



Pauls Dambis

Armands Znotiņš

Rakstot par Paulu Dambi un aplūkojot viņa biogrāfiju un daiļradi, nekādi nevar paiet garām Ingridas Zemzares monogrāfijai "Paula Dambja spēles". Un lūk – grāmatas tapšanas brīdī, 1990. gadā, komponistu raksturojošs citāts jau pašā sākumā: "No virspuses raugot, viņam patlaban ir "viss", ko ļauts vēlēties reāli domājošam laikabiedram: sabiedriskais stāvoklis, skaista un enerģiska sieva, iepriecinoši jauka meitiņa, komfortabls dzīvoklis pēc individuāla projekta celtā mājā, jaunākā modeļa auto un vecs, miļš frizēts pūdelis."

Kopš tā laika pagājis vesels gadsimta ceturksnis, mainījušies politiskie apstākļi un, par laimi, pārdzīvots arī 90. gadu ekonomiskais sabrukums un vērtību krīze, kas daudzus vēl nupat tik populārus mūziķus, aktierus un citus māksliniekus iegrūda aizmirstības un atkarību bedrēs. Šādā salīdzinājumā, "no virspuses raugot", ar Paulu Dambi viss joprojām ir kārtībā. Arī astoņdesmitā jubileja sagaidīta laulībā ar kādreizējo televīzijas diktori Zaigu Vīnerti, un atšķirība vienīgi tā, ka meita jau sen izaugusi liela, bet iepriekšminētā suniša vietā droši vien tagad stājies kāds cits mājdzīvnieks.

Taču, dziļāk ielūkojoties, atklājas arī citas kopsakarības, un stāsts par Paulu Dambi, tagad, 2016. gadā, vienlaikus ir arī stāsts par to, kas notiek ar komponistu, kad viņš noveco, kad viņa vietu mūzikas dzīves centrā ir ieņēmušas jaunas slavenības, bet viņa pārstāvēto radošo stilu – jaunas modes tendences nepārtraukti mainīgajās kultūras aktualitātēs. Protams, bez drūmi pesimistiskām notīm – spriežot pēc astoņdesmitajā gadskārtā sniegtajām intervijām, Paula Dambja personība joprojām ir aktīva, viņš vēl aizvien raksta mūziku, un jaunākā opusa – cikla "Osipa Mandelštama dziesmas" – pirmatskaņojums datēts ar 2016. gada 5. decembri. Līdz ar to Paula Dambja jubilejas gads ir tikai viens no iemesliem, lai atcerētos komponistu, kurš pelnīti tiek uzskatīts par vienu no savas paaudzes ievērojamākajiem autoriem, kurš pašos pamatos izmainīja definīciju "latviešu kora dziesma" un akadēmiskās mūzikas skatījumu uz folkloras tradīciju un kurš latviešu kompozīcijas skolas ierasto dreifējumu labi pārbaudītu akadēmiski romantiskas dabas izteiksmes līdzekļu jomā vienlīdz strauji un veiksmīgi pavērsa modernisma virzienā. Un tā rezultātā arī tajos laika nogriežņos, kad avangardisma un retrospekcijas pastāvīgajās maiņās virsroku guva tradicionālāka un vienkāršāka mūzikas valoda, bija skaidrs, ka pie iztēlotās idilliskās pagātnes atgriezties vairs nav iespējams. Pauls Dambis spēles noteikumus bija mainījis.

TAPŠANA

Pirmais atskaites punkts – 1936. gads, kad dzimuši arī Romualds Kalsons, Raimonds Pauls un Agris Engelmanis. Pēc trim gadiem viņiem pievienosies Maija Einfelde, vēl pēc diviem gadiem – Imants Kalniņš, Gundarim Ponem šajā brīdī ir četri gadi, Oļģertam Grāvītim – desmit, bet Tāivaldim Ņeniņam – veseli septiņpadsmit. Paula Dambja bērnība, neraugoties uz visu vairāk nekā drūmo vēsturisko kontekstu, šķiet, bijusi laimīga arī no muzikālā viedokļa, jo, kā vēsta Ingrida Zemzare: "Tēvam un mātei bija skaistas balsis – tenors un soprāns, viņi abi dziedāja koros, un arī vecākajai mātai tika mācīta klavierspēle." Tuvojoties kara beigām un otreizējai padomju okupācijai, ģimene, kā jau gandrīz visi, kādā brīdī apsver domu par emigrāciju – un tādā gadījumā Paula Dambja radošā biogrāfija visdrīzāk būtu tuvāka Gundarim Ponem vai Imantam Mežaraupam. Vecāki tomēr izšķīrās par palikšanu, un tā nu par Paula Dambja tuvākajiem līdzgaitniekiem saucami Romualds Kalsons, Ģederts Ramans, Romualds Grīnblats, Maija Einfelde, Artūrs Grīnups.

Mācības Jelgavas mūzikas vidusskolā notiek kordinēģēšanas klasē Jāņa Kaijaka vadībā. Vienlaikus – galvenokārt iztikas pelnīšanas nolūkos, bet gan jau arī sava prieka pēc – Pauls Dambis spēlē ērģeles Jelgavas Svētās Annas baznīcā, bet pēc tam muzicē džeza ansablī Jelgavas Virsnieku namā. Un domāju, ka nebūs pārspīlēti izteikt hipotēzi, ka šīs trīs muzikālās sfēras – kordinēģēšana, ērģel spēle un džeza – jau toreiz definējušas lielu un nozīmīgu daļu no Paula Dambja radošās domāšanas un mākslinieciskajām interesēm. Par diriģēšanas atstāto iespaidu viss tā kā būtu skaidrs, ieskatoties kaut vai kvantitatīvajā kora un vokāli instrumentālo opusu pārsvarā komponista skaņdarbu sarakstā, kas ir apgriezti proporcionāls, piemēram, jau pieminēto Grīnupa, Grīnblata, Kalsona vai Pones gadījumā.

Turklāt jāpiemin, ka Pauls Dambis pats bija visnotaļ cieši saistīts ar kordinēģēšanu, studiju laikā un vēl pāris gadus pēc tam piedaloties Dziesmu svētku institucionalizētajā procesā – viņu nozīmēja par Ludzas rajona, Limbažu rajona un Jūrmalas pilsētas kora virsdiriģentu. Pastāvīga kora tomēr Paulam Dambim nebija, acimredzot arī citi apstākļi kļuva par šķēršļiem, un šī dzīves posma beigas pats komponists atklāti apraksta, stāstot par Melngaiļu "Jāņuvakaru" Jūrmalas kora dziedājumā 1965. gadā: "...no pēkšņi es diriģējot iedomājos, vai tagad jārāda soprāniem vai tenoriem? Sametās aukstas kājas, un ar to pašu – cauri. Nekad vairs kora priekšā nestājos."

Ingrida Zemzare turpat raksta, ka šādi izšķirīgi lēmumi komponista dzīvē uzreiz pieņemti arī citkārt – bez liekas vilcināšanās, smagiem konfliktiem un rūgtuma – var nojaust, ka šādā vai līdzīgā veidā pārtrauktas devalvējušās draudzības saites, noslēgusies arī septiņus gadus ilgā laulība ar dziedātāju Ainu Bajāri, un tāpat vairākkārt spēji mainīti muzikāli sabiedriskās darbības rakursi. Ne jau velti viņš šķietami pēkšņi 1993. gadā devās prom no Latvijas uz Egebekas pilsētu Ziemeļvācijā, lai turpmāko gadu tur strādātu kā baznīcas ērģelnieks, bet 1990. gadu aizvadīja ASV, kur Ņujorkas

Universitātē beidza mākslas menedžmenta kursus. 1994. gadā savukārt sekoja mūzikas vadības kursi Flensburgā; jauniegūtās zināšanas uzreiz tika liktas lietā, sākot docētāja darbu Latvijas Kultūras akadēmijā, bet tas jau ir pavisam cits posms komponista biogrāfijā. Jāpiebilst, ka attiecībā uz diriģēšanu Pauls Dambis savu solījumu turēja, un daudzus gadus vēlāk uz jautājumu, vai "Jūras dziesmas" viņa paša interpretācijā būtu vairāk Imanta Kokara vai Kaspara Putniņa garā, atbildēja: "Tā būtu drausmīga izgāšanās."

Ērģeles skan ne tikai daudzās vēlinās Paula Dambja partitūrās, bet arī 1967. gada "Koncertā rekviēmā" un 1971. gada oratorijā *Stanza di Michelangelo*, turklāt viscaur dzirdams, ka ērģeles te izmantotas ne tikai harmoniska vai koloristiska papildinājuma labad, bet kompozicionālā vēstījuma dēļ; no turienes arī komponista nepārejošā interese par vispārcilvēciskām un sakrālām tēmām, no turienes arī paša autora daudzkārt paustā tuvība renesanses kultūrai un spēja viena skaņdarba ietvaros harmoniski apvienot garīgās un laicīgās dimensijas un izteiksmi. Atliek vien pieminēt, ka komponista jaunības gados un vēl ilgi pēc tam šādas mākslinieciskās tendences nebūt nebija pašsaprotamas – ideja par to, ka varētu apvienot baznīcas ērģelnieka profesiju ar studijām konservatorijā, toreiz būtu taisnākais ceļš, kā izraisīt histērisku reakciju augstskolas rektorātā un pastiprinātu uzmanību no čekas stukačiem, daudzas baznīcas tika pārvērstas labākajā gadījumā par muzejiem un koncertzālēm, bet sliktākajā gadījumā – par kolhoza minerālmēslu noliktavām vai sagrautas pavisam, bet koncertzāle Latvijas galvaspilsētā vai jebkur citur ar ērģelēm, pie kurām varētu bez problēmām izspēlēt visu 20. gadsimta repertuāru, kā zināms, nav uzcelta vēl tagad.

