

Jānim Medīnam – 125

Armands Znotiņš

Šo cilvēku dēvē par vienu no latviešu nacionālās operas pamatlicējiem. Tikpat lieli nopelni viņam ir arī baleta žanra ieviešanā latviešu mūzikā. Šī cilvēka veikums simfoniskajā jaunradē tika augstu novērtēts viņa dzīves laikā un neapsūbēja arī pēc tam. Viņš meklēja un veiksmīgi atrada jaunus ceļus instrumentālajā kameramūzikā. 23 gadus viņš bija Latvijas konservatorijas docētājs un 16 gadus galvenais diriģents tai muzikālajai vienībai, ko mūsdienās saucam par Latvijas Nacionālo simfonisko orķestri.

Viņš droši vien kļūtu par Mūzikas akadēmijas rektoru un turpinātu ne tikai savu komponista darbu, bet arī diriģenta karjeru, ja vien nebūtu kara un emigrācijas. Viņa personība bija pārāk liela, lai to izsvītrotu no okupētās Latvijas kultūras kanoniem, un arī tagad, kad atskaņotājmākslinieku repertuārs ir paplašinājies gandrīz līdz bezgalībai, koncertprogrammās it regulāri parādās gan viņa simfoniskās partitūras, gan vokālie opusi, gan kamerdarbi, pilnībā neaizmirstot pat operas – un tas, jāteic, uz vispārējā fona ir diezgan labs rādītājs. Šo cilvēku sauc Jānis Medīņš.

1890. gada 9. oktobrī dzimušajam komponistam Jānim Medīnam šogad aprit 125 gadi. Pienācīgs iemesls, lai viņa personībai un mūzikai pievērstu papildu uzmanību. Tālu nav arī komponista nāves piecdesmitās gadadienas atcere – viņa mūžs noslēdzās 1966. gada 4. martā, un šis atskaites punkts vēl jo vairāk rosina apdomāt Jāņa Medīna daiļrades aktualitāti šajā laikmetā un šajā kultūras vidē, palūkoties, kā izskatās viņa vieta Latvijas kultūrā no piecdesmit gadu atstatuma, protams, pavisam nepiemirstot arī plašāku kontekstu.

Jāņa Medīna daiļrade nekad nav bijusi pilnībā aizmirsta un ignorēta, tāpat arī par viņu pašu pieejams pietiekami plašs informācijas klāsts – lai arī neviena monogrāfija par komponistu vai detalizēts viņa skaņdarbu aplūkojums grāmatas formā joprojām nav iznācis, Jānis Medīņš ir viens no tiem nedaudzajiem latviešu komponistiem, kurš, rakstot savas personiskās atmiņas bez pakļautības cenzūrai un, šķiet, arī visnotaļ godprātīgi, ir atstājis autobiogrāfiju. Grāmata “Toņi un pušoni” Zviedrijā tika publicēta 1965. gadā, un tā jau arī bija Medīna dzīves izskaņa. Tomēr uz visiem jautājumiem komponists, protams, neatbild, un viņa sekotāji arī nē, līdz ar to skatienam vēl aizvien atklājas plaša telpa minējumiem un hipotēzēm. Gan tieši par Jāņa Medīna radošo pasauli, gan arī visu viņa laika latviešu kultūru.

DZĪVES SĀKUMS

Spriežot pēc komponista atmiņu satura un toņa, viņa dzīves sākums nav bijis nelaimīgs – un vispār Medīna autobiogrāfija, neraugoties uz visām vēlāk piedzīvotajām jūtu vētrām un nervu krīzēm, atstāj iespaidu par optimistiski noskaņotu, pašpārliecinātu un pašpietiekamu cilvēku. Jāņa Medīna dzīves aprakstos rodama lakoniskā frāze “dzimis mūziķa ģimenē” gan atbilst patiesībai tikai daļēji – tiesa, tēvs klarneti spēlētājs gan, taču naudu pelnījis pārsvarā ar citiem darbiem, ieskaitot cietumsarga un kurpnieka amatu.

Māte, saprotams, audzinājusi bērnus. Vispārzināms ir kas cits – Jānis Medīņš patiešām nāk no mūziķu dzimtas, kurā panākumus vispirms guva viņa vecākie brāļi un māsa.

Tiem, kas dzied korī, noteikti būs zināma Jāzepa Medīna dziesma “Vasaras vakars”, Latvijas vijolnieku standartrepertuārā ietilpst “Latvju kapričo”, bet čellisti regulāri atminas par “Balādi”, “Gavoti” vai kādu citu Jāzepa Medīna sarakstītu opusu čellam un klavierēm, savukārt latviešu operas entuziasti ik pa laikam notrauc putekļus no muzikālās drāmas “Vaidelote”. Jēkabu Medīņu turpreti visvairāk piemin kā 40., 50., 60. gadu Dziesmu svētku virsdiriģentu, nepaējot garām arī vienai otrai kordziesmai vai koncertžanra opusam. Pianiste Marija Medīna uzstājās kā koncertmeistare līdz ar Paulu Saksu, Malvīni Vīgnieri-Grīnbergu un citiem toreiz labi zināmiem mūziķiem, diemžēl viņas mūžs pēc saindēšanās aprāvās visagrāk – jau 34 gadu vecumā.

Ap 1900. gadu akadēmiski izglītotu latviešu mūziķu, tostarp komponistu, esamība vairs nebija nekāds jaunums. Galu galā Jāzeps Vītols tajā laikā jau strādāja par Pēterburgas konservatorijas docētāju; tomēr Jānim Medīnam bija lemts izvēlēties nedaudz citādu izglītošanās ceļu. Ņemot vērā to, ka Jāzeps Medīņš 1901. gadā kļuva par Emila Zīgerta dibinātā Rīgas 1. mūzikas institūta vadītāju, tikai pašsaprotami, ka viņa jaunākais brālis mācījās turpat un atbilstoši mācību programmai uzreiz trīs instrumentus – vijoli, čellu un klavieres. Institūtu Jānis Medīņš sekmīgi absolvēja 1909. gadā, kad jau piecus gadus bija strādājis par Rīgas Latviešu biedrības teātra orķestra vijolnieku.

Ak, jā – un vispārējā izglītība? “Četras ziemas Saveļjeva skolā”. Nekādas ķīmijas, angļu valodas vai filosofijas. Starp citu, latviešu valodas un literatūras arī nē – rusifikācijai tajā laikā bija ne mazāks vērēns kā 80. gadu Ķengaragā vai Pļavniekos. Tas arī viss, ko var vēstīt par Jāņa Medīna izglītību – Pēterburgas konservatorijā viņš iestājās gan, taču galvenokārt ar mērķi izbēgt no mobilizācijas cariskās Krievijas armijā Pirmā pasaules kara laikā, un studijas tūlīt nomainīja gan kara kapelmeistara pienākumi, gan arī citas prioritātes.

Orķestra vijolnieks jau četrpadsmit gadu vecumā, Pāvula Jurjana izveidotās “Latviešu operas” altists, kormeistars un diriģents



Pie Radiofona simfoniskā orķestra diriģents pulsts, 1938



Komponists - Jānis Medīņš.

