



Alberts Jērums, 1953

Armands Znotiņš

Albertam Jērumam – 100

Gads, kurš ir nozīmīgs gan poļu operai (divsimtā gadskārta Staņislavam Moņuško), gan franču operetei (divsimtā gadskārta Žakam Ofenbaham), gan amerikāņu literatūrai (divsimt gadu jubileja toreizējiem avangardistiem un tagadējiem klasiķiem Hermanim Melvilam un Voltam Vitmenam), ar tikpat būtisku atskaites punktu latviešu mūzikā sācies jau pašā pirmajā dienā. 1919. gada 1. janvārī dzimis Alberts Jērums – komponists un diriģents, kura simtgade svinama līdzās otram trimdas meistaram – Tālvāldim Ķeniņam. Taču Ata Ķeniņa un Annas Rūmanes-Ķeniņas dēls pasaulē nāk 22. aprīlī, savukārt Alberta Jēruma dzimšanas diena atkal jāmin amerikāņu literatūras kontekstā – 1919. gada 1. janvārī pašā Ņujorkas centrā, Manhetenā dzimst Džeroms Deivids Selindžers.

Sakritība, protams, nejausa, taču ne bez zīmīgām paralēlēm – abi mākslinieki bija aculiecinieki Otrā pasaules kara postam, viņiem bija komplicētas attiecības ar savas nācijas kultūrvidi un politisko realitāti, un katram no viņiem nācās personiski atbildēt uz jautājumu, ko nozīmē būt māksliniekam estētiski, sociāli, garīgi sašķeltas pasaules apstākļos, dzīvojot bez agrāko laiku tradīciju un vērtību sistēmas labvēlīga atbalsta, jūtoties kā trimdiniekam neskaitāmu citu trimdinieku vidū un vienlaicīgi stājoties pretī aizvien jaunām totalitārisma mutācijām un nebeidzamas komercializācijas plūdiem.

Kā zināms, Selindžers patvērumu meklēja izolācijā. Viņa pēdējais publicētais stāsts pie lasītājiem nonāca 1965. gadā, kam sekoja četrdesmit pieci dziļas noslēgtības gadi līdz nāvei dziļā vecumā 2010. gadā. Albertam Jērumam nebija lemts sasniegt tādu vecumu kā Selindžeram un Ķeniņam – viņa dzīve aprāvās jau 1978. gada 6. janvārī, īsi pēc piecdesmit devītās dzimšanas dienas. Taču Jēruma dzīves izvēle un darba ritms arī bija principiāli citāds – viņš labi apzinājās, ka strādā pāri saviem spēkiem, komponista jaunrade un diriģenta darbs nepārtraukti savijās ar daudzskaitlīgām muzikāli sabiedriskām aktivitātēm un saimnieciskiem pienākumiem, un viņš pats atklāti atzina, ka dzīvo divas dzīves: vienu kā visi cilvēki, otru – kā latvietis. Citādi Jērums nevarēja. Viņš izdarīja ļoti daudz, viņš paguva ļoti daudz, taču realitāte izrādījās nepielūdzama. Līdzīgi kā komponista trimdas līdzgaitniekiem literatūrā Linardam Taunam, Konstantīnam Raudivem, Valdemāram Kārklīņam, Ilzei Šķipsnai. Arī Hermanim Braunam vai Edgaram Tonam otrpus dzelzs priekšvara.

Mūsdienās Alberts Jērums ir tikpat kā aizmirsts. Un, ja nebūtu 1996. gadā iznākušā apjomīgā izdevuma "Olimpā bez lifta", kura tapšanā aktīvi piedalījās abas komponista meitas Inga Jēruma un Jāna Jēruma-Grinberga, un kurā iespējams iepazīties ar biogrāfiskiem materiāliem par komponista dzīvi, ar vēstulēm, publicistiskajiem rakstiem un laikabiedru atmiņām, mēs par viņu nezinātu gandrīz neko. Katrā ziņā – tikpat maz kā par Longīnu Apkalnu, Jāni Cīruli, Eduardu Šēnfeldu. Un motīvus šādi aizmirstībai iespējams iedomāties vairākus.