Turpreti par trešo stihiju – dzezu – nešaubīgi var teikt, ka tā ienes nepieciešamo līdzvaru Paula Dambja modernismam raksturīgajā intelektuālismā – blūza vijīgums jaušams Otrās sonātes šūpuļdziesmu epizodēs un klavieru cikla "Mazs ceļvedis ģeometrijā" ceturtais daļas romancē "Divas līnijas, kuras nekad nekrustosies..."; dzeza inspirēta ritma un izjūtu aktivitāte ietekmējusi cikla "Spēles" divām klavierēm kontrastaino tēlu gammu un "Koncerta divertismenta" vijolei un kamerorķestrim svārstības starp urbānistisku spriegumu un lirisku apceri; galu galā rodas iespaids, ka šī neakadēmiskā sfēra pat palīdzējusi veidot krāšņākās harmonijas *Stanza di Michelangelo* un *Concerto-fantasia on in nomine Albrecht Duereri* apskaidrotajos emocionālās apoteozes brīžos. Katrā ziņā šis alūzijas nav nejaušas – Pauls Dambis pats atzinis, ka dzezs viņam ir ļoti tuvs, viņš pie klavierēm regulāri aizraujas ar improvizāciju (ar piebildi "ja mājās neviens nedzird"), un, ja nebūtu kļuvis par akadēmiski skolotu komponistu, tad kļūtu par dzeza mūziķi. Un atkal jāpiebilst – Paula Dambja jaunībā un vēl labu laiku pēc tam šāda ideja tiktu atzīta par klaji kaitniecisku sociālistiskajam realīstamam un visai padomju valstij – 50. un 60. gados par nevēlamiem uzskatīja pat studentu mēģinājumus uzspēlēt naivu pirmskara svingu, saksofona spēli dedzīgi apkaroja, bet par to, ka "Latvijā dzeza nav", mūzikas publicistikā nopietni diskutēja vēl gluži nesen – ap 2010. gadu.

Arī tādēļ nav pārsteigums, ka Pauls Dambis, no Jelgavas atgriežoties Rīgā, studijas turpināja akadēmiskās mūzikas sfērā, no 1957. gada līdz 1962. gadam mācoties Valentīna Utkina kompozīcijas klasē. Protams, tālaika Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatoriju grūti salīdzināt ar Mūzikas akadēmiju tagad – mūsdienās studentiem iespējams gūt tūlītēju priekšstatu par visjaunākajiem un laikmetīgākajiem mūzikas strāvojumiem, turpreti Paula Dambja studiju gados pat impresionisms vēl tika uzlūkots par aizdomīgu, Šēnberga, Bartoka, Vēberna daiļrade bija tikpat kā aizliegta, bet par Džona Keidža vai Olivjē Mesiāna darbību neviens neko nezināja. Vienīgā pilnībā atļautā radošā darba metode eksistēja romantisma tradīcijās – diemžēl gaužām noplicinātā veidolā, jo tolaik ikviens jebkurā brīdī varēja norādīt, ka "bez progresīvā romantisma, biedri, pastāv arī reakcionārais romantisms".

Īsi sakot, studijas Paulam Dambim nekādu īstu gandarījumu nesniedza, un viņš arī atklāti atzīst: "Konservatorijā man labi neveicās. Vispār jau bija labi, bet tieši specialitātē... Pirmajos cursos

ļoti daudz gaidīju, bet saņēmu tikai bezgalīgi garas runas stundas garumā. Tā bija visstākā pašmācība. Beigu beigās vairs neko negaidīju. To pašu ceļu laikam gājis Plakidis, Vasks. Toties daudz guvu pie Jāņa Ivanova, kurš man mācīja instrumentāciju." Taisnības labad gan jāatgādina, ka vairāki citi Paula Dambja līdzgaitnieki savukārt nesapratās ar Jāņa Ivanova monumentālo un visai neganto personību, mākslinieciskas ierosmes gūstot no Valentīna Utkina un Ādolfa Skultes. Studijas Pauls Dambis pabeidza ar kantāti "Dzimtenes ūdeņi sauc", kas tālaika estētikai atbilda gan pēc satura – vispārināts, liriski dekoratīvs mūzikas plūdums –, gan pēc formas – kantātes, oratorijas un citus vokāli simfoniskus liedarbus toreiz rakstīja daudz vairāk nekā instrumentālos koncertus vai simfonijas –, gan arī izmantotās dzejas ziņā – komponista studiju laikā no Andra Vējāna darbiem klajā nāca dzejoļu krājums "Saklīdzas kajās", un tur nu nekādas izcilās poēzijas nav. Mūsdienās Paula Dambja diplomdarbs ir pilnībā aizmirsts.

Pavērsiens notiek jau 60. gadu sākumā, kad Rīgā Leonīds Vigners atskaņo Karla Orfa dramatisko kantāti *Carmina burana*. Orfa mūziku Latvijā, starp citu, arī tagad spēlē tikai epizodiski, un par komponista pazīstamāko darbu speciālisti izteikušies arī nicīgos toņos kā par viduslaiku kultūras profanāciju, taču toreiz šī partitūra uz Paulu Dambi atstāja satriecošu iespaidu – kā atklājums, ka par sarežģītām lietām var runāt nebūt ne tik sarežģītā valodā un ka intelektuālās domas slīpējumu iespējams apvienot ar emocionāli nepastarpinātu izteiksmi, autoram savas idejas balstot bagātos kultūras slāņos, gadsimtiem izkoptās tradīcijās.

JAUNAIS FOLKLORAS VILNIS

Protams, ka Karla Orfa daiļrade Paulam Dambim nebija vienīgais inspirācijas avots 20. gadsimta skaņumākslā, un viņš nebija vienīgais, kurš 60. gadu latviešu mūzikā ar panākumiem meklēja jaunus ceļus – ar tādu pašu novatorismu un aizrautību strādāja arī Romualds Jermaks, Romualds Kalsons, Romualds Grinblats un Artūrs Grīnups, taču kora partitūrās šai ziņā tieši Pauls Dambis izpaudās viskonsekventāk – 1965. gadā tapa poēma korim, teicējam un instrumentālajam ansamblim "Džordāno Bruno sārts" ar Paula Ērika Rummo dzeju, gadu vēlāk – poēma korim, teicējam un klavierēm "Ikars" ar Eduarda Mieželaiša dzeju un cikls *Laurae cantum*, kur skaņās ietērpti Frančesko Petrarkas soneti (jau pati vārdu izvēle par šo to liecina), bet ar 1967. gadu datēts pirmais no jaunā folkloras viņa cikliem – "Kurzemes burtņica" korim un klavierēm.

VAI TAS NAV PAR DAUDZ – CILVĒKAM SASNIEGT PIECDESMIT GADUS, LAI IZJUSTU, KA TAGAD VIŅŠ TIEK SAPRASTS?

Zīmīgi, ka tieši apzīmējums 'jaunais folkloras vilnis' Paulu Dambim saista nevis ar saviem latviešu līdzgaitniekiem, bet ar ārzemju komponistiem – te pirmām kārtām minams igauņu Veljo Tormiss, lietuvieši Bronūs Kutavičs, Mindaugs Urbaitis un Aļģirds Martīnaitis, krievi Valērijs Gavriļins un Rodions Ščedrins, bet attālāka līdzība rodama arī ar tālaika poļu mūziku, kas Paulam Dambim vienmēr bijusi tuva, ar čehu, bulgāru, slovāku, ungāru komponistu meklējumiem. Uzreiz gan identificējama likumsakarība – jo tālāk no Baltijas valstīm virzās uz Dienvideiropu, jo neobligātāks kļūst ziemeļtautu komponistu folkloristisko opusu pagāniskais pasaules redzējums, politisku, sociālu un ekoloģisku motīvu caurvītās metamuzikālās zemstrāvas, dramatiski nospriegotie rakursi un aleatoriski sonorā skaņuraksta bezkompromisu izaicinājums, tā vietā drīzāk stājoties atmiņām par Bēlas Bartoka un Zoltāna Kodāļa košajām harmonijām un liksmajiem deju ritmiem. Un tāpat

zīmīgi, ka par savu 60. gadu pieredzi Pauls Dambis raksta: “Grūta bija mana ienākšana mūzikā, un tāpēc es, strādājot ar studentiem, nevienam nenovēlu tik grūtu ceļu. Jo faktiski maniem pirmiem darbiem – “Džordāno Bruno sārsts”, “Kurzemes burtnīca” – toreiz vēl bija neuzarta un nesagatavota augsne, tā bija papuve, kad šie darbi parādījās, un tāpēc arī tie izsauca vairāk izbrīnu un šoku nekā izpratni. Vai tas nav par daudz – cilvēkam sasniegt piecdesmit gadus, lai izjustu, ka tagad viņš tiek saprasts?”

Pie Paula Dambja jaunā folkloras viņa darbu kanona pieder divpadsmit opusi ar latviešu tautasdziesmu vārdiem, kas tapuši no 1967. gada līdz 1983. gadam: desmit kora cikli – “Kurzemes burtnīca”, “Sērdiņu dziesmas”, “Kursas dziesmas”, “Jūras dziesmas”, “Rīgas dziesmas”, “Ganu balsis”, “Danču dziesmas”, “Latgales deju dziesmas”, *Ritmi barbarici* un “Darba dziesmas” – un divas kantātes korim un instrumentālajam ansamblim – “Ziemas spēles” un “Putnu balsis no Latvijas Sarkanās grāmatas”. Sastāvs mainīgs – tā, piemēram, “Jūras dziesmas”, “Rīgas dziesmas” vai “Ganu balsis” ir tīri *a cappella* darbi jauktajam korim, “Sērdiņu dziesmas” rakstītas sieviešu korim, “Kurzemes burtnīca” klāt pievienojas klavieres, bet “Danču dziesmās” – vesels instrumentālais ansamblis – klavieres vai klavesīns, elektriskā gītāra, ksilofons, čelesta, tamtams un džeza sitaminstrumentu komplekts, tādējādi radot laikmetīgas lauku kapelas vai arhaiskas rokgrupas iespaidu. Te gan uzreiz jāmin, ka septiņdaļīgais cikls “Danču dziesmas”, kura pirmo daļu “Precību dancis” nešaubīgi atpazīst pat tie, kuri citādi ar latviešu klasisko mūziku nekādi nav draugos, komponista kora ciklu kontekstā drīzāk būs izņēmums – tautiskā rituāla stils jūtami velk uz izklaides žanru, un citos savos darbos Pauls Dambis ir gan nopietnāks, gan izsmalcinātāks un atturīgāks.

