citus priekšmetus. Īpaši talantīgi izpildītāji bija spējīgi *šamisena* skaņai likt izklausīties kā duetam un dažos gadījumos pat pēc citiem instrumentiem, kā, piemēram, *koto*.⁴⁹

Bunraku un *kabuki* teātros tradicionālais *šamisens* tika ļoti plaši izmantots un bija viens no svarīgākajiem instrumentiem. *Kabuki* teātros mūzika tik spēlēta gan uz skatuves, gan aiz tās. Mūziku, kuru izpilda aiz skatuves, sauc par *gedza* ( *geza*). *Gedza* mūzikā bija daudz instrumentālo skaņdarbu dažādu instrumentu izpildījumā, tai skaitā arī *šamisena*. Šī mūzika bija domāta noskaņas veidošanai, lietota, piemēram, romantiskos, saspringtos un citos sižetos, tā varēja parādīt iestudētā sižeta gadalaikus, raksturu, laika apstākļus un citus nianses. Viens no *gedzas* uzdevumiem bija dažādu skaņas efektu atveidošana, kā piemēram, dabas skaņu, lietus, vēja šalkoņas un citu. Edo perioda sākumā *kabuki* teātris nebija īpaši iecienīts, jo tika justa

⁴⁷ Tanimura, R. „Practical Frivolities: The Study of Shamisen among Girls of the Late Edo Townsman Class.” *Japan Review*, No. 23, International Research Centre for Japanese Studies, National Institute for the Humanities, 2011, 86.lpp.

⁴⁸ Johnson, H. *The Shamisen Tradition and Diversity*. Leiden: Brill, 2010, 54.lpp.

⁴⁹ Nishiyama, M. *Edo Culture: Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600-1868*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997, 232.lpp.

sadarbība ar bordeļiem, bet pakāpeniski sabiedrības priekšstats par teātri uzlabojās.⁵⁰ *Bunraku* leļļu teātris sastāvēja galvenokārt no *šamisena* spēles, teksta lasīšanas un leļļu kontrolēšanas, šīs darbības netika skatītas atsevišķi, ja kaut viens no šiem elementiem nebija saskaņā ar pārējiem, varēja uzskatīt, ka izrāde nebija veiksmīgi izdevusies. *Šamisena* spēlētājam bija jāuzņemas galvenā atbildība par priekšnesuma gaitu, jo teksta lasītājs sekoja *šamisena* vadībai, bet leļļu meistari orientējās pēc mūzikas un pieskaņojās tai. *Bunraku* teātrī bez iepriekšējām norunām neko nedrīkstēja mainīt, savukārt *kabuki* teātrī spēlētājam tika ļauts izpausties.⁵¹ Pateicoties *šamisena* plašajam pielietojumam teātros, šī instrumenta statuss sabiedrībā uzlabojās, un to pamazām sāka uzskatīt par kultūras nesēju.

Šamisena nozīme dažādos Japānas reģionos atšķīrās, tāpat arī atšķīrās mūzika un žanri, kas tika uz tā spēlēti. Japānas dienvidu reģionos tika lietots *hosozao šamisens*, jo tā skanējums ir maigāks. Dienvidu reģionā spēlētā mūzika bija dzīvīga, ātra un visbiežāk jautra, tādēļ *šamisens* tika lietots festivālos un ikdienā, lai parādītu iedzīvotāju pacilāto garastāvokli. Savukārt Japānas ziemeļu daļā lietoja *futozao šamisenu*, kurš ir izturīgāks un tā skaņa ir spēcīgāka. *Šamisena* mūzika tika lietota arī ikdienas dzīvē, lai uzlabotu iedzīvotāju garastāvokļus, bet tai pašā laikā atspoguļotu grūtos dzīves apstākļus. Lai parādītu aukstos un grūtos laika apstākļus, tika spēlētas melodijas ar nedaudz drūmu pieskaņu un sitieni ar plektru tika veikti spēcīgi, intensitātes palielināšanai.⁵² Tradicionālā *šamisena* ietekme japāņu mūzikā ir spēcīga, tā vēsturiski attaino dažādu sociālo slāņu emocijas, pārdzīvojumus un dzīves stilu, tādēļ tā ir iecienīta Japānas sabiedrībā.

⁵⁰ Inoura, Y., Kawatake, T. *The Traditional Theatre of Japan*. S.l.: Floating World Editions, 2006, 197.lpp.

⁵¹ Keene, D. *Nō and Bunraku: Two forms of Japanese theatre*. New York: Columbia University Press, 1990, 127.lpp.

⁵² 002TNI, Ibaraki2012.

2. Japānas mūzikas modernizācija kopumā un tās ietekme uz šamisen specifiski

2.1. Rietumu mūzikas ienākšana un ietekme Japānā

Kopš Meidži perioda (明治時代 *Meiji jidai*) 1868-1912, Japāna saskārās ar lielām izmaiņām politikā, ekonomikā, mūzikā un daudzās citās sfērās. Ar šī perioda sākumu Japāna atvērās kontaktiem ar ārējo pasauli un sāka aktīvi sadarboties ar citām valstīm daloties pieredzē un piedaloties kultūras un zināšanu apmaiņā ar citām valstīm. Šis periods tiek dēvēts par Japānas modernizācijas periodu, kura laikā Japāna ievāca pieredzi un zināšanas no citām valstīm, kā arī pielietoja tās savām vajadzībām, kas ievērojami uzlaboja dzīves līmeni.⁵³ Rietumu mūzika Japānā ir ienākusi vairākas reizes, bet lielāko ietekmi tā deva tieši Meidži periodā, neskatoties uz to, ka Rietumu mūzika bija sastopama arī pirms Meidži apvērsuma. 1549. gadā Japānā sāka ierasties misionāri no vairākām valstīm, sev līdzī ienesot dažādus jauninājumus. Misionāru izveidotajās baznīcās dažādās cerimonijās tika spēlēta un dziedāta Eiropas kristiešu mūzika, piemēram, 1552. gadā tika rīkota Ziemassvētku ceremonija, kurā pirmo reizi korī tika dziedātas svētku dziesmas, un jau 1561. gadā Japānā sāka veidot vairākus koru kolektīvus. Bet šis kulturālais kontakts ar Eiropu drīz izjuka, kad tika pasludināts verdikts pret kristietību, kā rezultāts bija Eiropas mūzikas virtuālā izzušanā, izņemot mūziku, kura tika lietota slepeni.⁵⁴

Meidži perioda pašā sākuma, pirmā Rietumu mūzika, ar kuru sastapās Japāņi, bija militāro orķestru grupas, kuru pavadībā Japānā ieradās dažādu tautu delegācijas. Šie orķestri atstāja lielu iespaidu uz Japānas klanu līderiem un tādēļ viņi sūtīja vairākus cilvēkus no klana apgūt militāro mūziku. Pēc neilga laika Japāna arī sāka veidot militāros orķestrus, jo tika arī atdzīts, ka ar šo orķestru palīdzību ir iespējams paaugstināt ļaužu motivāciju, kā arī pastiprināt disciplīnu. Militāro orķestru kustība Japānā aizsāka dažādu orķestru, tai skaitā arī skolu orķestra trupu veidošanos.⁵⁵

Sakarā ar to, ka no Rietumiem ienāca daudz jauni mūzikas žanri un stili, kurus iecienīja japāņu sabiedrība, japāņi, lai nezaudētu pašu tradicionālās mūzikas klausītājus, centās parādīt, ka

⁵³ Nishiyama, M. *Edo Culture: Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600-1868*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997, 241.lpp.

⁵⁴ Provine, R.,C. (ed.), Tokumaru, Y. (ed.), Witzleben, J.,L. (ed.) *The Garland Encyclopedia of World Music: East Asia*. Vol.7, China, Japan, and Korea. New York and London: Routledge, 2002, 724.lpp.

⁵⁵ Ibid. 727.lpp.

japāņu mūzika arī ir izsmalcināta un nav sliktāka par Rietumu valstu mūziku. A. Tokita piemin, ka kāds Meidži perioda politiķis paziņoja, ka mūzika, kura tiks un tiek komponēta neizglītotu un nekompetentu cilvēku vidū, netiks atzīta, jo tā ir nepiemērota jaunās valsts veidolam.⁵⁶

Rietumu stila mūzika tika iepazīstināta ar dažādu valdības sponsorētu institūciju un organizāciju palīdzību. Piemēram 1871. gadā imperiālā ministrija izveidoja galma mūzikas departamentu, kurš izklaidētu ārzemju reprezentatīvus ar Eiropas stila mūziku imperiālā galma vizītēs. Liela daļa no tā laika galma muzikantiem, kuri bija specializējušies tikai *gagaku* (雅楽 *gagaku*) jeb japāņu tradicionālajā galma mūzikas izpildē, ar lielu entuziasmu vēlējās apgūt un pievienot Rietumu mūziku pie sava repertuāra klāsta. Šiem galma muzikantiem tika mācīti Rietumu mūzikas dziedāšanas stili, klavieru, stīgu instrumentu, pūšamo instrumentu kā arī citu Rietumu mūzikas instrumentu spēle.⁵⁷

Japānas izglītības ministrija sāka veicināt tālāku Rietumu mūzikas attīstību Japānā 1879. gadā izveidojot Mūzikas studiju komiteju, kura savukārt izveidoja mūzikas institūtu. Šajā institūtā sākotnēji tika apmācīti japāņi, lai kļūtu par mūzikas skolotājiem, tika mācīta Rietumu mūzikas vēsture un teorija, kā arī Rietumu un Japānas mūzikas instrumentu spēle. No sākuma šī institūcija saskārās ar vairākām problēmām, kā piemēram, mūzikas instrumenti un nodarbības bija ļoti dārgas un tās varēja apmeklēt galvenokārt Japānas elite. Institūtam pietrūka resursu, kā arī bija ļoti mazs skaita kvalificētu skolotāju, kuri varēja mācīt. Nebija izveidoti noteikumi un instrukcijas kā komponēt jaunus skaņdarbus, lai gan studentiem bija likts komponēt skaņdarbus un dziesmas nākotnes mūzikas grāmatu izveidei.⁵⁸ Ar minimāliem resursiem un zināšanām šie studenti un skolotāji centās izveidot Japānas pirmo mūzikas mācību programmu. Šis mūzikas institūts pakāpeniski auga pateicoties programmu beigušo studentu nonākšanai skolotāju aprindās. Ar Rietumu mūzikas popularitātes augšanu, mūzikas institūta studentu skaits stabili turpināja augt, un ar institūta absolventu skaita palielināšanos un iesaistīšanos mūzikas pasaulē, dažādās Japānas pilsētās sāka parādīties vairākas mūzikas privātskolas. Muzikālās aktivitātes tika tālāk popularizētas arī ārzemēs lai veicinātu dažādu valstu mūziku studējošu japāņu mūziķu

⁵⁶ Tokita, A.,M. (ed.), Hughes, D.,W. (ed.) *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. England: Ashgate, 2008, 278.lpp.

⁵⁷ Artes Escénicas de Japón. <http://www.japonartesesescenicas.org/musica/generos/meiji9.html> [skatīts: 21.05.2015].

⁵⁸ 平田公子 (Hirata, K.). 『明治 20 時代の日本音楽観』 (Meiji 20 jidai no Nihon ongakukan/Meidži perioda 20 gadu skatījums uz japāņu mūziku), 2008, 46.lpp. <http://ir.lib.fukushima-u.ac.jp/dspace/bitstream/10270/2027/1/16-51.pdf> [skatīts: 22.05.2015].

atgriešanos Japānā, kur viņus sagaidīja un atbalstīja Rietumu mūziku mīlošs intelektuālais sabiedrības slānis.⁵⁹

Lielo kulturālo iztrūkumu, kurš bija izveidojies Japānas ilgās izolācijas dēļ, pamazām aizpildīja informācija, kuru publicēja avīzēs un žurnālos. Viens no šādiem žurnāliem bija *Ongaku no tomo* (音楽の友 *ongaku no tomo*) jeb tulkojumā "mūzikas draugs", kurš bija galvenokārt domāts japāņu komponistiem, izpildītājiem un Rietumu mūzikas entuziastiem. Mūzikas komerciālā industrija uzplauka, ko stimulēja stabils Japānas patērētāju kultūras pieaugums, kas deva impulsu Rietumu mūzikas pieņemšanai publikas vidū un plašas mūzikas industrijas izveidei. Pamazām sāka importēt mūzikas ierakstus un 1909. gadā tos sāka arī ražot un izplatīt Japānā. Dažādas kompānijas, tai skaitā „Yamaha” klavieru un ērģeļu kompānija sāka masveidā ražot un pārdot Rietumu mūzikas instrumentus par pieņemamām cenām Japāņiem, kuri vēlējās izjust un uzzināt Rietumu valstu domāšanas un dzīves veidu.⁶⁰ Divdesmitā gadsimta divdesmitajos gados Japānas parasto cilvēku slāņa ietekme pastiprinājās, mūzika un daudz kas cits kļuva daudz pieejamākas dažādiem sabiedrības slāņiem. Ieskaitot citas sociokulturālas izmaiņas, publikas izklaidēšana kļuva populāra, pagājušo laiku nacionālistiskā un cieši kontrolētā sistēma mainījās uz liberālu, kultūras un izklaides mīlošu sistēmu, kura centās bagātināt parasto cilvēku dzīvi. Mērķis bija atrast labāko no abām pasaulēm un harmoniski apvienot japāņu un Rietumu stilus. Diemžēl ar spēcīgo Rietumu mūzikas ietekmi divdesmitā gadsimta pirmajā pusē japāņu tradicionālā mūzika sāka ieņemt otro plānu mūzikas attīstībā un pielietošanā.⁶¹

Gatavojoties otram pasaules karam, iepriekšējo Rietumu mūzikas komponistu un izpildītāju slava izzuda. 1934. gadā valdība jau sāka likt cenzūru uz mūzikas grāmatām un ierakstiem skolās un bibliotēkās, pamazām cenšoties atbrīvoties no Rietumu mūzikas izplatības sabiedrībā. Rietumu mūzikas ietekme iepriekšējos gados ir bijusi tik stipra un ir izmainījusi un saplūdusi ar Japānās mūziku tādā mērā, ka pilnībā no tās atbrīvoties nebija iespējams, tādēļ tika veikta cenzūra un mainīti dziesmu teksti un citas mūzikas nianšes. Mūzika bez patriotiska konteksta tika aizliegta publiskajās skolās, radio stacijās un ierakstu ražošanā, tika uzlikta strikta

⁵⁹ Provine, R.,C. (ed.), Tokumaru, Y. (ed.), Witzleben, J.,L. (ed.) *The Garland Encyclopedia of World Music: East Asia*. Vol.7, China, Japan, and Korea. New York and London: Routledge, 2002, 729.lpp.

⁶⁰ Tokita, A.,M. (ed.), Hughes, D.,W. (ed.) *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. England: Ashgate, 2008, 365.lpp.

⁶¹ 003TOI, Ibaraki2012.

kontrole uz ierakstu un radiopārraides industrijām, kā rezultāts bija gandrīz visaptverošs ārzemju mūzikas aizliegumu ar dažiem izņēmumiem, radītiem priekš Vācijas klasiskās mūzikas.⁶²

1950. gados sākās neonacionālistiskā kustība, kurā komponisti izvēlējās nesekot kara laikā radītajai nacionālistiskās mūzikas kustībai. Jaunās paaudzes komponisti noraidīja kara laikā izveidoto kulturālā nacionālisma izolācijas politiku un pārgāja uz izkoptajiem un plašajiem Eiropas un Amerikas mūzikas stiliem. Atšķirībā no saviem priekštečiem, pēckara mūziķiem bija liels daudzums dažādu materiālu un izvēles brīvība lai varētu pieņemt vai atstumt šos materiālus un ārzemju mūzikas ietekmi. Divdesmitā gadsimta septiņdesmitajos gados Japāna bija kļuvusi par vienu no lielākajiem Rietumu mūzikas centriem ar vienu no plašākajiem mūzikas tirgiem. Šajā laikā arī daži japāņu grupu mūziķi sāka pievērsties salīdzinoši jaunajam roka mūzikas stilam, sākot spēlēt elektriskos mūzikas instrumentus, eksperimentējot ar dažādām skaņām un stiliem. Lai gan Rietumu mūzikas komponēšanas metodes jau bija kļuvušas svarīgas japāņu mūzikas attīstībā un jaunu skaņdarbu izveidē, mūziķi sāka apsvērt savu atkarību no Rietumu modeļiem un standartiem.⁶³

Ar mērķi mēģināt atgriezties pie Japāņu tradīcijas, tika ieteikti un veidoti jauni modeļi mūzikas attīstībai. Modernās tehnikas, kuras tika iemācītas un iegūtas no dažādiem avotiem tika uzmanīgi apsvērtas, balansētas un iekļautas japāņu tradicionālās mūzikas un mākslas sfērās. Atšķirībā no pirmskara mūziķiem un komponistiem, kuri pieņēma un uzskatīja Eiropas un Amerikas stilus par galvenajiem savas mūzikas attīstības dzinējspēkiem, pēckara mūziķi vairāk balstījās ne tikai uz ārzemju, bet arī uz japāņu populāro kultūru, reliģiju, mēdijiem, sociālajām norisēm un daudziem citiem ikdienas dzīves aspektiem.⁶⁴

Daudzi mūziķi un komponisti sekoja ārzemju trendiem, tehnoloģiju progresam un citiem tā laika uzlabojumiem, kurus izvirzīja modernā laika Rietumu komponisti. Citi balstījās uz saviem klasiskās izglītības pamatiem, virzoties neoklasicisma un neoromantisma virzienā. Tie mūziķi, kuri nesekoja spēcīgajai, laikmetīgajai plūsmai, izvirzīja sev mērķi - artast balansu starp tradīcijām un individuālismu mūzikas pasaulē. Lielākoties visi atzina internacionālās sadarbības nozīmīgumu, kaut vai tikai tapēc, lai izrautos no iekšzemes scenārija un pievienotos

⁶² Tokita, A.,M. (ed.), Hughes, D.,W. (ed.) *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. England: Ashgate, 2008, 371.lpp.

⁶³ 平田公子 (Hirata, K.). 『明治 20 時代の日本音楽観』 (Meiji 20 jidai no Nihon ongakukan/Meidži perioda 20 gadu skatījums uz japāņu mūziku), 2008, 50.lpp. <http://ir.lib.fukushima-u.ac.jp/dspace/bitstream/10270/2027/1/16-51.pdf> [skatīts: 22.05.2015].

⁶⁴ 003TOI, Ibaraki2012.

internacionālajai mūzikas pasaulei.⁶⁵ Piedalīšanās daudzās starpkulturālās pārrunās starp Japāņu un ārzemju mūziķiem, kulturālo robežu erozija, kā arī plaša un bagāta dažādu stilu un žanru mūzikas pieejamība ir spēcīgi ietekmējusi un izmainījusi modernās japāņu mūzikas attīstību. Rezultātā mūsdienu Japānas mūzika ir spēcīgi apvienojusies jeb saplūdusi ar dažādu tipu internacionāliem stiliem, kā populāriem, tā arī klasiskiem. Japāņu mūziķi un komponisti lielā mērā atpazīst šo mūziku kā savu, kā arī daudzi, it īpaši jaunieši, veirs neatpazīst kuras mūzikas specifikas un nianšes ir japāņu un kuras ir ārzemju. Neierobežotās mūzikas principi ļauj jaunās mūzikas veidošanā iesaistīt tradicionālās mūzikas estētiku un principus, kas savukārt ļauj vienlaicīgi harmonijā eksistēt dažādām japāņu mūzikas un mākslas iezīmēm, kopā arī Rietumos aizgūtiem klasiskās, tradicionālas un populārās mūzikas aspektiem. Rietumu metodes un ietemes ir pieņemta, personalizēta un internalizēta Japānā tikai gadsimta laikā.⁶⁶

2.2. Šamisena situācija modernizācijas iespaidā

Rietumu mūzikas ietekmē *šamisens* un tā mūzika ir izgājusi cauri vairākām popularitātes uzplaukuma un norieta stadijām, kā arī daudzām izmaiņām. *Šamisens* ir laika gaita izgājis dažādus sabiedrības līmeņus, sākot no paša zemākā ubagu līmeņa un mūsdienās sasniedzot mūzikas popkultūras līmeni. Sākotnēji *šamisena* spēli mācījās un spēlēja nabadzīgais un vidējas sabiedrības slānis, bet augstais jeb inteliģentais slānis galvenokārt klausījās šī instrumenta izpildi privātos pasākumos, japāņu teātra priekšnesumos, reliģiskās ceremonijās un citās situācijās. Sākoties Meidži periodam un Rietumu mūzikas ienākšanai, augstākie sabiedrības slāņi sāka skatīt *šamisenu* kā zemas klases instrumentu, jo pārsvarā to spēlēja sabiedrības daļa, kuriem nebija pieejas Rietumu instrumentiem un mūzikai, kā arī šo instrumentu sāka plaši pielietot nelielās dzertuvēs un izpriecu mājās.⁶⁷ Sakarā arī ar to, ka *kabuki* un *bunraku* teātra popularitāte šajā periodā bija spēcīgi samazinājusies un *kabuki* teātra reputācija bija kļuvusi slikta, jo izrādēs tika bieži sastopami sežeti no bordeļu ikdienas dzīves, kā arī *kabuki* un bordeļu deju un mūzikas izpildījumi bija samērā līdzīgi, kas liecināja par *kabuki* teātru sadarbību ar bordeļiem, *šamisena*

⁶⁵ Tokita, A.,M. (ed.), Hughes, D.,W. (ed.) *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. England: Ashgate, 2008, 378.lpp.

⁶⁶ 平田公子 (Hirata, K.). 『明治 20 時代の日本音楽観』 (Meiji 20 jidai no Nihon ongakukan/Meidži perioda 20 gadu skatījums uz japāņu mūziku), 2008, 51.lpp. <http://ir.lib.fukushima-u.ac.jp/dspace/bitstream/10270/2027/1/16-51.pdf> [skatīts: 22.05.2015].

⁶⁷ Sugimoto, Y. (ed.) *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*. New York: Cambridge University Press, 2009, 266.lpp.

reputācija arī cieta šo iemeslu dēļ, jo tika plaši izmantota *kabuki* un *bunraku* teātru repertuārā. Bet neskatoties uz visu, šamisena kultūra turpināja pastāvēt zemākajos un vidējos sabiedrības slāņos.⁶⁸ Ar nacionālisma uzplaukumu kara laikā tradicionālo japāņu instrumentu, tai skaitā *šamisena*, popularitate uz īsu brīdi atkal uzplauka, bet pēc kara gados tā atkal saruka. Pēc kara *šamisena* kultūras noriets tiek saistīts ar to, ka Japānas mūzikas instrumentu ražošanas kompānijas sāka masveidā ražot Rietumu mūzikas instrumentus un pārdot tos par dažādiem sabiedrības slāņiem pieņemamām cenām. Tādēļ skolās sāka vairāk lietot tādus instrumentus, kā klavieres, vijoles un citus. Vidējo klašu cilvēku starpā ļoti populāri un prestiži kļuva iegādāties un apmācīt savus bērnus Rietumu instrumentu spēlē, it īpaši tika iecienītas klavieres.⁶⁹ Visa šī perioda laikā *šamisens* vēl joprojām tika piekopts tradicionālās japāņu mūzikas meistarību un izpildītāju starpā lauku reģionos, privātās skolas un tautasdziesmu izpildījumā.

Lai gan iepriekš vairāku talantīgu *šamisena* spēlētāju dēļ *šamisens* uzplaiksnīja mūzikas aprindās, tas ar lēnu, bet stabilu popularitātes pieaugumu sastapās tikai divdesmitā gadsimta astoņdesmito gadu beigās. Šīs popularitātes pamati bija ielikti ar *cugaru šamisena* stila izveidi agrākajos gados un vienlaicīgi vairāku talantīgu *šamisena* mūzikas komponistu un izpildītāju parādīšanos uz Japānas mūzikas skatuve.

Divdesmit pirmā gadsimta sākumā valdība un izglītības ministrija vēlējās uzsvērt un atjaunot interesi japāņu tradicionālās kultūras vērtībās, it īpaši jauniešu vidū, kuri Rietumu kultūras iespaidā bija zaudējuši izpratni un interesi par Japānas kultūru un mākslu. Lielākā daļa jauniešu bija daudz informētāki par ārzemju tendencēm un mūzikas instrumentiem, nekā par pašu valsts kultūro mantojumu.⁷⁰ Lai izglītotu Japānas jaunatni jau no agrā vecuma, 2002. gadā tika izveidota programma, kurā skolu mūzikas stundās bija jāapgūst vismaz viens japāņu tradicionālais instruments. Tas attiecās ne tikai uz instrumenta spēli, bet arī uz Japānas tradicionālās mūzikas attīstību, vēsturi un daudzu citu japāņu tradicionālo mākslu apguves iesaisti skolu mācību programmās.⁷¹

Lai tradicionālie instrumenti varētu vienlīdzīgi pastāvēt ar Rietumu mūzikas instrumentiem un nepazustu spēcīgās Rietumu mūzikas ietekmē, japāņu instrumentiem tika veiktas vairākas

⁶⁸ Brandon, J., R., Malm, W., P., Shively, D., H. *Studies in Kabuki: Its Acting, Music, and Historical Context*. S.l.: The Institute of Culture and Communication East-West Center, 1978, 51.lpp.

