

# SKANDARBS HARMONIJAS, FORMAS UN ŽANRA PĒTNIĒKU SKATĪJUMĀ

## KADENCES KĀ FORMAS TĒLAINIE MEZGLU PUNKTI JĀŅA IVANOVA KLAVIERDARBOS

Ilma Grauzdiņa

Šī nelielā pētījuma pamatā ir doma, kas pirmo impulsu guvusi jau pirms vairākiem gadu desmitiem – pagājušā gadsimta 70. gados, iepazīstot Jāņa Ivanova (1906–1983) klavierdarbus *Andante replicato*, *Sonata brevis*, kā arī 24 skicējumus, kuri tolaik bija nesen kā sacerēti, latviešu pianistu vidū ļoti populāri. Jau tad intuīcija teica, ka šajos darbos sevišķa nozīme ir kadencēm. It kā parastām, tomēr allaž īpaši pasniegtām. Dzirdes iespaids vēstīja un uztvere atbalstīja nojausmu, ka ekspozīcijas periodu, formas posmu vai kompozīcijas beigu harmoniskās kadences ir kā grodi mezgli, kas Jāņa Ivanova trauksmaino domu skreju ik pa brīžam *savāc kopā*, savīkša dūrē, nospiež nost visu lieko un piedāvā klausītājam kā konkrētā skaņdarba idejas koncentrātu, kā kaut ko ļoti svarīgu. Turklāt vienalga, vai mūzika ir domīgi plūstoša, smagam soļojumam līdzīga, strauji traucoša vai kontrastos ziboša – jebkurā gadījumā pēc brīža seko kadence, izfiltrē visu iepriekšējo un pieliek muzikālajai domai punktu, izsaukuma zīmi, bet dažreiz dziļdomīgu daudzpunktus.

Šo tālaika intuitīvo apjausmu no jauna uzjundīja pianista Jura Kalnciema veikums Jāņa Ivanova simtgades atceres priekšvakarā – visu 24 skicējumu iestudējums, atskaņojums koncertā, ieraksts CD (apgāds *Ulma*, 2006, AVI-74373), kā arī nošu krājums (izdevniecība *Musica Baltica*, 2006), kurā skicējumi no jauna pārlūkoti, rediģēti, ar oriģināltekstiem salīdzināti. Atjaunotā tikšanās ar šiem darbiem raisīja pētniecisko kāri tikt skaidrībā par savu *idée fixe*, atrast tai analītisku pamatojumu mūzikas valodā un skaņdarbu dramaturģiskajā veidojumā.

Raksta **mērķis** līdz ar to formulējams šādi: atklāt harmonisko kadenču īpašo lomu Jāņa Ivanova klavierdarbu formveidē un tēlainībā, raksturot kadenču tēlaini un jēdzieniski atšķirīgos pamatvariantus saiknē ar konkrētu skaņdarbu tematisko materiālu un tajā vai citā miniatūrā valdošo dramaturģijas tipu. Tā kā rakstā mests tilts no teorētiski analītiskās sfēras (harmonija, faktūra, forma) uz mūzikas tēlainību, ceru, ka vismaz dažas paustās domas varētu būt noderīgas arī atskaņotājiem – Jāņa Ivanova klavierdarbu interpretiem.

## Ieskats kadences vēsturē

Kurš gan nezina, kas ir kadence! Protams, tā ir parādība, kuras apzīmējums cēlies no latīņu vārda *cadere* vai *cado*, kas tulkojams kā *krist* vai *kritu*, *beidzos*. Kā lasām uzziņu avotos, tai skaitā Jurija Holopova rakstā izdevumā *Музыкальная энциклопедия* (Холопов, 1974 : 629), bet līdzīgi arī Ludviga Kārklīņa *Mūzikas leksikonā*, kadence ir *melodijas vai harmonijas skaņu secība skaņdarba, tā daļas vai posma beigās. Kadence piešķir formai vai tās daļai noapaļotību, pabeigtību* (Kārklīņš, 2006 : 76). Tāpat arī katram mūziķim kopš teorijas pamatu apguves laikiem zināms, ka kadences pieņemts klasificēt pēc vairākiem kritērijiem: pēc to vietas formā, harmoniski funkcionālā sastāva, pabeigtības pakāpes.

Un tomēr – pamācošu vielu pārdomām sniedz harmonijas vēsture. Tā liecina, ka kadences vienmēr bijuši formveides īpaši posmi. Tās var salīdzināt ar mūzikas organisma *jutīgajām zonām*, kurās atklājas gan svarīgi formveides momenti, gan stilistiski un žanriski būtiskas zīmes. Šādi bijis jau viduslaiku monodijā, kad gregorikas praksē kristalizējās melodiskās klauzulas, tāpat arī gotikas un agrīnās renesanses daudz balsībā, kad vokālās polifonijas *mēģenē* radās tipiskās plagālo un autentisko kadenču formulas, Landīni kadence, Gijoma de Mašo kadence. Līdzīgi arī dižrenesansē, kad stingrā stila polifonijas vokāldarbi kora partitūrās dokumentēja autentiskās kadences vēsturi, kas 16. gadsimta gaitā pamazām izkonkurēja plagālo kadenci.

Līdz ar Jaunajiem laikiem un 17. gadsimta baroku nostiprinās homofoni harmoniskā domāšana, un tolaik autentiskā secība jau kļūst par normu, kas darbojas ne vien kadencē, bet caurvij visu tekstu, regulē harmonisko domu gan ekspozīcijas fāzē, gan attīstošajā izklāstā. Vēl vairāk, tā ir visas harmonijas sistēmas kodols, caur kuru Žans Filips Ramo 18. gadsimta sākumā skaidro pašas harmonijas būtību: tonika ir radījusi dominanti, jo tā ietver dominantes pamatskaņu. Savukārt dominantes atrisinājums tonikā – tā ir kā atgriešanās mājās, savā šūpulī. Tomēr šajā sakarā der atcerēties arī 19. gadsimta vācu teorētiķa Hugo Rīmaņa skaidrojumu: saskaņā ar to autentiskā kadence ir *prasta, nedialektiska secība*, tikai plika tonalitātes parādīšana. Turpretim pilnā kadence TSDT, lūk, ir dialektiska, pilnīga, jo ietver pasaules modeli ar visiem tā kontrastiem, šaubām, saasinājumu un laimīgu atrisinājumu – plašāk par to, sk., piemēram, Jurija Holopova rakstā (Холопов, 1974 : 631).

Nav šobrīd vieta un reize turpināt ekskursu teorijas un harmonijas vēsturē, kas ir tikpat dzīva un pirmatnēji krāsaina kā mītu pasaule. Pieminēšu vienīgi vēl 20. gadsimta pirmās puses krievu mūzikas zinātnieka Borisa Asafjeva vairākkārt izcelto domu: kadence visos laikmetos, no vienas puses, vispārinājusi skaņkārtas tipiskākos, raksturīgākos elementus, bet, no otras, uzskatāmi demonstrējusi arī katra autora stilistiski individuālo meloharmonisko intonāciju kompleksu. Otrais aspekts arī izskaidro, kāpēc arvien tieši kadencē vispirms ir ieviesušās savam laikam novatoras

harmoniskās idejas – neapoliešu sekstakords, alterētās subdominantes (plaši – Ludvigam van Bēthovenam), nonakords (pat jau Volfgangam Amadejam Mocartam), romantiski nepabeigtās kadences, pārtrauktās secības u. tml.; respektīvi, tie harmonijas līdzekļi, kuri pēc tam izmantoti arī citos formas posmos – uzbūvju sākumā, attīstības fāzēs; sīkāk par to sk., piemēram, Viktora Berkova pētījumu (Берков, 1971).