Pats komponists izteicies, ka folkloras pamatmateriālu izmantojis gandrīz vai tikai “Ganu balsis”. Šai ziņā viņš vēl drošāk turpina Emiļa Melngaiļa iesākto ceļu, kura partitūrās, kā zināms, folkloras pieraksti brīvi apvienoti ar oriģināltematismu, bet dažkārt nav pat īstu citātu – viss radīts tautas mūzikas garā. Vēl viena no Melngaiļa pārmanota pazīme – polifonijas emancipācija, ierasto homofoni harmonisko skaņurakstu pārveidojot skaidrākās un vienlaikus izaicinošākās kontūrās. Bet Pauls Dambis, protams, pārstāv pavisam citu paaudzi un raksta ar daudz novatoriskāku vērienu – jau cikla “Ganu balsis” četrās daļās – “Bārtas garais sauciens”, “Rundāles ganu balsis”, “Kables ganu balsis” un “Nicas ganu balsis” – folkloristiskais dziedājuma pieteikums tālāk risinās sonorās kora grupu paralēlēs, ritma plūdums iegūst aleatoriskus brīvdalījumus, bet harmoniskās vertikāles veidojas no lakonisko intonatīvo motīvu daudzslāņainiem un iepriekšneparedzamiem izvedumiem. Šāds skatījums uz tautasdziesmu vārdos ietvertu poēziju un folklorai raksturīgo domas noapaļotību apvienojumā ar laikmetīgiem izteiksmes līdzekļiem izpaužas arī pārējos Paula Dambja kordarbos. Pietiek ielūkoties kaut vai “Jūras dziesmu” partitūrā, lai saprastu, cik augstā līmenī ir viņa kompozicionālā meistarība – kora faktūra variējas no soloepizodēm un ansamblistiskiem sabalsojumiem līdz visdažādākā izvērsuma daudzvalsībai, precīza linearitāte mijas ar foniskiem izsaučieniem un niansētiem skaņu tiklojumiem, bet tembrālā perspektīva paver skatam daudzveidīgu toņu un emociju paleti, kur citos darbos atkarībā no vēlamā rakstura likta lietā ne tikai čukstēšana, glisando, recitācija vai aleatoriskas pasāžas, bet arī plaukšķināšana un kāju piesitieni. Turklāt visos no iepriekšpiemētajiem darbiem identificējama vēl kāda Paula Dambja mūzikai neatņemama īpašība – mākslinieciskās dramaturģijas slīpējums un formas koncentrētība. Viss tiek pateikts tieši tādā ilgumā un aktivitātē, kādā nepieciešams, komponistam virtuozī pārvaldot paša uzburto laiktelpas struktūru. Līdz ar to nav brīnums, ka viņa partitūras korim vienlaikus ir arī tik emocionāli izteiksmīgas, noskaņu diapazonam sniedzoties no neviltotas liksmības un episka vērojuma līdz apgarotai melanholijai un dziļa, traģiska dramatisma apjautai, un ka šī mūzika ar folkloras vēstījumu sasauca vis-tiešākajā mērā.

VOKĀLI INSTRUMENTĀLĀ MŪZIKA

Pēc abām kantātēm 1983. gadā Pauls Dambis acimredzot izlēma, ka jaunā folkloras viņa potenciāls viņa daiļradē ir apgūts pietiekami. Protams, arī komponista turpmākajā daiļradē ik pa laikam tapa pa skaņdarbam ar tautasdziesmu vārdiem – piemēram, 1993. gadā – “Desmit latviešu tautasdziesmas” bērnu korim, bet 2006. gadā – “Dziedāj” tautu tīrumā” sieviešu korim, taču, mainoties stilam, citāda kļūst arī dzejas izvēle. 1984. gada cikls sieviešu korim “Gadalaiki” rakstīts ar Macuo Basjo dzeju, nākošajā gadā komponistam sevišķi aktuāla ir Raiņa poēzija, kas dzirdama ciklā “Vienīgā zvaigzne” un opusā “Pavasara kamersimfonija”, bet 1990. gada “Astoņi psalmi” korim jau pieder pie Paula Dambja otrā lielā daiļrades perioda.

Pirmajā periodā, kas noslēdzās 80. gadu nogalē, starp Paula Dambja daiļrades spilgtākajām virsotnēm noteikti minami vairāki vokāli simfoniski un vokāli instrumentāli opusi, un tieši šīs partitūras visuzskatāmāk atklāj komponista otro būtisko inspirācijas sfēru – renesanses kultūru. Sarunās ar Ingridu Zemzari Pauls Dambis paudis pārlicību: “Mūzika šodien – tās ir ilgas pēc harmonijas, saskanības, tā ir cilvēka iekšējā skaistuma pārdzīvošana saskaņā ar ārējās darbošanās labestību.” Izklaušās pēc Imanta Ziedoņa, un ar vienu no sava laika dižākajiem latviešu dzejniekiem komponists arī sadarbojies ciklā “Trīs Imanta Ziedoņa un Paula Dambja variācijas” mecosoprānam un klavierēm, taču no šī citāta skaidrs arī, ka Paulam Dambim gan toreiz, gan vēlāk bijusi mentāli sveša kā ekspresionisma traģika, tā radikālā avangardisma konstruktīvisms. Līdz ar to tikai dabiski, ka pretstatu 60.–80. gadu stagnatiskajai realitātei komponists atradis renesanses mākslā, renesanses estētikā, un te viņu neapšaubāmi iedvesmojis ne tikai Dantes, Šekspīra, Petrarkas, Mikelandželo mākslas skaistums, bet arī iespēja 20. gadsimta mūzikā atklāt priekšstatu par cilvēka cieņu un vērtību, par viņa harmoniskajām attieksmēm ar līdzcilvēkiem un apkārtējo pasauli, par jūtu dziļumu un intensitāti, kas šīs zemes eksistencei piešķirusi apgarotas dimensijas visos laikos. Protams, turpat arī renesanses laikmeta dramatiskie konflikti, nepārvaramā plaīsa starp ideāliem un realitāti, vēsturisko notikumu – karu, mēra epidēmiju, trauksmaino reliģisko pavērsienu – atspulgi, un visi šie koncepti Paula Dambja mūzikā atbalsojas ļoti spēcīgi.

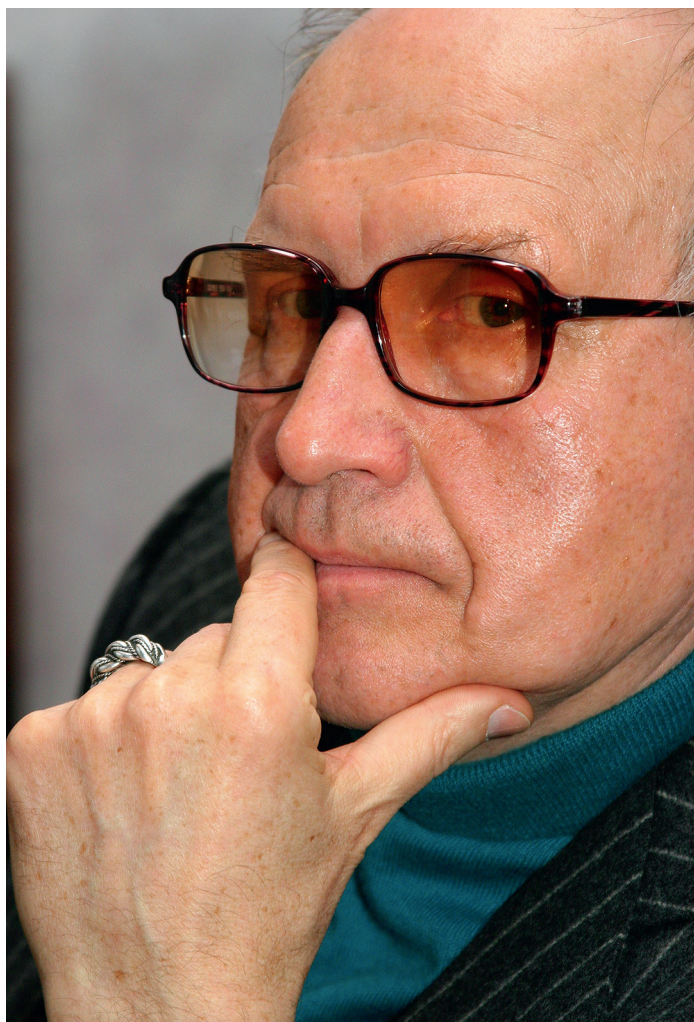
Tik bagātīgu tēlu un ideju loku komponists tad arī iedzīvinājis visdažādākajās struktūrās, salikumos un sastāvos. Tā 1967. gadā rakstītā oratorija “Zilā planēta” ir viens no apjomīgākajiem un izvērstākajiem Paula Dambja darbiem, kur grandiozo teksta daudzumu 45 minūšu garumā simfoniskā orķestra pavadībā izdzied un deklamē jauktais koris, zēnu koris, tenors, mecosoprāns un teicējs. Citkārt Pauls Dambis ir lakoniskāks, skaņdarbu hronometrāžai nekur vairs nepārsniedzot 20 minūtes, bet zēnu balsis skan arī 1981. gada oratorijā *Atomus*, klāt nākot jauktajam korim un sitaminstrumentiem. Savukārt trešajā oratorijā – *Stanza di Michelangelo*, kuras četras daļas “Vakars”, “Nakts”, “Rīts” un “Diena” klausītājiem sniedz komponista muzikālās interpretācijas par Mikelandželo Buonarroti skulptūrām Mediči kapelā un renesanses mākslinieka sonetiem, korim, kā jau minēts, pievienojas ērģeles. Turpretī 1983. gada opuss *Concerto-fantasia on in nomine Albrecht Duereri* (Koncerts-fantāzija “Albrehtu Dīreru pieminot”) adresēts jauktajam korim, klavierēm, sitaminstrumentiem un diaprojekcijai, un šeit komponists spoži isteno domu par renesanses kultūras un latviešu tautasdziesmu, augstās mākslas un folkloras poēzijas estētisko un ētisko principu saplūsmi. Cikla piecās daļās (“Jātņieks”, “Intermedia” (*Melancolia*), “Melnie putni”, “Atmiņas par zemnieku karu” (“Bruņinieks, nāve un velns”) un “Jaunava zvaigžņu vainagā”) koris dzied buramvārdus, vizionāri ekstatiskas atklāsmes, apokaliptiskus pieredzējumus, apskaidroti kontemplatīvas vokalizēs, bet diaprojekcijā, protams, redzamas Albrehta Dīrera gravīras.