23 gadu vecumā; pirmo simfonisko partitūru atskaņojumi (tēlojums "Teika" un poēma "Emīla Dārziņa piemiņai") jau tad, kad autoram tikai 21 gads – mūsdienu mūzikas vidē tā būtu žilbinoša karjera. Taču ir arī acīmredzami šādu sasniegumu iemesli – vēlāk tik ļoti cildinātās Medīņa orķestrācijas prasmes, spēja veidot muzikāli piepildītu un niansētu izvērsta formas darbu dramaturģisko arhitektoniku, visas diriģentam nepieciešamās profesionālās kvalitātes, tostarp sapratne par to, kā orķestra mūzikus pārliecināt tieši par sava radošā redzējuma, savas emocionālās versijas aktualitāti – tas viss pamatus katrā ziņā guva ilglaicīgā un intensīvā sadarbībā un saspēlē ar citiem orķestra māksliniekiem un solistiem, kas nav aizstājama ne ar kādām teorētiskām studijām. Turklāt – tas noritēja apstākļos, kad Medīņš jau no paša sākuma bija izvēlējis mūziku kā pamatprofesiju, nevis kā neobligātu papildinājumu vairākiem desmitiem eksaktu un humanitāru mācību priekšmetu, kur komponista un diriģenta dotību izkopšanas vietā viņam būtu jāuztraucas par centralizēto eksāmenu rezultātiem mājturībā vai sportā. Rezultātā 1913. gadā, jau divdesmit triju gadu vecumā, Jānis Medīņš sāka darbu pie operas, kuras nosaukums turpmāk nesaraucjami saistīsies ar Medīņa vārdu un kura joprojām ir viena no visaugstāk vērtētajām latviešu komponistu operām – "Uguns un nakts".

OPERAS

Starplaikā no operas rakstīšanas sākuma 1913. gada 13. jūlijā (pats komponists gan uzreiz piebilst, ka Prologs un Laikaveča dziedājums radīts un atskaņots jau agrāk) līdz "Uguns un nakts" pirmizrādei 1921. gada 26. maijā mainījās pilnīgi viss. Šķietami stabilo un nesatricināmo dzīves plūdumu Krievijas impērijas rietumu provincē apgriezta kājām gaisā Pirmās pasaules karš, dramatisks norišu virkne Jāni Medīņu aizveda no Pēterburgas un Maskavas līdz pat

Vladivostokai (pa vidu pieminami arī priecīgāki notikumi – komponista pirmās laulības, kurās vēlāk piedzima dēls), un Pilsoņu kara laikā jau 2000 lappušu biezais operas manuskripts netika pamests vienā no daudzajiem pārgājieniem sniegā un salā tikai tādēļ, ka komponists to bija piesējis sev uz muguras un apņēmis neatstāt ne par kādu cenu. Beigās sievietes viņu tikpat nesa ar visu partitūru. Nu jau neatkarīgajā Latvijas valstī Jānis Medīņš atgriezās 1920. gada oktobrī pēc brauciena ar kuģi, kura pieturas punkti bija Nagasaki, Singapūra, Portsaida, Gibraltārs – īsi sakot, puse pasaules.

Ideja par latviešu operu gaisā virmoja jau no nacionālās kultūras pirmsākumiem. Arī Jānis Medīņš atzīmējis pašu pirmo mēģinājumu – Jēkaba Ozola 1893. gadā sarakstīto operu "Spoku stundā" (precīzāk, dziesmuspēli ar runātiem dialogiem), kam sekoja nesen atkal izrādītā Ādama Ores opera "Gunda" ar libretu vācu valodā un vēl pāris senaizmirstas partitūras. Tomēr tie latviešu komponisti, kuriem bija patiesi oriģinālas dotības, no operu rakstīšanas atturējās – Jurjānu Andrejs un Jāzeps Vītols atzina, ka viņu radošajai iztēlei pietrūkst teatrāli dramatiskas intensitātes, Emīls Dārziņš paguva atstāt tikai vienu pabeigtu fragmentu, bet Emilim Melngailim nekas nesanāca. Un tad nu savas komponista spējas visplašākajos mērogos neatkarīgi viens no otra nolēma apliecināt Alfrēds Kalniņš un Jānis Medīņš.

Alfrēds Kalniņš pasteidzās pirmais – viņa opera "Baņuta" Latvijas Nacionālajā operā izskanēja 1920. gada 29. maijā, savukārt Medīņa "Uguns un nakts" pirmā daļa – gadu vēlāk, otrā daļa sekoja 1921. gada 8. decembrī. Jāņa Medīņa iecere un tās īstenojums bija grandiozi. Priekšstatam par operu, kurā vienlīdz saistoša būtu ne tikai muzikālā partitūra, bet arī dramatiskais vēstījums, Raiņa simbolu drāma, protams, atbilda daudz labāk nekā "Baņutas" visai apšaubāmais librets arhaiska tautiskā romantisma garā. Tiesa, arī šeit operas komponēšanas laikā radās diskutablu jautājumu – lai gan Nikolaja Alunāna secinājums, ka, ietērpjot visu Raiņa traģēdijas tekstu skaņās, opera ilgtu divpadsmit stundu bez pārtraukuma, izrādījās pārmēru pesimistisks, Medīņam ātri vien kļuva skaidrs, ka bez "Uguns un nakts" izrādīšanas divu vakaru gaitā tomēr neiztik. Vēlāk, pēc pirmuzveduma, komponists izlēma muzikāli skatuviskā sprieguma dēļ visu dieloģiju koncentrēt viena vakara izrādē – un, aicinot Raini akceptēt teksta īsinājumus, saņēma neizpratnes pilnu atbildi, kādēļ nevarētu rakstīt ātrākas notis. Taisnības labad gan jāatzīmē, ka Rainis nebūt nav vienīgais ģēnijs, kurš neko nesaprata no mūzikas, – ar Gēti un Tolstoju bija tieši tāpat. Trešo reizi pie "Uguns un nakts" partitūras komponists sēdās 1927. gadā, vēloties panākt dzidrāku instrumentāciju, un šādā variantā Medīņa opera tiek uzvesta arī mūsu dienās.



Ar Raini, 1921

Liela vēriena romantiska opera ar krāšņu, piesātinātu orķestrāciju, vokālo partiju integrēšanu harmoniski bagātīgā skaņurakstā, vadmotīvu sistēmu un koncentrēšanos uz episki dramatisks izteiksmi – šādas pazīmes nenoliedzami vilina viltk paralēles ar Vāgnera "Nibelunga gredzenu", turklāt Lāčplēsis, Laimdota un Spīdola nūdien ir radniecīgi seno skandināvu un ģermāņu eposu varoņiem. Taču Medīņa balss ir pietiekami patstāvīga, viņa muzikālā valoda – pietiekami individualizēta, lai šai operai varētu viscaur sekot ar ieinteresētu uzmanību, secinot, ka tematiskā materiāla saliedētībai un melodiskajam plūdumam komponists izmantojis arī labākos paņēmienus no verisma operas arsenāla.

