



Georgam Pelēcim - 70

Armands Znotiņš

KĀPĒC MŪZIĶI SPĒLĒ PELĒČA MŪZIKU?

Ir komponisti, kuru jubilejās atskatītājiem nav jāveic pētniecības darbs arhīvos, atklājot no jauna gadiem un gadu desmitiem nespēlētās partitūras. Viņu mūzika repertuārā ir klātesoša vienmēr, atskatītāji to izvēlas regulāri, un, ja komponists jubilejas gadā vēl piedāvā kādu jaundarbu, tas tiek pieņemts ar lielu prieku.

Tieši šādu statusu sasnieguši divi 2017. gada jubilāri – Pēteris Plakidis un Georgs Pelēcis, kuriem šogad aprit 70. gadskārta. Lai arī abus komponistus saista vēl kāda vienojoša pazīme – kopīgs ilggadējs darbs Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā, citādā ziņā viņi ir stipri atšķirīgi. Plakida un Pelēča mūzika gandrīz nekad nav skanējusi kopā, un kora “Kamēr...” koncerts 21. maijā sniedza ļoti retu iespēju vienā programmā salīdzināt abu autoru individualitāti, un šāds kontrapunkts patiešām izvērtās neparasts, taču nebūt ne disonējošs. Pētera Plakida 70. dzimšanas diena jau veiksmīgi nosvinēta, viņa mūzika interpretiem kā bija, tā palikusi aktuāla, un to pašu var teikt par Georgu Pelēci, kura 70. jubileja ir 18. jūnijā.

Mēģinot atbildēt uz jautājumu, kādēļ Georga Pelēča mūziku tik bieži spēlē, uzreiz jāteic, ka iemesls visai droši meklējams arī paša komponista personībā. Viņš labi pazīstams ar savu tikpat kā nevainojamo reputāciju – priekšzīmīga ģimenes dzīve, teicama saprašanās ar kolēģiem Mūzikas akadēmijā, abpusēja cieņa saskarsmē ar studentiem, profesionāļu novērtēti pētījumi polifonijā, pieklājīgs un laipns raksturs (īpaši, ar kuru vairums komponistu un muzikologu nekad nav varējuši lepoties) – īsi sakot, šādā gadījumā atskatītājiem būtu tīri vai neērti komponistam atteikt.

Taču tas vien, protams, neizskaidro, kādēļ Pelēča mūziku labprāt atskaņo Reinis Zariņš, Vestards Šimkus, Agnese Egliņa un citi Latvijas spožākie pianisti, vadošie Latvijas kori, simfoniskie orķestri, Gidons Krēmers, Maksims Novikovs, Aleksejs Ļubimovs – tāpat mūziķi, kuri savā saspringtajā koncertu grafikā repertuāru izvēlas sevišķi rūpīgi –, kādēļ komponists saņēmis pasūtījumus no Lielbritānijas, guvis interesi Japānā un nonācis arī horeogrāfu uzmanības lokā. Acīmredzot interpretus uzrunā Georga Pelēča daiļrades vienkāršā un harmoniskā valoda, gaišā un līdzsvarotā emociju sfēra, ko komponists paudis apzinātā pretstatā agresīvai destrukcijai un komplicētam konstruktīvismam, kuru pasaulē jau tāpat pietiek, nenoliedzami arī radošas spēles prieks un izjūtu aktivitāte.

RUSO VAI DEINEKA?

Tomēr, vērigāk ielūkojoties Pelēča daiļradē, kļūst skaidrs, ka komponista darbi nav identificējami tikai ar muzikālu naivismu, un to kompozicionālais slīpējums turklāt nemaz nelīdzinās Pirosmāni, Anri Ruso un citu slavenu primitīvistu veikumam – tuvākais analogs šeit drīzāk būtu Aleksandra Deinekā gleznas. Turpat rodas arī muzikālas ikonas vai pat muzikālas freskas, kuru sakrālais vēstījums atklāj, ka Georgam Pelēcim tikpat tuvas ir arī reliģiskā saturā ietvertas metafiziskas dimensijas. Mēs nezīnām, kāda būtu Aleksandra Deinekā, Arkādija Plastova un Borisa Kustodijeva māksla, ja viņi strādātu pareizticīgo baznīcās, taču zinām, kāda ir Georga Pelēča mūzika – saulaina, poētiska un apskaidrota.

Konsonējoša skaņumāksla, kas atstājusi aiz muguras kaislības un konfliktus, 70. gados un vēl labu brīdi pēc tam – līdz pat neatkarības atgūšanas laikam – bija gluži pretēja ierastajai estētikai un priekšstatiem par komponista darba būtību un mērķiem. Lai gan 70. gadi tieši saucami par minimālisma ziedu laikiem – šim periodam pieder Filipa Glāsa “Mūzika divpadsmit daļās”, “Cits skatījums uz harmoniju” un “Eiņšteinis pludmalē”, Stīva Reihā “Mūzika 18 mūziķiem”, “Sešas klavieres” un “Mūzika lielam ansamblim”, kā arī virkne zīmīgāko Terija Railija un La Montes Janga opusu –, Latvijā Georga Pelēča līdzgaitnieki un gados vecākie kolēģi skanās ataino dramatiskos pretstatos sašķeltu pasauli – ar daudzplānu māksliniecisko dramaturģiju, skaudriem sociālpsiholoģiskiem zemtekstiem un disonējošām harmonijām, faktūrām un tembriem. Ne velti šajā gadu desmitā Jāņa Ivanova opusi iegūst īpašu dziļumu, intensitāti un traģismu, ne velti šis ir Pētera Vaska radikālo ekspe-

rimentu laiks, un mūzikas vēsturē ieiet arī Artūra Grīnupa, Pētera Plakida, Romualda Grīnblata partitūras.

Un atkal paralēle ar vizuālo mākslu – naivisma parādīšanās mūzikas arēnā (viena otra vismaz ārēja līdzība Georga Pelēča skaņurakstu vieno ar Imanta Kalniņa un Imanta Zemzara darbiem) izsauca līdzīgu reakciju kā fotoreālisma pēkšņais uzplaukums 70. gadu paaudzes daiļradē pretstatā “skarbā stila” ekspresionistiskajām kompleksitātēm – bet ja nu tagad mums visiem atkal liks gleznot sociālistiskā reālisma stilā? Jāteic, tīri cilvēciskas bailes, it īpaši tādēļ, ka Pelēča daiļrades otra pamatzieme – sakrālu tēmu klātbūtne – okupācijas laikā tā arī palika pavisam neiedomājama. Atklātībā tā izlauzās tikai 90. gados. Līdz ar to nepārsteidz, ka ne tikai komponista radošais ceļš, bet arī biogrāfijas ritējums izvērties atšķirīgs no viņa laikabiedriem.