⁶⁹ 田辺尚雄 (Tanabe, H.). 「日本の楽器：日本楽器事典」 (Nihon no gakkō: Nihon gakkō jiten/Japāņu mūzikas instrumenti: Japāņu mūzikas instrumentu enciklopēdija). Tokyo: Sōshisha, 1964, 169.lpp.

⁷⁰ Web Japan. „The Japanese Instrument Revival: A New Wave in Music Education.” <http://web-japan.org/trends00/honbun/tj010328.html> [skatīts: 22.05.2015].

⁷¹ Web Japan. „Reclaiming Musical Roots: Schools to Begin Teaching Traditional Instruments in 2002.” <http://web-japan.org/trends00/honbun/tj990305.html> [skatīts: 22.05.2015].

inovācijas, gan paša instrumenta ziņā, kas arī spēles tehnikās un skaņu un toņu izmaiņās, lai tos varētu saskaņot un pielietot Japānā ienākušo jauno žanru repertuārā.

Ar *šamisenu* tika eksperimentēts vairākos veidos, daži no kuriem nesekmējās ar īpašu atzinību. Tika mēģināts aizvietot tradicionālā *šamisena* izgatavošanā lietotos materiālus ar citiem lai mainītu instrumenta toni un pieskaņotu to jaunajiem mūzikas žanriem. Viens no piemēriem ir mainot *šamisena* korpusa dabīgo ādu uz plānu plastikāta materiālu, bet šis mēģinājums neieguva atzinību, jo *šamisena* skaņas kvalitāte tika ievērojami pazemināta un šī instrumenta unikālais un tradicionālais skanējums tika zaudēts. Līdz ar to izmaiņas jeb jauninājumi, kas tika pieņemti, bija galvenokārt saistīti ar *šamisena* skaņas pastiprināšanu, jaunu *šamisena* veidu izgatavošanu ar nelielām tonālām un izmēru izmaiņām.⁷² Palielinot instrumenta un plektra izmēru tika iegūta *šamisena* basa versija, kuru sākotnēji pielietoja tādos žanros kā džezs. Savukārt samazinot instrumentu tika iegūta skaņa augstāku tonkārtu reģistros, un šo instrumentu sākotnēji pielietoja nelielās orķestru grupās. Ar laiku tika izmainīta šī taktika un pievērsās vairāk tradicionālā *šamisena* skanējumam, neizmainot tik ļoti pašu instrumentu, bet gan izveidojot jaunus spēles stilus un spēles tehnikas.⁷³

Pamazām divdesmitā gadsimta beigās parādījās tendence apvienot tradicionālo ar moderno. Šī iemesla dēļ tika lietots tradicionālā *šamisena* mūzikas repertuārs apvienojumā ar jaunām spēles metodēm un ieinkorporēts moderno ārzemju žanru skaņdarbos, lai apvienotu labāko no dažādām kultūrām. Eksperimentālā vidā ir arī mēģināts japanizēt un dot jaunas, interesantas nianšes ienākošos ārzemju skaņdarbus spēlējot uz tradicionālajiem mūzikas instrumentiem un ar japāņu mūzikas spēles metodēm.⁷⁴

Pastāv maz pētījumu un akadēmisku darbu, kuri ir veikti konkrēti par pašu *šamisenu*. Lielāka daļa mūsdienās pastāvošo akadēmisko darbu ir rakstīti par tradicionālo *šamisenu* un *cugaru šamisenu*, bet darbu, kuri būtu balstīti uz pēckara gadu *šamisena* attīstību un pēdējo gadu straujo modernā *šamisena* popularitātes uzplaukumu ir ļoti maz. Šī iemesla dēļ autore pēdējo četrus gadus veica lauka pētījumu, kurā tika veiktas vairākas intervijas ar japāņu *šamisena* meisteriem, *šamisena* meisteru studentiem, mūziķiem, kuri savā izpildījumā lieto *šamisenus*, ārzemju *šamisena* grupu dalībniekiem un ārzemniekiem, kuri ārpus Japānas lieto *šamisenu*. Šīs intervijas tika veiktas lai izprastu un izziņātu modernā *šamisena* pielietošanas veidus, tehnikas un

⁷² 001TYI, Ibaraki2012.

⁷³ 田辺尚雄 (Tanabbe, H.). 「日本の楽器：日本楽器事典」 (Nihon no gakki: Nihon gakki jiten/Japāņu mūzikas instrumenti: Japāņu mūzikas instrumentu enciklopēdija). Tokyo: Sōshisha, 1964, 249.lpp.

⁷⁴ 003TOI, Ibaraki2012.

attīstību, netikai Japānā, bet arī lai izzinātu šī instrumenta izplatību ārzemēs un jaunu *šamisena* mūzikas tendenču rašanos. Tika studētas arī dziesmu grāmatas, lai atrastu izmaiņas starp tradicionālā *šamisena* un modernā *šamisena* skaņdarbiem, notācijas veidu, ka arī spēles tehniku izmaiņām. Elektriskā *šamisena* kultūra, kas ir radusies salīdzinoši nesen dēļ nepieciešamības uzlabot *šamisena* spēles iespējas savienojumā ar Rietumu mūzikas instrumentiem, it īpaši elektriskajiem mūzikas instrumentiem. Klausoties dažādus *šamisena* mūzikas ierakstus, pielietojot gan elektrisko *šamisenu*, gan tradicionālo *šamisenu*, tika noteiktas skaņas atšķirības, jeb šajā gadījumā skaņas un toņu līdzība. Japānā pēdējo gadu *šamisena* popularitāte tiek aprakstīta žurnalos un avīzēs, bet akadēmisku darbu vidū vēl joprojām dominē tradicionālā *šamisena* spēles tehnikas, slavenākie izpildītāji un repertuārs.⁷⁵ Savukārt ārzemju *šamisena* mūziķi un entuziasti pievēršas ne tikai tradicionālajiem *šamisena* aspektiem, bet arī pēdējo gadu instrumenta un tā mūzikas tendencēm. Lai gan nav iespējams pilnīgi nodalīt tradicionālo un moderno *šamisenu*, tā bagātīgo un spēcīgo vēsturisko tradīciju dēļ liela daļa ārzemju mūziķu pamazām sākot pielietot šo instrumentu, pievēršās tā modernajiem aspektiem un turpina tos attīstīt.⁷⁶

⁷⁵本條秀太郎 (Hondžō, H.). 「和の楽しみ本條秀太郎の三味線ちんちり連」 (Wa no tanoshimi Honjō Hidetarō no Shamisen chin chiri ren/Hondžō Hidetarō harmonijas baudījums Šamisena čin čiri savienojumā). Tokyo: Nihon Hōsō Shupankyōkai, 2002, 85.lpp.

⁷⁶ 008KA, Skype, Latvija2015.

3. Modernā šamisenā uzbūve un sastāvs

Par moderno *šamisen*u šajā gadījumā, tiek saukti *šamisen*a veidi, kas parādījās un ieguva popularitāti pēc otrā pasaules kara. Pēc otrā pasaules kara tika izveidoti vairāki jauni aksesuāri, lai uzlabotu un atvieglotu *šamisen*a spēli, daudzi no šiem aksesuāriem tiek lietoti ne tikai ar moderno *šamisen*u veidiem, bet arī ar tradicionālajiem *šamisen*iem. Dažādi *šamisen*u meistari Rietumu mūzikas iespaidā ir eksperimentējuši un centušies izveidot uzlabotus, kā arī dažādu tipu instrumentus. Katrs meistars, paša izveidotajam *šamisen*am, dod savu nosaukumu, tādēļ, lai gan daži *šamisen*i ir līdzīgi pēc nozīmes, uzbūves un skaņas, to nosaukumi ir nedaudz atšķirīgi.⁷⁷

Dai šamisen (大三味線 *dai shamisen*), *ōdžamisen* (大三味線 *ōjyamisen*), *basu šamisen* (バスの三味線 *basu shamisen*) un *teion šamisen* (低音三味線 *teion shamisen*) ir liela izmēra, zemo reģistru *šamisen*i, kurus lieto zemo tonalitāšu mūzikas izpildei. Vēl tika izveidoti tādi *šamisen*i kā *kōon šamisens* (高音三味線 *kōon shamisen*) augsto skaņas reģistru *šamisens* un *sero šamisens* (セロ三味線 *sero shamisen*) – *šamisens*, kuru pielieto zemu toņkārtu mūzikas izpildei. Kā arī īpašs paveids, *sairento šamisen* (サイレント三味線 *sairento shamisen*), kuru ir iespējams klausīties un spēlēt pieslēdzot austiņas, šis *šamisens* tika pirmo reizi pārdots 2005. gadā, un tas tiek pārklāts ar sintētisko ādu. Savukārt divi no galvenajiem modernā *šamisen*a veidiem ir *cugaru šamisens* (津軽三味線 *tsugaru shamisen*) un elektriskais *šamisens*.⁷⁸

3.1. Cugaru šamisens

Cugaru šamisens ir izveidojies Japānas galvenās salas, vistālāk uz ziemeļiem esošajā, *Aomori* prefektūrā (青森県 *Aomori ken*). *Cugaru šamisens* ir gan japāņu mūzikas žanra nosaukums, gan paša instrumenta nosaukums. Savukārt *Cugaru* ir reģions *Aomori* prefektūrā, kurā izveidojās šis mūzikas un *šamisen*a paveids, par *cugaru* tiek saukts arī *šamisen*a spēles stils.⁷⁹

Tradicionālā *šamisen*a tips, kas ir vistuvākais *cugaru šamisen*am, ir *futozao šamisens*. *Cugaru šamisens* ir pēc svara un izmēra lielāks nekā tradicionālie *šamisen*i, bet tā gatavošanā nav

⁷⁷ 001TYI, Ibaraki2012.

⁷⁸ Johnson, H. *The Shamisen Tradition and Diversity*. Leiden: Brill, 2010, 22.lpp.

⁷⁹ Peluse, M., S. „Not your Grandfather’s Music: Tsugaru Shamisen Blurs the Lines between “Folk,” “Traditional,” and “Pop.”” *Asian Music*, Vol.36, No. 2, University of Texas Press, 2005, 60.lpp.

sastopamas daudz atšķirību. Lai gan mūsdienās galvenokārt *šamiseni* tiek gatavoti pēc tradicionālajām metodēm, to izgatavošanā ir parādījušās vairākas inovācijas, kā arī ir mainījušies vairāki izmantotie materiāli.

Cugaru šamisenā spēlētāji un meistari ir sastopami viscaur Japānai. Mūsdienas ir krietni samazinājies *šamisenā* meistarību skaits, kuri gatavo individuālas instrumenta daļas. Vairāki individuālo detaļu gatavotāji ir paplašinājuši savu zināšanu un spēju klāstu, apgūstot vēl kādas detaļas gatavošanu vai pat visa instrumenta uzbūvi. Neskatoties uz dažādām grūtībām, mūsdienās ir sastopami arī meistari, kuri specializējas vienas detaļas izgatavošanā, piemēram, ādas un stīgu meistari. Šīs divas detaļas tika pielietotas arī citu instrumentu izgatavošanai, kas dabiski paplašināja šo meistarību darbības loku, un deva iespēju saglabāt savu pozīciju līdz mūsdienām.⁸⁰ Divdesmitā gadsimta sākumā vairāku Japānas tradicionālo instrumentu popularitāte drastiski saruka, ienākot Rietumu valstu mūzikai un instrumentiem, šī iemesla dēļ vairākiem japāņu instrumentu gatavotājiem bija nepieciešams pārkvalificēties vai atrast papildus nodarbošanos ienākumu iegūšanai. Savukārt 2. Pasaules kara laikā un pēc tā pakāpeniski sākās japāņu tradicionālo instrumentu popularizēšanas aktivitātes, kas lēnām, bet veiksmīgi atgriezās japāņu mūzikas un instrumentu tradīcijas. *Cugaru šamisenā* popularitāte ir īpaši augusi, deviņdesmitajos gados *cugaru šamisenā* produkcija sastādīja tikai 10% no kopējās *šamisenū* produkcijas, bet 2002. gadā tā jau sastādīja 50% un līdz mūsdienām ir turpinājusi augt.⁸¹

Šamisenū gatavošanas meistari mācās un trenējās daudzus gadus, lai varētu izgatavot augstas kvalitātes skaņas *šamisenus*. *Šamiseni* mūsdienās netiek gatavoti pēc viena veida, tie tiek pielāgoti katra klienta prasmei un vēlmēm. Piemēram, materiāli, kuri tiek lietoti gatavojot iesācēja *šamisenū* un profesionāla spēlētāja *šamisenū*, ir atšķirīgi gan pēc izturības, gan cenas, gan kvalitātes.

Labu *šamisenū* var noteikt pēc pielietotā koka, tā cenas atšķiras atkarībā no sandalkoka tipa, blīvuma un krāsas, kura sākotnēji ir sarkana, bet pakāpeniski kļūst melnīgsnēja esot saskarē ar gaisu, dzelzs sastāvs kokā oksidējas. *Cugaru šamisenā* grifs ir blīvāks, tā diametrs ir lielāks un tas ir garāks salīdzinājumā ar *futozao šamisenū*.⁸² Kā iepriekš tika minēts grifu ir iespējams sadalīt trīs daļās, mūsdienu *šamisenam*, pat taustot ar pirkstiem, šīs sadaļas nav iespējams

⁸⁰田中悠美子(Tanaka, Y.), 野川美穂子(Nogawa, M.), 配川美加(Haikawa, M.). 「まるごと三味線の本」 (Marugoto Shamisen no hon/Pilnīga grāmata par *šamisenū*). Tokyo: Seikyusha, 2009, 289.lpp.

⁸¹ 007KKa, Tokijo2015.

⁸²本條秀太郎 (Hondō, H.). 「和の楽しみ本條秀太郎の三味線ちんちり連」 (Wa no tanoshimi Honjō Hidetarō no Shamisen chin chiri ren/Hondō Hidetarō harmonijas baudījums *šamisenā* čīn čīri savienojumā). Tokyo: Nihon Hōsō Shupankyōkai, 2002, 20.lpp.

pamanīt un savienojumu vietas ir tik ciešas, ka parasts cilvēks tās nevarētu atdalīt. Iepriekš tās tika veidotas ar roku, bet mūsdienīgu meistari izmanto aparātus koka griešanai un slīpēšanai, kuru asmeņus viņi izgatavo paši ar roku, lai sasniegtu nepieciešamo precizitāti. Augstākas kvalitātes *cugaru* un tradicionālajiem *šamiseniem* grifa iekšienē tiek iebūvēts zelta ietvars, kas spēcīgāk satur grifu un uzlabo skaņas kvalitāti. Pēc pieprasījuma šie zelta ietveri tiek iebūvēti arī grifa galviņā, lai nostiprinātu tapas, un korpusa lejas daļā, lai stabilizētu *neo* jeb dekoratīvās virves pinumu, kurš satur stīgas.⁸³

Savari skaņa iepriekš tika iegūta ar iedobuma izveidi zem pirmās stīgas, to nebija iespējams kontrolēt. Mūsdienās *cugaru šamisenam* ir izveidota grifa galviņā iebūvēta *savari* skrūve, ar kuras palīdzību ir iespējams balansēt un kontrolēt *savari* radītās vibrācijas. Otrā un trešā stīga atrodas uz neliela metāla tiltiņa grifa augšdaļā zem tapām, bet zem pirmās stīgas atrodas iebūvēta *savari* skrūve. Šī skrūve ir veidota no metāla vai īpašos gadījumos pat no zelta, grifa aizmugurē to griežot, pat spēles laikā, ir iespējams samazināt un palielināt skaņu vibrācijas.⁸⁴

No ārpusē skatoties, korpusa uzbūvē nav veiktas redzamas izmaiņas, bet korpusa iekšējā daļā, kura pēc ādas noklāšanas vairs nav redzama, lai skaņas un toņa kvalitāti padarītu vēl labāku, tiek iegrebtas *ajasugi* (綾杉 *ayasugi*) vairākas dažādu rakstu, paralēlas līnijas. *Ajasugi* var būt dažādu veidu, tās var būt vairākas taisnas, paralēlas līnijas iegrebtas visās četrās malās, tās var būt arī zig-zag līnijas, kas ir laika ietilpīgāks darbs un tādēļ daudz dārgāks. *Ajasugi* grebuma dziļums un daudzums arī ietekmē toni, ka arī šo izgribumu rezultātā rodas nelielas vibrācijas.⁸⁵

Mūsdienās ļoti liela nozīme tiek vērsta uz *šamisena* ādu un tās nostiepšanu. *Cugaru šamisena* uzbūvē tiek lietota tikai suņa āda, tās izturības dēļ. Tas kā āda tiek nostiepta un pielīmēta ar rīsu līmi pie korpusa, ir tas, kas dod *cugaru šamisenam* viņa unikālo, rezonējošo skaņu. Ādas nostiepšana pār korpusu ir grūts darbs, un tam ir jāpievērš ļoti liela uzmanība, nostiepšana atspoguļo katra meistara individuālo raksturu un stilu. Pēc *šamisena* skaņas ir iespējams noteikt, kurš meistars ir darbojies ar konkrēto instrumentu. Nostiepšanas procesā meistaram ir jāņem vērā persona, kas spēles *šamisenu*, tās vecums un spēles līmenis, jo, piemēram, stingri nostiepts *šamisens* neizdos pietiekami daudz skaņas, ja ar to spēlēs iesācējs. Profesionāļi var noteikt labi skanošu ādu tikai pēc tās izskata. No dabas katra āda ir atšķirīga ar tās biežumu un maigumu, bet biežums īpaši mainās, skatoties uz to, kuras ķermeņa daļas āda tiek

⁸³ 001TYI, Ibaraki2012.

⁸⁴ Sakata, L. „The Comparative Analysis of Sawari on the Shamisen.” *Ethnomusicology*, Vol. 10, No. 2, University of Illinois Press, 1966, 141.lpp.

⁸⁵ Johnson, H. *The Shamisen Tradition and Diversity*. Leiden: Brill, 2010, 34.lpp.

lietota. Pilnīgi plakana un vienmērīga biezuma āda, netiek uzskatīta par labu. Laba skaņa tiek radīta ar ādu, kuras vienā loksne ir dažādu līmeņu biezumi un izturība. Pēc neilga laika, kad āda jau ir nostiepta, tā kļūst mīksta un darbojas kā skaņas rezonējoša atspere, bet sākotnēji tā atgādina papīra loksni un tiek nostiepta tik spēcīgi, ka bieži plīst.⁸⁶

Mūsdienas, galvenokārt stila dēļ, koka tapām nav liels pieprasījums, un zilonkaula tapas ir gūti iegūt, to cenas un dzīvnieku aizsardzības likumu dēļ. Pēdējā laikā populāras ir plastmasa sajaukumu un stikla tapas, kurām iekšā var tikt izveidoti dažādu krāsu dizaini.⁸⁷

Bači jeb plektru izgatavotāji arī mūsdienās sastopas ar problēmām, kas rodas dzīvnieku aizsardzības likumu dēļ. Lai gan šobrīd bruņurupuči tiek speciāli audzēti *bači* un citu priekšmetu izgatavošanai, dzīvnieku aizsardzības organizācijas cīnās, lai apstādinātu bruņurupuču čaulu izmantošanu. *Bači* izgatavošanai bruņurupuču čaula ir viens no labākajiem un izturīgākajiem materiāliem, vienlaicīgi tās lokanības dēļ gaišajās čaulas daļās, un cietuma dēļ tumši pigmentētajās daļās.⁸⁸ Plektra izgatavošanai ir iespējams izmantot koku, plastmasu un citus materiālus, bet tie nav pietiekoši lokani un izturīgi. Šobrīd tiek izmēģināti un lēnām iegūst popularitāti dažādu materiālu maisījumi, it īpaši plastmasas sajaukumi. Plektra trauklākā un plānākā gala noplīšanas vai šķēluma gadījumā, tiek pielietota metode, kurā bojātā vieta tiek līdzināta ar smilšpapīru, pēc kā plektru atkal ir iespējams lietot.⁸⁹

Cugaru šamisena koma jeb stīgu saturs tiltnīš pēc izmēra un augstuma ir lielāks nekā tradicionāla *šamisena komas*. Lai gan mūsdienās vēl joprojām plaši tiek pielietotas bambusa, koka un zilonkaula *komas* profesionālu spēlētāju gadījumā, to izturība daudzos gadījumos nav pietiekama, tādēļ arī *komas* mūsdienās tiek veidotas, lietojot dažādu materiālu kombinācijas.⁹⁰

Svarīgs aksesuārs, kuru mūsdienās lieto spēlējot *šamisenu*, ir pirkstu uzmava jeb *jubikake* (指掛 *yubikake*). Iepriekš pirkstu uzmavas vai tām līdzīgi priekšmeti bija reti sastopami, *geišas*, piemēram, lai uzlabotu slīdi, noklāja kreisās rokas pirkstus ar miltiem vai lietoja savas garās zīda piedurknes. Sakarā ar to, ka *cugaru šamisena* spēles stils ir ļoti aktīvs, kreisās rokas pirkstiem ir jāpieskaņojas ar labās rokas piesitienu ātrumu, tādēļ kreisajai rokai ir jābūt labai slīdei visa grifa garumā. Šī iemesla dēļ tiek lietota *jubikake*, to uzmauc uz kreisās rokas īkšķa un rādītājpirksta,

⁸⁶ 007KKa, Tokijo2015.

⁸⁷ 001TYI, Ibaraki2012.

⁸⁸ 田中悠美子(Tanaka, Y.), 野川美穂子(Nogawa, M.), 配川美加(Haikawa, M.). 「まるごと三味線の本」 (Marugoto Shamisen no hon/Pilnīga grāmata par Šamisenu). Tokyo: Seikyuusha, 2009, 281.lpp.

⁸⁹ 002TNI, Ibaraki2012.

⁹⁰ 本條秀太郎 (Hondzō, H.). 「和の楽しみ本條秀太郎の三味線ちんちり連」 (Wa no tanoshimi Honjō Hidetarō no Shamisen chin chiri ren/Hondzō Hidetarō harmonijas baudījums Šamisena čin čiri savienojumā). Tokyo: Nihon Hōsō Shupankyōkai, 2002, 21.lpp.

starp kuriem arī tiek saturēts *šamisena* grifs, tas padara *šamisena* spēli daudz ērtāku un veiklāku. Pirkstu uzmavas tiek veidotas no auduma, tās var tikt arī adītas vai tamborētas dažādās krāsās, lai pieskaņotu pārējiem *šamisena* aksesuāriem.⁹¹

Uz instrumenta korpusa apakšējās sānu malas, kura saskaras ar labās kājas augšstilbu, tiek pielīmēts, vai arī vienkārši novietots starp kāju un instrumentu, mazs, četrstūrainš, rievotas gumijas gabaliņš, kuru sauc par *hidzagomu* (膝ゴム *hizagomu*). Šis četrstūra gumijas gabaliņš samazina iespēju, ka *šamisens* varētu noslīdēt no augšstilba, kas padara *šamisena* spēlēšanu stabilāku un ērtāku.⁹²

Mūsdienās *dōkake* un *tendžin fukuro* netiek veidoti tikai no dažādu veidu auduma, bet tie tiek arī veidoti no plastmasa, ādas un lakota koka. *Dōkake* dizains ir visbiežāk saistīts ar Japānas dabas un tradīciju motīviem, lai parādītu tā nozīmi Japānas kultūrā. Pēdējo divdesmit gadu laikā ir parādījušies *dōkake* ar abstraktiem un Rietumu ietekmē izveidotiem dizainiem. Kā arī sakarā ar to, ka *šamisenu* mūsdienās pielieto dažādos mūzikas žanros, piemēram, džeza, roka un popmūzikas izpildījumā, *dōkake* var tikt veidoti pēc individuāliem pasūtījumiem, dažādu stilu cienītājiem.⁹³

Pastāv vairāki priekšmeti speciāli izgatavoti *šamisena* aizsardzībai no apkārtējās vides iedarbību. Viens no šādiem priekšmetiem, ko var lietot saucās *karicugi* (仮継 *karitsugi*), kas ir grifa savienojumu daļu uzgaļi. To daudzums atšķiras no tā, cik daļās grifs tiek dalīts, trīs daļās sadalāma grifa gadījumā tiek lietoti četri *karicugi*. Grifa savienojuma daļas ir trauslas un minimālas formas izmaiņas gadījuma, var rasties problēmas saliekot grifu atkal kopā. *Karicugi* uzgaļi ir veidoti no koka, formā, kas sakrīt ar grifa savienojumu daļu formu. Pa vienam uzgalim tiek likts grifa galviņas un korpusa savienojuma daļās un grifa vidus daļai tiek uzlikti uzgaļi no abām pusēm.⁹⁴

3.2. Elektriskais šamisens

Mūsdienās *šamisena* spēlētāji izpilda koncertus plašās telpās, brīvdabas koncertos, lielas

⁹¹ Johnson, H. *The Shamisen Tradition and Diversity*. Leiden: Brill, 2010, 44.lpp.