Vēl viens par meistardarbu atzīts Paula Dambja opuss – “Šekspīra mūzika”, kur Viljama Šekspīra sonetu muzikālie lasījumi paredzēti mecosoprānam, flautai, čellam un klavierēm. “Šekspīra mūziku” Pauls Dambis veltīja Maijai Krigenai un Pēterim Plakidim, viņi kopā

ar flautisti Agnesi Ārgali un čellisti Maiju Prēdeli to arī pirmatskaņoja, un šī partitūra, tāpat kā vairāki citi Paula Dambja darbi, saucas gan ar Pētera Plakida, gan ar, piemēram, Romualda Kalsona radošo rokrakstu. Un izsmalcinātā ornamentālikā izvītas vokālās līnijas ar tīri metālisku spriegumu un dinamismu, patstāvīga un oriģināla loma klavieru partijai, vēlme ierastajam balsis un taustiņinstrumenta dialogam ik pa laikam pievienot arī citus sarunas partnerus, intelektuāli mākslinieciskā vēstījuma vaibsti un emocionāli tieša konkrētība tad arī ir raksturīgas pazīmes, kas vieno Paula Dambja ciklus “Šekspīra mūzika”, “Vidzemes kalendāra dziesmas”, “Sieviešu dziesmas”, “Itālijas dienasgrāmata” un “Deviņi hoku” ar Pētera Plakida ciklu “Trejzūburis”, “Trīs Ojāra Vācieša dzejoļiem” un kamerkantāti “Ezers” vai Romualda Kalsona ciklu “Mīlestība” un “Etīdēm par nebeidzamību”. Bet pie Viljama Šekspīra dzejas Pauls Dambis atgriezās vēl 2008. gadā, rakstot “Ofēlijas dziesmas” sieviešu vokālajam ansamblim, klavierēm, flautai un čellam.

Un, noslēdzot līdz neatkarības gadiem sarakstītās Paula Dambja vokālās mūzikas aplūkojumu, nevar nepieminēt vēl divus opusus – 1967. gadā radīto “Koncertu rekviēmu” diviem korjiem, divām zēnu balsīm, ērģelēm un zvanam un ar 1975. gadu datēto simfoniju korim, mecosoprānam un tenoram “Cīņu un uzvaru laiks” – abus ar Imanta Lasmaņa dzeju. “Koncerts rekviēms” oficiāli rakstīts par godu Lielajā Tēvijas karā kritušajiem, bet patiesībā – komponista tēva piemiņai (kuru, paldies Dievam, nemobilizēja neviena okupācijas armija), un arī kora simfonijas nosaukums atbilst visām sociālistiskā reālisma tradīcijām, taču īstenībā abos opusos nekādas viltošanas propagandas nav – ne skaņuraksta, ne arī vārdu ziņā. Izrādās, ka tā ir nopietna, emocionāli kontrastaina, profesionāli veidota mūzika, “Koncertam rekviēmam” atkal saistot ar komponista prasmi mērķtiecīgi un bez kādiem pārspilējumiem izmantot dažādus kora faktūras slāņus un ērģeļu skanējuma iespējas, bet skaņdarbs “Cīņu un uzvaru laiks” uzrunā ar tā dramatiskajām dimensijām. Arī šeit autors atteicies no teksta lineāra izklāsta, tā vietā no kora daudzbalssības regulāri izdaloties atsevišķām frāzēm: “asins rasa”, “zeme deg”, “jauna saule uzlēkusi” vai “Ančupāni”, šādi, bez šaubām, panākot nepieciešamo ekspresiju. Un kā lai šeit neatceras vēl vienu masu terora vietu un tam veltīto skaņdarbu – Pētera Vaska balādi “Litene”; starpība vienīgi tā, ka Pēteris Vasks kopā ar dzejnieku Uldi Bērziņu varēja atklāti pateikt visu, ko domā. Bet abas iepriekšminētās Paula Dambja partitūras komponista daiļrades kontekstā teicami sabalsojas ar Koncerta-fantāzijas “Albrehtu Direru pieminot” komplicēto izteiksmi un *Stanza de Michelangelo* harmonisko piepildījumu.

Korim adresētie Paula Dambja darbi līdz pat šim brīdim ir biežāk atskaņotā komponista daiļrades daļa – tiesa, ne visiem opusiem, kas to būtu pelnījuši, pieejamas laikmetīgas interpretācijas. 60. gados, kad Latvijas kori guva pirmos lielos panākumus starptautiskos konkursos, latviešu atskaņotājmākslā jau bija sasniegts novatoriskajiem Paula Dambja jaundarbiem atbilstošs līmenis – un, lai gan vēl 1982. gadā Ausma Derkēvica izmisusi paziņoja: “Pauls Dambis raksta tik grūti, ka nevar izdziedāt”, viņas pašas un ievērojamās diriģentes dzīvesbiedra Imanta Cepiša vadītie ieskaņojumi uzskatāmi liecina, ka Valsts Akadēmiskā kora pūles ir devušas spožus rezultātus. Turpat arī Edgars Račevskis ar Latvijas Radio kori, Imants Kokars ar *Ave Sol*, Paula Dambja kordarbiem pievērsās ne tikai Daurimants Gailis un Jānis Zirnis tepat Latvijā, bet arī Alberts Jērums un Vizma Makšiņa aiz dzelzs priekškara, “Jūras dziesmu”, “Rīgas dziesmu” un citu opusu individualitāti galu galā novērtējot arī korjiem un diriģentiem Bulgārijā, Čehijā, Vācijā un vēl citur. No otras puses, nav neviena ieraksta, kas ļautu noskaidrot “Kursas dziesmu”, simfonijas korim un orķestrim “Manas dzimtenes gaita” vai 2001. gadā radītās oratorijas “Naida un piedošanas balsis” kvalitāti, gadiem ilgi nav iestudēts arī “Koncerts rekviēms”, Koncerts-fantāzija “Albrehtu Direru pieminot” vai oratorija “Zilā planēta”, līdz ar to Māris Sirmāis, Sigvards Kļava un Kaspars Putniņš ir laipni aicināti veltīt uzmanību Paula Dambja partitūrām. Tāpat arī Ievai Paršai un viņas domubiedriem noteikti ir vērts atkārtot “Šekspīra mūzikas”



atskaņojumu, un ar prieku apmeklētu arī koncertu, kurā kāds no Latvijas vadošajiem tenoriem programmā būtu iekļāvis ciklu “Itālijas dienasgrāmata” vai kurā Paula Dambja “Sieviešu dziesmas” skanētu līdzās Andra Dzeniša “Viriešu dziesmām”.

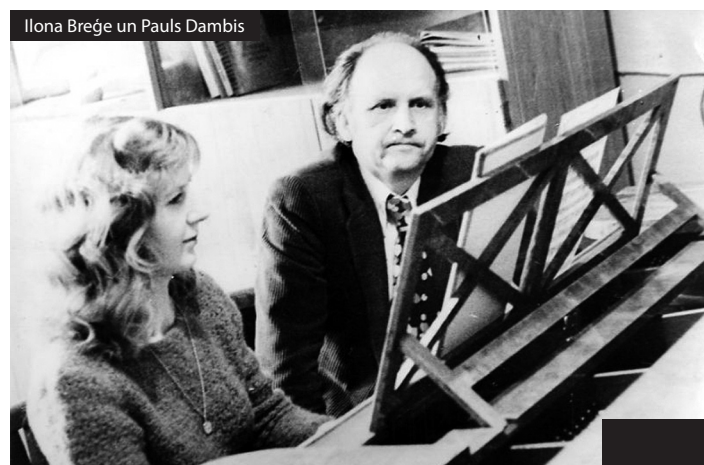
TEĀTRIS UN KINO

70. gados Padomju Savienības kultūrpolitiskais klimats ir kļuvis liberālāks. Laimīgi pagājis bija laiks, kad toreizējā PSRS kultūras ministre Jekaterina Furceva nāca klajā ar biedējošo paziņojumu par “pagrīdes avangardistiem”, kuru vidū figurēja arī Paula Dambja vārds. Pagājis bija arī divu gadu periods, kuru komponists aizvada kā tagadējā Latvijas Nacionālā teātra mūzikas daļas vadītājs – šo darbu viņš vēlāk nosauc par neauglīgu, taču daudz augstāk novērtē četrus gadus ilgo profesionālo pieredzi TV filmu apvienības “Telefilma Rīga” skaņu režisora un komponista darbā, kas, vēlreiz atsaucoties uz Paula Dambja publiski teikto, palīdzēja viņam izvairīties no romantisma gūsta un iemācīja savu radošo domu izteikt pēc iespējas precīzāk, uzskatāmāk un lakoniskāk. Jauniegūtie mākslinieciskās valodas principi tad arī izpaužas Paula Dambja teātra un kino mūzikā, un īpaši veiksmīga šai ziņā izvērsās sadarbība ar Rīgas Krievu drāmas teātra režisoru Arkādiju Kacu. No vismaz divdesmit teātra partitūrām, kas tapušas no 1968. gada līdz 1988. gadam, lielākā daļa adresētas tieši tagadējam Mihaila Čehova Rīgas Krievu teātrim – to vidū “Kaukāza krīta aplis”, “Piļu medības”, “Lidojums pār dzeguzes ligzdu”, “Karalis Lirs” un arī pati pēdējā no komponista veikuma teātra žanrā – “Hamlets”. Dailis teātri strādāts pie izrādes “Krauja”, kas teātra vēsturē iegājusi ar Lilitas Bērziņas pēdējo lomu, kopā ar režisoru Agri Māsēnu Valmieras teātri radīta interpretācija Henrika Ibsena lugai “Mazais Eijolfs”, bet Valentīna Maculeviča iestudējumam turpat Valmierā Pauls Dambis komponējis savu muzikālo versiju Raiņa simbolu drāmai “Spēleju, dancoju”.

Var nojaust, ka Paula Dambja radošais skatījums bijis pilnībā atbilstošs tālaika psiholoģiskā teātra kontekstam, un pats komponists savulaik tieši teātrim rakstītās partitūras ierindojis sev personiski tuvāko darbu vidū. 80. gadu nogalē noslēdzās arī šis periods, bet būtu žēl, ja tas uz visiem laikiem paliktu kultūras vēstures hresto-

mātijās, un labprāt kādreiz uzzinātu, kā tad isti izklausījušās Paula Dambja līgotnes Rīgas Krievu teātrī uzvestajās “Skroderdienās Silmačos”, kā režisoru un aktieru redzējumu uz “Hamletu” un “Karali Līru” pavada Paula Dambja mūzika un kāds būtu rezultāts hipotētiskajai komponista sadarbībai ar Vladislavu Nastavševu, Māru Ņimeli vai Elmāru Seņkovu. Varbūt Paulu Dambi var pierunāt uz vēl kādu jauniestudējumu?