STUDIJAS

Georgs Pelēcis dzimis 1947. gada 18. jūnijā Rīgā. Pirmās profesionālās zināšanas iegūtas Emila Dārziņa mūzikas vidusskolā. Pēc vidusskolas absolvēšanas viņš, tāpat kā citi jaunie komponisti – Pēteris Plakidis, Juris Karlsons, Vilnis Šmīdbergs, Ruta Vintule –, plāno turpināt mācības Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijā. Vairākos gadījumos padomju realitāte gan ievieš savas korekcijas – Vilni Šmīdbergu jau pēc pāris mēnešiem mobilizē okupācijas armijā, bet Pēteris Vasks kā baptistu mācītāja dēls spiests doties uz Lietuvu, savukārt Pelēča iepriekš izplānoto ceļu šķērso nejaušība. Uz Maskavu dodas cits viņa vienaudzis – vijolnieks Gidons Krēmers – un aicina sev līdzī vismaz ielūkoties kompozīcijas klases konsultācijās.

Maskavā Georgs Pelēcis sastopas ar Aramu Hačaturjanu. Seko veiksmīgi nolikti iestājeksāmeni un studijas pie slavenā armēņu mūzikas klasiķa, kas noslēdzas 1970. gadā. Atstājot pēctečiem nekad neatbildamu jautājumu – interesanti, cik lielā mērā Georga Pelēča radošais stils atšķirtos no mums zināmā, ja viņš būtu studējis tepat Latvijā pie Jāņa Ivanova, Valentīna Utkina vai Ādolfa Skultes? Protams, Pelēča mūzikai ir maz kā kopīga arī ar Hačaturjana ekspansīvo skaņurakstu, taču šķiet, ka sapratne starp skolotāju un

NE TIKAI KOMPONISTA RADOŠAIS CEĻŠ, BET ARĪ BIOGRĀFIJAS RITĒJUMS IZVĒRTIES ATŠĶIRĪGS NO VIŅA LAIKABIEDRIEM

studentu bijusi tīri laba – ne velti koncertam divām klavierēm, kamerorķestrim un fonogrammai dots nosaukums “Veltījums skolotājam”. Skaņdarbs rakstīts 2003. gadā Rafi Haradžanjana un Noras Novikas klavierdueta 35 gadu jubilejas koncertam par godu armēņu komponista simtgadei; pats Hačaturjans tobrīd jau 25 gadus ir mūžībā, bet no viņa pārraudzībā rakstītajiem Pelēča darbiem minamas variācijas klavierēm, kora cikli “Mana šūpuļa sapņi” un “Ziemeļu dziesmas”, kantāte “Pēdas” un Koncerts balalaikai, saksofonam un simfoniskajam orķestrim. Visus šos opusus aizēnojušas vēlāk radītas partitūras, vismaz pagaidām atstājot Latvijas klausītājus neziņā par to, kā tieši komponists 23 gadu vecumā iedzīvinājis reti ekscentrisko ieceri par saksofona un balalaikas duetu orķestra pavadībā.

POLIFONIJA

Pēc studiju beigām seko otrs iepriekš neparedzēts pavērsiens. Lai arī Georgs Pelēcis pirms tam nemaz nav apsvēris domu par polifonijas docētāja darbu, Mūzikas teorijas katedras vadītājs Ludvigs Kārklīņš viņu uzaicina strādāt tieši šajā jomā. Pēc četriem gadiem Georgs Pelēcis atkal dodas uz Maskavu, kur līdz 1977. gadam papildina zināšanas aspirantūrā pie Vladimira Protopopova. Līdztekus docētāja pienākumiem aizvien nopietnāks izvērsas Pelēča zinātniskais

darbs. 1981. gadā aizstāvēta mākslas zinātņu kandidāta disertācija "Johana Okegema mūzikas formveide un Nīderlandes polifoniskās skolas tradīcijas". Pēc mūsdienu klasifikācijas ar šo veikumu pietiku, lai iegūtu mākslas zinātņu doktora grādu, taču to Pelēcis 1990. gadā izcīna ar vēl vienu disertāciju – "Palestrīnas polifonijas principi un vokālās daudz balsības laikmeta tradīcijas". Togad Georgu Pelēci ievēl par Mūzikas akadēmijas profesoru, bet trīs gadus vēlāk, kad ar iepriekšminēto monogrāfiju iepazīstas itāļu akadēmiķi, tā tiek novērtēta ar Romas Starptautiskā Palestrīnas centra medaļu.

Georga Pelēča iedzīlīnāšanās viduslaiku, renesanses un jauno laiku mūzikas meistarību polifonijā, formveidē un instrumentācijā turpinās arī līdzās aktīvai komponista karjerai kopš 90. gadiem un arī pēc tam, kad viņš jau kļuvis par emeritēto profesoru, – viens no pēdējiem lielajiem pētījumiem ir monogrāfija "Polifonija Riharda Vāgnera operās". Viņa zinātnisko darbu virsraksti, bez šaubām, atklāj ne tikai muzikoloģisko interešu loku, bet arī tīri muzikālas simpātijas – Pelēča uzmanība līdzās Okegemam un Palestrīnam pievērsusies arī Žoskēnam Deprē, Baham un Perotīnam, vēlmi uzrakstīt pētījumu "Algoritmu veidošana Arvo Perta skaņdarbā *Tabula rasa*" noteikti raisījis arī tuvība igauņu dižgara estētikai un pasaules redzējumam, bet no latviešu autoru veikuma Pelēci visvairāk ieinteresēja šas Jāņa Ivanova kompozicionālās struktūras. Arī citas personības nav palikušas nepamanītas, un vēl Pelēča muzikoloģiskās darbības intensīvākajā periodā – līdz 90. gadu sākumam – pabeigti zinātniskie raksti "Mūzikas forma Jāzepa Vītola kora dziesmās", "Jāņa Mediņa Dainas" un "Kontrapunkts Tālvaiļža Ķeniņa darbos".

No otras puses, šajā uzskaitījumā acīmredzami nav nonākuši tieši tie komponisti, kurus Georgs Pelēcis atzinis par sev vistuvākajiem – Klaudio Monteverdi, Antonio Vivaldi un Domeniko Skarlati –, un līdzīgu statusu ieguvušie minimālisti – amerikānis Stīvs Reihss un nīderlandietis Simeons ten Holts arī ne. Iespējams, ka, pēc Pelēča domām, Vivaldi vijoļkoncertos vai Reiha kamer mūzikā salīdzinājumā ar renesanses ģēniju partitūrām nav nekā īpaša, ko analizēt, iespējams, ka viņam vairāk vai mazāk neiespējamajos mēģinājumos sadalīt laiku un enerģiju starp zinātnisko un radošo darbu svarīgākas izrādījušās paša muzikālās intereses, bet varbūt viņš apzināti nav vēlējis ikkatru māksliniecišķu brīnumu dekonstruēt uz muzikologa rakstāmgalda. Ne jau vienmēr tas vajadzīgs.

Mūsdienās, kad Latvijā interpretācijas praksē sistemātiski tiek meklēta atbilde uz jautājumu, kādiem īsti jābūt autentiskiem baroka opusu lasījumiem, kad regulāri koncertē viduslaiku un renesanses laikmeta darbu atskaņojumu nolūkam izveidoti vokālie ansambļi, kad klausītājiem pieejami vairāki senās mūzikas festivāli, bet studentiem – atbilstošas mācību programmas Mūzikas akadēmijā, grūti iztēloties laiku, kad no tā visa nekā nebija. Bez šaubām, šāds kultūras vakuums Padomju Savienībā izskaidrojams kaut vai ar nenoliedzamo faktu, ka liela daļa pirmsklasīcisma mūzikas bija saistīta ar baznīcas liturģiju, tātad jau pēc definīcijas uzlūkojama ar aizdomām.

