

Imantam Kalniņam – 75

Armands Znotiņš

Gadā, kad Latvijas mākslas pasaule atzīmē Jaņa Rozentāla 150. jubileju, latviešu mūziķi tieši tāpat var svinēt vairākas nozīmīgas gadskārtas. 80. dzimšanas diena 2016. gadā pienākusi Paulam Dambim, Romualdam Kalsonam un Raimondam Paulam. 26. aprīli Latvijā, it īpaši Liepājā, mūziķi pieminēja Agra Engelmaņa astoņdesmitgadi. Un precīzi pēc mēneša, 26. maijā, 75. dzimšanas dienu svinēja komponists, kuram arī ciešākas saites ir nevis ar galvaspilsētu, bet gan ar Liepāju, – Imants Kalniņš.

Par Imanta Kalniņa personisko dzīvi un pasaules redzējumu rakstīti un runāti ļoti daudz. Tādēļ šeit tikai būtiskākie pieturas punkti. Dzimis 1941. gadā strādnieku ģimenē. Tobrid pasaulē nācis jau divus gadus vecāks brālis – Viktors Kalniņš, vēlākais dzejnieks Viks, kurš radījis vārdus daudzām komponista dziesmām. Pēc Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolas seko Ādolfa Skultes kompozīcijas klase Latvijas Valsts konservatorijā, kuru Imants Kalniņš absolvē 1964. gadā.

Turpmākie desmit gadi aizvadīti Liepājā, 70. gadu otrā puse – Vecpiebalgas Vecpaulēnos, 80. gadi – atkal Rīgā. Vienmēr bijis sabiedrības uzmanības centrā, un ne tikai ar mūziku vien. Piecas reizes precējies, septiņu bērnu tēvs. Atmosferā laikā aktīvi iesaistās sabiedriskajā

un politiskajā darbībā, un līdz pat 2010. gadam ir Saeimas deputāts.

Ap šo laiku kardināli maina savu publiski pausto pasaules uzskatu, politiskām metamorfozēm seko arī reliģiskās; pilnā nopietnībā apsvēris domu sekot senēģiptiešu reliģijai, galu galā tomēr pievēršas islāmam un neatkarīgi no Ulda Bērziņa atdzejojuma iztulko Korānu. Visbeidzot, atzinis, ka vairs nespēj izturēt galvaspilsētas tehnoloģisko un emocionālo piesārņojumu, atgriežas Liepājā un tur tagad dzīvo jau vairākus gadus. Mierīgi un klusi.

Īsi sakot – lielāko daļu mūža vadīta pretrunu, kaislibu un paradoksu piesātināta dzīve. Lieki teikt, ka islāmam Imanta Kalniņa izpratnē ir visai niecīga saistība ar pašpasludinātās “miera reliģijas” teoriju un praksi, un tāpat gluži veltīgi būtu meklēt kādu loģiku viņa politiskajā redzējumā. Taču tikpat pretrunīgi Imanta Kalniņa personību uztvērusi Latvijas sabiedrība. No visaugstākās dievināšanas līdz viskaismīgākajam noliegumam – arī vienā un tajā pašā laika posmā un ar vienlīdz lielu intensitāti. Protams, ka tiešus salīdzinājumus nav iespējams veikt, bet paralēles šeit drīzāk velkamas ne tik daudz ar kādu citu latviešu komponistu, kā ar Knutu Ham-sunu, Ezru Paundu vai Maksimu Gorkiju. Un vienlaikus jāatgādina, ka jebkurš ievērojams mākslinieks savā ziņā ir visas sabiedrības spogulis, līdz ar to stāsts par Imantu Kalniņu viennozīmīgi atspoguļo arī nācijas sašķeltību un ambivalenci.

No otras puses – tikpat tiešas asociācijas rodas ar Žanu Sibēliusu. Pirmkārt, abos gadījumos skaidri redzams, ka vienam mirstīgam cilvēkam ir neiespējami izturēt nācijas simbola smago nastu. Otrkārt, Imanta Kalniņa labākie un izvērstākie darbi nuden atsauc atmiņā somu klasiķa simfoniskās partitūras – abus autorus vieno mūzikas emocionālais piesātinājums, psiholoģiska ekspresija un vēlme savā daiļradē izteikt personiski introspektīvus pārdzīvojumus, kuru zemitētos jaušams visa laikmeta un tā aktuālo norišu tēlojums. Treškārt, Sibēliusa daiļrades aplūkojums beidzas ar skumjo stāstu par ilgi iecerēto un tā arī nekad neuzrakstīto Astoto simfoniju, un arī par Imantu Kalniņu kā komponistu diemžēl jāraksta galvenokārt pagātnes formā. Pēc spožās debijas ar Pirmo simfoniju Mūzikas akadēmijas diplomeksāmenā turpmākie divdesmit pieci gadi ir komponista radošās darbības virsotne. Turpretī pēc tam sekojošo divdesmit piecu gadu laikā jauni opusi nākuši klajā ar aizvien lielāku atstatumu un izsaukuši aizvien rezignētākas atsauksmes. To, protams, nevajag uztvert kā katastrofu, tomēr šāds ritējums nenoliedzami rada rūgtu atziņu par dzīves netaisnīgumu. Un atbilde uz jautājumu – kādēļ tā? – ir tikai metafiziski jaušama kaut kur pie apziņas horizonta.

Vienu gan var pateikt skaidri – par Imanta Kalniņa biogrāfijas likločiem vēl pārsteidzošāka ir viņa mūzika. Pirmkārt, Imants Kalniņš saucams par vienu no tiem nebūt ne daudzajiem komponistiem, par kuriem enciklopēdijās raksta hrestomātisko frāzi “mūzikas valoda izteikti individuāla”. Apveltīts ar izcilu un neatkarīgu melodiķa talantu, Kalniņš agri izkopa savu personisko radošo stilu, ko raksturo tieša un nemākslota emocionalitāte, neoklasicismam tuvas dimensijas un konceptuāli plašs vēriens. Otrkārt – un tas vēl jo vairāk apliecina Imanta Kalniņa unikalitāti ne tikai Latvijas mērogos vien – viņš vienlīdz aktīvi un ar vienlīdz lieliem panākumiem spējis radīt skaņdarbus gan akadēmiskās, gan populārās mūzikas jomā.

AKADĒMISKĀ UN KLASISKĀ DAĻA

Vispirms – akadēmiskā skaņumākļa. Protams, pa kādam klasiķam opusam radījis ikviens no Latvijā vispazīstamajiem estrādes dziesmu autoriem – Raimondam Paulam līdzās mūziķiem ir gluži nopietnas kora dziesmas, Zigmāra Liepiņa darbu sarakstā rodama gan opera, gan kantāte, gan oratorija, arī Mārtiņš Brauns un Jānis Lūsēns vienmēr izrādījuši interesi par lielas formas darbiem, bet Juris Kulakovs vispār jau sen aizgājis no rokāmūzikai piederīgu dziesmu rakstīšanas, koncentrējoties galvenokārt uz izvērstām vokāli instrumentālām partitūrām.

Taču Imanta Kalniņa situācija ir principiāli atšķirīga – viņa simfonijām (nu, vismaz pirmajām piecām), operām un oratorijām nav nekā kopīga ar visiem saprotamu skaņurakstu, kura vienkāršajā faktūrā būtu izklāstīti to pašu melodisko dziesmu motīvi. Pārsvārā tās vispār neatbalso izklaidējošās mūzikas intonācijas un stilu, komponistam šīs partitūras būvējot profesionāli grodā un bagātīgā mākslinieciskā arhitektonikā, kur izmantoti nopietni un daudzdimensionāli mūzikas izteiksmes līdzekļi. Tātad – šeit Imanta Kalniņa domubiedri drīzāk būtu jau pašā sākumā pieminētie Pauls Dambis, Romualds Kalsons un Agris Engelmanis, protams, arī Artūrs Grīnups, Ādolfs Skulte, Romualds Grīnblats, Marģeris Zariņš.

Tālāk – populārā mūzika, citiem vārdiem sakot, estrādes dziesmas un cikli, kā arī tie skatuves darbi, kuriem piemērojama mūzikla definīcija. Un arī šeit Imants Kalniņš principiāli atšķiras no Ģederta Ramana, Edmunda Goldšteina vai Jura Karlsona, kuri labprāt eksperimentējuši ar neakadēmiskiem žanriem, lai pēc tam ar divkāru sparū atgrieztos pie pavisam nopietnām partitūrām.