Harmonijas evolūcija gluži loģiski novedusi pie būtiskām izmaiņām pašās kadenču formulās, kuras disonantā vidē, protams, *uzvedas* citādi nekā pārsvarā konsonantā vidē. 20. gadsimta mūzikā tonikas lomā var būt arī disonanta harmonija (tonikas trijskanis ar iekļautām skaņām, poliakords, poliharmonija), bet klasiskās TSD formulas vietā – praktiski jebkādas saskaņas. Turklāt labi zināms, ka jau kopš vēlinā romantisma laikiem bijuši autori, kuri visiem spēkiem tiekušies izvairīties no kadences sajūtas, notušet un aizmiglot harmoniskās valodas *pieturzīmes* (te pirmām kārtām, protams, minams Rihards Vāgners). Savukārt pilnīgs pretstats ir tādi komponisti, kuri pat klaji demonstratīvi uzstājas kā kadences aizstāvji, tās *advokāti*. Pēdējiem neapšaubāmi pieskaitāms Sergejs Prokofjevs, kura kredo šai ziņā varētu izteikt ar vārdiem: *pa vidu kaut vai ūdens plūdi, bet kadencei jābūt savā vietā!*

Lielum lielā daļā skaņdarbu arī Jānis Ivanovs uzskatāms par kadences aizstāvi. Vispārzināms, ka viņa skolotājs un autoritāte Jāzeps Vītols par savu galveno uzdevumu uzskatīja iemācīt saviem audzēkņiem formveides prasmi – rakstīt tīri, ievērot mūzikas loģikas likumus, svītrot visu lieko. Šo mācību Jānis Ivanovs vienmēr respektējis, augstu vērtējot mūzikas formas skaidrību, kurā kadences darbojas kā viens no uzskatāmākajiem katalizatoriem. Taču, kā zināms, mūzikas valodas ziņā komponista jaunības darbus no brieduma daiļrades šķir ļoti būtisks evolūcijas ceļš. To atspoguļo arī dažādos periodos rakstīto klavierdarbu kadences.

### **Kadences Jāņa Ivanova 30.–50. gadu klavierdarbos**

Jāņa Ivanova studiju gadu klaviermūziku pārstāv, piemēram, tādi darbi kā Mazurka *fis moll* (1929), Skerco *fis moll* (1931), Valsis *e moll* (1933). 40.–50. gadu pazīstamākie klavierdarbi ir Prelūdijas *fis moll* un *es moll* (1945), Piecas prelūdijas (1953), kā arī divi plašāki cikli – Variācijas *e moll* (1948) un Variācijas eīdes (1959). Klaviermūzikas jomā dominējošo vietu līdz pat 60. gadiem ieņem liriski romantiskas skaņu gleznas un tām vispārraksturīgie harmoniskās izteiksmības līdzekļi – alterētas harmonijas, mažorminora sistēmas elementi, skaniski krāšņas vertikāles, izteiksmīga, tomēr pārsvarā klasiski skaidra formveide.

Tiesa, simfoniskās mūzikas novadā 30./40. gadu mija Jāņa Ivanova daiļradē ir *Varavīksnes* un *Atlantīdas* periods. Impresionistiskajā skaņu gleznā *Varavīksne*, kā raksta Vizbulīte Bērziņa, *hromatiskās un veselu toņu skaņkārtas, pentatonika, neatrisinātu septakordu (visbiežāk mazo) virknes,*

neparasti tonāli pretstatījumi, akordu paralēlismi reizē ar tonālo nenoturību ienes savdabīgi svaigas krāsas un tajā pašā laikā notušē jau tā nenorobežotās pārejas (Bērziņa, 1964 : 76). *Varavīksnes* mūzika daudzējādā ziņā patiešām ir *bezkađenču mūzika* – amorfais metroritma veidojums un neperiodiskās struktūras te lietotas kā īpašs izteiksmes līdzeklis. Jo, līdzībās runājot, kur ir gals varavīksnei, kur beigas padebešiem vai okeāna vilnim. Tie nebeidzas – tie plūst, izzūd, izplēn, pārtop citos veidos *bez kadencēm*...

Kā jau minēts, kadences primārā, konstruktīvā misija ir nodrošināt perioda, formas posma vai visa skaņdarba kompozicionāli loģisku noslēgumu. Bet, tā kā Jāņa Ivanova mūzikas kadencē jo bieži ir ietvertas individualizētas meloharmoniskas intonācijas, tajās vienmēr tiek īstenotas arī tēlainās izteiksmības funkcijas. Tādējādi iezīmējas trīs varianti:

- 1) dominē konstruktīvi loģiskā funkcija;
- 2) abas funkcijas ir līdzsvarā;
- 3) dominē ekspresīvā (tēlainās izteiksmības) funkcija.

Jāņa Ivanova 30.–50. gadu klaviermūzikā sastopami visi trīs varianti. Pirmais no tiem ir tēlaini neitrālākais, tālab pētnieciski mazāk interesants. Tomēr pat agrīnajos klavierdarbos kadences zonas nereti pievērš uzmanību ar mūzikas valodas elementiem, kuri izceļ to svarīgumu. Tā, piemēram, **Valša** sākumperioda kadencē (15.–16. t.) pēkšņi uzšvirkst agrāk neskanējušas plašas amplitūdas trioļu pasāžas, kas izspēlē eliptisko secību  $DDD_7-DD_7-D_7-I$ , kurā visas dominantes turklāt sniegta ar pazeminātām kvintām:



Zīmīgas šajā ziņā ir arī jaunības skaņdarbu beigu *lielās kadences*, proti, koda. Tie romantiskās harmonijas krāšņumi, kas iepriekšējā izklāstā puslīdz vienmērīgi bijuši izklīdēti pa visu tekstu, **Mazurkas** kodā, piemēram, savākti vienkopus, veidojot izšķērdīgi košu buketi: saklausāms neapoliešu sekstakords uz dominantes ērgelpunkta, subdominantes alterācija un dezalterācija, dominantes nonakords, dominantes terckvartakords ar pazeminātu kvintu, turklāt pirms pašas kadences vēl izteikts *ielauzums* ar alterētu pamazināto akordu pret subdominanti.

Līdzīgu kopsavilkumu sniedz agrīnā **Skercos** (studiju laika Sonātes trešās daļas) koda. Te atrodam *durstīgas* sekundkvartu saskaņas, figurētas kvintas ostinato, paralēlu trijskaņu komplekso kustību un nevaldāmu, blēdīgu *smieklus šalti* autentiskajā beigu kadencē ar alterētas dominantes septakordu. Šis Skercos ar savu harmonijas līdzekļu pārdrošību esot pat izraisījis īslaicīgu konfliktu starp meistaru Jāzepu Vītolu un toreizējo mācekli Jāni Ivanovu...