Jau gadu vēlāk – 1922. gadā – bija gatava Jāņa Medīņa otrā opera "Dievi un cilvēki" ar Leona Paegles libretu. Kritika atsaucās labvēlīgi, taču operu izrādīja tikai septiņas reizes, un pēc tam šis darbs uz Latvijas Nacionālās operas skatuves tā arī nav atgriezies. Lai gan

iepažīties ar šo tikai vārda pēc zināmo Jāņa Mediņa veikumu varētu būt tiešām interesanti – no paša komponista izteikumiem un viņa laikabiedru vērtējumiem izriet, ka operas “Dievi un cilvēki” mūzikas harmoniskā valoda, formas struktūras, raksturs un intonācijas ir visai tuvas 20. gadu Eiropas modernismam, un tač jau prasmīgs režisors spētu tikt galā arī ar visām Senās Ēģiptes ainām un Leona Paegles vārsnās ieslēpto revolucionāro patosu.

Protams, Jāni Mediņu grūti uzskatīt par Paula Hindemita vai Sergeja Prokofjeva domubiedru, taču arī viņa abas bērnu operas – “Sprīdītis” un “Luteklīte” (pirmā tapusi 1925. gadā, otrā – 1939. gadā) liecina, ka Mediņš regulāri pārskatījis savu izteiksmes līdzekļu loku, līdz viņa mūzikas stils un tēlainība galu galā sasniedza kādu visai savdabīgu viduspunktu starp romantismu un



aicinājumu sacerēt izvērsta formas dejojumu jaundarbu nesaņēma ne Vītols, ne arī kāds cits.

Situācija mainījās, kad par Nacionālās operas galveno baletmeistaru kļuva Osvalds Lēmanis, un kā vienu no jaunās sezonas pirmizrādēm 1935. gada 9. maijā publika sagaidīja Jāņa Mediņa baletu. Lai arī starp Mediņu un Alfrēdu Kalniņu pastāvēja visnotaļ draudzīgas koleģiālas attiecības, nekas netraucē iztēloties Jāņa Mediņa slepenu prieku par to, ka šoreiz kā pirmais pasteidzies tieši viņš – līdz Alfrēda Kalniņa baletam “Staburags” vēl bija jāgaida veseli astoņi gadi. “Milas uzvara” ir tieši tāda mūzika, kādai vajadzētu skanēt baleta izrādē, – vismaz saskaņā ar tradicionālo baleta apmeklētāja priekšstatu, kāds varētu būt radies pēc “Riekstkoža”, “Apburtās princeses”

un “Raimondas” apmeklējuma: Mediņa komponētā partitūra skan krāšņi, kolorīti, emocionāli atraisīti, daudzveidīgās tembru niansēs un izteiksmīgos raksturu kontrastos. Muzikālo numuru nosaukumi – “Vijolītes”, “Maijpuķītes”, “Tulpes”, “Baltā roze” – runā paši par sevi, un šos tēlus komponists iedzīvinājis ne tikai ar tīrīgu iztēli, bet arī ar māksliniecisku gaumi. Ne velti “Ziedu valsis” mūsdienās pieder pie biežāk spēlētajām Mediņa mūzikas tēmām. “Milas uzvarai” 1936. gadā sekoja par miniatūribaletu nosauktais opuss “Tērauda spārni” – nav šaubu, ka arī šajā partitūrā derētu ielūkoties kādam diriģentam un baletmeistaram, un tad jau klāt nāca arī Jāņa Kalniņa baleti. Osvalds Lēmanis 1944. gadā emigrēja, un, lai gan viņš turpināja radošās gaitas Detroitā, “Tērauda spārni” tā arī palika Jāņa Mediņa pēdējais balets.

SIMFONISKĀ MŪZIKA

Latviešu mūzikā uz Jāni Mediņu attiecināmais apzīmējums ‘pirmais’ atkārtojas ar apskaužamu intensitāti. Pirmā opera, pirmais balets, pirmie skaņdarbi pūtēju ansambļiem, pirmā sonāte akordeonam, pirmā oriģinālmūzika kinofilmam – un pie šī epiteta vairākkārt nākas atgriezties, arī runājot par Mediņa simfonisko mūziku. Tiesa, romantiski skaistā “Ārija” no Pirmās orķestra svītas jūtami aizēnojusi pārējo komponista veikumu – popularitātes ziņā ar to var mēroties vienīgi solodziesma “Glāsts” un Sestā daļa Fadiēzmažorā, liekot pieņemt, ka šajos gadījumos Mediņš atradis īsto atslēgu kādam vispārējam mentālam kodam.

Taču simfoniskie opusi neapšaubāmi ir sevišķi nozīmīga Jāņa Mediņa daiļrades daļa, kas arī precīzi raksturo viņa mūzikas stilu, estētiku un radošo individualitāti. Pirmajai orķestra svītai sekoja vēl divas, jaunības gadu simfoniskajam tēlojumam “Teika” vēl trīs – “Imanta”, “Zilais kalns” un “Nakts Ģetzemanes dārzā”, klāt jāpievieno arī trīs instrumentālie koncerti un poēma stīgu orķestrim “Pie baznīcas” – un šis muzikālo tekstu korpus pirmām kārtām aicina izvēlēties apzīmējumu ‘nepārejošais romantisms’.

BALETI

Tas, ko var gaidīt no Jāņa Mediņa mūzikas, kļūst skaidrs, atsaucot atmiņā kaut vai tikai izvērsto tēlojumu “Imanta” – klausītāji visās komponista simfoniskajās partitūrās sastopas ar emocionāli pilnskanīgiem tēliem un raksturiem, vienlīdz loģisku un dinamisku lirisko un dramatisko rakursu mijiedarbību, siltām un luminiscējošām orķestra krāsām, kas it bieži veido nepieciešamo kontrastu ar muzikālo tekstūru grafisko skaidrību, tematiskā materiāla izklāstu romantisma laikmetam piederīgā tonāli harmoniskā valodā, kurā negaidītākus pavērsienus ienes impresionisma un neoklasicisma elementi, un plašu māksliniecisko izjūtu atvēzienu – taču bez eksaltācijas.

Vispār rodas iespaids, ka Jānis Mediņš patētiskas kaislības uzlūkojis ar aizdomām, tā vietā drīzāk izvēloties objektīva vērotāja pozīciju, bet tiekšanās pēc kontrastainu emocionālo impulsu

sapludinājuma ļauj nojaust, ka komponists vēlējies panākt ne tikai formas viengabalainību, bet arī skaņdarba vēstījuma līdzsvarotu atklāsmi, priekšroku dodot nevis atklātiem dramatiskiem konfliktiem, bet gan zināmam saturu enigmātiskumam. Viss tiek pastāstīts ar izslīpētu muzikālu gaumi un emocionālu plūdumu – taču izteikot bez galējībām un kaut ko noliedzami paturot pie sevis.

Vēl precīzāk – pie Jāņa Mediņa domubiedriem ierindotu Žanu Sibēliusu, Karlu Nilsenu, Karolu Šimanovski. Protams, arī Jāzepu Vītoli, Jāzepu Mediņu, Alfrēdu Kalniņu – ar piebildi, ka Jāņa Mediņa daiļradē jau eksistē cita mākslinieciskās psiholoģizācijas pakāpe. Nomaļāk paliek Mālers, Debisi, Hindemits, arī Jānis Kalniņš un Jānis Ivanovs – bet pat visslavenāko savu ārzemju laikabiedru vidū Jānis Mediņš iekļaujas pārlicinoši. Viņš negrib būt ne tradicionālists, ne avangardists, viņš vienkārši raksta mūziku, un tā top vienlīdz augstā profesionālā līmenī.