Taču šādas vēsturiskās atpalcības iemesls patiesībā ir dziļāks – arī pirmspadomju laikā baroka, renesanses un viduslaiku skaņumāksla Latvijā nevienam neko īsti neizteica, un pat tāds ar smalku intuīciju apveltīts mākslinieks kā Emīls Dārziņš pilnā nopietnībā apcerēja jautājumu, vai gregoriskie dziedājumi vispār ir mūzika. Uz šādiem un līdzīgiem jautājumiem Georgam Pelēcim nācās rast pozitīvu apliecinājumu ikdienas zinātniskajā un pedagoģiskajā darbā.

Par savu pieredzi Maskavas aspirantūrā sarunā ar Jāni Petraškeviču ("Rīgas Laiks", 2017. gada marta laidieni) viņš stāsta: "Es apmeklēju nodarbības pie tiem profesoriem, pie kuriem nebiju gājis, būdams students, – gāju pie Jurija un Valentīnas Holopoviem, pie Nazaikinska, pie Meduševska, pie Millera, pie bezgala daudzziem... Un es kopēju notis, jo bija ļoti svarīgi, lai, atgriežoties Rīgā pie studentiem, es varētu rādīt nošu materiālus. Maskavā es izkopēju pusi bibliotēkas. Tā bija milzīga nauda, starp citu, tajā laikā. Man bija meistars, kas diennakts laikā izkopēja sējumu, kuru iznesu laukā no bibliotēkas. Es izkopēju visu Palestrīnu, Laso, Obrehtu, Okegemu, Žoskēnu Deprē, Difē... Man joprojām visas tās kopijas stāv mājās plauktā". Un lieki piebilst,

ka Georga Pelēča ieguldījums Latvijas mūzikas zinātnē ir tikpat nozīmīgs kā iepriekšminētajiem muzikoloģijas korifejiem Krievijā.

Bez šaubām, uzreiz rodas jautājums – cik lielā mērā seno meistarību darbi iedvesmojuši pašu Pelēci? Pirmā atbilde – ne sevišķi daudz, jo komponists ne reizi vien atklāti vēstījis, ka viņa skaņdarbi rakstīti pēc pavisam citiem strukturāliem principiem, ka tur centrālā uzmanība pievērsta harmoniskai labskaņai, nevis polifonām kompleksitātēm. Taču no tā vienlaikus izriet atziņa, ka Georga Pelēča daiļrades estētika sabalsojas ar Okegema, Palestrīnas, Perotīna un citu pārlaicīgu autoru mūzikas garu, kas pauž apskaidrota skaistuma un cildenu jūtu atklāsmi, kur šīs zemes realitāte atrodas garīgā sasaistē ar dievišķo, un kur cilvēks nav vientuļš un izolēts no visa un visiem, iekļaujoties vienotā, viengabalainā pasaules ainā. Un šī konceptuālā tuvība acīmredzami ir svarīgāka par stilu un laikmetu atšķirībām. Turklāt – līdztekus elementāriem izteiksmes līdzekļiem komponista darbos nav nekāds retums atrast arī daudz sarežģītākas arhitektoniskās norises, un viņš pats atklājis: "Piemēram, man ir uvertīra kamerorķestrim, kurā ir divdesmitdivbalsīgs kanons". Un citās Pelēča partitūrās skaistais harmoniskais skaņuraksts palaikam slēpj veselas polifonu salikumu sērijas – gluži kā viņa analizētajā Arvo Perta *Tabula rasa*.

Vēl tikai jāpiebilst, ka 70.–80. gados Georgs Pelēcis muzikologs ir atstājis otrajā vai pat trešajā plānā Georgu Pelēci komponistu. Jā, viņš ir rakstījis mūziku arī tolaik – 1979. gadā top komponista stils un daiļrades metodi spilgti apliecinošā "Jaungada mūzika" pūtēju orķestrim, bet 1983. gadā – Pelēča jaunrades kontekstā tikpat nozīmīgais *Concertino bianco* klavierēm un kamerorķestrim, no citām pūtējiem rakstītām partitūrām nosaucams "Groteskis maršs", uvertīra *Ave soll*, "Svētku uvertīra" un – pēc pieciem gadiem atkal līdzīga koncepcija – uvertīra "Svētkus ievadot", no klavierdarbiem – četras svītas un sonāte, no kora opusiem – cikls "Pēc vienkāršības noilgojies prāts" (un šie Jāņa Sirmbārža vārdi daudz ko izskaidro par Georga Pelēča radošo izteiksmi un pārliecību visā viņa daiļrades griezumā), no vokālās kamer mūzikas – "Četras bērnu dziesmas" mecosoprānam un klavierēm (divi atšķirīgi opusi – 1984. gadā ar Jāņa Baltvilka dzeju, bet 1986. gadā ar Imanta Lasmaņa dzeju), "Atmiņu laivā" un "Dzejnieka pavasara stīgas" (jau nosaukumi vien liecina, ka Georgs Pelēcis ir bijis romantiski noskaņots vienmēr).

Retumis šie darbi parādās arī koncertrepertuārā. Vismaz vienu no pūtēju orķestra partitūrām – "Jaungada mūziku" – diriģējis Gunārs Ordellovskis, bet sonāti klavierēm spēlējusi Ilona Breģe. Šie divi piemēri, starp citu, liek nojaust, ka saprotošāki bijuši tie interpreti, kas vienlaikus ir arī komponisti, taču kopumā atskaņotāji īpašu atsaucību neizrāda, un arī tas, protams, vedina pašam autoram pieņemt atziņu: "Kad es ļoti intensīvi pētīju – tie bija 70. un 80. gadi –, es pat domāju, ka mūziku nekad vairs nerakstīšu". Par Georga Pelēča muzikoloģiskā veikuma profesionalitāti neviens iebildumus necēla (droši vien arī tādēļ, ka neviens neko nesaprata), turpretī komponista mūziku viņa līdzgaitnieki sauca par "naivu, primitīvu un aizvēsturisku" jeb, citiem vārdiem sakot, neatbilstošu "skarbā stila" likumībām.

90. GADI UN GARĀ PUPA

Situācija mainās 90. gadu pirmajā pusē, kad sakrīt divi labvēlīgi apstākļi – sabrūkot Padomju Savienībai, komponistiem vairs nav jālaužas cauri dzelzs priekškara radītajai izolācijai, un muzikālajā pasaulē kā globālos, tā lokālos mērogos nostiprinās interese par harmonisku, tonālu skaņumākslu, kas klausītājus spēj uzrunāt pirmām kārtām tīri emocionāli. Šis ir daiļrades uzplaukuma laiks Džonam Taveneram (1988. gadā tapis viens no Latvijā vislabāk zināmajiem angļu meistara darbiem – "Sargājošais plīvurs" čellam un stīgu orķestrim), aizvien pieaugošu starptautisku reputāciju gūst Arvo Perts, Berlīnē no pilsoņu karā ierautās Gruzijas ierodas Gija Kančeli, un viņa skaņdarbus ar prieku uzņem repertuārā ne tikai vācu mūziķi vien, bet kādam citam iepriekšminēto vīru dvēseles radniekam – Henrikam Mikolajam Gureckim – amerikāņu *Kronos Quartet* ir pasūtījis jaundarbu vēl pirms viņa Trešās simfonijas 1992. gada ieskaņojuma negaidītajiem panākumiem. Arī Filipa Glāsa mūzika ap šo laiku transformējas tradicio-



nālākā noskaņu gammā, iezīmējot klasiskā minimālisma paradigmas nomaiņu neoromantiskas tēlainības un uztveres virzienā. Ar Latvijas neatkarības atgūšanas brīdi starptautiskā arēnā līdzās Pertam un Taveneram pievienojas Pēteris Vasks, un viņa daiļradē kristalizējas zīmīgie gaismas un tumsas kontrasti; ar “latviešu motetēm” un citiem garīga rakstura opusiem komponista karjeru sāk Rihards Dubra, un no viņa paaudzes nāk arī Andrejs Selickis.

