

KOMPONISTS UN SKAŅDARBS

JĀŅA IVANOVA VOKALĪZES – SAVRUPA PARĀDĪBA LATVIEŠU MŪZIKĀ

Jānis Torgāns

Jā, tas ir mazliet paradoksāli – nepavisam nebūdamas savrupas paša Jāņa Ivanova (1906–1983) radošajā devumā, latviešu mūzikas kopainā viņa kora vokālīzes šķiet tā kā drusku svešādas, tā kā ļoti neiegunst nevienā plauktiņā. Pat kordziesmas maģistrālē tās paliek marginālas: gan ne visiem koriem pieejamas komplicētā skaņuraksta dēļ, gan arī klausītājiem neierastas un pat neērtas teksta trūkuma dēļ. Tekstam kordziesmā ir milzu spēks, kas vieno dziedātājus un publiku kopējā domā, nostādnē, valodā un poētiskā. Taču teksts uzliek arī zināmus ierobežojumus, virza tēlainību noteiktā, verbāli formulētā izteiksmē – arī tad, ja tas ir ļoti brīvs, metaforām, zemtekstiem, neatšifrējamiem mājieniem bagāts.

Komponistam, kurš mēdz domāt tīri muzikālās kategorijās, bet programmatiskus vai pusprogrammatiskus nosaukumus, skaidrojumus un komentārus izmanto reti, drīzāk izņēmuma gadījumos, vokālīzes žanrs izrādījies pievilcīgs tieši šīs brīvības dēļ: tas sniedz iespēju saskarties ar kora muzicēšanas vērienu un burvību, bet palikt noteicējam izvēlē, savas mūzikas suverēnā izveidē.

Starp citu, izveidojusies, šķiet, nedaudz deformēta Ivanova daiļrades kopuma uztvere: šis komponists, būdams pirmām kārtām izcils simfonīķis (viņa devums 20. gadsimta beigu simfoniskās mūzikas panorāmā, iespējams, vēl nemaz nav pilnībā apzināts un novērtēts kaut vai reģiona kontekstā), taču radījis ļoti nozīmīgus darbus arī citos žanos. Patiesībā visos, kuriem pievērsies: no tautasdziesmu apdarēm līdz solodziesmām, no pūtēju orķestra opusiem līdz lieliskai autonomas vērtības kinomūzikai, nerunājot nemaz par kameransambļiem un klaviermūziku. Un – kas ļoti būtiski – visos žanos viņš paliek tieši simfonīķis: par to pārliecina domas vēriens, tēlainais vispārinājums, attīstības intensitāte.

Tas attiecas arī uz kora vokālīzēm, kuras, protams, jau pēc savas iedabas pieder miniatūrām un kurās nav nedz nepieciešama, nedz iespējama monumentālās simfoniskās drāmās tik organiskā konfliktu dramaturģija, enerģijas eksplozīvas izpausmes izvērstās laikietilpīgās kolīzijās. Un tomēr arī šajās nelielajās ainās, gleznās, *skicējumos*, dienasgrāmatas lapās jaušama simfonīķa roka un sirds: simfonisks vispārinājums, pacelšanās virs ikdienības, tiešā vērojuma un konkrētā iespaida.

Vokālīzes žanrs un tā vēsture līdz šim nav raisījusi būtiskāku interesi pētnieku vidū. Acīmredzams ir fakts, ka sākotnēji vokālīze dziedātājiem bija tas pats, kas etīde instrumentālistiem. Vēlāk abās jomās nošķīrās tīri instruktīvi, pedagoģiski metodiskas ievirzes skaņdarbi no opusiem, kas *pacēlās* līdz koncertskatuvei, ieguva gan meistarības apliecinājuma funkciju, gan pilnvērtīgas muzikālas koncepcijas svaru. Vokālīzes pirmsākumi

meklējami pat senāk nekā etīdei – vismaz sākot ar 1755. gadu, kad Žans Batists Berārs (*Jean-Baptiste Antoine Bérard*, 1710–1772) izdeva krājumu *L'Art du chant* ar Žana Batista Lillī¹ un Žana Filipa Ramo dziesmām – tieši kā vingrinājumus, bez teksta.

Etīdes žanrs parādījās 19. gadsimta sākumā līdz ar romantiskās virtuozitātes uzplaukumu klaviermūzikā: Johana Baptista Krāmera, Mucio Klementi, Ignāca Mošelesa un Karla Černi jaunradē. Tad pat strauji attīstījās klasiskās vokālīzes – vispirmām kārtām jau te jāmin Džuzepes Konkones (*Paolo Giuseppe Gioacchino Concone*, 1801–1861) daudzie darbi, kas vēl mūsdienās ir ne tikai dziedātāju, bet arī pūšaminstrumentu spēlētāju drošs palīgs tehniskā slīpējuma un stabilitātes jomā. Nozīmīgs ir arī Nikolā Vakai (*Nicola Vaccai*, 1790–1848) un Heinriha Panofkas (*Heinrich Panofka*, 1807–1887) ieguldījums. Nosaukumi mēdza būt dažādi – piemēram, *lezioni, vocalizzi, solfeggi, studi, esercizi, esercitazioni*; daudzās valodās vokālīzes nosaukums ienācis caur franču vārdu *vocalise* < no latīņu *vocalis* – *balss-, -balsīgs*, lingvistikā arī *patskanis* < no *vox* – *balss, skaņa, tonis; vārds, runa, izruna*.

Savukārt atšķirībā no instrumentālās koncertetīdes (visbiežāk joprojām sauktas vienkārši par etīdi) straujā uzplaukuma (Frideriks Šopēns, Ferencs Lists, Nikolo Paganīni, vēlāk Aleksandrs Skrjabins, Sergejs Raħmaņinovs u.c.) vokālīzes ceļš uz koncertskatuvi bijis garāks – tas pa īstam sācies tikai 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs (Morisa Ravela *Vokālīze habanēras formā*, 1907; Igora Stravinska *Pastorāle*, 1907; Sergeja Raħmaņinova *Vokālīze*, 1912). Taču ievērojams pavērsiens – turklāt tieši kora vokālīzes sfērā – noticis vēl agrāk. Un, kā jau nereti mēdz būt – ar jaunām idejām, meklējumiem, pārsteigumiem skatuves žanru jomā. Viena no pirmajām bezdelīgām ir Pētera Čaikovska *Sniegpārslīņu deja* baletā *Riekstkodis* (1892), kur paredzēts kora bezteksta dziedājums (12 soprāni, 12 alti; komponists norāda, ka vēlams zēnu koris) – kā Ziemassvētku burvības akcentējums, bērnišķīga tiešuma un emocionalitātes izpausme. Turpat blakus jāmin fragments no Žila Masnē operas *Taīda* (1894) – Meditācija vijoles solo, orķestrim un jauktajam korim. Šo bezteksta intermeco starp otro un trešo cēlienu atskaņo ar aizvērtu priekškaru, un tā reprīzē iestājas skatītājam neredzams koris. Arī šeit tā ir neikdienišķības, pat brīnuma zīme, kas saistīta ar garīguma apoloģiju, galvenās varones neticamo pārtapsmi, izteikti reliģiozu atklāsmi. Gan Čaikovska, gan Masnē darbu iestudējumos prakse visbiežāk atsakās no kora līdzdalības kā pārāk lielas greznības (tāpat kā vairākās Debisī un Ravela partitūrās), taču tas neko nemaina faktā, ka šāda iecere bijusi un tā fiksēta nošu tekstā.