Arī Jāņa Mediņa simfonisko partitūru saraksts liek uzdot jautājumu – kura tad īsti ir pirmā latviešu simfonija? Jau Jurjānu Andrejs parādīja, ka tas būtu viņa spēkos, taču ar 1880. gadā sarakstīto “Simfonisko allegro”, kas nepārprotami uztverama kā pirmā daļa kanoiskam četrdaļu ciklam, Jurjānam pietika. Arī Jāzeps Vītols nejutās aicināts radīt tīras, abstraktas muzikālās formas – viņa studijas Pēterburgā, tāpat kā Jurjānam, noslēdzās ar Pirmo simfoniju, savukārt Otrās simfonijas manuskripts saņēma ļoti vēsu vērtējumu, un vēlāk tā pazuda bez pēdām. Pēc klavierizvilkuma atjaunotu Pirmās simfonijas partitūru Vītolam viņa 80. dzimšanas dienā pasniedza Ādolfs Skulte. Tad varbūt pirmo autentisko simfoniju latviešu mūzikā 1913. gadā sarakstījis tieši Jānis Mediņš? Nekā – lakoniska piezīme: “nav saglabājusies”. Lai nevajadzētu pašas pirmās simfonijas meklējums virzīties uz priekšu līdz pat Pēterim Vaskam, tomēr jāizvēlas kāds atskaites punkts, un tā būtu 1922. gadā komponētā Jāzepa Mediņa Pirmā simfonija. Cerot, ka šī skaņdarba partitūra patiešām eksistē un ka to nav piemēklējis teju vai katra otrā pirms 1940. gada sarakstītā latviešu simfoniskā opusa liktenis – neviens šos darbus nav spēlējis gadu desmitiem ilgi, neviens nezina, kā tie izklausās, un nevienam nav ne jausmas, kur būtu meklējamas notis. Var jau izteikties arī optimistiskāk – diriģentiem, orķestra mūziķiem un koncertu apmeklētājiem priekšā vēl daudzi patīkami pārsteigumi.

Par pirmo latviešu klavierkoncertu gan viss ir skaidrs. Jānis Mediņš to radījis 1932. gadā, un vēlākajos gadu desmitos šim opusam bijuši vismaz divi ievērojami interpreti – Vilma Cīrulle un Reinis Zariņš. Jau 1928. gadā tapis Mediņa Pirmais koncerts čellam un orķestrim, ko gadu vēlāk Vācijā pirmatskaņoja Fricis Bilings un Esenes simfoniskais orķestris Maksa Fidlera vadībā, savukārt Otrais čellkoncerts 1947. gadā Vācijā radīts pavisam citos apstākļos – bēgļu nometnē, un šī darba atskaņojumi īpaši saistāmi ar Ingus Nāruna vārdu. Visi trīs koncertžanra opusi rakstīti kā klasiski trijdaļu cikli, visus šos darbus vieno psiholoģiski komplicētas mākslinieciskās dimensijas, un Otrais čellkoncerts turklāt ir apjomā lielākais skaņdarbs, kas liecina, ka trimdas gados Mediņš savu radošo ideju izklāstā tuvināties intelektuāli izvērtam strukturālismam (attāla līdzība ar Artūru Grīnupu), tajā pašā laikā viņa mūzika nenieka nezaudē no agrākās ekspresijas un intensitātes.

Turpretī par Jāņa Mediņa Vijolkoncertu rodama vien šāda informācija: “Sacerēšanas gads nav zināms, koncerts, domājams, nepabeigts; partitūra Latvijas Nacionālās bibliotēkas Mūzikas nodaļā, klavierizvilkums Biezaiša fondā”. Līdzīgā stāvoklī esošais Jāņa Kalniņa Vijolkoncerts nesen tika izvilks dienasgaismā, restaurēts un atskaņots, līdz ar to būtu pēdējais laiks novest līdz pirmatska-



ņojumam arī Jāņa Mediņa Vijolkoncertu. Vēlams vienlaikus palūkoties, kas īsti noticis ar pirmo šī žanra paraugu latviešu mūzikā – Jāzepa Mediņa Vijolkoncertu, kas komponēts 1911. gadā un mūsdienās zināms tikai nosaukuma pēc. Galu galā – ja reiz Jāņa Kalniņa opuss piedzīvoja Lauras Zariņas un Aināra Rubiķa interpretāciju, tad nekas neliedz apsvērt analogu iespēju attiecībā uz Jāņa Mediņa un viņa vecākā brāļa veikumu, ko īstenotu tikpat profesionāli mūziķi. Piemēram, Paula Šūmane un Atvars Lakstīgala. Baiba Skride un Andris Poga. Gidons Krēmers un Mariss Jansons. Vai patiešām problēma būtu tikai nepietiekamos finanšu resursos?

“DAINAS” UN CITI KLAVIERDARBI

Šopēnam ir vienā opusā ietvertas 24 prelūdijas, Šostakovičam – 24 prelūdijas un fūgas, Paganīni – 24 kaprīzes, Jānim Mediņam – 24 dainas. Skaņdarbi, kas joprojām ieņem goda vietu latviešu klaviermūzikas repertuārā. Protams, nosaukums “Dainas” vēsta nevis par latviešu tautasdziesmu citātiem, bet gan par kādu dziļāku un abstraktāku mentālu tuvību, turklāt šis divdesmit četras miniatūras tapušas nevis vienā paņēmiņā, bet ilgākā laika posmā – no 1921. gada līdz 1963. gadam. Līdz ar to šķiet vilinoši “Dainas” uzlūkot arī kā piemēru komponista daiļrades evolūcijai. Taču, lai gan vēlinajos darbos komponists dažkārt atteicies no tonalitātes zīmēm pie atslēgas un taktsmēra apzīmējumiem, revolucionāru pavērsienu nav. Skaņuraksts tikai kļūst psiholoģiski spriegāks un blīvāks, vienlaikus dažādojoties pianistiskās izteiksmes paņēmieniem. Divdesmit četru skaņdarbu cikls parasti norāda arī uz visu tonalitāšu loka aptvērumu, bet Jānim Mediņam ir citādi. Tonalitāšu ir kopskaitā 14, no tām sešas – mažora un astoņas – minora tonalitātes. Veselas četras dainas rakstītas Mibemolmažorā – tonalitātē ar izteikti gaišu un romantisku raksturu. Trīsreiz komponists izvēlējies dramatiski aktīvās noskaņās iekrāsoto dodīezminoru un tā enharmonisko paralēli – Rebemolmažoru ar mierīgu izjūtu gammu un sudrabaini vizošiem toņiem. Katrā ziņā mūzika apstiprina iespaidu, ka Mediņam vienlīdz aktuāls bijis gan gaišas poēzijas, gan dramatisku tēlu atainojums, bet vēlēšanās atrast “Dainām” precīzāko vietu klavierrepertuāra kontekstā atsauc atmiņā Skrjabinu un Čurloņa opusus. Ar to atšķirību, ka Mediņš acīmredzami nav jutis nepieciešamību ne pēc krievu meistara mūzikas ekstātiskajiem kāpinājumiem, ne arī pēc lietuviešu simbolista traģiskās melanholijas, priekšroku dodot tikpat izteiksmīgai, taču emocionāli izlīdzinātākai domu un jūtu pasaulei.