Vienkāršas un ne tik vienkāršas populārās dziesmas Imantam Kalniņam ir tikpat būtiska un neatņemama daiļrades daļa kā izvērstas formas vai viendabīgie akadēmiskie opusi, un tā tas bijis vienmēr. Savu radošo rokrakstu, savu māksliniecisko pārliecību Kalniņš tur ir paudis tikpat pilgti, ar tādu pašu intensitāti kā klasiķu mūzikas koncertu apmeklētājiem adresētajos darbos – un nav brīnums, ka viņš līdz ar to visplašākajā sabiedrībā iemantojis tik vērienīgu un paliekošu atpazīstamību. Un vēlreiz jāraksta – arī

ārpus Latvijas grūti atrast kādu analogu Kalniņa daiļradei. Šiem nosacījumiem isti neatbilst ne Endrū Loids-Vēbers, ne Kits Emersons, ne Astors Pjaccolla, jo viņi apzināti izpaukušies neakadēmiskā izteiksmē, ne arī kāds no modernisma meistariem, jo dažāda rakstura un cilmes populārā mūzika viņu daiļradē ievijas tikai kā atsevišķi polistilistiski vilcieni profesionāli izglītotu interpretu atskaņotos opusos. Varbūt vienīgi Džordžs Ģēršvins un Leonards Bernsteins – un arī tikai ar piebildi, ka viņi drīzāk vēlējās panākt džeza un klasiķu skaņumākslas sapludinājumu, kurpretī Imantam Kalniņam džeza nebūt nepieder pie kaut cik būtiskām inspirācijām. Varbūt vēl Kurts Veils – un arī ar līdzīgu piebildi, ka šeit jūtami atšķiras gan laikmets, gan mentalitāte.

SIMFONISKIE PIRMSĀKUMI

Imants Kalniņš vēstījis, ka viņam patīk garāka saruna ar klausītāju – tādēļ arī septiņas simfonijas, trīs instrumentālie koncerti, trīs operas, trīs oratorijas. Un, ja reiz Kalniņa mūzika ir tik pārsteidzoša, tad tas pirmām kārtām attiecināms uz viņa 60. gadu simfoniskajiem opusiem (kurus pēc tam aizēnoja, piemēram, vispārzināmā Ceturtā simfonija), un iepazīšanās ar tiem raksturojama kā īsts atklājums.

Nosaukt 1964. gadā radīto Imanta Kalniņa Pirmo simfoniju par šedevru varbūt ir pārspilēti, taču šī partitūra katrā ziņā pārsniedz to, kas tradicionāli tiek gaidīts no 23 gadus veca komponista studiju darba. Klasiski veidotais četrdaļu cikls uzreiz uzrunā ar negaidītu dramatisku spriegumu, kas nezūd visā tālākajā simfonijas gaitā, kur liriskas atelpas tiek dotas tikai uz neilgu brīdi. Turklāt jau šī simfonija parāda Imanta Kalniņa dotības dažādu instrumentālo grupu diferenciācijā un ritmiski, fakturāli, harmoniski daudzveidīga tematisma izveidē. Šī, protams, vēl nav tā mūzika, kuru parasti sagaidām no Imanta Kalniņa – ar neoklasicismam piederīgiem strukturāliem modeļiem un melodisku lokanību, taču tieši tādēļ Pirmo simfoniju klausīties ir tik interesanti, un, ja arī ne katrs tematiskā materiāla izvedums padevies personiski izsvērts un ne katra epizode komponista piedāvātajā skaņū celtnē ir vienlīdz pārliecinoša, simfonijas vēstījums nekādā gadījumā neatstāj vienaldzīgu.

PAR IMANTA KALNIŅA BIOGRĀFIJAS LĪKLOČIEM VĒL PĀRSTEIDZOŠĀKA IR VIŅA MŪZIKA

Tieši tāpat ar Otro simfoniju, kas tapusi 1965. gadā, un Koncertu orķestrim, kas datēts ar 1966. gadu, – mūzikas dramatiskā ekspresija šeit saglabājas tādā pašā līmenī, tikpat spēcīgi caurstrāvojot visus kolorītos tēlus, visus tematiskos kontrastus. Otrās simfonijas cikls koncentrēts trijās daļās, un salīdzinājumā ar Pirmajā simfonijā daudzkārt dzirdamo visa orķestra smagnējo un masīvo kop skaņu Otrās simfonijas tembru un faktūru saspēles ir plastiskākas, kas, protams, tikai akcentē skaņdarba satura griezīgākos vaibstus un saspringtākos kāpinājumus.

Turpretī Koncertā orķestrim atbilstoši žanra nosacījumiem orķestrālo grupu pretstatījumi izpaužas vēl jo skaidrāk, mūzikas tekstūrā, harmoniskajās vertikālēs, tembru sabalsojumos iezīmējoties jaunām niansēm, bet darba raksturā parādās Kalniņa opusos līdz šim vēl nedzirdētas groteskas līnijas. Un jāteic, ka Koncerta orķestrim sonoriski brīvie skaņu slāņi ar gandrīz aleatorisko izklāstu, it īpaši epizodē, kur vārds ilgstoši dots nenoteikta augstuma sitam instrumentiem, arī mūsdienās izklausās visnotaļ izaicinoši.

TREŠĀ SIMFONIJA

Trešā simfonija, kas radīta 1968. gadā, ir pati lakoniskākā no visām – tāpat kā Koncerts orķestrim, tas ir viendabīgs darbs tikai nepilnu 20 minūšu garumā (starp citu, vēl viena līdzība ar Sibēliusa simfo-

niskās domāšanas evolūciju). Vienlaikus Trešā simfonija pieder pie oriģinālākajiem komponista darbiem – šeit dzirdamo diatonisko tēmu patiešām var nešaubīgi identificēt kā Imanta Kalniņa stilam atbilstošu, taču jau pašā sākumā tā tiek piedāvāta arī gandrīz dodekafonā variantā, un turpmākais koncentriskās formas ritējums klausītājam sagādā vēl ne mazums pārsteigumu.

Viengabalainā lēmumā veidots arī Kalniņa visagrīnākais simfoniskais darbs – Koncerts čellam ar orķestri. Andris Dzenītis tieši šo 1963. gada partitūru uzskata par labāko komponista simfonisko opusu (vairāki citi šo godu atvēl Trešajai simfonijai), un viņu var saņemt – te rodama psiholoģiski izteiksmīgais vēstījums, prasmīgi būvētā dramaturģiskā arhitektonika, emocionāli un tembrāli monohromie toņi pretstatā kaismīgi dinamiskām norisēm un, visbeidzot, skumīgi apskaidrotā izskaņa kopumā atstāj priekšstatu par šī skaņdarba nozīmīgo muzikālo vērtību.

Jāatzīst, ka visas piecas iepriekšminētās partitūras liek pārvērtēt ierasto latviešu mūzikas vēstures ainu. Vispirms jau apbrīnojami, ka tik nopietni, mākslinieciski dziļi un komplicēti darbi tapa jau desmit piecpadsmit gadu pēc Staļina laika un tajā valdošā vispārējā sastinguma, turklāt tajos iespējams saskatīt ne tikai estētiski spilgtus risinājumus, bet arī konkrētā laika un atsevišķa cilvēka dramatismu, bailes un cerības. Diemžēl turpmāko gadu desmitu vēstures un kultūras uzslāņojumi šos skaņdarbus ir aizseguši, un pēdējā laikā mūziķi atcerējušies vienīgi par Koncertu čellam – nacionālā skaņu ierakstu nama “Skani” veidotajai latviešu mūzikas sērijai to ieskaņoja Marta Sudraba un Atvara Lakstīgalas vadītais Liepājas Simfoniskais orķestris.

Protams, ir brīnīšķīgi, ka Radio fondos atrodama Imanta Kalniņa agrīnās simfonijas ne tikai Leonīda Vignera, bet arī Leona Reitera interpretācijās (un šos vēsturiskos ierakstus, starp citu, derētu kādreiz izdot restaurētā kvalitātē), taču Kalniņa 60. gadu opusi noteikti pelnījuši arī mūsdienu atskaņotājmākslinieku ievēribu. Un varu derēt, ka tie daudziem kļūtu par negaidītu atklājumu, radot neviltotu izbrīnu – izrādās, ka arī tāda var būt Imanta Kalniņa mūzika.