Kopā ar Pētera Vaska, Gijas Kančeli, Henrika Mikolaja Gurecka daiļradi nacionālas robežas pārvar arī Georga Pelēča mūzika. Pirmām kārtām – panākumi Lielbritānijā. 1995. gadā komponists dodas radoši zinātniskā komandējumā uz Oksfordu, divus gadus vēlāk – uz Kembridžu, un starp abiem braucieniem viņš saņēma uzaicinājumu uzrakstīt mūziku Roalda Dāla pasakai “Džeks un garā pupa”. Pirmatskaņojums notiek 1996. gada 13. decembrī Londonas Karaliskajā Albertā zālē, Latvijas komponistu vidē šāds sasniegums ir vēl nebijis, un par šī pasūtījuma mērogu liecina kaut vai tas, ka uzvedumā piedalījās Denijs de Vito. Lielbritānijā pavadītais laiks iedvesmojis Georgu Pelēci 1998. gadā radīt sešu opusu ciklu *Oxbridge Brassfest* mežragam, trompetei, trombonam, tubai un orķestrim, un šis ir viens no darbiem, kas vēsta par komponista ieceru pieaugošo monumentalitāti, un gan jau arī Lielbritānijā piedzīvotais pievienojās tiem impulsiem, kas vēl pēc diviem gadiem komponistu mudināja uzrakstīt “Trīspadsmiito Londonas simfoniju”.

KRĒMERS, ĻUBIMOVŠ, NOVIKOVŠ

Gidona Krēmera vārds Pelēča biogrāfijā izskanēja jau pašā sākumā, un tieši pasauleslavenajam vijolniekam ir neatsverami nopelni komponista daiļrades iekļūšanā starptautiskajā apritē, sākot ar 1994. gada opusu “Tomēr” vijolei, klavierēm un kamerorķestrim. Seko “Tikšanās ar draugu” (2001), “Astors Pjaccolla, Oskars Stroks un es” (2001), “Kanoniska uvertūra 55+5” (2002), “Pēdējā dziesma” (2005), “Plaukstošais jasmīns” (2007), “Kādas biogrāfijas lappuses” (2007), *Unhappy Love* (2011), “Jānuss” (2014). Pelēcis tik raksta un raksta, atklāti atzīstot: “Pie Krēmera glabājas un gaida savu rindu ļoti daudz manu neatskaņoto partitūru.” Taču iepriekšminētie opusi *Kremerata Baltica* turnejās pa visu pasauli ir pievērsuši komponista daiļradei arī daudzu citu interpretu uzmanību.

Otrs vispārzināms interprets – pianists Aleksejs Ļubimovs, kurš pasaulei atgādināja par Pelēča *Concertino bianco*; šī opusa lasīju-

mā viņš sadarbojās ar diriģentu un čellistu Heinrihu Šifu, un šiem māksliniekiem sekoja vēl citi.

Trešā slavenība – altists Maksims Novikovs, kurš 2013. gadā ieskaņojis Georga Pelēča 24 kaprīzes altam solo. Un tad jau Pelēcim noteikti vajadzēja uzrakstīt arī “Vakara triptihu” altam un klavierēm un “Rīta triptihu”, “Nakts triptihu”, “Dienas triptihu”, un 23 kaprīzes vijolei solo un 25 kaprīzes vijoles un alta duetam un vēl *Concertino giocoso* altam un kamerorķestrim – īsi sakot, lai Maksimam Novikovam būtu ko spēlēt visu viņa turpmāko mūžu un dalīties jaunradītajā mūzikā ar kolēģiem, studentiem un skolotājiem.

DEJAS

Krēmera repertuārā pastāvīgu vietu ieņem Pelēča, Perta, Vaska, Kančeli darbi, bet ir vēl kāda pazīme, kas saista Georga Pelēča un Pētera Vaska daiļradi – viņu mūzikas vairākkārtējs izmantojums baleta uzvedumos. Rīgā abu komponistu opusi pat skanējuši vienā izrādē – 2014. gadā iestudētajā baletā “Trīs tikšanās”, klāt vēl nākot Rihardam Dubram. Pelēča mūzika bija Bridžetas Breineres pārziņā, viņa tai pievērsusies arī ASV, tur par komponista jaunradi jau 2000. gadā ieinteresējies Marks Teilors, radot dejas izrādi ar koncerta “Tomēr” mūziku. Šie un vēl citi piemēri, starp citu, akcentē Pelēča un Vaska mākslinieciskās domāšanas tuvību – pārliecību par labā, dievišķā, transcendentā uzvaru pār ļauno, dzīvnieciski trulo, zemisko, ētisku un reliģisku tēmu risinājumus un liriskas, kontemplatīvas dabas skaņurakstu. Un lieki teikt, ka Rihards Dubra šajā sabiedrībā iekļaujas ļoti labi ne tikai atsevišķas horeogrāfiskas ieceres ietvaros.

SAKRĀLĀ MŪZIKA

Taču vēl būtiskāks par komponista un baletmeistaru sadarbību uz 21. gadsimta sliekšņa un vēlāk ir Georga Pelēča veikums sakrālās mūzikas jomā no 90. gadiem līdz pat mūsu dienām. Šī sfēra veidota kā skaidri izteikts pretstats komponista instrumentālo partitūru repetitīvajam skaņurakstam un naivajam pozitīvismam, un tajā pašā laikā šis kontrasts nepavisam nav disonējošs, Pelēča daiļrades kopumam atspoguļojot viengabalainu, nesašķeltu personību un tās iekšējo dzīvi. Turklāt atšķirībā no daudziem citiem komponistiem, kuri gadsimtu gaitā, baroku nomainot klasicismam, bet vēlāk romantisma vietā stājoties modernismam, sakrālu tematiku izmantojuši, lai reflektētu par konkrēto laikmetu un sabiedrību un



paša autora vietu tajā (nemaz jau nerunājot par tiem bēdīgajiem piemēriem, kad vieni un tie paši cilvēki dzīvē un mākslā vispirms slavinājuši Dievu, pēc tam Staļinu un pēc tam atkal Dievu – ar gandrīz identiskiem vārdiem un izteiksmes līdzekļiem), Georga Pelēča garīgā mūzika ir garīga šī vārda dziļākajā būtībā. Tai var uzticēties, un, to klausoties, rodas pārliecība, ka pats komponists šīs mūzikas paustajam reliģiskajam vēstījumam patiešām arī tic.