Pretstatā “Dainām” citi Jāņa Mediņa skaņdarbi klavierēm un instrumentālās kamermūzikas opusi līdz šim palikuši pavisam mazzināmi. Vēlreiz atgriežoties pie epiteta ‘pirmais’, teikšu, ka pirms Jāņa Mediņa neviens latviešu komponists vēl nebija rakstījis klavieru trio (Pirmais – 1930. gadā, Otrais – 1958. gadā) vai skaņdarbus pūšaminstrumentiem (“Četri stiķi četriem ragiem”, “Gavote” divām klarnetēm un diviem fagotiem), turpretī virkne citu kamermūziķiem domātu partitūru ar klavieru līdzdalību – divas sonātes vijolei, svīta un sonāte obojai, sonatīne flautai, sonāte altam, tāpat arī “Spēle”, “Kaprīze”, sonāte un sonatīne klavierēm, “Rapsodija” divām klavierēm, stīgu kvartets, klavieru kvintets un sonāte akordeonam komponēta trimdas gados.

Jādoma, ka tomēr pārāk vienpusīgs ir Longīna Apkalna atzinums par Jāņa Mediņa vēliņo daiļradi: “Agrākais romantiskais stils pēkšņi bija pārtrūcis, viņš sāka rakstīt konstruktīvu, ritmizētu kamermūziku, ne vairs



Ar Radiofona orķestri

simfoniskās partitūras.” Vismaz Andras Dārziņas un Andreasa Kerstena ieskaņotā Sonāte altam un klavierēm liecina, ka Keidža un Bulēza stilistikas un pasaules redzējuma šajā opusā jau nu nav, taču nevar noslēpt arī kontrastu ar turpat dzirdamo Jāzepa Mediņa “Balādi” un Jēkaba Mediņa svitu. Šķiet, ka skaidrojums varētu būt šāds – Jāņa Mediņa kamerfunkcionāli plastiski tēli un noskaņas ietverti precīzā un koncentrētā formā, un šo partitūru mākslinieciskais papildījums un intelektuālie rakursi spētu ieinteresēt gan tos interpretus, kas brīvi jūtas romantisma skaņumākslā, gan arī tos atskaņotājus, kas nolēmuši paraudzīties, kas tad īsti latviešu kamerfunkcionāli sarakstīti pirms Tālvālda Ķeniņa un Paula Dambja.

DZIESMAS

Daudzu latviešu mūzikas klasiķu daiļrades apskats sākas ar solo un kora dziesmām, savukārt Jāņa Mediņa gadījumā saraksts ar to noslēdzas. Solodziesmu Mediņam gan ir pieklājīgs skaits – aptuveni 200, un tos, kurus uzrunā vēlainais romantisms ar ekspresionisma vēl paspilgtināto harmoniskā izklāsta vērienīgumu un neparedzamību, šī mūzika noteikti iedvesmos. Atrodami arī plašāki cikli – *In signo Domini* ar Veronikas Strēlertes dzeju vēsta par reliģiskām tēmām, “Pasakas par milu” rakstītas ar Elzas Ķezberes dzeju, un šīs pašas autoras daiļradei komponists pievērsies arī, rakstot “Vēstules Pēram Gintam” balsij un orķestrim – un šī mūzika vēlreiz apstiprina, ka Mediņam daudz tuvāks bijis Edvarda Grīga skaņumākslas liriski poētiskais raksturs, nevis Henrika Ibsena skarbās un satīriski nesaudzīgās atklāsmes.

Savukārt par savu priekšteču tik ļoti iecienīto kormūzikas sfēru Jānis Mediņš raksta: “Manu darbu sarakstā ir liela žanru dažādība – no mazas solodziesmas līdz operai. Bet pavisam maz tur *a cappella* dziesmu korim. Tiešām, kora dziesmas pašas par sevi mani nav interesējušas. Kaut vai astoņbalsīgā salikumā tās neatbilst manai skaņu paletei. Man vajag vairāk balsu. Bez tam atzīstu, ka kora dziesmu latviešiem diezgan.”

Vienu Jāņa Mediņa kora tēmu gan pazīst visi – tā ir dziesma “Tev mūžam dzīvot, Latvija”. Vēl skaistāku himniska rakstura dziedājumu nūdien grūti iedomāties – un tas nekas, ka Vilis Plūdonis to acīmredzot bija iztēlojis pavisam citādi, jo Mediņam asos vārdos pārmeta, ka komponists viņa dzejoli “esot iznerrojis”.

Un vēl – 1939. gadā Jānis Mediņš uzrakstīja mūziku Viļa Lapeņika režisētajai filmai “Zvejnieka dēls”, un Rūdolfa Bērziņa dziedātā ziņģe “Laša kundze bola acis” kļuva tik atpazīstama, ka diez vai Mediņš par to būtu īpaši sajūsmā. Viņa kinokomponista karjerai nebija lemts turpināties – jau pēc pieciem gadiem lielākā daļa filmas radošās grupas ar pašu režisoru priekšgalā devās trimdā, bet Latvijas kino ilgu gadu garumā sastinga par mākslinieciski neauglīgu tuksnesi.

DIRIĢENTS

20. gados un jo īpaši 30. gados Jānis Mediņš Latvijas mūzikas dzīvē ieņēma vienu no redzamākajām vietām. Gandrīz tūlīt pēc atgriešanās Latvijā – 1921. gadā – viņu aicināja kļūt par Latvijas konservatorijas pedagogu, un te Mediņš uzņēmās vispirms instrumentācijas, pēc tam arī diriģēšanas klases vadību; 1929. gadā viņu ievēlēja par profesoru. Vēlāk, atceroties saskarsmi ar tā laika jauniešiem komponistiem, Mediņš raksta, ka “nenoliedzamas dāvanas bija Jānim Ivanovam” un piebilst arī, ka “varbūt ražīguma ierobežojums viņam nāktu par svētību”; Mediņš atzīst, ka Lūcijas Garūtas mūzikas valoda tieši pēckara gados guvusi jaunus pavērsienus, cildinošus vārdus veltī Tālvāldim Ķeniņam un Jānim Kalniņam, bet vairākus citus raksturo mazāk spilgtā gaismā – “visādā ziņā centīgi audzēkņi bija Helmers Pavašars un Jānis Ķepītis”. Kā redzams, nekā kontraversāla šajos spriedumos nav. Tāpat arī atmiņās par diriģēšanas pedagoga pieredzi, kur Mediņš stāsta: “Manā laikā te izcēlās tikai Bruno Skulte un Jānis Ivanovs. Priekš-



manis Diriģentu klasē jau bija mācījušies, piemēram, Leonīds Vīgners un Oļģerts Bištēviņš.” Vīgneru viņš nosauc kā pašu apdāvinātāko no orķestra vadītājiem, ko sagatavojusi Latvijas konservatorija.