Kadences konstruktīvās un ekspresīvās funkcijas līdzsvarojumu labi atspoguļo **Prelūdijs *h moll*** no 1953. gadā izdotajām Piecām prelūdijām klavierēm. Tā veidota pamatā divbalsīgā polifonizētā faktūrā kā instrumentāla dziesma divu variētu strofu formā. Pirmā strofa ir divteikumu kvadrātisks periods ar summējuma struktūru katrā teikumā. Dominē izjusta, mazliet grūtsirdīga melodija, pavadījumam svārstoties starp *h moll* un *D dur*. Un tieši pirmās strofas beigu kadencē pirmoreiz caur pelēkajiem mākoņiem izlaužas mažora saules stars – ar dubultdominanti, dominanti un *D dur* toniku pavadījumā. Tiesa, melodija pagaidām visai skaidri vēl saglabā *h moll* kontūras. Tomēr izgaismojums nepaliek bez sekām. Otrā strofa ir paplašināta ar otrā teikuma variētu atkārtojumu un noslēdzas *h moll*, toties pēckadences papildinājums noslēdzas ar vienvārda mažora toniku. Tā – tēlainā arka, *svieciens* beigu kadencei no pirmās strofas kadences.

Cita situācija veidojas **Prelūdijs *es moll*** (1945), kuras iekšējā spriedze krietni augstāka, elpa – nemierīgāka. Pirmais periods (18 taktis) veidots kā vienlaidus nekvadrātiska, teikumos nedalāma uzbūve (prelūdijs kopējā kontekstā – salikta perioda pirmais teikums). Struktūrā – pāru periodiskums (aa<sub>1</sub> bb<sub>1</sub> cc<sub>1</sub> dd<sub>1</sub>...), kurā katra turpmākā frāze pievelk spriedzes *skrūvi* vēl par apgriezieni ciešāk. Kulmināciju nesasniesi, melodija noslīd arvien zemākā pozīcijā, pavadījums it kā bezmērķīgi maldās pa lēniem arpedžo. To apstādina autentiskā kadence, ar sakritienu uzsākot jaunu formas posmu (saliktā perioda otro teikumu), tādējādi kadences konstruktīvais īpatsvars paliek ekspresīvās funkcijas paēnā.

Šis moments būtiski ietekmē miniatūras beigu kadenci. Proti, pēc šī perioda 18. takti laimīgi sasniegtā un ar fermātu izceltā dominantseptakorda neseko vis stabila noslēguma tonika, bet gan sešu taktu papildinājums, kurā melodijas sākumintonāciju deformē četri minora trijskaņu soļi (*es-fis-h-cis*) – nedroši, kā taustoties. Ekspresija valda pār konstrukciju. Un tikai pēdējais akords (vienvārda mažors) iezīmē bīklu cerības gaismu...



Tādējādi varam secināt, ka Jāņa Ivanova 30.–50. gadu klavierdarbos kadences vienmēr veic savu primāro misiju – pilda kompozicionālā noslēguma funkciju, tomēr it bieži tiecas izcelt arī kādus tēlaini izteiksmīgus momentus. Tie ir pievilcīgi, smalki muzikāli, bet – atšķirībā no vēlākajiem klavierdarbiem – kopumā nepārsniedz klasiski romantiskajai mūzikai vispārraksturīgo tendenču ietvarus.

## Kadenču risinājums Jāņa Ivanova 60.–70. gadu klaviermūzikā

Interesantākie procesi kadences *dzīvē* Jāņa Ivanova klaviermūzikā vērojami līdz ar viņa stila būtisku atjaunotni 60. gadu darbos. Kā atzīmē komponista klavierdarbu atskaņotājs un pētnieks, J. Ivanova dēls Igors Ivanovs, jaunā perioda skaņdarbos dominē dramatiski konfliktējoši mūzikas tēli (Ivanovs, 1980 : 106). Šo sacerējumu virkni aizsāk *Sonata brevis* (1962) un *Andante replicato* (1963), bet turpina 24 skičējumu kopa, kuras trīs pirmie darbi (*B, Des un As*) sacerēti 1966. gadā.

Dramatiski konfliktējošo tēlu īpatsvara pieaugums saistīts ar to mūzikas valodas līdzekļu izmantojumu, kas Rietumeiropas autoru darbos izkristalizējās jau 20. gadsimta pirmajā pusē, bet latviešu mūzikā atšķirīgās vēstures gaitas dēļ balsstiesības ieguva tikai 20. gadsimta 60. gados. Šeit jāmin pirmām kārtām disonanses emancipācija, funkcionalitātes plašāka izpratne, hromatiskās tonalitātes lietojums, lineārās domāšanas īpatsvara pieaugums. Jāņa Ivanova klavierdarbu faktūrā tas īstenojas virknē jaunu paņēmieni; to vidū ir lineārais rakstības veids un slāņu faktūra (abu roku partiju patstāvība, līniju neatkarība, kompleksā melodiskā balssvirze trijskaņos vai septakordos, akordos vai figurētā izklāstā), koloristiski spilgtu izteiksmes līdzekļu lietojums (harmonijas fonika slāņu faktūrā, dažāda veida disonantas saskaņas, poliharmonija), kā arī īsu, emocionāli piesātinātu motīvu dinamisks pulsējums, pozīciju tehnika šo motīvu atskaņojumā (ostinato, pārbidāmie ostinato, sekvences, *pārsviedieni* pa oktāvām u. tml.).

Viss teiktais pavisam tieši iespaido arī kadences – gan to akordisko sastāvu, gan funkcionālo risinājumu, gan horizontāles un vertikāles mijiedarbi kadences faktūrā. Turklāt vienlaikus paveras iespējas ļoti izteiktai **kadenču individualizācijai** mūzikas valodas ziņā un aktīvai līdzdalībai katra skaņdarba dramaturģiskā plāna veidojumā. Tēlainās analogijas meklējot, te nodalīsim šādus kadenču pamattipus:

- a) kadence kā *punkts*;
- b) kadence kā *fermāta*;
- c) kadence kā *izsaukuma zīme*;
- d) kadence kā *daudzpunkte*.

### Kadence kā *punkts*

Šīs grupas kadences galvenokārt veic konstruktīvu uzdevumu – noslēdz to vai citu formas posmu. Tās saglabā līdzšinējo tēlu, netiek īpaši atdalītas no pārējā teksta, tēlaini un tehniski rezumē iepriekš teikto.

Viens no piemēriem ir **Skicējums *d moll*** (*Andante. Tema*; vienkārša trijdaļforma ar attīstošu vidusposmu, saīsinātu reprīzi) – savveida *lappušīte iz senatnes*, kurai iezīmīgs barokālais, hromatiski krītošais basa ostinato,

seno ritma modu atbalss, mažorminora krāsu mija. Šīs nianšes saglabā arī noslēguma kadence (II<sub>7</sub><sup>+5</sup>-V<sub>7</sub>-I). Citāda turpretim ir ekspozīcijas un tai analogā noslēguma kadence **Skicējumā Es dur** (*Moderato estatico*; salikta trijdaļforma ar fugato vidusdaļā un saīsinātu reprīzi). Trijskaņu dažādās krāsas akordu faktūrā, vienvārda un ventercas tonalitāšu buķetē (*Es/e, C/c*) visas tēmas gaitā un arī tās noslēgumā (blakusdominante uz VI pakāpi) ļauj izbaudīt mūzikas sniegtās asociācijas – himnisku zvanu skanējuma svinīgumu. Un vēl savādāka ir kadence, kas noslēdz **Skicējumu A dur** (*A capriccio*; divkārša trijdaļforma): tās autentisko beigu secību iezīmē V<sub>7</sub><sup>+7</sup> ar iekļautu tritona skaņu, kas pāriet tonikas trijskanī ar iekļautu sekundu. Taču šāds veidojums ir likumsakarīgs – kadence kopsavelk miniatūrā dominējošos maigi disonantos, foniski *samtainos* akordus:



Tēlu ziņā dažādi interpretējams ir **Skicējums H dur** (*Allegretto*; vienkārša trijdaļforma ar attīstošu vidusposmu). To var spēlēt kā maigu šūpla dziesmu vai kā noktīrni. Bet var tajā saklausīt arī kādu teiksmainu *sapni vasaras naktī*. Pamattēmā disonantu saskaņu netrūkst, taču tās ir labestīgas pasaku burvības pilnas, jo melodijai fonu veido paralēlu mažora trijskaņu, turpmāk arī mazo mažora septakordu foniski gaišie akordi. Vidusposmā mēnessgaismai priekšā aizstājas kāda tumsas būtne (disonanšu sablīvējumi, draudīgas skaņu repetīcijas basā), taču – kā jau pasakā – tumsas spēkus nebūtībā padzen tonikas mažora trijskaņa figurācija (piecu taktu ilgumā). Piedāvāto tēlu tulkojumu atbalsta arī noslēguma kadences radītās asociācijas: uz apstādinātas un paildzinātas tonikas fona basa līnija ar paralēlu kvintu figurāciju iezīmē pentatono skaņurindu – kā sapnītis tā lēni noslīgst lejup.

Citā lirisko noskaņu atslēgā raisās **Skicējums c moll** (*Andante, molto rubato*; vienkārša trijdaļforma ar kontrastējoši attīstošu vidusposmu), kas pēc izcelsmes ir kora vokālīzes *Lietainā dienā* pārveide klavierēm. Tās izjūtas sniedzas no skumjas dziesmas līdz izmisuma kļiedzienam, kam kopsaucējs un iemesls ir viens: vientulība. Formas pirmo posmu melodiskā ziņā noslēdz perioda reprīze (pirmās frāzes atgriešanās) ar līgani nolaidenu basa balsi un klasisku kadenci (II<sub>43</sub>-V-I). Tomēr akordikas ziņā kadence piemērojusies skumji vientulīgajai noskaņai – dominantes trijskanis ir bez tercās, toniku pārstāv tikai pamatskaņas unisons.

Kā *punkts ar fermātu* skan papildinājuma uzbūves vidusposmam un reprīzei: šeit uzmanību pievērš jauns motīvs – apvērsta punktējuma grupa. Vidusposma noslēguma divpadsmit taktīs izjūtas noiet ceļu no asa sasprindzinājuma līdz pilnai relaksācijai. Līdzīgu noplakumu ietver reprīzes papildinājuma septiņas taktis. Turklāt abos papildinājumos faktūras augšējā slānī vērojama tonikas un dominantes mija, kamēr

basā rāmi svārstās *netonikas* skaņas *b* un *as*, beigās paliekot uz tonikas sekundakorda harmonijas:



### Kadence kā *fermāta*

Šī kadences varianta tēlainā būtība: apstāties uz vienas harmonijas, *iestrēgt* tajā, izcelt to kvantitatīvi – izturot, atkārtojot vai arī pārtraucot, nobremzējot iepriekšējo kustību ar kāda jauna elementa *iejaukšanos* (līdzīgi kā papildinājumā, kurš atainots iepriekšējā nošu piemērā).

Tā, piemēram, jēstri uzsāktā **Skicējuma Des dur** (*Allegro moderato*; vienkārša trijdaļforma ar kontrastējošu vidusposmu) ekspozīcijas periodā pretstatīti divi kontrastējoši tematiskie elementi: skercozo, kaprīzo frāzi nomaina nopietnu akordu replika. Ekspozīcijā šie elementi ir tikai pretstatīti, bez sadursmes, bez risinājuma. Periods beidzas ar apstāju – piesardzīgu pagaidu *bremzi*: labās rokas partijā klastertipa sekundu saskaņa (*f-ges-as-b*), kreisā ar paralēlu kvintu figurāciju noslīd līdz kvintai C-F, tādējādi apstājoties uz dominantes/tonikas poliharmonijas *b moll* tonalitātē. *Piebremzēšana* ir labi saklausāma, un šīs piesardzīgās kadences iespaids uz tālāko ir nepārprotams: turpmākajā attīstībā motīvu kontrastu nomaina to konfliktējoša sadursme, atraisās īsts cīņas spars, kas vidusposma un reprīzes kulminācijās sasniedz augstu dramatismu.

Krasi kontrastējošu motīvu pretstatījums dzirdams arī **Skicējuma gis moll** (*Andante nettamente*; salikta trijdaļforma ar sonātes formas iezīmēm un papildrefrēnu) pirmajā daļā. Te sastopas sākotnēji klusināts, uzbudinošs, it kā *krimināls* basu stakato un dziedoša vienbalsīga frāze pentatonikas skaņurindā. Vairākkārtējā dialogā mijoties, abi elementi kļūst arvien asāki, dramatiskāki, līdz sasniedz kulmināciju I daļas beigās ar trilleri basā un sausām, slāpētām, stakato veidā hromatiski uz leju noslidinātām krītošām sekundām. Uz tonikas oktāvas fona tās izskan atsvešināti, pat ļauni, pilnībā noliedzot kantilēno, tonāli stabilo sākumintonāciju. Attīstība tiek nobremzēta, apstādināta. Bet tikai pagaidām, jo tā turpinās izstrādājošajā vidusdaļā.

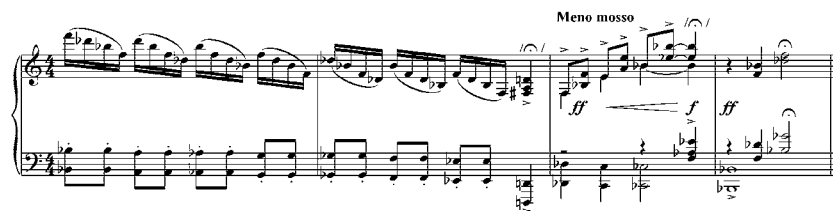
Analoģiska *bremzes situācija*, kur attīstību pārtrauc līdzīgs tēlainais pavērsiens – lielu septīmu krītoša frāze basā (stakato), dzirdama gan vidusdaļas, gan reprīzes beigās; tādējādi šī frāze uzskatāma par papildrefrēnu. Emocionāli visspēcīgāk tā uzrunā skaņdarba beigās: kantilēno frāzi – melodiskā daiļuma simbolu – pārtrauc septīmu un sekundu foniski dobjie, slāpētie stakato uzsitieni.

Nepabeigtība, līdz galam neizteikta doma ir romantiskā pasauleskatījuma tipiski atribūti. Tāpēc šāda *fermātas kadence* organiski iederas arī liriski ekspresīvā **Skicējuma f moll** (*Moderato, molta voce*; vienkārša divdaļforma



ar reprīzi) noslēgumā. Šī intīmā *tuoplāna stāsta* muzikālā doma bez īpašas kadences vai atrisinājuma apraujas ar maigi disonantu toniku mazā minora septakorda veidā.