Tikpat profesionāli Pauls Dambis izpaudies arī kino mūzikā, kur režisori, šķiet, visvairāk izmantojuši viņa spējas dramatiski akcentu, traģisku izjūtu un grotesku intonāciju radīšanā, šeit izceļot Rīgas kinostudijas filmas “Zobena ēnā”, “Vilkatis Toms” un “Fronte tēva pagalmā”. Mūzika teicami iekļaujas filmās “Šahs briljantu karalienei” un “Kad lietūs un vēji sitas logā”, kopā ar aktieru tēlojumu brīžiem aicinot piemirst Aloiza Brenča darbu daudzkārt bezdievīgi propagandiskos scenārijus; ar izcilo dokumentālistu Hercu Franku Pauls Dambis sadarbojās vēl 2001. gadā, bet darbs pie Viktora Jansona spēlfilmas “Kanta kaps” 1991. gadā novērtēts ar “Lielo Kristapu”. Gaišākas noskaņas atvēlētās animācijas žanram, kur komponists bijis klāt jau pie pirmajām Latvijā uzņemtajām animācijas lentēm – 1966. gadā radīta “Lietaina diena” un “Jautrie draugi”, bet 1978. gadā sekoja “Dilli Dalli Saules dārzā”.



Ilona Breģe un Pauls Dambis

Vēlreiz atgriežoties 70. gados, jāteic, ka tolaik Pauls Dambis patiešām it kā būtu ieguvis visu, kas būtu nepieciešams “reāli domājošam laikabiedram”. No 1968. gada līdz 1978. gadam viņš ir Komponistu savienības valdes priekšsēdētāja vietnieks, bet no 1984. gada līdz 1989. gadam – valdes priekšsēdētājs. Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolā aizsāko pedagoģisko darbu viņš no 1972. gada turpina Latvijas Valsts konservatorijā, kur strādā līdz pat 1993. gadam; 1987. gadā viņš tiek ievēlēts par kompozīcijas katedras profesoru, bet no 1982. gada līdz 1989. gadam atrodas katedras vadībā. Un Paula Dambja audzēkņu saraksts, kuru vidū kā pirmie pieci parasti tiek saukti Leons Amoliņš, Ilona Breģe, Selga Mence, Valdis Zilveris un Marina Gribinčika, liek secināt, ka viņa studenti kļuvuši par savstarpēji atšķirīgām personībām. Starp citu, tieši tāpat kā Valentīnam Utkinam. Paula Dambja mūzika gūst atzinību komponistu konkursos, viņa autorkoncerti regulāri izskan ne tikai Latvijā un daudzās Padomju Savienības pilsētās, bet arī demokrātiskajā pasaulē – Vācijā, Kanādā, ASV. Arī viņam pašam ļautas doties uz ārzemēm (protams, bez sievas un meitas), satīties ar tūrienes komponistiem un trimdas latviešu mūziķiem. Tomēr viens sapnis pēc būtības tā arī palicis nepiepildīts – sapnis par operu.

OPERA

80. gadu beigās, atskatoties uz savu pieredzi, Pauls Dambis atklāj: “Jā, es ļoti milu operu. Nevis operas namu, bet pašu operu kā mākslas veidu. Man liekas, ka tas ir viens no tiem mūzikas žanriem, kurā mūsdienu cilvēks vislabāk varbūt var sevi izteikt.” Taču viņam pašam šī pieredze diemžēl bijusi visnotaļ ērkšķaina. Iedvesmojies no

kantātes *Carmina burana*, Pauls Dambis jau 60. gadu sākumā uzraksta Karla Orfa muzikāli sinkrētiskā teātra garā veidotu komisku darbu “Teiksma par Bākas Andreju”. Uzraksta un noliek atvilktnē. Bet uz jautājumu: “Kāpēc? Vairs nepatika?” atbild: “Nepatika. Pārāk biju sapīnies savā sajūsmā par Orfu. Daudz runāšanas. Man toreiz šķita, labāk lai runā nekā nepareizi dzied.” 1966. gadā komponists pievēršas jaunai iecerei – satīriskai operai “Svētā Jorgena diena”. Librets rakstīts tā, kā jau pieņemts 60. gados – sparīgi atmaskojot mānticību jeb – tālaika uztverē – reliģiju kā tādu. Arī mūzika sanāk samocīta, un pēc pirmā cēliena komponists darbu pārtrauc.

1976. gadā pirmizrādi piedzīvo opera “Spārni” – vienīgais Paula Dambja veikums operas žanrā, par kuru iespējams gūt kādu priekšstatu nepilnīga ieraksta veidā. Ja jau pat Arvīda Žilinska “Zelta zirgam” uz iestudējumu Latvijas Nacionālajā operā nācās gaidīt veselus septiņus gadus, tad, protams, arī citi komponisti nedrīkst atpalikt – 1970. gadā pabeigtās Paula Dambja operas pirmizrādi atliek sešu gadu garumā un beigās tai atvēl 22. maiju, lai uz sezonas iestudējumiem varētu atnākt pēc iespējas mazāk cilvēku. “Spārnu” skatuves mūžs arī ir pavisam īss, un šī opera atzīta par neveiksmīgu. Vaina pirmām kārtām meklējama Jāņa Petera libretā, kas jau 70. gados izrādījās arhaisks – Ingrida Zemzare raksta, ka stāstā par Priekules muižas kalēju Mārtiņu, kurš veica lidojumu ar paša izgatavotajiem spārnītiem, uzreiz izraisot konfrontāciju ar truli fanātiskajiem muižniekiem un garīdzniekiem, rodami “obligātie milas trijstūri, pie tam veseli trīs, tur ir “glābšanas operas” patoss un brīnišķās izglābšanas mehāniskais triks” – protams, arī traģiskais noslēgums ar burvju un raganu sārtiem un pamatīga, melnbaltās krāsās pausta antireliģiska propaganda. Otrkārt, savos vēlākajos iestudējumos tik smalkjūtīgais režisors Mihails Kublinskis isti nezināja, ko ar šo libretu iesākt, arī izvērsts kora ainas *Ave Sol* dziedājumā skanēja tikai ierakstā no orķestra bedres, bet scenogrāfija un kostīmi izskatījās tikpat nabadzīgi un pliekani kā jau tradicionālajos pirmsmodernisma laikā veiktajos operu inscenējumos, un Kārļa Zariņa varenajam augumam pielipinātās spalvas radīja gluži komisku iespaidu.

MAN LIEKAS, KA OPERA IR VIENS NO TIEM MŪZIKAS ŽANRIEM, KURĀ MŪSDIENU CILVĒKS VISLABĀK VARBŪT VAR SEVI IZTEIKT

Taču arī pašu mūziku nevar nosaukt par radošu veiksmi, pēc “Spārnu” ieraksta noklausīšanās secinot, ka tur ir virkne potenciāli vērtīgu ideju, kuras divu lielo cēlienu laikā diemžēl izsikušas pārspīlējumos un aptuvenībā. Paula Dambja vokālajā mūzikā citkārt tik spriegā izteiksme šoreiz pievērš uzmanību vienīgi ar epizodiskām iluminācijām, plašu melodisko lēcīnu un rečitācijas apvienojums skaņdarba gaitā neizbēgami nonivelējas, bet emocionālā gamma sākas un beidzas ar visai drūmu, 17. gadsimtu raksturojošu grotesku.

Šogad aprit tieši 100 gadu, kopš dzimis Imants Sudmalis – galvenais personāžs Paula Dambja 1972. gada televīzijas monooperā “Vēstules nākamībai”. Par laimi, viņš nodzīvoja tikai 28 gadus, kļūstot par vienu no nedaudzajiem padomju kara noziedzniekiem, kas saņēma pelnīto sodu – pēc terora akta Doma laukumā viņu 1944. gadā apcietināja un pakāra. Kas lika Paulam Dambim savai 1973. gada 9. maijā uzvestajai operai izvēlēties tādu sižetu, nūdien nav skaidrs, jo par libreta pamatu ņemtajās Imanta Sudmaļa vēstulēs no cietuma sievai un bērniem, protams, nav nekādu piedošanas lūgumu un mēģinājuma rast izlīdzinājumu ar Dievu – vien tukšas, liekulīgas frāzes. “Vēstuļu nākamībai” partitūrā komponistam pieticis ar tenoru un kori, arī tur piedalījās Kārlis Zariņš un *Ave Sol*, un arī šis skatuves darbs nogrimis vēstures aizmirstībā. Lai gan, ņemot vērā, piemēram, “Koncerta rekviēma” māksliniecisko vērtību, piln-

bā pieļauju, ka arī "Vēstulēs nākamībai" mūzikai nav ne vainas.

1987. gadā Pauls Dambis pabeidz operu "Karalis Lirs" – ilgi iecerētu un izplānotu darbu, kura pirmais impulss komponista iztēlē, visticamāk, dzimis jau desmit gadus iepriekš līdz ar Šekspīra traģēdijas iestudējumu Rīgas Krievu teātri; Arkādijs Kacs veidojis arī jaunās operas libretu. Ingrida Zemzare, rakstot "Paula Dambja spēles", iedziļinājusies "Karaļa Līra" partitūrā, un viņas apraksts ir daudzsološs, vēstot par vadmotīviem un vadtembriem, par augsti psihologizētu mūzikas valodu un prasmīgi veiktu orķestra instrumentu diferenciaciju, par kasmīgas ekspresijas caurvītu drāmu un ar Rekvīema liturgisko tekstu saistītu filosofisko vispārinājumu. Taču tas arī viss – skatuves gaismu opera neieraudzīja ne 80. gadu izskaņā, ne vēlāk, līdz ar to par šī darba patiesajām muzikālajām kvalitātēm var tikai izteikt minējumus.