Leonīda Vīgnera ziedu laikā kā operas un simfoniskā orķestra diriģentam gan sākās līdz ar 40. gadu otro pusi, un pirms tam šīs jomas lielā mērā saistāmas tieši ar Jāņa Mediņa vārdu. No 1921. līdz 1928. gadam Mediņš bija Latvijas Nacionālās operas diriģents kopā ar Teodoru Reiteru un krievu viesmākslinieku Emilu Kupeiru. Toreiz operā dziedāja tādas joprojām slavenas personības kā Milda Brehmane-Štengele, Ādolfs Kaktiņš, Mariss Vētra un arī mūsdienās jau reti kuram zināmie Kārlis Nīcis, Olga Pļavniece, Emīls Mauriņš; retumis uzstājās ārzemju solisti ar vareno Fjodora Šaļapina figūru centrā. Pats Mediņš saskaitījis, ka septiņu gadu laikā diriģējis 597 operas un baleta izrādes, no kurām vairums bez šaubām ir vispārzināmi darbi – “Rigoletto”, “Toska”, “Kopēlija”, “Jevgeņijs Oņegins”, “Fausts”. Taču netrūkst arī partitūru, kuras mūsdienās grūti uzlūkot par standartrepertuāra sastāvdaļu – diez vai Engelberta Humperdinka operu “Ansītis un Grietiņa” kādreiz kāds vēl uzvedis Latvijas Nacionālās operas Lielajā zālē, Žaka Ofenbaha opera “Hofmaņa stāsti” jau diezgan ilgi vairs netiek uzskatīta par aktuālu, savukārt Ežēna d'Albēra “Ieleja” aizmirsta pavisam.

Protams, Mediņš savās atmiņās nepaiekt garām arī problēmām – orķestra sastāvs bijis pārāk mazs (un Vāgnera operu iestudējumos šī situācija radīja nopietnus šķēršļus), un par pienācīgu finansējumu nācās cīnīties katru sezonu no jauna. Šāda attieksme, starp citu, palīdz izskaidrot bēdīgo faktu, ka Pauls Sakss un Mariss Vētra sev piešķirto laiku skaņu ierakstu studijā izniekoja visādiem šļāgeriem, nevis Emīla Dārziņa un Alfrēda Kalniņa solodziesmām, savukārt ieskaņot kādu Latvijas Nacionālās operas uzvedumu – visviens, “Dievus un cilvēkus” vai “Traviātu” – neviens pat nemēģināja.

Latvijas Nacionālais simfoniskais orķestris dibināts kā Radiofona orķestris 1926. gadā, un veselus sešpadsmit gadus – no 1928. gada līdz 1944. gadam – Radiofona simfoniskā orķestra galvenais diriģents un mūzikas daļas vadītājs bija Jānis Mediņš. Operas diriģenta darbu nomainot pret simfoniskā orķestra vadību, Mediņš cerēja uz lielāku radošu patstāvību, plašāku repertuāru, profesionālu izaugsmi – un viņam nenācās vilties, vēl jo vairāk tādēļ, ka diriģenta un orķestra mūziķu sadarbību neapēnoja nekādi nopietni konflikti – ko diemžēl ne vienmēr var teikt par tālāko gadu desmitu dialogu starp LNSO un tā māksliniecisko vadību.

Savus pienākumus Mediņš apraksta precīzos vārdos: “Nedēļā Radiofonā man bija četri mēģinājumi un pieci koncerti. Katras nedēļas programmā bija paredzēts viens plašāks simfonisks koncerts ar kāda solista – vokālista vai instrumentālista – piedalīšanos.” Ārpus radio studijas telpām orķestris saskārās ar publiku vasaras koncertos Dzintaros – arī tā bija Jāņa Mediņa iniciatīva, un vēlāk

orķestra uzstāšanās, kā komponists atceras, kļuva vēl aktīvāka: “Sevišķi trīsdesmito gadu otrā pusē Rīgas mūzikas dzīvē ievērojamu nozīmi ieguva simfoniskie koncerti Nacionālajā operā, kur uzstājās Operas un Radiofona apvienotais orķestris, bet kā diriģents visai bieži viesojās kāds ievērojams ārzemnieks.”

Diemžēl šeit neiztika bez laikmetam raksturīgām problēmām – sākotnējais orķestra kamerasastāvs laika gaitā gan tika ievērojami paplašināts, tomēr par Mālera vai Bruknera simfoniju atskaņojumiem nevarēja būt ne runas; par kultūrpolitiku atbildīgo ierēdņu, publikas un dažkārt arī pašu mūziķu neizglītības un kūtruma dēļ orķestra repertuārs reti kad sniedzās tālāk par Rihardu Štrausu; savukārt sameklēt kādu senu Vivaldi vai Tēlemaņa partitūru neviens nemaz neiedomājās.



Ar M. Ķempi, Ž. Heini-Vāgneri, L. Andersoni-Silāri un V. Ćiruli Jūrmalā

Jānis Mediņš par šīm kolizijām raksta: “Arī pa ziemas mēnešiem centos dažus Radiofona orķestra koncertus sarīkot ar publikas klātieni Latvijas konservatorijas zālē. Bet tādiem publiskiem koncertiem mūsu orķestri bija par maz stūdzinieku, tādēļ vajadzēja meklēt un algot papildspēkus, kas gadā izmaksāja ap 3000 latu. Pirmajā gadā to atļāva, bet turpmāk vairs ne. Man teica: ja jau esot jāpiemaksā, tad labāk lai tādus koncertus nemaz nerīkojot.” Un pēc pāris teikumiem secina: “Bet, kad iemaksāja lielu summu kādai amerikāņu firmai, kas, izrādījās, nemaz neeksistē, lai iepirktu Latvijai lokomotīves, vai arī kad piešķīra Jelgavas Hofam aizdevumu, tad naudas nabaga Latvijai bija diezgan.” Kā redzams, paralēles gluži aktuālas.

Tieši 30. gados Mediņa radošā darbība ieguva vislielāko vērtību. Viesojoties ārvalstīs, viņš stājās pie Tallinas, Kauņas, Helsinku, Varšavas, Prāgas, Budapeštas Radiofona orķestru pulsts (zīmīgi, ka orķestru vieskoncerti tajā laikā acīmredzot tika uzskatīti par pārāk dārgu pasākumu – notika tikai diriģentu apmaiņa) – un principiāli atskaņoja latviešu mūziku. Tā, piemēram, 1932. gadā Helsinku Radiofona orķestris iepazinās ar Vītola “Dramatisko uvertīru”, Ābeles “Meditāciju”, Dārziņa “Melanholisko valsī” un paša Mediņa Trešo svītu. Rīgā Mediņa diriģenta repertuārs bija vēl plašāks, un komponists vēlāk rakstīja: “Ja minēšu, ka Volfgangs Dārziņš kopā ar manis vadīto orķestri ir spēlējis abus savus klavieru koncertus, ka esmu pavadījis Helmera Pavasara Vijoļes koncertu, atskaņojis Ķepiša, Ivanova, Licites, Garūtas un vairāku citu tālaika jauno komponistu partitūras, tad kaut lai tas liecina par labajiem nodomiem.” Žēl tikai, ka nekas no tā visa nav ietverts skaņu ierakstos un ka par šiem atskaņojumiem nevar gūt jebkādu priekšstatu – mūzikas kritikas līmenis tajā laikā aprobežojās ar frāzēm “bija interesanti” un “smuka orķestrācija”. Ņemot vērā to, ka latviešu atskaņotājmākslinieki 30. gadu nogalē bija nonākuši jau līdz Dmitrija Šostakoviča Pirmajai un Piektajai simfonijai, būtu taču tik interesanti uzzināt, kā tieši Jānis Mediņš un Radiofona orķestris uztvēra šo mūziku, ko viņi tajā ieraudzīja, kas viņiem tajā šķita aktuāls – īsi sakot, kāda bija interpretācija –, taču par to diemžēl nekādu liecību, nekāda nopietna raksturojuma nav.