CETURTĀ SIMFONIJA

Latvijas kultūras kanonā tomēr iekļuvis kāds cits komponista darbs – Ceturtā simfonija. Iespējams, pats populārākais no Imanta Kalniņa lielas formas opusiem, un to vidū šī simfonija arī izceļas ar viskolorītāko stāstu.

Leonīda Vignera vadītajā Ceturtās simfonijas pirmatskaņojumā 1973. gada 20. aprīlī Lielajā ģildē vēlējās nokļūt arī tie cilvēki, kuri savu mūžu klasiskās mūzikas koncertus nebija apmeklējuši (un, protams, šo praksi pēc tam arī neplānoja turpināt), un šādas intereses iemesli ir tīri labi saprotami.

Šī nu reiz ir partitūra, kur Imants Kalniņš apzināti sintezējis populārās un akadēmiskās skaņumākslas izteiksmes līdzekļus – simfoniju, īpaši tās pirmo daļu, caurstrāvo roka enerģētika un ritms, atskaņojumā piedalās rokmūzikas bungu komplekts un elektriskā basģitāra, turpretī fināls iecerēts ar dziedājumu angļu valodā.

Otrkārt, nav noslēpums, ka viens no skaņdarba inspirācijas avotiem ir Imanta Kalniņa attiecības ar amerikāņu dzejnieci Kelliju Čeriju, kuras “Liriskā ciklā” vārsmas arī izmantotas simfonijas ceturtajā daļā, un cenzoru reakcija uz to bija atbilstoša 1973. gadam: “Ja tu vēlies, lai tava simfonija tiek atskaņota, izvēc arī to amerikāņu tekstu.” Kalniņš partitūru pārveidoja, un mecosoprāna solo skaņdarbā atgriezās tikai 1997. gadā, kad Ceturto simfoniju Detroitā atskaņoja diriģents Nēme Jervi kopā ar solisti Patiju Koenoru.

Treškārt, šajā simfonijā krāšņi parādās tās Imanta Kalniņa daiļrades zīmes, kas turpmāk caurvīs visu viņa 70. gadu un tālāko daiļradi – ostinato tipa formveide, diatoniskā skaņurakstā ietverta bagātīga un izsmalcināti vijīga melodika, klasiski skaidras harmoniskās secības, tango un bolero ritmi – un tam visam piedevām ir noteikta semantiska jēga. Ceturtajā simfonijā mūzikas konceptuālais vēstījums izpaužas tiešāk nekā jebkad, un šo skaņdarbu iespējams uztvert kā brīvas personības un veselās nācības dramatiskā likteņa atspulgu to-

talitāra režīma apstākļos. Ar piebildi, ka jēdziens ‘totalitārs režīms’ 1973. gadā eksistēja tikai aiz dzelzs priekšvara atsevišķu politoloģijas teorētiku pētījumos, un Ceturtās simfonijas saturu Latvijas klausītāji, visdrīzāk, uztvēra tīri emocionāli, tīri intuitīvi. Te, protams, arī slēpjas mūzikas lielākais spēks – spēja visu pateikt ar abstraktām skaņām, ja vajag, neizmantojot nevienu vienīgu vārdu.

Vienlaikus Ceturtajā simfonijā jau iezīmējas tās pazīmes, kas liecina par Imanta Kalniņa mūzikas spožumu un postu. Simfonijas pirmā daļa ir patiešām iespaidīga, lieku reizi atklājot komponista rakstības stila neatkārtojamo individualitāti – ja reiz pirmo daļu analizē pēc visām Latvijas muzikoloģijas zinātnes dogmām, tad atklājas, ka galveno partiju veido viens pats lejupejošs trihords, un blakuspartija – tēma no dziesmas “Septiņas skumjas zvaigznes” (oriģinālā ar Māra Čaklā vārdiem) arī ir, mazākais, divaina, neizceļoties ne ar kādu intonativu iezīmību. Bet tajā pašā laikā šī mūzika iedarbojas ar satricēošu spēku. Simfonijas otrās daļas liriskā oāze (kas tomēr nespēj aizkavēt agresīvu motīvu ielaušanos) pieder pie skaistākajām Kalniņa mūzikas lappusēm, un arī trešās daļas teatralajiem tēliem nav ne vainas.

Tomēr simfonijas mākslinieciskā dramaturģija izskan lejupeļidošā dinamikā, un fināls vienkārši izirst daudzās tematiskās lauskās – acīmredzami viengabalains kompozicionālais modelis tā arī palicis nesasniegts. Taču, neraugoties uz to, – ja Imanta Kalniņa Ceturto simfoniju atskaņo profesionāli prasmīgs orķestris, harismātisks diriģents un emocionāli atraisīta soliste, tā ir garantija lieliskam koncerta noslēgumam. Un atkal jāraksta – varu derēt, ka šim opusam izcilākās interpretācijas vēl tikai priekšā.

PIEKTĀ SIMFONIJA

Nākošais robežpunkts – Piektā simfonija – datējams ar 1979. gadu, un 1980. gada 4. aprīlī simfonija piedzīvoja pirmatskaņojumu Vasilija Sinaiska vadībā. Arī tā guvusi izvērstā četrdaļu cikla veidolu, arī šī simfonija ir labi zināma un regulāri atskaņota, bet skaņdarba koncepciju komponists iecerējis pavisam citādu, šoreiz drīzāk aicinot to saistīt ar 80. gadu latviešu simfonismā rodamo jēdzienu ‘ekoloģiskā mūzika’, kas tiek attiecināts arī uz vairākiem Pētera Vaska, Imanta Zemzara, Viļņa Šmidberga, Ādolfā Skultes darbiem. Tātad – Piektās simfonijas zemtekstos saklausāms stāsts par izpostītu dabu, degradētu kultūru, kolonizētu nāciju un šim eksistenciālajam apdraudējumam nepieciešamo pretpēku, savukārt mūzikas skaņuraksts iegūst psiholoģisku precizitāti un emocionālu vērienu, uz klausītāju vienlīdz spilgti iedarbojoties gan dramatiskiem, gan liriskiem tēliem – ar visu tautasdziesmas “Caur sidraba birzi gāju” citātu simfonijas finālā.

Un ar Piekto simfoniju Imanta Kalniņa simfonisko opusu vērtīgākās daļas aplūkojums arī noslēdzas. Sestā simfonija nāca klajā pēc liela pārtraukuma – 2001. gadā, un to nekādi nevar uzskatīt par radošu veiksmi; tiesa, formāli viss ir, kā vajag – četrdaļu cikls veselās stundas garumā, klāt vēl koris, kas izdzied Rabindranata Tagores dzeju un Vecās Derības psalmus, melodiski plašas tēmas, jau ierastās maršu un deju intonācijas un orķestrācijā ietvertā semantika, kur būtiska nozīme piešķirta gan sitaminstrumentiem, gan arfām, tomēr kopējais iespaids paliek gauži žēlīgs. Kompozicionālais izklāsts liecina par monotonu atkārtošanos, tematiskais materiāls – par fantāzijas trūkumu, bet mīlas un reliģiskās lirikas muzikālais ietērpis ir arhaisks un plakans.

Vēl pēc ilgāka laika seko Septītā simfonija un Koncerts obojai un orķestrim. Par šo abu opusu pirmatskaņojumiem 2016. gada sākumā jau pietiekami izrakstījos un tur vairs nevarēšu piebilst nekā jauna un nekā laba.

“SPĒLĒJU, DANCOJU”

Ar prieku jāatzīst, ka Imanta Kalniņa opera “Spēlēju, dancoju” pieder pie pašām nozīmīgākajām partitūrām latviešu operas vēsturē. Šī žanra paraugu latviešu mūzikā vispār nemaz nav tik daudz, bet darbu, kurus droši iespējams eksportēt uz ārzemju opernamiem, – vēl stipri mazāk, un “Spēlēju, dancoju” šajā īsajā sarakstā tad nu ieņem goda vietu.

