

Prāts un sirds, un dvēsele

Jānis Petraškevičs



KOMPONISTS UN PEDAGOGS IMANTS MEŽARAUPS (1958–2013)

Pagājušā gadsimta 80.–90. gadu mijā pusaudzā apsēstībā centos nepalaist garām nevienu latviešu jaunās paaudzes komponistu koncertu. Pie svaigi restaurētās Vāgnerzāles 1990. gada 24. martā afišā vēstīja par kāda aizokeāna tautieša pirmo autorkoncertu Latvijā, ko organizējuši šejienes atskaņotājmākslinieki. Tā bija mana pirmā saskare ar tobrīd tikko 30 gadu sliksni pārkāpušā Imanta Mežaraupa mūziku – toreiz skanēja vairākas viņa klavierminiatūras, vokālie cikli, Sonāte altam un klavierēm, “Maza serenāde” saksofonam un čellam, Pirmais klavieru trio un *Canticum solemnis* ar Andreja Eglīša vārdiem stīgu kvartetam, flautai, klarnetei, mežragam un soprānam. Personīgi ar Mežaraupu iepazinās pēc sešiem gadiem – 1996. gada vasarā, kad viņš topošajiem komponistiem lasīja lekcijas par laikmetīgo mūziku jauno mūziķu nometnē Ogrē.

Tā bija brīnišķīga nometne; tagad iedomājos – līdzīgi varbūt jutušies tie jaunie somu mūziķi, kuri domubiedru apvienības *Korvat auki* tikšanās reizēs 80. gadu sākumā dalījās savos atklājumos par laikmetīgās mūzikas interesantākajiem paraugiem. Savās lekcijās stāstot gan par amerikāņu elektronisko mūziku, gan Džordžu Kramu, gan arī par Heinriha Šenkera (*Schenker*) un Alena Fortes (*Forte*) analīzes metožu pamatprincipiem, Mežaraups apliecināja spožu muzikālo erudīciju un intelektu; viņš bija emocionāls, sirsnīgs, impulsīvs, mazliet ironisks, aizrautīgs un zinātkārs, runājot mēdza žestikulēt gluži kā diriģējot, laiku pa laiku spontāni piesēdās pie klavierēm, lai teikto papildinātu ar kādu frāzi – improvizētu vai arī no mūzikas literatūras patapinātu. “Mani [kompozīcijas] skolotāji – sevišķi *Burle Marx*, *George Rochberg*, *George Crumb* un *Richard Wernick* – bijuši fan-tas-tis-ki iedvesmojoši!” Mežaraups beidzamajā lekcijā jūsmīgi uzsvēra, un es, nule aizgūtnēm tvertās bagātīgās informācijas apreibis, acumirkliņi biju gatavs to teikt arī par viņu pašu.

“Kad tu pievērsies komponēšanai?” taujāju Mežaraupam vēlāk, Ogres mūzikas skolas kafejnīcā, pēc tam, kad bijām pārlapojuši kādu manu topošo partitūru. Izrādās – jau toreiz, kad dzimtajā Filadelfijā mācījies klavierspēli pie Vaidas Siles: sākumā eksperimentējis ar skaņdarbu transponēšanu, pēc tam improvizējis un mēģinājis pierakstīt savas idejas uz nošpapīra. Gadu gaitā ieguvis

sistemātisku un, kā es secinu, daudzpusīgu izglītību: pēc Filadelfijas *Settlement* mūzikas skolas absolvēšanas – bakalaura grādu inženierzinātnēs un mūzikā Pensilvānijas Universitātē; turpat – maģistra grādu kompozīcijā un visbeidzot Templas universitātē – doktora grādu kompozīcijā.

Saruna aizveda pie jautājuma par latviešu identitātes nozīmi Imanta muzikālajā personībā. Uzzināju, ka agrā bērnībā Mežaraupu ģimenē runājuši tikai latviski un angļu valodu viņš apguvis pirmajos skolas gados. Apmeklējis arī svētdienas skolu, piedalījies latviešu nometnēs un latviešu vasaras vidusskolā, taču aktīvi iesaistīties vietējo latviešu kultūras dzīvē viņu pamudinājuši draugi latvieši, īpaši – diriģents Andrejs Jansons. Mežaraupa skaņdarbi atskaņoti I, II, III un IV Jaunatnes dziesmusvētkos Kanādā, kā arī IV Rietumkrasta dziesmusvētkos; viņš bijis virsdiriģents Ņujorkas latviešu koru koncertos Ņujorkā, Filadelfijā un Visbijā. Dziļi iespaidu uz Mežaraupu atstājis 1988. gada festivāls *Baltica*, kurā viņš piedalījās kopā ar ansambli “Kolibri” (tā sastāvā bija četri