TRIMDINIEKS

Jāteic, ka mūziku analizēt ir daudz vienkāršāk nekā citu cilvēku jūtu dzīvi, tādēļ par Jāņa Mediņa biogrāfiju 20.–30. gados pieminami tikai uzskatāmākie robežpunkti – pirmās laulības iziršana; attiecības ar čellistu Alfrēda Ozoliņa sievu pianisti Liliju Kalniņu-Ozoliņu, kas pakāpeniski kļuva aizvien samudzinātākas – neatrisināmo konfliktu triju cilvēku vidū pianiste izlēma pārtraukt, izdarot pašnāvību; 1938. gadā otrās laulības, kurās vienpadsmit gadus vēlāk piedzimst Jāņa Mediņa meita.

Kaislības pamazām norimst, taču jebkādas personiskas drāmas drīz aizēno globāla katastrofa – Otrais pasaules karš. Pēc tam, kad sešdesmit miljoni cilvēku gājuši bojā, Jānis Mediņš Radiofona darbinieku evakuācijas rezultātā atpapas Lībekā. Viņa brāļi palikuši Latvijā, un 1947. gadā Jāzeps Mediņš pēkšņi mirst. 1948. gadā Jānis

Mediņš izceļo uz Zviedriju, kur arī paliek visus turpmākos astoņpadsmit sev atvēlētos mūža gadus.

To, cik maz patiesībā nozīmē Zviedrijas Vāsas ordenis un citi agrākie pagodinājumi, Mediņš uzzina bez liela pārsteiguma un īpaša sarūgtinājuma. Strādāt par diriģentu Stokholmas Karaliskajā filharmonijas orķestrī neviens emigrants nevar, vadīt Zviedrijas Karaliskās operas izrādes – ne tik, arī Stokholmas Karaliskās Mūzikas koledžas durvis Mediņam kā pedagogam ir slēgtas. Par Mediņa operas “Uguns un nakts” vai kāda jaundarba iestudējumu Stokholmā iedomāties būtu pavisam utopiski, un tas pats attiecas arī uz simfonisku partitūru atskaņojumiem.

Galu galā Jānis Mediņš iegūst nošu rakstītāja darbu Stokholmas koncertnamā un ar saviem pienākumiem jūtas visai apmierināts, it īpaši tad, kad viņu aicina darīt kaut ko oriģinālāku: “Kādu pavasari Koncertnamā man uzticēja lielāku skaītu zviedru jauno kompozīciju, lai izskatos un novērtēju, vai tās uzņemamas programmā. Mani atzinumi bija vaļsirdīgi, uzrakstīju tos, atļaudamies arī zobgalības. Pēc tam vairs tādu uzdevumu man nav bijis.”

Līdztekus komponēšanai un ne tik radošam darbam Mediņš aktīvi interesējās par Stokholmas koncertdzīvi: “Paši ievērojamākie, kas viesojušies Stokholmā, manā vērtējumā bijuši Herberts fon Karajans, Rafaels Kubeliks un Ņeņingradietis Mravinskis. Turpretim, ja, piemēram, Igors Stravinskis vēl 80 gadu vecumā diriģē savus darbus, tad tā ir tikai taktēšana, vairāk nekas. Vispār jau diriģents Stravinskis nekad nav bijis.” No solistiem Mediņš visaugstāk novērtē Dāvidu Oistrahu. Un, visbeidzot, rezumē savu skatījumu uz Zviedrijas kultūru un sabiedrību: “Arī zviedri, kas tik ļoti lepojas ar humānismu un cīnās par nēģeru tiesībām, savā zemē cieš ārzemniekus vienīgi sakostiem zobiem, sevišķi jau tad, ja ārzemnieks ir bēglis.” Secinājums, kas tagad, 2015. gadā, izklausās vismaz divdomīgs.



Ar Marģeri Zariņu, 1965

DZĪVES NOSLĒGUMS

Jāņa Mediņa dzīvi aptuveni pēc sešdesmit gadu vecuma raksturo divas pretējas liknes – lēnām zūdoša veselība un pieaugoša muzikāli sabiedriskā reputācija. Viņš saņem prestižus latviešu emigrācijas sabiedrības apbalvojumus, tostarp trimdas Tautas balvu. Viņa mūziku spēlēja Vācijā, ASV, Lielbritānijā un Austrālijā – galvenokārt latvieši, bet atrodas arī ārzemju interpreti. Kopā ar Paulu Brīvkalni viņš ieskaņo “Vēstules Pēram Gintam”, bet Stokholmas filharmonijas orķestris Sikstena Ērlinga vadībā pievienojas ar “Latvju rapsodiju”. Mediņš uzstājas arī kā pianists un 1964. gadā pat saņem veselai koncertturnejai pa Amerikas Savienotajām Valstīm kopā ar dziedātāju Ludmilu Sepi. Regulāri top jaunais vokāls un instrumentālās partitūras, un visbeidzot komponists arī skaidro, kādēļ neraksta tikpat avangardiski kā viņa gados jaunākie kolēģi: “Sveštautiešu kritiķi manū “kreiso” mūziku gluži dibināti atzīst par itin mērenu. Negribu un nevaru būt pārāk radikāls. Kādēļ negribu, to esmu jau teicis: neatzīstu anarhismu, izsauktu un nesavaldītu garu ārdišanos, muzikāli nemotivējamu trokšņu ražošanu. Kādēļ nevaru, tam ir īpaši iemesli. Iedomājieties, kas notiktu, ja es sāktu rakstīt, piemēram, dziesmas divpadsmittoņu sistēmā. Vispirms jā-jautā, kurš būtu tas latviešu solists, kas tās varētu pilnīgi pareizi izdziedāt? Agrāk varbūt tā būtu bijusi Milda Brehmane-Štengele, bet tagad? Arī citām tautām nav daudz dziedoņu, kam tik asa dzirde.” Protams, var jau iebilst, ka avangardisms nenozīmē tikai dodekafoniju vien, bet šis atziņas tomēr ir gluži labi saprotamas.

Beigas bija skumjas. 1965. gada pavasari Jānis Mediņš iebruca Latvijā uz Jēkaba Mediņa 80 gadu jubileju un pēc kultūras dzīvi

organizējošo institūciju aicinājuma (tas bez šaubām notika ar čekas filiāles – Kultūras sakaru komitejas akceptu) palika šeit līdz vēlām rudeni. Viņš pats tajā brīdī bija 75 gadus vecs, ļoti slims un gandrīz zaudējis redzi. Dzīvojot Komponistu savienības namā Jūrmalā, Mediņš uzrakstīja sešas solodziesmas ar Mirdzas Ķempes dzeju (“Dzimtenei”, “Es esmu sievietē”, “Mīlestības krāšņais koks”, “Neru pelni”, “Raiņa atbildes” un “Vakara saulei”) – viņam tika sagādāts speciāls galdauta lieluma nošu papīrs, pie viņa regulāri brauca diriģents Centis Kriķis, kas noveda komponista radošās idejas līdz atskaņotājiem izmantojamam nošurakstam, un šādas sadarbības gaitā pakāpeniski arī tapa skaņdarbu orķestrācija. Saprotams, kādēļ saviem pēdējiem opusiem Jānis Mediņš izmantoja tieši Mirdzas Ķempes, nevis, piemēram, Ērika Ādamsona vai Ojāra Vācieša dzeju – ar Ķempi viņš bija pazīstams jau sen, toreiz jaunajai dzejniecei strādājot par tikko dibinātā Latvijas Radio pirmo diktori.

