

SITUĀCIJAS GLEZNAS JĀZEPA VĪTOLA A CAPPELLA KORMŪZIKĀ

Ilma Grauzdiņa

Atslēgvārdi: Jāzeps Vītols, *a cappella* kormūzika, forma, harmonija, kora instrumentācija

„Vītola kordziesmas var pazīt jau pēc dažām taktīm!” – šāda atziņa mūziķu sarunās dzirdēta it bieži. Tai jāpiekrīt, un to, šķiet, kā klausītāji esam sajutuši katrs. Pētnieki savukārt jau vairāk nekā simt gadu garumā mēģinājuši noskaidrot, kas ir tas individuālais, tas „specifiski vītolskais” (Emīls Dārziņš), pēc kā pazīstam Jāzepa Vītola rokrakstu (Jurjāns 1895; Dārziņš 1908; Graubiņš 1933, 1944; Kļaviņš 1972; Письменная 1976; Lindenbergs 2001; Klotiņš 2008, 2013). Kopsavelkot šos novērojumus, var secināt, ka *a cappella* kordziesmu žanrā par galvenajiem Vītola individuālā rokraksta rādītājiem visbiežāk uzskata šos trīs:

- 1) formas skaidrību un viengabalainību;
- 2) harmonijas līdzekļu īpašo lomu;
- 3) kora instrumentācijas¹ meistarību.

Ar formas skaidrību un viengabalainību galvenokārt izprot ideālu līdzsvaru starp skaidri tveramu dziesmas *s t r u k t ū r u*, kas parasti atspoguļo dzejas dalījumu pantos, un mūzikas ritējuma *p r o c e s u a - l i t ā t i* jeb muzikālo vēstījumu viscaur dabiski un loģiski uz priekšu virzošu caurviju attīstību.

Harmonijas līdzekļu īpašā loma izpaužas, pirmkārt, perfektā *f u n k c i o n ā l ā s h a r m o n i j a s* pārvaldīšanā, otrkārt, apbrīnojami izteiksmīgā *b a l s s v i r z ē* un, treškārt, harmonijas *f o n i k a s* augstā vērtējumā. To norādījis jau Jurjānu Andrejs, vienā no pirmajām publiskajām atsauksmēm par Vītola kordziesmām rakstot, ka tās „mūs pārsteidz ar jo interesantām harmonijām un oriģinālām, svaigām melodijām, un priekšzīmīgu izstrādājumu” (Jurjāns 1891, Mūrniece 1980: 79). Tik tiešām, klasiski romantiskajā funkcionālajā harmonijā jau kopš pašām pirmajām dziesmām Vītols jūtas kā zivs ūdenī un ir stingri pārliecināts, ka ar tās rīcībā esošo paņēmienu arsenālu – ar novirzēm, modulācijām, alterētiem akordiem, mažorminora sistēmas līdzekļiem – var izteikt ļoti daudz. Šī pārliecība komponistu neatstāj līdz mūža beigām, kaut gan vēlīnajā daiļradē dziesmu harmonija kļūst krietni sarežģītāka un fonika – gan atsevišķu akordu, gan secību veidolā – izvirzās priekšplānā.

Savukārt kora instrumentācijas meistarība Vītola partitūrās izpaužas katras balss grupas lineārā un tembrālā *s u v e r e n i t ā t ē*, kā arī šo skaņauduma komponentu kombinējumu daudzveidībā. Emīls Dārziņš raksta, „pie Vītola četrbalsība nenozīmē harmonisku masu, kas iet uz

¹ Kora instrumentācija – kormūzikas skaņveide (artikulācija): skaņu veidošana atšķirīgā manierē un intensitātē dažādās balsu grupās, to kopumā vai kontrastā ar solistu/ solistiem, skaņu blīvuma gradācijas, tesitūras izkārtojumi, teksta izdziedāšanas daudzveidīgās manieres.

priekšu vienādā ritumā un kurā melodiska nozīme ir tikai augšējai balsij. Arī vidus balsis laiku no laika dabū zināmu patstāvību, kas ne vien piedod kompozīcijai zināmu organisku pilnību, bet ir arī iepriecinoši priekš dziedātājiem” (Dārziņš 1908, Darkevics 1975: 43). Savukārt Jēkabs Graubiņš atzīst, ka Vītolam „balsis nav nenozīmīgi statisti uz skatuves, bet darbīgas un runīgas personas” (Graubiņš 1944: 361).

Šiem trim nosauktajiem Jāzepa Vītola individuālā stila patiešām būtiskiem rādītājiem pievienojama vēl viena, manuprāt, ne mazāk svarīga mūsu vecmeistara *a cappella* kordziesmu raksturiezīme. Tā definējama šādi: **i d e ā l s l ī d z s v a r s starp dzejas ierosināto dziesmas k o p t ē l u un skaņuraksta d e t a ģ ā m, kas ilustrē atsevišķus dzejas vārdus.**

Ar šo tēzi ir saistīti raksta nosaukumā ietvertie vārdi – *situāciju gleznas*. Apzīmējums ir patapināts no paša komponista raksta *Mana koņradziesma*. Kā zināms, Vītols nav pieņēmis kordziesmas, kurās liriskais varonis izsakās pirmajā personā: „Visādas indiskrēcijas ap paša „Es” man šķietas ar labu garšu nekādi nesavienojamas. [...] Glābt no tamlīdzīgām kļūdām var tikai abstrakts lirisms ar iespējami maz darbības vārdiem.” (Vītols 1933: 292) Taču tad, it kā taisnojoties par dažreiz paša pieļautām nekoncepcijām, viņš piebilst, ka šajās dziesmās „situācijas gleznas tomēr nepārprotami stājas priekšplānā; pats subjekts top par dekorāciju starp citiem dekorācijas piederumiem” (Vītols: 1933: 292).

Iedziļinoties šajos vārdos un atsaucot atmiņā pazīstamākās Vītola kordziesmas, iztēlē viegli savirknējās prāvs skaits fragmentu, kuros *situāciju*, t. i., dziesmas koptēlu, izteiksmīgi konkretizē dažādas vizuāli iztēlojamās detaļas – *dekorācijas piederumi*. Pētnieciskā zinātkāre radīja vēlmi noskaidrot vairākus jautājumus:

1) izzināt, k ā d i d z e j a s v ā r d i ir biežāk rosinājuši komponistu savus skaņu stāstus papildināt ar ilustratīviem elementiem – savveida rekvizītiem, gaismas efektiem, īpašiem žestiem;

2) izpētīt, ar k ā d i e m mūzikas valodas l ī d z e k ģ i e m tiek asociatīvi gleznotas situāciju raksturojošās detaļas;

3) noskaidrot, kāds ir šo vizualizēto poētismu ī p a t s v a r s Vītola *a cappella* kormūzikā kopumā un kāds ir to i z v i e t o j u m s dziesmu formā.

Šo jautājumu gaismā nelielā pētījuma tapšanas gaitā tika pārļūkoti Jāzepa Vītola *a cappella* oriģinālsacerējumi, kuri vienuviet apkopoti nesen klajā laistā trīs sējumu izdevuma otrajā daļā (Klotiņš: 2008), taču, protams, atrodami arī citos izdevumos. Relatīvi vieglās nošu materiāla pieejamības dēļ rakstā ir ietverti tikai nedaudzi nošu piemēri. Citus tekstā pieminētos un raksturotos kordziesmu fragmentus interesentiem atrast palīdzēs kvadrātiekvāns sniegtās norādes uz atbilstošajām taktīm.

Sen vairs īpašus pierādījumus neprasa atziņa, ka lielākajā daļā Vītola kordziesmu pamatizteiksme ir objektīvi episks vēstījums, himnisks postulējums vai dabas ainavas vērojuma izraisītas liriskas pārdomas. Jebkurā nosauktajā variantā mūzikas tematismam impulsu dod vispārināts dzejas pamattēls un dzejoļa žanriskā ievirze. Būtībā jau tas attiecas uz lielum lielo daļu latviešu kordziesmu vispār. Solodziesmas, tostarp arī Jāzepa Vītola dziesmas balsij ar klavierēm, šajā ziņā vienmēr bijušas subjektīvi jūtīgākas, uz dzejas niansēm tiešāk reaģējošas. Kordziesmas autoram turpretim vienmēr jārēķinās ar to, ka katru viņa fiksētās balss partiju dziedās nevis solists, indivīds, bet *indivīdu kolektīvs*. Šajā daudzo personību kopdarbībā jau tieši arī slēpjas pati pievilcīgākā kordziedāšanas īpašība.