A cappella bezteksta kormūzikas vēsture joprojām ir diezgan miglaina: mūsdienās tiek apšaubīta Džona Tavernera *Quemadmodum* iecere kā bezteksta dziedājums; ir ziņas par Orlando di Laso *Cantiones sine textu* (*Magnum opus XIII–XXIV*); vairākus bezteksta kordziedājumus komponējis Hektors Berliozs. Taču visos šajos gadījumos nav runa par konkrētu žanru, bet par noteiktu izteiksmes iespēju meklējumiem. Tieši kora vokālīzes veidolā vairāk kompozīciju parādās 20. gadsimta sākumā

¹ Uzvārda transkripcija *Lillī* precīzāk atbilst franču izrunai nekā līdz šim latviešu valodas praksē ierastā versija *Lulli*.

² Viens no pirmajiem aplūkojumiem ir Ineses Lūsiņas recenzija *Jāņa Ivanova vokālīzes*, kas 1977. gadā publicēta nedēļrakstā *Literatūra un Māksla* [4]. Plašāks analītisks apskats sniegts 1985. gadā izdotās Viktora Brežņeva brošūras *J. Ivanova kora daiļrade* otrajā daļā [2: 31–66]. 1986. gadā Juris Kļaviņš nolasi referātu *Jāņa Ivanova vokālīzes* Latvijas Valsts konservatorijas rīkotajā konferencē *Laikmeta bals* *Jāņa Ivanova daiļradē* – sk. konferences tēzes [3]. 2006. gadā *Komponista Jāņa Ivanova simtgadei veltītajos zinātniskajos lasījumos* JVLMA tematu *Jāņa Ivanova vokālīzes – gleznas skaņās* risināja Ieva Rozenbaha [5]. Ziņas par vokālīžu atšķirīgām redakcijām un pirmatskaņojumiem sk. Arvīda Bomika veidotajā skaņdarbu sarakstā – burtnīcā *Jānim Ivanovam – 100*, žurnāla *Mūzikas Saule* 2006. gada 5. (37.) nr. pielikumā [1: 27].

³ Šajā rakstā vokālīzes aplūkotas pēc nošu izdevuma *Jānis Ivanovs. Vokālīzes jauktam korim a cappella*. Rīga: Liesma, 1986.

⁴ Vokālīžu formas daudznozīmību un brīvību apliecina kaut vai fakts, ka Viktora Brežņeva brošūrā [2: 31–66] interesenti atradis dažāds niansēs atšķirīgu formas traktējumu.

8

un bieži ar atšķirīgiem apzīmējumiem. Šādus darbus radījušas ievērojamas personības – 1914./1915. gadā Moriss Ravelis, 1928. gadā Aloiss Hāba un 1934. gadā Žans Absils, tomēr viņu opusi paliek izņēmumi, kas pazīstami vien šauram cienītāju un domubiedru lokam.

20. gadsimta vidū un otrajā pusē toties jau ir vesela virkne dažādu vokālīžu: tās sacerējuši, piemēram, Vītauts Barkausks, Lučāno Berio, Jurijs Fajiks, Mortons Feldmens, Jānis Kalniņš, Arvo Perts, Folke Rābe, Alfrēds Šnitke, Marģeris Zariņš un vēl daudzi citi komponisti. Taču arī šie darbi pa lielākajai daļai tapuši kā eksperimenti, izmēģinājumi, konkrēti pasūtījumi, kas pazīstami galvenokārt speciālistu aprindās, elitāru skaņierakstu un festivālu aprītē. Jāņa Ivanova vokālīzes uz šā fona izceļas ar ieceres noturību, darba konsekveci un ilglaicību.

Tā kā izcilā latviešu komponista vokālīzes maz aplūkotas publikācijās², acīmredzot nepieciešams īss katras miniatūras vispārējs raksturojums. Tas sniegts secīgi – pēc tapšanas laika³. Piedāvātā skaņdarbu formas izpratne nav detalizēta un var būt diskutējama⁴: gandrīz nemaz neizejot ārpus vienkāršo formu ietvariem, katras vokālīzes forma ar tipizētajām struktūrām tomēr saskaras pavisam brīvi, ir radoša un individuāla. Ērtības labad tonalitātes dēvētas tieši par tonalitātēm arī tad, ja tās var traktēt vienkārši kā pamattonalitātes pakāpes vai nelielas salīņas. Balsu grupas rakstā lielākoties norādītas ar tradicionālajiem apzīmējumiem: S – soprāni, A – altī, T – tenori, B – basi. Akordu nosaukumi lasīšanas ērtības un teksta vizuālās tīrības dēļ rakstīti ar burtiem.

Pirmā no vokālīzēm – pālsī gaišsērīgā *Rudens dziesma* (*Moderato*, 1964, I, *fis moll*, vienkārša divdaļforma ar variētu, nedaudz izvērstu atkārtojumu). Tā veidojas divu atšķirīgu tēmu sazobē. Kodolmotīvs – lielās sekundas šūpojums, neliels melodisks vilnītis, kas individualizēts ar ritmu: te īpati jaušams gan tautasdziesmas meloss, senatnīgs liroepisks impulss, gan arī tāltāls sarabandas ritmformulas atbalsojums (īpaši otrās takts sinkopētajā apstājā). Tieši šis netiešais sarabandas atgādinājums uztverams kā zīme, kā noteikts mājiens (sevišķi atkārtojumā, kur to izceļ visu balsu vienotais ritms).



Otra zīme – slēpta, bet nepārprotama frīgiskās kadences formula basā, kas ir pirmā 16 taktu perioda konstruktīvais balsts (*fis*→*e*→*d*→*cis* [→*fis*]).

Pavisam noteikti dominē diatonika, taču tā padarīta īpaša gan ar dorisko krāsu (*dis*, 3.–4. t.), gan nomainot gludeni slīdošās paralēlās tercas ar tīro

kvintu paralēlismu, gan ar harmonisko spēli – viss tematiskais materiāls pasniegts ar atšķirīgu harmonisko balstu, kura maiņa it kā apsteidz melodisko attīstību: pirmā divtaktu frāze sākumā balstīta uz tonikas kvintas (*fis–cis*), bet atkārtojumā (melodijai nemainoties) – uz VII pakāpes (*e–h*) utt. Vien perioda pēdējās četrās taktīs ienāk ij hromatiskas krāsas, ij plašāks melodisks plūdums – tiesa, joprojām veidots no sekundu gājieniem. Tādējādi it kā ļoti vienkāršiem līdzekļiem radīts iezīmīgs, emocionāli bagāts un piesātināts mūzikas tēls.

Otrā tēma piekļaujas ar panta un piedziedājuma loģiku. Tās kodols pārņem pazīstamo ritmformulu, taču uzreiz sniedz daudz brīvāku, negaidītāku metrisko risinājumu (3/4; 4/4) un plašāku elpu: melodijā pirmoreiz parādās kvartu un kvintu lēcieni. Kustību atdzīvina arī ritma aktivizēšana (astotdaļu un pat sešpadsmitdaļu vijīgums). Tomēr pārtrauktā kadence (D→VI, 25.–26. t.) slāpē šo uzviļņojumu un noved pie visas būves (pants un piedziedājums) klusināta atkārtojuma. Īpaši iezīmējas tā noslēgums – izlīdzinājums, dzisums, atkāpšanās. Tas ir kā izrakstīts *ritardando*, izvērstis bremsējums un gausinājums, kur arī soprānu sākotnējais melodiskais darbīgums zudis, un pēdējās 11 taktīs melodijā skan vienīgi sekundu intonācijas.

Radniecīga, jau virsrakstā rudenīga ir arī **otrā** vokālīze – *Gājputni* (*Moderato* ar papildapzīmējumu *Tempo rubato*, 1967, XI, *f moll*, vienkārša trijdaļforma). Tās pamatgrauds, intonatīvais izejmateriāls – skumīgi iekrāsots putnu sauciens: vadintonācija, no kuras izvīts, izrisināts viss turpmākais plūdums.



Tēlainā un arī foniskā asociācija ar aizlidojošiem gājputniem raisa plašākas sakarības: māju un tāluma pretstats, dabas likumu nemainības spēks un vājums... Malējos posmos variētā pamatintonācija saklausāma viscaur (sākumā – periods no trim noslēgtiem teikumiem, itin kā nelielas variācijas; reprīzē – divi teikumi).