Georga Pelēča sakrālie opusi balstīti pareizticīgo baznīcas liturģijā, un tas arī nosaka šo partitūru kompozicionālos principus, emocionālo ievirzi un atšķirību no Pelēča līdzgaitnieku devuma. Un šādā salīdzinājumā arī spilgti redzama visa konfesionālā dažādība, kur Riharda Dubras aizrautīgajai eksaltācijai un misticismam, luterāņu korāļu atblāzmām Pētera Vaska un Majjas Einfeldes darbos un Ērika Ešenvalda lirismam un patētiskai pievienošanas Georga Pelēča izpratne par liturģisko tradīciju. Saturs un būtība tā pati, bet iedzīvinājums katreiz savādāks.

Šai ziņā Pelēča daiļradei tuvākā līdzība rodama ar Paula Dambja vokāli instrumentālajām partitūrām, salīdzinot, piemēram, Pelēča *Requiem latviense* ("Latviešu rekviēmu") ar Dambja "Rīgas psalmu grāmatu". Lielā mērā sakrīt pat atskaņotāju izvēle – vokālisti un ērģeles, kas, starp citu, Pelēča gadījumā ir principiāla atkāpšanās no pareizticīgo baznīcas tradīcijām, kur liturģiskajā mūzikā nekādu instrumentu nav; un arī latviešu tautasdziesmu iekļāvumi līdzās garīgajiem tekstiem abos gadījumos ļauj nojaust vārdos skaļi neizteiktu ekumenismu. Kā Dambja, tā Pelēča opusā mūzikas emocionālā izteiksme ir kontemplatīva, raksturā savīņotākās epizodes atspoguļotas cildenā objektivitātē, un pat traģiskākās norises skatītas caur izsvērtā vispārinājuma prizmu.

Paula Dambja oratoriālās partitūras pieder pie izvērstākajiem komponista darbiem, un vēl lielākā mērā tas attiecas uz Georga Pelēča daiļradi, it īpaši uz tiem skaņdarbiem, kas patiešām radīti saskaņā ar pareizticīgo muzikālās liturģijas likumbām. Pelēča sakrālie opusi ir monumentāli – "Pareizticīgo Lieldieņu akāfists" izskan 60 minūšu garumā, oratorijas "Dievs ir milestība" hronometrāža jau pārsniedz stundas robežu, bet oratorija "Nāvi ar nāvi iznīcinājis" no atskaņotājiem un klausītājiem prasa divas stundas un vēl nedaudz. Uz šī fona Ziemassvētku oratorijas "Kristus ir dzimis" un pareizticīgo Lieldieņu oratorijas "Kristus ir augšāmcēlies!" četrdesmit piecas minūtes šķiet visai lakoniskas, toties cikls "Lielā psalmu grāmata" īstenots ar grandiozu vērienu – komponēti visi 150 psalmi, kurus komponists sadalījis divdesmit psalmofonijās. "Lielās psalmu grāmatas" atskaņojumam nepieciešami desmit koncerti, un kopš darba pabeigšanas 2013. gadā līdz klausītājiem pagaidām nonākusi tikai daļa.

Tātad arī Pelēča sakrālā mūzika vēsta par viņa radošo ieceru maksimālismu, un šādos gadījumos grūti izcelt kādus skaņdarbus kā labākos pretstatā ne tik spožiem. Taču detalizēti vērtējuma kritēriji kļūst problemātiski pirmām kārtām tādēļ, ka šeit komponists konsekventi sekojis principam, ka garīgajā mūzikā primārais ir vārds. Partitūrās valda pareizticīgo kultūrai atbilstoša jūtu askēze un domas koncentrācija, intonatīvais materiāls ir atbrīvots no komponista individualitātes nospieduma, un šāds depersonalizēts skaņuraksts iemieto to attieksmi pret mūzikas radīšanu un komponista profesiju, kas Rietumu pasaulē pastāvēja vēl ilgi pēc viduslaikiem – patiesībā līdz pat romantisma laikmetam, bet Austrumu liturģiskajā mākslā eksistē joprojām.

Šāda koncepcija neizbēgami rada vairākas dilemmas. Bez šaubām, mūzikas vēsture apliecina Georga Pelēča uzskatu, ka kopš baroka laikmeta robeža starp sakrālo un sekulāro mūziku izzuda. No šī brīža komponisti abpusēji vienotā stilā un mūzikas valodā rakstīja gan mesas un simfonijas, gan motetes un stīgu kvartetus, un jau Johana Sebastiāna Baha Mesa siminorā nekādi vairs neietilpst liturģijas ietvaros, kur nu vēl, piemēram, Leonarda Bernsteina "Mesa". Par to vēsta arī rekviēma žanra modifikācija, jauno laiku mūzikā komponistam vai nu apcerot visas nācījas dramatiskos likteņus ("Vācu rekviēms", "Poļu rekviēms" un – galu galā – "Latviešu rekviēms" to parāda jau nosaukumā), vai arī apzināti rakstot sēru mesu pašam sev.

No otras puses, ja sakrālā mūzika ir tik lielā mērā atsvešināta no paša komponista personības, gluži dabiski rodas jautājums – kādēļ publikai vairākas stundas no vietas jāsež koncertzālē, klausoties skaņdarbus, kur Konstantīna Švedova veikumu ir tikpat kā neiespējami atšķirt no Pāvela Česnokova, bet Sergeja Trubačova opusus no Vasilija Zinovjeva? Tā arī Georga Pelēča gadījumā – daudzas epizodes viņa grandiozajās partitūrās ir uzrunājošas, un uzmanību līdzās tradicionāli pārmanotajam homofoni harmoniskajam izklāstam saista arī polifonās rakstības dažādība, tomēr, tēmām un izteiksmes līdzekļu lokam arvien no jauna atkārtojoties, kopaina nogurdina. Un ironiski, ka uz Pelēča daiļradi, tostarp komponista instrumentālo skaņdarbu vienkāršoto motīvu pastāvīgo riņķošanu, var attiecināt paša Pelēča vārdus, kas veltīti Filipam Glāsam: "Viņš nekontrolē atkārtojumus, un viņš ne vienmēr kontrolē paternu kvalitāti". Citiem vārdiem sakot, Pelēča un Glāsa darbu ritmiski intonatīvās formulas ir iekļuvušas tādā kā nebeidzamā muzikālā ritējuma plūsmā – brīžiem tas izklausās interesanti, citkārt vairs nē.