Atšķirībā no klasiķa Jāņa Mediņa vai modernista Gundara Pones Jērums nekad neizlauzās cauri dzelzs priekšvaram, ar nožēlu atzīstot, ka komunikācija klātienē ar okupētās Latvijas sabiedrību un tās uzraugiem viņam prasītu pārāk augstu cenu. Atšķirībā no Helmera Pavasara, Jāņa Kalniņa, Arnolda Šturma Jērums arī nepiedzīvoja Padomju Savienības sabrukumu un Latvijas neatkarības atjaunošanu – kas, starp citu, viņam, visticamāk, arī nestu vienu otru rūgtu vilšanos. Jērums palika emigrācijā līdz pašam galam. Un rakstīja mūziku, kas nebija ne nacionāloromantiska, ne izklaidējoša, ne ilustratīvi tautiska, ne sentimentāla – un avangardiski izaicināša vai postmoderni vizuālojoša arī ne. Tā bija rakstīta modernisma estētikā, ar komplicētu izteiksmes līdzekļu slīpējumu un daudzslāņainu, taču iekšupvērstu raksturu. Ar atsevišķiem izņēmumiem 90. gadu realitātē šāda mūzika nebija vajadzīga. Bet pēc tam plaisa starp divām pasaulēm – Latviju un aizvien tālākā pagātnē aizgrimstošo emigrācijas vidi – paplašinājās vēl vairāk.

Un vēl viena paralēle ar Selindžeru – šķiet, ka ārpus ļoti šaurā literatūrzinātnieku, izdevēju un juristu loka joprojām neviens nezina, ko ievērojams 20. gadsimta meistars īsti darīja kā rakstnieks savos ilgajos vientulības gados; katrā ziņā informācija par daudziem nepublicētiem romāniem un stāstiem līdz šim palikusi tikai mistisku solījumu līmenī. Turpretī no Alberta Jēruma darbiem nošu izdevumos pieejama tikai daļa – ir opusi, kas ieskaņoti, taču nav izdoti, ir klausītājiem nezināmi skaņdarbi, kuru notis glabājas Latvijas Nacionālās bibliotēkas Mūzikas nodaļā, un tad vēl ir partitūras, pirmām kārtām no komponista jaunības gadiem Latvijā, par kuru atrašanās vietu neviens neko nezina. Varbūt kāda

no tām vēl atradīsies – jo tāda pati situācija ir attiecībā arī uz citu trimdas komponistu – jau pieminēto Jāņa Kalniņa, Gundara Pones, Longīna Apkalna, Helmera Pavasara – daiļradi, arī uz Krievijā strādājušā Romualda Grinblata radošo mantojumu. Skaidrs ir viens – Latvijas muzikologiem un atskaņotājmāksliniekiem pētniecības un interpretācijas darbs garantēts vismaz pusgadsimtu uz priekšu. Un skaidrs arī tas, ka tagad, kad izaugusi atjaunotās Latvijas neatkarības gados dzimusī interpretu paaudze, nekas neliedz Alberta Jēruma mūziku atskaņot pienācīgā apjomā. Jo ielūkošanās Jēruma biogrāfijā un daiļradē viņu atklāj kā izcilu personību un kā izcilu komponistu.

*

Alberts Jērums dzimis Igaunijā, Karulā. Un šis vārds nozīmē nevis pilsētu vai ciemu, bet lauku apvidu, kas patlaban teritoriāli iekļaujas Valgas apriņķī. Viņa vecāki saimnieko Puriku mājās, un Purikas savukārt drīzāk ir nevis lauku saimniecība, bet neliela muiža, kuru atceroties, laikabiedri piemin gan ābeļdārzu, gan puķu dobes, gan ceriņu un jasmīnu dzīvzogus. Tiesa, Igaunijas vēsturē šis laiks ir skarbs – jaunajai valstij jācinās gan ar baltvāciešu landesvēru, gan Padomju Krievijas armiju, kur par igauņu sabiedrotajiem kļūst arī latvieši.