⁹² Ibid. 43.lpp.

⁹³ 002TNI, Ibaraki2012.

⁹⁴ 001TYI, Ibaraki2012.

publikas priekšā, dažos gadījumos, *šamisens* tiek spēlēts kopā ar Rietumu mūzikas instrumentiem. Šo iemeslu dēļ *šamisena* skaļums sagādāja problēmas mūsdienu izpildītājiem. Bez skaņas pastiprināšanās, spēlējot tradicionālajos ansambļos, vai arī brīvdabā ar vairāku *šamisenu* dalību, kā tas tika darīts pēdējos trīssimts gadus, nerodas problēmas. Savukārt pievienojot bungas, klavieres vai citus Rietumu instrumentus, *šamisena* skaņa bieži tiek zaudēta.⁹⁵

Tipiskie skatuves mikrofoni galvenokārt uztver sitiena skaņu, kura rodas plektru piesitot pa stīgām un sekojošo nedaudz vājāko sitiena skaņu, kas rodas plektram saskaroties ar ādu. Šādā veidā tiek zaudētas nozīmīgas *šamisena* toņu, vibrāciju un nošu skaņas. Jauna elektriskā *šamisena* izveidošana, ar iebūvētu skaņas uztvērēju, ir devusi iespēju *šamisena* spēlētājiem izpildīt un ņemt dalību roka mūzikas grupās, spēlēt bingu un citu instrumentu apvienojumā, kā arī ārdurvju koncertos.⁹⁶

Ir bijuši dažādi mēģinājumi un dažādi meistari, kā arī kompānijas, piemēram, „Yamaha” kuras izgatavoja un izgatavo elektriskos *šamisenus*, katram izgatavojot savu versiju, instrumentam tika dots savs nosaukums, tādēļ ir sastopami dažādi elektriskā *šamisena* nosaukumi. Daži no šādiem nosaukumiem ir *denki šamisen* (電気三味線 *denki shamisen*), *ereki šamisen* (エレキ三味線 *ereki shamisen*), *erekutorikku šamisen* (エレクトリック三味線 *erekutorikku shamisen*), *mugen 21* (無限 2 1 *mugen 21*), *sairento šamisen* un citi. Par elektrisko *šamisenu* var izveidot jebkuru *šamisena* tipu, bet īpaši iecienīts tas ir *cugaru šamisena* tipam.⁹⁷

Šajā konkrētajā gadījuma tiks apskatīts *mugen 21*, kuru izveidoja Kindži Katō 加藤金治 (dz. 1952) *šamisena* meistars, skolotājs un *šamisenu* remonta un gatavošanas veikala „Shamisen Katoh”, kurš atrodas Tokijā, īpašnieks. Katō kunga tēvs bija *šamisena* grifu meistars, bet pats Katō kungs specializējās ādas pārvilkšanā, jo šis darbs pēckara periodā bija pieprasītāks. *Mugen 21* nosaukuma nozīme ir divdesmit pirmā gadsimta *šamisens*. Atverot savu veikalu 1989. gadā, ar 1991. gadu meistars sāka izdomāt un izmēģināt dažādas tehnikas *šamisena* skaņas pastiprināšanai. Lai gan Katō kungam ir dziļš respekts pret *šamisena* un tā gatavošanas tradīcijām, viņš redz nozīmi attālināties no standarta metodēm. Katō kungs nepārtraukti doma par mūsdienu *šamisena* spēlētājiem, nevis tiem, kas spēlēja vairākus simtus gadu atpakaļ. Sakarā ar to, ka „Shamisen Katoh” nav iepriekš dibināta veikala atzars, lietas var tikt darītas daudz brīvāk, un mūsdienas ir

⁹⁵ 本條秀太郎 (Hondžō, H.). 「和の楽しみ本條秀太郎の三味線ちんちり連」 (Wa no tanoshimi Honjō Hidetarō no Shamisen chin chiri ren/Hondžō Hidetarō harmonijas baudījums Šamisena čin čiri savienojumā). Tokyo: Nihon Hōsō Shupankyōkai, 2002, 84.lpp.

⁹⁶ 007KKa, Tokijo2015.

⁹⁷ Johnson, H. *The Shamisen Tradition and Diversity*. Leiden: Brill, 2010, 25.lpp.

jāpielāgojas laikam, jo cilvēku domāšanas veids mainās katrus piecus līdz desmit gadus, saskaņā ar Katō kunga teikto. Ja viņam tiek lūgts veikt modifikācijas, viņš cenšas tās radīt, bet atdzīst, ka jūt modifikācijām arī ir savi ierobežojumi, neskatoties uz viņa eksperimentiem, Katō kungs vēlas cienīt un saglabāt *šamisena* dabīgās skaņas.⁹⁸

Katō kungs divus gadus nodarbojās ar *mugen 21 šamisena* izstrādi, lielāko laika daļu pavadot izmēģinājumos, un kļūdās. Bija sastopamas tādas kļūdas, kā uztvērēja nespēju uzķert un tikt līdzī plektra ātrajām kustībām, kas ir tipiskas *cugaru šamisena* stilam, nespēja uztvert kādu noti, ka arī problēmas ar nelielu skaņas atšķirību salīdzinājumā ar akustiskā *šamisena* skaņu.⁹⁹

No ārpusē elektriskā *šamisena* izskatam nav īpašu izmaiņu, vienīgais ar ko to var atšķirt no citiem *šamiseniem*, ir korpusa lejas daļā esošā atvere, kurā ievieto kabeli, savienojot to ar pastiprinātāju. *Mugen 21* priekšējam noklājumam tiek lietota suņa āda, bet mugurpuse, kura spēlējot *šamisenū* ir slēpta no skatītājiem, ir pārsvarā veidota no plastmasas. Atšķirībā no elektriskās ģitāras, kuras metāla stīgu vibrācijas tiek uztvertas jau uz grifa, *šamisenam* stīgas ir veidotas no zīda vai neilona, tādēļ to vibrācijas magnētiskie pastiprinātāji neuzķer un šī iemesla dēļ, tiek lietots tikai viens iekšējais pastiprinātājs. Pie aizmugures plastmasas noklājuma, iekšējā daļā ir piestiprināts elektriskā *šamisena* skaņas pastiprināšanas mehānisms jeb speciāli izveidots mikrofons. Iekšējais mikrofons ir maziņš, aptuveni piecu centimetru garumā un platumā izveidots mehānisms, tā novietojumam *šamisena* iekšiene ir liela nozīme. Atrodoties pārāk augstu, ir iespēja, ka tas nevarēs uztvert visas skaņas un *savari* vibrācijas, tādēļ tas tiek novietots *šamisena* korpusa vidū nedaudz vēršoties uz leju. Mikrofons uztver visas *šamisena* izveidotās skaņas un pārvērš elektriskajos signālos, kas caur kabeli tiek nodoti ārējam pastiprinātājam jeb efektoram, tālāk uz tumbām, un šādā veidā elektriskie signāli tiek atkal pārvērsti skaņās. Skaņas intensitāti ir iespējams koriģēt, dažos gadījumos ar efektoru vai arī ar pedāļiem. Ir iespējams lietot jebkuru efektoru un radīt pašam savas skaņas. Iekšējo mikrofonu Katō kungs ir izveidojis tā, lai visas apkārtējās skaņas tiktu pilnībā dzēstas, tas ir balstīts uz divu spoļu magnētisko pastiprinātāju sistēmas. Šis *Mugen 21 šamisens* tika pabeigts aptuveni 1995. gadā. Tika izveidots arī bezvadu modelis, no kura elektriskie signāli tiek nodoti efektoram, šis modelis dod spēlētājam iespēju brīvi pārvietoties uz skatuves, kā arī nokāpt no tās. *Mugen 21* skaņa, apbrīnojamā kārtā, ir pilnīgi vienādā ar parasto *šamisenū*, vienīgais, kas izmainās ir skaļums, un, kad *Mugen 21* nav savienots ar efektoru, to var spēlēt kā akustisko *šamisenū*.¹⁰⁰

⁹⁸ 007KKa, Tokijo2015.

⁹⁹ Shamisen-Katoh. <http://www.shamisen-katoh.com/e/AXIS.htm> [skatīts: 03.05.2015].

¹⁰⁰ 007KKa, Tokijo2015.

Daži aksesuāri, ir ieguvuši lielāku nozīmi pēdējos gados, it īpaši pēc elektriskā *šamisena* parādīšanās. Viens no tādiem ir plecu josta, ar kuras palīdzību *šamisenu* var spēlēt stāvus, kā arī pārvietojoties. Viens jostas gals tiek piesiets pie grifa galviņas, bet otru piestiprina pie korpusa apakšdaļā izejošā grifa gala.¹⁰¹

Parādoties elektriskajam *šamisenam*, statīvu lietošana kļuva svarīgāka. Sakarā ar to, ka elektriskā *šamisena* iekšējais mehānisms atrodas uz aizmugurējās korpusa daļas, *šamisenu* nav ieteicams novietot uz zemes, tādēļ statīvu pielietojums ir popularizējies. Mūsdienās statīvi tiek veidoti no dažādiem materiāliem, ne tikai koka, kā tas tika darīts tradicionāli, un to dizainiem ir izvērsti klāsts.¹⁰²

Šamisena pārnēsāšanai un aizsardzībai ir izveidoti gan mīksta seguma futlāri, gan polsterēti vai nepolsterēti futlāri. Mīksta seguma futlārī tiek ievietots instruments, vai arī tas tiek aptīts ap neizjaukta *šamisena* ķermeni. Savukārt ir vairāku veidu cietie futlāri, kuri variē pēc izmēra un nozīmes, mazos futlārus pārsvarā lieto ceļojumos, kur *šamisens* tiek izjaukts pa daļām, lielie futlāri tiek lietoti vesela instrumenta pārnēsāšanai. Ārējo apvelku lietaiņā laikā mēdz apklāt ar plastmasas pārvelku. Papildus futlārī esošo *šamisena* korpusu, ievieto no japāņu papīra veidotā maisiņā, kurš pasargā ādu no augstā mitruma līmeņa gaisā, kas ir sastopams Japānā, pēc kā to ievieto vēl vienā dekoratīvā auduma maisiņā.¹⁰³

Tradicionālā *šamisena* skaņošanas ierīce ir *čōšibue* (調子笛 *chōshibue*), kurā pūšot ir iespējams noskaņot *šamisenu* nepieciešamajā tonalitātē, jo mūsdienās, pēc dzirdes, reti kurš spēlētājs ir spējīgs noskaņot *šamisenu*. Ir izveidots arī elektriskais skaņotājs, kurā ievadot nepieciešamo tonalitāti, tas pēc katras stīgas individuālā skanējuma nosaka vai skaņa ir jāpaaugstina, vai jāpazemina.¹⁰⁴

¹⁰¹ 004TNI, Šveice2013.

¹⁰² 007KKa, Tokijo2015.

¹⁰³ Johnson, H. *The Shamisen Tradition and Diversity*. Leiden: Brill, 2010, 43.lpp.

¹⁰⁴ 三味線のある生活 (Shamisen no aru seikatsu/Samisen dzīve).

http://www.shamisen.ne.jp/shamisen_life/shamisen-kiso.html [skatīts: 05.05.2015].

4. Modernā šamisena repertuārs un spēles stils

4.1. Jaunie stili

Mūsdienās vēl joprojām ir saglabājusies lielāka daļa tradicionālā *šamisena* mūzikas žanru. Šie žanri galvenokārt tiek spēlēti teātros, pilsētu festivālos, tradicionālos kultūras pasākumos, *geišu* starpā un citās vietās. Pie iepriekš minētajiem tradicionāla *šamisena* žanriem ir pienākuši arī jauni apakšžanri. Piemēram, *tōmei buši* (東明節 *tōmei bushi*), kas tika izveidota balstoties uz *katō buši* žanru tam nedaudz pieliekot klāt Rietumu mūzikas rakstura īpašības.¹⁰⁵ Kā arī *jamatogaku* žanrs (大和楽 *yamatogaku*), kurš tika izveidots 2. pasaules kara laikā un attīstīts pēc tā, lai parādītu japāņu mūzikas iespējas un dažādību. To veidoja, apvienojot vairākus tradicionālā *šamisena* žanrus. Žanram raksturīgi bija Edo perioda mūzikas *šamisena* instrumentālais pavadījums ar Rietumu stila mūzikas ietekmētu vokālo dziedājumu. Laika gaitā šajā žanrā sāka veidot ansambļus, kā arī lielākus instrumentu grupējumus, un pielietot dažādus japāņu mūzikas instrumentus.¹⁰⁶

Cugaru šamisens un *cugaru* spēles stils tika izveidoti jau Meidži periodā, bet īpašu popularitāti Japānā, tas sāka iegūt pēc otrā pasaules kara. Tiek uzskatīts, ka šo stilu aizsāka Ņitarō Akimoto 秋元仁太郎(1857 – 1928), kuru dēvēja par Ņitabō (仁太坊 *Nitabō*), viens no *bosama*, aklajiem ubagiem. Šī persona arī radīja *cugaru* spēles stila galvenos nosacījumus, kas ir, spēlēt no sirds, bez nekādiem ierobežojumiem un radīt sevi atspoguļojošu personīgo mūziku.¹⁰⁷ Pēc koncerta 1959. gadā, kuru izpildīja Čikudzana Takahaši 高橋竹山 (1910 – 1998), *cugaru šamisens* ieguva īpašu atzinību Japānas sabiedrībā. Čikudzans, akls *šamisena* spēlētājs, divdesmitā gadsimta septiņdesmitajos gados ar savu *šamisena* spēli panāca *šamisena* mūzikas popularitātes uzplaiksnījumu. Šī persona ar savu virtuozitāti radīja interesi apgūt *cugaru šamisena* spēli arī jauniešu vidū.¹⁰⁸ Čikudzans turpināja attīstīt Ņitabō izveidoto *šamisena* stilu, atsakoties no Rietumu stila mūzikas īpašībām, kas uz to brīdi bija ļoti populāras, ļaujot mūzikai saglabāt japāņu tradīcijas. Turklāt viņš modernizēja un padarīja spēli un mūziku atraktīvu,

¹⁰⁵ Malm, W., P. *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*. New York: Kodansha International, 2000, 237.lpp.

¹⁰⁶ Ibid. 238.lpp.

¹⁰⁷ 松本宏泰(Matsuki, H.). 「津軽三味線まんだら」 (Tsugaru Shamisen Mandara/Cugaru Šamisena mandala). Tokyo: Jūgenkaisya Hōgaku Jyānaru, 2011, 22.lpp.

¹⁰⁸ Peluse, M., S. „Not your Grandfather’s Music: Tsugaru Shamisen Blurs the Lines between “Folk,” “Traditional,” and “Pop.”” *Asian Music*, Vol.36, No. 2, University of Texas Press, 2005, 63.lpp.

papildus pielietojot vairākas pirkstu veiklības spēles tehnikas. Pārsvārā iepriekš izpildītā *šamisena* mūzika tika lietota pavadījumā, bet Čikudzans arī bez vokāla palīdzības padarīja *šamisenu* interesantu, kā solo instrumentu.¹⁰⁹ Kaut gan Čikudzans sāka savu darbību spēlējot kā *bosama* no mājas uz māju, uzsākot publiskus koncertus viņš ieguva tautas atzinību, dodot *šamisenam* ne tikai Japānas tradicionālā instrumenta statusu, bet arī popkultūras statusu. Neskaitot simtiem koncertu, kuros piedalījās Čikudzans, viņš arī komponēja mūziku, mācīja *šamisena* spēli, izveidoja vairākus mūzikas ierakstus, kā arī bija viens no pirmajiem *šamisena* spēlētājiem, kurš izplatīja *cugaru šamisena* popularitāti, koncertējot ārpus Japānas. Diemžēl ar Čikudzana koncertu samazināšanos, *šamisena* popularitāte uz laiku arī samazinājās, bet pateicoties viņa mūzikas cienītājiem, sekotājiem un skolniecei, kuru nodēvēja par Čikudzan Takahaši 2, deviņdesmitajos gados *šamisena* popularitāte atkārtoti uzplaiksnīja, parādoties vairākiem jauniem, talantīgiem *šamisena* mūzikas izpildītājiem.¹¹⁰

Jau Meidži periodā ārzemju mūzika ieplūda un sāka spēcīgi ietekmēt Japānas mūziku, bet pēc otrā pasaules kara, šī ietekme bija vēl stiprāka. Dažādiem sabiedrības slāņiem patika dažādi ienākošie mūzikas stili, un ar laiku tos centās iesaistīt un apvienot ar japāņu mūzikas stiliem, kā arī instrumentiem. Viens no pirmajiem stiliem jeb žanriem, kas izveidojās šī iemesla dēļ ir žanrs *enka* (演歌 *enka*), kuru definē, kā modernās japāņu balādes. Sākotnēji *enka* sastāvēja no politisko tekstu lasīšanas vai dziedāšanas mūzikas pavadībā, bet ar laiku šī žanra nozīme un teksti mainījās. Dziesmas kļuva liriskas pat melanholiskas, un tās atspoguļoja dažādas cilvēka dzīves situācijas, kas visbiežāk bija saistītas ar mīlestību, pārdzīvojumiem un dzīves grūtībām.¹¹¹ *Enka* tika dziedāta dažādu instrumentu izpildījumā – gan japāņu instrumentu, gan Rietumu instrumentu. No Rietumu instrumentiem tika plaši izmantotas klavieres un vijoles, ka arī Rietumu instrumenti tika kombinēti ar japāņu instrumentiem. *Šamisens* tika bieži izmantots un visbiežāk pats dziesmas izpildītājs dziedot spēlēja to. Ap divdesmitā gadsimta septiņdesmitajiem gadiem tika mēģināts atkal nodalīt Rietumu mūziku no tradicionālās japāņu mūzikas un šajā laikā, publiskās vietās, *enku* pārsvārā izpildīja ar tradicionālajiem instrumentiem, kā arī *enku* pat atzina par īsti japānisku un tradicionālu dziesmu žanru. Jo šīs dziesmas atklāja japāņu sabiedrības izjūtas, sirdis un dvēseles. Šis žanrs vēl joprojām ir iemīļots vecu ļaužu aprindās, dziesmas viņiem dod nostalģijas

¹⁰⁹Claude, A. „Japan’s Shamisen Boom.” *The World & I*, Vol.18, No. 11, Washington Times Corporation, 2003, 96.lpp.

¹¹⁰松本宏泰(Matsuki, H.).「津軽三味線まんだら」(Tsugaru Shamisen Mandara/Cugaru Šamisena mandala). Tokyo: Jūgenkaisya Hōgaku Jyānaru, 2011, 50.lpp.

¹¹¹ Tison, J.,T. (ed.) *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World’s Peoples*, fourth edition. S.I.: Schirmer, 2002, 371.lpp.

sajūtas, kā arī daudzi jaunieši to ieciena, jo apgalvo, ka ar šo dziesmu tekstiem un harmonijām bieži ir spējīgi izpaust savas jūtas.¹¹²

Džeza Japānā ienāca divdesmitā gadsimta pirmajā pusē, bet sākotnēji to klausījās un spēlēja bez īpašām izmaiņām. To klausījās Rietumu instrumentu izpildījumā, kā piemēram, saksofona, klavieru, un citu instrumentu. Savukārt pēc otrā pasaules kara, Rietumu mūzikas žanri tika iemīļoti sabiedrībā un tos nebija iespējams pilnīgi atdalīt no Japānas mūzikas pasaules. Sakara ar to, ka mūziku atkal centās japanizēt, šiem Rietumu žanriem tika veiktas izmaiņas. Džeza mūzikai tika pielikta japāniska pieskaņa, Rietumu harmonijām tika pievienotas Āzijas mūzikas tonalitātes un pārejas. Vēl viens veids, kā šos žanrus japanizēja, bija izpildot tos ar japāņu mūzikas instrumentiem vai arī kombinējot tos ar citiem Rietumu instrumentiem. Japānā džeza mūziku spēlēja pievienojot *šamisenu*, kas ar savas specifiskās skaņas palīdzību izbalansēja Rietumu harmonijas.¹¹³

Roka mūzikas žanrs Japānā ienāca ap divdesmitā gadsimta septiņdesmitajiem gadiem un kļuva populārs jauniešu vidū. Šis žanrs lika pamatus dažādu veidu smagās mūzikas stilu ieplūšanai un izveidei Japānā. Līdzīgi ar citiem Rietumu mūzikas žanriem, roks sākotnēji tika izpildīts Rietumu stilā, bet pakāpeniski jaunie japāņu izpildītāji to piemēroja savām vēlmēm, pieliekot tādus instrumentus, ka *šamisenu*, *taiko* (太鼓 *taiko*) – japāņu tradicionālās bungas, kā arī citus instrumentus. Izmainījās ne tikai pielietotie instrumenti, bet arī izpildījuma veids, pievienoti ekstravaganti kostīmi un pat Japāņu tradicionālās kultūras motīvi, piemēram, izpildot skaņdarbus japāņu dārzos, ģērbusies kimono, ka arī citos veidos. Ienākušie Rietumu mūzikas stili, visi, ir laika gaitā ietekmēti un savā ziņā apvienoti ar Japānas kultūru.¹¹⁴

4.2. Šamisena spēles apguve

Mūsdienās ir vairāki veidi, kā apgūt *šamisena* spēli, to ir iespējams apgūt skolās, universitātēs, privātsundās, pašmācībā, kā arī pie *šamisenu* meistariem un gatavotājiem, kuri ir izveidojuši nelielas skolas vai saglabājuši savas ģimenes tradicionālo nodarbošanos.

Mācoties pie *šamisenu* meistariem, kuru ģimenēs šī nodarbošanās ir pastāvējusi vairākas paaudzes, ir nedaudz grūtāk, nekā mācoties spēli ar citiem paņēmieniem. Mūsdienās vēl joprojām

¹¹² Yano, C.,R. „Covering Disclosures: Practices of Intimacy, Hierarchy, and Authenticity in a Japanese Popular Music Genre.” *Popular Music and Society*, Vol.28, No.2, Routledge, 2005, 194.lpp.

¹¹³ 松本宏泰(Matsuki, H.). 「津軽三味線まんだら」 (Tsugaru Shamisen Mandara/Cugaru Šamisena mandala). Tokyo: Jūgenkaisya Hōgaku Jyānaru, 2011, 124.lpp.