Un tomēr – Georga Pelēča garīgajā mūzikā vērts ieklausīties kaut vai tādēļ, ka tā atspoguļo pasauli bez nomācoša fragmentārisma, neskaitāmām sīkumainām detaļām, dekoratīviem simulakriem un savu laiku pārdzīvojušām kaislībām. Tā ir pasaule, kurā cilvēks dzīvo saskaņā ar baznīcas liturģisko gadu un tādām norisēm laikā, kas aptveramas tikai vairāku paaudžu vērojumā un kurās iespējams justies nesadrumstaloti, neskrienot no viena īstermiņa projekta uz otru. Un atsaukties iespējai noklausīties desmit koncertu garumā visu Pelēča ciklu "Lielā psalmu grāmata" vai kādu citu monumentālu opusu ir tāds pats iemesls, kādēļ cilvēki lasa Marsela Prusta romānus vai apmeklē Alva Hermaņa iestudētās izrādes – saskaršanās ar realitāti, kurā eksistē garīgā vertikāle un kurā cilvēciskā izzīņa un dievišķā

iedvesma rodama arī plašākos mērogos par miniatūrveida formām. Visbeidzot, iepazīties ar šo Pelēča daiļrades daļu ir noderīgi tādēļ, lai uzzinātu, ar kādu aparātu skaistumu viņš oratoriju “Kristus ir augšāmcēlies!” un “Nāvi ar nāvi iznīcinājis” fināla ainās raksturo kristietības centrālo notikumu, un cik jaukās, apburošās un dzīvīgās intonācijās un tēlos izskan oratorijas “Kristus ir dzimis” pirmā daļa. Šīs atklāsmes tad arī pieder pie vērtīgākajām visā komponista daiļradē.

LABSKANĪGUMS

Raksturojot savu mūziku arī bez kādām norādēm uz reliģisku tēmu klātbūtni, Georgs Pelēcis parasti min divus jēdzienus – “eifonija” un “kalokagatija”. Eifonija nozīmē labskanību, daiļskanību – tā tad Pelēča mūzika ir konsonējoša, ar gaišām, skaidrām harmoniskām saskaņām. No sengrieķu izstrādātās kultūras teorijas nāk arī koncepts par kalokagatiju, kas apzīmē cildenas, ētiski līdzsvarotas personības tēlu – tā tad Pelēča daiļradē ir aktuāla personiski izjūsta cilvēcisks emociju un visas pasaules harmonija, kas izslēdz disonējošu spriedzi, dramatiskus konfliktus un psiholoģiski neatrisināmu problemātiku. Komponista mūzikā ētiskās un estētiskās dimensijas saplūst, par viņa daiļrades neatņemami svarīgu sastāvdaļu kļūst skaistuma klātesamība, skaistuma atspoguļojums, kas Pelēča izpratnē ir idents ar vienkāršo, dabisko, nesamāksloto. Protams, šīs estētiskās teorijas konsekvēnta realizācija praksē atkal noved pie vairākām dilemmām, un savu radošo koncepciju Georgs Pelēcis dažādos instrumentālās mūzikas žanros un dažādos skaņdarbos īstenojis ar mainīgiem panākumiem.

Kopš 90. gadiem Pelēča daiļrades centrā skaņdarbus pūtējiem nomaina opusi vijolei un kamerorķestrim. Šis ir jau iepriekšpieminētās partitūras, kuras spēlējis Gidons Krēmers un viņa izveidotais kamerorķestris *Kremerata Baltica*; klāt nāk arī citiem interpretiem rakstīti darbi – koncertu obojai un kamerorķestrim “Atceroties Orfeju” 2006. gadā pirmatskaņoja Normunds Šnē un “Rīgas kamer-mūziķi”, koncertīno “Florestāna marši” četrus gadus vēlāk Siguldā pirmo reizi spēlēja pianiste Katja Skanavi, pie *Kremerata Baltica* dirigenta pulsts stājoties Aināram Rubiķim, koncerts *Endorphin Music* kā pirmo piedzīvoja Kaspara Ādamsona vadītā Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra interpretāciju. *Concertino giocoso* kamerorķestrim pievienojas alts, “Ašuga teiksmā” – alts un duduks, arī citkārt komponists iecienījis solistu duetu – koncertā “Tomēr” spēlēja vijole un klavieres, opusā “Plaukstošais jasmīns” – vijole un vibrofons, *Unhappy Love* – vijole un kontrabass, bet vienā no jaunākajiem darbiem – “Ceriņu dārzā” – atkal vijole un vibrofons.

Ja pirms 90. gadiem Pelēča kamermūzikā dominēja klavieres, tad tagad atskaņotāju sastāvs aizvien dažādojas – komponista darbus spēlēja *Kremerata Baltica* mūziķi, piemēram, 2012. gada opusu “Sasalstošais ūdenskritums” vijolei, altam, klarnetei un klavierēm; tos savā repertuārā iekļauj ansamblis *Altera veritas* (svīta “Vasaras diennakts Salacgrīvā” divām koklēm, flautai un akordeonam), Artis Šīmanis un Kristīne Adamaite (“Saksofona pārdomas Johana Sebastiāna Baha ērģeļmesas skanējumam”), *Alliage Quintett* Vācijā (“Saules gaismas sonāte” saksofonu kvartetam un klavierēm), Gerharda Pavlikas trio Šveicē (*Three O* vijolei, čellam un klavierēm).

Šo skaņdarbu kopums tad arī daudziem klausītājiem veidojis būtiskāko priekšstatu par Georga Pelēča mūziku, kurā valda gaišas un saulainas izjūtas, nevilto prieks un enerģiska vitalitāte, poētisks lirisms un daudzas, tiešām daudzas konsonējošas saskaņas. Tiesa, ne vienmēr viss ir tik vienkārši – par “Latviešu rekviēmu” komponists vēstījis: “Slavenais režisors Pīters Grīnevejs ir teicis, ka mūsdienās svarīgākās tēmas mākslā ir sekss un nāve. Līdz seksam savā mākslā vēl neesmu ticis, bet nāves tematika gan tajā ir ienākusi.” Un, lai gan arī “Latviešu rekviēmā” komponists sekmīgi izvairījies no drūmas traģikas, viņa mūzikā vairākos zīmīgos gadījumos patiešām rodams nopietns eksistenciāls vēstījums. Tas caurauz altam rakstīto 24 kaprižu virtuozo skaņurakstu, opusa “Jānuss” meditātīvo tēlainību, koncerta “Atceroties Orfeju” izteismīgo poēziju; jūtu un domu dziļums raksturo arī koncertu “Tomēr”, *Concertino bianco* un sonāti klavierēm, kas vienlaikus saista ar mākslinieciskās

koncepcijas individualitāti un izteiksmes līdzekļu daudzveidīgumu.

Jau *Concertino bianco* – agrīnā Pelēča daiļrades paraugā – dzirdams, cik pārliecinoši komponists iedzīvina savu personisko klavierkoncerta žanra modeli; trijdaļu ciklā (pirmā daļa *Con intenerimento* – “Ar maigumu”, otrā daļa *Con venerazione* – “Ar godbijību”, trešā daļa *Con anima* – “Ar dzīvību”) autors acimredzami koncentrējies uz lirisku jūtu atklāsmi, un, lai gan klausoties koncerta vidusdaļu, nepamet aizdomas, ka šeit skaņās paustā pielūgsmē šoreiz vērsta uz sievieti, nevis Dievu, mūzikas vērtībai tas nekādi nenāk par sliktu.

Viendabīgajā opusā “Tomēr” darba kompozicionālā struktūra, noskaņu vijumi un emocionālo nostādņu pretstati ir guvuši vēl jo pārsteidzošāku, meistarīgāku realizāciju, un tas pats sakāms arī par klavieru sonātes kvalitātēm, šim opusam apliecinot, ka, tiklīdz Pelēcis attālinās no ierastā postminimālisma, tā viņa mūzikas harmonijā, formveidē, tembrālajā gammā, emociju pasaulē parādās impresionisma iezīmes. Paralēles velkamas brīžiem ar Klodu Debisī, brīžiem ar Ēriku Satī vai Fransisu Pulenku; bez šaubām, gan paša Pelēča, gan franču meistarū opusos turpat identificējama arī neoklasicisma paradigma, un šī polistilistika palīdz izbēgt no vienkāršota un plakana muzikālā zīmējuma.