1976. gadā pabeigtās operas pirmizrāde 1977. gada 30. decembrī, tieši tāpat kā pāris gadus iepriekš izskanējušais Ceturtās simfonijas pirmatskaņojums, izmainīja ierasto latviešu mūzikas ritējumu, klausītājiem dodot jaunu, novatorisku skatījumu uz Raiņa simbolu drāmu.

Diemžēl padomju ideoloģijas dogmu savažotās kultūrpolitikas apstākļos Imanta Kalniņa, libreta autora Imanta Ziedoņa un režisora Arnolda Liniņa iecerei veikt Latvijas Nacionālajā operā istu apvērsumu un visu apgriezt kājām gaisā nebija lemts realizēties – Aleksandra Viļumaņa diriģētais uzvedums Mihaila Kublinska režijā skatuves gaismu piedzīvoja kompromisa variantā, taču literārajā pirmavotā koncentrēto Raiņa ideju jaunā interpretācija vienalga izcēlās visu citu vidū.

Jāatgādina, ka tajā laikā uz Dailes teātra skatuves joprojām eksistēja Eduarda Smiļģa vecā labā iestudējuma galvanizētais mirotis, un videoierakstā jebkurš var pārliecināties, ka piecpadsmit gadu pēc Smiļģa nāves (kad mūžībā bija aizgājusi arī viņa tuvākā līdzgaitniece Felicita Ertnera) šis inscenējums bija degradējies līdz butaforiskam balagānam ar dziedāšanu un dancošanu.

Imants Kalniņš kopā ar Imantu Ziedoni to visu bez kādas kautrēšanās pārrakstīja, savēcējušo tautisko romantismu nomainot ar simboliski uzlādētu tēlu un metaforu piepildītu emocionalitāti, tradicionālo sentimentalitāti – ar spilgtu un trāpīgu vadmotīvu sistēmu, bet ilustratīvu aptuvenību – ar spriegām psiholoģiskām zemstrāvām. Jāteic, ka arī neatkarīgi no inscenējuma Imanta Kalniņa mūzika ir krāšņa, daudzdimensionāla un dzīvīga, ar roka enerģiju apveltītais orķestra skanējums uzrunā tikpat tieši kā solistu vokālo partiju izaicinošie vijumi, bet jūtu un pārdzīvojumu kontrasti šeit īstenoti visplašākajā diapazonā.

“IFIGĒNIJA AULĪDĀ”

30. decembris piecus gadus vēlāk bija datums arī otras Imanta Kalniņa operas pirmizrādei – Eiripīda traģēdijā balstītajai operai “Ifigēnija Aulīdā” libretu radīja Viks, pie diriģenta pulks šoreiz stājās Rihards Glāzups, bet skatuvisko risinājumu pārraudzīja Oļģerts Šalkonis. Noklausoties šo operu mūsdienās, diemžēl rodas priekšstats, ka komponista ielānotie mērķi te realizējušies daļēji – divu cēlienu gaitā var sastapties ar interesantām un iezīmīgām epizodēm, tomēr solistu dziedājumi, kas atbilstoši 20. gadsimtam rakstīti ne gluži kā ārijas, ne gluži kā rečitātīvi, vienā brīdī nogurdina ar intonātīvi ne īpaši saistošām melodeklamācijām, savukārt kora un orķestra partitūrā, ko neapšaubāmi rakstījusi profesionāli ievingrināta roka, pietrūkst neordinārākas izteiles.

Protams, operas ideja – militarizētas vides atveidojums, kur augstu mērķu labā tiek upurētas jebkādas cilvēciskas vērtības, – 80. gadu kontekstā saucama par īsti laikmetīgu, un kaut vai šī motīva dēļ nebūtu par sliktu, ja kāds diriģents un režisors mūsdienās ielūtos “Ifigēnijas Aulīdā” saturā un skaņurakstā.

Visbeidzot, te atliek vien īsos vārdos piebilst, ka Imanta Kalniņa trešā opera “Matīss, kausu bajārs” pirmizrādi tā arī nav piedzīvojusi, un, cik var saprast, te pie vainas ir arī vienmuļais un shematiskais librets, turpretī sagaidīt komponista iepriekšējo skatuves darbu jaunus uzvedumus pašlaik, atklāti sakot, cerību nav nekādu. Lai arī cik izcilu operu būtu radījis kāds mūsdienu latviešu komponists vai pagātnes meistars, Latvijas Nacionālās operas pastāvīgajā repertuārā ar visu režiju, scenogrāfiju un kostīmiem to nekad neiekļaus. Un ekonomiskus, finansiālus un sociālantropoloģiskus argumentus šādai cirkulārai loģikai, saprotams, var piemeklēt vienmēr.

“EI, JŪS TUR!”

Imanta Kalniņa daiļrade nekādi nav iedomājama vēl bez kāda cita skatuves darba – rokoperas “Ei, jūs tur!”. Iecere tikpat revolucionāra kā operas “Spēlēju, dancoju” īstenojums, jo rokoperas žanrs 1971. gadā Padomju Savienībā neeksistēja un nevarēja eksistēt vispār. Starp citu, gandrīz tāpat kā Rietumu pasaulē, jo žanra arhetipa – Endrū Loida-Vēbera rokoperas “Jēzus Kristus superzvaigzne” – pirmizrāde notika 1971. gada 12. oktobrī.

Vairākos avotos “Ei, jūs tur!” saukta par pirmo rokoperu visā Padomju Savienībā, un tā laikam arī būs, jo Aleksandra Žurbina “Orfejs un Eiridike” un Alekseja Ribņikova “Hoakina Murjetas zvaigzne un nāve” datējamas ar 1975. gadu. Tiesa, krievu komponistiem paveicās vairāk, jo “Ei, jūs tur!” iestudējumu atļāva īstenot tikai 1977. gadā, kad šis armēņu cilmes amerikāņu rakstnieka Viljama Sarojana lugas iedvesmotais viencēliens beidzot parādījās uz Liepājas teātra skatuves.

Runājot par rokoperas vēsturi, vienmēr gan vērts pieminēt Borisa Avrameca atzinumu: “Parādījās daudz līdzīga rakstura skaņdarbu, kur savienojās rokmūzikas elementi ar operas dramaturģijas principiem. Tomēr pat pašas “Superzvaigznes” mūzika vairāk ir roka imitācija nekā īstais roks, un faktiski nav iespējams nosaukt kaut vienu veiksmīgu rokoperas piemēru.”



Globālos mērogos apmēram tā arī ir – ne velti Loids-Vēbers pēc savas vienīgās rokoperas karjeru turpināja ar mūzikliem, taču, lai arī kādu žanra definīciju mēs piešķirtu Imanta Kalniņa “Ei, jūs tur!”, nav noliedzams, ka tas ir patiesi saistošs un izteismīgs darbs. Kalniņa melodiskā izjūta šeit izpaužas pilnā mērā, tematiskā materiāla te pietiktu veselām trijām lielizmēra izrādēm, un, ja komponists neskopojas ar aizvien jaunu atmiņā paliekošu tēmu pieteikumiem, tad tas pats sakāms par opusa emocionālajiem kontrastiem un ritmiski harmonisko intensitāti.

Protams, iestudējot šo darbu, jāatceras par laikmeta un žanra specifiku – Kalniņa rokoperā klaji paustās norādes uz vecāko paaudzi, kura gatava upurēt pilnīgi visu, lai tikai saglabātu mieru, stabilitāti un savas personiskās privilēģijas, tiešām atbilst jebkurai sabiedriskai iekārtai, taču šai paaudzei pretstatītās opozīcijas ēnas puses – jūtu primitīvisms un sociāla destrukcija – rokoperās un mūziklos parasti paliek aiz kadra. Hronoloģiski pirmais Imanta Kalniņa skatuves darbs tomēr nav aizmirsts līdz pat mūsu dienām, un 1986. gadā dokumentētajam uzvedumam ar Igoru Siliņu un Ievu Akurateri sekojuši vēl citi.

VĒL DIVI SKATUVES DARBI

Atskaņotāji nesen atcerējās arī par 1975. gadā radīto partitūru “No saldēšanas pudeles”, kuras žanriskā piederība ir gaužām neskaidra – tā tiek saukta gan par muzikālu komēdiju, gan dziesmuspēli, gan opereti. Skaidrs vienīgi tas, ka Imanta Kalniņa dziesmas Rūdolfa Blaumaņa komiskajam sīzetam piestāv gluži labi. Un arī 1976. gadā tapušais opuss “Quo vadis, mana gītāra?” dēvēts te par mūziklu, te par opereti, bet Jānis Kaijaks pat piedāvā apzīmējumu “bigbīta noveletes”.