profesionāli latviešu komponisti – līdzās Imantam arī Anita Kupriša, Pēteris un Mārtiņš Aldiņi). Kopš tā brīža viņš uz Latviju braucot katru gadu – Latvija viņam esot romantizētā sapņu zeme.

Tomēr – “es necenšos to latvietības elementu ieforsēt savā mūzikā,” Mežaraups strikti noteica. Vēlāk, 2004. gadā, viņš radio sarunā ar Sandru Ņedzvecku atzīmēja, ka trimdas latviešu kultūrā reizēm novērojais kā folkloras sentimentalizāciju, tā arī piesārņojumu ar popmūziku. Mežaraups atstāsta kādu savu skandaložu pieredzi. 80. gados Andrejs Jansons viņam pasūtījis kantāti Ņujorkas latviešu korim ar solistiem un orķestri. Šajā kompozīcijā Mežaraups nolēmis citēt dažus skaņdarbus, kuri viņu “šausmīgi kaitinājuši tukša salkanuma vai popmūzikas svešuma dēļ”, tišām pārspilējot šīs, viņaprāt, negatīvās iezīmes “līdz pilnīgai banalitātei”. Citātiem tikusi pretstatīta ekspresionistiska rakstura oriģinālmūzika ar Andreja Egliša dzeju. “Tieši šī trimdas latviešu izvairīšanās no realitātes bija novedusi trimdas kultūru līdz kaut kādai divainai pašhipnozei,” stāstīja Mežaraups, “es ar to nespēju sadzīvot, tāpēc tādā drusku parodiskā kantātē atļāvos konfrontēt tukšo sentimentalitāti un pārspilēto salkanumu ar ekspresionistisko realitāti tādā nejaukākā nozīmē. Man nācās dikti skaidroties. Ņujorkas draudzes mācītājs to nocenzēja, neatļāva atskaņot baznīcā. Andrejam Jansonam bija jāriko atsevišķs koncerts irētās amerikāņu telpās, lai to vispār drikstētu atskaņot.” Un klausītāju reakcija? Nu, kāds sacerējis parodisku lugu, kurā viņš, Mežaraups, attēlots kā tautas zaimotājs, savukārt daudzi citi situši uz pleca – lūk, kāds beidzot konfrontē latviešu trimdas kultūras īstenību! “Labi, varbūt tā bija mana ārdišanās tajā laikā, bet man tas bija nepieciešams, un es to kaut kā dabūju nost no savas sirds. “Čikāgas pieciši” ir forši, taču akadēmiskajā mūzikā man prasījās kaut kas sāļāks, sūrāks.”

CEĻĀ UZ “PROCESIJĀM”

Raugoties no putna lidojuma, Mežaraupa daiļradē, manuprāt, saņemjami trīs periodi, kuru formālās robežlīnijas velkamas šādi: 80. gadi; 1989–1999; 2000–2013. Minētajā autorkoncertā atskaņotā kameramūzika pamatā attiecināma uz pirmo periodu, kurš aptver laika posmu, kad viņš intensīvi pētīja latviešu tautas mūziku, savos darbos mēģinot “būvēt tiltus” starp folkloru un avangarda tehnikām. Savukārt savdabīgais Pirmais klavieru trio, liekas, iezīmē pāreju. Pats Mežaraups kādā ap 1990. gadu sacerētā esejā savā kaligrāfiskajā rokrakstā pieminājis: “Man liekas, ka līdz šim man labi izdevies Trio (vijolei, čellam un klavierēm), kurš ar tehnisku dažādību idiomātiski labi izmanto šos instrumentus un to skaņu kombinācijas. Šis darbs ir reizē moderns un tradicionāls, tā ka klausītājs netiek atsvešināts; tajā ir gan laikmetīgi, gan arī romantiski elementi.”