Ne jau vienmēr Pelēcim tas izdevies – tā, piemēram, “Jānusa” suģestējošā skaņuraksta beigu daļā viņš bez kādas vajadzības pielicis klāt epizodi ar jau daudzkārt dzirdētajām liksmajām intonācijām, un arī komponista instrumentālajiem cikliem tipiska problēma ir tā, ka fināla daļas salīdzinājumā ar iepriekš iepazīto mūziku izklausās jūtami blāvākas un virspusējākas. Tā tas bijis ar *Concertino bianco*, ar vēl vairākām citām partitūrām – taču, neraugoties uz to, iepriekš raksturotie instrumentālie opusi ierindojami komponista labāko darbu vidū.

STILIZĀCIJA

Nevaru gluži pievienoties muzikologu atziņai, ka Georga Pelēča mūzikai nav nekā kopīga ar stilizāciju – vairākos labi zināmos komponista opusos ar pagātnes autoru stilu, skaņurakstu un tematisko materiālu ir pavisam tieša sasaiste. Protams, var diskutēt, cik lielā mērā daiļrades metode saucama par stilizāciju, ja tajā komponists neuzskata par vajadzīgu precīzi un nepārprotami nopietni atainot pirmparauga mākslinieciskos vaibstus – taču pretējā gadījumā

PAR DAIĻRADES NEATŅEMAMI SVARĪGU SASTĀVDAĻU KĻŪST SKAISTUMA ATSPUGUĻOJUMS, KAS PELĒČA IZPRATNĒ IR IDENTIS AR VIENKĀRŠO, DABISKO, NESAMĀKSLOTO

rezultāts diez vai būtu kas vairāk par otrās šķiras kopiju. Uz Georga Pelēča daiļradi šādu vērtējumu nekādi nevar attiecināt, un šī nu ir viena no nedaudzajām īpašībām, kas Pelēcim kopīga ar Pēteri Plakidi – spēja radoši atsaukties uz agrāko laiku komponistu veikumu un šādas ievirzes partitūrās ietvertā humora izjūta – iezīme, kas arī Pelēča mūzikai nepavisam nenāk par ļaunu.

Paralēle starp Pelēci un Plakidi ir gluži acimredzama – Plakidis radījis opusu “Vēl viena Vēbera opera” klarnetei un orķestrim, kurā liksmi spēlējies ar vācu romantiķa un viņa līdzgaitnieku izteiksmes līdzekļu arsenālu, turpretī Pelēcis Jozefa Haidna divpadsmit Londonas simfonijām pievienojis vēl vienu – “Trīspadsmito Londonas simfoniju”, tikpat burvīgu, košu un intonatīvi trāpīgu kā, piemēram, Plakida “Veltījums Haidnam”. Arī citu skaņdarbu nosaukumi runā paši par sevi – “Astors Pjacolla, Oskars Stroks un es”, “Henriju Pērselu godinot”, “Hildegardes dziesmas” – tiesa, vokālās grupas “Putni” pasūtītājā vokāli instrumentālajā ciklā Pelēcis Bingenē Hildegardes vēstījumam atsauca tikpat nopietni kā saksofona monodijās līdzās Baha ērģeļu mesai, taču tas tikai apliecina, ka dialogs ar pagātnes meistariem iespējams stipri dažādā emocionālā amplitūdā.

KLAVIERMŪZIKA

Neatņemama Georga Pelēča daiļrades daļa no pašiem pirmajiem jaunības gadu darbiem līdz pat pēdējiem gadiem ir klaviermūzika, un arī šeit komponists atradis uzticamu interpretu – pianistu Juri Kalncienu. Tieši viņš vienā albumā ieskaņojis visas sešas Pelēča klavieru svītas, klāt pieliekot arī skaņdarbu “Vecā dienasgrāmata” un “Trīs intermeo”, un viņš arī pirmatskaņojis un ierakstījis 30 prelūdiju ciklu *Descendente per tercias*. Citas partitūras, kas kārtējo reizi vēsta par Pelēča jaunrades grandiozo atvēršanos – kopā ar Vladimīru Martinovu radītais opuss “Sarakstīšanās” divām klavierēm vai 50 miniatūru cikls “Atceroties pasakas” klavieru duetam – līdz šim nav piedzīvojušas monogrāfiskus ieskaņojumus, turpretī par *Descendente per tercias* Jura Kalnciema versijā var pārlicināties, ka tas, neraugoties uz visu stundas un divdesmit minūšu izvērsumu, pieder pie saistošākajiem Georga Pelēča darbiem.

Acīmredzot arī tādēļ, ka cikls veidots kā miniatūru kopa, un, autoram īstenojot ieceri par prelūdijām visās 30 tonalitātēs (protams, viņam nepietiek ar parastajām 24, jāņem vēl klāt arī enharmoniskās), mūzikā rodami kontrasti iemirdzas sevišķi krāšņi. Šeit ir faktūru dažādība, daudzveidīgas ritma variācijas, emociju un raksturu pārvērtības, tempa, dinamikas un tembrālo rakursu pretstatījumi; un jā – šajā ciklā pavisam droši var runāt par stilizāciju klātbūtni – viena no miniatūrām rakstīta kā džeza prelūdijs, cita turpretī ir parafrāze par tautasdziesmas “Tumša nakte, zaļa zāle” tēmu, savukārt vēl kādā ieskanas senas Alfrēda Vintera ziņģes tēma – turklāt istajā kontekstā.

Neviennozīmīgāku vērtējumu raiša Pelēča klavieru svītas, kas tapušas ilgākā laika periodā – Pirmā datēta ar 1980. gadu, Otrā līdz Ceturtā piederīgas 80. gadiem, bet Piektā un Sestā iepriekšējām pievienojušās pēc vairāk nekā 20 gadu ilga pārtraukuma – 2008. gadā. Opusu daļām doti programmatiski nosaukumi, mūzikas valodā komponists palicis sev uzticīgs, un rezultātu tad nu arī iespējams uztvert dažādi. Grūti nepievienoties Jura Kalnciema ieskaņojuma apskatā izteiktajam spriedumam: “Ne par visu Georga Pelēča uzrakstīto gribas teikt, ka tas ir oriģināli vai svaigi, par šo un to – grūti izprast, ar ko, piedošanu, tā vai cita banālā tēma ir sliktāka vai labāka par kāda bērnu mūzikas skolas audzēkņa veikumu solfedžo skolotājas vadībā, kur tēmiņa vispirms labajā, tad kreisajā rokā”. Citiem vārdiem sakot, šeit formulēta viena no būtiskākajām problēmām visā Georga Pelēča daiļrades kontekstā – komponistam principiāli pievērsties vienkāršām, bez kādām grūtībām uztveramām un saprotamām emocijām un izteiksmes līdzekļiem, dažbrīd šķiet, ka nav tāda intonativā materiāla, par kuru Pelēcis teiktu: “Tas nu tomēr ir pārāk primitīvi un banāli”; viņš spējīgs izmantot pilnīgi visu – ar likumsakarīgām sekām.