Savas domas par laikmetīgo operu un tās iestudējumiem Pauls Dambis paudis šādos vārdos: "Mūsdienu operā noteikti varētu būt kaut kas no japāņu muzikālā teātra tradīcijas, varbūt kaut kas no mūsdienu pantomīmas, varētu būt pat kaut kas no tā sauktā absurda vai abstraktā teātra."

Šķiet, ka pēdējos desmit gados komponista iztēlotajam ideālam visvairāk pietuvojies Latvijas Radio koris un dāņu apvienība *Hotel Pro Forma* ar multimedijālajām kora operām "Operācija: Orfejs", "Kara daba" un *NeoArctic*. Taču akadēmiskās skaņumākslas apvienojums ar populāro mūziku diez vai būtu Paula Dambja izvēlētais ceļš, un arī citādā ziņā viņa radošā biogrāfija ir tikai viena no epizodēm latviešu komponistu saspringtajās attiecībās ar operu kā institūciju. Šī problemātika ir daudzkārt definēta – nicīga attieksme pret mūsdienu autoru radošajām idejām (pie savu ieceru realizācijas tiek vien dažī komponisti, un niecīgais izrāžu skaits Romualda Kalsona, Andra Dzenīša, Kristapa Pētersona, Ērika Ešenvalda operām nav samērojams ar ieguldīto darbu); pagātnes klasiku atstātā mantojuma noniecināšana (uz Jāņa Mediņa, Alfrēda Kalniņa, Jāņa Kalniņa operu jauniestudējumiem vai ieskaņojumiem nekādi nevar saņemties gadiem ilgi, bet Lūcijas Garūtas vai Gundara Pones partitūras joprojām krāj putekļus arhīvu dzīlēs); plašāka konteksta ignorēšana (Latvijā nekad nav uzvests pat Albāna Berga "Vocēks", par 21. gadsimta meistarību darbiem nemaz nerunājot); nepārtraukts finansējuma trūkums, gandrīz visus resursus novirzot vieglāk izdziedamajiem standartrepertuāra gabaliem, bet rezultāti vienalga izpaliek, jo nevienu pirmā lieluma zvaigzni uz Latviju uzaicināt nespēj, un pasaulslaveni diriģentu vai režisoru arī nē; tādas pašas nelāgas tendences dramatiskajā mākslā – atliek kaut vai pieminēt, ka Raiņa traģēdiju "Ilja Muromietis" pēdējo reizi uzveda 1962. gadā, bet tādu draņķi kā Gētes "Klavigo" iestudējumu Folke- ra Šmita "Vieglajā valodā" vēl vajag pameklēt.

Iespējamie risinājumi, bez šaubām, ir temats veselai diskusijai, un šeit vēl tikai jāatgādina, ka mūsdienu klausītājiem palikusi nezināma arī Paula Dambja vokāli simfoniskā pasaka "Nāras dziesma" ar Kārļa Skalbes vārdiem un kameropera "Putnu ceļš" ar Jāņa Medņa un Bronislavas Martuževas dzeju. Neatkarīgi no šiem opusiem intuīcija vēsta, ka vienā brīdī atskaņotājiem tomēr vajadzētu noskaidrot, kas slēpjas "Karaļa Līra" partitūrā – kaut vai vienreizēja projekta ietvaros, un varbūt atradīsies arī mūziķi, kas operas "Spārni" skaņurakstā ieraudzīs kaut ko sev aktuālu. Bet operas "Vēstules no nākamības" libretu manis pēc var pilnībā pārrakstīt postmodernā garā, kur Imanta Sudmaļa vietā darbotos Beness Aijo vai Angela Merkele. Tas pats vien būs.

INSTRUMENTĀLĀ MŪZIKA

Salīdzinājumā ar vokālajiem opusiem Paula Dambja instrumentālo skaņdarbu saturs ir mazskaitlīgāks, taču tādēļ nebūt ne mazāk interesants. Šeit vairāk kameramūzikas, simfoniskas partitūras komponējot retāk, un šie darbi atstāj dažādas intensitātes iespaidu – brīžiem aizraujošu, citkārt, teiksim tā, ne pārāk.

Pēc vairākiem 60. gadu opusiem – "Jaunatnes uvertīras", *Adagio* stīgu orķestrim, "Svētku mūzikas" – Pauls Dambis 1972. gadā pievēr-

sās simfonijas žanram, un viņa Simfonija lielam orķestrim pirmatskaņojumu piedzīvoja divus gadus vēlāk Leonida Vignera vadībā. Opusu strauji aizēnoja aktuālāki komponista darbi; par savu Simfoniju viņš atcerējās, gatavojoties septiņdesmit piektās gadskārtas svinībām, un 2011. gadā veica skaņdarba otro redakciju. Toreizējais koncerts palicis atmiņā ar blakus sēdošā muzikologa komentāriem, kurš isi skaidroja, kas notiek katrā Simfonijas posmā: "Šeit kailas slaucējas skrien uz upi peldēties, bet šajā vietā piedzēries traktorists brauc pa lauku". Tagad, noklausoties Paula Dambja Simfoniju atkal, secināju, ka tik traki jau nav, tomēr jāteic, ka šis opuss nepieder pie spilgtākajiem komponista darbiem. Šķiet, ka problēma meklējama Ingridas Zemzares definētajā Paula Dambja mūzikas "ārupuskonflikta dramatismā", kas tikpat labi saucams par "ārupuskonflikta dramaturģiju" – vokālajās partitūrās un kamerdarbos tas darbojas gluži labi, bet Simfonijā tomēr pietrūkst aktīvākas dinamikas, izteiksmīgākas tēlu mijiedarbības. Apcerot "Nāras dziesmu", komponista daiļrades pētniece savukārt pieminējusi "orķestra kā instrumentāla ansambļa uztveri, kur instrumenti darbojas kā patstāvīgi tēli". Un tā tas patiešām ir – taču, neraugoties uz daudzām skaistām un kolorītām epizodēm un orķestra krāsu salikumiem, rodas sajūta, ka Simfonijas virzība vienā brīdī kaut kur iestrēgst.

Šāda kompozicionālā divnozīmība vietumis padara aizdomīgu arī "Koncerta divertīsmanta" vijolei un kamerorķestrim klausīšanās laikā, tomēr te nu jāraksta, ka šis opuss piemirsts nepelnīti – uzmanību piesaista oriģinālā divdaļu struktūra un tematiskie pretstatījumi, bet koncerta liriskajā daļā Paula Dambja mūzika ir tik romantiska un emocionāli atraisīta, kā reti kad. No komponista radītajiem koncertžanra paraugiem pāri vēl paliek 1987. gada Koncerts klavierēm un kamerorķestrim, kuru, starp citu, pirmatskaņoja Paula Dambja audzēkne Ilona Breģe, un 1977. gada Koncerts balsij, flautai un kamerorķestrim. Tie, kuri iedziļinājušies Paula Dambja daiļradē, apgalvo, ka nebūtu par sliktu atkal atcerēties arī par Klavierkoncertu, bet par Maijas Krīgenas, Viļņa Strautiņa un Valsts filharmonijas kamerorķestra pirmatskaņoto vokāli instrumentālo koncertu informācija visai mīklaini vēsta: "Partitūra zudusi, balsis (trūkst solobalss partijas) Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra bibliotēkā". Varbūt Maija Krīgena zina ko vairāk?

Šķiet, ka klaviermūziku Pauls Dambis rakstījis ar prieku un labprāt – katrā ziņā šajos darbos spoži iedzīvināta vitāla un liksma aktivitāte, liriski gaišs valdzinājums un stihiski, aizrautīgi kontrasti. Un atkal jāraksta – ne visiem skaņdarbiem, kurus vērts iestudēt, pieejams kaut vai viens vienīgs ieraksts. Visbiežāk un visplašākajā ģeogrāfiskajā amplitūdā skanējušas Paula Dambja "Spēles" divām klavierēm, kuras patiešām uzskatāmas par vienu no komponista meistardarbiem. Citi opusi klavierēm izpelnījušies mazāku ievēribu – savulaik, mācoties klavierspēli, biju sajūsmā par Trešās sonātes košajiem tēliem un gandrīz vai ar repetitīvā minimalisma izteiksmes līdzekļiem panākto luminiscējošo mirdzumu, tādēļ tagad nolēmu noskaidrot, kāda tad īsti ir Otrā sonāte. Ne opusa pirmatskaņotājs Hermanis Brauns, ne arī kāds cits pianists to ieskaņojis nebija; komponista skaidrajā rokrakstā radītā manuskripta kopiju izspēlēju pats un secināju, ka sonātes spriegā poliritmika, dejisku noskaņu un lirisku izjūtu maiņas un saulaini krāšņo akordu kulminācijas sagādātu patiesu gandarījumu, klausoties jebkura profesionāla pianista atskaņojumu.

Spriežot pēc Piektā stīgu kvarteta, līdzīgā mākslinieciskā līmenī, vienīgi atturīgāks un trauklāks dimensijās, radīta arī komponista instrumentālā kameramūzika. Diemžēl gan atskaņotājiem, gan klausītājiem tā ir tikpat kā nezināma, līdz ar to jaunas interpretācijas gaida ne tikai klavieru cikli "Pirmā nošu burtnīca" un "Desmit eti-des", bet arī seši stīgu kvarteti, divi klavieru trio, Sonāte fagotam un klavierēm un "Grāmata" klavesīnam. Protams, līdzīgi kā ar latviešu komponistu operām, arī šajā gadījumā var atrast skaidrojumu, kādēļ komponista, interpretu un publikas saites ir lielā mērā satrūkušas.

80. gadu nogalē Pauls Dambis par savām radošajām attiecībām ar instrumentālistiem raksta: "Mani uzticamākie līdzgaitnieki te ir Tovijs Lifšics ar savu kamerorķestri un Noras Novi-

kas un Rafi Haradžanana klavierduets, kuriem gadu gaitā esmu veltījis ne vienu vien skaņdarbu. Viņi ne tikai laipni iestudē pirmatskaņojumu, lai pēc tam skaņdarbu aizmirstu, bet gan aktīvi koncertē, arvien paplašinot mūsu kultūras aploci.” Tagad Nora Novika un Tovijs Lifšics ir aizgājuši mūžībā; tiesa, Latvijas filharmonijas kamerorķestra vietā stājies Valsts kamerorķestris *Sinfonietta Rīga*, taču ar viņu un diriģenta Normunda Šnē spēkiem vieniem pašiem nepietiek, lai aptvertu visu repertuāru no agrinā baroka līdz latviešu komponistu jaundarbiem. Tomēr – būtu priecīgs kaut vai par to, ja Rihards Plešanovs, Agnese Egļiņa vai Daumants Liepiņš kādreiz pievērstos Paula Dambja piecām klaviersonātēm – galu galā šis mūzikas apjomu un virtuozitātes līmeni nemaz nav tik grūti pievērt.