Vidusposms uzreiz būtiski atšķiras ar savu gaiši pastorālo mažoru (*F dur*) un dzīvāko, ritmiski brīvāko kustību krāšņās paralēlu septakordu virknēs – kā kāda tāla vīzija, *sapņa balss*, aicinājuma un solījuma burvība. Te – daža impresionistiska atskaņa, krāsu un nianšu spēles netveramība, sieviešu balsu akustiskais vieglums, arī kolorītā harmoniskā šūpošanās: sākumā paralēlās maiņu skaņkārtas pietonējums (un arī tieša realizācija), vidusposma noslēgumā – līdzīga, bet vēl košāka *F dur / As dur* atkārtota apspēle vīru balsīs. Reprīzē (otrajā teikumā) uzmanību saista frīgiskā secība basā, kuras iespējamība bija iezīmēta jau sākotnējā izklāstā.

Vēl vairāk – reprīzes noslēgumā basu līnijā pavīd arī īslaicīgs *passus duriusculus* (*f-fes-es-d-des-c*) – gan tikai kā iespēja (viens no variantiem), mājiens, garāmslidošs mirklis...

Trešā vokalizē joprojām ved rudenīgu izjūtu lokā, kaut virsrakstā tas tieši norādīts nav – *Lietainā dienā* (*Andante* ar papildapzīmējumu *rubato*, 1967, XI, *c moll*, brīva divkārsa trijdaļforma $a\ b\ a_1\ b_1\ a_2$). Un arī šē pamatkrāsa – rēns elēgiskums, pat vēl atturīgāks un vēsāks nekā iepriekš. Sliecos sākotnējo materiālu (alti, soprāni, 3 taktis) uztvert kā patstāvīgu tēmu – tik skaidrs, tvirts, iekšēji noslēgts tas ir savās lapidārajās kontūrās, skaudrajā, askētiskajā diatonikā, ar vilcējbalsi pasvītrotajā tonikalitātē.

Otrajai tēmai piemīt zināms deklarātivisms, *oratoriska*, kaut klusināta intonācija, kas raisa asociācijas ar fanfaru signāla stilistiku. Šādu iespaidu vēl vairo balsu izteikti lineārā virzība, krass pavērsiens prom no diatonikas (konsekventās tritonu attiecības abu balsu izkārtojumā – būtībā kanoniska sekvenca tritona intervālā). Arī daudz dzīvāks attīstības impulss, ritma enerģija: pārējās (joprojām sieviešu) balsis iesaistot, kāpinājums noved pie gandrīz dramatiska akordu sabiezējuma. Šis uzbangojums pakāpeniski pierimst, pirmoreiz iezīmējot *topošo* piesātināto toniku (*b-c-es-g*). Īsās pamattēmas atgriešanās pārlicina par tās noteicošo lomu: tā noslēdzas vēl striktāk, stingrāk, nepārprotamāk (unisons *c*).

Otrā tēma (b_1), salīdzinot ar tās sākotnējo izklāstu, kļuvusi vēl atraisītāka un darbīgāka. Tās akordiskā virsotne arī šoreiz pāraug nelielā, bet iespaidīgā kulminācijā (viss koris). Noskaņa, tēlainā atslēga tagad ir cita – zvani, vispārināts, skarbs fonisks komplekss, kurā izceltas arī jau pazīstamās fanfaru intonācijas. Šī epizode, kas gan attīstības loģikas, gan intonatīvās ģenēzes ziņā pieder otrajai tēmai, pakāpeniski *attālinās*, pieklust, pat *aizgrimst*... Pamattēma, pēdējoreiz atgriežoties, izteiksmīgi variēta: tagad to dzied alti, bet soprānu gari vilktā *c* skaņa izlejas lēni lejupslidošā *passus duriusculus* (*c-h-b-a-as-g*) secībā. Tagad tā *negrīb* krasi noslēgties, pielikt skaidru punktu, bet pāraug pavisam īsā kodā (6 t., minētā piesātinātā tonika) ar kulminatīvo zvanu atbalsi, tādēļ formu kopumā varētu uztvert arī kā mikrodubultvariācijas – $ab\ a_1b_1\ a_2b_2$.

Ceturta vokalizē – *Gubu mākoņi* (*Andante*, 1970, X, *As dur*, vairākreiz atkārtota divdaļība: tātad vai nu variantstrofu forma vai *quasi* dubultvariācijas $ab\ a_1b_1\ a_2b_2\ a_3$) – arīdzan vada mūs dabas apceres, vērojuma un izdzīvojuma gultnē. Pirmās asociācijas – *Padebešu kalns*, gan paša komponista mūzikā, gan tieši dabā un latviešu glezniecībā. Pamatīgums, plašums, miers. Vēl vairāk – šo reāliju raisīts pārdzīvojums, bijība, pasaules kārtības apbrīns.

Vīru kora blīvo akordu lēnīgā kustība ik pa laikam atgriežas pie tonikas trijskaņa. Plūdums brīvs, mainīgs; 2/4 un 3/4 neregulārā mija rada neprognozējamību, kas neitralizē apstājas, iezīmē virzību. Otrs materiāls (sieviešu balsis) – tautiski diatonisks, draiski rotaļīgs – raisa priekšstatu gan par putna balsi, gan pastorālu izteiksmi gana stabules manierē. Pavisam vienkāršie motīvi izkārtoti līganās trijtaktu frāzēs; viegli šūpojas arī tonālais centrs (*As / f*).



Pirmais materiāls atgriežas bez izmaiņām, otrais – nedaudz dinamizēts ar heterofonām papildbalsīm, izvērstāku polifonu vijumu, asāku ritmu (ar punktējumu), jaunu frāzi līdzienās astotdaļās – nu jau visa kora sabalsojumā. Variēts arī nākošais sākumtēmas izklāsts: tas citādi – it kā no beigām – sastatīts, arī balsu izkārtojums nedaudz mainīts. Savukārt otrā tēma šoreiz skan visspriegāk; tā saasināta ar hromatizāciju, iepīta biežākā disonantu līniju tīklā. Bet noslēgumā tomēr – sākumtēma, vien tagad saprotamā kārtā stipri īsināta: kā aizejot, ar atvadu žestu klusi izgaistot.

Piektā vokālīze – **Zīmējums** (*Andante*, 1971, IV, *as moll* / *Dur*, rondāla uzbūve ar dažām atsevišķi nošķirtām saitēm, pārejām: $a \ b \ a_1 \ c \ a_2$) – pirmoreiz izved ārpus dabas iespaidiem un sakarībām, nedod it nekādu konkrētu saturisku norādi. Vien varbūt akcentē līnijas, horizontāles lielāku nozīmi – kā zīmuļa vai tušas otiņas vilcienu; arī ritma asumu, pasvītrotas kontūras – iespējams, kā ogles zīmējumā vai pat iespiedgrafikā... Šī vokālīze tematiskā materiāla dažādības ziņā ir visbagātākā citu vidū, tādēļ arī forma komplicētāka un vienlaikus brīvāka, īpaši minēto saišu, pārejposmu dēļ.

Pirmo tēmu (refrēnu a) veido akordu spēle – lejupejoši minora trijskaņi un pamazinātu trijskaņu enharmoniski līdzinieki seko viens otram (S, A, T, B), to apakšējās skaņas tiek paildzinātas un beigās kopā izveido mazo minora septakordu (*b-f-des-as*). Otrā tēma (pirmā epizode b, no 9. t.) ved uz samērā strauju, dramatisku kāpinājumu ar raksturīgu ritma *iegrūdienu* (divas sešpadsmitdaļas un astotdaļa, ko līga savieno ar pusnoti – resp., spēcīgi izteikts sinkopes efekts); noslēguma fāzē apvērsta punktējuma ritms raisa priekšstatu par sāpju izsaucienu, gandrīz vaidu. Seko it kā replika *no malas*, izlīdzinošs lēns divtaktu komentārs, kas mierpilns noslēdzas kadencē *As dur*.