Trio sacerēts 1989. gadā, kad Mežaraups uzsāka doktorantūras studijas. Šis gads, manuprāt, ievada mākslinieciski jaudīgāko Mežaraupa daiļrades periodu, kurā sacerētie darbi palaikam izpelnījušies cildinošas atsauksmes. Piemēram, 1992. gadā Rīgas Sv. Pētera baznīcā autora vadībā notika *Musica arcuata* stīgu orķestrim (1990/2003) pirmās daļas pirmataskaņojums, un izcilais latviešu avangardists Gundaris Pone šo mūziku novērtēja kā “foršāko latviešu mūzikas skaņdarbu”; šis opuss vēlāk godalgots konkursā Ņujorkā (1994), bet stīgu kvartets *It is late in the year* – konkursos Romā un Amsterdamā (1995, 1996). Mežaraups drosmīgi devās dziļāk avangarda domāšanā, cenšoties tajā ievīt arī dzeiza elementus (*Blues 'n' Rhythm* alta saksofonam, klavieru duetam un sitaminstrumentiem, 1998), strādāja ar elektroniku (*Electronic Etudes*, 1993, godalgots Naijomingas konkursā ASV), daudzveidīgi izmantoja skaņkopu teorijas principus un eksperimentēja ar dažādiem instrumentāliem sastāviem (*Of Bells and Beats* čelestai, klavierēm un sitaminstrumentiem, 1997–98).

Savukārt līdz ar gadsimtu miju Mežaraups zināmā mērā atgriezās pie estētiskajiem principiem, kurus bija attīstījis savā 80. gadu mūzikā. Viņa radošā ievirze kļuva aizvien demokrātiskāka, reizēm pat izteikti neoromantiska. Daudz tika rakstīti arī reliģiskas ievirzes darbi (t. sk. *Alleluja* korim un orķestrim, 2008).

Laikam gan tieši doktorantūras studiju laikā Mežaraups pa īstam apjauta veidus, kā varētu auglīgi apvienot inženierzinātnēs trenēto aso prātu un jau kopš bērnības attīstīto muzikālo izjūtu. Šajos gados viņš savā komponista praksē attālinājās no latviešu folkloras pamata, savukārt priekšplānā izvirzījās interese par noteiktiem amerikāņu kompozicionāli estētiskiem strāvājumiem – galvenokārt, skaņkopu teoriju (*set theory*) un tās māksliniecisko potenciālu.

Te jāatzīmē, ka pēc Otrā Pasaules kara, kad ASV piedzīvoja lielu modernās mākslas uzplaukumu, turienes mūzikas kultūrā līdztekus citām tendencēm svarīgu vietu ieņēma 12 skaņu tehnika, kuras plašo izplatību un attīstību sekmēja Arnolda Šēnberga un vairāku viņa skolnieku emigrācija uz ASV. Šēnberga mūzikas ietekmē matemātiskā iesvaidītais amerikāņu komponists un teorētiķis Miltons Bebīts (*Babbitt*) 30.–60. gados iemina jaunas, jāteic, ārkārtīgi likumotas seriālisma takas. Savukārt muzikologs Alens Forte, balstoties uz Bebita teorētiskajām atziņām, izstrādāja skaņkopu teoriju, kas uzskatāma par vienu no populārākajām 20. gadsimtā radītajām mūzikas analīzes metodēm (Fortes 1973. gadā publicētais fundamentālais traktāts “Atonālās mūzikas struktūras” ir slavenākais skaņkopu teorijas pētījums, uz kuru bieži mēdza atsaukties arī Mežaraups). Skaņkopu

Mana tieksme uz komponēšanu laikam jau parādījusies bērnības dienās. Kā mazs zēns, mācoties klavieru spēli, sāku eksperimentēt ar transponēšanu, tad ar improvizāciju, un beidzot, 4. klasē pamatskolā, sāku pierakstīt savas idejas uz nošu papīra. Jau 4. klasē bija gatavi daži mazi gabaliņi, ^{vienai} vijolei ar klavierēm, viens klarinetai, arī kādi klavieru solo. Tūlīt arī klavieru skolotājs sāka apmācīt teoriju un kontrapunktu, un 5. un 6. klasē jau cīnījās ar kontrapunkta striktām formām, kanoniem, u.t.t. Kopš tā laika esmu vienmēr kautko rakstījis, kautgan nekad nav bijusi vaļa diezgan, lai komponētu cik gribētos. Lielākie iespaidi nākuši no vecmeistariem – Bacha, Beethovena, Chopin, Ravel, Stravinsky, Bartok, un daudziem citiem, kurus mani skolotāji ir atklājuši man. Mani skolotāji – sevišķi Burle Marx, George Rochberg, George Crumb, un Richard Wernick – ir bijuši fantastiski iedvesmojoši! Bieži arī tieši atbalstoši skaņu mākslinieki ir devuši vajadzīgo dzinēj-spēku, lai rastos kāds jauns darbs!