Igaunijas brīvības cīņas noslēdzas 1920. gada februārī ar miera līgumu; Padomju Krievija sola mieru uz mūžīgiem laikiem, un Baltijas valstīm atvēlēti veseli divdesmit neatkarības gadi. Tiek vilktas arī robežas starp Igauniju un Latviju, un tur nu, strīdoties par katru kvadrātmetru, lielākā daļa Valkas pilsētas nonāk Igaunijas pusē. Savukārt Alberta Jēruma vecāki pārdod Purikas un pārceļas uz Latviju, Lugažu pagasta Šķirstniekiem netālu no Valkas. Gan Jēruma tēvs, gan māte raksturoti kā mūzikas mīļotāji, un viņš pats, bērnībā apgūstot klavieru un pūšamo instrumentu spēli, domu par kādas citas profesijas izvēli ārpus mūzikas nemaz neapsver.

1937. gadā Jērums dodas uz Rīgu ar mērķi iestāties Latvijas Konservatorijas kompozīcijas klasē. Laikā, kad atšķirībā no augstskolas muzikālā pamatizglītība lielā mērā vēl atrodas privātas inicia-



Ar Latvijas Vērtspapīru spiestuves kora dziedātājiem

tīvas ziņā, Alberts Jērums saduras ar tādu pašu problēmu, kādu piedzīvo viņa vienaudzis Tālvāldis Ķeniņš un vēl daudzi citi – talants ir, zināšanu nav. Jāzepa Vītola intuīcija tomēr izrādās trāpīga, un Jērumu Latvijas Konservatorijā uzņem. Pats komponists vēlāk atklāti atzīst: "Teorētisku zināšanu man nebija nekādu, tāpēc Vītola harmonijas kurss man drīz kļuva par nepārtrauktu murgainu nakšu secību – no stundas uz stundu." Taču nezināšanas migla acīmredzot vienā brīdī sāk izklist, jo 1940. gadā Jērums pievienojas arī Nikolaja Vanadžina ērģeļu klasei, un studijas tajā tiek turpinātas vēl pēc kompozīcijas klases absolvēšanas 1942. gadā.

Foto no Ingas Jērumas un Jānas Jērumas-Grinbergas personiskā arhīva



LVK 20. gadskārtas svinībās ar Jāzepu Vītoli un Valentīnu Bērkalni

Togad uzņemta fotogrāfija liecina, ka Jērums studējis kopā ar Jāni Licīti, Eduardu Šēnfeldu un Voldemāru Lindi; starp Jēruma draugiem tiek minēti arī Bruno Skulte, Tālvāldis Ķeniņš, Valentīns Bērkalns, Imants Sakss, Indulis Kalniņš, Valentīns Utkins, Mārgēris Zariņš, Volfgangs Dārziņš, no interpretiem – Edgars Tons, Haralds Mednis, Krišs Deķis, Rihards Glāzups, Jāzeps Lindbergs.

Par ienaidniekiem nav ziņu – apvainoties gan varētu Longīns Apkalns, par kura veikumu Jērums 1944. gada recenzijā raksta: "L. Apkalns, kura vārdu pamanām pirmo reizi, Lazdas "Pulkveža galu" komponējot, nav tālāk ticis par diezgan nevarīgu mēģināšanos." Taču, ņemot vērā abu autoru labvēlīgo saskarsmi trimdā, šī atklāsmē laikā būs palikusi bez tālejošām sekām. Skumīgāk ir tas, ka iepriekšminētais uzskaitījums skaidri parāda, cik lielu postu Latvijas kultūrai nodarīja otrreizējā padomju okupācija – no jaunās komponistu paaudzes Latvijā palika vienīgi Licītis, Zariņš, Utkins un Indulis Kalniņš, turklāt Jānis Licītis daļa kopīgu likteni ar Krišu Deķi, Jāzepu Lindbergu un vēl neskaitāmiem citiem izsūtījumā Staļina represiju gados.