Taču kas notiek tālāk – pēc tam, kad autora fantāzijā, dzejas iedvesmots, ir radies vairāk vai mazāk precīzi konturēts dziesmas pamattēls un muzikālais tematisms? Jāzepam Vītolam par attīstības tālākvirzošo spēku jo bieži kļūst universālas, arī instrumentālajā mūzikā darbojošās formveides likumsakarības. To ievērojuši vairāki pētnieki, tostarp Arnolds Klotiņš:

„Instrumentālmūzikai piemītošais visumā daudz intensīvākais formveides process, struktūru lielāka noteiktība un izteiksmība ir pirmais svarīgais faktors, kas nosacījis Vītola kordziesmu savdabību. Mūzikālā vēstījuma blīvums un intensitāte pakļauj savai loģikai arī dziedāto vārdu.” (Klotiņš 2008: 19)

Šajā kontekstā pašsaprotami ir šādi muzikālās attīstības paņēmieni: motīvu izstrādājums, novirzes un modulācijas, alterētu akordu krāšņuma izcēlums, imitāciju izmantojums u. tml. – tie Vītola dziesmās lietoti kā universāli muzikālā tematisma attīstības līdzekļi tēlaini visdažādākajās situācijās. Un tad uz šo *pašsaprotamo* valodas līdzekļu fona ik pa laikam priekšplānā izvirzās kādas īpašas, dziesmas konkrēto situāciju raksturojošas detaļas, kas izaugušas no dzejā tieši tobrīd pieminētiem zīmīgiem vārdiem. Kādi tad ir tipiskākie asociācijas raisošie dzejas vārdi, salīdzinājumi, metaforas un citi poētiskās izteiksmes līdzekļi, kas akcentēti Vītola kordziesmās?

Dekorācijas piederumi jeb skaņuraksta asociatīvi tēlainās detaļas kā atsevišķu dzejas vārdu un situāciju paspilgtinājums

Mēģinot analīzes gaitā ievērotos *poētiskos dekorus* sagrupēt, bija jāpaliek pie atziņas, kuru savulaik izvirzīja jau baroka mūzikas retorisko figūru pētnieki – to bagātīgajā klāstā viņi līdzās citiem veidiem īpaši nodalīja iztēlojošās un ekspresīvās (afektu, patētiskās u. tml.) figūras. Proti, iztēlojošās figūras ar mūzikas valodas līdzekļiem asociatīvi atveido kādas redzamās (dažkārt arī *dzirdamās* vai *taustāmās*) pasaules lietas vai parādības. Savukārt ekspresīvās figūras skaniski izceļ kādus emocionālos stāvokļus, afektus, tēlotā liriskā varoņa temperamenta vai

rakstura iezīmes (Unger 1941; Захарова 1983: 27, 30; Jaunslaviete 1988: 17, 20).

Vītola kordziesmu partitūru analīze ļauj secināt, ka **iztēlojošo figūru** lietojumam visbiežāk ierosmi ir snieguši dzejas tekstā aprakstītie:

- kustīgi dabas elementi – *strauts, upe, vējš, vēsma, mākoņi* u. tml.;
- telpiskuma parametri – *augšā, lejā, cēlās, grima, debesis, zvaigznes, zeme* u. tml.;
- skaniski simboli – zvani, ērģeles, fanfaras, putnu dziesmas u. tml.

K u s t ī g u d a b a s e l e m e n t u vai cilvēka darinātu kustīgu priekšmetu atainojums skaņumākslā ir īpaši iecienīts. Kurš saskaitīs mūzikā atdarinātās viļņu rotaļas un saulstaru spēles, vētras un negaisus, ratus un ratiņus, vilcienus un vilciņus! Mūzikai, kura pati par sevi jau ir kustība, skaņu plūsma, tas ir pa spēkam un vienmēr rosinājis komponistu fantāziju. Tomēr, jāatzīst, daudz biežāk to sastopam instrumentālmūzikā vai dziesmu pavadījumos. Poētiskus salīdzinājumus, rakstot par Vītola agrīnajām klavierminiatūrām, labprāt lieto Jurjānu Andrejs. Viņaprāt, to vidū ir klavierdarbi, kas „tēlo it kā vēsmiņu zuzināšanu”, „rit [...] it kā burbuļojošs strautiņš, gan uzplūzdams, gan plakdams”, „tēlo it kā viesuļa negaisu, kas griezdamies dzirdei garām trauc”, atgādina „jaukas kokļu skaņas” vai „bezbēdīga tauriņa lidošanu no vienas puķītes uz otru” (Jurjāns 1895, Mūrniece 1980: 130–132). Ar kādiem paņēmieniem šādas asociatīvas detaļas Vītols tēlo kordziesmā, kas faktūras ziņā tomēr ir relatīvi smagnējāks žanrs?

Vairākkārt Vītola uzmanību ir pievērsusi dzejā pieminēta upe vai strauts. Avots, kas “jautri straujus viļņus uz leju raid”, bez īpašas piepūles saklausāms dziesmā *Upe un cilvēka dzīve* (Krišjānis Barons; 1903) [6.–12. t.]. Imitācijās viļņojošs un stakato šļakatās lēkājošs strauts, ilustrējot vārdus “strauts kā čalo”, jautri uzburbuļo agrīnās dziesmas *Latvju meitiņa* (Kārlis Pētersons; 1890) rondo formas 2. epizodes sākumā [25.–32. t.]. Gan *viļņa motīvs*, gan stakato figūras *šļaksti* imitācijā tiek sniegti apvērsumā. Kontrapunkta nodarbībās pie Jūlija Johansena² apgūtā tehnika te jaunajam komponistam lieti noderējusi ilustratīvas glezniņas radīšanai. Savukārt upīte, kas “daiļi plūst un mīļi vītolu glāsta” vizualizēta dziesmā *Vakarā* (Jānis Esenbergis; 1902) (1. nošu piemērs). Jāteic, ka šī upīte *glāsta* ļoti maigi un jutekliski – mibemol minorā atkārtoti izceļot alterētu VII₇ ar pazeminātu tercu, tad slaidi visām balsīm noslidot lejup pa II, skaņām.

² Jūlijs Johansens (Julius Johannsen, 1826-1904) – dāņu izcelsmes mūzikas teorētiķis, Sanktpēterburgas konservatorijas profesors. Pie Johansena mācījušies latviešu mūzikas darbinieki Nikolajs Alunāns, Ādolfs Bētiņš, Atis Kauliņš u. c., arī Vītols.

1. piemērs. Jauktā kora dziesmas *Vakarā* fragments [13.–16. t.; 75. lpp.]³

³ Šeit un turpmāk mūzikas fragmenti no izdevuma Klotiņš, Arnolds (sast.; 2008). Jāzeps Vītols. *Kora mūzika, II sējums. Oriģināldziesmas a cappella jauktam, sieviešu un vīru korim.* Rīga: Musica Baltica.

Ja dzejā tiek pieminēta noteikta vienvirziena kustība, tā bieži vien tiek saistīta ar t e l p i s k u m a asociācijām. Vispārzināms piemērs ir straujais reģistra pazeminājums un basu frāze *Gaismas pils* (Auseklis; 1899) vidusposma noslēgumā ar vārdiem “ātri grima, ātri zuda...” un “tur guļ mūsu tēvu dievi” [31.–41. t.]. Tikpat izteikts skaniskās telpas paplašinājums pretējā virzienā dzirdams miniatūras *Jau saulē sārti kvēlo sils* (Vasilijs Žukovskis, tulk. J. Graubiņš; 1892) 1. perioda noslēgumā [6.–11. t.]. Te divrindi “bet trīc jau zilā debess pils/ no cīruliša skaļā balsa” vainago spējš un ritmiski kustīgs visu balsu tesitūras paaugstinājums. Šīs taktis nepārprotami tēlo pavasara ainavā *iegleznoto* cīruli, kurš uzspurdz gaisā reizē ar košu eliptisku modulāciju no Do mažora uz La mažoru. Savukārt jau iepriekš pieminētais avots dziesmā *Upe un cilvēka dzīve*, kas pirmajā strofā viļņus “uz leju raid”, 4. strofā – vidusposma kulminācijā – ar izsaucienu “un gāžas!” spēji paplašina savu gultni uz abām pusēm [37.–38. t.]. Te no pamazinātā septakorda šaurā salikuma komponists liek sievietu un vīru balsīm pārgalvīgi lēkt pa sekstu paralēlās tercās pretējā virzienā un ar *sff* apstāties uz akorda, kurā starp tenoru un altu ir decīmas (!) atstatums.