Refrēna atkārtojums (a_1) – sākumā nemainīts, bet vēlāk saīsināts, strupināts – pavisam līdzieni (uz enharmonisma pamata) sakļaujas ar otro epizodi (c). Tās uzmanības centrā – soprānu partijā uz stiprajām taktsdaļām zibsnījošie trijskaņi: tie paši *as* un *As* (pierakstā *gis* un *Gis*), bet tagad no apakšas uz augšu un atpakaļ – gandrīz kā šaudīgas liesmu mēlītes. Pavisam drīz tie vēl deformējas pamazinātā trijskaņa kontūrā – kā nervozs švikājiens, kaprīzs zīmuļa zigzags. Taču arī šoreiz posms noslēdzas izlīdzinoši – ar pakāpenisku lēninājumu un kadenci *as moll*. Pēdējais pamattēmas atveids (a_2) – kā sākumā, tikai tagad citā balsu izkārtojumā (T, A, S, B), pavisam klusināti, gandrīz teiksmaini, noslēpumaini. Vien šoreiz tas ved uz mierīgu, lēnu izgaismojumu *As dur*.

Sestās vokālīzes (*Andante*, 1971, V, *g moll*, vienkārša trijdaļforma) virsraksts **Migla** ir īss, vienkāršs, bet ietilpīgs (līdz pat nokrāsām *neziņa*, *neskaidrība*, *neizpratne*), tomēr pastorālā ievirze, dabas gleznas šķautne, protams, ir dominējošā. Jūtama zināma sasauksme ar *Gubu mākoņiem*, lai gan *Migla* šķiet skumīgāka, trauslāka, intīmāka.

Pirmais teikums – klusināta, pat mazliet monotona kustība, kuras pamatgrauds – augšupejoša minora trijskaņa atkārtota kontūra. Brīvību, negaidītību, plūduma plastiku tēmai piešķir nekvadrātiskā uzbūve, melodikas un struktūras mainība: iekšējais dalījums 3+2+3 (+1) t. Otrais teikums negaidīti pārvērš ievadskaņu *fis* par *h moll* kvintu, un šajā visai attāļajā tonalitātē sākas trešais teikums – ar jaunās tonalitātes kvartsekstakordu melodiskā izklāstā; seko krass pavērsiens un atgriešanās *g moll* gultnē (3+3+1 t.). Šī sakarība (*h moll* / *g moll*) atgādina Franča Šūberta *Nepabeigtās simfonijas* tonālo plānu (pirmās daļas ekspozīcijā *h*→*G*[→*g*]→*G*) un tieši realizē *Šūberta sesto* kā *skumju zīmi*, īpaša dramatiskā saasinājuma līdzekli.



Vidusposms – kā jau dažkārt arī citās vokalizēs – sākas iepriekšējā tonalitātē *g moll*, bet strauji virzās sarežģītas, disonantas diahromatiskas akordikas biežnā, epizodiski sasniedzot arī piebalsību (bez dublējumiem) ar nestabilu tonālo pamatu. Tomēr, pakāpeniski dzidrinoties, spriegums plok, un ilgstošāk atkal stabilizējas jau labi pazīstamais *h moll*, bet beigās – kā pielikumā, kā mazā kopsavilkumā – arī *D dur*. Vidusposma spēcīgais kontrasts kopumā raisās kā pēkšņa, negaidīta parādība, krass dramatisks saspīlējums, draudīgs mājiens. Arī dinamiskais tvērums – visā vokalizē no *pp* līdz *ff* un beigās *ppp* / *pp* – ir ļoti plašs.

Reprīze izmainīta tikai nedaudz: pēdējā *h moll* atblāzma tagad jau uz *G* ērģelpunkta, un pati pēdējā saskaņa – ne vairs *g moll* sekstakords, bet vientuļa tukša kvinta *g–d*.

Viena no pašām sirsnīgākajām un gleznainākajām vokalizēm ir **septītā** – *Dzimtenes ainava* (*Moderato*, 1972, II, *g moll*, vienkārša trijdaļforma a₁ b a₂). Ļoti iezīmīga ir pamattēmas plastiskā, līganā melodija (soprāni), kas sākas ar sekstas lēcieni (tādi vokalizēs ir retums!). Otrā raksturīga detaļa – tēmas sašķelšanās vertikālē. Jau melodijas sākums pasniegts kā heterofons sabalsojums: tēmas balsts ir altu gari vilktā tonikas skaņa (*g*). Otrajā frāzē sašķēlas arī pati melodija: izteiksmīgais, enerģiski uzlādētais tercās *paskrējiena* motīvs no skaņas *b* vienlaikus virzās augšup un lejup. Līdzieni un dabiski, turklāt pārvarot cezūru, saliedējot plūdumu, to pārņem vīru balsis (T).



Perioda otrs teikums – varbūt tautiskās struktūras pēc tas drīzāk būtu apzīmējams kā otrā puse – ir lēnīgi šūpojoša akordu kadence (kopumā veidojas viens no tautasdziesmu uzbūvei raksturīgajiem pāru periodiskuma modeļiem $aa_1 bb_1$; burti šajā gadījumā apzīmē frāzes). Visa pirmā tēma variēti atkārtojas ar zināmu spriedzes un dinamisma kāpumu.

Joprojām lidzeni, gandrīz nemanāmi attīstība ieplūst nākošajā fāzē (vidusposms b): dzidri liriskā, tautiskā krāsā rotātā šūpuļdziesmas vīzijā – tik siltā, traušlā un mājīgā, kādu citkārt Ivanova daiļradē sastopam reti. Tomēr tā ir tikai iedoma, lauska, kas izklienējas turpmākajā akordu krājumā, kurā aizvien pieņemas spēkā disonantums, foniska dzelkšņainība. Tiesa, kulminācijā no jauna izezaigojas košs mažora kvartsekstakords (*B dur*), kas uz stīprajām taksdaļām atgādināts vēl divreiz – tā tad izcelts, apstiprināts. Taču kopējā gaita ved uz *g moll* dominanti un – reprīzi.

Vēl viens pamattēmas caurvedums – vēl viens solis uz skarbāku, atturīgāku izteiksmi (visa kora unisons, ar ritma skaldījumu saasinātā uztakts). Jā, arī te atkal – ilgstoši, vairākkārt – atgādināta *B dur* kvartsekstakorda tēlainā *bāka*, izgaismojums. Tomēr nenovēršams – un paradoksāli dabisks – ir *g moll* noslēgums (ar visu balsu paralēlismu un sinkopētu uzrāvienu priekšpēdējais akords *f-c-a-f* paceļas sekundu augstāk uz *g-e-b-g*).

Astotā vokālizē *Varoņu piemiņai* (*Andante*, 1974, XII, *f moll*, atkārtota divdaļība ar variētu nobeigumu ab a_1b_1) uztverama kā mazs rekviēms vai sēru miniatūra, lakoniska *Poema luttuoso*. Domīgo ritumu iezīmē viegls šūpojums – visa miniatūra izturēta 3/4 taktsmērā. Uzreiz sākoties ar akordiskām vertikālēm, meditātīvā, skumīgā mūzika tomēr ļoti lineāra: katras balss plastika apzināta un izcelta, īpaši mazo sekundu slīdējums (basā pavīd arī frīģiskās kadences aprises). Kā īpaša krāsa uzmanību saista lēnīgi *pieklibojošās* sinkopes (ceturtdaļnots ar sekojošu pusnoti).