NEATKARĪBAS LAIKS

Vēl pēc pāris gadiem klāt ir atmoda un tad jau arī neatkarības atjaunošanas brīdis. Un 90. gadi Latvijas komponistu vidē pienāk ar redzamām pārmaiņām. Nepārspētu starptautisku slavu iegūst Pēteris Vasks, savukārt sen pelnīto atzinību – Maija Einfelde. Radošās, pedagoģiskās un muzikāli sabiedriskās dzīves centrā Paulu Dambi, Romualdu Kalsonu, Romualdu Jermaku, Aldoni Kalniņu tagad nomaina Juris Karlsons, Arturs Maskats, Rihards Dubra un Selga Mence; tāpat retāki kļūst Pētera Plakida un Imanta Zemzara darbu pirmatskaņojumi. Oļģerts Grāvītis jau ilgāku laiku kompozīcijas vietā koncentrējies vienīgi uz pētījumiem mūzikas zinātnē, bet ar Georgu Pelēci notiek gluži pretēji, autoritativajam polifonijas pētniekam gūstot aizvien lielāku ievēribu kā postminimālistisku skaņdarbu autoram. Georga Pelēča daiļrade ir tikai viens no pavērsieniem, kas liek secināt, ka 90. gadu akadēmiskā mūzika kopumā kļuvusi konservatīvāka – bez sekām nav palikušas arī izmaiņas visas sabiedrības struktūrās, turpretī netraucēta sastapšanās ar trimdas latviešu mūziku atklāj, ka arī šajā vidē avangardisms drīzāk ir izņēmums, lielai daļai turienes komponistu visu mūžu rakstot nedaudz modificētā Jāzepa Vītola stilā. Protams, nepaiet ne desmit gadu, kad estētiskās pārvirzes atkal strauji dodas uz otru pusi, un 90. gadu nogalē sevi spoži piesaka jaunā avangardistu paaudze, no kuriem vairāki – Andris Dzenītis, Santa Ratniece, Ēriks Ešenvalds, Mārtiņš Viļums – tagad, 2016. gadā, patiesībā jau paši būtu ierindojami klasiķu statusā.

Neizteik arī bez nenovēršamiem zaudējumiem. Margēra Zariņa daiļrade kā komponistam faktiski noslēgusies jau ap 1980. gadu; ievērojamā komponista un rakstnieka dzīves izskaņa pienāk 1993. gadā. Vēl pēc gada Ņujorkas štata Kingstonā ļaundabīgs audzējs pieveic Gundari Poni – viņš atstāj vairākas nepabeigtas monumentālas partitūras un daudzus neordinārus agrāko gadu opusus. Vēl gadu vēlāk tās pašas slimības dēļ Sanktpēterburgā mirst Romualds Grīnblats – arī viņa daiļrade gaida tās mūsdienu aktualizētājus. 1999. gadā mūžībā pēkšņi aiziet Ģederts Ramans – tuvs Paula Dambja līdzgaitnieks Komponistu savienībā un Mūzikas akadēmijā; 2000. gadā, pāris nedēļas pēc tam, kad saņēmis Lielo mūzikas balvu par mūža ieguldījumu, mūžībā aiziet Ādolfs Skulte; togad – arī dziļā vecumā un pārdzīvojis visus tuviniekus un laikabiedrus – Frederiktonas pansionātā mirst Jānis Kalniņš, viņš savukārt apbalvojumus guvis vienīgi no Kanādas valdības puses. Piecus gadus agrāk klusi noslēdzies Valentīna Utkina mūžs.

Radikālas izmaiņas – un bieži vien pavisam nelāgas dabas – tieši tāpat notiek visās pārējās sfērās. Sabrūkot Padomju Savienībai un tās uzturētajai cenzūrai, pēkšņi atklājas, ka zudušas arī jebkādas estētiskās mērauklas – daudziem pieņemot pārliecību, ka kultūras jomā vērtība ir tikai tam, ar ko var ātri un viegli nopelnīt, lielas sabiedrības daļas uzmanības centrā atgriežas 30. gadu šļāgeri, un ar to viņu izpratne par mūziku arī sākas un beidzas. Savukārt mūzikas sociologi nonāk pie secinājuma, ka daudzās savstarpēji karojošās subkulturās sašķeltā popmūzikas sfēra tagad eksistē pilnīgi neatkarīgi no augstās mākslas, un, vēlamo uzmanību pievērsot akadēmiskās kultūras institucionalizētam atbalstam, popkultūru nepieciešams uzlūkot bez liekas didaktikas, vienīgi kā specifisku

sociālantropoloģisku fenomenu. Starp citu, ar kino un televīzijas piedāvājumu notiek tādas pašas pārvērtības – sabrūkot ideoloģizētajai kinoindustrijai, sabrūk pilnīgi viss, un uzvaras gājienu sāk latīņamerikāņu ziepju operas. Vienas no likumsakarīgajām sekām – kad divdesmit gadus vēlāk apmirst pēdējie šīs paaudzes pensionāri, televīzija kļuvusi par arhaisku piedēkli internetam.

Visbeidzot, 90. gados jūtami mainās arī Latvijas atskaņotājmākslas aina. Kādu laiku likvidējot visu, ko vien var likvidēt, beidz eksistēt Operetes teātris un Latvijas Radio bigbends; apstājas arī Valsts filharmonijas kamerorķestra darbība. Vasilijš Sinajskis ir prom, un turpmākos gadus Latvijas Nacionālais simfoniskais orķestris mākslinieciskos vadītājus ne īpaši veiksmīgi meklē starp ārzemju diriģentiem. No vispārējās krīzes visātrāk atgūstas Latvijas Radio koris, kurš kopš 1992. gada muzicē Sigvarda Kļavas un Kaspara Putniņa vadībā; tiesa, kādreiz apjomīgais kora pamatsastāvs samazinājies līdz 25 dziedātājiem, līdz ar to koncentrējoties uz pavisam jaunu skaņas ideālu. Par profesionālu muzikālo vienību Imanta Rešņa vadībā kļūst Liepājas Simfoniskais orķestris, bet citādā ziņā vismaz desmitgades pirmajā pusē drūmi dramatiski pavērsieni un stagnācija ir jūtama pārsvarā. 1993. gadā no slepkavas rokas iet bojā Imants Cepītis, un Valsts akadēmiskais koris “Latvija” uz vairākiem gadiem panīkst, bet ērgelnieka, diriģenta un pianista Oļģerta Cintiņa nāve Polijas un Lietuvas robežpunktā nabadzīga un nomākta puļa vidū ne mazāk uzskatāmi liecina, kādos mēslonākusi postpadomju sabiedrība.

Un atkal – var izteikt hipotēzi, ka Paula Dambja otrā lielā daiļrades perioda mūzikas valodu būtiski ietekmējuši gan personiskie, gan sabiedriskie satricinājumi un relatīvi laimīgā izkļūšana no tiem. Kopš 90. gadiem Paula Dambja daiļrades centrā ir garīgā mūzika. Par pirmo priekšvēstnesi saucams jau 1988. gada opuss “Dievnāmā” korim un ērgelēm ar Veltas Tomas dzeju, un turpmākajos gados tam seko gan darbi korim *a cappella* – 1998. gada *Te Deum* sieviešu korim, tajā pašā gadā Latvijas Radio kora pirmatskaņotais cikls *Canti franciscani*, gadu vēlāk radītā *Missa alchemica*, ar 2000. gadu datētais “Kumranas pateicības psalms” un “Koptu psalms”, gan arī īsti monumentālas partitūras – 1999. gadā radītais vokāli instrumentālais liedarbs *Le Dolce Cori di Paradiso*, 2000. gada cikls “Rīgas psalmu grāmata” un 2001. gadā rakstītā oratorija “Naida un piedošanas balsis”.

Tēmu loks paplašinās ar iedziļināšanos trimdas latviešu dzejas domu un jūtu pasaulē (“Divas dziesmas” divām balsīm un divām klavierēm ar Veltas Tomas un Andreja Irbes dzeju, oratorija “Jaunu dziesmu!” ar Andreja Egļiņa dzeju), ielūkošanos ārzemju poēzijā (sieviešu kora cikls “Nakts čuksti” ar Džona Greisena Brauna vārdiem), patriotiskiem motīviem (Andreja Egļiņa daiļrade izmantota arī kantātē “Brīvība – kāds tev ir vārds?”), iepriekš neapgūtas liriskas lauku (cikls “Rīgas Ziemeļnieks” un ar Ronalds Brieža vārdiem rakstītā “Epicēdija kritušam mēnesim” kā divi tipiski piemēri). Protams, nekur nav pazudušas arī putnu dziesmu atbalsis – 2003. gadā virtuozu krāšņā vērienā top “Mazais putnu koncerts” – un interese par latviešu tautasdziesmām; te jāpiemin, ka Pauls Dambis ir viens no daudzajiem latviešu komponistiem, kurš atsaucies Ņujorkas diriģenta Andreja Jansona aicinājumam uzrakstīt “Ziemassvētku kantāti”, un šis opuss radīts tieši ar tautasdziesmu vārdiem.

Mainoties mūzikas satura ievirzei, mainījies arī radošais rokraksts un kompozicionālās metodes. Kā jau minēts, Paula Dambja daiļrade gluži labi iekļaujas 90. gadu latviešu mūzikas relatīvi konservatīvajā estētikā, taču viņš acimredzami uzskata zem sava goda pievērsties neoromantiskai retrospekcijai vai postmoderniskām kolāžām, jo-projām saglabājot izteiksmes skaidrību, intelektuālu mirdzumu un emocionālo impulsu koncentrāciju. Skaņuraksta faktūras tagad gūst vienkāršākas aprises – cikls “Astoņi psalmi” ir gandrīz vai monodijas –, sonorika kļūst pieklusinātāka, bet ritma un melodikas aleatorisko vērienu nomaina klasiskākas linijas un vertikāles. Viena no Paula Dambja mūzikas vērtībām gan nekādi nav mainījusies – komponista prasme veidot pārliecinošu formas struktūru; pat visizvērstākajās partitūrās muzikālā doma izteikta ar elegantu noapaļojumu, kontras-



Ar Ievu Paršu un Hertu Hansenu Latvijas Radio I studijā pēc cikla "Osipa Mandelštama dziesmas" pirmatskaņojuma

tu mija un tematiskā materiāla attīstība ietverta loģiski būvētā dramaturģiskā arhitektonikā, un tā rezultātā viss izskan bez nomācošas garlaikotības un arī bez histēriskas rosības – kā jau Paulam Dambim tas raksturīgi, harmoniskā, nedaudz atturīgā un distancētā veidolā.