Ziboši un mainīgi pasaules telpa tiek piepildīta dziesmā *Mākoņlaivas* (Kārlis Jēkabsons; 1927), kur muzikālo atspoguļojumu gūst dažādi tekstā ietvertie poētismi: “lidu laivas, lidu vēji līdz ar smaržām klejo”; “tauriņbari puķēs dejo; gaišs no gravas runā strauts”; “visas puķes zib un mirdz, un līksmo”. Savukārt ar rietošas saules pēdējiem stariem visai tieši asociējas kompozīcijas *Pie Dzintara jūras* (Roberts Vizbulis; 1918) 1. strofas izskaņa [8.–13. t.]. Te divrinde “aiz šalčošiem mežiem tur ziliem/ saulīte atdusā slīd” inspirējusi komponistu frāzei, kuru veido maigi augšupslidoši paralēli sekstakordi. Tāpat ļoti izteiksmīgs ir poetizētais dabas un telpas atveidojums dziesmā *Diena aust* (Jānis Esenbergis; 1903). Te vidusposma pirmās strofas noslēgumā uz tonikas divkāršā ērģelpunkta melodiski vijīgas frāzes ar vārdiem “diņa viļņus lēnā rīta vēsma glauda” burtiski *izbauda* Do mažoru, kas ar pēkšņu modulāciju stājies tumsnējā Rebemol mažora vietā (2. nošu piemērs).

pp *f*
 bau - da, dī - Ķa viļ - Ķus lē - nā rī - ta vēs - ma glau - da,
pp *f*
 bau - da, dī - Ķa viļ - Ķus lē - nā rī - ta vēs - ma glau - da,
f
 bau - da, dī - Ķa viļ - Ķus vēs - ma glau - da,
f
 bau - da, viļ - Ķus vēs - ma glau - da.

16 *p* *pp*
 S. lē - na, lē - na rī - ta vēs - ma glau - da.
p *pp*
 A. lē - na, lē - na rī - ta vēs - ma glau - da, vēs - ma
p *pp*
 T. lē - na, lē - na rī - ta vēs - ma glau - da, vēs - ma
 lē - na, lē - na rī - ta vēs - ma
p *pp*
 B. lē - na vēs - ma glau - da.

2. piemērs. Jauktā kora dziesmas *Diena aust* fragments [13.–18. t.; 78. lpp.]

No skaniskajiem simboliem jānosauc basa balsī imitētās zvana skaņas Vītola pirmajā dziesmā vīru korim *Nogrimusī pilsēta* (*Die versunkene Stadt*; Rūdolfs Baumbahs, tulk. J. Graubiņš; 1886). Lai gan komponists pats vēlāk atzinis, ka atdarinājums „zemā reģistra dēļ tikai mēreni izdevies” (Vītols 1933: 289), vēlme rast muzikālu ekvivalentu aliterāciju iekrāsotajiem refrēna vārdiem ir zīmīga. Teksts vācu valodā izceļ līdzskaņus *l* un *n*: *Kling, klang! Versunken, versunken wie lang!*, savukārt Jēkaba Graubiņa latviskojumā – mūsu zvanu atdarinājumam ierastāko līdzskani *m*: “Dimd, dimd! Kam dziļajā dzelmē bij grimt.” [24.–34. t.]

No agrīnajām kora kompozīcijām *ilustratīvu dekoru* visvairāk ir dziesmā *Svēts brīdis* (Andrejs Pumpurs; 1891). To savulaik ievērojis jau Emīls Dārziņš: „Teksts ir stipri garš, un var redzēt, ka komponists centies atsevišķos pantus saskaņā ar to saturu pienācīgi ilustrēt.” (Dārziņš 1908; Darkevics 1975: 181) 2. strofas faktūra ar tonikas divkāršo ērģelpunktu basā un vīru kora frāzi kompaktā salikumā atbalso gan strauta kustīgumu, gan ērģeļskaņu svinīgumu (“dzirdu, ūdens strautā skriedams spēlē kā uz ērģelēm”). Savukārt 3. strofas muzikālais tulkojums veido pat pārsteidzoši impresionistisku posmu – pastelkrāsās tonētū, elipsēs peldošu septakordu salīņu, jo dzejā ir vārdi “lēns rītenis ziedu smaržas kvēpina kā vīraku” (3. nošu piemērs).

S. *pp* ku; le - nais
 A. *pp* ku; le - nais
 T. *pp* ku; le - nais
 B. *pp* ku;

S. *ppp* rī - tens pu - ļu smar - žu kvē - pi - na kā vī - ra - ku, kā vī - ra - ku.
 A. *ppp* rī - tens pu - ļu smar - žu kvē - pi - na kā vī - ra - ku, kā vī - ra - ku.
 T. *ppp* rī - tens pu - ļu smar - žu kvē - pi - na kā vī - ra - ku, kā vī - ra - ku.
 B. *ppp*

3. piemērs. Jauktā kora dziesmas *Svēts brīdis* fragments [25.–30. t.; 42. lpp.]

Svētā brīža 5. strofas lasījumā ar hromatiski ložņājošām balsīm zemā reģistrā dzirdamas kļūst mistisku gaismēnu spēles, jo “altārbildes brīnišķīgas gaismas stari izēno”, bet 6. strofā ar hendelisku vērienu tvertajā kulminācijā situācijas gleznā iezīmēts “pats Kungs ar goda kroni”. Tādējādi pārliecināties, ka dziesmas kopējo organizāciju komponists veidojis pēc mūzikas formveidei raksturīgajiem imanentiem likumiem (piecdaļu rondo forma), turpretim epizožu risinājumā ļoti ieklausīties katra dzejas panta atšķirīgajā tēlā.

Ekspresīvo figūru izmantojums visuzskatāmāk ir vērojams emocionāla saasinājuma situācijās, dzejai skarot cilvēka izjūtu *galējos reģistrus*, kurus Vītola kordziesmās pārstāv:

- skumjas – vientulība, ilgas, asaras, smeldzīga pašironija u. tml.;
- prieks – smaidi, gaviles, liksme, arī klusa, bijīga jūsma u. tml.;
- dusmas – “skarbi vēji”, “jūras bangas”, “kara vētras”, “cirvis cērt”, “zobens cērt” u. tml.

Vītolam ļoti nepatika subjektīvā *es* izjūta kordziesmā un latviešu dzejdaru ražojumos bagātīgi pārstāvētais „modernais *Weltschmerz's*,⁴ lai gan viņš visciešākā sakarā ar mūsu laikiem” (Vītoliņš 1944: 100). Tomēr no romantiskās dzejas pastāvīgajiem pavadoņiem – s k u m j ā m, v i e n t u l ī b a s, nepiepildītām ilgām, sāpīgām atmiņām, asarām un vaidiem – arī viņš nekādi nav varējis izvairīties. Šie vārdi sastopami daudzu kordziesmu tekstos un guvuši atbalsi mūzikā.

⁴ *Weltschmerz* (vāc. *pasauls sāpes*) – termins, ko radījis vācu romantisma laikmeta rakstnieks Žans Pols (1763–1825). Tas apzīmē ilgpinlu sajūtu, atskāršot fiziskās realitātes neatbilstību cilvēka prāta patiesajām prasībām un vajadzībām. Šī pasaulizjūta raksturīga romantisma perioda rakstniekiem – arī Lordam Baironam, Alfrēdam de Misē, Hermanim Hesem, Heinriham Heinem un citiem. Šis vārds apzīmē arī nemieru un skumjas, kas piemeklē individu, saskaroties ar pasaulē valdošo ļaunumu un sāpēm.