Arī šoreiz – atkal pēc panta un piedziedājuma loģikas – lēzeni piekļautais otrais posms ietver zināmu dramatisāciju, katras balss ritma atdzīvošanos (īpaši tenoru un tad arī basu partijā), ko beigu fāzē atkal nomaina spilgtāk izteikta tercu struktūras organizācija. Te sevišķi būtisks ir pavērsiens uz *As dur* un divreiz iezīmētās stabilās, noteiktās *d moll* apstājas, kā arī visa *d moll* sfēra, kas mierīgi aizved līdz pamattonalitātes *f moll* dominantseptakordam.

Visa aprakstītā uzbūve atkārtojas. Pirmais posms – ar pavisam nelielām izmaiņām. Otrais – lakoniskāks, koncentrētāks: *d moll* izvērsuma vietā tagad strikta, nepārsūdzama *f moll* kadence (pēdējās četras taktis, kas sākas ar pusnots ilgumā izturētu kadences kvartsekstakordu un noslēdzas ar toniku – trijskani tercas melodiskajā stāvoklī). Atturīgi, paskarbi, ar cieņu.

Devītā vokālizē – **Prelūdija** (*Moderato*, 1976, *c moll*, divu materiālu mija ar variantstrofu formas loģiku ab $a_1b_1 a_2b_2$). Kaut pašā pamattēmā ielikts grūtsirdīgs pārdzīvojums, tas pausts skopi, pavēsi, episki skumīgās krāsās.

Pamattēma (soprānu unisons) šoreiz izceļas ar krasām kontūrām, plašiem lēcieniem, kuriem gan esošā tempa un ritma apstākļos nepiemīt kustības enerģija. Drīzāk otrādi – cildens miers, zināma monumentalitāte.

Savdabību arī tagad vairo nekvadrātiskā uzbūve (3+3+2+2 t.). Iestājoties visam korim, līdzieni pieslēdzas otrs tematiskais veidojums, kas saista ar harmoniskā kolorīta izteiksmību. Pamatā te līgas, mīksti disonantas septakordu (un to apvērsumu) vertikāles, kas ieskicē dažādus tonālos centrus (*Es, g, B*) un noslēdzas *neziņā (es-des-fis-a)*...

Taču šīs saskaņas augšējā terca *fis-a* jau sagatavojusi pirmā elementa atgriešanos (a_1): jaunā tonalitātē, *fis moll*, bet tieši tāpat – soprānu unisonā. Otrais elements (b_1) savukārt sākotnēji atgādina bijušās krāsas lēnīgākā, rimtākā ritumā, bet tad virza jaunās sakarībās, no kurām harmoniskās orientācijas ziņā svarīgākā ir *cis moll* zona (demonstratīvi pasniegts tonikas kvartsekstakords, bet turpmāk dažviet arī dominantes terckvartakords).

Un noslēguma posms (a_2): pamattēma uzreiz četrbalsīgos akordos, bet iepriekšējās reizēs *atvērtā* izskaņa tagad stingri ved uz atturīgi cildenu *c moll* kadenci.

Desmitā vokālīze daudzējādā ziņā atšķiras no pārējām. Jau nosaukums latīņu valodā – *Cantus monodicus. Gloria (Moderato, 1979, VI, h moll / dur, salikta trijdaļforma)* ievēd svinīgu rituālu, neikdienišķu notikumu un parādību pasaulē. Arī kustības spraigums, balsu sasaukšanās intensitāte, enerģiskais tonuss ir šīs citādības izpausme.

Pamattēmas (a) spēkpilnais, urdoši meklējošā kustībā ritošais visa kora unisons ir gan iespaidīgs, iedarbīgs, gan arī interesants: tā intonātajā iedabā ārkārtīgi savdabīgi un cieši sakausētas seno jubilāciju, svinīgu fanfaru un mūsu pašu tautasdziesmu ietekmes. Runa ir par gavilēšanas dziesmu (pavasara, ganu, arī līgotņu) raksturīgo dziedātsparu, improvizatorisko vērienu, pašu vokalizāciju (patskaņu vijumu) kā izteiksmes līdzekli. Senatnīgā un mūsdienīgā (t.i., todienīgā!) aspekta sintēze izpaužas arī skaņkārtiskajā pamatā: uz vienas skaņurindas bāzes tonālais centrs (vai papildcentrs) ir mainīgs, klejojošs (tas bieži vien iezīmēts kvantitatīvi: ar stiprajām taktsdaļām un apstājām tajās). Turklāt pirmajā periodā vispār netiek skarta tercās skaņa, tātad nav pausta skaņkārtiskā nosliece – tā tikpat labi var būt gan mažorīga, gan minorīga.

Vienkāršas trijdaļformas attīstošais vidusposms (b) rotaļjas ar trijskaņu apspēli (te nu gan sākot ar *h moll*), turklāt šoreiz mūziku dinamizē kanoniska balsu (attiecīgi, tembru un reģistru) sasauksme. Tikai noslēgumā līnijas atkal saplūst vienkopus unisonā (te pavīd arī dažas hromatiskas skaņas) un strikti noslēdzas (melodiska kadence *fis→h*). Vietējā reprīze (a_1) ir īsa un noteikta: mazs divbalsīgs fugato, kur sasaukšanās noris ne vairs motīvu un frāžu, bet tieši tēmas (kopuma, veseluma) līmenī.

Krasu, spēcīgu kontrastu, visu izteiksmes elementu pavisam citādu izvēli un iemiesojumu iezīmē saliktās trijdaļformas vidusdaļa (c): askētiskā zemo balsu (altu, basu) līniju saskarsmē skan lēnas, senatnīgas – kā agrīno viduslaiku dziedājumos – psalmodiski vilktas skaņas. Turklāt tās brīvi izkārtotas negaidītās sekvencēs *Ges→F→E* [*→Ges*]. Svabadi veidotais, skaidrais un noapaļotais periods variēti atkārtojas (c_1), tagad

aizvedot uz *ais*. Kopumā šī norise sekmīgi pilda epizodes funkciju – kā patstāvīga attīstības stadija: nopietns vēstījums, cildens un noslēpumains sludinājums, varbūt uzruna...

Saliktās formas reprīze ir burtiska (vienīgais piemērs visā vokaližu kopumā!), taču tai vēl piekļaujas neliela, bet būtiska koda. Šim posmam ir sintezējošs raksturs: līdzienā diatoniskā kustība atgādina vidusdaļas muzikālās norises (*d moll / F dur* sfēra), akordiskais sakuplojums aizved līdz varenai slavinošai izskaņai – *H dur* trijskanim sešbalsīga dubultkora salikumā (kvintas melodiskajā stāvoklī).

Divas nākošās – **vienpadsmitā** un **divpadsmitā** – vokālīzes iezīmē pāri barokālā cikla *prelūdijs un fūga* veidolā. **Prelūdijs** (*Moderato*, 1980, I, *E dur / moll*, brīva forma, caurvijattīstība ar divu tematisko materiālu miju) tverama tieši kā ievadījums, priekšspēle. Tā veidojas konsekventā četrbalsīgu akordu un melodisku unisonu mijiedarbē. Viena no bieži atkārtotām saskaņām ir *e-h-gis-e*, turklāt lielākoties uzbūvju sākumos un uz stiprajām taktisdaļām – tātad akcentējot noteiktu hierarhiju, tonālo centru. Arī pirmā melodiskā replika, pati par sevi nepārprotamā *es moll*, tomēr noslēdzas ar *e*. Līdzīga sasauksme atkārtojas, tikai tagad apstājoties uz *f*, kas kļūst par nākošās akordu secības pamatu. Arī izvērstākajā un blīvākajā akordu blokā organizējošie centri ir *E dur* un *F dur / moll*, bet pēdējo unisonfrāžu vientuļo noslēdzošo *h* var uztvert kā *E dur / moll* emancipētu kvintu. Prelūdijs saista tieši ar savām harmoniski melodiskajām norisēm, neradot noteiktas tēlainās vai žanriskās asociācijas.

