

CEĻA ZVAIGZNE

ĒRIKS RAISTERS

Ļēni, izjāsti.

Jānis Kalniņš 78.

1. 2. $\frac{3}{2}$ $\frac{2}{2}$ pp pp

Mū- su ca- ģa zvaig- zne a- si,

mp pp p

Lat- vi- ja, kas mums skum- ji mā- si vēl ei- z

mp pp

mf mf

tā- lu- ma. Gri- bā- jān pie te- vis

mf

f mf

drīz bi- z, vie- nu- viet, ta- gad pā- ri jū- nām dau- dzām

f

FORMVEIDES ĪPATNĪBAS JĀŅA KALNIŅA KORDARBOS

Jeļena Ļebedeva

Formveides procesi kormūzikā, tāpat kā vokālajos žanros kopumā, vienmēr saista interesi savas neparedzamības un, var teikt, neizsmeļamības dēļ. To īpatnības izriet no vārda un mūzikas sintēzes, kas arī nosaka formas individualizāciju un var izpausties gan ļoti vispārināti, gan konkrēti, aptvert viengabalainā veseluma dažādus līmeņus, kā arī teksta semantikas un sintakses nianšes. Varbūt tieši tāpēc vokālās formas ir tik grūti sistematizēt, izveidot stingru klasifikāciju: priekšplānā vienmēr izvirzās individuālais faktors, proti, komponista veidotā teksta interpretācija. It īpaši, ja komponists ir spilgta radoša personība, kuras mūzika ir ne tikai tās vai citas tautas kultūrvēstures fakts, bet arī ieņem savdabīgu un paliekošu vietu šīs tautas garīgajā mantojumā.

Šāda radoša personība latviešu skaņumākslā ir arī komponists Jānis Kalniņš (1904–2000), kurš sacerējis visdažādāko žanru darbus, tai skaitā kormūziku. Kora kompozīcijas *a cappella* J. Kalniņš radījis visā savas darbības gaitā: viņa pirmā dziesma jauktajam korim *Ziedonī* tapusi 1921. gadā, bet pēdējā (*Mūsu Tēvs*) 1987. gadā. Pilnīgākais šo dziesmu apkopojums ir Ulda Kokara sastādītais krājums *Jānis Kalniņš. Kora dziesmas a cappella* (Rīga: Nordik, 1997). U. Kokars ir arī krājuma priekšvārda autors [3].

Tautasdziesmu apdares komponists ir rakstījis it kā sērijveidā, proti, vienā vai pāris blakus gados uzreiz vairākas (piemēram, 1929. gadā – astoņas), turpretī oriģināldziesmas jomā līdzīga intensitāte nav izpaudusies. Rets izņēmums ir 1923. gads, kad tapušas piecas dziesmas jauktajam korim (*Daugavas krasti, Kā sapnis drīz aizskrēja, Gar sirmiem mūriem, Svētā birze, Teika*), tomēr vēlāk skaņradis gadā lielākoties sacerējis tikai pa vienai vai divām dziesmām. Kopumā J. Kalniņa kordarbu *a cappella* klāstā ir 29 oriģināldziesmas jauktajam korim (*Nordik* izdotajā krājumā ietvertas 17), 16 oriģināldziesmas vīru korim (*Nordik* krājumā – vienpadsmit) un sešas sieviešu korim (*Nordik* krājumā – divas), kā arī 34 tautasdziesmu apdares (*Nordik* krājumā iekļautas 32).

Šī raksta uzmanības degpunktā būs tieši J. Kalniņa oriģināldziesmas, jo tajās visspilgtāk atspoguļojas viņa formveides savdabība. Uzbūves ziņā tās ir visbagātākās un daudzveidīgākās. Savukārt tautasdziesmu apdarēs galvenā loma ir variētai strofu formai, kas oriģināldziesmām nav tipiska.

Uzreiz jāatzīmē, ka J. Kalniņa oriģināldziesmās nav viena dominējošā formas tipa. Komponista muzikālā domāšana ir brīva, un viss ir pakļauts teksta saturam. Zināms ilustratīvisms nekad nav pašmērķis, tas vienmēr ietver kādu krāsainu niansi, spilgtu detaļu, kas palīdz uztvert intonatīvo procesu. Lai arī visnotaļ individualizēta, J. Kalniņa kordarbu forma tomēr nav izteikti avangardiska – tā veidojas vēlinā romantisma, dažbrīd impresionisma tradīciju ietvaros (starp citu, tas attiecas ne tikai uz pašu formu, bet arī uz tās iekšējiem parametriem – harmoniju un faktūru).

J. Kalniņš pievērsies galvenokārt dziļai, emocionāli piesātinātai, tēlaini spilgtai dzejai (Jāņa Raiņa, Jāņa Sudrabkalna, Viļa Plūdoņa, Kārļa Skalbes u. c. autoru darbiem), ļoti elastīgi un smalki *lasot* viņu tekstus, savdabīgi tulkojot to formu. Dažreiz izcelta kāda viena dzejas šķautne.

Visai raksturīga šai ziņā ir dziesma jauktajam korim *Svētā birze* (1923), kurā izmantots Kārļa Krūzas teksts. Dzejoļa kompozīciju var traktēt gan kā astoņrindu rondo, kurā tradicionāli atkārtotas atsevišķas rindas (1. 2. 3. 1. 4. 5. 1. 2.), gan kā trioletu – tiesa, nekanonisku (otrajā gadījumā astoņrindu sintaktiskais dalījums veido divas uzbūves – 1. 2. 3. 1. | 4. 5. 1. 2., tomēr K. Krūza dzeju dalījis savādāk – 1. 2. 3. | 1. 4. 5. | 1. 2.). Šķiet, ka rindu atkārtojums varētu rosināt komponistu pievērsties rondoveida formai, resp., šim atkārtojumam būtu jāatspoguļojas mūzikā. J. Kalniņš vienmēr brīvi operē ar dzeju – viņš var grupēt rindas citādi nekā tekstā, atkārtot atsevišķus vārdus vai vārdu secības, tomēr sintakse vienmēr uztverama kā orientieris formā. Arī šī dziesma nav izņēmums.

Kā jau atzīmēts, teksts ietver atsevišķu rindu atkārtojumus. Jāmin vēl divi formveides faktori: tikai divu atskaņu (a b a | a a b | a b) un divu metrisko struktūru (deviņ- un astoņpēdu rindu – 9 8 9 | 9 9 8 | 9 8) pastāvēšana. Tādējādi teksta iekšējā uzbūve ir stingri reglamentēta, regulāra. To pasvītro arī skaņu atkārtojumi (t. s. aliterācija: *klusums – klājies; bezgala – saldš; nebeidzamus – mūžus; gājējs – stājies* utt.).

J. Kalniņa dziesmā saglabājas sintaktiskais dalījums, turklāt tas ir daudzveidīgi akcentēts mūzikā:

- 1) ar remarkām, kas sastopamas gan formas posmu sākumā, gan noslēgumā (vārdi *Ļoti mierīgi* daļa arī pirmo posmu);
- 2) ar harmoniju – pirmais un otrais posms beidzas ar V pakāpes akordu (dabisko dominanti un t. s. *tukšo* dominanti bez tercās), pirmā posma sākumteikums – ar III pakāpes akordu; trešo posmu noslēdz mažora tonika pamattonalitātē; starp citu, dziesmā visu laiku jūtama svārstīšanās starp *e moll* un *G dur*. Komponista harmoniskā valoda ir viena no interesantākajām viņa stila īpatnības izpausmēm. Kordziesmu harmoniskā vertikāle bieži veidojas balsu lineāras virzības rezultātā. Tādējādi modalitātei ir lielāka loma nekā tonāli funkcionālai harmonijai. Tieši tas nosaka J. Kalniņa savdabīgo akordiku, kas parādās arī kadencēs;
- 3) ar faktūru un tembru – šis aspekts ir ļoti svarīgs, jo faktūras būtiskā nozīme izpaužas formas dažādos līmeņos. Vispirms, faktūras ziņā atšķiras un pat kontrastē formas pamatdaļa – divi posmi, kuros dominē polifons izklāsts – un noslēgums (pirmās un otrās rindas atkārtojums akordu faktūrā). Taču arī pamatdaļā faktūras risinājums nav viendabīgs: gan katrs sākumposma teikums, gan otrais posms (ar to pašu teksta pirmo rindu) sākas ar tembrālām un intonatīvām imitācijām, un turpinājums ikreiz ietver akordu *vienkāršojumu*. Citiem vārdiem, viens un tas pats faktūras izklāsta princips darbojas divos formas līmeņos.

Tādējādi visi minētie faktori izceļ teksta sintaktisko, bet ne metrisko dalījumu (jo ir atkārtoti vārdi, frāzes).