Visai vienkāršoti, mazliet plakātiski asaru motīvs atspoguļots dziesmā *No Dieva savienoti* (Eduards Zeibots; 1906) ar vārdiem “un bēdās abi raudāsim” – imitējot lejupejošu paralēlu tercu motīvus un skarot vairākas pamazinātās harmonijas [7.–10. t.]. Vaimanā arī no teiksmainās Hālas zemes padzītie ļaudis *Čigānu dziesmā* (Rūdolfs Blaumanis; 1922), kur strofas papildinājumā ar tekstu “Vai, vai, par tagadni lai asaras birst” melodiskie motīvi slīd leju pa t. s. čigānu gammu jeb skaņurindu ar divām palielinātām sekundām [31.–35. t.]. Turpretim brīnumsmalkās impresijas *Bērzs rudenī* (Fricis Bārda; 1919) izskaņā “klusītiņām, ar dzeltainām dzintara asarām” izraudātās bēdas izteiktas pavisam citādi: noslēguma vārdi “raud, klusītiņām raud” skan kā vientuļa melodiska stīdziņa soprānos, no abām pusēm Si mažora (viena no semantiski visgaišākajām tonalitātēm!) tonikas trijskaņu ielogota. Tieši tāpēc tik bezgala skumja, tik sāpīga [26.–30. t.].

Skumju izpausme Jāzepa Vītola vēlākā perioda dziesmās kļūst daudz individualizētāka, psiholoģiski smalkāka nekā Pēterburgas laika darbos. 1928. gada meistardarbā *Mēnestiņš meloja* (Aspazija; 1928) asaru nav, ir tikai atziņa “Ak, cik nu tukša bij mana istaba” ar dziedātājiem ļoti nekomfortablu divu mazo sekundu saskaņu un noslēguma daudzpunktēm bez kadences [37.–46. t.]. Skaudra ir arī 1925. gadā vīru korim sacerētās *Dzīvītes* (Fricis Bārda) pašironija. Tā saasināti izskan 3. strofā ar vārdiem “dienā vēl krūtīs raud nakts melodijas” – skopā divbalsībā ar krītošu sekvenci basos un diapazonam uzliktu ierobežojošu vāku – atkārtotu skaņu augšējā balsī. Taču pamatnoskaņu dziesmai piešķir jau 1. strofas sākums – “Dzīvīte, dzīvīte, šūpojos tevī”. Šos vārdus Vītols interpretē ilgpilni, skumji, krītošu hromatismu saistītā eliptisku akordu virknē izceļot palielinātā trijskaņa harmoniju. It kā vēloties skaņās pateikt: viss ir mājīgs un mainīgs, pastāvīgs ir tikai smeldzīgi ironiskais *rairaidaidā!* Ar pabeigtu kadenci kā refrēns šī frāze noslēdz gan pirmo, gan turpmākās strofas (4. nošu piemērs).

T. I
 zu - bi - te liep - za - ri - ņā. Daudz tu man so - li - ji, maz to - mēr de - vi.
 T. II
 zu - bi - te liep - za - ri - ņā. Daudz tu man so - li - ji, maz to - mēr de - vi.
 B. I
 zu - bi - te liep - za - ri - ņā. Daudz tu man so - li - ji, maz to - mēr de - vi.
 B. II
 zu - bi - te liep - za - ri - ņā. Daudz tu man so - li - ji, maz to - mēr de - vi. Vai nav vien-

4. piemērs. Vīru kora dziesmas *Dzīvīte* fragments [4.–9. t.; 346. lpp.]

Dažādi niansētām p r i e k a i z p a u s m ē m atbilst daudzveidīgi žesti – gan reāli cilvēka roku, ķermeņa, uzvedības žesti, gan to analogi mūzikā – intonatīvie žesti. (Unger 1941; Захарова 1983; Jaunslaviete 1988). Par to ierosinātajiem Vītola dziesmās atkal jāatzīst dzejā rodamie vārdi un dzejrinde. Silts smaids uzplaukst karaļa pelēkajās lūpās un atritinās mažora tercās skaņas iesāktā 6/8 taktsmēra līganajā melodijā *Karaļa un bēržlapītes* (Fricis Bārda; 1912) trešajā strofā [26.–28. t.]. Bezrūpīgu sadancošanu līdz ar dejiskiem refrēnvārdiem *trai ridi ri, ridi rai rai* sola gaidāmo kāzu vīzija *Rudens* (Auseklis; 1896) noslēgumā [28.–33. t.]. Pacilājošs, plašu žestu pausts prieks skan *Dziesmas varas* (teksta autors nezināms) pirmsreprīzes strofā, jo “sāpēm tad gavilēs pārvērsties būs” [31.–38. t.]. Azartisku liksmi dziesmā *Rūķīši un Mežavēcis* (Plūdons; 1924) pauž sieviešu un vīru balsu vērienīgā pretkustība pa mažora tonikas trijskāni ar sekstu pikošanās cīņu kulminācijā: “Kā vaigā zied tvīksme! Kāds prieks, kāda liksme!” [25.–30. t.]

Taču īpaši jāakcentē vēl kāda Vītola dziesmās sastopama prieka izpaušme – brīnuma sajūtas un bijības piepildīts prieks par dabas lielumu, Dieva laistās pasaules krāšņumu. Tā cilvēkam atklājas dabas pavasara atmodā, un tādu to dzirdam *Saules svētkos* (Fricis Bārda; 1925). Gan refrēnvārda *Pavasars!* motīvos ar mažora trijskāņa tercās izcēlumu, gan pēdējā strofā, kur līdz ar vārdiem “uz krūtīm silts prieks guļ, saritināties kā dzeltains vaska ritenīts” [37.–51. t.] melodija *saritinās* tetrahorda diapazonā, bet kora vertikāles kopējais apjoms sašaurinās līdz septīmai (*cis¹ – h¹*). Šis bijības caustrāvotais prieks pie cilvēka var atnākt arī vakara vai nakts klusumā. Liriskajā miniatūrā *Vasaras vakars* (Aspazija; 1928) to pauž strofas paplašinājuma vārdi “Nāc, dailes vakars, nāc!” [21.–28. t.], savukārt dziesmā *Dirīģents* (Anna Brigadere; 1926) tas komponistu uzrunājis 2. strofā ar tekstu “Bet, kad ar zvaigznēm atnāk vakars un noslēdz dienas skaļās durvis” [17.–32. t.]. Visos šajos gadījumos – izmeklētas harmonijas, smalki mažorminora gaismēnu kontrasti.

Izcili jūtīga reakcija uz dzejas vārdu dzirdama arī dziesmā *Saule austrumos* (Teodors Zeiferts; 1929), kur divu pirmo muzikālo strofu pirmie teikumi ir vienādi, taču otrie teikumi atšķiras. 1. strofas beigās zelta laivā sēdošo sauli “aplido sapnis – balta kaiva” un mūzikas līdzekļi savīļnoti tēlo šo gaišo vīziju (5. nošu piemērs). Turpretim 2. strofas beigās “rudens debesīs dzērves virknēm klaigā”, tādēļ harmonijas citas – prieks atdevis vietu skumju semantikas atribūtiem.

5. piemērs. Jauktā kora dziesmas *Saule austrumos* fragments [5.–14. t.; 242. lpp.]

Kā d u s m u a f e k t a, bet reizē arī cīņas spara un vīrišķīgas apņēmības dzejiskie ekvivalenti Vītola dziesmu dramatiskajos posmos it bieži ir sastopamas sintagmas “skarbi vēji”, “jūras bangas”, “kara vētras”, “cirvis cērt”, “zobeni šķind”. Tās atrodam gandrīz visās balādēs un balādiskajās dziesmās, jo dramatiskas epizodes pieder pie balādes žanra būtības. Tomēr vairākas dramatiski tonētas situācijas ietvertas arī citas ievirzes darbos. Piemēram, dziesmā *Bāriņš* (Andrievs Niedra; 1888), kas ir Vītola pirmais mēģinājums sacerēt mūziku latviski tautiskā manierē, pēdējās strofas attīstošo posmu ar vārdiem “Izcieš asni bargus vējus,/ izcietīs ij bārenīts” [13.–20. t.] iezīmē disonansu sablīvējums, kas ir krasā kontrastā ar pamattēla diatonisko un konsonanto skaņrakstu. Savukārt patriotiski brašulīgajā *Pār kalniem un lejām* (Kārlis Kalniņš; 1898) vīrišķīga apņēmība iezīmējas attīstošajā vidusstrofā ar vārdiem “laivu kaut svaida, vētra nebaida” [27.–34. t.]. Te izmantotas spējas novirzes, sekvences, imitācijas, kas pasniegtas visai plakātiski *Liedertafel* stila manierē.