¹¹⁴ 008KA, Skype, Latvija2015.

pastāv *iemoto* (家元 *iemoto*) sistēma. *Iemoto* sistēma ir sastopama ne tikai Japānas mūzikas pasaulē, bet arī vairāku Japānas tradicionālo mākslu un kultūras novirzienos. *Iemoto* sistēmā ģimenes galva bija un ir skolas vadītājs, šī sistēma tiek piekopta vecās ģimenēs, kuru aizsākumi var tikt meklēti vairākas paaudzes atpakaļ. Šādu ģimeņu nodarbošanās ir tradicionāli saglabāta un veidota vairāku paaudžu garumā. Noteikumi šādās skolās ir strikti, bet salīdzinājumā ar noteikumiem un likumiem Edo un Meidži periodos, mūsdienās tie ir daudz brīvāki un pielaidīgāki. *Iemoto* sistēmā pastāv ģimenei līdzīga atmosfēra, kura veidojās ciešas saites starp tās dalībniekiem. Zināšanas, izpildījuma un spēles tradīcijas, tiek nodotas ar īpašu precizitāti, kā arī šajā sistēmā uzmanība tika pievērsta kvalitātes kontrolei.¹¹⁵

Edo un Meidži periodos katra skola specializējās savā *šamisena* spēles vai mūzikas žanrā, mūsdienas mācot *šamisena* spēli, zināšanu paplašināšanai, tiek mācīti dažādi žanri un stili, pēc meistara ieskatiem. Lai gan dažādās skolās tiek mācīti vienādi skaņdarbi, piemēram, tautas dziesmu žanrā, to spēles tehnikas un muzikālais izpildījums var ļoti atšķirties, tas var būt atkarīgs no meistara stila un ieskatiem, kā arī ģeogrāfiskām atšķirībām, jo dažādās prefektūrās ir dažādas mūzikas variācijas.¹¹⁶

Iemoto sistēma sadalās vairākos slāņos, mūsdienas to sadala pēc tā, cik ilgi ir spēlēts *šamisens*. Meistars ir galvenais, un tālāk tiek iedalīti viņa skolnieki pēc spēles, instrumenta apguves ilguma. Katru gadu parādās jauni skolnieki, kuri sastāda zemāko līmeni, un ikdienā viņus apmāca augstāka līmeņa skolnieki, pats meistars nepiedalās visos mēģinājumos, bet vismaz vienreiz nedēļā viņš ierodas, lai novērtētu katra līmeņa studentu apgūto, kā arī mācītu jaunas dziesmas vai paņēmienus, kas ir jāapgūst līdz nākamajai meistara ierašanās reizei. Līmeņi bieži tiek sadalīti ar numerācijas sistēmu. 1. grupa ir tā, kura pie meistara ir mācījusies visilgāk, katrai jaunai grupai, kas tiek izveidota tiek dots savs numurs, tādā veidā *iemoto* ģimene paplašinās. Meistars var izveidot vairākus *iemoto* atzarus dažādās pilsētās, vecuma grupās un citos iedalījumos, lai gan dažādu atzaru dalībnieki ne vienmēr zina vai pazīst viens otru, viņi visi pieder pie viena skolotāja *iemoto* sistēmas. Nozīmīgu pasākumu, koncertu, ko rīko meistars, sacensību vai festivālu gadījumā meistars var apvienot dažādus atzarus vai indivīdus uz kopīgiem mēģinājumiem un citiem pasākumiem.¹¹⁷ Katram meistaram ir neliels skaits mācekļu, kurus viņš personīgi māca, bieži ne tikai spēlēt *šamisenu*, bet arī kā to gatavot. Šie mācekļi parasti dzīvo

¹¹⁵ Titon, J., T. (ed.) *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*, fourth edition. S.I.: Schirmer, 2002, 347.lpp.

¹¹⁶ 002TNI, Ibaraki2012.

¹¹⁷ 001TYI, Ibaraki2012.

kopā ar meistaru un mācās no viņa, ka arī palīdz viņam izpildīt dažādus pienākumus. Par nākamo *iemoto* pēcteci kļūst viens no meistara bērniem, vai gadījumā, ja tādu nav, par pēcteci var kļūt arī brālis vai māsa, vai arī viens no meistara mācekļiem. Dažos gadījumos meistars savlaicīgi izvēlas savu pēcteci, to izvēloties no ģimenes locekļiem vai mācekļiem, un īpaši rūpīgi apmāca viņu. Pēc noteikta laika un saskaņā ar katras ģimenes sistēmas noteikumiem, kad meistars uzskata, ka viņa māceklis vai students ir pietiekoši attīstījies savās spējās, meistars viņam dod vārdu. Šis jaunais vārds ir meistara atziņas simbols, kā arī tas nozīmē, ka skolnieks ir sasniedzis augstu *šamisena* spēles pakāpi. Dotais vārds sastāv no meistara uzvārda un meistara vārda daļas, pieliekot tai klāt meistara izvēlētos hieroglifus. Piemēram Ibaraki prefektūras (茨城県 *Ibaraki ken*) meistara Tošijuki Isakas 井坂斗絲幸 (dz. 1949) daži no mācekļu dotajiem vārdiem ir Tošihito Isaka 井坂斗絲仁, Tošinao Isaka 井坂斗絲尚 un citi.¹¹⁸

Pievienojoties *iemoto* sistēmas *šamisena* mācību veidam, ir jānes atbildība pret *iemoto*, meistaru un pārējiem dalībniekiem. Šis mācību veids aizņem daudz laika, ir noteikti mēģinājumi, noteikts daudzums, kas ir jāiemācās, kā arī noteikts veids kā jāuzvedas, japāņiem, pievienojoties šādai grupai, nozīmē, iegūt vēl vienu nelielu ģimenes kopienu. Pat ja kāds no dalībniekiem pametīs savu *iemoto*, saites un kontaktus ar to ir gandrīz neiespējami pārtraukt.

Jauni skaņdarbi tiek mācīti mutiski un tos var sākt mācīt tikai meistars, viņš nolemj, kādā ātrumā notiks apguve. Meistara prombūtnes laikā skaņdarbus māca mācekļi vai arī augstākas pakāpes studenti, ja meistars ir iemācījis skaņdarbu līdz pusei un lai citi varētu to turpināt mācīt, viņiem ir jāprasa atļauja meistaram.¹¹⁹ Dziesmu notis skolniekiem netiek izsniegtas, ar meistara atļauju ir iespējams ierakstīt paraugdemonstrējumus, materiāli, kurus ir iespējams iegādāties no meistara, ir dziesmu teksti, kas neiekļauj notis. Neskatoties uz to, mūsdienās ir iespējams iegādāties dziesmu grāmatas, kurās ir arī nošu pieraksts, tās ir iespējams iegādāties internetā, dažos japāņu mūzikas veikalos vai arī specializētos *šamisena* veikalos. Dažādu meistaru mācīšanas taktikas un veidi mūsdienās ir atšķirīgi, bet pamats tiem ir vienāds. Mūsdienās ir pieļaujams skolniekiem, kuri ir apguvuši *šamisena* spēles pamatus, veikt improvizācijas un veidot savu stilu, kas netika darīts un atļauts pirms otrā pasaules kara.¹²⁰

Kopš 2002. gada Japānas Izglītības Ministrijas pieņemtajiem likumiem, lai ieinteresētu jauniešus japāņu tradicionālo instrumentu spēlē un mūzikā, ir iespējams vidusskolas mūzikas

¹¹⁸ 006THI, Ibaraki2014.

¹¹⁹ 田中悠美子(Tanaka, Y.), 野川美穂子(Nogawa, M.), 配川美加(Haikawa, M.). 「まるごと三味線の本」 (Marugoto Shamisen no hon/Pilnīga grāmata par Šamisenu). Tokyo: Seikyuusha, 2009, 121.lpp.

¹²⁰ 001TYI, Ibaraki2012.

klasēs apgūt vienu no japāņu mūzikas instrumentiem, tai skaitā arī *šamisenu*.¹²¹ Vidusskolas mūzikas klasēs pielietotie instrumenti tiek specialī veidoti. Tradicionālo instrumentu pašizmaksa ir augsta, tādēļ daudzām skolām nav iespējas tos iegādāties. Šī iemesla dēļ, konsultējoties atsevišķi ar katru skolu, skolām tiek veidoti instrumenti no lētākiem materiāliem un dažos gadījumos pat mazāki pēc izmēriem.¹²² Japāņu skolās, kā arī universitātēs, pastāv daudz dažādu veidu pulciņi, no kuriem vismaz viens ir veltīts japāņu tradicionālajai mūzikai un tajā ir iespējams apgūt tradicionālo instrumentu spēli, tai skaitā arī *šamisenu*. Pulciņa vadītāji var būt paši studenti, bet katrā pulciņā ir jābūt trenerim vai skolotājam, kas pilnībā pārzina konkrētā pulciņa nodarbošanos vai mākslu, lai varētu skolniekus mācīt. Dažādu skolu, universitāšu un pulciņu darbības, kā arī mācīšanas sistēmas var būt atšķirīgas. Piemēram, Ibaraki prefektūras Cukubas Universitatē pastāv seši tradicionālās mūzikas pulciņi jeb klubi. Katrs ar atšķirīgām niansēm, autore piedalījās klubā, kura galvenais novirziens bija *šamisena* spēle, bet tai pašā laikā japāņu tradicionālās mūzikas intereses attīstībai, tika mācītas arī tradicionālās dejas, dziedāšana un *taiko* bungu spēle. Klubu izveidoja universitātes studenti, bet tā skolotājs un galvenais vadītājs ir Ibaraki prefektūras viens no *šamisena* meistariem Tošijuki Isaka, šis universitātes klubs, ir viens no meistara *iemoto* sistēmas atzariem, kā rezultātā studenti ir meistara mācekļi un *iemoto* dalībnieki. Meistara vadībā universitātes klubs ir uzvarējis *cugaru šamisena* sacensībās 2012. gadā, piedalījies un veidojis dažādus koncertus, kā arī šī kluba darbības rezultāta ir izveidojusies vairāki talantīgi *šamisena* spēlētāji.¹²³

Mūsdienās ir iespējams arī apgūt *šamisena* spēli privāti. Iegādājoties savu *šamisenu*, tā spēli var apgūt ar privātskolotāja palīdzību. Privātskolotājs var būt ne tikai *šamisena* meistars, bet arī kāds no viņa mācekļiem, mūsdienās nav aizliegts apmācīt cilvēkus bez specializētas spēles apguves. Privātskolotājus ir iespējams atrast arī internetā, ir izveidotas vairākas *šamisena* kopienas un blogi, Japānā un arī ārpus tās, kur privātskolas tiek vadītas ar skype palīdzību. Vairāki spēlēt gribētāji apgūst *šamisena* spēli ne tikai ar skolotāja palīdzību, bet arī mācoties privāti ar nošu grāmatu, spēles tehniku instrukciju palīdzību, kā arī ar vairākiem video apmācību kursiem un dziesmu paraugiem. Pēdējo divdesmit gadu laikā parādās ar vien vairāk tradicionālo instrumentu skaņdarbu nošu grāmatu, kuras agrāk bija ļoti grūti iegūt parastiem cilvēkiem.¹²⁴

¹²¹ Web Japan. „Reclaiming Musical Roots: Schools to Begin Teaching Traditional Instruments in 2002.” <http://web-japan.org/trends00/honbun/tj990305.html> [skatīts: 10.05.2015].

¹²² 007KKa, Tokijo2015.

¹²³ 001TYI, Ibaraki2012.

¹²⁴ 008KA, Skype, Latvija2015.

Līdz mūsdienām vēl joprojām ir saglabājušās veco laiku notācības sistēmas, bet šobrīd skaņdarbi tiek galvenokārt pierakstīti ar Rietumu mūzikas pierakstīšanas sistēmu.¹²⁵

Mūsdienās ir sastopami septiņi *šamisena* mūzikas pierakstīšanas veidi. Vecākais ir stīgu un pirkstu pozīciju novietojuma apraksts lietojot hieroglifus. Otrais veids ir pielietojot vienas nošu līnijas sistēmu, kura ar romiešu cipariem tika norādītas stīgas uz kurām ir jāspēlē, un ar arābu cipariem pirkstu pozīcijas uz grifa. Pielietotās spēles tehnikas ir pierakstītas ar to nosaukumiem. Trešajā veidā arī tiek pielietota viena nošu līnijas sistēma, bet zem tās atsevišķi ar Rietumu mūzikas pierakstu tiek iezīmēts ritms, kā piemēram, sinkopes, pauzes, trioles un citi ritmiski apzīmējumi. Ceturtajā veidā pielieto trīs nošu līniju sistēmu, bet tās tiek pierakstītas vertikāli. Katra nošu līnija apzīmē savu stīgu, uz pašas nošu līnijas tiek rakstīti arābu cipari, kuri apzīmē pirkstu novietojumus, blakus kam ir pierakstīti pielietoto tehniku nosaukumi. Piektais veids *šamisena* mūzikas pierakstā ir viens no vissastopamākajiem. Šajā pieraksta veidā arī tiek pielietota trīs nošu līniju sistēma, kuru pieraksta horizontāli, pieraksta veids ir līdzīgs ceturtajam, bet šajā notācības sistēma ir papildus izveidots nošu garuma pieraksts, kā arī *savari* nepieciešamo vibrāciju tipi. Sestais veids ir Rietumu piecu līniju nošu sistēmas pieraksts, kuru var izmantot un saprast dažādu instrumentu spēlētāji, bez īpašām instrukcijām. Sākotnēji *šamisena* spēlētājiem, kuri nebija apveltīti ar absolūto dzirdi, bija grūtības noteikt precīzu nošu atrašanos uz grifa, tādēļ uz instrumenta tika iezīmēta vai pielīmēta, izveidotā grifa pozīciju un nošu numerācijas sistēma. Septītais un līdz šim brīdim pēdējais veids ir dažu iepriekšējo veidu apkopojums. Tiek pielietota Rietumu piecu nošu līniju sistēma, zem kuras arī tiek pierakstīta viena nošu līnijas sistēma. Apvienojot Rietumu notācības sistēmu ar japāņu tradicionālās mūzikas pierakstu sistēmu, kurā pielieto gan arābu, gan romiešu ciparus, kā arī nošu garumu apzīmējumus un spēles tehniku nosaukumus.¹²⁶

4.3. Šamisena spēles paņēmieni

Tradicionālā *šamisena* spēlētāja pozīcijai ir liela nozīme izpildījumā, mūsdienās, atšķirībā no mūzikas, žanra spēlētāju pozīcijas atšķiras un tiek piekopti dažādi izpildījuma veidi. Tradicionālā *šamisena* spēles pozīcijas mūsdienās piekopj liela daļa *šamisena* meistaru un japāņu

¹²⁵ Malm, W.,P. „Yamada Shotaro: Japan's First Shamisen Professor.” *Asian Music*, Vol.30, No.1, University of Texas Press, 1999, 39.lpp.

¹²⁶ 本條秀太郎 (Hondžō, H.). 「和の楽しみ本條秀太郎の三味線ちんちり連」 (Wa no tanoshimi Honjō Hidetarō no Shamisen chin chiri ren/Hondžō Hidetarō harmonijas baudījums Šamisena čin čiri savienojumā). Tokyo: Nihon Hōsō Shupankyōkai, 2002, 41.lpp.

mūzikas tradicionālo žanru izpildītāji. Tradicionāli tiek piekopta *seidza* sēdus pozīcija, bet arvien biežāk, arī paši meistari spēlē *šamisenu* sēžot uz krēsla, bet ne uz visa krēsla, bet sēžot tikai uz puses no krēsla, lai mugura nesaskartos ar atzveltni. Izpildījuma laikā ķermenim, izņemot rokas, nav jākustas un mugurai ir jābūt pilnīgi taisnai. Mācoties *šamisena* spēli, tiek pakāpeniski mācīts neskatīties uz *šamisena* korpusu, stīgām vai grifu. Skatienam ir jābūt vērstam uz priekšu un nedaudz uz leju, kā arī sejas izteiksmei nav jāizrāda emocijas, jo *šamisens* ir tas, kas nodos emocijas līdz klausītājam.¹²⁷ Labajai rokai ir jābūt stingri novietotai uz korpusa malas, un izņemot plaukstu un locītavu, labā roka vairs netiek kustināta. Savukārt kreisajai rokai ir jākustas, jo tā tiek slidināta visa grifa garumā un *savari* vibrācijas tiek kontrolētas ar kreisās rokas un pirkstu kustībām.¹²⁸

Mūsdienu pozīciju izmaiņas ir galvenokārt radušās, pateicoties *cugaru šamisena* stilam, kura izpildījums ir ļoti aktīvs. Liela daļa mūsdienu *šamisena* mūzikas izpildītāju spēlē stāvus, lietojot plecu jostu, un pārvietojoties pa skatuvi, padarot izpildījumu dzīvīgāku un atraktīvāku. Šāda veida izpildījumā netiek ievēroti noteikti norādījumi, instruments tiek spēlēts ar katra spēlētāja individuālajiem ieskatiem un stilu. Šāda veida spēles stilā, emocijas tiek izrādītas ne tikai ar instrumenta skaņu, kas vēl joprojām ir galvenais, bet arī ar ķermeni un sejas vaibstiem, kas bieži uzmundrina arī klausītāju kustēties līdzī.¹²⁹

Labās un kreisās roku spēles tehnikas tiek bieži pielietotas, lai notīm dotu dekoratīvu skanējumu, tālāk pieminētās roku tehnikas būs dažas no visbiežāk pielietotajām, bet atkarība no spēlētāja un *šamisena* skolas, tehnikas var nedaudz variēt un arī tikt interpretētas nedaudz savādāk.

Labās rokas galvenā tehnika ir lejupvērstis sitiens ar plektru pa stīgām, bet to var arī sadalīt divos veidos. Viens ir, ka pēc saskares ar stīgām plektrs vēl saskaras ar ādu, izveidojot papildus rezonējošu skaņu, un otrs ir, ka plektrs nesaskaras ar ādu. Spēlētāji bieži eksperimentē ar instrumenta tonālajām kvalitātēm, piesitot plektru dažādās vietās, piesitot tuvāk *komai šamisens* izdod biezāku un spēcīgāku skaņu, bet, ja plektrs tiek piesists tālāk no *komas* uz grifa pusi, skaņa ir trauslāka un klusāka.¹³⁰

¹²⁷ 001TYI, Ibaraki2012.

¹²⁸ 本條秀太郎 (Hondzō, H.). 「和の楽しみ本條秀太郎の三味線ちんちり連」 (Wa no tanoshimi Honjō Hidetarō no Shamisen chin chiri ren/Hondzō Hidetarō harmonijas baudījums Šamisena čin čiri savienojumā). Tokyo: Nihon Hōsō Shupankyōkai, 2002, 38.lpp.

¹²⁹ 006THI, Ibaraki2014.

¹³⁰ 001TYI, Ibaraki2012.

Sukui bači (すくい撥 *sukui bachi*) šai tehnikā plektrs nostrinkšķina stīgu virzienā no lejas uz augšu, kas rezultējas divos stīgu piesitienos, iesākot kustību no augšas uz leju un atgriežot plektru sākuma pozīcijā, vienlaicīgi nostrinkšķinot stīgu vēl vienu reizi. Šīs tehnikas izpildījumā spēlētājam ir jābūt uzmanīgam, lai vienlaicīgi nenostrinkšķinātu divas stīgas un nepaceltu stīgu pārāk augstu, kas liktu tai izmainīt pozīciju uz *komas*.

Sukuri bači tehnikai ir mazāks skaļums nekā piesitot plektru lejup virzienā, bet šim piesitienam ir unikāls, vibrējošs tonis.

Oši bači (押し撥 *oshi bachi*) ir tehnika, kurā ātri, ar vienu kustību, tiek nostrinkšķinātas divas vai trīs stīgas. Kustība sākas ar plektra novietošanu uz stīgas un ātru nobraucienu pa stīgu virsmu, nevis ar sitienu.

Avase bači (合わせ撥 *awase bachi*) šī tehnika ir ļoti līdzīga *oši bači*, bet to izpilda ar lejupvērstu piesitienu pa stīgām.

Kaeši bači (返し撥 *kaeshi bachi*), augšupvērsts nobrauciens pa stīgām sākot no trešās, visplānākās stīgas, šo tehniku parasti izpilda, ar instrumenta grifu nedaudz vērstu uz leju.¹³¹

Kasume bači (掠め撥 *kasume bači*) tiek veikts piesitiens pa stīgām, bet plektrs nesaskaras ar ādu. Spēlētāji bieži izmanto šo tehniku, lai palēninātu izpildījuma tempu.

Keši bači (消し撥 *keshi bachi*) šajā tehnikā uzreiz pēc plektra piesitiena ar kreisās rokas pirkstu tiek piespiesta tā pati stīga, lai mīkstinātu skaņu un samazinātu skaņas vibrācijas, vai arī lai pilnīgi pārtrauktu tās skanējumu.

Hito bači (ヒト撥 *hito bachi*) šī tehnika arī ir līdzīga *oši bači*, veicot piesitienu pa divām stīgām, pirmo un otro vai otro un trešo. Tehnika netiek veikta ātri, tā tiek izpildīta, lai būtu iespējams dzirdēt katru individuālo stīgas skanējumu.¹³²

Tataki bači (たたき撥 *tataki bachi*) tiek veikts spēcīgs piesitiens pa ādas virsmu uzreiz pēc stīgas piesitiena.

Čiričiri bači (ちりちり撥 *chirichiri bachi*), šis ir onomatopoētisks nosaukums tremolo efektam, kurā plektrs tiek lietots ļoti ātri, veicot lejup un augšup vērstas kustības uz vienas stīgas, parasti trešās stīgas. Spēlētājs cenšas pielietot tikai pašu plektra galu, lai pēc iespējas paātrinātu kustību.

¹³¹ Johnson, H. *The Shamisen Tradition and Diversity*. Leiden: Brill, 2010, 87.lpp.

¹³² 本條秀太郎 (Hondžō, H.). 「和の楽しみ本條秀太郎の三味線ちんちり連」 (Wa no tanoshimi Honjō Hidetarō no Shamisen chin chiri ren/Hondžō Hidetarō harmonijas baudījums Šamisena čin čiri savienojumā). Tokyo: Nihon Hōsō Shupankyōkai, 2002, 61.lpp.

Pičikāto (ピチカート *pichikāto*) šajā tehnika netiek pielietots plektrs, stīga tiek strinkšķināta ar labās rokas pirkstu, tehnika ir radusies Rietumu mūzikas ietekmē.¹³³

Ar kreisās rokas spēles teknikām, stīgas tiek piespiestas pie grifa, lai paaugstinātu skaņas augstumu. Tradicionālajā mūzikā parasti tiek lietots rādītājpirksts, vidējais pirksts un zeltnesis, bet mūsdienu mūzikas žanros ir iespējams pielietot visus pirkstus. Kreisās rokas pirksti arī tiek lietoti, lai strinkšķinātu stīgas, dažādu skaņas izgreznošanas teknikās.¹³⁴

Hadžiki (弾き *hajiki*) šajā teknikā netiek lietots plektrs, ar kreisās rokas rādītājpirkstu, vidējo pirkstu vai zeltnesi tiek strinkšķināta atvērta stīga. Stīga var būt apstādināta, un to galvenokārt dara ar rādītājpirkstu, šajā gadījumā apstādināto stīgu strinkšķina ar vidējo pirkstu vai zeltnesi.

Hazuši osae (はずし押さえ *hazushi osae*) šajā teknikā, pirmā vai trešā stīga tiek nostiepta nost no grifa malas, un to atlaižot, tiek radīta spēcīga vibrējoša skaņa, šajā brīdī labajā rokā turētais plektrs strinkšķina stīgu. Šo tehniku neizmanto ar otro jeb vidējo stīgu.

Keši bači (消し撥 *keshi bachi*), ir vairākas tehnikas ar nelielām izmaiņām, kuras sauc par *keši*. Viena no tām ir, kad kreisās rokas rādītājpirksts tiek novietots zem stīgas, nedaudz pieskaroties tai un tanī pat laikā stīgu strinkšķina ar plektru, kas rada maigi vibrējošu skaņu. Cits *keši* veids ir, ar kreisās rokas rādītājpirkstu piespiežot visas trīs stīgas pie grifa galviņas un strinkšķināt stīgas ar plektru, kas rada mēmu jeb ļoti kļu su skaņu.

Keši hadžiki (消し弾き *keshi hajiki*) plektra gals tiek novietots zem stīgas, nedaudz pieskaroties tai, un ar kreisās roka pirkstiem tiek veikta *hadžiki* tehnika.¹³⁵

Otoši (落とし *otoshi*) stīga tiek strinkšķināta ar plektru, un ar kreisās rokas pirkstu piespiesta, kā arī, ar pirkstu spiežot, ātri tiek nobraukts līdz augstākiem skaņas toņiem. Kad spēlētājs tiek līdz vēlamajam augstumam, pirksts tiek atlaists un atvērta stīga tiek vēlreiz nostrinkšķināta ar plektru.

Sukui hadžiki (救い弾き *sukui hajiki*) šajā tehnika tiek veikts augšupvērsts sitiens pa vienu, parasti pirmo stīgu, un uz citas stīgas, parasti trešās, veic *hadžiki* jeb to strinkšķina ar pirkstu.

Suri (すり *suri*) nozīmē berzēt, tehnika sastāv no pirksta slidināšanas lejup vai/un augšup pa stīgu un pie vēlamās nots, to ātri noņemot, un dažos gadījumos arī piesitot pa atvērto stīgu vai

¹³³ Johnson, H. *The Shamisen Tradition and Diversity*. Leiden: Brill, 2010, 88.lpp.

¹³⁴ 001TYI, Ibaraki2012.

¹³⁵ 本條秀太郎 (Hondžō, H.). 「和の楽しみ本條秀太郎の三味線ちんちり連」 (Wa no tanoshimi Honjō Hidetarō no Shamisen chin chiri ren/Hondžō Hidetarō harmonijas baudījums Šamisena čin čiri savienojumā). Tokyo: Nihon Hōsō Shupankyōkai, 2002, 57.lpp.

arī slīdes procesā, veicot vairākus piesitienus ar plektru. Pastāv ļoti daudzi *suri* paveidi, šī ir viena no vispopulārākajām izgreznošanas tehnikām.