Metroritma brīvība, neregularitāte kļūst par skaņdarba plānu, kas kontrastē teksta reglamentētajai regularitātei. Šis plāns veido *pret darbības* līniju, kas, no vienas puses, pieder pie komponista muzikālās domāšanas raksturīgām iezīmēm, no otras – savdabīgi atspoguļojas formā, ļauj paraudzīties uz to jaunā gaismā. It īpaši tas saistīts ar taktsmēru, kas dziesmā nav pastāvīgs. Kopumā maiņu taktsmērs ir neregularitātes pazīme, tātad arī pārstāv *pret darbības* šķautni. Tomēr taktsmēru maiņas secībai ir sava loģika. Sākotnējais taktsmērs 4/4 valda pirmajā teikumā, kur eksponēta teksta pirmā rinda; seko taktsmēra maiņa – 6/8, 9/8, 6/8 (turklāt 9/8 sakrīt ar remarku *poco rit.* – t. i., paspilgtina to, izceļot kadenci ar palēninājumu). 4/4 atgriešanās sakrīt ar pirmās un otrās dzejas rindas pēdējo atkārtojumu. Tādējādi formā iezīmējas metra reprīze, arka, kas ir viens no formas organizācijas faktoriem.

Pirmajā mirklī šķiet, ka līdzīga arka saista arī dziesmas triju uzbūvju proporcijas. Proti, teksta grupēšana (1. 2. 3. | 1. 4. 5. | 1. 2.) rada proporcijas 9 t.–12 t.–9 t. Zināmā mērā tas varētu atbilst dziesmas tekstam raksturīgajai metra regularitātei. Tomēr faktiski tā ir maldu proporcionalitāte, jo malējos posmus atšķirīgus vēš taktsmēra maiņa un sīkāku nošu ilguma vienību (ceturtdaļu vai astotdaļu) izmantojums; tādējādi pirmais posms (33/4) ir īsāks par pēdējo (36/4).

Līdzīga aproportionalitāte, t. i., neregularitāte, ir raksturīga arī teikumu un frāžu savstarpējām attiecībām. Tā, piemēram, pirmais teikums sākas kā triju taktu frāze, taču imitācijveida atkārtojuma dēļ tiek paplašināts līdz četrarpus taktīm:

Lēni

1. teikums

1. piemērs

Ļoti mierīgi

klū - sūms klā - jies. Un miers bez - ga - la

klū - sūms klā - jies. Un miers, un miers bez - ga - la

2. teikums

Otrais teikums, ko arī ievada imitācija, ir četrarpus taktis garš, tomēr taktsmēra maiņas dēļ isāks par pirmo. Šis teikums dalās divās nevienādās frāzēs (divarpus un divas taktis). Tādējādi kopumā pirmajā posmā vērojams saīsinājuma process: 4, 5 t.+ 2, 5 t.+ 2 t., taču faktiski (atkal taktsmēra *vainas* dēļ) veidojas skaldījums (18/4 – 7, 5 / 4 – 7, 5 / 4, ja nošu ilgumvienība ir ceturtdaļa). Otrajā posmā (1., 4., 5. rinda) ir arī brīvas iekšējās proporcijas: 4 t. + 2 t.+ 3 t.+ 3 t. Tas viss atspoguļo pretdarbības šķautni, kas bagātina un individualizē skaņdarba formu.

Kopumā dziesmas intonāfīvi tematiskais saturs, kura pamatā ir teksta sintaktisks traktējums, liecina par formai tipisko caurvijuzbūvi:

Teksta rindas:	1. 2. 3.	1. 4. 5.	1. 2.
Taktis:	1.–9.	9. –21.	22.–30.
Formas posmi, kuru iekšējās attiecībās darbojas variantveida ķēdes elementi	a $\alpha \beta$	b $\beta^v \sim$	c γ

Trijdaļība, teksta atkārtojumi un daļēji arī faktūras un laika attiecību arkas (t. i., netematiskā reprizitāte) ir dziesmas formveides papildiezīmes.

Šis piemērs visai trāpīgi atspoguļo J. Kalniņa darbu ar tekstu un mūzikas materiāla veidošanu. Lai gan *Svētā birze* ir viens no komponista agrīnajiem opusiem, tai piemītošās īpatnības saglabā savu nozīmību arī turpmāk.

Turpinājumā vēlētos akcentēt vairākas iezīmes, kas ir un, otrādi, kas nav tipiskas J. Kalniņa stilam.

Interesanti, ka visvienkāršākā, dziesmas žanram raksturīgā strofu forma (arī tās paveidi – variantu un variēta strofu forma) komponista oriģināldziesmās sastopama ļoti reti vai pat vispār nav atrodamā. Variēta strofu forma biežāk izmantota J. Kalniņa tautasdziesmu apdarēs (*Redz, kur jāja div' bajāri, Gaidi, gaidi, māmuliņa* u. c.). Tikai viena oriģināldziesma veidota vienkāršā strofas formā kā kvadrātisks atkārtotas tematiskās uzbūves periods (8 + 8 t.) – *Mīlestība* jauktajam korim (1940; Jāņa Akuratera vārdi). Teksta garīgais saturs acīmredzot rosinājis komponistu izmantot korālisku (akordu) izklāstu. Gan dziesmas vispārējā uzbūve, gan faktūra šķietami atspoguļo pilnīgu pakļautību tekstam. Tomēr arī šajā skaņdarbā gribētos atzīmēt divas īpatnības.

Pirmā ir saistīta ar harmoniju, jo tieši šis mūzikas valodas līdzeklis korāliskā izklāsta kontekstā pievērš galveno uzmanību. Dziesma sacerēta *Ges dur*, bet abos teikumos ir novirze uz vienu un to pašu tonalitāti – *as moll*, resp., uz subdominantes sfēru (II pakāpi). Pirmajā teikumā jauna minorīga krāsa parādās otrās frāzes nobeigumā, izceļot vārdu *atspīdums* (4. t.), savukārt otrajā teikumā komponists tematiskā atkārtojuma ietvaros ne vien saglabā sākotnējo variantu, bet arī papildina jauno tonālo krāsu, pārvietojot akcentu jau uz dziesmas tituluvārdu – *mīlestība* (13. t.).

Bez tam uzmanību saista, pirmkārt, plaši un daudzveidīgi parādītā subdominantes sfēra, otrkārt, akordika (pati akordu struktūra kopumā). Tā, piemēram, jau sākumā (1.–2. t.) izmantota septakordu secība, ko ievada divi subdominantes grupas akordi: VI₇–II₇–V₇. Nākošajā frāzē atkal centrā ir subdominantes kolorīts: secība VI–II sniegta jaunā variantā – kā alterēta un diatoniska akorda līdzāsnotatījums (VI_{4/3}^{b5b7}–II). Interesanti, ka viens un tas pats akords dažādos posmos pierakstīts atšķirīgi: kā VI_{4/3}^{b5b7} 3. taktī un II₇^{#1#3} 11. taktī. Turklāt abos gadījumos līdztekus sākotnējās frāzes melodiskai sekvencēšanai soprānu partijā ir skaidri izcelta hromatiskā lejupejoša kustība vīru balsīs. Hromatiskā kustība dažbrīd aptver vairākas balsis, veidojot intonatīvu ķēžveida attīstību:

Soprāni:			<i>des</i> – <i>d</i> – <i>es</i>
Tenori:	<i>as</i> – <i>a</i> –	<i>b</i> – <i>ces</i> – <i>c</i> – <i>des</i>	<i>des</i> – <i>c</i> – <i>ces</i> – <i>b</i>
Basi:			<i>b</i> – <i>a</i> – <i>as</i>
Taktis:	13.	14.	15.

Tieši subdominantes akordu grupa ir vispilnīgākā (II, IV, VI pakāpes akordi) un daudzveidīgākā: tajā pārstāvēti gan diatoniski un alterēti akordi, gan trijskaņi, septakordi, gan (7. taktī) arī nonakords. Dominantes funkcijas ietvaros pēdējais sastopams arī abās kadencēs (8., 15. t.):

1. teikums

S.
A.
T.
B.

Viss ti - kai mal - dī - ša - nās, viss ti - kai at - spi - dums,

5

tik vie - na ģē - las - tī - ba no die - viem lem - tā mums.

V⁹

9

2. teikums

Ir tik - īis ro - žu zel - tā, kas velk mūs mū - žī - bā, tā

13

mī - les - tī - ba dzi - ja kā pa - ti mū - žī - ba.

V⁹

Harmonija skaņdarbā ir gan attīstības, gan kolorīta līdzeklis, savukārt ritms (līdztekus faktūrai) veic formas vienotājfaktora lomus. Tomēr arī ritms dažkārt saistīts ar kādu individuālu niansi, akcentējot tekstā galveno. Tas attiecas uz dzejoļa metrikas traktējumu dziesmā. Komponists piedāvā frāzēm trohaja struktūru (kā trohaja vai peona pēdu). Bet pirmā teikuma beigās veidojas savdabīgs metra lēcieni – uztakts motīvs (*no dieviem* → ♩ | ♩ ♩). Otrajā teikumā uztakts motīvs (t. i., jambiskuma elements) ir paplašināts un izceļ dziesmas satura centru (*tā mīlestība* → ♩ | ♩. ♩ ♩ ♩), turklāt vēl atkārtojas nobeigumā (*kā pati*). Tā, protams, ir smalka, taču formas procesā ļoti būtiska nianse.