Mediņš satikās ar saviem agrākajiem līdzgaitniekiem no Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra, pie viņa viesojās Ādolfs Skulte, Margeris Zariņš, Oļģerts Grāviņis, formālākos apstākļos neizpalika arī sarunas ar Jāni Ivanovu – taču, lai kādus cildinājumus Mediņš saņēma oficiālās un mazāk svinīgās vizītēs, visiem bija skaidrs, ka šis radošu aktivitāti un intelektu nezaudējušais cilvēks ik dienas ir atkarīgs no mediķu aprūpes.

Jautāts par Jāņa Mediņa personiskajām īpašībām, Centis Kriķis viņu raksturo kā ļoti sirsniņu un draudzīgi noskaņotu cilvēku, turpat atzīstot, ka nekādas nopietnākas sarunas par citu komponistu un viņa paša daiļradi noritējušas nav. Tas arī gluži labi saskan ar Longīna Apkalna atzinumu, ka šādās diskusijās Mediņš nekad nav vēlējis ielaisties, un Veronikas Strēlertes atmiņām, kurās viņš “palicis kā diezgan garlaicīgs sarunu biedrs, kuram, protams, nav trūcis sava sadzīviska šarma – Jāņa Mediņa anekdošu stāstītāja talants ir plaši pazīstams, tomēr uzturēt ilgāku diskusiju vai nopietni apcerēt kādu tēmu viņš nekad neesot gribējis.” Galu galā – skaidrs arī tas, ka par radošā “darba metodēm, ierosmju avotiem un estētiskajiem uzskatiem” drīzāk jāraksta nevis pašam komponistam, bet gan muzikologiem. Ja viņi to nedara, tā jau vairs nav komponista problēma.

1965. gadā Jānis Mediņš – atkal un pēdējo reizi – vadīja Latvijas Nacionālo simfonisko orķestri. Gan sava jubilejas koncerta otrajā daļā (pirmo atvēlot Edgaram Tonam), gan arī skaņu ierakstu studijā, dodot iespēju mūsdienās noskaidrot, kā paša komponista skatījumā vajadzētu izklausīties divām Spīdolas ārijām no operas “Uguns un nakts” un solodziesmai “Dzimtenei” (ar Žermēnas Heines-Vāgneres solo), sešām daļām no baleta “Mīlas uzvara”, simfoniskajam tēlojumam “Zilais kalns” un, protams, slavenajai “Ārijai”. Šie ieskaņojumi ir liecība gan priekšnesuma emocionālajām kvalitātēm, gan arī tam, cik mērķtiecīgi diriģents veidojis muzikālās attīstības dramaturģiskās liknes, un, lai arī salīdzinājums ar vēlāko gadu desmitu interpretācijām vēsta, ka mūsdienās Latvijas Nacionālais simfoniskais orķestris spēlē plastiskāk un virtuozāk, 1965. gada veikumam ar romantiski piesātinātajiem pirmās vijoles, čella, obojas, mežraga tembriem (to īpašnieki, visticamāk, ir Artūrs Madrevičs, Mihails Išhanovs, Ivans Krasnopjorovs un Arvids Klišāns) tomēr piemīt savs īpašs, neatdarināms skaistums.

Jāņa Mediņa dzīves noslēgums pienāk Zviedrijā 1966. gada 4. martā, un viņa atdusas vieta meklējama Stokholmas Ziemeļu kapos. Jēkabam Mediņam lemts nodzīvot līdz pat 1971. gadam. Dēlu Guņāru Mediņu ārsta karjera un ģimenes dzīve aizved uz Amerikas Savienotajām Valstīm, bet meita Marija Mediņa Zviedrijā dzīvo vēl tagad.



NOVĒLĒJUMS

Domājot par Jāņa Mediņa mūzikas atskaņojumiem mūsdienās, jāsecina, ka nebūt ne visas iespējas patlaban pilnībā īstenotas. Drīzāk pat otrādi – Latvijā tiek regulāri spēlēta tikai daļa no Mediņa vērienīgā radošā mantojuma, un koncerti čellam ar orķestri, sonāte klavierēm, sonāte akordeonam, stīgu kvartets, desmitiem solodziesmu, vairākas kantātes – šie un daudzi citi opusi joprojām gaida savus interpretus. Un šāda situācija patiesībā ir ar jebkuru aizgājušā laikmeta latviešu komponistu, kurš aizvadījis pietiekami ilgu mūžu un uzrakstījis gana daudz mūzikas – visplašākajā stilistiskajā diapazonā no Alfrēda Kalniņa līdz Romualdam Grinblatam.

Jādomā, ka šo meistarū vidū arī Jāņa Mediņa skaņdarbi varētu uzrunāt ārzemju atskaņotājus – vismaz tos, kuriem ir tuva jau pieņemtā Sibēliusa, Šimanovska un Nilsena, kā arī Hugo Alvēna, Edvarda Elgara, Ralfa Vona-Viljamsa daiļrade. Taču par Mediņa opusu kvalitātēm ārzemju mūziķi, visticamāk, uzzinās tikai tad, kad tos savā repertuārā būs iekļāvuši tie izcilie latviešu solisti un diriģenti, kurus parasti slavē par “Latvijas vārda daudzinašanu pasaulē”.

Ar Jāņa Mediņa operām un baletiem ir nedaudz citādi. Pirmkārt, operu “Uguns un nakts” parasti sauc par vienu no divām latviešu komponistu radītajām partitūrām, kurai vajadzētu rezervēt pastāvīgu vietu Latvijas Nacionālās operas repertuārā (otra būtu Imanta Kalniņa “Spēlēju, dancoju”), tomēr ar šo ideju reālo iedzīvināšanu diez ko neiet. Varbūt tagad, kad Raiņa traģēdiju Nacionālajā teātrī iestudē Viesturs Kairiņš, Mediņa operas skatuviskajai realizācijai varētu uzrunāt Kirilu Serebrenņikovu? Un vēl jau katrā ziņā paliek “Dievi un cilvēki” un “Mīlas uzvara”, un gan jau “Tērauda spārni” ar’. Otrkārt – protams, ka opera “Uguns un nakts” un balets “Mīlas uzvara” pelnījuši, lai tos iestudētu Stokholmā, Prāgā, Budapeštā un vēl nozīmīgākos Eiropas kultūras centros. Taču tādā gadījumā vispirms latviešu mūziķiem vajadzētu parādīt savu labo gribu un atcerēties par Smetanas, Janāčeka, Bartoka un Hinasteras izcilāko darbu uzvedumiem uz Latvijas Nacionālās operas skatuves. To arī novēlu. 🎭



Atgriežoties Rīgā, 1965