ES NECENŠOS TO LATVIETĪBAS ELEMENTU IEFORSĒT SAVĀ MŪZIKĀ

teorija balstīta uz skaņkopas fenomenu, t. i., vairāku skaņaugstumu apvienojumu grupā, kurā par analītiski diferencējošo kritēriju kalpo to intervālais sastāvs. Attiecīgā skaņdarbā tiek meklētas tās skaņaugstumu grupas, kuras nosaka harmonisko identitāti; pētot šādu grupu variēšanas paņēmienus un savstarpējo mijiedarbi, tiek izdarīti secinājumi par skaņdarba dramaturģiju, attīstības procesiem un

kontrastu veidošanas principiem. Tomēr skaņkopu teorija nav visaptveroša analītiska metode – tā attiecināma tikai uz skaņaugstumu parametriem, turklāt īpaši labi funkcionē tieši kā atonālās un postseriālās mūzikas analīzes instruments. Šodien redzams, ka minētās teorijas principi izrādījušies noderīgi arī mūzikas sacerēšanā, precīzāk, skaņaugstumu strukturēšanā – tos plaši izmantojuši ne tikai Amerikas, bet arī vairāki Rietumeiropas komponisti, tajā skaitā somu Magnus Lindbergs (*Lindberg*), šveicietis Hanspēters Kiburcs (*Kyburz*) u. c.*

Skaņkopu pielietojumu (nereti mijiedarbē ar 12 skaņu tehnikas principiem) varētu uzskatīt par Mežaraupa otrā daiļrades perioda kompozīcijas tehnikas pamatu. Attiecīgi – racionāla, konstruktīva pieeja šī perioda darbos galvenokārt novērojama skaņaugstumu sfērā, savukārt citi mūzikas valodas elementi – ritms, tembrs,



**“ČIKĀGAS PIEČIŠI” IR FORŠI,
TAČU MAN PRASĪJĀS
KAUT KAS SĀĻĀKS, SŪRĀKS**

faktūra – traktēti brīvāk. Zīmīgs ir trijdaļīgais izvērsta formas orķestra opuss “Procesijas”, kuru Mežaraups pabeidza 1995. gadā, šādi pieliekot treknu punktu arī savām doktorantūras studijām. Tā ir skrupulozi izstrādāta, inženiertehniski nevainojami pārdomāta skaņu celtnē, kuras “rasējums” – ap 50 lappušu gara disertācija – ietver komponista aprakstu par uzbūves tehnoloģiskajiem smalkumiem no karkasa līdz pat detaļām. Disertāciju lasu kā aizraujošu romānu; tā man palīdz iedziļināties “Procesiju” skaņurakstā, ko klausos Viestura Gaiļa diriģētā Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra ierakstā. Lasu, ka galvenās idejas radušās intuitīvi, savukārt racionāla pieeja bijusi nepieciešama, lai izveidotu iekšēji līdzsvarotu un formāli saistītu kopējo struktūru. Skaņdarbs iecerēts kā pakāpeniska “modulācija” no salīdzinoši intuitīvi komponētas mūzikas (pirmā daļa) uz tādu, kas tikusi rūpīgi plānota (fināla Pasakalja, kas izstrādāta, analizējot un sintezējot iepriekšējo daļu materiālus).