ROMANTISMS

Savukārt otra problēma jau attiecas vairs nevis uz kompozicionālo metodi, bet gan uz estētikas jomu. Klausoties Georga Pelēča mūziku, kurā, kā jau minēts, viņš konsekventi seko sevis paša izsenis definētajiem principiem, neatkāpjoties no konsonantas mākslas principiem ne soli, un salīdzinot šo opusu radītos iespaidus ar paša komponista publiskajiem izteikumiem, tostarp vēl pavisam nesen – septiņdesmitajā gadskārtā sniegtajās intervijās, pakāpeniski atklājas kāda divaina nesakrītība. Pelēcis atkal un atkal uzsveris, ka romantisms ir viņa aicinājums un misija, ka romantiskas mākslas pamatpazīme ir pozitīvu emociju atspoguļojums un ka romantisma mūzikā, romantiskajā pasaules izjūtā primāra ir harmoniska skaistuma atklāšana. Romantismam, protams, ir daudzas un dažādas definīcijas, bet īstenībai tuvākais laikam gan būs atskaņotājmāksliniekiem adresētais apgalvojums: “Romantisms ir tad, kad jūs mūzikā atainojat jūtas, kuras jūs savā mūžā nekad neesat piedzīvojuši un nekad arī nepiedzīvosiet, un par to turklāt jums katru dienu jāpateicas Dievam”.

Ne jau velti atskaņotājiem mūsdienās tieši ar romantisma mūzikas interpretācijām parasti klājas visbēdīgāk, viņu spēlēto virtuozo pasāžu spozmei daudzkārt tikai akcentējot viltotu patētiku, domu banalitāti un jūtu tukšumu, un ne jau velti romantisma jēdziens

parasti asociējas ar tādu kaislību sfēru, ar tādām augstsprieguma jūtām, kuras cilvēkam labāk nekad mūžā nepieredzēt. Un tad nu jautājums – kāda gan Georga Pelēča un viņa domubiedru pārstāvētās bezkonfliktu estētikas teorijai un praksei ir saistība ar romantisma kultūru, kurā traģiska sašķeltība un nepārvarams bezdibenis starp realitāti un ideālu ir ieprogrammēts jau pašā būtībā un kura, saprotams, ir diametrāli pretēja ne tikai klasicisma un modernisma paradigmai, bet arī lētam sentimentālismam?

Iespējams, ka te arī meklējams viens no cēloņiem tam, kādēļ tādus Pelēča opusus kā klavierkoncertu *Musica confinata* (pirmatskaņojums 2017. gada februārī – *red. piez.*) vai koncertu vijolei un kamerorķestrim “Kādas biogrāfijas lappuses” nevar uzskatīt par radošām veiksēm. Jā, ieceres ir labas un nopietnas, taču to pilnvērtīgai realizācijai klavierkoncertā stājas ceļā divas jau iepriekš nosauktās nelaimes – standartizētas tēmas un daudzvārdīgi atkārtojumi, arī otra opusa skaņuraksts neizceļas ar īpašu oriģinalitāti, savukārt galvenais iemesls abu partitūru salīdzinājumam meklējams pašas mūzikas koncepcijā.

“Kādas biogrāfijas lappuses” rakstītas Gidonam Krēmeram, mūzika plūst gan meditātīvi, gan virtuozī, gari un plaši tiek citēti Sibēliusa vijolkoncerts, neiztrūkst arī citu pagātnes komponistu motīvu, tomēr plašāks vispārinājums un dziļāka izteiksmība izpaliek. Un tad atkal rodas jautājums – kurai biogrāfijai īsti šīs lappuses pieder? Gidonam Krēmeram? Kādam citam izcilam no Krēmera paaudzes un vides nākušam vijolniekam, piemēram, Filipam Hiršhornam? Pašam Pelēcim? Bet varbūt Sibēliusam vai pat Ibsenam? Ja visos gadījumos formālie priekšnoteikumi it kā atbilst, kādēļ tad mūzikas gaita ir tik pelēcīga un iepriekšsparedzama? Varbūt tādēļ, ka mākslinieka dzīve visā tās dramatismā, iekšējās pasaules konfliktos un saskarsmē ar sabiedrību nav atainojama vienīgi ar divām krāsām – saulainu optimismu un lirisku nostalgiju? Un diez vai būs tā, ka *Musica confinata* autobiogrāfiskās aprises dzimušas tāda mākslinieka iztēlē, kam dzīve visu mūžu ritējusi viegli, gludi un bezpersoniski, bez kādiem emocionāliem pārdzīvojumiem, intelektuālas izziņas un psiholoģiska sprieguma.

Tajā pašā laikā visā Pelēča daiļradē, ieskaitot viņa klavieru svītas, kuras komponists nosaucis par savām “dvēseles dziesmām”, ir kaut kas ļoti pievilcīgs. Pat ja šo klavieropusu tematiskais materiāls neuzrunā, grūti noslēpt simpātijas pret Pelēča mūzikas lirisko varoni, kurš nejūtas sevišķi ērti ne 80. gadu, ne mūsdienu realitātē ar visām tās labi zināmajām ēnas pusēm. Protams, iespējamas ilgas un nopietnas diskusijas par to, kādam stilam un pasaules uzskatam patsiesībā pieder Pelēča jaunrade, kuru viņš pats sauc par romantisku. Neoromantisma koncepts īsti neder, jo arī tas vedina uz priekšstatu par mākslā atspoguļotām cilvēcisku pārdzīvojumu sadursmēm, un neoklasicisms arī nē, jo tā ironiskā objektivitāte raksturo pavisam citu mentālo tipu.

Viena no atbildēm varētu būt tāda, ka piemērots apzīmējums šādai stilistikai, kas aptver vienkāršāko, naivāko, emocionāli atklātāko muzikālās tēlainības spektru, ieskaitot atsauces uz 18. gadsimta sentimentālismu un 20. gadsimta minimālisma rakstības paņēmienus, nemaz vēl nav izdomāts. Un varbūt arī nevajag visu par katru cenu klasificēt. Tāpat skaidrs, ka Pelēča daiļrade ataino tikai daļu no laikmeta un sabiedrības norisēm – bez traģiskiem satricinājumiem, dramatiskām kolizijām un filosofiska vispārinājuma.

Georgs Pelēcis savā mūzikā drīzāk tuvinās ideālas pasaules atspulgam, kur visas eksistenciālās dilemmas, visi psiholoģiskie samēzģojumi ir atrisīti un atrisināti visaptverošas transcendentālas harmonijas gaismā un kur vairs nevajag nekādas personiskas drāmas. Tā vietā komponists labāk pievērs uzmanību plaukstošu jasmīnu, ceriņu dārza, ziedošu pieneņu lauka skaistumam, un nav viņa vaina, ja cilvēki visu sabojā. Galu galā – jau pirms Georga Pelēča dzimšanas Lūsija Moda Montgomerija rakstīja: “Un neļauj sevi aizraut tiem klagātājiem par realismu. Atceries, ka priežu meži ir tikpat reāli kā cūku kūti, un staigāt pa tiem ir daudz patīkamāk”. Pie tā arī paliksim. 🍷