Fūga (*Moderato*, 1979, IX, *e moll / dur*) tātad sacerēta pirms Prelūdijs. Tai piemīt izteikti instrumentāls raksturs (autors to pasvītro ar remarku *détaché* tēmas sākumā, basu partijā): gan divu tīru kvartu aktīvais, bet stūrainais saķēdējums, gan tēmas turpmākā rituma melodiski lakoniskais veidojums ar vairākkārt izceltām lielo sekundu intonācijām atgādina barokālu vispārējas kustības formu.

Izstrādājuma posmā dzīvāku kustību veido no tēmas atvasinātie, bet izvērstākie sešpadsmitdaļu skrējieni. Te arī vairākkārt lejupejoši sekvenču tēmas kodolintonācija, un visas balsis īslaicīgi saplūst sinkopētos akordos. Reprīze pavisam lakoniska – tēma altu un basu unisonā, gan ar diezgan spēcīgu tālākvirzes impulsu un pāraugsmi akordiskā kulminācijā. Mazs, strikts trijtaktu noapaļojums *E dur*. Arī fūgā vairāk spēles dinamikas, sasauksmju un kontrastu efektu, mazāk – emocionālas pievilcības.

Liriski pastorālu, viegli grūtsirdīgu izjūtu lokā atgriež **trīspadsmitā** vokālīze **Ziemas rīts** (*Moderato. Interludio*, 1980, IX, *b moll / Dur*, vienkārša trijdaļforma). Pamattēls – lēni virpuļojoša, vienmērīga un vienbalsīga kustība kā sniegpārslu kluss virnojums. Plašumu un brīvu plūdumu atkal veicina nekvadrātiskā būve (5+5+5+5 t.). Un arī te vidusposms līdzieni izaug, pamatkodola sekvenču sagatavots. Ievērojami atšķiras lēnākās, smagākās akordu secības ar vientercu trijskaņu un sekstakordu (*Des / d*) vairākkārtēju izgaršošanu. Saspringuma, satraukuma niansi veicina pakāpeniski ieviestais ritma darbīgums, negaidītie akcenti. Tomēr arī vidusposms noslēdzas ar pamatmateriālu.

Reprīzē sākummateriāls atkārtojas gandrīz burtiski, tikai tagad visa kora unisonā, turklāt seštaktu un piektaktu uzbūvju garās beigu skaņas šoreiz pārsvarā harmonizētas gaišos, pilnskanīgos trijskaņos vai to apvērsumos. Vienīgi pēdējā caurvedumā pamattēma īsināta, it kā aprauta. Un – maza, vertikālēs veidota izskaņa, kas noslēdzas ar *B dur* kvartsekstakordu.

Četrpadsmitā vokālize ir *Elēģija* (*Andante ma non troppo*, 1981, XII, *fis moll*, vienkārša trijdaļforma a a₁ b a₂). Malējās daļas it kā *uzvērtas* uz kora unisona *fis* – tas konsekventi atkārtojas visu trijtaktu frāžu sākumā un beigās (5+5+5 t.). Melodiskā kustība te līdzena un rāma, pirmajās frāzēs veidojot mazus vilnīšus vienīgi no sekundām. Savdabu senatnīgu pietonējumu atkal sniedz konsekvents tīro kvintu paralēlisms, turklāt beigu apstājas uz minētā *fis* iezīmē ikreiz citu akordisko vertikāli – koloristisku negaidītību, pārsteigumu.

Vidusposms – sparīgāks, enerģiskāks; tajā – ritma atsperīgums, melodiskā atvēršana plašums. Tiesa, melodija neplūst vienlaidu lokā, tā skaidri dalās frāzēs un to atkārtojumos, līdz izvēršas līdzienās akordu secībās. Atsevišķi balsu pāri arī šeit reizumis atbalso paralēlo kvintu skopo fonismu, kopumā vedot uz reprīzi gatavojošo dominantes sfēru (→*fis*). Īsā, tvirtā reprīze savu *fis* šoreiz *velk* tikai vienu takti ik frāzes sākumā, tādēļ arī struktūra te cita (4+4+4 t.). Turklāt kvintu vietā tagad pilni trijskaņi, kas blīvi dublēti sieviešu un vīru balsu grupās.

Pēdējai, **piecpadsmitajai** vokālizei dots nosaukums *Jūsma* (*Moderato*, 1982, II, *Es dur*, vienkārša trijdaļforma a a₁ b a₂). Gan virsraksta emocionālajā ievirzē, gan mūzikas noskaņā, pacilātībā tā sasaucas ar jau aplūkoto *Cantus* [...] *Gloria*, tomēr atšķirībā no minētā darba *Jūsma* ir daudz siltāka, liriski pilnskanīgāka, arī latviskāka (dažas secības – piemēram, 3. takts – pat negaidīti atsauc atmiņā *Kur tu skriesi, vanadziņi* Jurjānu Andreja apdarē). Starp konkrētām tautiskuma izpausmēm jāizceļ paralēlā maiņu skaņkārtā *Es dur / c moll*.



Pirmās tēmas melodikai ar tās dzīvo, mainīgo, visām balsīm kopējo ritmu sākotnēji piemīt nedaudz patosa, svinīgas uzrunas gara. Taču tajā iezīmējas arī paralēlu tercu un sekstu slidējums dažādā apjomā un kombinējumā. Šeit tas atkal atgādina gavilēšanas dziesmu raksturīgos metus (īpaši no 4. līdz 8. taktij) gan ar plūduma izcelšanu, gan skaņu apvīšanas, aprotāšanas daili. Raisās pat gluži konkrētas asociācijas ar Emiļa Melngaiļa *Cekulaina zīle dzied* vokalizācijas formulām.

Vidusposms vispirms apspēlē šo pašu mainību (*c / Es*); viens no dinamizācijas faktoriem te ir imitācijveida sasaukšanās. Kulminācijas zonā – kā jau daudzkārt bijis – akordiska, teju vai korāliska secība, kas šoreiz izvērsta pat astonbalsīgā krāšņumā. Reprīzes melodiskais risinājums ir tieši tāds

pat kā pirmoreiz, tomēr harmoniskais pamats tagad gluži cits – jau no paša sākuma *c moll*. Tieši tādēļ jo spilgtāka un gaišāka šķiet noslēguma kadence, ko vainago septiņbalsīgs *Es dur* trijskanis. Visa vokalizē ir emocionāli tieša, bagāta, blīva; tajā urd kāds nezūdošs un nepārsūdzams vitāls lādiņš, dzīvības spēks.

* * *

Ir samērā viegli saskatīt vokaližu kopējos vaibstus: tie labi pamanāmi, gandrīz acīs krītoši. Vispirmām kārtām mūzika ir tonāla. Skaņkārtiskā bāze var būt ļoti atšķirīga – no daudzveidīgām diatonikas izpausmēm līdz diahromatiskiem veidojumiem, bet vienmēr jūtama tonikalitāte, vienojošais, organizējošais centrs. Interesanti, ka plaši izmantoti trijskaņi un to apvērsumi: tie iegūst gandrīz zīmes lomu – kā stabilitātes un labskaņas izpaudums. Tomēr jānorāda, ka bagātīgi lietotie kvartsekstakordi ir zināmā mērā pārsteidzoši, netradicionāli – visbiežāk tie ir patstāvīgas saskaņas, nevis kadences sastāvdaļas. Tieši harmoniskā valoda rada *ivanovisko* atmosfēru un krāsu, bet neļaujas kādam konkrētam aptverošam raksturojumam, atskaitot varbūt tādus paņēmienus kā mazā minora septakorda bieži ekspluatētais fonisms. Īpaša krāsa piemīt arī trijskaņu (un tiro kvintu) tiešajiem paralēlismiem – pārsvarā taisni kā konsekventam kolorīta veidošanas līdzeklim, veselām virtutenēm. Taču akordika un visa harmoniskā valoda, protams, cieši saistīta ar melosu.