Savās atmiņās Operetes teātra ilggadējais diriģents turpat skaidro, kādēļ “Quo vadis, mana gītāra?” tā arī palicis tikpat kā nezināms: “Pirmkārt, nebija piemērotu izpildītāju. Otrkārt, tie mākslinieki, kam bija jātēlo, netika galā ar vokālajiem numuriem, kuri bija jādzied uz fonogrammas, un nemācēja lietot mikrofonus. Un, treškārt, materiāls bija domāts gados jauniem māksliniekiem. Ja nebūtu bijuši visi minētie trūkumi, izrāde gūtu grandiozus panākumus”.

Toreiz tā diemžēl nenotika, bet varbūt tagad situāciju var pamēģināt labot? Protams, bez fonogrammām un tamlīdzīgiem padomju estrādes reliktiem.

ORATORIJAS

Imanta Kalniņa "Oktobra oratorija" rakstīta komponista jaunībā – 1967. gadā, un tā atstāj līdzīgu iespaidu kā Vladimira Majakovska dzeja – sacerēta apzināti izaicinoši un ar visaptverošu emocionālu atvēzienu. Jau oratorijas teksta izvēle šeit liecina par rūpīgi izplānotu koncepciju – no vienas puses, te izmantotās vārsmas radījuši pieci mazzināmi revolūcijas laika aculiecinieki (vienam no viņiem vēstures pavērsienos zudis pat vārds), no otras puses, oratorijas finālā skaņās ietērpta komponista paauzdes autora Jevgeņija Jevtušenko dzeja. Tātad – panākts gan dokumentāls efekts, gan skatījums no distances.

Un tāds pats duālisms raksturo arī "Oktobra oratorijas" muzikālo audeklu – tajā bagātīgi ielpludinātas masu dziesmu intonācijas un ar Padomju Savienības agrīno gadu kino raksturīgo objektīvo precizitāti un paradoksālajiem montāžas salikumiem gleznotas dokumentālas freskas, taču līdztekus tam vairākās daļās skaidri dzirdama rokāmūzikas ritmu pulsācija un visnotaļ laikmetīgs ostinato. Liriska izteiksme šeit savijas ar episkā teātra atsvešinātību, traģisku notikumu atblāzma – ar triumfālām himnām, un kopējais iespaids daudzējādā ziņā ir aizraujošs.

Un, bez šaubām, arī pats "Oktobra oratorijas" stāsts uztverams vismaz divos plānos – pirmais nepārprotami pauž revolūcijas ideālu slavinājumu, turpretī otrs – atziņu par to, ka jebkura revolūcija izvērsas pašu revolucionāru slaktiņā – un rafinēti brutālā tirānijā, kurai vēl pēc kāda laika seko caurcaurēm amorāla un izkurtējusi stagnācija. Vēl tikai jāatzīmē, ka komponista septiņdesmitgadē veiktais "Oktobra oratorijas" atskaņojums radīja sajūtu, ka šī mūzika vairāku gadu desmitu laikā nebūt nav novecojusi.

Laika ritējums tad jau drīzāk skāris otru Imanta Kalniņa lieldarbu – vienkāršākās un viengabalainākās līnijās veidoto oratoriju "Rīta cēliens" ar Andreja Upīša dzeju un prozu. Arī šis opuss palicis atmiņā ar atskaņojumu pirms pieciem gadiem, toreiz atgādinot, ka "Rīta cēlienā" līdzās liriskiem tēliem un episkam vispārinājumam vietu atradusi arī satīra un groteska. Un monumentālajā partitūrā rodama vēl daža laba cita neviennozīmīgi interpretējama atklāsme – kora dziedājuma "Varoni gaidiet" svinīgajai patētikai cauri vīd Andreja Upīša nejauki dzeldīgā ironija, bet "Rīta cēliena" finālā aizrautīgā himna "Vārti veras" ar vārdiem "Vecā Bābele, tu esi kritusi" liek atcerēties "Oktobra oratoriju" – un, protams, arī šeit mūzika pasaka vairāk nekā vārdi.

Un tad – 1973. gadā, starp "Oktobra oratoriju" un "Rīta cēlienu" – Imants Kalniņš radījis oratoriju "Dzejnieks un nāra" ar Imanta Ziedoņa dzeju. Vēl vienu opusu, kurā sakausētas populārajai mūzikai raksturīgās īpašības – jūtu dabiskums, melodisks bagātīgums, ritma impulsivitāte – ar akadēmiskās skaņumākslas piedāvātajām iespējām viskomplicētāko ideju iedzīvinājumā, mākslinieciskajā dramaturģijā un orķestrācijā. Turpat arī par Imanta Kalniņa daiļrades zīmi kļuvis neoklasicisms – kristāliski noslipētajā faktūrā, harmonijā un formas struktūrās, intonatīvo līniju rakursos un precīzi izziņētajos emociju afektos. Un "Dzejnieks un nāra" pieder pie visaugstāk novērtētajām un biežāk atskaņotajām komponista izvērstas formas partitūrām.

Atšķirībā no iepriekšminētajām oratorijām "Dzejnieks un nāra" ir absolūti apolītisks darbs – vismaz konceptuālā vēstījuma virskārtā. Taču, meklējot atbildi uz jautājumu – par ko tad īsti ir stāsts? –, atklājas, ka oratorijas ārējā vienkāršība ir gaužām mērķīga un šis opuss patiesībā ierindojams Imanta Kalniņa daudzslāņaināko un daudznozīmīgāko skaņdarbu vidū.

"Dzejnieka un nāras" skaņurakstā un tā savijumā ar Imanta Ziedoņa enigmātisko poēziju uztverama otras pasaules esamība – un šo otru pasauli iespējams interpretēt gan kā mīļotā cilvēka personību un apziņu, gan kā metafiziski eksistējošu mākslas un kultūras telpu ar

tās definētajiem spēles noteikumiem, gan arī kā kaut ko eksistenciāli svešādu. Tuvu un vienlaikus nesasniedzamu. Tādu, kas atrodas rokas stiepiena attālumā un ko tomēr nekādi nevar pakļaut vienīgi sev un iegūt vienīgi savā īpašumā. Šī mūzika un dzeja stāsta par robežu pārkāpšanu un tās neiespējamību, par nespēju vienlaicīgi eksistēt divās dažādās pasaulēs un situāciju, kurā notiek neparedzamais un šāda dzīve vismaz uz kādu brīdi tomēr reāli īstenojas. Par divu cilvēku, divu dvēselisku būtņu attiecībām un sapratni, ka vēlme apturēt garāmslidošo mirkli ir principiāli nepiepildāma. Bez šaubām, arī par konkrētā laika un sociāli politiskās iekārtas melīgumu un disharmoniju, kas liek cilvēkiem norobežoties pašu izveidotā intimā realitātē.

Ja nu jānosauca oratorijai "Dzejnieks un nāra" tuvākais analogs – protams, ļoti nosacīts –, tad tā būtu Vima Vendersa filma "Debesis pār Berlīni". Uzreiz piebilstot, ka viens no vācu režisora ievērojamākajiem veikumiem tapis 1987. gadā, paužot tieši 80. gados satveramo laikmeta garu un pasaules izjūtu – līdz ar to Imants Kalniņš arī šajā gadījumā izrādījies gan vizionārs, gan novators.