Lasu arī to, ka Mežaraupa galvenais nolūks bijis radīt tādu atonālās harmonijas valodu, kurā samanāma zināma līdzība ar tonālās domāšanas principiem. Kā galvenos konstruktīvos elementus viņš izraudzījis noteiktas skaņkopas – galvenokārt heksahordus un tetrahordus. Divi strukturāli svarīgākie heksahordi intervālu sastāva ziņā savstarpēji veido inversijas attiecību, turklāt apvienojoties tie aizpilda 12 skaņu rindu. Pirmajā daļā saklausāma brīva heksahordu virknēšana; otrajā daļā – spēle ar tetrahordiem; trešajā daļā – pasakalja, kas balstīta uz 12 skaņu tēmas, kurā sintezētas iepriekš izmantoto heksahordu un tetrahordu savstarpējās attiecības. Skaņdarbā Mežaraups daudzveidīgi variējis harmonijas aktivitātes līmeņus: dažiem posmiem raksturīga strauja harmonijas mainība, savukārt citi ir vairāk vai mazāk statiski. Harmonijas aktivitāte ne vienmēr korelē ar ritma un faktūras sarežģītības līmeņiem, gluži tāpat kā klasiskajā, tonālajā domāšanā sakņotajā mūzikā. Savukārt tempa un dinamikas izmaiņas pārsvarā saistītas ar fakturālajiem procesiem, ievērojot šādu principu: caurspīdīga faktūra nosaka klusākas dinamikas gradācijas un lēnākus tempus; blīva faktūra nosaka skaļākas dinamikas gradācijas un ātrākus tempus. Trīs daļas (katru no tām ievada īsa prelūdijs) kontrastē dažādu faktūras/tempa/dinamikas attīstības modeļu ziņā. Iztirzājot faktūru, Mežaraups norāda, ka “Procesijas” ir izvērsta homofonijas studija (skaņdarba nosaukumā ietverts mājiens tieši uz šo struktūras aspektu).

RŪGTI SALDS

Nākamajā gadā pēc “Procesiju” pabeigšanas Mežaraups atbrauca uz jau minēto Ogres nometni. “Tur, lasot lekcijas, iepazīnos ar

kompozīcijas studentiem un profesionāļiem. Viņi bija sirsnīgi, jauki un apdāvināti entuziasti. Jutos kā zivs ūdenī un sapratu, ka gribu būt šādā vidē. Sāku interesēties, vai būtu iespējams palikt un pastrādāt, jo jutu, ka zinu daudz ko tādu, ko šeit neizmanto. Šķīta – kopā mēs varētu viens otru bagātināt,” Mežaraups stāsta intervijā “Mūzikas Saulei” 2000. gadā un turpina: “Kad toreiz atbraucu, man nebija nolūka palikt. Tā bija sagadīšanās, ka tobrīd man nebija naudas un bija jāsāk no nulles ar pedagoga algu.” 80. gados un 90. gadu sākumā viņš bija strādājis dažādās mūzikas izglītības iestādēs Amerikā: Pensilvānijas universitātē pasniedzis mūzikas teoriju, diriģējis kori un orķestri; bijis lektors un diriģents Lafajetes koledžā; vadījis mākslas nozari Džermtaunas akadēmijā, kur viņam piešķirta goda vieta – *Barness Endowed Chair for the Fine and Performing arts*. Bijis ērgelnieks un mūzikas dzīves vadītājs Filadelfijas latviešu evaņģēliski luteriskajā Svētā Jāņa draudzē (1975–1995). Darbības daudzpusība – komponists, ērgelnieks, pianists, mūzikas zinātnieks, diriģents, pedagogs – Mežaraupam bijusi “iekšēja nepieciešamība, jo man nav tāda temperamenta un pašdisciplīnas, lai es varētu ar sirdi un dvēseli nodoties tikai vienai lietai,” viņš reiz bildis.