Ura hadžiki (裏弾き *ura hajiki*) šajā tehnikā trīs vai četri pirksti tiek novietoti zem stīgas, un atveroties uz āru, katrs pirksts, sākot no mazā pirksta, ar nagu vai pirksta galu nostrinkšķina stīgu. Plektru šajā tehnikā nepielieto.¹³⁶

Ucu (打つ *utsu*) šo tehniku izpilda ar kreisās rokas pirkstu sitot pa stīgu, neizmantojot plektru. *Ucu* tehnikas rezultātā tiek izdota ļoti maiga skaņa.

Suri bači (すり撥 *suri bachi*), izpildot šo tehniku, spēlētājs ar labo roku novieto plektru uz stīgām, lai nedaudz pieklusinātu skaņu. Tanī pat laikā kreisās rokas divi pirksti tiek ātri slidināti augšup un lejup pa divām stīgām. Šīs tehnikas variācijas tiek pielietotas vairāku japāņu tradicionālo instrumentu izpildījumā.

Uči avase (打ち合わせ *uchi awase*) spēlētājs vienlaicīgi ar diviem kreisās rokas pirkstiem sit pa divām stīgām. Parasti tas tiek veikts dziesmas ievaddaļā.

Pastāv liels daudzums dažādu spēles tehniku un mūsdienas daudzi *šamisena* spēlētāji izdoma jaunas, kā arī papildina esošās tehnikas.¹³⁷

¹³⁶001TYI, Ibaraki2012.

¹³⁷ Johnson, H. *The Shamisen Tradition and Diversity*. Leiden: Brill, 2010, 91.lpp.

5. Mūsdienu šamisena lietošanas situācijas un semantika

5.1. Lietošanas situācijas

Mūsdienās *šamisena* pielietojums ir lielā mērā paplašinājies, pateicoties dažādu jaunu žanru izveidošanai un japāņu centieniem saglabāt vecās tradīcijas.

Šamisena mūzika vēl joprojām tiek plaši izmantota teātra žanros. *Kabuki* teātrī tas tiek spēlēts kopā ar citiem japāņu tradicionālajiem instrumentiem, tādiem kā *koto* (琴 *koto*), latviešu koklei līdzīgu instrumentu, un *šakuhači* (尺八 *shakuhachi*), kas ir liela izmēra bambusa stabule.¹³⁸ *Bunraku* jeb japāņu lelļu teātrī *šamisens* vēl joprojām ieņem ļoti svarīgu vietu. *Šamisens* tiek pielietots, kā galvenais instruments. Mūsdienās, tāpat ka iepriekš, tiek teikts, ka viss sākas ar *šamisenu*, kurš parāda *bunraku* tradicionālo un teatrālo pasauli visā tās varenībā, tikai ar dažiem plektra piesitieniem. *Šamisens* ir tas, kas *bunraku* teātrī aizsāk un motivē kustību, pēc savas būtības *bunraku* ir teatrāls žanrs, kurš ir galvenokārt jā klausās, nevis jāskatās, jo ar mūziku tiek izteikti visi sižeti un emocionālie pārdzīvojumi.¹³⁹

Rietumu teātra izrādēs dažos gadījumos tiek arī pielietots *šamisens*. Pirmo reizi Rietumu teātris Japānā parādījās divdesmitā gadsimta sākumā, tas palēnām attīstījās un pēc Otrā pasaules kara sāka parādīties liels daudzums jaunu lugu. Šo lugu starpā bija ne tikai Rietumu motīvu lugas, bet arī japāņu darbi, kuri atspoguļoja japāņu dzīvesveidu, dažādus mitoloģiskus stāstus un citas tēmas, no kurām daudzas tika saistītas ar Japānas motīviem. Uzvedot lugu, kurā bija sastopami Japānas motīvi, bieži tika izmantots *šamisens*, lai dotu izrādei japānisku noskaņu. Sākotnēji japāņu tradicionālos instrumentus reti kad izmantoja Rietumu stila izrādēs, bet pēc Otrā pasaules kara, saskaroties ar dažādu veidu darbiem un prasībām, tika sākts eksperimentēt, pievienojot dažādus japāņu mūzikas instrumentus. Mūsdienas ir liels daudzums dažādu Rietumu stila teātra trupu Japānā, kuras izpilda gan Rietumu lugas, gan japāņu izveidotas lugas un abos šajos novirzienos pēdējo trīsdesmit gadu laikā ir tendence dažādos veidos mēģināt ieinkorporēt japāņu tradicionālos mūzikas instrumentus, tai skaitā *šamisenu*.¹⁴⁰

Ne tikai teātros, bet arī operās, ir sākts pielietot japāņu instrumentus. Operas izrādēs *šamisens* tiek izmantots kā atribūts uz skatuves, lai dotu nedaudz tradicionālās jeb veco laiku

¹³⁸ Inoura, Y., Kawatake, T. *The Traditional Theatre of Japan*. S.l.: Floating World Editions, 2006, 190.lpp.

¹³⁹ 田中悠美子(Tanaka, Y.), 野川美穂子(Nogawa, M.), 配川美加(Haikawa, M.). 「まるごと三味線の本」 (Marugoto Shamisen no hon/Pilnīga grāmata par šamisenu). Tokyo: Seikyusha, 2009, 303.lpp.

¹⁴⁰ 003TOI, Ibaraki2012.

Japānas pieskaņu. Kā arī dažos gadījumos to pievieno orķestrim, lai ar solo izpildījumu akcentētu japāņu stila motīvus.¹⁴¹

Šamisenu mūsdienās turpina lietot arī *geišas*, kuras bieži tiek uzskatītas par tradicionālo mākslu glabātājām. Mūsdienu *geišas šamisena* spēli apgūst no savām vecākajām masām, vai arī speciālās grupu nodarbībās, kas noris skolai līdzīgā atmosfērā. *Šamisena* mūzikas pavadījums tiek lietots deju un dziesmu priekšnesumiem, ka arī to izpilda individuāli. *Geišas šamisenu* var spēlēt nelielās grupās vai arī pa vienai, tas ir atkarīgs no pieprasījuma, kā arī no klausītāju daudzuma un pasākuma lieluma. *Šamisena* mūzika, kuru spēlē *geišas* publikas priekšā galvenokārt sastāv no tradicionālajiem žanriem, kā piemēram, *kouta* un *nagauta*, kuri ir vieni no biežāk izpildītajiem. Klientu priekšā *geišas* nespēlē tādus stilus kā *cugaru šamisens*, jo tas ir pārāk aktīvs un neiederas *geišas* atturības un harmonijas veidolā.¹⁴²

Šintō (神道 *shintō*) reliģijas svētkos jeb festivālos, dažu prefektūru tempļos tiek spēlēta *šamisena* mūzika. Galvenokārt to izpilda pēc tempļa ceremonijas, to galvenokārt izmanto kā publikas un arī pašu tempļu dievu izklaides līdzekli.¹⁴³

Liels skaits *macuri* (祭り *matsuri*) jeb festivālu, ar dažādām nozīmēm, tiek rīkoti visa gada garumā dažādās Japānas prefektūrās. Katra festivāla nozīme ir atšķirīga, bet galvenokārt tie tiek rīkoti, lai izklaidētu sabiedrību un uzturētu, kā arī cienītu, vecas tradīcijas. Festivāli tiek svinēti ar dziesmām, dejām un gājieniem tradicionālo instrumentu pavadījumā. *Šamisens* tiek ļoti plaši izmantots dažādos festivālos. Festivālos *šamisenu* izmanto gājienos, vienlaikus ejot, un spēlējot, vai arī spēlētāji tiek vilkti skaisti izdekorētās, pārvietojamās, tempļu veidu konstrukcijās, šīs konstrukcijas var būt arī novietotas pilsētas centrā, šādā gadījuma gājiens notiek apkārt šai konstrukcijai. Katrā prefektūra ir savas tautasdziesmas, un tradicionālās dejas, kuras izpilda *šamisena* un citu instrumentu pavadībā. *Šamisens* tiek biežāk pielietots šādos festivālos, jo to ir vieglāk pārvietot nekā, piemēram, *koto* vai *taiko* bungas. Festivāli var notikt vairāku dienu garumā, dienas laikā un dažos gadījumos arī naktī. *Šamisena* spēlētāji tiek nomainīti aptuveni katru stundu, šī iemesla dēļ tiek izveidotas vairākas spēlētāju grupas, kuras darbojās uz maiņām. Tiek nomainīti ne tikai *šamisena* spēlētāji, bet var tikt nomainīta visa instrumentu grupa uz citu

¹⁴¹田中悠美子(Tanaka, Y.), 野川美穂子(Nogawa, M.), 配川美加(Haikawa, M.). 「まるごと三味線の本」 (Marugoto Shamisen no hon/Pilnīga grāmata par Šamisenu). Tokyo: Seikyuusha, 2009, 317.lpp.

¹⁴² 002TNI, Ibaraki2012.

¹⁴³松本宏泰(Matsuki, H.). 「津軽三味線まんだら」 (Tsugaru Shamisen Mandara/Cugaru Šamisena mandala). Tokyo: Jūgenkaisya Hōgaku Jyānaru, 2011, 33.lpp.

instrumentu, lai radītu variācijas mūzikā.¹⁴⁴ Šādos festivālos visi spēlētāji nav profesionāļi, spēlētāji var tikt savākti no visa ciemata vai pilsētas, visa gada garumā, laiku pa laikam, savācoties un kopā spēlējot. Daudzās pilsētās arī tiek veidoti muzikālie pulciņi, kuri piedalās festivāla ietvaros rīkotajos pasākumos, parādot savas prasmes. Daudzi pensionāri, kā arī sievietes, kuru vīri strādā, bet pašas ir galvenokārt mājsaimnieces, iesaistās dažādos individuālos un pilsētas rīkotos pulciņos, lai apgūtu jaunas prasmes, veidotu hobijus un aizņemtu brīvo laiku. Dažās prefektūrās, kurās *šamisens* ir īpaši populārs, kā, piemēram, Aomori prefektūrā, *šamisens* ir festivālu neatņemama daļa. Tas tiek spēlēts ne tikai gājienā, bet tiek rīkotas arī grupu un individuālās *šamisena* spēles sacensības un pat akrobātiski priekšnesumi.¹⁴⁵

Mūsdienās vēl joprojām tradicionālā mūzika ir ļoti tuva un svarīga lielai daļai Japānas sabiedrības, tādēļ tiek rīkoti daudzi tautasdziesmu, *enka* dziesmu un tradicionālo instrumentu koncerti, kā arī tiek izdoti ieraksti. *Enka* žanrā *šamisens* arī mūsdienās tiek plaši pielietots, jo tā skanējums pastiprina *enkas* sentimentālo kontekstu.¹⁴⁶

Šamisens un tautasdziesmas ir lietas, kuras vēl joprojām mūsdienās nav iespējams atdalīt vienu no otras. *Cugaru šamisena* instrumentālais repertuārs lielā mērā sastāv no dažādām tradicionālo dziesmu interpretācijām, bet arī individuāli mūziķi ir sarakstījuši darbus un izveidojuši improvizācijas, balstoties uz vecām tautasdziesmu tēmām. Pēc Otrā pasaules kara galvenās *šamisena* repertuāra dziesmas tiek dēvētas par „Trīs *Cugaru* dziesmām” vai „Trīs lielajām tautasdziesmām”. Tās ir „*Cugaru džonkara buši*” (津軽じょんから節 *tsugaru jonkara bushi*), „*Cugaru ōhara buši*” (津軽おうはら節 *tsugaru ōhara bushi*) un „*Cugaru josare buši*” (津軽よされ節 *tsugaru yosare bushi*). Katrai no trīs dziesmām ir vecā un jaunā versija, kā arī daudzas variācijas, atkarībā no prefektūrām, kurās tās tiek izpildītas. Šīs dziesmas tiek izpildītas uz *šamiseniem* festivālos, koncertos, konkursos, un ir neatņemama daļa no *šamisena* mūzikas.¹⁴⁷

Divdesmitā gadsimta astoņdesmitajos gados, *šamisenū* sāka iesaistīt pop un rokkultūrā, kas savukārt pamazām veicināja interesi par *šamisenū* jauno paaudžu vidū. Deviņdesmito gadu *šamisena* popularitātes sensācija sākas, parādoties daudziem talantīgiem spēlētājiem mūzikas aprindās. Astoņdesmito gadu otrajā pusē to aizsāka Šiniči Kinošita 木乃下真市 (1965), kurš

¹⁴⁴003TOI, Ibaraki2012.

¹⁴⁵田中悠美子(Tanaka, Y.), 野川美穂子(Nogawa, M.), 配川美加(Haikawa, M.). 「まるごと三味線の本」 (Marugoto Shamisen no hon/Pilnīga grāmata par *šamisenū*). Tokyo: Seikyusha, 2009, 95.lpp.

¹⁴⁶松本宏泰(Matsuki, H.). 「津軽三味線まんだら」 (Tsugaru Shamisen Mandara/Cugaru *šamisena* mandala). Tokyo: Jūgenkaisya Hōgaku Jyānaru, 2011, 62.lpp.

¹⁴⁷ Peluse, M., S. „Not your Grandfather’s Music: Tsugaru Shamisen Blurs the Lines between “Folk,” “Traditional,” and “Pop.” *Asian Music*, Vol.36, No. 2, University of Texas Press, 2005, 64.lpp.

paplašināja *šamisena* limitus gan kā solo izpildītājs, gan kā rokgrupas dalībnieks. Kinošita bija kā paraugs jauniešiem talantiem, kas parādījās uz nacionālās skatuves deviņdesmitajos gados. Ir uzskats, ka Kinošita bija pirmais, kas salika kopā *cugaru šamisena* izpildījumu ar modernajām, roka un pankā iedvesmotajām skaņām. Viņš sadarbojās ar dažādu žanru mūziķiem un 1993. gadā nodibināja *cugaru šamisena* rokgrupu, kurā ietilpa arī tādi instrumenti, kā elektriskā ģitāra un klavieres, Rietumu sitaminstrumenti un arī japāņu tradicionālās bungas. Deviņdesmitajos gados Kinošita izdeva vairākus mūzikas ierakstus, piedalījās daudzos augsta profila koncertos un televīzijas pārraidēs.¹⁴⁸

Neskatoties uz Kinošitas paveikto, deviņdesmito gadu *šamisena* fenomenālā uzplaukuma priekšgalā bija *šamisena* spēlētāji un komponisti Hiromicu Agacuma 上妻宏光 (1973) un Jošidas brāļi (吉田兄弟 *Yoshida kyōdai*) – Rjōičirō Jošida 吉田良一郎 (dz. 1977) un Keniči Jošida 吉田健一 (dz. 1979). Iemesls tam varētu būt vairāk saistīts ar harizmu, labu izskatu un labu laika plānošanu, nekā tikai ar mūzikas inovācijām. Līdzīgi Kinošita, Jošida brāļi un Agacuma modernizēja savu stilu, izmainot tradicionālo *šamisena* spēlētāju imidžu. Mainot matu krāsu un stilizējot modernas frizūras, kā arī valkājot modernas drēbes, nevis tradicionālos japāņu tērpus, kuri tika valkāti gadsimtiem ilgi spēlējot *šamisenu*. Spēlējot modernizētu tradicionālās mūzikas repertuāru, šie mūziķi arī rakstīja savas kompozīcijas, pievienojot dažādus instrumentus ārpus esošā žanra, un sadarbojās ar dažādu žanru māksliniekiem Japānā un arī ārpus tās. Sadarbojoties ar medijiem un ierakstu kompānijām, izdodot daudzus ierakstus, šie *šamisena* jaunie talanti sāka iegūt plašu fanu pulku Japānā un popularizēt *šamisenu* arī ārzemēs, atdzīvinot instrumenta un tā veco izpildītāju statusus.¹⁴⁹

1999. gadā Jošida brāļi veica savu oficiālo debiju, noslēdzot līgumu ar mūzikas kompāniju un ierakstot vairākus albumus, no kuriem pirmais tika pārdots vairāk nekā simts tūkstošs kopijās. Brāļu otrais disks „Move” 2001. gada Japānas zelta disku apbalvošanas ceremonijā tika apbalvots kā labākais tradicionālās japāņu mūzikas gada albums, kopš tā laika Jošidas brāļi ir ieguvuši daudzus apbalvojumus mūzikas pasaulē. Lai uzsvērtu *šamisena* piederību tradicionālajai mūzikai, brāļi sāka tērpties japāņu tradicionālajos tērpos, bet saglabāja savu modernizēto spēles stilu un

¹⁴⁸松木宏泰(Matsuki, H.).「津軽三味線まんだら」(Tsugaru Shamisen Mandara/Cugaru Šamisena mandala). Tokyo: Jūgenkaisya Hōgaku Jyānaru, 2011, 131.lpp.

¹⁴⁹上妻宏光 (Hiromitsu Agatsuma/Hiromicu Agacuma) Official Website. <http://agatsuma.tv/profile/index.html> [skatīts: 14.05.2015].

modernās frizūras. Jošida brāļi uzsāka intensīvas koncerttūres viscaur Japānai, piedaloties aptuveni desmit koncertos katru mēnesi.¹⁵⁰

Hiromicu Agacuma kā populārs *šamisena* spēlētājs Japānā tika atzīts dažus gadus pēc Jošidas brāļiem, savukārt eksperimentēt ar *šamisenu* viņš sāka daudz agrāk nekā brāļi. Atšķirībā no brāļiem, kuri nāca no Japānas ziemeļu daļas, kurā *šamisens* bija bieži sastopams tautas instruments un *šamisena* spēli viņi apguva no *šamisena* meistara, Agacuma uzauga Tokijas apkārtnē un savas zināšanas par *šamisenu* galvenokārt ieguva no nošu grāmatām, video un audio ierakstiem. Agacuma sāka apgūt *šamisenu* astoņdesmitajos gados, kad šis instruments nebija ieguvis popularitāti jauniešu vidū, bet Agacumu pievilināja *šamisena* unikālais tembris un skanējums.¹⁵¹ Sākotnēji Agacuma mācījās *šamisena* spēli nevienam, par to nesakot, jo tajā laikā vēl valdīja uzskats, ka *šamisens* ir domāts veciem cilvēkiem, kuri ar to nodarbojās savā brīvajā laikā, un bērni vai jaunieši pat neiedomājās tam ķerties klāt. Savukārt viņa vecāki, atklājot Agacumas nodarbošanos, iedrošināja viņu turpināt un pat apmeklēt *šamisena* spēles nodarbības. Agacuma tāpat kā Jošidas brāļi, *cugaru šamisena* aprindās pacēlās ar piedalīšanos un uzvarām konkursos. Septiņpadsmit gadu vecumā Agacuma pievienojās grupai „Musaši” (むさし *musashi*), kura eksperimentēja, apvienojot rok-mūziku ar tradicionālajiem japāņu mūzikas instrumentiem. Pieredze rokgrupā paplašināja Agacumas perspektīvu uz mūziku un ielika pamatus viņa solo karjerai. Mūzikas žanri, kas iespaido Agacumas izpildījumu, ir roks, džezs un flamenko. Viņa ierakstītie diski ir ieguvuši plašu atzinību un vairākus apbalvojumus, no 2002 līdz 2004. gadam Agacuma ir izdevis albumus, kuros *cugaru šamisens* tiek apvienots ar ļoti atšķirīgiem un dažādiem mūzikas stiliem sākot no tehno līdz blūzam.¹⁵²

Tradicionālā *šamisena* izpildījumā, ja tiek lietots vairāk nekā viens *šamisens*, to skanējums parasti ir unisonā, vai ar oktāvu atšķirībām. Bet modernā *šamisena* izpildījumā var sastapties ar katra *šamisena* atšķirīgu melodiju izpildījumu. Galvenokārt ar *šamisenu*, kas izpilda melodijas daļu un ar vienu vai vairākiem *šamiseniem*, kuri izpilda pavadījuma daļu vai melodiju ar akordiālam atšķirībām. Šis spēles veids atklāj harmoniālu progresiju skaņdarbā, kas japāņu tradicionālajā mūzikā nepastāv. Savienojot jaunas skaņas ar jau pazīstamajām *šamisena* melodijām, kā arī izmantojot dažādu tautu mūziku un mūzikas instrumentus, un samaisot

¹⁵⁰ Claude, A. „Japan's Shamisen Boom.” *The World & I*, Vol.18, No. 11, Washington Times Corporation, 2003, 97.lpp.

¹⁵¹ 上妻宏光 (Hiromitsu Agatsuma/Hiromicu Agacuma) Official Website. <http://agatsuma.tv/profile/> [skatīts: 15.05.2015].

¹⁵² Peluse, M., S. „Not your Grandfather's Music: Tsugaru Shamisen Blurs the Lines between “Folk,” “Traditional,” and “Pop.”” *Asian Music*, Vol.36, No. 2, University of Texas Press, 2005, 68.lpp.

tradicionālos solo izpildījumus ar rūpīgi izstrādātiem jauninājumiem, mūsdienu *šamisena* izpildītāji ir spējīgi ieinteresēt dažādu vecumu, nodarbošanos un nāciju fanus.¹⁵³

Sākot ar Čikudzanu, *šamisena* mūzika sāka izplatīties ārzemēs, šis aklais *šamisena* spēlētājs koncertēja vairākās pasaules valstīs, tai skaitā ASV, Vācijā, Holandē un citās. Čikudzana gadījumā tika izplatīta *cugaru šamisena* un tradicionālā *šamisena* māksla, bet, sākot ar deviņdesmitajiem gadiem, uz koncerttūrēm un pieredzes apmaiņu ārzemēs devās daudzi jaunie *šamisena* talanti, izplatot moderno *šamisenu* un parādot *šamisena* mūzikas daudzveidību. *Šamisenu* sāk mūsdienās lietot ne tikai tā spēles profesionāļi, bet, lai atsvaidzinātu un izmainītu savus priekšnesumus, *šamisenu* sāk pielietot arī citu žanru mūziķi, piemēram, japāņu rokmūziķis Gackt, Visual Kei tipa mūzikas izpildītāji, kuri galvenokārt koncentrējas uz ārējo imidžu nevis uz pašas mūzikas skanējumu, un citi mākslinieki.¹⁵⁴

Mūsdienās *šamisenu* arī spēlē jaunieši un vecāka gājuma ļaudis uz ielām, jaunieši lielā mērā vēlas parādīt savu talantu un nedaudz nopelnīt, bet vecāki ļaudis arī cenšas nopelnīt, kā arī parādīt publikai *šamisena* mūzikas skaistumu un tradīcijas. Līdz mūsdienām ir saglabājušās ziņas un vēsturiski pieraksti par *šamisena* akrobātu grupām, iespējams šī iemesla dēļ arī mūsdienās ir izveidojušās ielu *šamisena* spēlētāju un akrobātu grupas. Viena no šādām grupām ir „The Shamistreet” (セ三味ストリート *Seshamisutorīto*). Šie jaunieši debitēja 2002. gadā un nodarbojas ar publikas izklaidēšanu dažādos pasākumos un festivālos, spēlējot *šamisenu* dažādās, netradicionālās pozīcijās un augstumos, kā arī plektra vietā lietojot dažādus priekšmetus, pārtikas produktus, kā olas, sadzīves produktus, kā galda piederumus un citus priekšmetus. Mūsdienās jebkurai privātpersonai vai kompānijai ir iespējams nolīgt dažādas izklaidētāju grupas, un dažādu veidu *šamisena* izpildītāju grupu mūsdienu sabiedrībā nepietrūkst.¹⁵⁵

5.2. Mūsdienu *šamisena* nozīme

Dažādos Japānas reģionos *šamisenam* pastāvēja dažādas nozīmes, tas bija atkarīgs no klimata, tradīcijām un arī atrašanās vietas. Japānas ziemeļu daļā ziemas ir īpaši aukstas un garas, bet vasaras īsas, jau kopš 1930. gadiem ļaudis dzīvoja grūtos apstākļos, sastopoties ar pārtikas trūkumu un nabadzību. Šādos apstākļos *šamisena*, it īpaši *cugaru šamisena* spēle uzmundrināja

¹⁵³ 田中悠美子(Tanaka, Y.), 野川美穂子(Nogawa, M.), 配川美加(Haikawa, M.). 「まるごと三味線の本」 (Marugoto Shamisen no hon/Pilnīga grāmata par *šamisenu*). Tokyo: Seikyuusha, 2009, 168.lpp.

¹⁵⁴ 007KKa, Tokijo2015.