Dramatisko tēlu individualizācija Vītola daiļradē sākas līdz ar pievēršanos balādes žanram, un to apliecina Ausekļa dzejas interpretācija 90. gadu pazīstamākajos sacerējumos. *Beverīnas dziedonī* (Auseklis; 1891) draudīgu “kara vētru” piesaka taisnvirziena līnija basu grupā, ko vēl paspilgtina kora izsaučieni “Ai! Ai!” [17.–24. t.]. *Dievozolu trijotnē* (Auseklis; 1891) viena panta laikā asi cirvji gabalos sacērt visu senlaiku godību – te straujš kāpums melodijā, dominantes ērģelpunkta spriedzes un nenoturības uzkrājums [40.– 49. t.]. Arī *Gaismas pils*

vidusdaļā par “asiņaino dienu” vēsta aprautas, strupas frāzes, tad *accelerando* tipa vēstījums – divu dzejrindu ietvaros tauta nonākusi “vergu valgā”, tās varoņi krituši [26.–30. t.].

Vēlāk sacerēto dziesmu vidū ir arī tādas, kurās tieši cīņas ainu tēlojumam atvēlēti plaši posmi. Šo vīru korim rakstīto batāliju raksturīgie izteiksmes paņēmieni ir sakņoti instrumentālmūzikā – marša ritmi, fanfaras, enerģisku motīvu izstrādājums, īsu struktūru atkārtojumi. Taču muzikāli tēlainās detaļas katru reizi ir atkarīgas no dzejas dotajiem impulsiem. Tā, piemēram, vīru kora dziesmā *Dies irae* (Plūdons; 1930) par cīņas iznākumu nav šaubu – spožās, arvien jaunā izgaismojumā atkārtotās fanfaru frāzes (“ap galvu melns kronis tam saistās”, “spožs zobens rokās laistās”, “ar ērgļa gaitu strauju”) [20.–36. t.] nešaubīgi ved uz himnisko rezumējumu: “Tā zeme, tā ir mūsu, te brīvs skan latvju vārds.” Pavisam cita pamatnoskaņa valda balādes *Veļu karš* (Augusts Saulietis; 1928) vidusposmā, kur skan baises marša ritms. Harmonijas disonansēs un elipsēs pavisam maz kas palicis no konservatorijas laikā apgūtās *gludās* un *pareizās* harmonijas.

Naida afekta sakarā īpašu izcēlumu pelnījuši situāciju raksturojošie elementi vīru kora dziesmā *Uguns milna* (Anna Brigadere; 1924). Nodevības skatā, kas ir dziesmas vidusdaļas 1. posms, melodija “kā odze lien šņākdamā”, tad uzšaujas kā cirtienam pacelta roka [32.–42. t.]. Savukārt cīņas skatā, kas ir dziesmas vidusdaļas 2. posms, muzikālo atspoguļojumu gūst gluži vai katra teksta frāze [42.–57. t.]. Motīvi drūzmējas, blīvi klājas cits citam virsū, atspoguļojot dzejas divpēdu daktila strupās rindas: “Kā roku atvēza, / kā laida viltniekam, / nošķīda unguņi, / izbira zobi tam.”

46. *sempre ff*

T. I
T. II
B. I
B. II

Aī - jā! Kā ro - ku at - vē - za, kā lai - da vilt - nī - kam, no - šķī - tu u - gu - nīs, iz - bi - ra
pa - ga - li. *sempre ff*

50. *fff*

T. I
T. II
B. I
B. II

zo - bi tam, Gū - zīs kā lau - va tad va - re - nās Vies - tu - nīs, ār - di - ja krust - ne - šū dzel - zū - nās la - mu - tas. *fff*

6. piemērs. Vīru kora dziesmas *Uguns milna* fragments [46.–54. t.; 336. lpp.]

Tādējādi nosauktie piemēri apstiprina tēzi, ka Jāzepa Vītola kormūzikai gleznojošas detaļas ir ļoti raksturīgas. Taču vai tikai Vītolam? Kopš 20. gadsimta sākumā latviešu kormūzikā pārliecinoši sevi apliecinājusī virkne jauno autoru – Emīls Dārziņš, Emīlis Melngailis, Alfrēds Kalniņš, vēl citi. Protams, arī viņi nevairās no spilgta dzejas vārda atspoguļojuma mūzikā, un Jāzeps Vītols nebūt nepretendē uz dekoratīvo elementu pirmatklājēja titulu. Taču Jāzepam Vītolam *gleznojumu* ir vairāk un tie ir vieglāk ieraugāmi, jo suverēnā tehnika ļāvusi komponistam šādas idejas pārliecinoši realizēt kora faktūrā.

Taču par specifiski vītolsku iezīmi uzskatāms raksta sākumā minētais ideālais līdzsvars starp dziesmas koptēlu un dzejas vārdus ilustrējošām skaņuraksta detaļām. Tas atklājas tad, ja uz dziesmu raugāties kopumā – turot redzeslokā gan kompozicionālo formu, gan tajā notiekošos dramaturģiskos procesus.

Asociatīvi tēlaino detaļu izvietojums dziesmas struktūrā

Augstu vērtējot dziesmu kā patstāvīgu muzikālu organismu un vienmēr respektējot kompozīcijas formas vienotību, Vītols arī kordziesmās nevairās no pārbaudīta formveides paņēmiena – konkrētiem kompozīcijas posmiem atbilstoša izklāsta veida lietojuma. Kā zināms, trīs galvenie izklāsta veidi ir šādi: ekspozīcijas, attīstošais un noslēdzošais. Komponists uzskata, ka arī reprīzes princips ir laika pārbaudīti izturējies formas skaidrotājs. Tādējādi daudzās viņa dziesmās veidojas ar dzejas strofiku saskaņots trīsfāžu attīstības modelis:

- vispārināta pamattēla ekspozīcija – dzejoļa pirmā vai divas pirmās strofas;
- darbības zona – kontrastējošu tēlu pieteikums, attīstība, konfrontācija (vidusstrofas);
- muzikāli tematiskā reprīze ar jaunu vai dzejoļa pirmās strofas tekstu.

Ekspozīcijas fāzē Vītols neaizraujas ar atsevišķu dzejas vārdu akcentējumu (izņēmumi, protams, ir vienmēr!) – vēstījums rit strukturāli sakārtoti, skaidri iezīmējot kadences. Arī reprīzes fāzē priekšroka bieži vien dota formas muzikālajam noapaļojumam, tieši vai variēti atkārtojot jau skanējušo mūziku. Dažkārt nesaderība starp jauno tekstu un *vecu mūziku* iznāk pat visai kurioza. Piemēram, *Karaļmeitas* pirmo strofu klausoties, jūsmojam: ak, cik tieši te saskan teksts ar mūziku – “grima, grima, grima zemē pils”! Savukārt reprīzē šī frāze tiek izdziedāta ar vārdiem “celsies, celsies, celsies augšā pils”. Šī neatbilstība jānotušie diriģentam.

Tādējādi jāsecina, ka asociatīvi tēlainas, dzejas vārdus vizualizējošas detaļas visizteiktāk priekšplānā var izvirzīties otrajā fāzē jeb *darbības zonā*, kuru kopējā formā pārstāv attīstošie posmi, pirmsikti un pārejas posmi (saites) uz reprīzi. **Pilnīgi nešaubīgi var runāt par dekoratīvo elementu izteiktu sablīvēšanos dramaturģiski aktīvajos formas posmos.** Šīs tēzes apstiprinājumam turpmākajā tekstā ir piedāvāti vairāki žanriski un saturiski dažādu dziesmu piemēri. Tā kā ir vērojamas zināmas atšķirības starp *poētisko dekoru* blīvu lietojumu attīstošajās vidusstrofās un to izmantojumu pirmsikta strofās, izvēlētie piemēri ir sagrupēti atbilstoši minētajām formveides fāzēm.