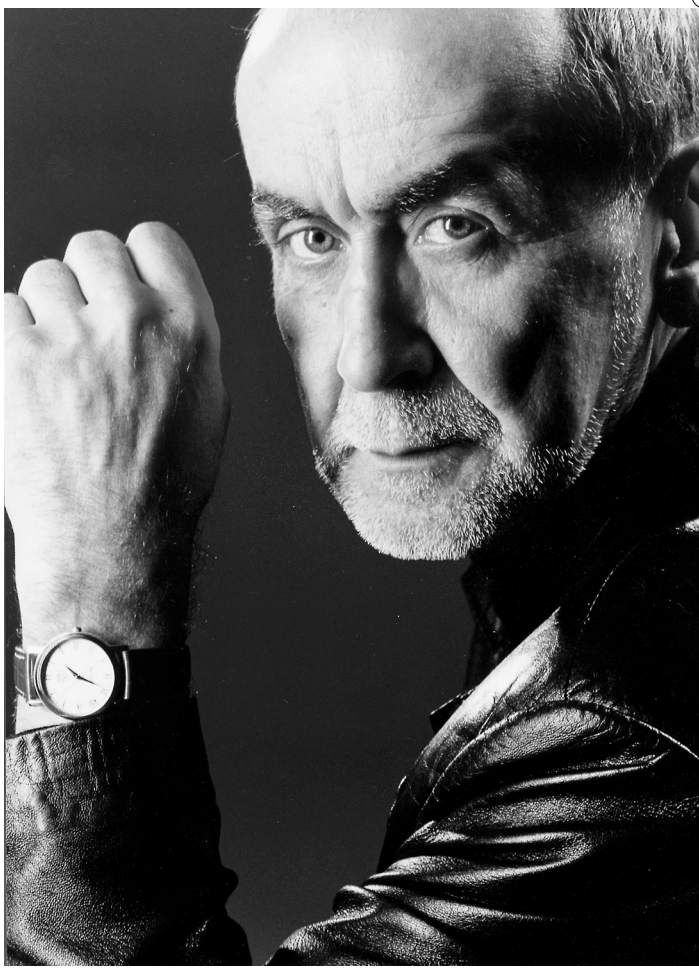
DZIESMAS

Aplūkojot Imanta Kalniņa dziesmas, vispirms jādefinē to stilistiskā un konceptuālā ģenēze, kas viņa mūziku uzreiz atšķir no iepriekšējo latviešu komponistu darbiem. Raimonda Paula iedvesmas avoti, kas viņu lielā mērā vieno ar Ringoldu Ori, Elgu Igenbergu, Alni Zaķi, Ivaru Vīneru, ir klasiskā dzeza tradīcija, franču šansoni, itāļu populārās dziesmas, krievu romances, ko tur slēpt – arī vācu šlageris, vēlākajos gados klāt vēl nākot diskomūzikas, progresīvā roka un modernā dzeza elementiem.

Savukārt Imants Kalniņš nāk klajā ar pavisam atšķirīgu attieksmi, estētiku un māksliniecisko pārdzīvojumu sfēru. Viņa inspirāciju centrā atrodas tieši angļu un amerikāņu populārā mūzika – ar grupu *The Beatles* kā arhetipisku paraugu, ar rokenrolu, bigbītu, folkmūzikas tradīciju un balādēm. No šejienes arī Imanta Kalniņa dziesmu apburošais naivums un vienkāršība, melodiju diatoniskais izklāsts, harmoniju skaidrība, kas paradoksālā kārtā aizved līdz mežģīņotai izsmalcinātībai, aristokrātiskai grācijai un emocionālās izteiksmes daudzveidībai. No šejienes arī interese par sabiedriski aktuālām tēmām, kas Imantu Kalniņu regulāri noveda pie sadursmēm ar padomju kultūrpolitikas inkvizitoriem – 1969. gadā dibināto rokgrupu "2xBBM" ("Bizbizmārites un bigbīta mācekļi") jau pēc gada aizliedza, grupa "Menuets" ilgu laiku darbojās puslēģāli, bet viņu atskaņotā "Dziesma, ar ko tu sāksies?" ne bez iemesla tika uztverta kā brīvas domas un apspiestas personības manifests, Rolanda Kalniņa 1967. gada filmu "Elpojiet dziļi" nolika plauktā līdz pat 1986. gadam, bet otru režisora un komponista sadarbības rezultātu – kinolenti "Piejūras klimats" – valstī, kura tā lepojās ar savu morālo pārkumu pār fašistiskajiem barbariem, sadedzināja Rīgas kinostudijas pagalmā.

Vēl viena atšķirība no Raimonda Paula vai Ivara Vīnera 70.–80. gadu mūzikas – Imantam Kalniņam dažkārt nav nepieciešami pat taustiņinstrumenti vai perkusiju komplekts, nemaz jau nerunājot par ārtroka bagātīgo instrumentāriju; viņa dziesmu pavadījumos nereti var iztikt ar vienu vienīgu akustisko ģitāru. Tāpat Kalniņa daiļrades estētika vienmēr atradies atstaus no dzeza improvizācijām, to stilistiskajām metamorfozēm un neparedzamajiem muzikālo noskaņu pavērsieniem – viņam viss ietverts klasiski tirā veidolā un viss, kas vien nepieciešams, ir precīzi pierakstīts. Un vēl – līdzās jau iepriekšminētajai tuvībai ar neakadēmiskās mākslas angļiski amerikānisko versiju Imanta Kalniņa vokāli instrumentālajā mūzikā nepārprotami jaušams latviešu tautasdziesmas raksturs un intonācijas. Ne velti Austra Pumpure savās programmās Kalniņa skaņdarbus iekļāvusi līdzās tautasdziesmām – tāda harmonija būtu grūti iedomājama gan Mārtiņa Brauna, gan Jura Kulakova, gan Ulda Stabulnieka gadījumā; un arī tas ir iemesls, kādēļ Imanta Kalniņa mūzika iemantojusi tādu popularitāti.

Visbeidzot, lai saprastu, kādēļ Imanta Kalniņa dziesmas nekādi nevar sajaukt ar Raimonda Paula vai citu populārās mūzikas autoru darbiem, atliek tikai uzvest skatu šo dziesmu melodiskajām līnijām.



No vienas puses, Kalniņa darbi patiešām uzreiz ir atpazīstami to uzsvērtā melodiskuma dēļ, kas caurauž arī komponista instrumentālās partitūras. No otras puses – viņa dziesmu smalki izvērtā ornamentālika, virtuozās ritma figūras, plašie lēcieni un augstā tesitūra liek secināt, ka Kalniņa pieeja vokālajai mūzikai ir izteikti instrumentāla. Uz klavierēm visa šī linearitāte izklausās dabiski un plūstoši, taču, lai to izdziedātu tīri un precīzi, ir pamatīgi jāpiedomā.

Protams, ne jau vienmēr šis princips noved līdz likumsakarīgai konsekvencei, kad Latvijas Tautas fronteī veltītajā dziesmā ar Olafa Gūtmaņa dzeju “Pie pleca plecs” vai Ainara Mielava dziedātajā “Es redzēju sapni” ar Jura Helda dzeju būtiskāka izrādās taustiņinstrumentu starpspēle, nevis pats dziedājums, taču apmēram tāpat vokālā līnija veidota dziesmās “Četri balti krekli”, “Apvij rokas”, “Dūdieviņš” un vēl citos piemēros. Jāpiebilst vēl tikai, ka jau minētajā kora partitūrā “Varoni gaidiet” vīru balsīm ilgāku laiku varonīgi jādzied pirmajā oktāvā, savukārt akadēmiskajā kameropusā “Ziedoni” (no “Trim dziesmām” ar Viļa Plūdoņa dzeju) dzirdamajā “sidraba kreimeņu” attēlojumā cilvēka balsij doti tādi paši uzdevumi kā vijolei vai flautai.

Imanta Kalniņa dziesmu redzamākie interpreti ir grupas “Menuets”, “Turaidas roze”, “Autobuss debesīs”, solistu vidū izceļas Ainara Mielava, Zigfrīda Muktupāvela, Ievas Akurateres nešaubīgi atpazīstamie balss tembri. Sadarbība ar dziedošajiem aktieriem gan nav izvērtusies tik vērienīga kā Raimondam Paulam, taču Imantdienās labprāt piedalījušies Artūrs Skrastiņš, Karīna Tatarinova, Maija Doveika, arī komponista meita Rēzija Kalniņa, savukārt Dita Lūriņa pat uzstājusies galvenajā sieviešu lomā nesenaajā “Ei, jūs tur!” uzvedumā.