Savukārt melosa pamatiezīme, tā izteismības garants ir izteikti lineārais raksturs, horizontāles izkoptība itin visās balsīs. Tiesa, soprāni šajā ziņā tomēr ir priekšplānā, it īpaši, ja sākums ir vienbalsīgs. Tematisms ir vokaližu tēlainības pamats, stiprā puse. Tas vienmēr individualizēts – arī tad, kad komponists izmanto gatavas *matrices*: trijskaņu kontūras, līdzenu, pakāpenisku kustību, kādas skaņas apvijuma formulu. Sākotnējā izklāstā parasti izcelta tieši intonatīvā iedaba, melodiskais reljefs. Tas reti veidots kā vienota plaša plūduma līnija: krietni biežāk tēma izaug no frāžu precīziem vai variētiem atkārtojumiem, risinājuma tipa attīstības (atrise, intonatīva pāraugsme, intonāciju saķēdējums).

Blakus pakāpeniskām secībām, maziem sekundu soliņiem tomēr sastopami arī uzmanību saistoši lēcieni (VII), pat principiāli plaša diapazona tēmas (IX) vai uzsvērts divu vienvirzienu lēcienų savienojums (XII). Un tomēr, tomēr – sekundu gājieni kā neliels viļņojums vai senatnīgas rečitācijas atblāzma, vai vienkārši līdzena kustība parādās daudz, daudz biežāk. Vēl vairāk – diezgan iemīļotas ir gari vilktas unisonu skaņas, īpatas *skaņu horizonta* zīmes (X, XIII, XIV). Acīmredzot komponists te rēķinās arī ar dzīvās, dabiskās skaņas individualitāti un pašvērtību, tai *a priori* piemītošo skaistumu.

Kā jau minēts, skaņdarbu būve ir brīva, bet individuāli iezīmīga. Kā princips, struktūras ideja izmantota galvenokārt trijdaļība (tāad reprizitāte, tematisks noapaļojums, stabilitāte), bet vienlaikus panākta izteikta caurvijattīstība, virzības impulss, perspektīvas izjūta. Raksturīgs samērā plašs sākotnējais izklāsts; turklāt komponists bieži mēdz to

atkārtot. Taču atkārtojumā materiāls vienmēr ir variēts, atjaunināts – parasti arī struktūras ziņā. Formas posmu robežas – kā tas vispārraksturīgi – iezīmētas ar tematisma maiņu. Tomēr vokalizēs pāreja uz citu tematismu un citu attīstības fāzi (panta un piedziedājuma tipa sastatījums, pāreja uz vidusposmu) norit ļoti līdzieni, plūdeni, daudzreiz – bez šē tradicionāli lietotā tonālā kontrasta. Kaut arī jauns tonālais centrs – vai bijušā jauns skaņkārtisks traktējums – parādās visai drīz, šīs pārejas maskēšanas, slēpšanas paņēmieni savu jau veicis.

Vidusposmā visbiežāk sastopama aktivizācija – dzīvāka, raitāka kustība, dinamiskāks un daudzveidīgāks ritms, arī straujāka, kontrastiem bagātāka harmoniskā pulsācija. Tipiska ir disonantuma pakāpeniska saasināšana; bieži vien augšējā balss ir stabilizējoša, nemainīga, bet spriegumu rada zemāko balsu *uzvilkšana*, harmoniski foniskais sasprindzinājums.

Reprīzes – kā likums – mēdz būt saīsinātas, koncentrētas, lakoniskas. Tās veic savu līdzsvarojošo, uz formas noapaļotību virzīto lomu jau ar pašu sākotnējā tematisma apstiprināšanas faktu. Ļoti raksturīga arī tonalitātes stabilizēšana un skaidras centrālās saskaņas izveide. Tomēr arī te vērojama izteikta individualizācija, atšķirīgi risinājumi: gan *klasisks* četrbalsīgs trijskanis ar pamattoni augšējā balsī, gan trijskanis tercās vai kvintas stāvoklī, tai skaitā ar faktūras dubultojumiem (piecbalsība, sešbalsība, septiņbalsība!), gan, gluži otrādi – tīrs unisons, tukša kvinta, arī piesātināta, bagātināta tonika (III).

Dažkārt reprīzei seko neliela koda vai arī pati reprīze ir apvienota ar kodu (reprīzkoda – reprīzes un kodas dramaturģisko un kompozicionālo funkciju saplūsme). Visi šie paņēmieni miniatūru ietvaros kāpina individualitātes īpatsvaru, vērš katru vokālīzi atšķirīgu ne tikai tēlā un raksturā, bet arī attīstībā un uzbūvē. Tādēļ klasiskie principi – reprizitāte kā līdzsvarojošs faktors, tematisma maiņa kā kontrasta avots un izpausme, posmu atkārtojums kā apstiprinājums, bet arī kā tālākvirze, – visi tie darbojas gan savā ierastajā veidolā, gan iekrāsoti ar smalkām niansēm, sikām atkāpēm, atšķirīgām detaļām, kas ļauj pilnībā pārvarēt jebkādu shematismu. Vēl vairāk – piešķir dramaturģiskajam risinājumam svaiģumu, vienreizību, komponista radošā rokraksta zīmogu.

Skaņdarbu nosaukumi, protams, atvieglo izpratni un uztveri. Tomēr dēvēt tos par programmatiskiem īsti pareizi nebūtu. Pirmkārt, ir vismaz pieci gadījumi, kad virsraksta jēga ir tikai žanra apzīmējums (IX, X, XI, XII, XIV; nomaļus paliek V – *Zīmējums*, lielā mērā arī VIII – *Varoņu piemiņai*). Dabiski, arī tas palīdz, sniedz noteiktu nostādni, taču ir pavisam vispārīgs, universāls, īpaši jau *prelūdijs* vai *fuga*. Otrkārt, dominējošie, dabā smeltie un ar dabas tēliem un norisēm saistītie virsraksti arī parasti ir visai plaši, vispārīgi. Taču tas nekādā ziņā nav trūkums – drīzāk rosinājums, impulss fantāzijai. Jo vairāk tādēļ, ka tematisms satur daudz zīmju, mājienu, slēptu norāžu. Tas signalizē par noteiktu ievirzi, ko rada žanra asociācijas (fanfaras, korālis, šūpuļdziesma, sarabanda, gregoriskie dziedājumi), tradicionāli izteiksmes līdzekļu kompleksi (frīģiskā kadence, *passus duriusculus*) vai iztēlojoši paņēmieni (putnu balsis, zvani). Tādēļ praktiski

vienmēr aiz (virs!) attēlojošā, gleznieciskā slāņa ir psiholoģizācija, dvēseles norises, tīri muzikāla, verbāli neatklājama satūra prioritāte.

Jāņa Ivanova simfonisms, lai cik augsts un dziļš, tomēr ir *primus inter pares*: gan priekšteču un laikabiedru saitēs siets, gan pasaules pieredzē balstīts. Tas nav savrupš. Vokalīzes – lielā mērā ir. Te saplūst simfonisks vēriens, vispārinājums un kamermūzikas smalkums, intimitāte, detalizācija. Arī pats miniatūrisms ir svarīgs – tieši kā princips, estētiskā pozīcija. Ar to visu vokalīzes ir avota lāse, kurā atspoguļojas pasaule un bezgalība.

VOCALIZES BY JĀNIS IVANOVŠ – AN APART PHENOMENON IN LATVIAN MUSIC

Jānis Torgāns

Summary

The irony is that vocalizes for the choir by Jānis Ivanovs (1906–1983), not being solitary in the creative contribution of his own within the context of Latvian music as such still seem to be slightly alien and incongruous. They remain marginal even in the confines of choral singing owing to both the complicity of musical writing that is beyond the capacity of a considerable part of the choirs and the lack of the text, the latter being non-traditional and even embarrassing to the audience. The text of a choral song proves to be a force of tremendous power, consolidating the singers and the public in one common idea, attitude and poetics. However, the text also sets particular restrictions, directing imagery into a verbally determined expression, even being stylistically very unconfined.