Ekspresīvie un tēlainie elementi dziesmu vidusposmos

Ekspozīcijas periodi Vītola dziesmās pārsvarā ir tēla un formas ziņā viengabalaini. Turpretim dzejas interpretācijās dziesmu vidusstrofās priekšplānā izvirzās vairāku atšķirīgu poētisko motīvu atklāsmē. Zīmīgi, ka šī formveides īpatnība vērojama jau *Lūgšanā* (Mihails Ļermontovs, tulk. J. Straume; 1886), kas ir Vītola otrā sacerētā kordziesma, viens no konservatorijas beigšanas eksāmena darbiem. Tās vidusposmā (dzejas 2. strofa) muzikālo darbību virza tematiski jaunu melodisku motīvu pieteikums un tonālās novirzes, sasniedzot spēcīgu kulmināciju ar vārdiem “Есть сила благодатная/ в созвучье слов живих” (Jāņa Straumes latviskajā atdzejojumā: “Šo vārdu skaņas nomanāms/ kāds spēks ir brīnišķīgs”). Tad tai seko klusā kulminācija, psiholoģiski pat vēl svarīgāka par iepriekšējo. To veidojot, komponists ieklausās vārdos: “и дышит непонятная/ святая прелесть в них” (“un klusi dvēs'lē sajūtams/ drīz miers tik debešķīgs”). Svētbijības sajūtu pauž trīsbalsīgā sieviešu kora frāzes “и дышит” (pārtrauktā secība V–VI) imitācija trīsbalsīga vīru kora balsīs, kā arī īpatni risināta kadence – imitācijas laikā balsis ieslīd jaunā tonalitātē (Fa mažors) un strofu noslēdz plagālā kadence (II₆₅⁺¹ – I). [16. – 24. p.; 34. lpp.]

Delikatās liriskās ainiņas *Ar kristālspodriem stariem* (Kārlis Jēkabsons; 1926) vidusposmā (2. strofa) komponists iekļauj īpaši plastisku frāzi, kuru radījuši vārdi “visdaiļāko no dziesmām par mīlestību dzied”. To pasvītro mažorminora radniecības tonāla krāsa: frāzi no abām pusēm aptver Sibemol mažors, bet pati tā izskan Re mažorā. Savukārt *Pēdējās ardievas* (Frīdrihs Gulbis; 1931) ir viena no drūmo pārdomu dziesmām – par dzīves nīcību, par nenovēršamo atvadu stundu. Šī noskaņa valda ekspozīcijā un reprīzē (1. un 5. strofa), bet vidusdaļā (2.–4. strofa) virknējas dzejas atraisītie kontrasttēli, tostarp poētiskās vārsmas “Sapņi ir lāses, no zariem kas krīt” iedvesmotas frāzes ar trausli gleznainiem paralēliem sekstakordiem uz dominantes ērģelpunkta [19.–22. t.].

No patriotiska satura dziesmām jānosauc *Dziesma brīvai Latvijai* (Plūdons; 1931). Atšķirībā no Jāņa Kalniņa populārās *Lai līgo lepna dziesma* (1934) ar šo pašu tekstu Jāzeps Vītols izmantojis Plūdoņa

dzejoļa visus pantus. Ekspozīcijas un reprīzes posmi (1. un 6. strofa) ir vērīenīgi, ieturēti vienā noskaņā, bet vidusstrofu (2.–5. strofa) atšķirībām pamudinājums smelts no dzejā ietvertajiem salīdzinājumiem: “tu pērle, iznirusi iz dzelmju pusnaktīm”, “tu puķe, kurai plaucis simtgadiem lolots zieds”, “tu zvaigzne, kas pie debess sāk atspīdēt tik nu”, “tu pavasara straume”. Pēdējās četrindes ar “tu zvaigzne” un “tu straume”, uzkrājot dominantes enerģiju, iegūst pirmsikta lomu uz reprīzi. Iecerē līdzīga, taču pieticīgāka gan apjoma, gan individualitātes ziņā ir dziesma *Pie brīvības šūpuļa* (Jēkabs Purkalītis; 1917). Arī tās vidusposmā mūzika ar jauniem tematiskiem elementiem reaģē uz katru tēlaini jaunu, izsaukuma zīmēm rotātu vārsmu: “Nāc, ziedon, nāc!.. Mēs kausim verdzības pūķi bargu!.. Mirdzi brīvības pils!.. Ap tevi kā mūris stāv tauta par sargu!”

Ne vienmēr mūzikā iespējams nošķirt tēlainās figūras no ekspresīvajām, ilustrējošos paņēmienus no emocionālo izteiksmi pastipriņošiem, jo galu galā jebkuras muzikālās zīmes denotāts ir emocija (Холопова 2000; Кудряшов 2006). Tomēr Vītola daiļradē ir dziesmas, kuru vidusposmos saklausāmas nepārprotami ilustratīvas ainiņas. Vienā no tādām – *Tārpiņa godība* (Ludis Bērziņš; ap 1927) – klausītāju uzrunā meža radības: “Spēcīgs ir lauva, un stirniņa žigla, bitīte gudra, darina medu, no zara zarā vāvere lēkā, augstu pār zemi lidinās ērglis.” Un tiešām nav grūti šos personāžus pamanīt nošu tekstā:

13 *mf* *cresc.* *f* *pp*

S. A. *mf* *cresc.* *f* *pp*

Spēcīgs ir lauva, un stirniņa žigla, žigla, bitīte gudra, darina medu, no zara zarā vāvere lēkā, augstu pār zemi lidinās ērglis.

17 *f* *ff*

S. A. *f* *ff*

vāvere lēkā, augstu pār zemi lidinās ērglis.

T. B. *f* *ff*

f Augstu, *ff*

7. piemērs. Jauktā kora dziesmas *Tārpiņa godība* fragments [13.–19. t.; 211. lpp.]

Vītolam visai netipisks kompozīcijas paņēmieni izmantots veltījumā *Zigfrīda Meierovica piemiņai* (Kārlis Jākobsons; 1926). Tās vidusstrofās tekstā ietverta folkloriska alūzija: “Latvju dēliem Pērkons lēma/ uz ežiņas galvas likt./ Labāk tavu galvu ņēma,/ tēvu zemei godā tikt.” Karavīru dziesmas atgādinājums rosinājis komponistu mūzikā ievīt tautasdziesmas *Aši, aši zīle dziedā* motīvus.

Plašās dimensijās veidotā dziesma *Līgai* (Edvarts Virza; 1919), kas sacerēta par godu Latvijas konservatorijas svinīgajai atklāšanai, ir tuva svētku kantātei. Arī tās vidējās strofas virknē tēlaini mainīgus, it kā domās garāmslidošus, taču muzikāli reljefus posmus. Uz to komponistu mudinājuši poētiski kontrasti: “viesuļu auri.. jodu un bruņinieku skatieni zib.. vējiņš pār sirdīm pūš mīlīgs un maīgs..” Un vēl: “Latvijai pāri kā mūžīga diena mūžīgs nu apstājies varoņu laiks..” Tikpat spēcīgas dzejiski un muzikāli iztēlojošas figūras redzamas balādiskajā *Krīvu krīvos* (Fricis Brīvzemnieks; 1903), tostarp tās pirmsreprīzes strofā ar vārdiem “kamēr sārta galā vectēvs nozūd tīrās, svētās liesmās”. Melodija kā liesmu mēles ar augšupejošu sekstas lēcieni uzvijas gaisā, sasniedzot kulminācijas skaņu (sibemol¹), bet pēc tam plok, izdziest un beidzas.

Tomēr vizuālās ilustrācijas īpaši vietā vienmēr bijušas tur, kur pašā dzejā jau dominē spēle, humors. Tā tas ir cikla *Trīs čigānu dziesmas* trešajā daļā *Brālis mēness* (Fricis Bārda; 1914), kur malējie posmi sniedz vispārinātu draiski dejisku noskaņu, bet vidusposmā [2. strofa] mūzika reaģē uz katras frāzes saturu. Veidojas mainīgu tēlu kopums ar vārdiem: “Tu tāpat kā es pa reizei tukšs, tad pilns pēc maizkukuļa. Un, kad izčibi pavisam, tad tev kulbā svēta guļa.” Šajā ciklā Vītols vispār atļāvies atšķirīgu, sev neraksturīgu muzikālo risinājumu. Minētā posma spēli ar teksta vārdiem (“tukšs”, “pilns”, “izčibi”, “salda guļa”) arī pats komponists izbauda pilnā mērā un muzikāli asprātīgi.