Tālvāldis Ķeniņš apgalvo, ka Jāzeps Vītols no Alberta Jēruma darbiem neko nav sapratis, taču paša Jēruma atmiņās viņa skolotājs drīzāk atainots kā vecs, cienijams kungs, kurš no studentu darbiem prasīja gan struktūras loģiku un formas skaidrību, gan īstu jaunradī, kura abu parametru sakritības gadījumā tad arī varēja stipri attālināties no klasiskās tradīcijas balsta.

Ne velti Jērums atmiņās stāsta: "Bija audzēkņi, kas, cītīgi pierakstīdami, šķitās no profesora aizrādījumiem izlobījuši stingru rakstīšanas likumību. Tā radās gari un "izsmēloši" sastādītas tabulas", kam diemžēl sekoja vienīgi vēss paziņojums: "Viss jau būtu labi, ja tikai tas nebūtu kādreiz Filda un Moškovska etīdes un noktirnē līdz apnikumam dzirdēts".

No otras puses, Jērums tālāk vēsta: "Protams, ka netika taupīti arī "nākotnes mūziķi", sevišķi, ja viņu ekstrēmiem bija tikai formāla jēga, bez satura seguma. Pats visā bardzībā to izjutu, kādu stīgu kvartetam domātu skercu atrādot, kurā profesors bez diezgan "greizajām" modulācijām atrada arī kādu ierulāru takti. Ja līdz tam Vītols, kaut redzami sanervozējies, tomēr nekā bargāka vēl ne-teica, tad nelaimīgā taks izšķīra vadza likteni: tas lūza, un Vītola "svētība" nāca pār visu – ir pār modulācijām, ir pār harmonijām, ir pār neizspēlējāmību".

Toties kompozīcijas klasi Jērums beidza ar skaņdarbu, kuru tradicionāli piesauc kā pirmo atonālo klavierzonāti latviešu mūzikā. Acīmredzot Jāzepam Vitolam, kuru pārliecināja sonātes formas slīpējums un satura piepildījums, patiešām tīri labi patika tas, ka šim opusam nudien nebija nekā kopīga ar Džona Filda un Morica Moškovska klavierdarbiem. Komponista deviņdesmitgadē parādījās informācija, ka Jēruma sonāte atrodas Nacionālās bibliotēkas fondos, un tādā gadījumā šīs partitūras ieskaņojumu noteikti derētu pievienot sešus gadus vēlāk radīto "Četru prelūdiju" ierakstam –

vēl jo vairāk tādēļ, ka par citiem komponista Latvijas laika darbiem Jāna Jēruma-Grīnberga 1996. gadā stāsta: "Diemžēl – tas man ir ļoti sāpīgi – tajā laikā viņa rakstītā mūzika mums nav pieejama. Tā ir palikusi Latvijā un pagaidām nav atrasta."

Tātad – tas laikam gan attiecināms uz Jēruma Stīgu kvartetu, uz "Trim dziesmām balsij, klavierēm un stīgu kvartetam" ar Veronikas Strēlertes dzeju (datētas ar 1943. gadu), uz "Skercos" orķestrim (1941. gads), kamēr kantāte "Debesu kalējs" ar Viļa Cedriņa dzeju (1942. gads), kā arī solodziesmas "Es visas domas aizmirstu" un "Vieglās rokas" laimīgi nonākušas līdz mūsu dienām, savukārt 1942. gadā iesāktās simfonijas muzikālais materiāls (vairākos avotos minēts par noapaļotu simfonijas otro daļu *Andante*) patlaban nodots Jēkaba Jančevska rekonstrukcijā (un tiks atskaņots Cēsu mākslas festivāla atklāšanas koncertā 6. jūlijā koncertzālē "Cēsis" – red. piez.).