Spēja apstāja, negaidīti nobremzējot joņojošo skrējieni, sastopama vairākās efīdes un tokātas tipa miniatūrās. Piemēram, azartiska aktivitāte, mutuļojoša darbotiesgriba raksturīga **Skicējumam b moll** (*Moderato. Presto*; vienkārša bezreprīzes trijdaļforma ar refrēnu). Pa trīs lāgi, katru reizi savādāk, šajā miniatūrā atsākas nerimtīgā kustība sešpadsmitdaļās. Un pa trīs lāgi – katra posma beigās – izskan *refrēnkadence*: labās rokas trijskaņu īsie arpedžo *aizķeras* aiz tonikas, kam seko kontrastējošā ritmā un kustībā ieturēts materiāls ar fermātas bremsi. Turklāt miniatūru piesaka un arī noslēdz ierāmējuma motīvs, kura pamatā ir tonika ar mazo sekstu. Lūk, skaņdarba beigas – refrēnkadence un ierāmējuma motīvs:



Par pozitīvi apņēmīgu *spico skerco* var dēvēt **Skicējumu F dur** (*Allegro*; vienkārša trijdaļforma ar kontrastējoši attīstošu vidusposmu un saīsinātu reprīzi). Tā sākumperiodu veido it kā puantilistiski *izmētātas*, ar kvintu vai septimu priekšskaņiem greznotas skaņas. Vidusposms ietver kontrastējošus elementus (sešpadsmitdaļnošu pasāžas, kvartu figurāciju), taču mijā ar tiem kāpinātā enerģijā tiek attīstīti arī pirmā posma elementi (akcentētas skaņas ar priekšskaņiem). Miniatūra izskan vienā elpā, kadenču faktiski nav: pirmā posma kustību vienkārši apstādina gara fermātas skaņa basā, bet reprīzē burtiski atkārtotajam ekspozīcijas pirmajam teikumam (13 taktis) *piešūtas* klāt divas taktis kā paplašināta tonika. Beigu motīvs – par pustoni pārbīdītās kvintas – sasaucas ar miniatūras titulumotīvu:



### Kadence kā *izsaukuma zīme*

Šī kadences varianta tēlaino jēgu pauž apzīmējumam izraudzītā metafora – izsaukuma zīme kā apliecinājums, apstiprinājums, imperatīvs. Tādus noslēgumus Jānis Ivanovs piešķīris vairākiem virtuoziem, lielas enerģijas caurstrāvotiem skaņdarbiem.

Viens no piemēriem ir **Skicējums C dur** (*Allegro molto*; salikta trijdaļforma), kam raksturīga etīdiska, brāzmaina kustība. To enerģiski noslēdz autentiskā kadence ar krāšņiem, bet funkcionāli viennozīmīgiem

akordiem: V<sub>9</sub> ar šķeltu kvintu – I ar blakus skaņām. Savukārt **Skicējumu a moll** (*Allegro moderato, rubato*; vienkārša trijdaļforma ar attīstoši kontrastējošu vidusposmu) mūzikas untumainības un dažādo faktūras elementu mijas dēļ varētu saukt par kapričo jeb kaprīzi. Tā gandrīz vienādo ekspozīcijas un reprīzes kadencu jēga ir viennozīmīga: skaļie, disonantie akordi, kuri atrisinās pavēlošā tonikas trijskanī, gluži vai vizuāli rada priekšstatu par kategorisku, uzstājīgu žestu. Brāzmainas tokātas neapvaldīts spēks dominē arī **Skicējuma Fis dur** (*Presto*; vienkārša trijdaļforma ar kontrastējošu vidusposmu) malējos posmos. Pirmā tēma trīsreiz *atsperas* no tonikas skaņas un pēc figurāciju kaskādēm apstājas uz *Fis dur* trijskaņa. Noslēguma kadencē akcentēto akordu frāzei vēl seko papildinājuma kadence – enerģisks oratora žests, kas blīvu sekundu saskaņu atrisina disonantā tonikā (lielais mažora septakords).

Tomēr imperatīvās *izsaukuma kadences* sastopamas arī cita rakstura darbos, ne tikai virtuozajos. Šai ziņā kā savveida pretpoli minami skicējumi *g moll* un *D dur*.

**Skicējums g moll** (*Allegro*; vienkārša divdaļforma ar reprīzi) ir viens no *skarbā stila* pārstāvjiem. Tā pamatnoskaņa ir vīrišķīga, nelokāma. Valda kapājošas dubultoktāvas, kāpjošas taisnvirziena vai skarbi lauztas līnijas ar kvartu intonāciju absolūtu pārsvaru. Vidusposmā gan pavid mirklis maiguma, kustība ieslīgst caurspīdīgos arpedžo (vientercas trijskaņi *e moll* un *Es dur*). Bet nekāda tēlu mijiedarbe nenotiek – reprīze strupi un īsi atkal noskalda savas dubultoktāvas. Un ik reizi šos skarbos posmus noslēdz valdonīga kadence: *tā ir! tā vajag!* To veido plagālā secība ar pamazinātu septakordu un terckvartakordu (I– II<sub>7</sub>– pmIV<sub>7</sub><sup>+1</sup>–pmVII<sub>43</sub>– I):



Pretējā enerģisko emociju polā atrodas **Skicējums D dur** (*Maestoso*; koncentriskā jeb simetriskā forma), kura pamatnoskaņu postulē monolitā, svinīgā sākumtēma. Pirmā teikuma ietvaros tā eksponē Jānim Ivanovam tipisku funkcionālās triādes *i : m : t* atspoguļojumu faktūrā. Proti, impulsu (*i*) ietver trīs pirmās mažorminora saskaņas; attīstību (*m*) sniedz divas sekojošās taktis ar divu faktūras slāņu pretvirzi un brīvu komplekso melodiju labās rokas partijā, bet noslēgumā (*t*) tradicionālie funkcionālie basi (II–V–I) svinīgi pasludina un vēlreiz atkārti: lūk, tā skan Re mažors visā savā krāšņumā, starojošas mažora tercās melodiskajā stāvoklī:



No vēstījuma galavārda viedokļa *pretējos polos* atrodas divu skicējumu – *Des dur* un *cis moll* – izskaņas. Proti, liriski tonētā **Skicējuma cis moll** (*Andante semplice*; vienkārša trijdaļforma ar kontrastējoši attīstošu vidusposmu) attīstība gan ekspozīcijas, gan reprīzes noslēguma kadencē virzās uz imperatīvu – uz *E dur* mažora tonikas apliecinājumu (pieckāršs tonikas akcentējums *f* dinamiskā skanīgā reģistrā). Bet – miniatūras pamatnoskaņa sākumā bija stāstoša, sevī vērsta. Tādēļ skaļais mažora postulējums noslēguma papildinājumā tiek dzēsts – skanējums ar krītošu arpedžo ieslīd *cis moll* tonikā (blakus minot, šai frāzei ir papildrefrēna funkcija, jo tā noslēdz visus trīs formas posmus). Savukārt vērienīgajā, simfoniskas elpas cauraustajā **Skicējumā Des dur** (tas jau tika pieminēts sakarā ar fermātas kadenci pirmā perioda noslēgumā) sākotnējais elementu kontrasts vidusposmā izvēršas par istu cīņas lauku ar sīvām poliakordu sadursmēm, spraigām kulminācijām. Noslēguma piesātinātā tonika (mažora trijskanis ar lielo sekundu, tritonu un lielo septimu) tiek izcīnīta grūtā, pretvirzes piesātinātā pēdējā kāpumā no *d moll* kvartsekstakorda (vientercas tonika *d moll* kā konkurējošais tonālais centrs darbojas visa skaņdarba gaitā!) līdz *Des dur*, ko apstiprina majestātisks, lēns *quasi* arpedžo. Šis arpedžo pa daļai jau met tiltu uz nākošo Jāņa Ivanova klavierdarbos sastopamo kadenču grupu.