Protams, katrs šī radošā dialoga piemērs veido veselu stāstu. Pietiek ielūkoties grupas “Menuets” albumā *In memoriam*, lai atcerētos, ka šī ansambļa dalībnieki (Adrians Kukuvas, Juris Sējāns, Leons Sējāns, Raimonds Bartaševičs, Inese Pabērza) jau 70. gados atskaņojuši tādas klasiskas Imanta Kalniņa dziesmas kā “Dzeguzes balss”, “Alvas zaldātiņi”, “Viņi dejoja vienu vasaru” un “Raganas dziesmiņa pēc sprieduma pasludināšanas”; par viņu repertuāra virsotni daudzkārt saukts cikls “Balādes par Matisonu”. 80. gadu otrā puse pienāk ar grupu “Turaidas roze”, ar vokālistiem Uģi Rozi un Olgu Rajecku un visu laiku jutekliskāko Kalniņa dziesmu “Apvij rokas” (Laimas Līvenas dzeja). Savukārt 90. gadu nogale – ar grupu “Autobuss debesīs”, kur kā solists muzicē komponista dēls Marts

Kristiāns Kalniņš. Milas lirikas vidū šeit īpaši izceļas dziesma “Ir tikai tveice”, bet grupas ieskaņotajos albumos rodami arī cita rakstura visnotaļ populāri komponista darbi.

Imanta Kalniņa dziesmas bez šaubām vēsta arī par viņa sadarbību ar dzejniekiem. Olafs Gūtmanis, Laima Līvena un Juris Helds jau pieminēti, daudzas dziesmas teātra izrādēm vai kinofilmām komponētas ar Māra Čaklā (“Elpojiet dziļi”, “Lilioms”, “Brīnumainā kurpniece”) vai Vika (“Trīs musketieri”, “Cilvēks, kas smejas”, “Princis un ubaga zēns”) dzeju. 1985. gadā tapis Ojāra Vācieša dzejas uzvedums “Kārais lauks”, jau 1967. gadā – slavenais Imanta Ziedoņa dzejas uzvedums “Motocikls” Pētera Pētersona režijā, ne mazāk pazīstamā “Fināla dziesma” no kinofilmas “Sprīdītis” rakstīta ar Māras Zālītes vārdiem, bet “Piecas romances vecā mājā” izskan ar Knuta Skujenieka dzeju. Vizma Belševica? “Dziesma par dūdieviņu”. Bronislava Martuževa? Vesels piecpadsmit dziesmu cikls 2008. gadā. Ieva Roze? “Mēs derējam tikai debesīm”. Tiesa, Klāva Elsberga un Māra Melgalva dzeju Imants Kalniņš gan ļāvis monopolizēt Jurim Kulakovam, bet citādi reti kurš ar patiesi oriģinālu poēzijas izjūtu apveltīts komponista laikabiedrs ir pilnībā piemirsts.

Imanta Kalniņa akadēmisko kora dziesmu sarakstā klāt nāk arī klasiķu dzejas rindas. Ar Jāņa Poruka dzeju 1985. gadā radīts desmit dziesmu cikls. Ar kantāti “Rīgai” Kalniņš pievienojies to autoru plejādei, kas komponējuši tieši šo Aleksandra Čaka dzejoli – Ādolfam Skultem, Uldim Stabulniekam un Arturam Maskatam. Dziesmu svētkos skanējušas tādas Imanta Kalniņa daiļrades pērles kā “Jau ziediem rotātas pļavas” (Eduards Veidenbaums), “Manu jaunu dienu zeme” (Rainis), “Lūgšana” (Knuts Skujenieks), “Dziesma dzimtenei” (Ārija Elksne), arī vēl arvien gluži labi zināmais opuss “Leņīnam”, kur “asni saknes akmenī dzen” ar Imanta Ziedoņa dzeju. Vēl viens Kalniņa un Ziedoņa kopīgais veikums – “Apliecinājums” – šogad Valsts akadēmiskā kora “Latvija” koncertā vēstīja, ka šī darba komplicētais un sažuburotais skaņuraksts Dziesmu svētku kopkorim diez vai būtu pa spēkam, bet kā kuriozitātes vērtējamas kora partitūras “Leņina doma” (1980. gads) un “Dzimtene” (1973. gads), kurām vārdus kompilējuši šļāgerdzejas autors Jeronīms Stulpāns un “Livonijas hronists” Imants Lasmanis.

No Imanta Kalniņa aptuveni 400 poproka dziesmām katrs var sastādīt savu personiski tuvāko dziesmu sarakstu, klāt droši pievienojot vēl izlasi no mūzikas teātrim un kino. Daudzi no labākajiem piemēriem jau nosaukti iepriekš, šeit vēl tikai jāizsaka viedoklis, ka šāds saraksts nebūtu pilnīgs bez dziesmām “Apturi mani” (Ainara Mielava vārdi), “Tauriņa samtainā smarža” (Maijas Licītes vārdi), “Zilais putniņš” (no teātra izrādes “Princis un ubaga zēns”), “Man bij dziesmu vēcelīte” (no kinofilmas “Maija un Paija”).

Klausoties Imanta Kalniņa dziesmas vienu pēc otras lielākā daudzumā, diemžēl neslēpjas arī šīs mūzikas ēnas puses. Unificētā formveide un intonatīvo formulu atkārtotā vienā brīdī izsauc sajūtu par vienveidīgumu, radot priekšstatu, ka dažs labs skaņdarbs komponista populārāko opusu vidū patiesībā ir diezgan pelēcīgs. Piemēram, “Balāde par Johanu” – četri gari panti ar daudziem vārdiem muzikāli nemainīgā izteiksmē. Vai to maz ir vērts ieteikt noklausīties kādam ārpus Latvijas, kurš no balādes teksta nesaprot itin nekā? Turpretī līdzīgu motīvu dēļ tādas gana slavenas dziesmas kā “Liedagā” un “Pilsētā, kurā piedzimst vējš” atgādina par mākslinieciski apšaubāmo jēdzienu “Liepājas roks” – banālu, pretenciozu un provinciālu mūziku, kas pati par sevi ir ļoti augstās domās, lai gan radošās potences zaudējusi jau sen. Savukārt pēc ieskatīšanās mūsdienām tuvākajā Imanta Kalniņa veikumā jāsecina, ka par “Dzejnieka un nāras” turpinājumu nodēvētais dziesmu cikls un citi pēdējo gadu Imantdienās pirmatskaņotie darbi uzskatāmi liecina par komponista daiļrades norietu.

MŪZIKA EKRĀNAM

Visbeidzot, Imanta Kalniņa radošās darbības aplūkojums nekādi nebūtu pilnīgs bez mūzikas filmām un kinomākslas augstākajam mērķim un piepildījumam – animācijas žanram, ar kuru, kā zināms, var sacensties tikai mēmā kino lentes.



Olga Rajecka un Imants Kalniņš

Imanta Kalniņa komponista karjeras sākums gan datējams ar pavisam citu laikmetu – tomēr Latvijas kino kontekstā arī pietiekami zīmīgu. Pēc ilgstoša sastinguma, kas Latvijas kultūrā un it īpaši kino iestājās līdz ar okupācijas brīdi, 60. gados dzima Rīgas poētiskā dokumentālā kino skola, savu pārlicību par režisora interpretācijas brīvību latviešu literatūras klasikas lasījumos spilgti pauda Leonīds Leimanis, no studijām Maskavā atgriezās Gunārs Piesis, bet Rolands Kalniņš filmā “Akmens un šķembas” pat atļāvās pievērsties aizliegtām nesenās vēstures tēmām. Rolandam Kalniņam kā mūzikas autoru uzrunājot Imantu Kalniņu, nepārtrauktā cīņā ar cenzūru tapa filma “Elpojiet dziļi”, bet 1973. gadā Gunārs Piesis uzņēma filmu “Pūt, vējiņi!”, kurā tieši tāpat mūzika ieņēma ļoti būtisku lomu. Latviešu kino vēsturē “Pūt, vējiņi!” iegājusi ne tikai ar Esmeraldas Ermales debiju un vienu no Ģirta Jakovļeva karjeras agrīnajām virsotnēm, bet arī ar konfliktu starp scenārija autoru Imantu Ziedoni un Gunāru Piesi – dzejnieks pārmeta režisoram etnogrāfiski dekoratīvu pieeju, savukārt režisors paziņoja, ka nav iespējams uzņemt kinofilmu pēc scenārija, kas rakstīts dzejas vārsnās. Galavārds bez šaubām piederēja režisoram, Imants Ziedonis savu pieredzi un uzskatus pauda eseju krājumā “Garainis, kas veicina vārišanu”, bet Imanta Kalniņa radītās mūzikas centrālā tēma emocionāli tiešā elektriskās ģitāras skanējumā kopš tā brīža kļuvusi par vienu no atpazīstamākajām komponista daiļrades zīmēm.