*

Jau vācu okupācijas laikā aizvadītie Alberta Jēruma jaunības gadi vēsta, ka kompozīcija bijusi tikai viena no viņa radošās darbības jomām – klāt nāk arī mūzikas pedagoga darbs, Vērtspapīru spiestuves kora vadība, mūzikas kritiķa pienākumi laikrakstā "Tēvija" un ērģelšpēle Dailes teātrī (jāpieņem, ka ar ērģelēm te domāts harmonijām līdzīgs instruments, kas iekļāvās teātra izrāžu muzikālajā pavadījumā). Te arī Alberts Jērums iepazīstas ar Dailes teātra aktrisi Veltu Krūzi. 1943. gada 30. janvārī viņi salaulājas Vecajā Sv. Ģertrūdes baznīcā. 25. oktobrī piedzimst komponista pirmā meita. Tēvs ierosina nosaukt viņu par Jānu – par godu Annas Brigaderes "Karalienei Jānai", taču mātei labāk patik Ingas vārds – no Mārtiņa Zivertā lugas "Tērpurvs". Tā nu Jānas vārds tiek atstāts Jēruma otrajai meitai. Ap to brīdi jau skaidrs, ka vācu armija neglābjami atkāpjas. Histēriski cenšoties attālināt nenovēršamo katastrofu, nacistu vadība mobilizē, ko vien var, un 1943. gada beigās armijā iesauc arī Albertu Jērumu. 1944. gada 11. septembrī armijas vilcienā viņš atstāj ģimeni un Latviju – kā vēlāk izrādās, uz visiem laikiem. Sieva un meita viņu nekad mūžā vairs neredz.

Paliek vien vēstuļu apmaiņa, un tūlīt pēc kara beigām no padomju un sabiedroto okupācijas zonās sadalītās Vācijas Alberts Jērums raksta ar jautājumu: ko darīt? Viņš saņem atbildi: nebrauc. Ar vēlāk skaidri formulēto pamatojumu, ka "Tēvijā" pastāvēģajam recenzentam 1949. gada Latvijā būtu tikai viens ceļš – Sibīrija". Bez šaubām, šeit var iztēloties iespējamo scenāriju pēc principa: ja nu tomēr...; ja nu paveiktos... Un Jāna Jēruma-Grīnberga arī attiecībā uz tēva radošo darbību sniedz noliedzīgu atbildi: "Nē, nekādā gadījumā. Jo viņš jau spēja komponēt tikai tā, kā spēja, un ne citādāk. Viņa komponēšanas stils izauga no tā, kā viņš bija sācis jau 40. gados. Līdz 70. gadu vidum tas viss tā dabiski attīstījās. Tas bija ceļš, kas ir galīgi nesavienojams ar to stilu, kas toreiz valdīja Padomju Savienībā. Ka viņš būtu mēģinājis sevi tā pārveidot... To es nevaru iedomāties".

Un patiešām – ko gan Jērums varētu rakstīt Staļina laika realitātē un vēl ilgākus gadus pēc tam? Atonāla sonāte 1948. gadā? Neiespējami. Kora dziesmu harmoniskās kompleksitātes un emocionālie slāņojumi līdztekus solodziesmu psiholoģiskajai ekspresijai un izsmalcinātājiem skaņuraksta vijumiem? Tas izsauktu visderdzīgākos lamuvārdus no totalitārā režīma ideologu puses. Turklāt, klausoties Jēruma kora dziesmas, rodas iespaids, ka Valsts akadēmiskajam korim tās būtu grūti pacelt arī Jāņa Dūmiņa un Daumanta Gaiļa vadībā, bet Jāņa Ozoliņa laikā tam bija pavisam cita satura un sarežģītības pakāpes repertuārs. Visbeidzot jautājums – kādu dzejnieku vārdus Jērums drīkstētu un būtu gatavs izvēlēties savai vokālajai mūzikai? Andrejs Eglītis, Veronika Strēlerte, Zinaīda Lazda bija prom. Jānis Akuraters un Kārlis Skalbe atradās pusaizliegtā statusā. Bet Arvida Grīguļa, Valda Luksa, Friča Rokpeļņa dzejas rindas viņu vienkārši atbaidītu. Mirdza Ķempe? Varbūt... Savukārt Vilis Cedriņš četrus gadus pēc kantātes "Debesu kalējs" sacerēšanas iet bojā Vorkutā.