Spilgts piemērs šai ziņā ir 2000. gadā tapušais opuss "Rīgas psalmu grāmata" solistiem, korim un ērģelēm, kur komponists pievēršies sev joprojām aktuālai tematikai – renesanses sabiedriskās un kultūras vides atspoguļojumam kontekstā ar šajā periodā dzimušo latviešu folkloras poēziju un tajā pausto pasaules skatījumu. "Rīgas psalmu grāmata" atainots vētrains Reformācijas laiks, un, lai arī ap pirmatskaņojuma brīdi sniegtajās intervijās Pauls Dambis ironiski citējis Reformācijas autoru bezkompromisu attieksmi, 16. gadsimta latviešu valodā radītajās vārmās aicinot doties uzvarošā cīņā "pret mūkiem un pret pāvestu", komponista oratoriālā darba pamatnostādne tomēr ir izlīdzinājums – starp reliģiju un tradicionālo kultūru, starp sekulārismu un sakrālām vērtībām, starp visaptverošu dramatismu un vēlmi pēc cilvēciskas apceres un miera. Rezultātā cikla trešās daļas *Antiphon* noslēguma aizkustinošais lūgums Dievam plūstoši pāriet ceturtnās daļas aparotajās variācijās par latviešu tautasdziesmu "Dieviņš brauca pār kalniņu", bet "Rīgas psalmu grāmatas" fināls ar gaišo un majestātisko apoteozi pāri visam iepriekšdzirdētajam met nepieciešamo cerību atspulgu.

Jāpiemin, ka "Rīgas psalmu grāmata" laikam jau atskaņota tikai vienreiz, un, atskatoties savā personiskajā koncertpieredzē, jāsecina, ka tieši tāpat noticis arī ar oratoriju "Naida un piedošanas balsis" zēnu korim, soprānam, mecosoprānam, ērģelēm un datorskaņai, kas veltīta 2001. gada 11. septembra terora akta upuru piemiņai, ar Dantes Aligjēri vārmās balstīto opusu *Le Dolce Cori di Paradiso* solistiem, jauktajam korim, ērģelēm, flautai un zvanam, ar Rīgas Doma zēnu korim, ērģelēm un elektronikai rakstīto oratoriju "...Kā gaismas dārzs...", arī ar vēl divām citām partitūrām, kur komponists eksperimentējis elektroakustiskās mūzikas sfērā – jau pieminēto kantāti "Brīvība – kāds tev ir vārds?" un vokālās grupas "Putni" pirms pieciem gadiem izdziedāto opusu *Miraculum de Curlandia*. Līdz ar to arī šajā kontekstā vēlreiz jājaūtā – vai nebūtu labāk, ja Garīgās mūzikas festivāls, kurš pēdējos gados iemantojis nelāgu reputāciju ar jaundarbu pasūtījumiem visādiem popmūziķiem, atkal pievērstos tām latviešu komponistu izvērtas formas partitūrām, kuras festivāla ietvaros piedzīvoja pirmatskaņojumu, tika atzītas par veiksmīgām, taču pēc tam vienalga aizmirstas, un starp kurām noteikti būtu arī viens otrs Paula Dambja skaņdarbs?

Otra kopš 90. gadiem aktuāla daiļrades sfēra, kas Paula Dambja skaņdarbu sarakstā iezīmējas kā opusi soloinstrumentam, ir ērģelmūzika. Ērģeles, kā zināms, caurvij komponista vokāli instrumentālās partitūras gan pirms, gan pēc neatkarības atjaunošanas radītajos darbos, taču 70. gados ērģelēm solo komponēts vienīgi *Basso ostinato*, kam 1983. gadā pievienojas vēl "Pasakalja". Ar 1993. gadu saraksts paplašinās, un nu tajā rodamas ne tikai tīrās formas (*Toccata alla*

fantasia un "Prelūdija, interlūdija, postlūdija"), bet arī reliģisku tēmu atainojums (*Commentaria in Genesis*), atsauces uz traģiskiem vēstures notikumiem ("Bērna pārtrauktā vakarlūgšana") un, protams, folkloras motīvi ("Variācijas par latviešu tautasdziesmas tēmu"). Goda vietā Rīgas Doma ērģeles (bet ne tikai), interpretu vidū Tālvāldis Deksnis, Aivars Kalējs, Ligita Sneibe, bet ērģelsoņāti, opusu "Ceļā" un vairākus citus darbus Pauls Dambis Vācijā pirmatskaņojis pats. Arī partitūru *Toccata alla fantasia*, kuras skaņuraksta virtuozākie rakursi vēsta, ka Pauls Dambis galu galā ir ne tikai komponists vien; šis darbs atzīmējams kā vienīgais, kuru no Paula Dambja radītā ērģelrepertuāra esmu dzirdējis koncertatskaņojumā, līdz ar to arī šeit mūziķiem vēl priekšā virkne neizmantotu iespēju.

Paula Dambja simfoniskā jaunrade pagaidām noslēgusies ar 1989. gadā tapušo kamerorķestra opusu *Cruix*, par kuru komponists – visai zīmīgi – rakstījis, ka šajā skaņdarbā viņš izvērtējis iepriekšējo dzīves un daiļrades ceļu, kurā nokļuvis pie jauna pavērsiena, un radījis savu versiju par "cilvēka dzīves krustceļiem". Instrumentālās kamermūzikas jomā 1997. gadā tapusi vēl viena no Paula Dambja rotaļīgi intelektuālajām spēlēm – "Partita C-A-G-E" vijolei, altam, fagotam un klavierēm kā cieņas un draudzības apliecinājums Džonam Keidžam; turpat arī nostalgiska lirika un emociju aktivitāte opusā *Homecoming* flautai, čellam un klavesīnam un *Concertino* klavesīnam un stīgu kvartetam.

Uzreiz jāpiemin, ka šis amerikāņu avangarda meistars ir viens no tiem laikmetīgās muzikālās domas veidotājiem, ar kuriem Pauls Dambis ticies klātienē; auglīga domu apmaiņa notikusi arī ar Edisonsu Deņisovu, Luidži Nono, Alfrēdu Šnitki, Kšištofu Penderecki, Toširo Majudzumi, un šādi gūtās atziņas bijušas viens no motīviem uzrakstīt 2003. gadā izdoto grāmata "20. gadsimta mūzikas vēsture. Ceļi un krustceļi". Protams, ka šeit Pauls Dambis nemaz nav mēģinājis sasniegt neiespējamo – objektīvi bezkaislīgu viedokli, viņa apcerējumu caurauž personisks vērtējums, un, pat ja attiecībā uz kādu konkrētu estētisko parādību vai kāda komponista daiļrades aplūkojumu lasītāja uzskati atrodas diametrāli pretējās pozīcijās, šo grāmatu iepazīt ir vērts. Iepriekšminētais izdevums zināmā mērā saucams arī par likumsakarīgu rezultātu komponista pedagogiskajam darbam, kurš no 1994. gada līdz 2013. gadam aizvadīts Kultūras akadēmijā, bet no 1994. gada līdz 2009. gadam – Rīgas Doma kora skolā. 1998. gadā Paulu Dambi ievēlēja par Kultūras akadēmijas profesoru, viņa vadībā radīts ne mazums diplomdarbu, bet, tuvojoties astoņdesmitgadei, viņš izlēma, ka nu jau pietiek.

Un patlaban pēdējais atskaites punkts – jau pašā sākumā pieminētais cikls mecosoprānam un klavierēm "Osipa Mandelštama dziesmas". Pats komponists atzinis, ka pietuvoties izcilā un traģiskam liktenim lemtā krievu dzejnieka poēzijai bijis ļoti grūti, taču rezultāts visnotaļ teicamā Ievas Paršas un Hertas Hansenas interpretācijā nenoliedzami spēja ieinteresēt un iedvesmot. Bez šaubām, šī ir jūtami citāda Paula Dambja mūzika nekā "Četrās rudens freskās" vai "Vidzemes kalendāra dziesmās" – skaņurakstu caurvij filosofisks vispārinājums un eksistenciālas pārdomas, apjomīgā forma ar ilgstošiem klavieru monoloģiem veidota neordinārās kopsakarībās, bet raksturu tvērumus un mākslinieciskais vēstījums zināmā mērā atsauc atmiņā iepriekšpiesauktos Deņisovu un Šnitki, arī vēlino Šostakoviču un Gubaiduļinu, nedaudz Ķeniņu un Poni. Īsi sakot, vērtīgs domubiedru loks, kurā iekļaujas arī Osips Mandelštams, Aleksandrs Bloks, Velta Toma un Andrejs Eglītis, Paulam Dambim šo iztēloto radoši intelektuālo polemiku bagātinot ar joprojām neapsīkstozo domas asumu un emocionālo trāpīgumu.

Pašā noslēgumā šoreiz varbūt atliek vienīgi atgādināt, ka komponisti atšķirībā no atskaņotājmāksliniekiem Lielās mūzikas balvas piešķiršanā, it īpaši mūža ieguldījuma kategorijā, vienmēr bijuši apdalīti. Savu kārtu vēl arvien gaida gan Pauls Dambis un Romualds Kalsons, gan arī Maija Einfelde, Imants Kalniņš, Pēteris Vasks, Pēteris Plakidis un Juris Karlsons. Jācer, ka viņiem nevajadzēs gaidīt gluži līdz deviņdesmit gadu jubilejai kā Ādolfam Skultem, un nav šaubu, ka viņi visi balvu par mūža ieguldījumu jau sen ir pelnījuši. Un Pauls Dambis šajā hronoloģiskajā uzskaitījumā ir pats pirmais. 🎵