201

Ekspresīvie un tēlainie elementi pirmsiktos un saitēs

Lai gan tēlainajiem elementiem ir svarīga nozīme dziesmu vidusposmos, tomēr īpaši izteiksmīga ir to koncentrēšana posmos, kurus komponists veidojis kā saiti vai pirmsiktu uz reprīzi. Ja vien šajā vietā ir teksts, kurā ietverti poētiski svarīgi vārdi, Vītols tos nekad neatstāj nepamanītus, bet vienmēr muzikāli izceļ ar zīmīgiem faktūras vai tematiskiem elementiem. Turklāt svarīgi, ka *klusos pirmsiktu* strofas bieži vien darbojas kā savdabīgi *stopkadri*, nobremzējot apturot, palēninot vēstījumu un it kā uzdodot jautājumu: kas būs tālāk?

Katram Vītola kormūzikas pazinējam dzirdes pieredzē ir *klusā pirmsikta* posms *Beverīnas dziedonī* pirms noslēguma strofas. Tajā izmantotās dzejrindes ar savu piecizilbju pēdu ritmu spēcīgi atšķiras no iepriekšējā četrpēdu trohaja. Tās vēsta: “Strinkšēja kokles, dziedāja vecais,/ Igauniem vāles iz rokām šļuka./ Nu vairs nerūca kara bungas,/ Nu vairs nekvieca somu dūkas.” Mūzikā vērojams balsts uz dominantes harmonijas, dominē pauzes, apstājas. Jūtams slēpts nemiers, ieklausīšanās, it kā neziņas rosināti jautājumi: kas būs? kas sekos? varbūt cīņa vēl atsāksies? Līdzīga situācija ir arī dziesmā *Upe un cilvēka dzīve*, kur pirmsreprīzes strofā ietverti vārdi: “Ir dažas klinšu drupas ar troksni zemē irst. / Un daža lāsīte slepen kā asara mirdz

un birst.” Mūzikā – diminuendo no *f* līdz *pp*, reģistra pazeminājums, pāreja uz īsākām frāzēm, posmu noslēdzot ar aprautu, biklu motīvu. Psiholoģiski arī šeit noskāršams piesardzīgi nogaidošais jautājums: un tālāk? kas būs tālāk?

Tikpat iedarbīga *klusā pirmsikta* ideja ir divos citos Vītola šedevros – *Gaismas pilī* un *Karāļmeitā*. *Gaismas pilī* to īsteno jau šajā rakstā vairākkārt pieminētā četrriņde “Ātri grima, ātri zuda”. Taču zīmīga ir ne vien teksta ilustrācija, bet arī tas, ka šie trīs atšķirīgie tēlu akcenti (“grima”, “gul”, “tautas greznumi”) sablīvējas pantā pirms reprīzes. Seko dziļa ieelpa, un reprīzes strofā atgriežas ekspozīcijas nesteidzīgais vēstījums. *Karāļmeitā* (Rainis) pirmsreprīzes posms ietver 6. panta trīsriņdi: “Melnais suns pa laikam norūc,/ paceļ galvu,/ tālu augšā juzdams asins smaku.” Dzejā nepārprotams ir draudīgo, dramatisko leksēmu sablīvējums (“melnais suns”, “norūc”, “asins smaka”). Mūzikā – deklamācija, saglabājot frāzes dabisko akcentu. Psiholoģiskā iedarbība – stāsta palēninājums ar daudzpunktes sajūtu – *Molto meno mosso, ritenuto, pianissimo*. Pēc apstājas ar jaunu kvēli izskan reprīzes sākuma unisons *Allegro briosso*.

Rakstā *Latviešu klasiskā kora balāde* šiem posmiem īpašu uzmanību pievērsis arī muzikologs Dzintars Kļaviņš, atzīstot, ka šīm uzbūvēm ir „svarīga dramaturģiska loma, tieši te balādē ietvertā konflikta dziļums atsedzas visatklātāk” (Kļaviņš 1972: 96). Tomēr nepārlicina autora atziņa, ka šajos gadījumos vispār un konkrēti *Beverīnas dziedonī* epizodei “Strinkšķēja kokles..” piemīt centralizējoša loma, kas piešķir visai balādei trīsdaļīgas formas kontūras. Posma funkcija nekādi neatbilst trijdaļformas vidusposmam, turklāt arī pati trijdaļības ideja šajā gadījumā ir stipri apšaubāma.⁵

Pavisam īsi jānosauc vēl dažas dziesmas ar nozīmīgiem akcentiem pirmsreprīzes zonā. *Mīlestības dziesmā* no cikla *Trīs čigānu dziesmas* īsu, bet zīmīgu lūzumu, pirms 2. un 3. strofas (kopējo formu veido trīs variētas strofas) iezīmē solistu kvarteta pianissimo frāze uz dominantes ērģelpunkta ar vārdiem “Ē, tu lunkanā kaķe!” [15.–16. t. un 27.–28. t.]. Tai raksturīga sevišķi pieglaudīga, lunkana melodija, kas bezrūpīgi pamet Mi mažora kadences kvartsekstakordu un ieslīd Do mažorā. Savukārt liriski apcerīgo dziesmu vidū skaistu pirmsreprīzes *stopkadru* atrodam *Miera dziesmā* (Fricis Bārda; 1924). Šajā pantā, aprakstot miera Dieva vieglo, dziedējošo roku, dzejnieka valoda ir īpaši tēlaina: “Glāstīdama pārrauj tā dvēselē pēd’jo sāpju stīgu, / un tai pāri vēdina zvaigžņu mirdzu bezgalīgu” [25.–34. t.]. Vītols uz šiem dzejas vārdiem atsaucas ar tikpat filigrāniem harmonijas un faktūras līdzekļiem (8. nošu piemērs).

⁵ Formas posmu funkcijas ir šādas:

A [ekspozīcija] – B [darbība] – C [kontrdarbība] – D [nogaidošais pirmsikts] – E [koda]. Ņemot vērā kopējo sižeta virzību un muzikālās formas posmu atbilstību dzejas strofām, visloģiskāk būtu atzīt, ka kompozīcija sacerēta caurviju strofu formā vai kontrastu sastatformā.

8. piemērs. Jauktā kora dziesmas *Miera dziesma* fragments [29.–34. t.; 340. lpp.]

Un vēl tikai daži piemēri no 30. gadu sacerējumiem, kas izceļas ar ļoti dažādu raksturu. Vīru dziesmā *Kad mēs jauni bijām* (Plūdons; 1930) pēc brīnumjauko jaunības atmiņu atdzīvinājuma pārejas strofa sapņotājam atgādina par rūgto realitāti: “Ak, kur nu tās dienas skaistās, baltās! Sirds kā sastingusi rudens ēnās saltās.” [38.–45. t.] Tāpēc epizodi iezīmē unisoni, palēninājums, frīgiskā moda krāsa un faktūras radīta tukšuma sajūta. Toties pēc šī skumju mirkļa vēl jo sparīgāk izceļas reprīzes možais aicinājums “Draugi, brāļi, dziediet vēl to dziesmu”. Jauktajam korim rakstītajā partitūrā *Meža māte* (Plūdons; 1935) malējās strofas izturētas liriski tautiskā manierē (*in modo popolare*), un reprīzes sākumu iezīmē remarka *energico*. Pirms šī *energico* izskan nogaidoši klusināts, brīnuma sajūtu raisošs pants: “Daiļu sapņu plīvuriņu tā pār mani liegi klāja.” [20.–29. t.] Savukārt jūsmīgajā himnā *Dziesmu gars* (Plūdons; 1940) patosu uz brīdi apvalda 4. strofas vārdi “Pār zemes bēdām/ tu pacel mūs pāri/ uz sapņu valsti,/ uz saules āri” [25.–29. t.], kas izskan sieviešu balsu unisona pentatonikas un tercu attiecības mažora akordu izgaismotā, no *zemes smaguma* atbrīvotā melodijā.

Līdzīgu piemēru ir pietiekami daudz, lai *klusos pirmsiktus* vai cita veida *stopkadrus* pirms dziesmas pēdējās fāzes uzskatītu par Vītola mūzikai raksturīgiem un nozīmīgiem. Turklāt tie sakņoti dziesmas caurviju dramaturģijas izjūtā, kas komponistam bijusi spēcīga no pirmajām līdz pēdējām dziesmām. Kā apstiprinājums teiktajam – ieskats divās dziesmās, kuru tapšanu vienu no otras šķir vairāk nekā pusgadsimts. Tas ir pats pirmais kordarbs *Bērzs tīrelī* (1885) un pēdējā Latvijā sacerētā vīru kora dziesma *Apses šalkšana* (1943).