¹⁵⁵ ヨコハマ大度芸 (Yokohama daidōgei/Jokohamas ielu mākslinieki). http://daidoge.jp/profile/p_39.html [skatīts: 15.05.2015].

ļaudis un deva spēku garos, aukstos vakarus pavadīt nedaudz pacilātākā atmosfērā, ka arī novirzīt domas no ikdienas grūtībām. Japānas dienvidu daļā savukārt *šamisena* spēle nebija tik izplatīta, kā ziemeļu daļā, bet šis instruments tika plaši pielietots svinībās, kā arī ģimeņu lokos, lai padarītu ikdienu gaišāku.¹⁵⁶

Pēc savas būtības japāņi ir noslēgta tauta un *šamisena* spēle ir viens no variantiem kā izteikt savas jūtas, pat spēlējot vienam pašam, tiek teikts, ka *šamisena* spēle var nomierināt dvēseli. Spēlējot vienam pašam vai spēlējot lielākās grupās *šamisens* saved cilvēkus kopā un dod kopības sajūtu, kā arī ar savām gadsimtu gaitā veidotajām tradīcijām, tas liek japāņiem justies tuvāk pie savas kultūras.¹⁵⁷

Cugaru šamisens spēlē lielu lomu Japānas mūzikas pasaulē, un tā attīstību ir iespējams lielā mērā balstīt uz sabiedrības interesi par tradīcijām un tautasdziesmām. Kad *cugaru šamisena* mūzika pārgāja no nelieliem ciemiem uz pilsētām, tā saglabāšanā, divdesmitā gadsimta pirmajā pusē, lielu lomu spēlēja dziesmu konkursi un tautasdziesmu bāri. Kombinācija, kas sastāv no spēcīgajām un unikālām saknēm tautasdziesmu žanrā un uz priekšu dzenošiem ritmiem *šamisena* skaņdarbos, gadu gaitā veicināja *cugaru šamisena* popularitāti sabiedrībā.¹⁵⁸

Tradīcijas un to saglabāšana japāņiem vienmēr ir bijušas svarīgas, un lai atrastu jaunus talantus, popularizētu un saglabātu *šamisena* tradīcijas, tiek rīkoti vairāki *šamisenu* konkursi, gan mazi, piemēram, ciematu, pilsētu vai prefektūru mēroga, gan lieli, reģionu vai valsts mēroga konkursi. Šie konkursi var tikt kategorizēti pēc mūzikas žanra, kas tiek spēlēts vai arī pēc spēles stila, mūsdienās vieni no pazīstamākajiem konkursiem ir *cugaru šamisena* konkursi. Lielākā daļa pasaulē populāro *šamisena* izpildītāju, kā arī vienkārši talantīgi *šamisena* spēlētāji ir piedalījušies vairākos šī instrumenta konkursos. Formāts, kurā noris *cugaru šamisena* konkursi, ir līdzīgs tautasdziesmu konkursiem, kuros visa uzmanība tiek vērsta uz vokālistu, savukārt *cugaru šamisena* konkursos atšķirība ir tā, ka visa uzmanība ir vērsta uz solo *šamisena* spēli. Katru gadu Cugaru reģionā, kas atrodas Japānas ziemeļu daļā, tiek organizēti divi liela mēroga *cugaru šamisena* konkursi. Viens no tiem ir Nacionālais *cugaru šamisena* konkurss, kuru rīko Hirosaki pilsētā (弘前市 *hirosaki shi*), kura ir Cugaru kultūras centrs, un šo konkursu 1982. gadā ir dibinājis Čisato Jamada 山田千里 (1931 - 2004). Otrs ir visas Japānas *cugaru šamisena* konkurss,

¹⁵⁶ 002TNI, Ibaraki2012.

¹⁵⁷ 本條秀太郎 (Hondzō, H.). 「和の楽しみ本條秀太郎の三味線ちんちり連」 (Wa no tanoshimi Honjō Hidetarō no Shamisen chin chiri ren/Hondzō Hidetarō harmonijas baudījums Šamisena čin čiri savienojumā). Tokyo: Nihon Hōsō Shupankyōkai, 2002, 84.lpp.

¹⁵⁸ 松本宏泰 (Matsuki, H.). 「津軽三味線まんだら」 (Tsugaru Shamisen Mandara/Cugaru Šamisena mandala). Tokyo: Jūgenkaisya Hōgaku Jyānaru, 2011, 43.lpp.

kuru rīko Kanagi pilsētā (金木町 *kanagi machi*), kas ir *cugaru šamisena* dibinātāja Ņitabo dzimtā pilsētā. Šo konkursu 1988. gadā nodibināja Kazuo Daijō 大條和雄 (dz. 1928) *cugaru šamisena* spēlētājs un vēsturnieks. Katru gadu šie koncerti sapulcē lielu daudzumu izpildītāju un fanu, kā arī šiem konkursiem ir liela nozīme jaunu mūziķu karjeras gaitās. Konkursos piedalās ne tikai solo izpildītāji, bet arī dažādu reģionu un lielumu *šamisenu* kolektīvi uzstājoties ar iepriekš norādītiem skaņdarbiem, kā arī ir iespējams piedalīties ar pašsacerētiem jauniem skaņdarbiem. Ar konkursu palīdzību tiek atrasti gan jauni skaņdarbi, gan jauni talanti, kas tiek izvesti pasaulē, kā arī tie iedrošina jauniešus apgūt *šamisena* spēli un jau esošos *šamisena* spēlētājus attīstīt savu talantu.¹⁵⁹

Cugaru šamisena spēlētājiem, sākot no šī stila izveides brīža līdz mūsdienām, bija dota brīvība interpretēt vecas dziesmas jaunos veidos, neattālinoties no saviem vecāko paaudžu faniem. Šāda veida prakse atbalsta skaņdarbu jaunu versiju veidošanu laika gaitā, ar uzsvaru liktu uz inovāciju apvienotu ar veco tēmu parādīšanos melodijā, un jauniem tradicionāla repertuāra interpretējumiem. Bieži priekšnesumi un ieraksti tiek balstīti uz tradicionālās mūzikas tēmām, bet, rakstot jaunus skaņdarbus, tradicionālās tēmas tiek maisītas kopā ar jauniem stiliem un idejām. Mūsdienu mūziķi cenšas katru reizi rakstot mūziku iesaistīt tradicionālo skaņdarbu elementus, viens no iemesliem ir tas, ka ir vēlme parādīt to, ko muzikāli var izdarīt tikai *šamisens*, nevis tikai klavieres, ģitāra vai citi instrumenti. Mūsdienu pazīstamo *šamisena* spēlētāju, piemēram, tādu, kā Jošidas brāļu, stratēģija, kas viņus stingri iesakņo *cugaru šamisena* tradīcijā un padara viņus par jauno tendenču radītājiem, ir tas, ka viņi ievēro veco laiku tradīcijas, tai pašā laikā virzoties uz priekšu un izpaužot sevi pašu.¹⁶⁰ Hiromicu Agacuma ir teicis, ka viņš uzskata, ka viņa saknes un *šamisena* būtība ir balstīta uz tradicionālajām dziesmām un tādēļ, viņš cenšas neatstāt novārtā šos pamatus. Šis mūziķis arī ir teicis, ka muzikālā iedvesma bieži rodas, pavadot laiku ārzmēs un izzinot dažādus muzikālos novirzienus. Esot Jaunorleānas pilsētā Amerikā, Agacuma pirmo reizi izzināja blūza mūziku un vēsturi, un nonāca pie secinājuma, ka tā ir ļoti līdzīga *cugaru šamisena* mūzikai, šī iemesla dēļ viņš sāka eksperimentēt ar abiem žanriem, un muzikāli to skanējums ļoti labi gāja kopā.¹⁶¹

¹⁵⁹松木宏泰(Matsuki, H.).「津軽三味線まんだら」(Tsugaru Shamisen Mandara/Cugaru Šamisena mandala). Tokyo: Jūgenkaisya Hōgaku Jyānaru, 2011, 98.lpp.

¹⁶⁰ 001TYI, Ibaraki2012.

¹⁶¹ Peluse, M., S. „Not your Grandfather’s Music: Tsugaru Shamisen Blurs the Lines between “Folk,” “Traditional,” and “Pop.”” *Asian Music*, Vol.36, No. 2, University of Texas Press, 2005, 69.lpp.

Pēdējā laika *cugaru šamisena* zvaigznes arī turpina mūzikas aranžerēšanu un komponēšanu, brīvi apvienojot veco ar jauno un pazīstamo ar jaunatklāto. Vēl joprojām jauno komponistu vidū netiek atstāta novārtā veco laiku mūzika, stils un domāšana, jo iespējams, ja tas tiktu izdarīts, viņi vairs netiktu uzskatīti par *cugaru šamisena* mūziķiem. *Cugaru šamisena* mūzika un stils vienmēr ir bijis tāds, kurš iedrošina individuālo izpausmi un radošumu, vienlaikus uzsverot pamata repertuāra nozīmību. Jau no pašiem *cugaru šamisena* aizsākumiem šis stils tika balstīts uz Ņitabo un viņa mācekļu filozofiju „Spēlējiet paši savu *šamisen*u”.¹⁶² Šīs filozofijas dēļ Japānas sabiedrībā *cugaru šamisens* tika uzskatīts par veidu, kā izteikt savu personību un nāciju. Pirmajos tā izveides gados inovācijas bija samērā limitētas, sastāvēt no vecu melodiju variācijām un dažādiem plektra piesitiena veidiem, tikai pēc Otrā pasaules kara citu, daudz plašāku muzikālu, tonālu un ārēju veidu inovācijas tika uzsāktas. *Šamisena* mūziķu uzdevums ir diezgan sarežģīts, jo mūsdienās, ja viņi nebūs pietiekoši moderni, ir risks, ka tiks zaudēti jauno paaudžu fani, bet ja tiks eksperimentēts pārāk daudz, parādās risks, ka tiks zaudēti vecāku paaudžu klausītāji. Šobrīd ir nepieciešams balansēt starp tradīcijām un inovācijām, lai varētu turpināt iegūt jaunus *šamisena* mūzikas piekritējus un saglabāt esošos klausītājus.¹⁶³

Šamisens un tā mūzika laika gaitā ir izgājusi cauri dažādiem sabiedrības slāņiem, mūsdienās šis process ir nostabilizējies un *šamisena* spēle, kā arī mūzikas baudīšana ir pieejama visiem. *Šamisens* ir gājis cauri arī vairākiem popularitātes uzplaisnījumu un norietu jeb pilnīgiem klusuma periodiem, uz šo brīdi *šamisena* popularitāte ir savos augstumos un var prognozēt, ka tā tik ātri neizzudīs, skatoties uz mūsdienu augošo jauno spēlētāju un klausītāju pieaugumu. Pats instruments un tā mūzika ir izgājusi cauri dažādiem mūzikas žanriem un turpina to darīt, uz šo brīdi vienu no pozīcijām ieņemot popmūzikas kultūrā.

Japānā, tāpat kā Amerikā un Eiropas valstīs, popmūzikas kultūra ir spēcīgi balstīta uz imidžu un personību. Tāpat kā visi *šamisena* popularitātes uzplaukumi ir balstīti uz ne tikai talantīgiem, bet arī harizmātiskiem izpildītājiem, šī brīža *šamisena* popmūzikas uzplaukums ir ļoti lielā mērā balstīts uz harizmu un personību. Piemēram, Jošidas brāļi, Agacuma un citi izpildītāji mēģina galvenokārt sasniegt imidžu, kas ir moderns, bet tai pašā laikā skaidrs, centīgs un strādīgs. Japāņu publika atsaucas un ir apmierināta ar šādu laikam līdzīgu plūstošu attieksmi, kas arī labi sakrīt ar urbanizēto dzīves stilu.¹⁶⁴

¹⁶² 松本宏泰(Matsuki, H.). 「津軽三味線まんだら」 (Tsugaru Shamisen Mandara/Cugaru Šamisena mandala). Tokyo: Jūgenkaisya Hōgaku Jyānaru, 2011, 22.lpp.

¹⁶³ 002TNI, Ibaraki2012.

¹⁶⁴ 006THI, Ibaraki2014.

Šamisena izplatība ārzemēs turpinās jau vairākus desmitus gadu, sākotnēji *šamisena* ienākšana un iepazīstināšana ar tā mūziku tika uzskatīta kā iepazīstināšana ar Japānas tradīcijām un tās tradicionālās mūzikas izzināšana. Bet mūsdienās to pasaulē vairāk uzskata kā jaunu modernas mūzikas stilu, kas nes sevī līdzī japāņu saknes un unikālu mūzikas skanējumu.¹⁶⁵

Japāņu ģimenēm jeb vienkārši japāņiem, kuri dzīvo ārzemēs, dzirdēt *šamisena* mūziku, vai arī spēlēt šo instrumentu, kā arī citus japāņu tradicionālos instrumentus, personīgajās dzīvēs ir kļuvis ļoti nozīmīgi. Ārzemēs dzīvojošiem japāņiem *šamisens* nozīmē savu tradīciju saglabāšanu, un iespēju justies tuvāk savām saknēm, spēlējot vai dzirdot ne tikai tradicionālu, bet arī modernizētu *šamisena* mūziku. Tā ir arī iespēja parādīt pasaulei Japānas mūzikas unikālās iezīmes un tas ir internacionālu saišu stiprināšanas līdzeklis. *Šamisenam* izplatoties ārzemēs, tā mūzikai ir pavērušās daudz vairāk iespēju izvērsties, attīstīties un iesaistīties jaunu spēles žanru un inovāciju veidošanā.¹⁶⁶

¹⁶⁵ 田中悠美子(Tanaka, Y.), 野川美穂子(Nogawa, M.), 配川美加(Haikawa, M.). 「まるごと三味線の本」 (Marugoto Shamisen no hon/Pilnīga grāmata par Šamisenu). Tokyo: Seikyusha, 2009, 150.lpp.

¹⁶⁶ 005SHM, Šveice2013.

6. Dažu šamisena lietošanas gadījumu izpēte ārpus Japānas

Ārpus Japānas *šamisen*u un tā mūziku sāka izplatīt talantīgi *šamisena* spēlētāji, pēc Otrā pasaules kara *cugaru šamisena* meistars Čikudzans veica koncertus ne tikai Japānā, bet vairākkārt koncertēja arī Amerikā, Vācijā un citās pasaules valstīs. Vēl spēcīgāka šī instrumenta izplatība sākās deviņdesmitajos gados, kad jaunie talanti, tādi ka Jošidas brāļi, Hiromicu Agacuma un Šiniči Kinošita veica koncerttūres ārzemēs, starpkultūru mūzikas apmaiņas, un sadarbojās ar dažādu valstu mūziķiem jaunu skaņdarbu veidošanā. *Šamisena* mūzika tika izplatīta ne tikai ar populāru mūziķu palīdzību, to izplatīja arī japāņi, kuru hobiju starpā bija japāņu mūzika, un kuri pārcēlās uz dzīvi citās valstīs, dažādu iemeslu dēļ.¹⁶⁷

Lai *cugaru šamisena* mūziķi varētu iegūt popularitāti un piekrišanu Amerikā un citās valstīs, viņiem ir jārīko daudz koncerttūres, lai publika varētu izbaudīt dzīvo priekšnesumu, kas šiem mūziķiem dos pamata fanu grupas, lai pārdotu pietiekami daudz albumu. Mūsdienās daudzi *šamisena* izpildītāji veic mūzikas ierakstus ārzemēs, lai nostiprinātu savus kontaktus un saites ar Ameriku un citām valstīm. Piemēram, Jošidas brāļi ir veikuši mūzikas ierakstus Losandželosā un citās vietās, ar ārzemju producentu palīdzību, un vēlas sadarboties ar ārzemju popmūzikas dziedātājiem, lai paplašinātu savu klausītāju un fanu pulku.¹⁶⁸

Pēc *šamisena* un tā mūzikas ienākšanas ārzemēs, pamazām dažās valstīs sākās nelielu japāņu mūzikas un instrumentu spēles pulciņi, tos izveidoja gan ārzemēs dzīvojošie japāņi, gan daži japāņu meistari izveidoja savu skolu atzarus ārzemēs, gan arī vienkārši cilvēki, kurus aizrāva un ieintriģēja šis instruments un tā plašās muzikālās iespējas. Daudzās valstīs ir arī savas Japānas kultūras un mākslas asociācijas, kuras katru gadu rīko vairākus japāņu kultūras pasākumus, tai skaitā arī muzikālus priekšnesumus, kuros tiek aicināti uzstāties vietējie japāņu mūzikas praktizētāji, kā arī pieaicināti meistari un mūziķi no Japānas, lai sniegtu priekšnesumus un iepazīstinātu ar konkrēto žanru jeb instrumentu kultūru. Pēdējo gadu laikā, *šamisena* priekšnesumu skaits lēnam palielinās. Šāda veida pulciņi un asociācijas rīko ne tikai koncertus,

¹⁶⁷ Manes, S., I. „The Pedagogical Process of a Japanese-American Shamisen Teacher.” *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, No. 182, University of Illinois Press, 2009, 43.lpp.

¹⁶⁸ 本條秀太郎 (Hondžō, H.). 「和の楽しみ本條秀太郎の三味線ちんちり連」 (Wa no tanoshimi Honjō Hidetarō no Shamisen chin chiri ren/Hondžō Hidetarō harmonijas baudījums Šamisena čin čiri savienojumā). Tokyo: Nihon Hōsō Shupankyōkai, 2002, 84.lpp.

bet arī instrumentu apmācības nodarbības, kā arī nometnes bērniem, lai pēc iespējas vairāk ieinteresētu publiku.¹⁶⁹

Vairāki *šamisenu* veikali Japānā ir izveidojuši savu veikalu mājaslapas, lai *šamiseni*, to aksesuāri un pašu *šamisenu* labošana būtu vieglāk pieejama. Vairākas no šīm mājaslapām tiek tulkotas angļu valodā, lai arī ārzemnieki varētu pasūtīt *šamisenus* un komunicēt ar japāņu *šamisenu* meistariem. Mūsdienās arī ārzemēs esošiem *šamisena* spēlētājiem ir iespējams caur šīm mājaslapām iegādāties instrumentus, dziesmu grāmatas, *šamisena* aksesuārus, piemēram, stīgas, kuras ir pieejamas tikai Japānā, *komas* un citus aksesuārus, kuri internacionāli tiek nosūtīti pasūtītājam. Ja kāda instrumenta daļa tiek sabojāta, vai arī, piemēram, spēles laikā saplīst pār korpusu novilkta āda vai korpusa iekšējā grifa daļa, kā arī citas *šamisena* sastāvdaļas, ir iespējams sazināties ar veikala īpašnieku vai *šamisena* meistaru un nolemt, ko darīt tālāk. Atšķirībā no bojājuma nopietnības, ja bojājums ir minimāls, kā piemēram, nošķelta plektra vai grifa daļa, pastāv iespējamība ar meistara instrukciju palīdzību, pašam salabot bojājumu. Bet ja bojājums ir nopietns, kā piemēram, ādas plīsums, kuru bez speciāliem instrumentiem nav iespējams salabot, pastāv iespēja visu instrumentu vai arī tikai kādu tā daļu, grifu vai korpusu, nosūtīt meistaram uz remontu. Apmaksa par pakalpojumiem tiek veikta caur internacionāliem banku pārskaitījumiem vai arī ar vietējo reprezentatīvu palīdzību.¹⁷⁰

Vairāki *šamisenu* veikali ir izveidojuši sakarus un sadarbojas ar ārvalstu japāņu mūzikas un *šamisenu* asociācijām, un privāti veidotām grupām, rīkojot dažādus pasākumus gan Japānā, gan ārzemēs. Tiek rīkotas nometnes Japānā, uz kurām sūta ārzemju *šamisena* spēles apguvējus, talantīgus un entuziastiskus japāņu mūzikas cienītājus, lai uzmundrinātu un iedvesmotu tālāko instrumenta spēles apguvi. Šāda veida nometnes tiek rīkotas arī ārzemēs un uz tām speciāli brauc japāņu meistari, lai apmācītu spēlēt gribētājus un Japānas kultūras interesentus. Kā arī veidojot sakarus ar šīm ārzemju grupām, daudzos gadījumos tiek veikti arī mūzikas ieraksti un jauni skaņdarbi. Šī sadarbība ir abpusēja, kas nozīmē, ka lielā daļā gadījumu no Japānas puses tiek dots atbalsts spēles, instrumenta apguvē, mācību procesā, kā arī kultūras un tradīciju apguvē. Savukārt no ārzemju valstu puses tiek dots ieskats par savu kultūru, it īpaši mūzikas kultūru un tās īpatnībām, dodot japāņu mūziķiem idejas tālākai *šamisena* attīstībai, kā arī tiek palīdzēts iepazīstināt pasauli ar *šamisenu*, šādā veidā paplašinot šī instrumenta fanu jeb klausītāju pulku,

¹⁶⁹ 005SHM, Šveice2013.

¹⁷⁰ 本條秀太郎 (Hondzō, H.). 「和の楽しみ本條秀太郎の三味線ちんちり連」 (Wa no tanoshimi Honjō Hidetarō no Shamisen chin chiri ren/Hondzō Hidetarō harmonijas baudījums Šamisena čin čiri savienojumā). Tokyo: Nihon Hōsō Shupankyōkai, 2002, 87.lpp.

un, protams, šīs ārzemju grupas jeb reprezentatīvi palīdz veikt *šamisena* veikalu un mūziķu biznesa darbības. Amerikā un Rietumeiropā ir vairākas šādas Japāņu mūzikas un *šamisena* asociācijas, klubi, bet uz šo brīdi Eiropas austrumu daļā šāda veida klubu ir ļoti mazs, dažās valstīs, kā piemēram, Latvijā, Lietuvā un citās, šāda veida *šamisena* organizācijas un grupas vēl nav nodibinātas.¹⁷¹

6.1. Šveice

Autore personīgi 2013. gadā izpētīja vienu no Šveicē izveidotajām *šamisena* grupām, un nedēļas garumā piedalījās šīs grupas nodarbībās, kā arī intervēja tās dalībniekus. Šo Šveices *šamisena* klubu, kurš atrodas Šveices galvaspilsētā 2001. gadā izveidoja Ibaraki prefektūras *šamisena* meistars Tošijuki Isaka, kā vienu no saviem *iemoto* atzariem. Šo grupu palīdzēja dibināt Šveicē dzīvojošie japāņi, kuri bija ieradusies strādāt vai apprecējušies šai valstī, un sākotnēji visi dalībnieki bija japāņi, kas dzīvo Šveicē un viņu ģimenes, bet laiku gaitā, it īpaši pēdējo deviņu gadu laikā, kad šī grupa jau bija nostabilizējusies savā darbībā, sāka pievienoties jauni dalībnieki, šveicieši, kā arī cilvēki ar aziātisku izcelsmi. Pirmie dalībnieki, kas palīdzēja izveidot šo grupu, bija meistara Isakas skolnieki Japānā un pēc pārcelšanās uz dzīvi Šveicē šie skolnieki vēlējās turpināt apgūt *šamisenu*, šī iemesla dēļ tika lūgts padoms meistaram Isaka, kurš savukārt ierosināja izveidot nelielu sava *iemoto* atzaru Šveicē, un bija ar mieru konsultēt un apmācīt visus spēlēt gribētājus.¹⁷² Savācot nelielu spēlētāju grupu, vecākais no meistara Isakas skolniekiem sāka apmācīt pārējos dalībniekus pāris stundas nedēļā, ar pilsētas domes piekrišanu tika rīkoti nelieli koncerti, lai informētu un ieinteresētu sabiedrību par *šamisenu* un tā spēles apguvi. Pats meistars Isaka vienreiz gadā uz nedēļu vai divām ieradās Šveicē ar dažiem no saviem Japānas mācekļiem, lai redzētu spēlētāju progresu un mācītu jaunus skaņdarbus un spēles paņēmienus. Ja pašam meistaram nebija iespējams ierasties, viņš sūtīja dažus no saviem vecākajiem mācekļiem palīdzēt mācību procesā.

Šamisena spēle un apguve palīdzēja japāņiem, kuri dzīvoja Šveicē, justies drošāk un mājīgāk nepazīstamā zemē, kā arī tas ļāva viņiem justies tuvākiem savai nācijai, un deva iespēju apmācīt savus bērnus savas dzimtās valsts kultūras un tradīciju dzīvē. Šie cilvēki arī vēlējās iepazīstināt šveiciešus un sev apkārt esošos ļaudis ar *šamisenu*, japāņu kultūru un tās skaistumu.

¹⁷¹ 007KKa, Tokijo2015.

¹⁷² 001TYI, Ibaraki2012.