Tobrīd Alberts Jērums atrodas Detmoldas bēgļu nometnē (kopā ar Jāzepu Vītoli, starp citu), kur strādā Baltijas mūzikas skolā. 1947. gadā viņš izceļo uz Lielbritāniju, kur bēgļu iesākumā uzņē-

lauksaimniecības nometne. Pēc gada lauku darbus nomaina mūziķa pienākumi galvaspilsētā, kas laika gaitā turpinās līdztekus "maizes darbam sainišu sūtīšanas kantori". Londona kļūst par Alberta Jēruma mājvietu visu viņa turpmāko mūžu.

*

Apcerot Jēruma trimdas gadus, pirmām kārtām vērts iedziļināties viņa mūzikā. Un te atkal vārds jādod Tālvāldim Ķeniņam, kurš savam 1981. gada rakstam devis nosaukumu "Alberts Jērums – pirmais latviešu 20. gadsimta komponists". Virsraksts gana drosmīgs, taču pilnībā pamatots, jo Jērums jau no studiju gadiem uzskatāms tieši par modernistu, nevis tikai romantiskās tradīcijas turpinātāju aktualizētā un atjauninātā veidolā. Jērumam nepietiek ar to, ka romantisma izteiksmei varētu pielikt klāt jaunas harmoniskās krāsas, pilnīgā tonālo spriegumu un padziļināt vēstījuma subjektivitāti, viņam nepietiek arī ar nacionāloromantisma kolorītu un noskaņu spektru vai folklorisma piedāvāto izteiksmes līdzekļu loku un pasaules skatījumu; Jērums nevēlas arī kavēties abās no romantisma evolūcijas izrietošajās galējībās – impresionisma mirguļošanā un ekspresionisma patosā. Tās visas viņam šķiet tikai kosmētiskas izmaiņas. Tā vietā Jērums latviešu mūzikā mainījis māksliniecisko paradīgu, atrodot līdz šim vēl nebijušus muzikālās valodas kritērijus un radošas domas atklāsmes paņēmienus. Un arī tad, kad komponists pilnībā neatsakās no tonalitātes klātbūtnes, skaņurakstu organizējošās struktūras šeit iedzīvina laikmetīgu vēstījumu – mūzikas saturu, kas nesaraunami saistīts ar izmaiņām izteiksmes līdzekļu kopainā, un iekšēji koncentrētu skatījumu uz muzikālajiem tēliem un idejām, kur emocionālais un intelektuālais aspekts savstarpēji atspoguļo viens otru. Īsi sakot, to var definēt kā strukturālismu – arī tad, kad tas ir salīdzinoši atturīgs un piemērojams poētiskas pasaules iztulkojumam muzikālās dimensijās.

Iepriekšminētos mākslinieciskos principus Jērumam, bez šaubām, bija iespēja viskonsekventāk izmantot tirajā instrumentālajā mūzikā, kur viņu vairs nesasaistīja skaņuraksta samērojums ar koristu vai kamerdziedātāju iespējām un poēzijas izvirzītajiem spēles noteikumiem. Tādēļ arī kā pirmais atsaucams atmiņā vēlins Alberta Jēruma daiļrades paraugs, kas arī vismaz pagaidām ir vienīgais atskaņotājiem un klausītājiem pieejamais komponista simfoniskās mūzikas piemērs – "Eseja" kamerorķestrim, ko Jērums radīja 1972. gadā, atbildot uz aicinājumu pēc jaundarba nākamajā gadā paredzētajam Trešajam Eiropas latviešu Dziesmu svētkiem Ķelnē.