### Kadence kā daudzpunkte

Kā jau minēts, Jāņa Ivanova 60. gadu sacerējumos pieaug dramatiski konfliktējošo tēlu īpatsvars. Pārdomas, šaubas un enerģijas uzliesmojumi, sadursmes un to risinājumi – šie Jāņa Ivanova simfonijām tik raksturīgie procesi atbalsojas arī klaviermūzikā, un tajos kā īpatns un īpašs formveides paņēmieni piedalās *daudzpunktes kadences*.

Tās saistītas ar Jāņa Ivanova mūzikā bieži sastopamo tēlainās triādes atspoguļojumu: *dziļas pārdomas – aktīva darbība – izlīdzinājums*. Savukārt šī triāde izriet no konkrētiem faktūras paņēmieniem, kas arī veido savu triādi: *blakus skaņu piesātinātas poliakordu vertikāles – lineārā atrise – vertikāles un horizontāles sintēze*. Virknē klavierdarbu minētās triādes pēdējo elementu pārstāv diagonālās faktūras veidojums, kuru varētu dēvēt par *kadences arpedžijakordu*. Tā tēlainā funkcija visbiežāk traktējama kā īslaicīgs izlīgums, samierinājums, pagaidu miera osta. Harmoniskā sastāva ziņā kadences arpedžijakords parasti ir disonanta saskaņa ar tonikas funkciju. No faktūras viedokļa tas lielākoties pasniegts lēna, klavierpedāļa aizturēta arpedžo veidā; dažkārt to papildina iekšēju horizontālo līniju vai atsevišķu skaņu izcēlums. Daudzpunktes efektu paspilgtina akorda diagonālais izklāsts, kas, ieskandējot virsskaņu rindu, pats par sevi jau ir principā nenoslēgts, atvērts.

Jāņa Ivanova klaviermūzikā šāds kadences arpedžijakords tīrā veidā pirmoreiz pieteikts *Sonata brevis* tekstā. Tā trīs varianti (septakordi ar iekļautām skaņām) kā varenas, skaidri saklausāmas kolonnas ik pa laikam

formas posmu noslēgumos paceļas pāri sonātes vēstījumam. Līdzīgu arpedžijakordu dzirdam klavierdarbā *Andante replicato*: basā gan to pārstāv klasiskā funkcionālā secība (II–V–I), taču tā darbojas disonantā vidē un arī sasniegtā tonika ir disonanta. Viss minētais liek uztvert šīs kadences kā konfliktu radītus samezgļojumus, līdz galam neatrisinātas problēmas, kā tikai relatīvu, pagaidām rastu līdzsvarojumu.

Skicējumu tēlaini daudzveidīgajā mozaikā kadence kā daudzpunkte un kadences arpedžijakords izmantoti dažādās situācijās. Lielākoties tomēr tos sastopam darbos, kuri ietver kontrastējošus elementus un attīstības gaitā īsteno konfliktu dramaturģijas principus.

Spilgti individuāla un vienlaikus pamatidejas ziņā pārsteidzoši vienkārša ir **Skicējuma *h moll*** (*Allegro ma non troppo*; vienkārša trijdaļforma ar kontrastējošu vidusposmu) pamattēma. Sasteigtajā arpedžētajā kustībā pa tonikas trijskani ar pēdējās skaņas pagarinājumu jau ietverta zināma spriedze, iekšējs nemiers. To paspilgtina sānkustībā virzītie paralēlie minora trijskaņi kreisās rokas partijā. Perioda kadencē arpedžo piedāvā pagaidu atrisinājumu, kurš veido ļoti individualizētu secību – mazais mažora septakords no skaņas *b* un *h moll* tonikas trijskanis. Abus akordus saista kopīga terca *d*, taču kopskaņas fonikā smeldzīgā nianse paliek. Relatīva atrisinājuma sajūtu kadences brīdī iezīmē nevis harmoniskās funkcijas, bet tieši arpedžoveida faktūra.

Vairākos darbos, tai skaitā Skicējumos *fis moll* un *e moll*, skaidri saklausāma **triju elementu** mijiedarbe kā viens no universālās formulas *tēze–antitēze–sintēze* īstenojuma veidiem.

Rezignētas pārdomas valda **Skicējumā *fis moll*** (*Andante con dolore*; trijfāžu forma). Tā pirmais tematiskais elements atgādina zvana piesitienu – kļu, skaudri liktenīgu. Šādas asociācijas raisa iekšēji konfliktējošā vertikāles poliharmonija. Tā sākotnēji ietver tritona attiecības trijskaņus, vēlāk – tritona attiecības  $mM_7$  no skaņām *Fis* un *C*, kas izvēršas kā zvana piesitiena simboli turpmākajās fāzēs. Otrs tematiskais elements saistīts ar slāņu polifoniju: to eksponējot, pretkustībā virzās divi slāņi: labās rokas partijā galvenokārt hromatiski kāpjošas, figurētas paralēlās kvintas, bet kreisās rokas partijā paralēli  $mM_7$ . Trešo elementu pārstāv kadences arpedžijakords. Tā funkcionālo saturu divu pirmo fāžu noslēgumā veido lielais  $V_9$  un figurēts kvintu struktūras akords augstā reģistrā, bet tēlainā nozīme interpretējama kā izlīdzinājums, samierinājums. Formas trešās fāzes noslēgumā kadences arpedžijakords sniegts saīsinātā veidā – kā toniku pārstāvoša polisaskaņa. Tajā satiekas alfa un omega, gals un sākums: miniatūra noslēdzas ar skicējuma sākumā eksponēto divu poliakordu secību.

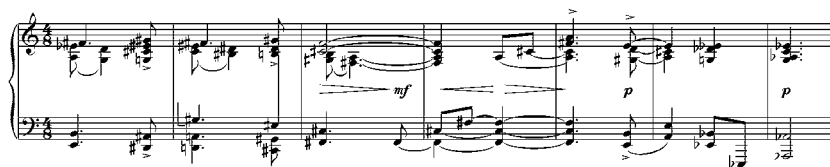
Līdzīga situācija vērojama **Skicējumā *e moll*** (*Allegro ma non troppo*; trijfāžu forma), taču tā kontrastējošo elementu iespējamā tēlainā semantika ir cita. Pirmais tematiskais elements ir kaprīzs, nestabils: melodiskajā arpedžo ietvertajam sekstakordam no abām pusēm pieaudzēti tritoni. Jau

ekspozīcijas fāzē risinās nemierīgi procesi: pirmā motīva centrā ir *e*, turpretī basā skan *fis*; kamēr bass nonāk līdz balsta skaņai *e*, tikām augšējais motīvs iepriekšējo toniku jau pazaudējis. Otrs tematiskais elements ir skumji kritošs, sastindzis, ostinēts motīvs. Atšķirība ir liela, un to it kā atrisināt tiecas trešais elements – arpedžijakords. Šoreiz – ar šķeltu tercū, tādēļ tas uztverams kā cerība uz gaismu, tomēr ne pati gaisma. Attīstības otrajā fāzē satraukums lielāks, izlīdzinājuma nav, arpedžijakorda vietā skan iestrēgusi minora trijskaņa figurācija (pirma *es*), ko beigās nomaina tonikas *e* trijskanis. Trešās fāzes noslēgumā vēlreiz izskan arpedžijakords. Ar to pašu šķelto tercū. Tātad – daudzpunkte.