Vēl viens strofu formas piemērs ir *Putnu šūpla dziesma* sieviešu korim (1949; Birutas Tripodi-Kalniņas vārdi). Skaņdarba saturs atspoguļots jau nosaukumā, un mūzikas materiāla atkārtojumu gaitā saglabāta viena un tā pati ieaijājošā noskaņa. Varbūt tieši tāpēc strofiskums ir formas pamatā. Dziesma sastāv no trim strofām. Bez tam forma ietver gan teksta, gan mūzikas refrēnu – piedziedājumu, kurš trešajā strofā ir paplašināts ar faktūras izmaiņām, tādējādi iegūstot kodas nozīmi:

Formas posmi	I	R	II	R	III	R
Tematisms	a	b c	a	b c	a	b c ₁ ←
Proporcijas	<u>12 + 12</u> + 10		<u>12 + 12</u> + 10		<u>12 + 12</u> + 10 + 8	
Harmonija	a moll: V	I	V	I	V	I

Shēma uzskatāmi liecina, ka dziesmas kopējā formā mijiedarbojas regularitāte un neregularitāte. To rāda arī strofas struktūras līmeņu hierarhija:

motīvi		<u>112</u> <u>112</u> <u>22</u>	
frāzes	4 4 2 2	4 4 4	2 2 6
teikumi	12	12	10

Frāžu līmenī regularitāte un kvadrātiskums orientēti uz 2 vai 4 taktu struktūrām (skaldījums), bet kopumā veidojas nekvadrātiska uzbūve (12 t.). Protams, ne visos struktūras līmeņos šis risinājums ir tik viennozīmīgs. Te prioritāte ir faktūrai. Tā, piemēram, formas pirmajā posmā (a) skaldījuma struktūra imitāciju dēļ var veidoties savādāk: ne 4 + 4 + 2 + 2, bet 6 + 2 + 2 + 2 vai arī 6 + 4 + 2:

3. piemērs

12 **b** *p*

Lūk, pe - lē - kās drā - nūs tā ap - stai - gā mūs. Mēs
 Viņš at - bil - di gai - da, viņš nak - tij jūs sūdz. Mēs

p *mf*

- zā.
lūdz.

Otrajā posmā (b), kas iezīmīgs ar iekšēja summējuma struktūru, limeņu hierarhija ir sarežģītāka, tomēr rezultāts līdzīgs. Trešais posms (c), t. i., refrēns, ir it kā pirmā spoguļvariants, taču šī uzbūve ir īsāka par iepriekšējām, tāpēc 12 taktu regulāra atkārtojuma princips ir pārkāpts. Dziesmā kopumā pirmās un otrās strofas iezīmēto regularitāti nesaglabā pēdējais posms (trešā strofa), turklāt šoreiz izmaiņas saistītas ar pagarinājumu.

Tādējādi skaņdarba procesuālais aspekts rada īpaši harmonisku iespaidu: viena otru līdzsvaro dažādas ievirzes tendences – regularitāte un neregularitāte, saīsinājums un paplašinājums, skaldījums un summējums, kvadrātiskums un nekvadrātiskums.

No tipizētām formām J. Kalniņa dziesmās bieži sastopama vienkārša trijdaļforma ar reprīzi, kas arī sakņota strofiskumā. Piemēri ir vairākas dziesmas vīru korim – *Lielā junda* (1935; Raimonda Bebra vārdi), *Jūras spožums* (1939; Kārļa Skalbes vārdi) un *Tikai vienu pašu zvaigzni* (1946; Aspazijas vārdi). Šīm dziesmām raksturīga ļoti vienkārša akordu faktūra, un strofu uzbūvē pārsvarā valda kvadrātiskums; galvenais izteiksmes līdzeklis, kā parasti J. Kalniņa mūzikā, ir harmonija. Tikai pirmajā no minētajām dziesmām otrā un trešā strofa atkārtojas ar jaunu tekstu, formu paplašinot:

I	II	III	IV	V
a	b	b	a	a

Arī starp dziesmām jauktajam korim ir reprīzes tipa formu paraugi. Visvienkāršākā no tām ir *Vadoņa suminājums* (1935; Viļa Plūdoņa vārdi), toties divu citu dziesmu uzbūve ir savdabīgāka.

Dziesma *Baltās smiltis* (1927; Kārļa Krūzas vārdi) veltīta Latvijas pirmā prezidenta piemiņai, to caurauž sēras un dramatisms. Arī šajā dziesmā dominē akordu faktūra, lai gan katra no trim strofām sākas imitācijveidā. Pirmajā (a) un trešajā (a₁) strofā izmantota kanoniska divbalsība altu un tenoru partijās; otrajā strofā (b) imitācijas valda tenoru un soprānu attiecībās (17.–18. t.). Citiem vārdiem, polifonija ir impulss turpmākajai attīstībai un, galvenais, tā izceļ melodisko šķautni.

Kopumā šī dziesma ir diezgan īsa, taču ietver visai daudzveidīgu faktūras vertikāli (no vienas līdz septiņām balsīm – to skaits nepārtraukti mainās). Neraugoties uz akordu vertikāles pārsvaru, spilgti izpaužas arī J. Kalniņam tipiskā faktūras balsu melodizācija. Ārkārtīgi izteiksmīgas ir harmonijas krāsas – svārstīšanās starp *e moll* un *h moll*, *e moll* un *E dur* (vārdi

es baltās – 24.–30. t.). Dziesmā sastopama arī vārda metriskā pārkrāsošana. Tā, piemēram, 1. taktī vārdiem *daudz smilšu* atbilst trohajiska struktūra un skaldījuma ritma formula – ♩ ♩ ♩ |, savukārt 6.–7. taktī – jambiska struktūra un vienmērīga ritma figūra – ♩ ♩ ♩. Šis nav tikai ritma variants – jaunu akcentu gūst arī teksta jēga:

Mierīgi

4. piemērs

Visbeidzot, vēl par kādu īpatnību, kas saistīta ar žanra traktējumu. Lai gan dziesmā jūtams sēru marša, himnas iespaids (4/4 taktsmērs, ritma zīmējuma vienkāršība, resp., regularitātes elementi), tai raksturīga brīva attieksme pret laiku, kas atspoguļojas posmu (strofu) proporcijās un frāžu attiecībās (resp., neregularitātes iezīmes). Strofu proporcijas līdztekus uzbūves nekvadrātiskumam rada sašaurinājuma tendenci: 16 – 14 – 7 t. (ļoti savdabīgs noskaņas semantikas atspulgs). Strofu iekšējā struktūra sākumposmā ir kvadrātiska (1. frāze – 4 taktis), taču turpinājums absolūti nepakļaujas jebkādai sakārtotai sistēmai, bet gan raksturo autoram tipisko teksta traktējumu (brīvs vārdu un vārdkopu atkārtojums!). Tomēr (apzināti vai ne – par to grūti spriest!) arī šajā aspektā izpaužas noteikta loģika, kas demonstrē formas laika iekšējo vienotību. To redzam shēmā:

I	a	4 + 2 + 3' + 3 + 4 t.
II	b	1 + 3 + 2 + (1 pauze) + 3 + 4 t.
III	a ₁	4 + 3 t.

Tāpat struktūra **3 + 4 taktis** noslēdz pirmo un otro strofu, savukārt reprīzē tā parādās apvērstā veidā, turklāt sašaurinājumā. Tādēļ var apgalvot, ka līdzās reprīzei visu skaņdarbu vieno arī vairāki citi dažādā līmeņa laika faktori. Šī skaņdarba forma no iepriekš aplūkotajām atšķiras arī ar to, ka reprīze nav pirmās strofas atkārtojums, bet gan ir krietni saīsināta.

Citā dziesmā jauktajam korim – *Vokalīzē* četrām balsīm (1960) – arī sastopama līdzīga trijdaļuzbūve, taču reprīzes pārveidojumiem te bijis atšķirīgs iemesls. Šis ir vienīgais J. Kalniņa kordarbs, kurā vārdiskā teksta vietā ir fonētiskas līnijas – dziedamu patskaņu virkne. Un tieši šai ziņā uzmanību saista kāda interesanta nianse. Proti, pirmajā posmā dziedams ir tikai patskanis *A*, otrajā parādās dažādu patskaņu virkne – *EIOU*, bet trešā ietver savdabīgu summējumu, kur saglabāta iepriekšējā secība – *AEIOU*. Reprīzes vainagota trijdaļība šoreiz ir vienīgais kompozīcijas pamatprincips.

Vokalīzes savdabība ir saistīta ar polifoniju, imitāciju caurvītu faktūru, kura spilgti izpaužas ekspozīcijā un reprīzē. Sākumposmā balsu iestāšanās ir lejupejoša (*S–A–T–B* – sk. 5. piemēru), bet reprīzē – augšupejoša un lauza (*B–A–T–S*). Tomēr balsu kustības vispārējā ievirze rada simetrijas iespaidu, kuru pasvītro arī laika faktors, t. i., malējo posmu proporcionalitāte: 9 + 7 + 9 taktis.

5. piemērs

Lento espressivo

The musical score is for a four-part vocal choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 8/4 time. The tempo is *Lento espressivo*. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal lines with dynamics *p* and *mf*, and accents. The second system continues the vocal lines with dynamics *p*, *mp*, and *mf*, and accents. The bass line is mostly silent.

Vokalīze ir skaņdarbs, kurā teksta neesamības dēļ formu nosaka pirmām kārtām mūzika, un varbūt tāpēc tās pamatā ir tik populārais trijdaļības princips.