Kā arī paša meistara Isakas interesēs bija izplatīt *šamisena* mākslu ne tikai Japānā, bet arī ārzemēs, kas pastiprināja tradīciju saglabāšanu un deva iespēju šī instrumenta popularitātes augšanai, bet galvenais, viņš vēlējās un vēlas, lai viņa skolnieki nepamet *šamisena* spēli un turpina savu māksliniecisko darbību.¹⁷³

Vecākie grupas dalībnieki lieto savus personīgos *šamisenus*, kurus ir atveduši līdzī no Japānas vai pasūtījuši, lai tie tiktu izgatavoti un atsūtīti, bet ne tik pieredzējušiem spēlētājiem un jauniešiem dalībniekiem tiek dots spēlēt uz vecākiem *šamiseniem*, kurus ir atsūtījis vai atvedis meistars Isaka. Katrs pēc savām finansiālām spējām, jo *šamisens* ir salīdzinoši dārgs instruments, ar laiku iegādājas vai pasūta savu *šamisenu*, kuru visbiežāk gatavo, sūta un pēc vajadzības arī labo meistars Isaka. Pie meistara tiek arī veikti pasūtījumi par dažādu aksesuāru iegādi, piemēram, pirkstu uzmavas, stīgas un citi. *Šamisena* veidam, uz kura spēlē iesācēji, atšķirībā no Japānas, netiek pievērsta liela uzmanība, jo uz jebkura šī instrumenta veida var spēlēt jebkuru skaņdarbu, bet, pērkot savu *šamisenu*, lielākā daļa iegādājas *cugaru šamisenu*, jo uz tā var veikt dažāda veida un stipruma spēles tehnikas. Japānā, savukārt tiek dota iespēja izmēģināt dažādus *šamisena* veidus, lai varētu izdomāt, kurš katram cilvēkam ir piemērotāks un kuru pēc savas vēlēšanās katrs individuāli grib spēlēt, un pēc tam šo instrumenta veidu vairs nemaina. *Šamisena* veidu, kurš tiks spēlēts var noteikt arī grupa, kurā pievienojas, daudzās grupās tiek lietots viens instrumenta veids, piemēram, *cugaru šamisens* vai *hosozao šamisens*, atšķirībā no spēles žanra. Ja spēlētājs vēlas spēlēt vai apgūt jaunu žanru, piemēram, *kouta*, kurā tiek lietots *hosozao šamisens*, tad spēlētājs iegādājas vēl vienu *šamisenu*, nevis nomaina to.¹⁷⁴

Nodarbības notiek dažādos līmeņos atšķirībā no spēles ilguma un zināšanām, katra grupa var rīkot nodarbības dažādās dienās, bet, kad gatavojas koncertiem vai arī kad ierodas skolotājs, nodarbības notiek ar visiem kopā. Pārsvārā skaņdarbi tiek mācīti un nodoti mutiski, bet ārzemēs atšķirībā no Japānas *iemoto* sistēmas, dažos gadījumos tiek pielietotas arī notis. Lai gan šīs Šveices grupas galvenā nodarbošanās ir *šamisena* spēle, līdzīgi ar meistara Cukubas Universitātes *šamisena* klubu, pēc izvēles ir iespējams nedaudz apgūt arī japāņu tradicionālās dejas, dziedāšanu un nedaudz *taiko* bungu spēli. Vienreiz gadā meistars Isaka ar pāris mācekļiem, vai arī tikai mācekļi, ierodas Šveicē, lai veiktu intensīvu *šamisena* spēles apmācību kursu un iemācītu jaunas tradicionālās dziesmas un dejas *šamisena* pavadībā. Šī kursa laikā *šamisena* nodarbības notiek katru dienu vairāku stundu garumā, mācekļi un meistars apmāca katru *šamisena* spēles līmeņa

¹⁷³ 005SHM, Šveice2013.

¹⁷⁴ 004TNI, Šveice2013.

grupu individuāli, bet deju un dziesmu nodarbības notiek kopā, trīs reizes nedēļā. Repertuārs, kas tiek mācīts ārzemju grupām, galvenokārt sastāv no japāņu tradicionālās mūzikas dziesmu un skaņdarbu klāsta, bet šim klāstam tiek pievienoti arī *cugaru šamisenā skaņdarbi*, kā arī paša meistara sacerētie darbi. Kursā laikā meistars ar mācekļiem mēdz rīkot nelielus koncertus, kuros uzstājas publikas priekšā. Pēdējā dienā katra grupa veic priekšnesumu visu dalībnieku un skolotāju priekšā, kurā parāda visu, ko ir iemācījušies kursa laikā.¹⁷⁵ Pēc skolotāju aizbraukšanas Šveices *šamisenā* grupa pilsētā organizē Japāņu kultūras un mākslas koncertu, kurā paši uzstājas ar dejām, dziesmām, *taiko* bungu un *šamisenā* spēli.

Vēl vienu reizi gadā no Šveices *šamisenā* grupas tiek uzaicināti pāris dalībnieki uz Japānu, piedalīties meistara vietējo *iemoto* grupu nodarbību nometnēs un koncertos. Šīs nodarbības notiek daudz sarežģītākā un noslogotākā pakāpē. Šīs nometnes perioda laikā *šamisenā* nodarbības notiek vairākas reizes dienā, ieskaitot arī dziesmu, deju un *taiko* nodarbības, pārtraukumi tiek ņemti ēdienreizēs un vakarā, kad kopējās nodarbības ir beigušās un ir, iespējams, trenēties individuāli. Šāda veida noslogotas nodarbības parasti tiek rīkotas vasaras periodā, kad skolniekiem un studentiem ir brīvlaiks, kā arī pirms festivāliem un lieliem koncertiem vai konkursiem. Intensīvu nodarbību beigās, tāpat kā Šveicē, tiek rīkoti koncerti un iegūto zināšanu atrādīšanas ceremonijas, kurās ir jāpiedalās visiem dalībniekiem. Šāda veida nopietnās nodarbībās, neskatoties uz vietējo mācekļu prasmju līmeni, ir jāpiedalās visiem, no ārzemju mācekļiem galvenokārt piedalās pieredzējuši *šamisenā* spēlētāji, lai pēc tam iegūtās zināšanas varētu aizvest atpakaļ un apgūto iemācīt arī savas valsts grupā. Ārzemju *šamisenā* spēlētāji, kuri ir iesācēji vai kuriem nav lielas pieredzes, tiek mācīti nedaudz lēnākā tempā, lai viņus nepārslogotu un nesamazinātu vēlmi tālākai instrumenta spēles apguvei.¹⁷⁶

Savas iegūtās prasmes un zināšanas Šveices *šamisenā* grupa galvenokārt pielieto Japānas mūzikas izplatīšanai un personīgajai baudai. Pilsētās tiek rīkotas Japānas kultūras dienas, kuras ir viens no pasākumiem, kurā vairāki japāņu mākslu klubi, organizācijas, kuras uztur sakarus ar Japānu, ņem dalību, ieskatot iepriekš minēto *šamisenā* grupu. Pēdējā laikā šī grupa darbojas arī kā izkslaidētāji privātos pasākumos, uzstājoties vairākos privātos pasākumos. Daži *šamisenā* grupas dalībnieki arī raksta savus mūzikas aranžējumus, savienojot *šamisenā* spēli ar vietējām mūzikas tradīcijām, piemēram, apvienojot Šveices pūšamo instrumentu spēli ar *šamisenā* spēli vai dziedot šveiciešu tautasdziesmas *šamisenā* pavadībā. Daži no šīs grupas dalībniekiem ir

¹⁷⁵ 001TYI, Ibaraki2012.

¹⁷⁶ 004TNI, Šveice2013.

izveidojuši savu personīgo Šveices *taiko* bungu ansambli, kurā apgūst *taiko* bungu spēli un uzstājās publikas priekšā. Papildus šim ansamblim tika izveidota arī *taiko* bungu darbnīca, kurā paši šveicieši gatavo dažāda veida japāņu bungas. Laika gaitā Japāņu mūzika ārzemēs iegūst lielāku interesentu pulku un tiek attīstīta un izplatīta arvien vairāk.¹⁷⁷

6.2. Amerika

Amerikā *šamisens* ienāca jau divdesmitā gadsimta sākumā, Amerikā to iepazīstināja kopā ar citām ievestām japāņu kultūras tradicionālajām mākslām, kā *ikebana* (活花 *ikebana*) Japānas tradicionālo ziedu kompozīciju mākslu un citām. Šajā laika Japānas kultūra tika uzskatīta par ļoti eksotisku un svešu, kas cilvēkos raisīja interesi. Tika veikti demonstrējumi un koncerti, bet to skaits bija minimāls, un Amerikā sākotnēji *šamisens* popularitāti neieguva.¹⁷⁸

Otrā pasaules kara laikā, pirmās paaudzes japāņus, kuri bija pārcēlušies uz dzīvi Amerikā, ievietoja kara nometnēs, kas atradās nomaļās vietās un dzīve šajās nometnēs līdzinājās cietumiem. Japāņi varēja līdzīti ņemt tikai lietas, ko paši varēja panest, šo cilvēku starpā bija arī japāņu tradicionālo mākslu skolotāji un pratēji, cilvēki ņēma līdzīti dzīvei nepieciešamus un sev nozīmīgus priekšmetus, daži ļaudis arī bija paņēmuši līdzīti savus mūzikas instrumentus, to starpā bija arī *šamiseni*. Pirmās paaudzes japāņi cieta lielus zaudējumus, pazaudējot savas mājas, darbu un mantību. Šajās nometnēs cilvēki centās izdzīvot kā varēja un Japānas tradicionālās mākslas palīdzēja viņiem uz laiku aizmirst šo cietumam līdzīgo atmosfēru un deva iespēju nodarbināt savu laiku, kaut ko apgūstot, un galvenokārt tā bija iespēja jaunajiem japāņu amerikāņiem mācīties kulturālās mākslas. Māksla, kurā lielu nozīmi ieņēma arī mūzika, bija viens no izdzīvošanas veidiem, japāņi pavadīja laiku mācoties dažādas tradicionālās mākslas no to pratējiem, dejas, dziesmas, teatrālās mākslas, instrumentu spēli un citas mākslas. Tika veiktas nelielas *kabuki*, *bunraku* izrādes, lietojot sev pieejamus materiālus, šajā izrādēs, kā arī nelielos deju un dziesmu priekšnesumos, tika izmantots *šamisens* un citi pieejamie instrumenti. Rīkoja nelielus grupveida apguves pulciņus, tai skaitā arī *šamisena* spēles grupiņas, kuras ar pieejamo skaitu instrumentu bērniem un pieaugušajiem, tika rādīts kā spēlēt un dots trenēties, tika izpildīti arī nelieli instrumentāli priekšnesumi. Šie cilvēki nometnēs saglabāja savas japāņu tradicionālās mākslas un tie, kuri pārcieta un izdzīvoja šo Otrā pasaules kara nometņu periodu, palīdzēja

¹⁷⁷ 005SHM, Šveice2013.

¹⁷⁸ 田中悠美子(Tanaka, Y.), 野川美穂子(Nogawa, M.), 配川美加(Haikawa, M.). 「まるごと三味線の本」 (Marugoto Shamisen no hon/Pilnīga grāmata par Šamisen). Tokyo: Seikyusha, 2009, 126.lpp.

kultivēt šīs tradicionālās mākslas, tai skaitā *šamisena* spēli, šo nometņu dēļ, parādījās vairāki *šamisena* un citu tradicionālo mākslu skolotāji Amerikā. Par šiem notikumiem oficiāla dokumentācija praktiski nepastāv, bet ir palikuši stāsti no aculieciniekiem, ir izveidota filma, kurā ir apkopoti vairāki cilvēku personīgie dzīves stāsti šajās nometnēs : „Hidden Legacy: Japanese Traditional Performing Arts in the World War II Internment Camps”.¹⁷⁹

Sobrīd Amerikā pastāv vairākas *šamisena* spēles apgūšanas grupas. Dažas no tām ir dibinājuši japāņu *šamisena* spēlētāji, kuri dzīvo Amerikā vai sadarbojas ar šīm grupām internacionāli kā tas notiek Šveices gadījumā, kā arī citas ir dibinājuši paši amerikāņi, kuri nodarbojās un ir aizrāvušies ar *šamisena* spēli. Viena no lielākajām šādām *šamisena* spēles un kultūras apmācības grupām ir *Bačidō* (撥道 *bachidou*). Šo grupu 2011. gadā ir dibinājis amerikānis Kails Abots (Kyle Abbott), un šīs grupas darbības un apmācība galvenokārt notiek internetā, caur grupas izveidotu interneta saiti.¹⁸⁰

Kaila ģimene vairākus gadus nodarbojās ar blugrass mūzikas mācīšanu iesācējiem, šis žanrs ir sava veida kantrī mūzika, kuru ir ietekmējusi džeza un blūza mūzika, šim žanram ir tipisks virtuozs bandžo un ģitāras spēlējums, ka arī augstu toņu dziedājums. Pirms *šamisena* spēles uzsākšanas, Kails no septiņu gadu vecuma jau spēlēja dažādus stīgu instrumentus, tādus kā ģitāru, vijoli, bandžo, basu un mandolīnu, kas viņam deva dziļu ieskatu mūzikā pirms *šamisena* apguves. Ceļojumā uz Japānu Kails iepazinās ar *šamisenu*, kura skanējums un spēles stils viņu ieinteresēja. Trīspadsmit gadu vecumā Kails sāka patstāvīgi apgūt *šamisena* spēli, kā arī vairākus gadus centās uzbūvēt pats savu *šamisenu*, beigās veiksmīgi izveidojot profesionāla līmeņa *cugaru šamisena* duplikātu. Kails sarakstīja plašu rokasgrāmatu, par to kā uzbūvēt un spēlēt pašam savu *šamisenu* : „Shamisen of Japan”. Vairāku gadu mācīšanas pieredze, deva Kailam saprašanu, par to, kā mācīt *šamisenu* iesācējiem pēc iespējas saprotamāka veidā, bez pārrautumiem, lai skolnieki varētu izbaudīt mācību procesu. Ar vienas no Bačidō kopienas instruktorēm, *šamisena* tautasdziesmu žanra spēlētājas un japāņu tautasdziesmu dziedātājas Aki Takahaši 高橋亜季 (dz. 1982), palīdzību Kails Amerikā rīko vairākas *šamisena* darbnīcas un dibina vietējo *šamisena* grupu Kalifornijā. Kaila mērķis ir iepazīstināt sabiedrību ar *šamisenu* un palīdzēt cilvēkiem atklāt šī instrumenta šarmu, tādēļ viņš dibināja pasaulē pirmo internacionālo *šamisena* kopienu Bačidō,

¹⁷⁹ Hidden Legacy : Japanese Traditional Performing Arts in the World War II Internment Camps. <http://jcalegacy.com/about-the-film/> [skatīts: 19.05.2015].

¹⁸⁰ Bachido International Shamisen Society. <http://bachido.com/school> [skatīts: 20.05.2015].

lai dotu iespēju *šamisena* entuziastiem no visas pasaules apvienoties, dalīties idejās, mācīties *šamisena* spēli un iedrošināt kopienas jaunpienācējus un *šamisena* spēles iesācējus.¹⁸¹

Bačidō kopienā strādā vairāki *šamisena* instruktori, katrs ar savu spēles stilu. Kails Abots galvenokārt māca fundamentālās *cugaru šamisena* spēles tehnikas, kā arī japāņu tradicionālās mūzikas skaņdarbus un dažādu pasaules valstu mūzikas žanru savienojumu skaņdarbus, iemācot standarta spēles tehnikas, viņš palīdz skolniekam izpaust un atrast savu personīgo stilu.

Instruktors Kevins Kmetz (Kevin Kmetz) ir pirmais ārzemnieks, kas ir uzvarējis *cugaru šamisena* konkursu Kanagi pilsētā, Japānā, kā arī piedalījies un ieguvis atziņu, balvas vairākos citos *šamisena* konkursos. Kevins apguva *cugaru šamisenu* pie *šamisena* meistara Japānas ziemeļos un 2004. gadā izveidoja pats savu mūzikas grupu „God of Shamisen”, kura galvenokārt apvienoja tādus mūzikas stilus, kā *cugaru šamisenu*, roku, metālu, panku un citus smagās mūzikas stilus, pielietojot tādus mūzikas instrumentus, kā *cugaru šamisens*, bungas, elektrisko ģitāru un basu ģitāru. Šī grupa ir ieguvusi popularitāti ne tikai Amerikā, bet arī Japānā, ar saviem enerģiskajiem priekšnesumiem. Kevins galvenokārt specializējas un Bačidō kopienā māca Rietumu valstu skatījumu uz *šamisena* mūziku, dažādu mūzikas žanru spēli uz *šamisena*, bet galvenokārt smagās mūzikas apvienojumu un izpildījumu uz *cugaru šamisena*.¹⁸²

Instruktors Maikels Penijs (Mike Penny) ir vēl viens ārzemnieks, kas ir piedalījies un ieguvis apbalvojumus Japānas *cugaru šamisena* konkursos. Viņš ir ceļojis un spēlējis daudz koncertos Japānā un Amerikā, izpildot plašu repertuāra klāstu, piemēram, izpildot uz *šamisena* Balkānu čigānu mūziku, Rietumu klasisko mūziku, flamenko, džezu un daudz citus mūzikas žanrus. Maikels galvenokārt specializējas un māca *šamisena* mūzikas tonālās un ritmiskās variācijas.

Aki Takahaši ir Japāņu instruktore, kura māca japāņu tradicionālās mūzikas un tautasdziesmu spēli uz *šamisena*. Neskatoties uz to, ka viņa māca vecas, tradicionālas japāņu dziesmas, viņa motivē spēlētājus veidot savas improvizācijas, lai katru dziesmu padarītu personisku un izveidotu unikālu un dinamisku saiti ar skaņdarbiem, kuri tiek izpildīti.

Šie četri indivīdi ir galvenie Bačidō kopienas instruktori, ar kuriem var sazināties privāti un arī mācīties *šamisena* spēli individuālās nodarbībās, bet ir arī daudzi citi instruktori, kuri māca skolniekus ar video palīdzību un vairākos kopienas veidotos pasākumos, kuri tiek rīkoti ne tikai Amerikā un Japānā, bet arī daudzās citās pasaules valstīs.¹⁸³

¹⁸¹ 008KA, Skype, Latvija2015.

¹⁸² 009KKm, Skype, Latvija2015.

¹⁸³ Bachido International Shamisen Society. <http://bachido.com/school> [skatīts: 20.05.2015].

Bačidō interneta kopienā ir iestājušies dažādu pasaules valstu un dažādu spēles līmeņu *šamisena* entuziasti, kuri apgūst *šamisena* spēli un kultūru. Bačidō *šamisena* nodarbības notiek vairākos veidos, viens no tiem ir klātienē grupu vai privātās nodarbībās, Amerikā instruktoru klātienē un kopēji rīkotos pasākumos. Otra iespēja, kuru lieto daudzi internacionālie spēlētāji, ir patstāvīga mācība caur video nodarbībām. Vairāki instruktori ir izveidojuši viegli uztveramus video, kuros tiek parādītas spēles tehnikas un skaņdarbu paraugdemonstrējumi. Bet galvenās un visefektīvākās nodarbības tiek veiktas ar skaipa video zvanu palīdzību. Katrs *šamisena* spēles apguvējs var izvēlēties vienu no instruktoriem un, sazinoties ar viņu, norunāt sev izdevīgu laiku privātnodarbības norisei skaipā. Šajās nodarbībās galvenokārt skaņdarbi tiek mācīti mutiski un ar paraugdemonstrējumu palīdzību, bet lielā mērā tiek izmantotas arī *šamisena* mūzikas nošu grāmatas, tiek mācītas dažādas spēles tehnikas un skaņdarbi. Instruktori dod pirkstu veiklības uzdevumus, kā arī, iemācot pamata skaņdarbus, uzdod skolniekam izveidot savus interpretācijas variantus, ar padomu un treniņu palīdzību tiek mācīta improvizācija.¹⁸⁴

Šāda *šamisena* spēles apguve Japānā netiek pieņemta, jo tiek uzskatīts, ka improvizācija ir jāmacās katram individuāli un to var sākt darīt tikai pēc tradicionālās *šamisena* mūzikas apguves un spēles tehniku pilnīgas izziņas. Japānā meistari vēl joprojām māca lielākoties tradicionālā *šamisena* repertuāru, ar iespējamām paša meistara veiktām izmaiņām, bet Rietumu skolotāji ir galvenokārt pārgājuši uz visaptverošu un modernu instrumentu apguves stilu, kas balstās uz skolnieka personīgo izvēli un personīga stila izveidi.¹⁸⁵

Bačidō kopiena arī sadarbojas ar daudziem japāņu *šamisena* spēlētājiem, kā arī ar *šamisena* meistariem un veikaliem, viens no tādiem ir Kindži Katō *šamisena* veikals Tokijā. Sadarbībā ar šo veikalu tiek rīkotas vasaras nometnes, kurās savācās daudzi profesionāli ārzemju un japāņu *šamisena* spēlētāji un māca dažādus spēles stilus japāņiem, ārzemniekiem, kuri dzīvo Japānā, un cilvēkiem, kuri speciāli priekš šīs nometnes atceļo uz Japānu. Tiek rīkoti arī daudzi koncerti, kuros aicina spēlētājus no dažādām pasaules valstīm, kā arī sadarbība ar šiem spēlētājiem tiek veikta vairāki mūzikas ieraksti.¹⁸⁶

Labot un pirkt *šamisenus* ir iespējams arī Amerikā, pie *šamisena* meistariem, kuru skaits nav liels, bet kuri dzīvo Amerikā, ir iespējams, sadarbībā ar Bačidō, lūgt vienam no instruktoriem salabot instrumentu, kā arī lūgt padomus un instrukcijas, lai būtu iespējams pašam personīgi veikt labojumus. Bačidō kopiena sadarbojas arī ar Katō *šamisena* veikals Tokijā, veidojot savus

¹⁸⁴ 008KA, Skype, Latvija2015.

¹⁸⁵ 007KKa, Tokijo2015.

¹⁸⁶ Bachido International Shamisen Society. <http://bachido.com/camp> [skatīts: 20.05.2015].

vietējos Amerikas un iepērkot japāņu *šamisena* aksesuārus, kā arī nopietnu *šamisena* bojājumu gadījumā, instruments var tikt nosūtīts uz Japānu vai arī labots uz vietas, konsultējoties ar Kindži Katō un citiem *šamisena* speciālistiem. Amerikā, tāpat kā daudzās citās Eiropas valstīs, ir ļoti grūti likumīgi iegādāties kaķa vai suņa ādu *šamisena* labošanai, tādēļ Amerikā ir sākuši pielietot arī teļa ādu. Pārvilkt *šamisenu* ar teļa ādu ir samērā lētāk, jo tā ir daudz pieejamāka, to plaši pielieto bungu un bandžo spēlētāji. Pēc izskata nenostiepta teļa āda ir gandrīz caurspīdīga, bet, nostiepjot to, tā kļūst pārsvarā necaurredzama un balta jeb pelēcīga, līdzīgi tradicionālā *šamisena* ādai. Pārvelkot *šamisenu* ar teļa ādu, tas rada labu skaņas kvalitāti, teļa āda ir biežāka nekā suņa vai kaķa āda, tādēļ skaņas toņi nedaudz atšķiras no standarta *šamisena*, un skaņa, kas tiek radīta, iegūst nedaudz siltāku jeb maigāku toni.¹⁸⁷

Pamazām pasaulē *šamisens* kļūst arvien pazīstamāks, vairāki mūziķi pielieto šo instrumentu jaunu harmoniju veidošanai un dažādu valstu tradicionālo mūziku interpretēšanai. Kails Abots ir pats ierakstījis un piedalījies vairāku disku izveides procesā, piemēram, Kails producēja divus no „Monsters of Shamisen” grupas albumiem. Šī grupa ir izveidojusies pateicoties Bačidō kopienai, un tās dalībnieki un Bačidō instruktori sapludina un apvieno Japāņu tradicionālās mūzikas instrumentus ar dažādu pasaules valstu tautasdziesmām. Diski, kurus ir ierakstījis Kails un viņa līdzdalībnieki, pielieto *šamisenu* nevis kā fona mūzikas radītāju, bet iesaista un apvieno to ar citiem instrumentiem, izbalansējot dažādo toņu un melodiju plūsmu. 2014. gadā izdotā Kaila Abota albumā „The Cuckoo” visu instrumentu spēli un vokālos izpildījumus ir veicis Kails pats. Šajā albumā *šamisena* spēle ir pielietota kantrī stila mūzikā un citu kultūru mūzikas stilos. Šī albuma unikalitāte izpaužas dažādu stilu un instrumentu pielietošanā, piemēram, apvienojot *šamisenu*, ukulele jeb havajiešu ģitāru, mandolīnu, bandžo un pat rīkles dziedājumus.¹⁸⁸ Amerikāņu grupas „Monsters of Shamisen” divi albumi 2014. gada „Resonance” un 2013. gada „Stellar” ir specifiski un interesanti ar to, ka tajos tiek ņemtas dažādu valstu populāras tautasdziesmas un modernās dziesmas, un izpildītas jaunos aranžējumos, lietojot dažādus instrumentus, tai skaitā arī *šamisenu*, un izmainot to tradicionālo skanējumu. Šo albumu nolūks ir dažādu kultūru un mūzikas stilu izpratne, galvenais ir notvert dziesmas un tās kulturālā mantojuma nozīmi tajā ieinkorporējot *šamisenu*. Viens no piemēriem ir Krievu tradicionālās dziesmas „Korobushka” interpretācija *šamisena*, mandolīna, akordeona un basa izpildījumā, kā arī citu valstu mūzikas interpretācijas, piemēram, Bolīvijas, Spānijas un citu.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Bachido International Shamisen Society. <http://bachido.com/store/repair-skin-calf> [skatīts: 21.05.2015].