Dziesmas *Bērzs tīrelī* (Ivans Ņikitins, latviskojis Vensku Edvarts) skumjo pirmo strofu, kā arī ziedošā tīreļa tēlojumu otrajā strofā veido nevainojami sabalsota jūtīga melodija. No klasiskās balsvedības skatpunkta abu tēmu ekspozīcija rit nevainojami – ar imitācijām, kontrapunktiem, tonālām novirzēm. Lūzumu šajā gludajā vēstījumā iezīmē trešā strofa. Tās tekstā jau atgriezies skumjā bērza tēls (“Но беззащитная береза/ глядит с тоской на небеса” jeb latviski “Bet bērzs stāv vientuls pakalnītē./ tas raugās skumīgs mākoņos”), taču mūzikā tematiskās reprīzes vēl nav. Uz basu ērģeļpunkta pamata kvartu–kvintu sekvences nošķirtie motīvi skan sāpīgi tieši sava konsonējoši diatoniskā gaišuma dēļ. Kas tās ir – nepiepildītas ilgas, varbūt vēl pēdējā cerība?

Taču šoreiz liriskajam varonim, kuru personificē bērzs, cerību nav: „и на ветвях ее как слезы сверкает чистая роса” (atdzejojumā – „un rasas lāses it kā as'ras/ mirdz viņa zaros kaldušos”). Tādēļ pirmreprīzes kadenci pārtrauj atsvešināta, eliptiska secība ar II, dezalterāciju [41.–42. t.].

Pārsteidzoši, ka arī 1943. gada vasarā sacerētā vīru kora dziesmā ar Ērika Ādamsona dzeju *Apses šalkšana*, līdzīgi kā studiju laika pirmajā kompozīcijas mēģinājumā tieši pirmsreprīzes strofa veido patstāvīgu un izteiksmīgu gleznu, detalizācijas pakāpes ziņā atšķiroties no plūdumā stipri viengabalainākajiem iepriekšējiem posmiem [41.–56. t.]. Šis priekšpēdējais dzejas pants skan šādi:

“Koks, pielijis kad smags, / nes varavīksni,
Daudz rotājies ar zibeniem;
Kā dzeltains vēršā rags/ viz mēness līksmi
Starp zariem/ simtgadīgiem.”

Gribētos akcentēt, ka poētiski smalkajai un gleznainajai Ērika Ādamsona „jaunlaiku dzejai” Vītols atradis līdzvērtīgi smalkus mūzikas izteiksmes līdzekļus, priekšplānā izvirzot tercu un dažādu veidu septakordu foniku, īslaicīgas novirzes, spilgtu deklamācijas ritmiku.

Īpaši komentējamas būtu teatrāli izteiksmīgākās Vītola kordziesmas, kur ilustratīvisma tendences faktiski ir pārņēmušas visu dziesmu un nošķirums starp stāstījumu un darbību kļūst nosacīts. Pie tādām pieder *Rūķīši un Mežavecis*, *Dūkņu sils*, *Dāvids Zaula priekšā*, vēl dažas citas. Tās būtībā ir kvalificējamas kā dramatiski skati, kuros saskatāmi ne vien dažādi mūzikas vizualizācijas aspekti, bet arī iedarbīgas muzikālās režijas elementi.

Secinājumi

1944. gada apcerē par Vītola kormūziku Jēkabs Graubiņš raksta, ka Vītols tekstam „neatvēr virskundzību pār savu mūziku. Teksts gan nosaka dziesmas mūzikas pamattraksturu un muzikālās formas galvenās sastāvdaļas, bet padots pats savās sīkākajās vienībās mūzikas detaļveidojumiem.” (Graubiņš 1944: 365) Ceru, ka šajā rakstā izklāstītie vērojumi ļauj šo Graubiņa izteikumu papildināt ar atziņu par dzejas vārdu izraisīto *detaļveidojumu* kondensāciju kordziesmu attīstošajās vidusstrofās un no mūzikas uztveres viedokļa īpaši nozīmīgajos pirmsreprīzes posmos.

Protams, tā tas nav visās 120 *a cappella* dziesmās. Vītola daiļradē ir arī vienkāršas strofu dziesmas, kurās iemiesots viens vispārināts muzikāls tēls un poētiskās detaļas atstātas bez ievēribas. Ir arī gluži pretēji *dzejoļi mūzikā* jeb caurviju attīstības dziesmas, kurās tēlainie elementi ir izklaidēti visā struktūrā. Taču balādiskajās un dabas tēlu ierosinātajās liriskajās dziesmās rakstā atklātās likumsakarības ir vērā ņemamas.

Vairāku Vītola audzēkņu atmiņā ir palikusi profesora mācība par to, ka „vajagot censties lietot katru muzikālu līdzekli vai paņēmieni ar *mēru un gaumi*, katram akordam atrodot īsto vietu” (Pavasars 1944: 281). Šim principam Vītols pats bijis uzticīgs visu mūžu, izmantojot arī *dekorācijas piederumus kordziesmu situāciju gleznās*.

Literatūra

Darkevics, Arvīds (sast.; 1975). *Emīls Dārziņš. Raksti. Atmiņas par Emīlu Dārziņu*. Rīga: Liesma, 43.–46., 167.–205. lpp.

Dārziņš, Emīls (1906). Latviešu mūzika. *Balss*. 18. novembris

Dārziņš, Emīls (1908, 1909). Jāzeps Vītols. *Zalktis* 5, 6, 7.

Graubiņš, Jēkabs (sast.; 1944). Jāzeps Vītola koŗadziesmas. *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados*. Rīga: Latvju grāmata, 342.–372. lpp.

Jaunslaviete, Baiba (1988). *Retorika un tās ietekme uz mūziku (17.–18. gadsimts)*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets

Jurjānu Andrejs (1891). Latviešu tautas mūzikas literatūra no viņas sākuma līdz 1891. gadam. *Baltijas Vēstnesis* 170–172.

Jurjānu Andrejs (1895, 1896). Kritisks pārskats par latvju jaunāko mūzikas literatūru. *Baltijas Vēstnesis*. 1895, 24. aug., 1896, 26. janv., 30. janv.

Klotiņš, Arnolds (sast.; 2008). Sakārtotāja priekšvārdi. *Jāzeps Vītols. Koŗa mūzika, II sējums. Oriģināldziesmas a cappella jauktam, sieviešu un vīru korim*. Rīga: Musica Baltica, 17.–24. lpp.

Klotiņš Arnolds (2013). Jāzeps Vītols kā mūzikas fundamentālists un universālists. *Letonica* 25. Rīga: LU LFMI, 95.–107. lpp.

Kļaviņš, Dzintars (1972). Latviešu klasiskā kora balāde. *Latviešu mūzika* 9, 91.–107. lpp.

Lindenbergs, Jānis (2001). *Latviešu kora literatūra. II daļa*. Rīga: Musica Baltica

Mūrniece, Laima (sast.; 1980). *Jurjānu Andrejs. Raksti*. Rīga: Liesma, 51.–91., 126.–135. lpp.

Pavasars, Helmers (1944). Ar mēru un gaumi. *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados*. Rīga: Latvju grāmata, 281.–285. lpp.

Unger, Hans-Heinrich (1941). *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*. Würtzburg: Konrad Triltsch Verlag

Vītoliņš, Jēkabs (1944). Jāzeps Vītola dzīve. *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados*. Rīga: Latvju grāmata, 11.–150. lpp.

Vītols, Jāzeps (1933). Mana koŗadziesma. Jāzeps Wihtols. *Kopotas dziesmas jauktiem, vīru un sievu koriem a cappella*. Rīga: Latvijas Skaņražu kopa, 289.–293. lpp.

Захарова, Ольга (1983). *Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы*. Москва: Музыка, с. 27, 30.

Кудряшов, Андрей (2006). *Теория музыкального содержания*. Санкт-Петербург: Лань

Письменная, Людмила (1976). *Язеп Витол и латышская хоровая культура*. Ленинград: Музыка

Холопова, Валентина (2000). *Музыка как вид искусства*. Санкт-Петербург: Лань