Vairākās dziesmās teksta tiešā ietekmē pat visumā vienkārša risinājuma ietvaros vērojama formas daudznozīmība. Viens no piemēriem ir jauktajam korim komponētā *Dziesma brīvai Latvijai* (1934; Viļa Plūdoņa vārdi). Gan tekstā, gan mūzikā nepārprotams ir sākummateriāla atkārtojums reprīzē ar dažiem pārveidojumiem. Taču otrā un trešā strofa ir teksta ziņā atšķirīgas, turpretim mūzikas aspektā – vienādas, līdz ar to kopējā aina ir šāda:

Strofas	I	II	III	I ₁
Tematisms	a	b	b	a ₁
Proporcijas	4 + 4	2 + 2 + 4	2 + 2 + 4	4 + 4
Harmonija	As ₁	As ₁	As ₁	As ₁

Šī ir svinīga, himniska dziesma ar malējo strofu spilgtu skanējumu (*ff*) un dinamikas klusinājumu (*mf*) vidējās strofās. Lapidārajai izteiksmei atbilst arī regulārais ritms. Malējās strofās dominē pilnīga noturība kā intonatīvā, tā harmoniskā ziņā. Vidējās strofās turpretim parādās gan attīstības, gan noslēguma (vispārinājuma) iezīmes – izmantota summējuma struktūra. Visas strofas beidzas ar ekvivalentām kadencēm pamattonalitātē. Tādējādi formveidē iezīmējas it kā divi plāni: pirmkārt, jau minētā trijdaļība (a b b a₁), otrkārt, spoguļsimetriska divdaļība (a b b a). Protams, otrais plāns ir tikai papildinošs, tomēr bagātina mūsu priekšstatus par dziesmas uzbūvi.

Samērā reti J. Kalniņa mūzikā ir sastopams cits vienkāršās formas tips – divdaļu bezreprīzes forma. Kā piemēru var minēt dziesmu vīru korim *Klusā naktī* (1968; Jāņa Jaunsudrabiņa vārdi) – dziļa lirisma caurstrāvotu, poētisku dabas ainu. Lēno, mierīgo akordu kustību ik taktī piesātina slidoši hromatismi, kas visu harmonisko procesu vērš nenoturīgu, tonāli mazliet nenoteiktu (pamattonalitātē ir *a moll* – sk. 6. a piemēru). Pirmā strofa ir kvadrātisks periods četrbalsīgā izklāstā un, kā jau komponistam raksturīgi,

harmoniski nenoslēgts (puskadence!). Otrajā strofā, kur teksts tiešāk skar cilvēka emocionālo pasauli, faktūra mainās un kļūst nepastāvīgāka – imitācijveida divbalsība pamazām pārtop harmoniskā četrbalsībā (atkārtojas vārdi *vajag klusēt*), un pēc tam vēlreiz kā rimta beidzamā atbals izskan imitācijas. Otrais posms ir paplašināts līdz 22 taktīm.

Ievēribu pelna dažas ar laika aspektu saistītas formas īpatnības. Viena no tām atspoguļo formas pakāpeniskas paplašināšanas procesu. Nav šaubu, ka visa pirmā un otrā strofa līdz vārdiem *vajag klusēt* rada vienmērības, regularitātes iespaidu, jo valda pastāvīgs 3/2 taktsmērs, galvenokārt pusnošu pulsācija, četraktu frāzējums. Sākot ar minētajiem teksta vārdiem, kustība it kā tiek aizturēta, palēnināta: izgaist pulsācijas vienmērība, frāze tiek skaldīta, un tikai noslēgumā tā atkal paplašināta līdz četrām taktīm (rodas divkāršais skaldījums ar sekojošu summējumu – 4 + 4 + 4 + 2 + 2 + 1 + 1 + 4).

Otra īpatnība vispirms attiecas uz dzejas metra traktējumu. Dzejā valdošā pēda (trohajs) šajā dziesmā, tāpat kā to vērojām citos skaņdarbos, vienojas ar trijdaļu metru. Uzmanība it kā pārvietojas no stipro un vājo taksdaļu maiņas uz garu (t. i., izdziedātu, izlocītu) un īsu zilbju miju. Šīs pašas izlocīšanas dēļ rindas trijkāršā pēda ir ietverta četraktu frāzē. Izteismīga ir arī akcenta maiņa vārdu *vajag klusēt* atkārtojumā (6. b piemērs). Zīmīgi, ka tieši skaldījuma stadijā izmaiņas skar arī harmoniju – proti, tā tiek variēta:

6. piemērs

Lēni, izjusti ♩ = 60

a *pp*

T. I. Klu - si me - žā ko - ki, vēl

B. *pp*

27 b

T. klu - sā - nak - ū va - jāg klu - sēt, va - jāg klu - sēt

B. *p*

33

T. va - jāg, va - jāg, klu - sēt

B. *p* *pp* *ppp*

Divdaļformā veidota arī dziesma jauktajam korim *Gar sirmiēm mūriem* (1923; Andreja Papardes dzeja). Tomēr šī skaņdarba pamatā ir cits ar dzeju saistīts formveides princips. A. Papardes tekstam piemīt tumšs, mistisks kolorīts, dzejā nav atskaņu, metra regularitātes, stabilitātes. Tās brīvais plūdums liek galveno uzmanību veltīt sižeta pavērsieniem un teksta sintaksei. Tas pats vērojams arī mūzikā, kur būtībā nav atkārtojumu (melodijas frāzējuma, struktūru, harmonisko secību, cezūru, kadenču ziņā). Citiem vārdiem, priekšplānā izvirzās caurvijattīstība, un divdaļība ir tikai sekundāra.

Taču arī šai caurvijattīstībai piemīt zināma sakārtotība. Tā, piemēram, abos posmos ir pa 13 taktīm, katrs posms dalās trīs vārdiski un muzikāli patstāvīgās uzbūvēs (teikumos un frāzēs), savukārt viena no šīm uzbūvēm dalās vēl īsākās struktūrās (frāzēs, motīvos). Tomēr tās ir tikai virspusējās kontūras, kuru ietvaros izpaužas nevienādība, nesakritība! Posmu proporcionalitāte ir nosacīta, jo dziesmas sākumteikumā ir taktsmēra maiņa (3/4, 3/2, 6/8), kas pagarina visu pirmo posmu. Arī formas otrajā līmenī (teikumi, frāzes) nav līdzības un viennozīmības laika ziņā, jo uzbūves elementi ir atšķirīgi. Visbeidzot, arī trešais līmenis (frāzes, motīvi) traktēts savdabīgi: pirmajā posmā dalās otrā attīstības stadija, bet otrajā – trešā attīstības stadija, turklāt to struktūra nav identiska. Visu minēto var attēlot sekojošā shēmā:

1. līmenis – posmi	a 13 t.			b 13 t.		
2. līmenis – teikumi, frāzes	1.t. a 4 (♩=30)	2.t. ↓ b 4,5 26	3.t. c 4,5 27	4.t. d + e 1 + 4 7 24	5.t. ↓ f 8 48)	
3. līmenis – frāzes, motīvi	<u>2 + 2 + 0,5</u>			<u>3 + 2 + 3</u>		
Harmonija	<i>b moll</i> : V – IV – I			I _{4/3} – I		

Jāatzīmē, ka kompozicionāla loma šajā dziesmā ir arī pauzēm, faktūras maiņai un autora remarkām. Paužu funkcija formveidē, piemēram, skaidri izpaužas otrajā līmenī, kurā tās sakrīt ar faktūras maiņas brīžiem un remarkām. Tieši tādēļ pirmais teikums (a – akordu izklāstā) pilda arī ievada funkciju, jo seko otrais teikums, kas atdalīts no iepriekšējā ar visai ilgstošu divu ceturtdaļu pauzi (shēmā šajā vietā ir ↓); tas iezīmīgs ar basu unisonu, soprānu imitācijveida atkārtojumiem un remarku *vingri*. Turklāt, tieši sākot ar šo teikumu, nostabilizējas 6/8 taktsmērs:

Lēni

1. teikums

p

S. Gar sī - miem mū - riem klist tum - šas

A. *p*

T. Gar sī - miem mū - riem klist tum - šas

B. *p*

Vingri

2. teikums

mf

ēr - ģe - lu bal - sis, strau - mes no

mf

ēr - ģe - lu bal - sis, strau - mes no

mf

vēr - do - šas strau - mes no

The image shows a musical score for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The first section, 'Lēni', consists of a single phrase in 3/4 time with a key signature of two flats. The lyrics are 'Gar sī - miem mū - riem klist tum - šas'. The second section, 'Vingri', consists of two phrases. The first phrase is in 3/4 time with the lyrics 'ēr - ģe - lu bal - sis, strau - mes no'. The second phrase is in 6/8 time with the lyrics 'vēr - do - šas strau - mes no'. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Nākošā pauze, kas šajā līmenī kļūst par robežšķirtni starp struktūrām, parādās tikai pirms pēdējā teikuma. Arī tai pievienota autora remarka *Lēnāk* un analogiska faktūras transformācija (akordu faktūru nomaina imitācijopolifonija). Tomēr jāņem vērā, ka teikuma uzbūve ir spoguļsimetriska (3+2+3) un tas beidzas ar noturīgu kadenci pamattonalitātē, kā arī dinamikas pakāpenisku klusinājumu. Tāpēc šim posmam ir noslēguma, koda funkcija; saturiskā ziņā tas izceļ vārdus *dzer burvīgo dziesmu*. Interesanti arī, ka skaldījuma struktūra un imitācijveida faktūra iezīmē arku starp otro un pēdējo (piekto) teikumu (arī vārdu atkārtojums ir tieši šajos teikumos!).