Pirmie Latvijā aizvadītie gadi Mežaraupam bija radošā ziņā ļoti aktīvi – izveidojās laba sadarbība ar vairākiem vadošajiem Latvijas atskaņotājmāksliniekiem (var minēt Antru un Normundu Viksnes, Edgaru Saksonu u. c.). Taču gadsimtu mijā viņš “Mūzikas Saulei” atklāj: “Jau vairāk nekā pusotru gadu laika trūkuma dēļ neesmu rakstījis nevienu noti, izņemot to, ko uzrakstīju Skolēnu dziesmusvētkiem.” Šajā laikā viņš grimst “arvien dziļāk angļu valodas tulkošanas darbos”. Kā Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra preses sekretārs Mežaraups rakstīja anotācijas, programmas latviešu un angļu valodā, tulkoja dokumentus, vēstules, līgumus. “To dariju, lai būtu tuvāk profesionālajai mūzikai, bet ko tas līdzēja, ja dažkārt jāstrādā bija naktīs un svētdienās...” Mežaraups stāstīja, ka viņam turklāt bijusi vairāk nekā pilna slodze Jāzepa Mediņa mūzikas koledžā, bet arī tur viņu pamazām “novirzījuši” uz angļu valodu. Īslaicīgi viņš Mūzikas akadēmijā lasīja lekcijas par mūzikas vēsturi un kā izvēles priekšmetu piedāvāja “Ievadu par 20. gadsimta mūziku”, kurā stāstīja par vairākām 20. gadsimta mūzikas analīzes metodēm, kas pazīstamas Eiropā un Amerikā. Bija arī angļu valodas pasniedzējs Biznesa augstskolā “Turība”. “Es bieži nonācu tādās ironiskās situācijās, kas dažreiz mani padarīja traku. Nacionālais simfoniskais orķestris izsludināja konkursu *Sinfonia Baltica* komponistiem, kuri dzīvo Baltijas valstīs. Es ļoti vēlējos piedalīties šajā konkursā, bet laika trūkuma dēļ nevarēju. Strādājot simfoniskajā orķestrī, vēlās nakts stundās sēdēju un rakstīju programmas, anotācijas, vēstules angļiski, kas bija jāšūta konkursa dalībniekiem, lai viņus apsveiktu, sniegtu informāciju un veicinātu viņu līdzdalību konkursā. Tur aizgāja mans laiks – sēžot pie datora, nevarēju uzrakstīt nevienu noti... Ja es to situāciju būtu sapratis agrāk, būtu meklējis darbu kādā tirdzniecības firmā, kas neaizņemtu tik daudz laika, bet samaksātu pietiekami, lai varētu izdzīvot. Tad man atliktu laiks mūzikai. Tas būtu bijis gudrāk.”

Uz kādu laiku Mežaraups kopā ar sievu Gundegu (komponisti Gundegu Šmiti – *red. piez.*) un mazo dēlu Andreju pārcēlās atpakaļ uz Ameriku, kur kā docents strādāja Vilmingtonas Kvēkeru skolā. Tomēr 2003. gadā viņš atgriezās Latvijā, sāka pasniedzēja darbu Rīgas Doma kora skolā, Talsu LELB draudzē darbojās kā kora diriģents un ērgelnieks, komponēja kameramūziku un nereti izvērstus vokāli instrumentālus darbus. Turpināja attīstīties viņa radošie kontakti ar Latvijas mūziķiem – varētu izcelt sadarbību ar ansambli *Altera veritas*, kam Mežaraups sacerēja vairākas kompozīcijas. Pirmā no tām – “Iespējas un ilgas. Šodiena un vakardiena” – tapusi vēl 2001. gada vasarā. Komponists anotācijā raksta: “Skaņdarba tematiskais pamats attīstīts no 12 skaņu rindas, kurā atrodas vairākas harmoniski tonālas

struktūras. Skaņdarbā tiek sintezēti elementi no dažādiem mūzikas stiljiem un tehnikām: no klasiskās mūzikas, dodekafonijas, džeza un tautas mūzikas. Tuvojoties skaņdarba beigām, parādās latviešu tautsdziesmas melodijas citāts etnogrāfisku instrumentu izpildījumā, simbolizējot ilgās pēc senā, skaistā, tālā... Vai cilvēks spēj ar šādām ilgām samierināties, reizē attīstot tagadnes realitāti?”

Nostalģija, laipna pazemība un piederības sajūtas meklēšana?

Nepamet sajūta, ka tās ir Mežaraupa trešā perioda darbu pamatnoskaņas, jaušamas arī viņa autorkomentārā 2009. gadā sarakstītajam simfoniskajam darbam “Jau ziemiņa kājas aun” mecosoprānam un orķestrim: “Jutos ļoti pagodināts un gandarīts, kad “Latvijas Koncerti” aicināja mani rakstīt jaunu skaņdarbu Latviešu simfoniskās mūzikas lielkoncertam. Kad no Guntara Ķirša dzirdēju ierosinājumu, lai izvēlos Ievu Paršu kā solisti, biju sajūsmā. Šī ideja palīdzēja virzīt manu domāšanu – vokāls solo un tik lieliska dziedātāja, simfoniskais orķestris un latviešu mūzikai tik nozīmīgs notikums! Un tad nolēmu, ka vajadzētu ķerties pie pašam jau sen tuvas idejas: likt akadēmiskam skaņdarbam pamatā mūsu tautas neizsakāmi skaisto bagātību – tautsdziesmu.