Un vēl viens variants, kur kadences arpedžijakords it kā pavisam tieši pauž *šaubas*, intensīvu pareizās atbildes meklējumu. Šo variantu, šķiet, visspilgtāk dzirdam hronoloģiski pirmās Jāņa Ivanova skicējumu grupas divos darbos – *As dur* un *B dur*.

**Skicējums *As dur*** (*Moderato*; vienkārša trijdaļforma ar attīstošu vidusposmu un simetriskas formas, *a-a<sub>1</sub>-attīstība-a<sub>1</sub>-a*, iezīmēm). Pamattēmas kuplajiem, episkajiem akordiem smeldzīgu niansi piešķir blakusskaņas, šķeltās pakāpes, lielo mažora septakordu fonika. Pagaidu atrisinājums sniegts teikuma beigās – kā tonikas arpedžijakords *d moll*. Taču tas, izrādās, *nav īstais* (tritona attiecībā pret *As dur*!) un tiek *labots* ar sekojošu autentisko secību pamattonalitātē (*V<sub>7</sub>-I* ar iekļautu lielo septimu). Līdzīgu šaubu momentu kā īstās atbildes meklējumu atspoguļo otrā teikuma kadence: arpedžijakords tajā iezīmē *fis dur/moll*, bet *labojums* ir pat divkāršs – ar autentisko secību vispirms *A dur*, tad *As dur* jeb pamattonalitātē.



Reprīzes daļā izskan jauns tikko raksturotās kadences variants ar eliptisku secību virkni: nu jau dzirdams trīskāršs *labojums*, kurā *d moll* arpedžijakordam seko kadences *cis moll*, *B dur* un *As dur* tonalitātēs. Un tikai pašās skaņdarba beigās pēc lielā septakorda ar šķeltu tercū uz VI zemās pakāpes (*fes-g/as-ces-es*) seko pamattonalitātes apstiprinājums ar basa oktāvām. Kluss, zemā reģistrā, sevī vērst.

Līdzīga ideja īstenota cikla pašā pirmajā skaņdarbā – **Skicējumā *B dur*** (*Andante, rubato*; salikta trijdaļforma ar sonātes formas iezīmēm). Arī tajā valda pārdomas, saspringts, iekšēju šaubu pilns atbildes meklējuma ceļš.

Tas sākas jau ar pirmo motīvu funkcionālo daudznozīmību, jo dzirde sākumā sniegto mazo mažora terckvartakordu visdrīzāk tiecas uztvert kā *es moll*  $V_{43}$  ar dažādiem atrisinājumiem. Arī kadences arpedžijakordi piedāvā dažādus vietējo toniku variantus poliharmoniskā (tonika/dabīgā dominante) veidolā: pirmajā teikumā *a moll*, otrajā teikumā *as moll*, kas tiek *labots* uz *d moll*, vidusposma beigās – *as moll*, kas tiek *labots* uz *a moll*. Turklāt jūtama konsekventa vairīšanās no *B dur* tonikas.

Šī skicējuma stāsts ir pārdzīvojumiem un iekšējiem notikumiem īpaši bagāts (ne velti forma definējama kā trijdaļu ar sonātiskuma iezīmēm!), to droši var žanra ziņā pielīdzināt poēmai vai balādei. Nosacītās galvenās partijas noslēgumā, kad *d moll* arpedžijakorda virsotnē gaismu uzšķīļ *D dur* tercās skaņa, sacelšas dramatisks vētra. To tēlo Jāņa Ivanova klavierstilam tik raksturīgais motoriskais īso motīvu pārbīdāmais ostinato pozīciju spēles tehnikā. Skarbi izmisīgu cīņu izcīnīt tiecas arī *quasi* blakus partija ceturtdaļās akcentētos paralēlos trijskaņos. Un tieši kadences arpedžijakords ir tas dramaturģiski svarīgais elements, kas ikreiz nāk kā gaismas stars. Rēns, minorīgs, tomēr pārdzīvojumus relatīvi stabilizējošs faktors. Visbeidzot, tikai pašās pēdējās skicējuma taktīs uz klusinātā mazā mažora septakorda ( $T_7^{-7}$ ) fona divreiz izskan autentiskā kvartas intonācija *f–b*. Tātad tomēr atrisinājums, tomēr *B dur*.

90

### Daži secinājumi

Kā liecina ieskats Jāņa Ivanova klavierdarbos, jo īpaši viņa 60.–70. gadu klavierstila enciklopēdijā – 24 skicējumu kopā, *mezgla* metafora, šķiet, attaisnojusi sevi pat vairākos aspektos. Pirmkārt, faktūras ziņā: valdošās lineārās domāšanas apstākļos harmoniskā vertikāle spēj *sasiet mezglā* gan atsevišķo balsu pavedienus, gan faktūras slāņu saišķus. Otrkārt, formveides ziņā: neraugoties uz tonalitātes paplašināto traktējumu, disonanšu brīvu lietojumu, visdažādākajiem kompleksās kustības veidiem, komponists allaž paliek uzticīgs formas skaidrībai, tātad arī kadencēm – formveides mezgliem. Un, treškārt, ekspresīvi tēlainā ziņā: šīs mūzikas interpretācijai par maz tajā sastopamās kadences raksturot tikai no formālā viedokļa. Jāņa Ivanova klavierdarbos kadenču nozīmība atklājas vien tad, ja tās vērtējam kā formveides jēdzieniskos mezglu punktus vai zonas, kurās norit ekspresīvi, bet dažkārt arī dramaturģiski svarīgi procesi. Un, kā redzējām, daudzos gadījumos tieši skaņdarba individuālā, *personiskā* kadence kļūst par tā harmoniski intonatīvo kodu, ar kuru spēlētājs vai klausītājs var rast pieeju dažādām interpretācijas versijām.

Raksta gaitā šos pamatkodus centos atklāt, piedāvājot četrus dažādus kadenču jēdzieniskos pamatvariantus.

*Punkta kadences* formālā funkcija ir *klasiska* – loģiski noslēgt, noapaļot periodu, formas posmu vai skaņdarbu. Tās prototips ir pilnā kadence. Taču Jāņa Ivanova klavieropusos arī šīm, tēlainā ziņā it kā visneitrālākajām

kadencēm sevišķu svaru piešķir skaņdarba vizīmīgāko mūzikas valodas īpatnību iekļāvums.

*Fermātas kadences* formālais prototips ir puskadence vai nepabeigta kadence. Šajos gadījumos mūzikas vēstījums nevis noslēdzas, bet pārtrūkst, apstājas vai tiek apstādināts.

*Izsaukuma zīmes* jeb eksklamācijas tipa kadences prototips ir pilna pabeigta, turklāt vēl ar atkārtojumiem apstiprināta noslēguma kadence augsta emocionālā tonusa situācijā.

*Daudzpunktes kadences* prototips ir pārtrauktā kadence. Tās būtība slēpjas daudznozīmībā, ambivalencē, jo tā ietver apsolījumu un vilšanos, cerības un nedrošību, stabilo un mainīgo. Šāda tipa kadences, kā redzējām, raksturīgas tiem Jāņa Ivanova skaņdarbiem, kuros noteicošie ir intensīvu pārdomu un pārdzīvojumu tēli. Turklāt tieši *daudzpunktes kadencēs* kā zīmīgākais elements līdzdarbojas diagonālais faktūras veidojums – kadences arpedžijakords, kas skaņdarba tēlu risinājuma dramaturģiski svarīgākos momentus īpaši izceļ arī ar faktūras līdzekļiem.