Dziesmas teksts komponistu vedinājis uz ilustratīvo elementu plašu izmantojumu. Vārdus *ērģeļu balsis* raksturo ērģeliska, daudz balsīga vertikāle, *vērdošas straumes* – diezgan ātra, augšupejoša astotdaļu kustība ar imitācijveida atkārtojumu, vārdus *no moku atvāriem* – II^b harmonija *b moll* tonalitātē, bet šo vārdu atkārtojumu – faktūras sašaurinājums līdz unisonam un basu sastingums vienā skaņaugstumā; vārdus *raugos lejā* pavada lejup-

ejoša kustība, sevišķi basu, tenoru un altu partijās; vārdiem *grimst mūri tumsā* atbilst frīģiskais tetrahords basos.

Sākot ar šo dziesmu, par visraksturīgākajiem formveides principiem Jāņa Kalniņa kormūzikā kļūst *c a u r v i j a t t ī s t ī b a* un *c a u r v i j u f o r m a*. Šī forma var būt saistīta ar strofiskumu, brīvi apvienoties ar to, var mijiedarboties arī ar citiem formu tipiem, veidojot dažādus jaukto formu variantus, vai arī kļūt par pamatu kādai izvērstākai formai.

Caurviju formas vienkāršāko veidu, kurā tomēr posmu ir vairāk nekā dziesmā *Gar sirmiēm mūriem*, pārstāv tālajai dzimtenei velītāis skaņdarbs vīru korim *Ceļa zvaigzne* (1978; Ērika Raistera vārdi). Tā pamatā ir trīs četrriindu dzejas strofas piecpēdu un sešpēdu trohaja pantmērā. Katram dzejas pantam atbilst mūzikas strofa, un līdz ar to formu veido trīs posmi: a b c. Dzejas metrs viegli sakļaujas ar 3/2 taktsmēru, radot divtaktu frāzes. Abi pirmie posmi ir kvadrātiski gan frāžu, gan teikumu un perioda līmenī – 8 t.: 4 + 4 : 2 + 2 + 2 + 2.

Tomēr teksta traktējuma regularitāti autors pilnībā nesaglabā, jo savdabīgu neregularitāti ienes neparasti taksdaļu akcentējumi, artikulācijas apzīmējumi, kas rada sinkopju iespaidu un faktiski pārstāv brīvo metru. Turklāt pirmo strofu J. Kalniņš sāk ar uztakti, kura izzūd tikai trešajā frāzē. Pirmās strofas dzejas un mūzikas metra atšķirību atspoguļo sekojoša shēma:

I (dzeja)

I (mūzika)

> - > - > - > - > - -	> - > - > - > - ≥ - -
> (-) > - > - > - > - -	> - ≥ - > - > - ≥ - -
> - (>) - > - > - > - -	≥ - > - > - > - ≥ - -
> - > - > - > - > - -	≥ - > - > - > - ≥ - -

Ar ≥ atzīmētās skaņas izceļ arī akcenta zīme.

97

Arī katras frāzes ritma zīmējums liecina par caurvijattīstību, kuras pamatā ir nevis kontrastu pretnostatījums, bet variantveide, turpinošā attīstība. Teiktais attiecas uz ritmu un intonatīvo saturu, turpretim harmonija un faktūra – gluži otrādi – rada kontrastu. Sākotnējās strofas ritma pamatpulsācija shematiski attēlojama šādi:

uztakts	1. takts	2. takts	3. takts	4. takts
$\frac{3}{2}$				

Līdzīgās ritma figūras atspoguļo variantveidi, bet ritma maiņas process vērsts uz pulsācijas paātrinājumu, kas visspilgtāk izpaužas ceturtajā frāzē: šeit parādās vairāki (trīs!) akcenti, tajā skaitā arī akcenta sinkope. Jāatgādina, ka dzejas teksts to nemaz neprasa. Taču šis paātrinājums ļauj komponistam atkārtot pēdējo vārdu (basu partijā), ritma ziņā to variējot un kopumā radot atbalss efektu:

8. piemērs

Lēni, izjusti

1. teikums

pp *mp* *pp*

T. Mū - su ce - la zvaig - zne e - si, Lāt - vī - jā, kas mums

B. *pp* *mp* *pp*

3 *p*

skum - jī mā - si vēl aiz tā - lu - mā.

5 *mf* *f*

2. teikums

Gri - bē - jān pie tē - vis - drīz būt vie - nu - viet,

mf *f*

7 *mf* *rit.*

ta - gad pā - ri jū - rān dau - dziem jā - aiz - iet, jā - aiz - iet.

mf

paņēmienu gan ritma jomā (akcenta sinkope, akcentēto vārdu variēšana), gan intonatīvā sfērā (melodiskas arkas starp strofām). Būdami kopējās formas vienotājfaktori, tie it kā kompensē reprīzes trūkumu.

Caurviju formas risinājumu dziesmā *Ceļa zvaigzne* var uzskatīt par pamatmodeli, kura dažādus variantus sastopam arī citos Jāņa Kalniņa kordarbos, piemēram, jau minētajā dziesmā *Svētā birze*. Tās triju uzbūvju secībā, no vienas puses, a un b posmus saista variantveida radniecība, taču, no otras, acīmredzams ir c posma kontrasts, kas dziesmas formu tuvina bārformai ($a\ b\ c \approx a\ a' b$).

Daudzējādā ziņā līdzīgi veidota dziesma jauktajam korim *Ziedonī* (1921; Viļa Plūdoņa vārdi). Šajā nelielajā skaņdarbā (trīs teksta strofas) virkne mūzikas valodas elementu – melodija, ritms, faktūra – burtiski virza formu vienotas caurvijattīstības gultnē. Melodijas pastāvīgas atjaunotnes nepārtrauktais process liedz fiksēt uzmanību uz intonatīvajām arkām starp strofām (kaut gan aptuvena līdzība ir samanāma, salīdzinot 1. un 9. takti, kā arī 5.–6. un 12.–13. takti pirmajā un otrajā strofā – sk. 9. piemēru). Atjaunotne ir jūtama arī ritmā: pirmajā strofā valda vienmērīga ceturtdaļu pulsācija, otrajā strofā parādās, turklāt regulāri, ritma punktējums, bet trešajā strofā tam pievienojas savdabīga *bremzēšanas* figūra (♩, ♩.). Arī akordu vertikālē pamazām palielinās balsu skaits (četras balsis – piecas – sešas).

Priecīgi, viegli

a *mf*

5. A. *mf*

T. B. *mf*

Si - dra - ba kre - me - nes, zie - do - nī zva - no - šas.

5

Zelt - lā - su ka - me - nes, sap - nāi - ni sa - no - šas.

b *f* *poco ritard. e dim.* *f*

9. *f*

f *poco ritard. e dim.* *f*

Kīrs - zie - du ku - pe - nās, pie - kal - nē zi - bo - šas;

f *f*

Īpatna loma ir harmonijai, kas uztverama gan kā aktīvs caurvijattīstības faktors (pirmajā strofā – *E dur*, gandrīz visu pakāpju akordi; otrajā strofā – novirze uz IV pakāpes tonalitāti; trešajā strofā – tonikas ērgelpunkts un alterācijas), gan kā formas skaidrotāja, strofu vienotāja un procesa organizētāja. Piemēram, pirmās un otrās strofas kadences sasaucas kā viena perioda teikumu kadences (puskadence un otrā veida saliktā kadence), savukārt tonikas ērgelpunkts trešajai strofai piešķir kodas nozīmi. Rodas caurvijuzbūve, kas traktējama arī kā divteikumu periods ar kodu:

Strofas	I	II	III
Tematisms	a	b	c
Proporcijas	8	8	8
Harmonija	<i>E dur</i> V	I	I
Forma	p e r i o d s		k o d a

Zināma līdzība tikko aplūkotajam formas traktējumam iezīmējas reliģiska satura dziesmā jauktajam korim *Pamestā baznīca* (1970; Knuta Lesiņa vārdi). Arī tās pamatā ir trīs dzejas strofas. Tomēr iekšējās attīstības process un tā rezultāts atšķiras no iepriekšējam piemēram raksturīgā. Dzejas metrika tikai pakāpeniski – vienīgi trešajā strofā – kļūst periodiska un spraiga. Teksta brīvības dēļ arī mūzikas materiāls ir nekvadrātisks. Shematiski struktūru var attēlot šādi:

101

Strofas	I	II	III
Tematisms	a	b	c (c + d)
Proporcijas un struktūras	13 8 + 5 2+4+2 2+3	14 8 + 6 2+2+1+1+2 2+4	12 + 20 2+2+1+3+1+1+2 3+3+4+4+6
Harmonija	<i>e moll</i> \nearrow <i>h</i> V _{6/5} V	<i>h</i> <i>a</i> \nearrow <i>E dur</i> V ₇	I

Šajā gadījumā kadences ir nevis formas skaidrotājas, bet drīzāk attīstību veicinošs faktors, jo ar savu nenoturību, nestabilitāti tās akcentē caurviju principu. Svarīgāks no formas viedokļa ir skaņkārta kontrasts: minorīgajai pirmajai un otrajai strofai seko mažorīga trešā, kura kļūst par dziesmas kulmināciju (tās teksts ietver lūgšanu). Tieši tādēļ tā ir visizvērstākā, plašākā. Līdz ar to formveiidei kopumā raksturīgas šādas iezīmes:

- 1) formas attīstības progresējošais raksturs (ar paplašināšanās tendenci no strofas uz strofu: 13 – 14 – 32 t.);
- 2) formas caurvijrakstura pastiprinājums trešajā strofā, kura savukārt dalās divos posmos, t. i., kopumā a – b – c (d);

3) dzejas saturs, skaņkārta, intonācijas savstarpēji tuvina (apvieno) divas pirmās strofas, kas savukārt ļauj visas dziesmas uzbūvi traktēt kā saliktu divdaļformu:

A	B
a b	c (d)

Tādējādi dziesmas formveides process ir daudzveidīgs un apliecina kompozicionālā risinājuma neviennozīmību.