¹⁸⁸ 008KA, Skype, Latvija2015.

¹⁸⁹ 009KKm, Skype, Latvija2015.

Divdesmitā gadsimta beigas un divdesmitpirmā gadsimta sākums ir ienesis *šamisena* mūzikā daudzas izmaiņas. Izmaiņas ir notikušas jau pašā *šamisena* izveides procesā, piemēram, instrumenta izgatavošanas procesā, jaunu materiālu pielietojums, paša instrumenta uzbūves izmaiņas, kā arī jaunu mūzikas tradīciju rašanās, kas ir izaicinājušas un pamazām izmaina tradicionālo mācību un uzstāšanās procesu. *Šamisens* ir instruments, kas ir gan tradicionāls, gan moderns, tam ir gara vēsture Japānā, bet to turpina mainīt un pielāgot mūsdienu ērai, lai saglabātu tā eksistenci mūzikas pasaulē. *Šamisena* mūzika šobrīd ir spējusi nostabilizēt sev pozīciju gan jauniešu, gan vecāku cilvēku vidū, bet veids, kā šī mūzika var saglabāt savu gadsimtu šarmu, ir attīstoties un mainoties, saglabājot spēcīgus sakarus ar savu gadsimtu ilgo vēsturi.¹⁹⁰

¹⁹⁰ 001TYI, Ibaraki2012.

Secinājumi

Lai gan *šamisena* bagātās vēstures dēļ, japāņu tradicionālo un kulturālo nozīmi nevar pilnīgi nodalīt no šī instrumenta konteksta, var konstatēt, ka tradicionālā *šamisena* un modernā *šamisena* māksla laika gaitā ir kļuvusi samērā atšķirīga. *Šamisens* vairs netiek lietots tikai tautasdziesmu un japāņu tradicionālo mūzikas žanru izpildīšanā, tā repertuārs ir spēcīgi palielinājies, reprezentējot ne tikai Japānas melodijas, bet arī ārzemju mūzikas dziesmas un žanrus. Mūsdienās moderno *šamisenu* pielieto un var lietot jebkuras valsts, jebkura vecuma cilvēki, bez nosodījumiem, tomēr kādreizējie tradicionālā *šamisena* spēlētāji bija japāņi, galvenokārt zemāko vai vidējo sabiedrības slāņu un vecāko dzīves gājumu pārstāvji. *Šamisens* gāja cauri vairākām pārmaiņām, lai to akceptētu dažādu vecumu un nāciju sabiedrība, kā arī lai japāņu mūzika neatpaliktu no pasaules mūzikas attīstības.

Mūsdienās *šamisens* tiek skatīts daudz pozitīvāk. Vairs nepastāv uzskats, ka *šamisenu* spēlē neizglītotā, nabadzīgā sabiedrības daļa, gluži pretēji. Mūsdienās *šamisens* ir samērā dārgs instruments un saskaņā ar vairākiem pētījumiem, tiek uzskatīts, ka to spēlē talantīgi, izglītoti cilvēki. Šo instrumentu ir iemīļojuši arī ārpus Japānas, kas vēl vairāk paaugstināja priekšstatu par to, jo *šamisens* izplata japāņu kultūru ārzemēs, un tiek pielietots visdažādākajos mūzikas aranžējumos.

Šamisena un tā mūzikas piekritēju skaits mūsdienās ir ievērojami palielinājies. Ieinteresētība no dažādu cilvēku puses ir daudz spēcīgāka nekā argāk, kas ir saistīts ar spēlētāju dažādo tehniku virtuozitāti, *šamisena* mūzikas pielietojuma augumu daudzos pasākumos, kā arī ikdienas dzīvē. Interesentu skaits ir palielinājies arī tādēļ, ka *šamisenu* vairs nav jāpiemēro mūzikas stilam, bet ar šo instrumentu var brīvi izpildīt jebkura veida mūziku, dodot tai unikālu skanējumu. Kā arī plašās iespējas *šamisena* mūzikas brīvā improvizācijā un personīga stila veidošanā.

Šamisena mākslas popularitāte un inovācijas, parādās pateicoties ārzemju mūzikas iespaidam. Japānā, parādoties jauniem Rietumu mūzikas stiliem un jauniem instrumentiem, parādījās vajadzība izmainīt un pielāgot *šamisenu*, lai tā kultūra neizustu. Rietumu mūzikas ienākšana motivēja *šamisena* meistarus un mūziķus veikt izmaiņas instrumenta konstrukcijā, repertuārā, kā arī spēles stilā, kas paplašināja šī instrumenta muzikālās iespējas un atvēra jaunus horizontus *šamisena* mūzikas attīstībai. Viens no piemēriem ir tas, ka ar Rietumu mūzikas

elektrisko un parasto instrumentu ienākšanu Japānā, parādījās nepieciešamība pastiprināt *šamisena* skaļumu, jo to bija īpaši grūti sadzirdēt izpildījumā kopā ar tādiem instrumentiem kā klavieres, bungas, elektriskās ģitāras un citiem, šī iemesla dēļ tika izveidots pirmais elektriskais *šamisens*.

Mūsdienās *šamisens* ir kļuvis par tradīciju saglabātāju un japāņu mūzikas popularizētāju ārzemēs. Japāņu mūziķi katru gadu veic vairākas koncerttūres ārzemēs, spēlējot *šamisenu*, un daudzi ārzemju mūziķi, iepazīstoties ar šo instrumentu, atzīst tā mūzikas toņu unikālās iespējas, kas apslēpj sevī Japānas šarmu. Vairāki *šamisena* meistari un ārzemju *šamisena* spēlētāji turpina tradīciju nodošanu nākamajām paaudzēm rakstot jaunus skaņdarbus, veidojot *šamisena* spēles klubus un skolas. Neskatoties uz to, ka uz *šamisena* tiek arvien vairāk spēlēti jauni, moderni skaņdarbi, tajos tiek ievīti japāņu tradicionālo dziesmu motīvi un spēles tehnikas, lai saglabātu šī instrumenta tradicionālo kontekstu. Kaut gan vairāku gadu laikā *šamisens* ir izgājis cauri vairākām izmaiņās, tas ko japāņi rūpīgi un centīgi saglabā ir tā sākotnējais skanējums, bez kura, kā ir teicis meistars Tošijuki Isaka, *šamisens* zaudētu savu dvēseli.

Šajā darbā ir parādītas vairākas tradicionālā *šamisena* un tā mūzikas izmaiņas mūsdienu kultūras kontekstā. Turpmākos pētījumus ir plānots veikt par padziļinātu *šamisena* attīstību, izplatību un inovācijām ārpus Japānas.

Literatūras saraksts

1. **Brandon, J.,R., Malm, W.,P.,** Shively, D., H. *Studies in Kabuki: Its Acting, Music, and Historical Context*. S.l.: The Institute of Culture and Communication East-West Center, 1978.
2. **Claude, A.** „Japan’s Shamisen Boom.” *World & I*, Vol.18, No.11, Washington Times Corporation, 2003.
3. **Inoura, Y., Kawatake, T.** *The Traditional Theatre of Japan*. S.l.: Floating World Editions, 2006.
4. **Johnson, H.** „Tsugaru Shamisen: From Region to Nation (and beyond) and Back Again.” *Asian Music*, Vol.37, No.1, University of Texas Press, 2006.
5. **Johnson, H.** *The Shamisen Tradition and Diversity*. Leiden: Brill, 2010.
6. **Keene, D.** *Nō and Bunraku: Two forms of Japanese theatre*. New York: Columbia University Press, 1990.
7. **Malm, W., P.** *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*. New York: Kodansha International, 2000.
8. **Malm, W.,P.** „Yamada Shotaro: Japan’s First Shamisen Professor.” *Asian Music*, Vol.30, No.1, University of Texas Press, 1999.
9. **Manes, S.,I.** „The Pedagogical Process of a Japanese-American Shamisen Teacher.” *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, No. 182, University of Illinois Press, 2009.
10. **Nishiyama, M.** *Edo Culture: Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600-1868*. Honolulu: University of Hawai’i Press, 1997.
11. **Peluse, M., S.** „Not your Grandfather’s Music: Tsugaru Shamisen Blurs the Lines between “Folk,” ”Traditional,” and “Pop”.” *Asian Music*, Vol.36, No. 2, University of Texas Press, 2005.
12. **Sakata, L.** „The Comparative Analysis of Sawari on the Shamisen.” *Ethnomusicology*, Vol. 10, No. 2, University of Illinois Press, 1966.
13. **Sugimoto, Y. (ed.)** *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*. New York: Cambridge University Press, 2009.

14. **Tanimura, R.** „Practical Frivolities: The Study of Shamisen among Girls of the Late Edo Townsman Class.” *Japan Review*, No. 23, International Research Centre for Japanese Studies, National Institute for the Humanities, 2011.
15. **Titon, J.,T. (ed.)** *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*, fourth edition. S.l.: Schirmer, 2002.
16. **Tokita, A.,M. (ed.), Hughes, D.,W. (ed.)** *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. England: Ashgate, 2008.
17. **Tokita, A.,M.** „Mode and Scale, Modulation and Tuning in Japanese Shamisen Music: The Case of Kiyomoto Narrative.” *Ethnomusicology*, Vol. 40, No. 1, University of Illinois Press, 1996.
18. **Yano, C.,R.** „Covering Disclosures: Practices of Intimacy, Hierarchy, and Authenticity in a Japanese Popular Music Genre.” *Popular Music and Society*, Vol.28, No.2, Routledge, 2005.
19. **本條秀太郎 (Hondžō, H.).** 「和の楽しみ本條秀太郎の三味線ちんちり連」 (Wa no tanoshimi Honjō Hidetarō no Shamisen chin chiri ren/Hondžō Hidetarō harmonijas baudījums Šamisena čin čiri savienojumā). Tokyo: Nihon Hōsō Shupankyōkai, 2002.
20. **松木宏泰 (Matsuki, H.).** 「津軽三味線まんだら」 (Tsugaru Shamisen Mandara/Cugaru Šamisena mandala). Tokyo: Jūgenkaisya Hōgaku Jyānaru, 2011.
21. **田辺尚雄 (Tanabe, H.).** 「日本の楽器：日本楽器事典」 (Nihon no gakki: Nihon gakki jiten/Japāņu mūzikas instrumenti: Japāņu mūzikas instrumentu enciklopēdija). Tokyo: Sōshisha, 1964.
22. **田中悠美子 (Tanaka, Y.), 野川美穂子 (Nogawa, M.), 配川美加 (Haikawa, M.).** 「まるごと三味線の本」 (Marugoto Shamisen no hon/Pilnīga grāmata par Šamisenu). Tokyo: Seikyuusha, 2009.

Izziņu literatūra

1. **Ellingham, M. (ed.), Duane, O. (ed.), McConnachie, J. (ed.)** *World Music: The Rough Guide*, Vol. 2, Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific. London: Rough Guides, 2000.

2. **Provine, R.C. (ed.), Tokumaru, Y. (ed.), Witzleben, J.,L. (ed.)** *The Garland Encyclopedia of World Music: East Asia*. Vol.7, China, Japan, and Korea. New York and London: Routledge, 2002, 531.-800.lpp.
3. **Sadie, S. (ed.)** *The New Grove: Dictionary of Music and Musician*. Vol.12, Huuchir to Jennefelt. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 815.-890.lpp.

Interneta resursi

1. 21 Tsugaru Samisen Network Japan.
http://www.21tsnj.jp/national_contest/contest_2012.html [skatīts: 10.05.2015].
2. Anatomy of an Electric Guitar. http://www.cyberflotsam.com/Music_ElectricGuitar.htm [skatīts: 05.05.2015].
3. Bachido International Shamisen Society. <http://bachido.com/products/bachi> [skatīts: 20.05.2015].
4. DooBeeDooBeeDoo NY: a cross-cultural on-line music magazine. „The Yoshida Brothers challenging the boundries of Tsugaru Shamisen music!”, 2010.
<http://www.doobeedoobeedoo.info/2010/10/06/the-yoshida-brothers-challenging-the-boundaries-of-tsugaru-shamisen-music/> [skatīts: 29.04.2015].
5. God of Shamisen. <http://www.godofshamisen.com/bio.php> [skatīts: 19.05.2015].
6. Hidden Legacy : Japanese Traditional Performing Arts in the World War II Internment Camps. <http://jcalegacy.com/about-the-film/> [skatīts: 19.05.2015].
7. **Malm, W., P.** „La Música Moderna en el Periodo Meiji (1868-1912).” Artes Escénicas de Japón. <http://www.japonartescenic.org/musica/generos/meiji9.html> [skatīts: 16.05.2015].
8. Waseda University Mitsudomoe. <http://mitsudomoewaseda.web.fc2.com/shamisen.html> [skatīts: 07.05.2015].
9. Web Japan. „Reclaiming Musical Roots: Schools to Begin Teaching Traditional Instruments in 2002.”, 1999. <http://web-japan.org/trends00/honbun/tj990305.html> [skatīts: 21.05.2015].
10. Web Japan. „The Japanese Instrument Revival: A New Wave in Music Education.”, 2001. <http://web-japan.org/trends00/honbun/tj010328.html> [skatīts: 21.05.2015].

11. 上妻宏光 (Hiromitsu Agatsuma/Hiromicu Agacuma) Official Website.
<http://agatsuma.tv/profile/index.html> [skatīts: 14.05.2015].
12. 三味線かとう (Shamisen Katō/Katō šamisens). <http://www.shamisen-katoh.com/mugen/>
[skatīts: 18.05.2015].
13. 三味線のある生活 (Shamisen no aru seikatsu/Samisena dzīve).
http://www.shamisen.ne.jp/shamisen_life/shamisen-kiso.html [skatīts: 11.05.2015].
14. ヨコハマ大度芸 (Yokohama daidōgei/Jokohamas ielu mākslinieki). 『セ三味ストーリー
ト』 (Seshami sutorīto/Šami iela). http://daidogei.jp/profile/p_39.html [skatīts:
13.05.2015].
15. 伝統音楽デジタルライブラリー (Dentō ongaku dejitaru raiburarī/Tradicionālās
mūzikas digitālā bibliotēka). Otrās daļas video Nr. 4. [http://www.senzoku-
online.jp/TMDL/play_02.php?id=s04](http://www.senzoku-online.jp/TMDL/play_02.php?id=s04) [skatīts: 06.05.2015].
16. 伝統音楽デジタルライブラリー (Dentō ongaku dejitaru raiburarii/Tradicionālās
mūzikas digitālā bibliotēka). Otrās daļas video Nr. 5. [http://www.senzoku-
online.jp/TMDL/play_02.php?id=s05](http://www.senzoku-online.jp/TMDL/play_02.php?id=s05) [skatīts: 06.05.2015].
17. 国立歴史民俗博物館 (Kokuritsu rekishi minzoku hakubutsukan/Nacionālais Japānas
vēstures muzejs). <http://www.rekihaku.ac.jp/publication/rekihaku/118witness.html>
[skatīts: 19.05.2015].
18. 平田公子(**Hirata, K.**). 『明治20時代の日本音楽観』 (Meiji 20 jidai no Nihon
ongakukan/Meidži perioda 20 gadu skatījums uz japāņu mūziku), 2008.
<http://ir.lib.fukushima-u.ac.jp/dspace/bitstream/10270/2027/1/16-51.pdf> [skatīts:
21.05.2015].
19. 文化庁 (Bunkachō/Kultūras lietu aģentūra).
[http://warp.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/286898/www.bunka.go.jp/1hogo/shoukai/geinou/icch
ubusi.html](http://warp.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/286898/www.bunka.go.jp/1hogo/shoukai/geinou/icchubusi.html) [skatīts: 03.05.2015].
20. 贅女資料館 (Goze shiryōkan/Goze arhīvi).
<http://www.geocities.jp/gozearchives/about.html> [skatīts: 09.05.2015].
21. 西尾市岩瀬文庫コレクション (Nishioshi Iwase bunko korekusyon/Nišio pilsētas Ivase
grāmatu kolekcija).
[http://www.city.nishio.aichi.jp/nishio/kaforuda/40iwase/collection/1910jyoururihime/jyou
rurihime.html](http://www.city.nishio.aichi.jp/nishio/kaforuda/40iwase/collection/1910jyoururihime/jyoururihime.html) [skatīts: 02.05.2015].

Intervijas

1. 001TYI, Ibaraki2012. Intervija ar *šamisena* meistarū Tošijuki Isaka 井坂斗絲幸, interviju veica Liene Ovsjaņņikova, 02.07.2012, Ibaraki prefektūrā, pilsētā Cukuba. Intervija tiek glabāta personīgajos arhīvos.
2. 002TNI, Ibaraki2012. Intervija ar Tošijuki Isakas mācekli, Tošinao Isaka 井坂斗絲尚, interviju veica Liene Ovsjaņņikova, 04.08.2012, Ibaraki prefektūrā, pilsētā Cukuba. Intervija tiek glabāta personīgajos arhīvos.
3. 003TOI, Ibaraki2012. Intervija ar Tošijuki Isakas mācekli un *šamisena* vēstures profesoru, Tošio Isaka 井坂斗絲亭, interviju veica Liene Ovsjaņņikova, 15.07.2012, Ibaraki prefektūrā, pilsētā Cukuba. Intervija tiek glabāta personīgajos arhīvos.
4. 004TNI, Šveice2013. Intervija ar Tošijuki Isakas mācekli, Tošinao Isaka, interviju veica Liene Ovsjaņņikova, 17.04.2013, Šveicē, pilsētā Cīrihe. Intervija tiek glabāta personīgajos arhīvos.
5. 005SHM, Šveice2013. Intervija ar Tošijuki Isakas Šveices grupas studenti, Šuko Hofer Makijama, interviju veica Liene Ovsjaņņikova, 12.04.2013, Šveicē, pilsētā Cīrihe. Intervija tiek glabāta personīgajos arhīvos.
6. 006THI, Ibaraki2014. Intervija ar Tošijuki Isakas mācekli, Tošihito Isaka 井坂斗絲仁, interviju veica Liene Ovsjaņņikova, 21.09.2014, Ibaraki prefektūrā, pilsētā Cukuba. Intervija tiek glabāta personīgajos arhīvos.
7. 007Kka, Tokijo2015. Intervija ar *šamisena* meistarū Kindži Katō 加藤金治, interviju veica Liene Ovsjaņņikova, 03.04.2015, Tokijā. Intervija tiek glabāta personīgajos arhīvos.
8. 008KA, Skype, Latvija2015. Intervija ar Bačidō Internacionālās *šamisena* kopienas izveidotāju Kailu Abotu (Kyle Abbott), skaipa interviju veica Liene Ovsjaņņikova, 20.04.2015, Latvijā. Intervija tiek glabāta personīgajos arhīvos.
9. 009KKm, Skype, Latvija2015. Intervija ar Bačidō Internacionālās *šamisena* kopienas instruktoru Kevinu Kmetzu (Kevin Kmetz), skaipa interviju veica Liene Ovsjaņņikova, 27.04.2015, Latvijā. Intervija tiek glabāta personīgajos arhīvos.

Kopsavilkums

Maģistra darbs „Šamisena un tā mūzikas inovācijas pēc 2. pasaules kara” ir veltīts japāņu tradicionālā instrumenta *šamisena* un tā mūzikas padziļinātai izpētei pēc Otrā pasaules kara. Konkrēti tiek pētītas laika gaitā radītās instrumenta mūzikas un spēles stila inovācijas, kā arī ko šīs izmaiņas nozīmē mūsdienu mūzikas kontekstā.

Tēmas aktualitāte tiek balstīta uz to, ka pēdējo divdesmit gadu laikā *šamisena* pielietojums japāņu sabiedrībā ir pastiprinājies, kā arī plaši izplatījies ārpus Japānas. Šis instruments ir ieguvis popularitāti ne tikai vecāko paaudžu vidū, bet arī jauniešu starpā, un tiek lietots daudzu moderno mūzikas stilu izpildīšanai.

Darba mērķis bija izpētīt izmaiņas, ar kurām sastapās tradicionālais *šamisens* un tā mūziķi, lai nonāktu līdz mūsdienās pastāvošai modernā *šamisena* populārajai kultūrai. Tika secināts, ka neskatoties uz vairākām paša instrumenta, spēles stila un mūzikas inovācijām, *šamisens* ir spējis saglabāt savas tradicionālās un kulturālās vērtības, tai pašā laika neatpaliekot no laicīgās mūzikas attīstības un izplatības, kā arī gūstot popularitāti arī ārpus Japānas robežām.

Darbs sastāv sešām daļām, pirmajā daļā iepazīstinot ar tradicionālā *šamisena* uzbūvi, repertuāru un kulturālajiem kontekstiem. Otrajā daļā tiek aprakstīta Rietumu mūzikas ienākšana un ietekme Japānā, un kā šī ietekme konkrēti atspoguļojās uz *šamisenu*. Trešajā, ceturtajā un piektajā daļā tiek apskatīta pēckara modernā *šamisena* uzbūves, spēles stila un repertuāra inovācijas, kā arī instrumenta lietošanas situācijas un nozīme mūsdienu kultūras kontekstā. Sestajā daļā tiek izpētīts *šamisena* pielietojums un izplatība ārpus Japānas, konkrēti aprakstot Šveices un Amerikas gadījumus.

Darba garums ir 65 lapas, neskaitot titullapu un literatūras sarakstu.

Summary

The master's thesis is titled „Innovations of Shamisen and Its Music after the Second World War” and it focuses on a deep analysis of the traditional Japanese musical instrument *shamisen* and its music after the Second World War. The music and playing style of the instrument is examined specifically, as well as considering the meaning of these changes in contemporary musical context.

The importance of this topic lies with the fact that in the last twenty years the use of *shamisen* in Japanese society has notably increased and it also has spread to countries other than Japan. This instrument has gained popularity not only in the senior society but also between the youth nowadays, and it is being constantly used to perform modern musical styles.

The purpose of this thesis was to show the changes that the *shamisen* and its musicians had to go through to reach the modern *shamisen*'s popular culture. It has been concluded that despite many innovations that the instrument, its playing styles and music had to go through, the *shamisen* has been able to maintain its traditional and cultural values, at the same time keeping pace with secular music developments and prevalence, and also gaining popularity outside the borders of its own country.

This thesis consists of six chapters, the first describing the construction, repertoire and cultural contexts of traditional *shamisen*. The second chapter deals with how the Western music influenced and entranced Japan, and also how this influence has affected *shamisen* in particular. The third, fourth and fifth chapters deal with the after war innovations of modern *shamisen* construction, playing styles and repertoire, also including the use of the instrument and its meaning in today's cultural context. The sixth chapter analyses the use and prevalence of *shamisen* outside of Japan, specifically examining the cases of Switzerland and America.

This thesis is 65 pages long, title page and bibliography excluded.

Maģistra darbs „Šamisa un tā mūzikas inovācijas pēc 2. pasaules kara” izstrādāts LU Humanitāro zinātņu fakultātes Āzijas studiju nodaļā.

Ar savu parakstu apliecinu, ka pētījums veikts patstāvīgi, izmantoti tikai tajā norādītie informācijas avoti un iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autors: Liene Ovsjaņņikova

25.05.2015.

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: prof. Valdis Muktupāvels

25.05.2015.

Recenzents:

Darbs iesniegts Āzijas studiju nodaļā 25.05.2015.

Komisijas sekretāre: doc. Agita Baltgalve

Darbs aizstāvēts Āzijas studiju bakalaura gala pārbaudījuma komisijas sēdē

____.____.2015. prot. Nr. __, vērtējums ____ (_____)

Komisijas sekretāre: doc. Agita Baltgalve