Noslēgumā interesanti pieminēt kādu Ludviga Kārkliņa – Jāņa Ivanova mūzikas ilggadēja pētnieka un perfekta pārzinātāja – atziņu. Uzskaitot vairākus muzikālās domāšanas elementus, kuri saklausāmi komponista pirmajā lielformas partitūrā – *Sinfonia poema* (1932/1933) – un plaši attīstījušies arī turpmākajās simfonijās, Kārkliņš īpaši izceļ *specifisku noslēguma kadenču izveidi*. Un turpina: *Melodizētās noslēguma kadences jau sagatavo autora sešdesmito gadu simfonisma raksturīgas stila iezīmes* (Kārkliņš, 1978: 16). Kā redzējām, arī iedziļināšanās Jāņa Ivanova klavierdarbos sniedz bagātīgu izziņas materiālu *specifisko noslēguma kadenču* izpratnei. Turklāt individualizēto *autorkadenču* intonātivi harmoniskās un faktūras nianšes, šķiet, tieši klavierdarbos un kamerstila miniatūrās uzrunā klausītāju vēl tiešāk un sadzirdamāk nekā simfoniskās mūzikas monumentālajās partitūrās.

91

## THE IMAGINATIVE FUNCTIONS OF CADENZA AS FORM IN THE MUSIC PIECES BY JĀNIS IVANOVŠ

Ilma Grauzdiņa

Summary

Translated by Īrisa Vīka

On the eve of the one hundredth anniversary of Jānis Ivanovs, a Latvian composer, outstanding symphonist, and author of different chamber and choir music pieces of various genres a new wave of interest, concerning the piano compositions of the above composer was provoked by the

project, effected by pianist Juris Kalnciems, professor of Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, namely, the production of the cycle *24 sketches* (*24 skicējumi*) by Jānis Ivanovs; its concert performance; CD recorded by ULMA in 2006; recording of the Latvian Radio in 2004 and publication of the cycle score *Musica Baltica* in 2006. Sketches have been composed within 1966–1972. They comprise all 24 tonalities and should be considered as a small encyclopedia of the composer's creative ideas within the framework of piano music, presented as a chamber music version.

Going deep into the musical language and details of form of *24 sketches* by Jānis Ivanovs and his other piano pieces, the author focuses on the problem seemingly narrow and specific, however essential for understanding the music by Jānis Ivanovs. The purpose of the author is to reveal the unique form building and imaginative role of harmonious cadenzas in the piano pieces by Jānis Ivanovs, to differentiate between the imaginative and conceptually diverse basic variants of cadenzas in contiguity with the thematical material of a particular composition and the dramaturgy, prevalent in every particular miniature.

The study is based on the concept that cadenza has always been the most vulnerable area of form building in the music of all epochs, highlighting the typical formulas pertaining to every historical period (provisions of Gregorian chants, plagal and authentic cadenzas, functionally saturated cadenzas of the period of classicism, unfinished cadenzas characteristic of romanticism etc.). It is just the area of cadenzas where one can find chronologically earlier altered subdominants and multimediant chords alongside with other deviations from the norms of his time. And it is only logical that in the process of evolutionary harmonious language development it is just the realm of cadenza in the music of many composers of the 20<sup>th</sup> century that in the most concise and concentrated way reflects such new tendencies of the new age as a free use of the dissonant uniformity, an extended interpretation of functionality and tonality and a big proportion of the linear development.

Taking into account what was said before, one has to admit that cadenza alongside with its constructive mission, i.e. to provide for a compositionally logical conclusion of the period, stretch of the form or the whole musical work effects its imaginative and expressive function as well. A very substantial amount of cadenzas in the music creations by Jānis Ivanovs comprising markedly individualized meloharmonious intonations, one can logically assume that their inherent imaginative expressiveness proves to be no less important than its constructive and logical function.

Such an assumption is supported by the analysis of harmonious cadenzas in the piano music of Jānis Ivanovs, his *24 sketches* in particular. Linking the technical analysis of cadenzas with the evaluation of their integrity within the whole musical context (thematism and thematical elements of a particular work of music, the common form and means of



form-building, the development of imaginative dramaturgy etc.), the author of the present paper highlights four conceptual types of cadenzas:

- a) cadenza as *a dot*;
- b) cadenza as *a fermata*;
- c) cadenza as *an exclamation mark*;
- d) cadenza as *an ellipsis*.

The formal function of cadenza as a dot is classical – to provide the period, stretch of the form or the whole work of music with a logical conclusion. Its prototype proves to be the complete cadenza. It retains the image, announced by the period of exposition but is not particularly separated from the previous text.

The formal prototype of cadenza as a fermata is an imperfect or unfinished cadenza. In such cases the musical message does not end but breaks away, embedded on a particular harmony, slowing down the previous development by the interference of a some new element. It is usually encountered in musical pieces, comprising contrasting thematical elements; in the concluding parts of exposition periods when the contrast or the conflict has already been announced prior to the real development; sometimes also as a unique and essential means to interpret the contents in the concluding part of the music work in question.

The prototype of cadenza as an exclamation mark is a fully complete cadenza, intensified by repetitions in the concluding part. Its imaginative meaning is encompassed in the selected metaphore, namely, an exclamation mark as a positive statement, acknowledgment and imperative. Such a cadenza is particularly characteristic of highly intense music works, rooted in the genre of either toccata or etude or of music compositions rich in images, representing a dramatic collision or a positive pathos.

The prototype of cadenza as an ellipsis is an interrupted cadenza, the essence of which is marked by its ambiguity and ambivalence as it simultaneously involves in itself a promise and disillusionment, hope and uncertainty. Such a type of cadenza is characteristic of music compositions by Jānis Ivanovs, permeated by intense reflections and emotional feeling. Besides, it is just the cadenza of ellipsis where we come across such a form of diagonal texture as arpeggio chord which is particularly typical for Ivanovs' music. Regarded from the standpoint of harmony it usually proves to be a dissonant chord, performing the function of a tonic. As to the texture, it is presented in the form of a slow arpeggio, stifled by the damping pedal of the piano. In terms of the imagery and sometimes also dramaturgy it can be interpreted as a temporary conciliation or a temporary refuge.

Besides, every single type of these basic variants of conceptual cadenzas in concrete works of music acquires a tint, reflecting both individual and common features of Jānis Ivanovs' musical handwriting.

## Literatūra

Bērziņa, Vizbulīte. *Dzīves simfonija*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1964

Ivanovs, Igors. 60. un 70. gadu Jāņa Ivanova klavieru skaņdarbi. *Latviešu mūzika 14 / Sastādījuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs*. Rīga: Liesma, 1980, 105–122

Kārklīšs, Ludvigs. *Jāņa Ivanova simfonisms*. Rīga: Liesma, 1978

Kārklīšs, Ludvigs. *Mūzikas leksikons*. Rīga: RaKa, 2006

Берков, Виктор. *Формообразующие средства гармонии*. Москва: Советский композитор, 1971

Холопов, Юрий. Каденция. *Музыкальная энциклопедия / Том 2*. Главный редактор Юрий Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1974, 629–633