Divas tikko analizētās dziesmas uzskatāmi rāda, ka caurvijattīstība spēj apvienoties un mijiedarboties ar dažādām formām. Tā var saglabāt savu raksturu un izpausties citas formas ietvaros (*Ziedoni*), bet var arī, nemainot savu būtību, pāriet uz jaunu hierarhijas līmeni, jo faktiski jau jebkurai bezreprīzes formai (arī saliktai – piem., dziesmā *Pamestā baznīca*) piemīt caurvijattīstības tendence. Sevišķi raksturīgi tas ir vokālajai mūzikai. Strofiskums rodas, ja mūzikas posmu beigas sakrīt ar dzejas strofu beigām, un parasti tā arī notiek. Tomēr kompozicionālo funkciju ziņā vokālās strofas ir diezgan neitrālas, līdzīgas, jo to saturu nosaka un diferencē nevis mūzikas materiāla izklāsta veids (kā tas vienmēr ir instrumentālžanros!), bet gan dzejas teksta saturs, vārdu jēga. Tāpēc bieži vien strofu grupēšana, kas ļautu atšķirt vienkāršo un salikto formu tipus (it sevišķi, ja trūkst reprīzes), nav skaidri uztverama.

Viens no izvērstas formas paraugiem ir Jāņa Kalniņa dziesma vīru korim *Epitāfija papagailim* (1972; Erika Ādamsona vārdi). Šis ir humoristiska, pat satīriskā rakstura skaņdarbs, kurā alegorija, paradokss ir ietverts jau nosaukumā *epitāfija*, tātad – *augstā žanra* kompozīcija, kas šoreiz velīta papagailim. Neviennozīmība ir arī dzejas tekstā: aiz vārdiem par putnu slēpjas doma par cilvēku īpašībām, raksturiem, attiecībām. Mūzikā ir daudz ilustratīvu elementu (atspoguļots saturs, kas piemīt konkrētiem vārdiem un vārdkopām – *plāpa, Zālamana sala, knābi likt* u. c.), taču izpaužas arī vispārinātāki groteskas un šarža elementi. Tā, piemēram, pirmās strofas lēnās četrdaļu pulsācijas ietvaros (it kā maršs, pat sēru maršs) pēkšņi, skanot vārdam *priecīgs*, parādās jubilācijas (10. a piemērs), turklāt disonanta vertikāle šajā brīdī tikpat pēkšņi pārtop trijskaņu paralēlvirzē. Mazliet vēlāk mūziku bagātina negaidīts stakato, akcenti, faktūras maiņa (piemēram, otrajā strofā valda četrbalsība, un tā beidzas akordu faktūrā, savukārt trešā strofa sākas homofonā faktūrā ar melodiju tenoru partijā un pavadījumu basu balsī). Pat žanrs pasvītro grotesko ievirzi. Līdzās jau pieminētajai *rotaļai* ar žanriem pirmajā strofā (jubilācijas, sēru maršs) ceturtajā pavīd džeza alūzija (*Mazliet ātrāk* – 10. b piemērs), savukārt fināla strofa ar autora remarku *Ļoti lēni un mazliet tīši sentimentāli* ir tuva liriskai, izteikti romantiskai dziesmai.

Lēni ♩ = 60

a *p*



Zem šīs sil - tās ve - lē - nas, ā - bej-zieds kur

p

4 *mf*



nte - cīgs ie - kri - tis, dus plā - pā - tas, kas

mf

7 *f*



reiz bij tik prie - cīgs.

f

Mazliet ātrāk ♩ = 92

38 b



Tam, kam vār - di pā - ti - kās, veik - li iz - sa - cī - ti.

Atbilstoši teksta saturam skaņdarba uzbūve ir veidota kā secīga strofu virkne, turklāt pirmajā, otrajā un piektajā strofā teksta struktūra ir saglabāta, bet trešajā, ceturtajā un sestajā strofā komponists brīvi skalda dzeju, atkārtojot atsevišķas rindas.

Interesanti, ka arī mūzikas materiāls šo teksta pārveidojumu gaitā kļūst daudzveidīgāks, iekšēji kontrastaināks: gandrīz ikreiz tajā parādās kāds jauns faktūras elements un autora remarka. Caurvijattīstība ir jūtama arī šeit, lai gan ne tik spilgti kā citās dziesmās (piemēram, visai skaidri ir saklausāmas arkas starp trešo un ceturto strofu).

Ir vēl kāds svarīgs formveides faktors, kas iespaido starpstrofu cezūru dziļumu un nozīmību. Tas saistīts ar divām īpatnībām – kadences harmonisko saturu un ritma cezūru. Abi momenti var sakrist, kā tas notiek pirmās strofas noslēgumā: šī strofa, kas sākusies *e moll*, beidzas *a moll* ar toniku, un seko pauze. Tomēr tā arī šajā dziesmā ir vienīgā spilgtā, skaidrā cezūra. Pēc otrās strofas ritma cezūra gan ir izteiktāka (puspauze), taču harmoniski šī uzbūve ir nenoslēgta: tā beidzas ar V pakāpi *a moll* – tonalitātē, kurā sākas arī trešā strofa. Līdzīga ir trešās un ceturtais strofas robežšķirtne: to iezīmē ceturtdaļpauze un dominantes funkcija pret nākošās strofas tonalitāti (*C dur*). Turpmāk ritma cezūras ir spilgtākas, jo starp strofām vairs nav paužu, bet robežšķirtni izceļ nošu ilgumu pagarinājumi (ceturta strofa), ko papildina fermāta un *ritardando* (piektā strofa). Toties harmonija kļūst vēl disonantāka, tālab saikne starp strofām – vēl ciešāka:

Strofas	I	II	III	IV	V	VI
Tematisms	a ♯	b -	c ♯	d ∩	e ∩	f
Proporcijas	9	8	16	16	11	20
Harmonija	<i>e - a I</i>	<i>E V →</i>	<i>a - c V →</i>	<i>C V₇</i>	<i>C V₇</i>	<i>E V₉⁶</i>

Starp citu, katras strofas beigu akordu secība iezīmē pāreju no konsonanses (trijskaņa) uz disonansi (sept- un nonakordiem), no noturības (tonikas) uz nenoturību (dominanti), it sevišķi spilgti tas izpaužas pēdējā kadencē. Kopumā rodas iespaids, ka, neraugoties uz strofiskumu, pakāpeniski arvien vairāk jūtama tendence atteikties no tā. Proti, strofiskums saglabā ārējā ietvara lomu, taču galvenā nozīme ir caurvijattīstībai. Turklāt pirmā strofa pilda arī dziesmas ievada funkciju, bet pēdējā, kurā valda mažorīga, romantiska apskaidrība – kodas lomu.

Tomēr pilnībā iespējams arī cits strofu grupējums:

Posmi	A	B	C
	a b	c d e	f
Proporcijas	$\frac{9 + 8}{17}$	$\frac{16 + 16 + 11}{43}$	20
Harmonija	<i>e</i>	<i>a - C</i>	<i>E</i>

Robežšķirtnes iezīmētas ar harmonijas, ritma un faktūras līdzekļiem, bez tam, pārejot no A uz B posmu, pirmoreiz dziesmā mainās temps. Arī šādi traktējot formu, ir jāpasvīturo, ka tai raksturīga caurvijattīstība, tikai tā izpaužas citā līmenī.

Nevienu no iepriekš aplūkotojiem J. Kalniņa darbiem nenoslēdz atkārtotums, kas būtu saistīts ar reprizitāti vārda plašā nozīmē. Taču arī šis formveides princips komponista kormūzikā ir sastopams – to var pārstāvēt tradicionālas vienkāršās vai saliktās trijdaļformas reprīze, ierāmējums, spoguļsimetrijas vai rondoveida princips, arī reprīze, kas mijiedarbojas ar caurvijtipa daudzdaļību.

Vienkāršās trijdaļformas piemēri jau tika minēti, savukārt saliktās trijdaļformas paraugu J. Kalniņa kormūzikā nav daudz. Tipisks saliktās trijdaļformas paraugs ar epizodi un variantreprīzi ir dziesma vīru korim *Pavasara dienas* (1947; Jāņa Raiņa vārdi). Pats dzejolis nav izvērsts – tas ietver 20 rindas, kas grupējas piecās strofās pa četrām rindām ar pāru atskaņām, turklāt sākumatskaņas izmantojums nobeigumā veido arku. Satura ziņā dzejolis ir ļoti viengabalains – tas tēlo dabas atmodu agrā pavasarī.