Atcerējos arī, ka jaunībā biju ko tādu mēģinājis darīt Amerikā lielā steigā jauniešu kolektīvam. Toreiz radās skaņdarbs, kuram pamatā bija labas domas, taču nu bija īsta iespēja šīs domas sakārtot un pilnveidot jaunā skaņdarbā. Darbojoties ansambli “Kolibri” (ASV), biju daudz iedziļinājies latviešu tautas mūzikas būtībā un saturā, centies saprast to visdziļākā veidā, izvairoties no akadēmiskās mūzikas priekšnosacījumiem. Tā centos darīt arī šeit.

Lasot dainu tekstus (bez melodijām), sāku kārtot tādus, kuri, manuprāt, veido ļoti skaistas metaforiski paralēlas līnijas, kā jau tas atrodams vairākās tautas dziesmās – dabas metafora un cilvēka mijiedarbība ar līdzcilvēkiem un vidi. Šajā skaņdarbā ir divas līnijas:

1) Daba. Vasaras skaistums, siltums. Apziņa, ka rudenī līs lietiņš, ziemā snigs sniedzīnš un auksti vēji pūtīs. Pamazām tā ziema arī tuvojas un nokauj vasariņu ar sudraba zobentiņu. Tas ir neizbēgami.

Mēs katrs varam iedomāties metaforiskas līdzības. Vai pēc tam atkal būs pavasaris un vasara, tas lai paliek citam skaņdarbam.

2) Cilvēki. Ideja ir par to, ka latviešu bāleliņi sūtīti karā uz nezināmu laiku un likteni. Te viss atspoguļots no sievietes viedokļa. Kā to pārdzīvoja māsa? Līgava? Māte? To mēs varam atrast latviešu tautas dainās ar bagātīgām un sirdsplošām metaforām. Arī ar nokrišņu starpniecību.

Pats galvenais varbūt tomēr ir tas, ka šī mūsu tautas mantojuma bagātība ir attiecināma uz jebkuru laikmetu! Tas, ka senāk mūsu bāleliņi tika nežēlīgi sūtīti karā bargu kungu ambīciju dēļ, varētu tikt salīdzināts ar to, ka šodien mūsējie dienē Irākā vai Afganistānā, tomēr tas būtu pavisam virspusējs salīdzinājums. Varbūt tas “karš” ir mūsu gaišāko galvu došanās uz ārzemēm, lai pelnītu ģimenes iztiku mūsu nekompetento un korumpēto politiķu dēļ? Varbūt tas, ka bāleliņš ir aizrauts no ģimenes citu apstākļu dēļ – atkarība vai citi apstākļi, kas velk prom no ģimenes?

Ar šo skaņdarbu nevēlos būt pesimists. Tomēr vēlos norādīt, ka sāpes, kuras mūsu senči ir izjutuši pilnīgi citos apstākļos, ir aktuālas mūžīgi un mēs nedrīkstam tās ignorēt – mums vajag reaģēt uz tām tagadējā kontekstā.”

Ziņa par Imanta pāragro aiziešanu šovasar ap Jāņu laiku mani dziļi sāpināja. Gatavojoties šim rakstam, internetā (www.diena.lv lapā) nejauši uzgāju videoklipu, kur Imants sakarā ar 2008. gadā viņam piešķirto “Dienas” gada balvu kultūrā par skaņdarbu *Alleluja* demonstrē “trīs variantus, kā sarakstīt labu mūziku – bezcerīgo, nejaušo, tradicionālo”. Nodomāju, ka es viņu atcerēšos tieši šādu – asprātīgu, māksliniecisku un gaišu cilvēku, talantīgu mūziķi. Kā viņš pats saka “nejaušajā variantā”: “Jā, tas ir!”

* Plašāk par skaņkopu teoriju latviski skat. Rolanda Kronlaka rakstu “Skaņkopu teorijas pamatprincipi” izdevumā “Mūzikas akadēmijas raksti VII” ((Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2010)

Satori

2013. gada novembrī un decembrī Lattelecom piedāvā Satori desmit gadu jubilejas kanālu interaktīvajā televīzijā. Sarunas par mūziku, teātri, mākslu, kino un literatūru.