For such a composer whose way of thinking manifests itself in purely musical categories, considerably devoid of fully or semi-programmatic denominations, explanations or commentary, the genre of vocalize has proved to be fascinating just because of its freedom, enabling communication with the scope and magic of choral singing, at the same time being dominant in the choice and development of the music of his own. As to the multiplicity of music genres Ivanovs with his range of thinking, generalization of imagery and intensity of development proves to be a marked symphonist. This refers to his vocalizes for the choir as well which in their nature belong to miniatures which may and should exist without the drama of conflict within epic collisions that are so typical for the big symphonies. However, even in these small compositions one can feel the touch of a symphonist, namely, a symphonic generalization, rising above the daily routine, a straightforward observation and a specific impression.

Early 20th century witnesses the appearance of choral vocalizes as independent pieces of music which still remain exceptional, meant only for a limited circle of admirers and like-minded professionals. Towards the end and the middle of the 20th century there is already a large amount of various vocalizes, written by such composers as Vytautas Barkauskas, Luciano Berio, Yury Falik, Morton Feldman, Jānis Kalniņš, Arvo Pärt, Folke Rabe, Alfred Schnittke, Mārgeris Zariņš and many others. However, these works for the most part have also originated as experiments, try-outs and concrete commissions familiar in the environment of music professionals, festivals and elitist sound recording studios. Vocalizes by Jānis Ivanovs on a like background stand out with their conceptual stability, consistency and longevity.

As vocalizes have rather little been considered in publications their concise and consecutive description according to the timeline is presented. The list of music pieces is the following:

1. *Autumn Song* (*Moderato*, 1964, I, in F-sharp minor)
2. *Birds of Passage* (*Moderato* [*Tempo rubato*], 1967, XI, in F minor)
3. *On a Rainy Day* (*Andante* [*rubato*], 1967, XI, in C minor)
4. *Cumuli* (*Andante*, 1970, X, in A-flat major)
5. *Drawing* (*Andante*, 1971, IV, in A-flat minor / major)
6. *Fog* (*Andante*, 1971, V, in G minor)
7. *A Vista of Homeland* (*Moderato*, 1972, II, in G minor)
8. *In Remembrance of Heros* (*Andante*, 1974, XII, in F minor)
9. *Prelude* (*Moderato*, 1976, in C minor)
10. *Cantus Monodicus. Gloria* (*Moderato*, 1979, VI, in H minor / major)
11. *Prelude* (*Moderato*, 1980, I, in E major / minor)
12. *Fugue* (*Moderato*, 1979, IX, in E minor / major)
13. *Winter Morning* (*Moderato. Interludio*, 1980, IX, in B-flat minor / major)
14. *Elegy* (*Andante ma non troppo*, 1981, XII, in F-sharp minor)
15. *Delight* (*Moderato*, 1982, II, in E-flat major)

It is rather easy to trace the common features of vocalizes. First of all, the music is tonal. The base of mode can be very diverse, ranging from multiform diatonic manifestations to diachromatic structures, yet always preserving some tonicality, kind of a uniting and organizing centre. Rather intriguing is the use of triads and their inversions. Expressing stability and harmony, they acquire almost the meaning of a symbol. However, it should be mentioned that the presence of abundant fourth-sixth chords or, in other words, second inversion of a triad is somewhat surprising and non-traditional, most of all appearing not as a constituent part of cadence but that of a continuous harmony. It is just the language of harmony that adds to the specific colouring and atmosphere of Ivanov's style in music, defying any concrete and ambient definitions with the exception of maybe such a technique as phonics, rather often exploited by the minor seventh chord. A unique colouring is achieved by a direct parallelism of triads (and pure fifths) predominantly as a consequent means of expressing a specific musical atmosphere. However, the chordism and the whole harmonious language of musical expression are certainly closely linked with melos. But the basic feature of the latter in its turn and its guarantee for musical expression proves to be its markedly linear nature, adding a feeling of finished horizontals in every single group of voices. It cannot be denied that sopranos in such a case come to the foreground, the more so, if the beginning is of one voice. The strong point and basis of the imagery of vocalizes seems to be the thematic material, which is always individualized, even when ready-made matrices such as an outline of triads, a smooth and gradual movement or a mode of entwining some particular sound have been used. The primary

exposition traditionally serves as a background for emphasizing the nature of intonation alongside with the melodious pattern.

The structure of a music composition is unconfined but at the same time also notably individualized. In most cases the structure used has been made up of three parts (namely, the principle of recapitulation, reprise) with a simultaneous and notably marked development of through-composition elements, with a momentum of advance or a feeling of perspective. Music pieces are characterized by a rather extended primary exposition which is often repeated.

The middle part is characterized by activation with a more boyant and brisk movement, with a more dynamic and diverse rhythm and a more impetuous pulsation of harmony which is rich in contrasts. Its typical feature is a gradual escalation of discord. Recapitulations, reprises are, as a rule, contracted, concentrated and laconic. Their part of counterbalancing becomes evident with the very first validation of thematic material. Another distinctive feature of it is the stabilizing of tonality and clear efflorescence of the central chord, central uniformity of sounding. However, a pronounced individualization and an essentially different development, comprising both a classical four-part triad with a basic tone (root) in the upper voice and a triad in the position of the third or the fifth, including the doubling of texture (such as five voices, six voices, seven voices) or just the opposite – a pure unison, an empty fifth or a compound and enriched tonic is observed in the middle part as well (III).

As to music piece denominations, they, certainly, facilitate understanding and perception. However, it would not be quite right to call them programmatic. To begin with, there are at least five cases when the meaning of the denomination exists only as a denomination of the genre (IX, X, XI, XII, XIV; V – *Drawing* stays aside; the same largely refers to VIII – *In Remembrance of Heros*). Secondly, the dominant denominations which are linked with the images and processes of nature are usually fairly extensive and abstract. This should by no means be regarded as a shortcoming, but sooner as an impulse for giving way to fantasy, the more so, because music material comprises numerous symbols, allusions and concealed messages. It testifies about a particular disposition, effected by means of genre associations (trumpets, chorale, lullaby, saraband, and Gregorian chant), traditional complexes (Phrygian cadence, passus duriusculus) or depicting strokes (songs of birds and bells). Owing to the above the pictorial layer is always a signpost of some psychologization, soul processes, and a purely musical priority of a verbally unexposable substance.

The symphonism of Jānis Ivanovs, regardless of its height and depth still proves to be *primus inter pares*: both intertwined with his predecessors and contemporaries and grounded in the world experience. Contrasting to vocalizes which to a great extent may be viewed as solitary, it is not

a thing apart. It blends together such elements as symphonic scope and generalization alongside with the subtlety, intimacy and detailed elaboration of chamber music. The miniature form itself is also important – just as a principle, as an aesthetic position. Considering the above, vocalizes prove to be a tear of spring water, reflecting the world and eternity.

Literatūra

1. Bomiks, Arvīds. *Skaņdarbu saraksts // Jānim Ivanovam 100 / Žurnāla Mūzikas Saule 2006. gada 5. (37.) nr. pielikums, 27. lpp.*
2. Brežņevs, Viktors. *J. Ivanova kora daiļrade*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1985.
3. Kļaviņš, Juris. *Jāņa Ivanova vokālīzes // Laikmeta balss Jāņa Ivanova daiļradē / Zinātniskās konferences tēzes*. Rīga: Latvijas PSR Komponistu savienība, Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorija, 1986, 18.–19. lpp.
4. Lūsiņa, Inese. *Jāņa Ivanova vokālīzes // Literatūra un Māksla*. 1977, 27. maijs.
5. Rozenbaha, Ieva. *Jāņa Ivanova vokālīzes – gleznas skaņās // Kultūras Forums*. 2006, 20.–27. oktobris.