J. Kalniņš savā kora kompozīcijā, sekojot teksta saturam un sintaktiskajam grupējumam, veido uzbūves brīvi. Sākumposmā visa pamatā ir divrinde, kas vārdu atkārtojuma dēļ kļūst par divu vokālo strofu pamatu, turklāt attīstošā rakstura otrā strofa (b) ir pirmās (a) variants, savukārt trešā strofa (5.–6. un 7.–8. rinda) ir aktīvāka, tai raksturīgi motīvu imitācijveida atkārtojumi un struktūras skaldīšana. Tā atšķiras no iepriekšējām, taču iezīmē nevis posma noslēgumu, bet, gluži otrādi, virzību uz centru, uz jaunu attīstības stadiju (formas vidusdaļu). Tikai viens formveides faktors līdzsvaro šo aktīvo attīstību, un tas ir laika faktors – posmu proporciju attiecības:

Rindas	1., 2.	3., 4.	5., 6., 7., 8.
A daļas uzbūve	a	a	b
Proporcijas	12	8	12
Harmonija	A_v	cis_v	$cis - fis_v$

Kopumā gan struktūra (skaldīšana b posmā), gan tonāli harmoniskais risinājums, gan formas intensīvā attīstība dziesmas pirmo daļu (A) vērs nevis noapaļotu, noslēgtu, bet ļoti dinamisku, elastīgu, atklātu.

Epizodē (B) atbilstoši tekstam arī iezīmējas trīs stadijas:

Rindas	9., 10., 11., 12.	13., 14.	15., 16.
B daļas posmi	c	d	e
Proporcijas	24	16	8
Harmonija	$F, Es, H - V_{4/3}$	$~~~ (H)$	$(C) cis V \rightarrow$

Šajā daļā valda vispārēja nenoturība, kas izpaužas gan tonālā ziņā, gan faktūras un struktūras aspektā; noteikti jāatzīmē posmu proporciju sašaurināšana (24–16–8), ilgi izturētais oktāvas pedālis pirmā posma nobeigumā tenoru partijā, ostinētais imitācijveida izklāsts otrajā posmā un pēkšņā metra maiņa trešajā (3/4 – 2/4).

Dziesmas reprīze (17.–20. rindas) ir pirmās daļas saīsināts variants.

Strofu grupēšana trijdaļu kompozīcijas ietvaros izpaužas arī *Vecā Jāņa dziesmā* jauktajam korim (1980; Valdas Moras vārdi) – jautrā un vitālā skaņdarbā. Neraugoties uz uzbūves skaidrību un noteiktību, tajā var nodalīt vairākus kompozīcijas līmeņus, kuri atainoti shēmā:

Strofas	I	II	III	IV	V	VI	VII
Formas posmi	a	a ^v	b →	c	c ^v →	c ^{v1}	a ^{v1}
Proporcijas	15	8	8	8	8	8	8
Harmonija	<i>A dur</i> ₁	<i>A dur</i> ₁	<i>fis moll</i> _v	<i>A dur</i> ₁	<i>A dur</i> _v	<i>A dur</i> ₁	<i>A dur</i> ₁
Formas daļas	A		B				A ₁

Jāizceļ vēl dažas raksturiezīmes:

- 1) pirmā strofa zināmā mērā pilda prologa funkciju (faktūrā – basu unisoni, struktūrā – plaša vokālizes tipa uzbūve, it kā iedziedāšanās ar vārdu *dūkt*), savukārt pēdējā strofa gūst reprīzes kulminācijas lomu;
- 2) attīstības ziņā veidojas modulējošs process:

variantveida attīstība	caurvijattīstība	variantveida attīstība	reprīžveida noslēgums
a a ^v	b c	c ^v c ^{v1}	a ^{v1}

- 3) būtiska nozīme ir pamatmatematisma variantveida atkārtojumiem (a a^v ... a^{v1} un c c^v c^{v1});
- 4) vidusdaļā strofas ir apvienotas pa pāriem (te izpaužas harmonijas lielā loma!): b_v → c₁, c_v → c₁^{v1}.

Interesanti atzīmēt vēl kādu sīku detaļu: strofu melodiskās virsotnes veido trihorda secību (*e–a–fis*); ar šīm skaņām dziesma arī sākas.

Formas modulācijas tendence ir vērojama balādiskajā kompozīcijā jauktajam korim *Daugavas krasti* (1923; Jāņa Raiņa vārdi). Tās pamatā ir piecas strofas, turklāt pirmās, trešās un piektās strofas sākumfrāzes teksta ziņā saucas. Mūzikā šo radniecību pasvīturo akordu faktūra, kas pilda savdabīgu refrēna funkciju. Tomēr kopumā dziesmas faktūra ir ļoti mainīga un sazarota. Akordu un polifonā izklāsta kontrasts parādās gan strofu (otrās, ceturtais) savstarpējās attiecībās, gan to ietvaros (pirmā, ceturtais, piektā). Izturēta akordu faktūra sastopama vienīgi trešajā strofā, kas zināmā mērā noslēdz plaši veidoto ekspozicijas posmu. Taču balādes vēstījumā tā ir tikai pirmā *kārta*.

Pēc ritma cezūras (ceturtdaļpauzes ar fermātu) sākas vēstījuma otrā *kārta* ar balādes žanram tik raksturīgo procesa paātrinājumu. Būtībā te ir tikai viena strofa (ceturtā), kurai seko reprīze (piektā strofa). Tieši tādēļ veidojas savdabīga modulācija no saliktas uz vienkāršu formu:

Strofas	I	II	III	IV	V
Saliktas formas līmenis	A				
Vienkāršas formas līmenis	a	b	c	↗ d	a ₁

Caurvijuzbūve dažreiz apvienojas gan ar reprizitāti, gan ar refrēnveida atkārtojumiem. To redzam, piemēram, reliģiska satura dziesmā vīru korim *Jauna diena aust* (1971; Knuta Lesiņa vārdi), kurā katru no četrām dzejas strofām noslēdz dziesmas nosaukuma vārdi – *jauna diena aust* (sekojošajā shēmā tie apzīmēti ar x). Dziesmas kompozīcijā ir nodalāmas četras dažāda garuma uzbūves, un katra no tām beidzas ar refrēna frāzi, kas ir variēta gan harmoniski (otrā strofa), gan intonatīvi un ritma ziņā (ceturtā strofa). Taču, tā kā ceturtā (pēdējā) strofa atkārtot pirmo, rodas jau minētais dažādu formveides principu apvienojums:

Strofas	I x	II x	III x	IV x
Formas posmi	a r	b r ₁	c r	a r ₂
Proporcijas	8 + 2	4 + 2	6 + 2	8 + 2
Harmonija	d ₁	d – F ₁	d ₁	d (D) ₁

Caurvijuzbūve aptver vairākus formas līmeņus, savukārt ietvars dažkārt piešķir kompozīcijai noapaļotību. To redzam, piemēram, dziesmā jauktajam korim *Pirmā nakts* (1948; Zinaīdas Lazdas vārdi), kas velīta latviešu karavīru piemiņai. Tā veidota kā operas skats, kura prologā un epilogā attēlota nakts aina. Skaņdarbā ietverts gan stāstījums, gan dialogs, un caurviju raksturs atklājas uzreiz, jo mūzikas uzbūves pamatā ir nevis strofa, bet teksta frāze, rinda. Tāpēc vārdu, frāžu atkārtojumi, divrindu grupējums kļūst par visu posmu formveides pamatprincipu; izņēmums ir nobeiguma stadija, kurā palielinās katras rindas loma. Šādam formas traktējumam atbilst posmu proporciju neregularitāte, kurai abos formveides pamatlīmeņos ir mērķtiecīgs raksturs – tā ietver virzību uz saturisko kulmināciju (*Pār Latviju lai miers*):

Rindas	1., 2.	3., 4.	5., 6.	7., 8.	9., 10.	11., 12.	13., 14.	15.	1., 16.
Posmi		a	b	c	d	e	f	← g	
Daļas	α	A		B		C			α ₁
Taktis	8 + 6	8 + 9	8 + 8	6 + 1	8	5	8 + 14	8	8 + 8
Harmonija	cis ₁	cis ₁	Cis–cis	→	Fis	Fis	—	Cis	cis ₁

Ļoti poētisku ainavu tēlo dziesma jauktajam korim *Apsniegošā pilsēta* (1931; Jāņa Sudrabkalna vārdi). Teksta piecas strofas gandrīz pilnībā vēltas ainavas raksturojumam, savukārt nobeiguma rindās, kā tas liriskos darbos mēdz būt bieži, ir runa par cilvēka izjūtām. Līdz ar to jau dzejas saturā vērojama tipiska caurvijattīstība ar emocionāli akcentētām pēdējām rindām. Mūzikas risinājumā komponists sākotnēji saglabā dalījumu strofās, bet vēlāk – sākot no trešās strofas – viņš intonatīvo materiālu attīsta brīvāk, ārpus strofiskuma ietvariem, it kā paātrinājumā. Rezultātā rodas spoguļsimetriska uzbūve ar kodu, kurā sintezētas iepriekšējās intonācijas:

Strofas	I	II	III	IV	V
Formas posmi	a	b	c d c ₁	b ₁ a ₁	a/b
Proporcijas	17	28	5 + 7 + 4	11 + 13	8 + 7
Harmonija	<i>cis</i>	<i>cis</i>	<i>E</i>	<i>cis</i>	<i>E</i>

Interesanti, ka šajā dziesmā spoguļsimetrija aptver arī citus formas elementus. Tā izpaužas, piemēram, pirmās un otrās strofas melodijas sākummateriālā, akordu struktūru vertikālē (26., 29., 30., 32. u. c. taktīs), intonatīvā zīmējuma attālā radniecībā (*kā zvans kur tāls* – 40.–45.taktī, soprānu un tenoru partijas attiecībās).