1976. gads pienāca ne tikai ar operu “Spēlēju, dancoju”, bet arī ar Gunāra Cilinska un Vara Braslas kopdarbu “Ezera sonāte”, ar kuras laikmetīgo, psiholoģiski nospriegotu kamerdrāmu Kalniņa mūzika precīzi saslēdzās. Šoreiz tikai divas lakoniskas tēmas – taču kādas... Vispārzināmais skumji liriskais motīvs (arī šeit elektriskās ģitāras solo) uzrunā ar caururbjošu emocionālu papildījumu un melodisku trāpīgumu, turpretī enigmātiskais maršs (oriģināltēma? citāts?) ir visnotaļ rets piemērs, kur Kalniņa skaņurakstā spilgti iezīmējas dažādi interpretējama groteska.

Ilglaicīgu popularitāti ieguvušas Gunāra Pieša vēlinās ekranizācijas Annas Brigaderes pasaku lugām “Sprīdītis” un “Maija un Paija”, Kalniņa mūzikas instrumentālais ievads uzreiz paliek atmiņā tiem, kas kaut reizi noskatījušies Vara Braslas filmu “Emīla nedarbi”, bet pārējās kinolentes atgādina, ka Latvijas kino par šķērslī starptautiska mēroga veiksmēm bijis ne tikai ideoloģisks spiediens un nepietiekams finansējums, bet arī spožu ideju trūkums un profesionāla neveiklība.

Ap 1905. gadu, kad aizsākās animācijas kino vēsture, Latvijā cilvēki diemžēl bija aizņemti ar pavisam ko citu. Arī divās Latvijas neatkarības desmitgadēs pirms okupācijas un kara nenotika neviens mēģinājums pievērsties animācijas filmām, kas cita starpā šo to pasaka par tālaika sabiedrības attieksmi pret bērniem. Tomēr šāda situācija neilga mūžīgi, Latvijā vienā brīdī kārtējo reizi parādot, ka panākt nācības ar gadsimtiem ilgi koptām kultūras tradīcijām nebūt nav neiespējami.

Profesionālu novērtētā latviešu animācijas kino skola ar leļļu filmām aizsākās 1966. gadā, bet ar zīmētajām filmām – 1983. gadā, līdztekus tam tapa vēl daudzi aplikācijas tehnikā radīti darbi, un jau 1967. gadā uz ekrāniem iznāca leļļu filma “Pigmaliņš” ar Imanta

Kalniņa mūziku. Te nu komponistam bija lieliska izdevība atkal izpaust savu melodiķa talantu un spēju ar nedaudziem izteiksmes līdzekļiem uzburt spilgtu muzikālu tēlojumu. Partitūras animācijas filmām “Zelta sietiņš”, “Bimini” un “Kabata” pieder pie Imanta Kalniņa gan pazīstamākā, gan vērtīgākā veikuma. Latvijas kultūras kanonā iekļauta Arnolda Burova leļļu filma “Vanadziņš”, ar Ansi Bērziņu komponists sadarbojies zīmētajā filmā “Zvirbulēns”, bet kronis visam ir sirreālā psihedēlija Rozes Stiebras triloģijā par Dilli Dalli un Perpendikulu, kurai Imants Kalniņš graciozus divertismentus radījis pirmajam divām daļām (trešajai – Pauls Dambis).

Tomēr kā šedevrs gan animācijas, gan mūzikas jomā šeit pirmām kārtām jānosauca Rozes Stiebras 1979. gada “Zaķīšu pirtiņa”. Emocionālā ziņā tā sasauca ar labi zināmo animēto ievadu savulaik tik populārajam bērnu raidījumam “Miedziņš nāk”, kam Imants Kalniņš sarakstījis šūpuļdziesmu “Miedziņš sēdi, miedziņš gaida” ar Rūdolfa Blaumaņa vārdiem.

NOSLĒGUMS

Noslēguma secinājumi ir duālas dabas. Domāju, daudzi piekritīs tam, ka Imants Kalniņš apveltīts ar gluži dabiskām, iedzimtām komponista dotībām, kuru dēļ viņš uzskatāms par unikālu gan Latvijā, gan ārpus tās. Turklāt nav tā, ka viņš balstītos tikai uz dabas dotu apdāvinātību – sistemātisks darbs pie komplicētām izvērstas formas partitūrām un katras nianse mirdzums pāris minūšu garās estrādes dziesmās vēsta par to, ka šis mūzikas autors savos labākajos skaņdarbos ieguldījis ļoti daudz zināšanu un enerģijas. Būtībā Imants Kalniņš sasniedzis visus nozīmīgos mērķus, kādus vien komponists var iedomāties – prasmi vienlīdz spoži un kvalitatīvi izpausties kā klasiskajā, tā neakadēmiskajā mūzikā; ikkatram klausītājam nešaubīgi identificējamu personisko stilu; paliekošu popularitāti publikas vidū un atzinību no profesionāļiem.

Taču tajā pašā laikā var vismaz pamēģināt atrast skaidrojumu, kādēļ viņa radošās darbības lejupslīde sākās jau ap 50 gadu vecumu, savus ievērojamākos opusus atstājot ar katru brīdi aizvien tālākā pagātnē. Šeit vietā atkal būtu salīdzinājums ar Žanu Sibēliusu – noslipējot līdz pilnībai savu radošo rokrakstu un nokļūstot līdz sevī noslēgtam stilam kā vērtībai pašai par sevi, vienā brīdī atklājas, ka tālāka muzikāla darbība nav iespējama bez jauniem impulsiem no malas. Un, ja komponists negrib vai nespēj mainīties, tad arī viss apstājas. Šeit, protams, ir arī psiholoģiski motīvi – nav noslēpums, ka Sibēliusa mūzikā vēl nebijuši ārpusaules iespaidi nespēja ielauzties tādēļ, ka somu klasiķis Stravinska, Šēnberga, Bartoka partitūras uzskatīja, lietojot bēdīgi slaveno Jura Griņeviča apzīmējumu, par “avangardisma perversijām”, savukārt uz savu estētiski tuvāko laikabiedru – Nilsena, Alvēna, Diliusa – daiļradi nolūkojās no augšas. Iespējams, ka Imanta Kalniņa estētiskais redzējums ir sastindzis tieši tāpat.

Otrkārt, iemesls daiļrades apstākumam varētu būt meklējams komponista attiecībās ar klausītāju. Šķiet, ka Imants Kalniņš apzināti rakstījis to, ko publika no viņa visvairāk gaida, savukārt publika visvairāk vēlas tieši to, kas no konkrētā autora devuma ir vislabāk zināms un visātrāk saprotams. Bez šaubām līdz ar to rodas apburtais loks, kas kļūst aizvien šaurāks, līdz sažņaudzas pavisam. Jā, nevar noliegt – ja Imants Kalniņš pēkšņi atkal nāktu klajā ar kaut ko līdzīgu Pirmajai simfonijai vai Koncertam orķestrim, viņa daiļrades fani to uzņemtu ar neviltotu neizpratni. Bet no otras puses – kāda gan vērtība dievināšanai, ja tā panākta ar māksliniecisko un tīri cilvēcisko vērtību devalvāciju?

Lai arī kā būtu, nekādi nav noslēpams Imanta Kalniņa mūzikas radītais neatkārtojams iespaids. Lai kur tā skanētu – brīvdabas estrādē vai koncertzālē, klasiskās mūzikas raidstacijā vai Jāņos pie ugunsкура –, reakcija pirmajā mirklī ir gandrīz instinktīva emocionāla atsauksšanās. Ja skaņdarba raksturs un intonācijas aizrauj, tad tas var arī izvērsties līdz triumfālai apoteozei. Taču beigas visbiežāk pienāk ar eksistenciālas vientulības apziņu, ar atskārtu par katram cilvēkam, katrai personībai, laikmetam un sabiedrībai ne-novēršami lemto likteni. Un tad kļūst ļoti, ļoti skumji. 🎻