2013. gadā Jēruma "Eseja" skan Lielajā gildē "Latvijas Jaunās mūzikas dienu" atklāšanas koncertā Normunda Šnē vadītā Valsts

kamerorķestra *Sinfonietta Riga* interpretācijā. Programmā – kas nebūt nepārsteidz – arī Tālvāldis Ķeniņš ar Otro *Concerto da camera*, turpat vēl atgādinājums par nesen sarakstīto Mārtiņa Viļuma *Tvyjoraan* un Maijas Einfeldes jaunradītās "Divas impresijas" mecosoprānam un kamerorķestrim. Tātad – Alberts Jērums patiešām tiek uzlūkot kā jaunās mūzikas komponists, kura mūzika veido intelektuāli spriegu, taču harmonisku dialogu ar Ķeniņa koncertiskajām spēlēm, Viļuma enigmātisko mistiku un Einfeldes, Padega un Poruka mākslas saplūsmē radīto pārļaicīgo skaistumu.

Analizējot Jēruma opusu, Ķeniņš pievērš uzmanību "pāris raksturīgākām iezīmēm Alberta Jēruma mūzikas rakstības stilā": "Starp latviešu skaņražiem viņš uzrāda vairāk attīstītu tehniku poliritmiskā kontrapunktā, tādā veidā radojoties ar franču komponista Bulēza tehnikas paņēmieniem. Kā redzams, ritmiskais process šeit veidojas vienlaicīgi piecos dažādos slāņos (līmeņos), uzrādot ne mazāk kā 15 dažādu ritmisku figūru vai vērtību klāstienus, kas raksturīgs Jēruma stilam, kur allaž "kas kustas". Alberts Jērums vienmēr lielu vērtību piešķir melodiskai linijai, kas izstrādāta līdz perfekcijai gan intervālu gājienos, gan īpaši ritmiskā aparē. Atkārtotās un saistītās notis viduslaiku "melismu" tehnikā rada spriegu, nervozu noskaņu ritmiskā kustībā, lielu pulsa dažādbū dramatisma. Alberts Jērums nekad nav konsekventi pievērsies Šēnberga 12 toņu sistēmai, taču viņa uzmetumos atradu paraugus, kas liecina, ka komponists šo tehniku labi pārzinājis un arī vietumis izmantojis."

Un atkal – šie spriedumi ir visnotaļ precīzi, kas arī izskaidro, kādēļ "Eseja" kamerorķestrim un visa Jēruma daiļrade kopumā tā pievērš uzmanību ar ritmu, melodikas, faktūras vijīgumu un intensitāti, kādēļ "Esejā" gūti tik lieli panākumi stīgu un pušaminstrumantu dialoga daudzveidīgo rakursu atveidē, un kur rodams racionālais pamats vēl vienai neatņemamai Jēruma skaņumākslas iezīmei – paša muzikālā vēstījuma daudznozīmīgumam un konceptuāli daudzslāņainam salikumam, kas vēsta, ka nekas nav tik vienkāršs, kā šķiet pirmajā brīdī.

Un vēl viens secinājums, klausoties Jēruma opusus gan instrumentālajā, gan vokālajā jomā – lai arī cik līdzsvarots un intraverts palaikam nebūtu Jēruma darbu skaņuraksts, tur ir kaut kas no muzikālā teātra, no teātra mākslas kā tādas, šādiem rakursiem atspoguļojoties tēlu vienlaicīgajos pretsalīkumos, tematiskā materiāla pavērsienos un emocionālo izjūtu smalki mainīgajos vaibstos.

Paradoksāli, bet šķiet, ka tas ir tāds teātris, kādu piedāvā Vladislavs Nastavševs, Elmārs Seņkovs, Viesturs Meikšāns. Kas zina,



No kreisās: Alberts Jērums, nezināms, Alma Skudra-Kārķliņa, Daumants Vītols, Ludmila Sepe-Eše un Viktors Baštīks 1950. gada Dziesmudienās