11. piemērs

Placido
a
I strofa - sākums

S.
A.
p Lūk, jau tumšs tiek
Lūk, jau tumšs tiek logs, lūk, tumšs tiek

T.
B.
p Lūk, jau tumšs tiek logs, tumšs tiek logs, lūk, tumšs tiek

b
I strofa - beigas

16
p nu jau snieg, pā-tie - si snieg!

risvegliato
II strofa - sākums

f Nu ir jā-met viss un jā-iet

poco meno
c

II strofa - beigas

37

skā - nam mai - gi cēls, — kā z v a n s kur

42

tāls. kā z v a n s kur tāls.

p

pp

rit.

Vēl viens piemērs, kas atklāj caurvijattīstības un citu formveides principu mijiedarbi, ir humoristiskā dziesma jauktajam korim *Pasaka par Piķamici* (1932; Jāņa Sudrabkalna vārdi). Skaņdarbs veidots kā balādiska daudzdaļu kompozīcija. Teksta rindas brīvi grupējas mūzikas strofās – no divām (pirmajā) līdz sešām (ceturtajā). Šīs uzbūves savukārt apvienojas izvērstākos posmos (piemēram, A daļā). Minētā īpatnība ļauj formu dēvēt par saliktu, savukārt pirmās strofas materiāla atkārtojums sniedz iespēju traktēt to kā rondo, kuram turklāt vēl ir teksta un mūzikas ziņā līdzīgs ietvars – ievads un noslēgums. Taču tas arī ir vienīgais tiešais atkārtojums, jo dzejas teksts refrēna izklāstos mainās:

→	1., 2.	3.–6.	7.–10.	11.–16.	17.–21.	22.–26.	27.–29., 16.	30.–31.	←
α	a	b	c	d ↔	a	e	a	d	α_1
4	8 + 8	12	12	10 1	12	8 + 8 + 7	9	4 + 4	4
	Des V _{4/3}	V			Des V		Des (b)		Des
→	A	B		A ₁	C	A ₂	koda	←	
4	28	22	1	12	23	9	9	4	

Shēma liecina, ka formveides galvenais faktors ir rondo princips. Refrēnam raksturīgi variantveida atkārtojumi – tas pakāpeniski tiek sāsināts un fakturāli attīstās. Sākums (a posms) ir četrbalsīgas fūgas ekspozīcija, b ir veidots akordu izklāstā, a₁ saglabā imitācijveida attiecības starp S un T, toties a₂ ietvaros pilnībā valda akordu faktūra.

Savukārt abas epizodes kontrastē refrēnam arī uzbūves brīvības ziņā, turklāt pirmā epizode ir izvērstāka par otro (šeit jāņem vērā, ka pirmajā epizodē taktsmērs ir mainīgs – 5/4, 3/4, 4/4, resp., kopumā 84 ceturtdaļas, bet otrajā taktsmērs ir 2/4, tātad kopā tikai 46 ceturtdaļas). Tādēļ formas procesā ir vērojama posmu saīsināšanas tendence, kas dziesmas vēstījumu it kā paātrina ($AB A_1 C a_2$).

Rezumējot Jāņa Kalniņa kordarbu formveides apskatu, var izcelt vairākas īpatnības:

- formas tips un uzbūve, attīstības process vienmēr ir ļoti individuāli un atkarīgi no teksta traktējuma;
- vislielākā brīvība raksturīga formas temporālajam (laika) aspektam: metram, ritmam, proporcionalitātei. Regularitāte praktiski vienmēr mijiedarbojas ar neregularitāti, kvadrātiskums ar nekvadrātiskumu, periodiskums ar neperiodiskumu utt.;
- taču kopumā formā vērojamas divas tendences – no vienas puses, caurvijattīstība ar tieksmi uz nepārtrauktu atjaunotni, attīstību, no otras – strofiskums, kura pamatā ir atkārtojuma princips, formas posmu norobežotība, tās noapaļojums ar reprīzi;
- liela loma formveidē ir harmonijai, kas īpaši spilgti pauž J. Kalniņa mūzikas savdabību. Turklāt tā traktēta gan tonāli (formā kopumā), gan modāli (šai gadījumā uzmanības centrā ir formas iekšējā attīstība, harmonijas kolorīta, sonorikas aspekts, nevis funkcionalitāte);
- formveides procesā svarīga nozīme ir arī faktūrai. Pārsvarā dziesmās dominē akordu daudzvalsība, taču kā melodiski patstāvīgu balsu vienots skanējums. Vērojama arī aktīva polifonā attīstība, it sevišķi dažādas imitāciju izpausmes, kas saistītas ar kora partiju, tembru, reģistru mijiedarbi;
- visbeidzot, viena no formveides īpatnībām ir teksta muzikāla *izrunāšana* – dziedāšanas prosodija, kurā dominē attiecības *zilbe – nots*. No tās izriet mūzikas intonācijas intensitāte, izteiksmība un saturiskā bagātība, vienlaikus saglabājot vokālo kantilēnu. Šāda teksta un mūzikas vienotība raksturīga kora vokalizācijas stilam – būtiskai 20. gadsimta kormūzikas iezīmei.

PECULIARITIES OF FORM BUILDING IN CHORAL COMPOSITIONS
BY JĀNIS KALNIŅŠ

Elena Lebedeva

Summary

Jānis Kalniņš (1904–2000) is one of the brilliant and original composers in Latvian music, who after emigration from Latvia in 1944 spent the most of his life in Canada (from 1948). He has shown his worth in various genres but appealed to choral music almost during his whole creative development of an artist. In this field one can mark out two groups of compositions: arrangements of Latvian folk songs for different choirs and original choral works. It's the last group and namely original choral compositions *a cappella*, that is the object of analysis in this article.

Peculiarities of form building of vocal compositions are connected with interaction of two kinds of art in compositional structuring independent both in means of expressions and logic ones: art of a word (poetry) and art of a sound (music). This is why a form building process in vocal compositions including choral works is of a particular interest in each specific case (in a style of each composer). That's because, firstly, the so-called vocal forms do not process that degree of stable systematization which is so characteristic of instrumental music and, secondly, *the way* the composer reads types of vocal forms which possess their own traditions, is always notable by a unique and distinctive feature. This is very typical of chorus opuses by Jānis Kalniņš.

In the centre of attention of the present article there are works written in different years and for various choirs: mixed, male and female choirs. Out of 51 compositions only 19 ones were considered in detail.

Basic questions in analysis are connected both with an aspect of interaction of poetic and musical texts (accentuating the rhythmic side) and a structure of composition, its forms. Analysis refers to separate musical fragments of compositions (note examples) and contains different types of schemes which allow to reveal more clearly one or another conformity.

The main conclusions are as the following:

- a form type and its structure in J. Kalniņš's compositions as well as development processes are always very individual and depend on text interpretation;
- the greatest freedom is noted in a temporal field of his work (metrics, rhythm, proportionality). Regularity is almost always united with irregularity, quadratic and non-quadratic proportions of form part, periodic with non-periodic fragments, etc.;
- in general it is possible to define two tendencies – from one side it is an inter-development with continuous renovation, from the other side it is strophic development with a repetition principle, differentiation of form sections and its dosing by a recapitulation being its basis;
- in form building a role of harmony is very great which characterizes most vividly peculiarity of the composer's individuality. It is treated

- both tonally (in respect of the form as a whole) and modally (that is obviously clear in the process of inner development of a composition);
- the role of texture is also mentioned. Though chord polyphony is very often met in the statement of musical material, the chord vertical itself is a result of a unity of melodically independent voices. An active polyphonic development often based on imitations is also a typical feature;
 - and at last, one of interesting peculiarities is connected with the text pronouncing – prosody, in which relations between a syllable and a note prevail. Hence it is connected with intensity, expressiveness and semantic richness of musical intonation preserving vocal cantilena. Such a unity of a text and music is characteristic of a choral vocalization style – one of typical tendencies in choral compositions of the 20th century.

Literatūra

1. Kalns, Alfons. *Janka 100. Komponists un diriģents Jānis Kalniņš mūzikā un dzīvē.* – Rīga: Valters un Rapa, 2004.
2. Kokars, Uldis. *Jāņa Kalniņa a cappella kora mūzika* (maģistra darbs; glabājas J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas bibliotēkā). – Rīga, 1996.
3. Kokars, Uldis. Priekšvārds // *Jānis Kalniņš. Kora dziesmas a cappella* / sast. un red. Uldis Kokars. – Rīga: Nordik, 1997, 3.–5. lpp.