

## VĒLREIZ PAR DZEJAS UN MŪZIKAS MIJEDARBI JĀZEPA VĪTOLA KORDZIESMĀS

### Another View at the Interaction of Poetry and Music in Jazeps Vitols' Choral Works

Ilma Grauzdiņa

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, e-pasts: ilma.grauzdina@jvlma.lv

**Abstract.** *The aim of the research is to explore creation of musical form of Jazeps Vitols' (1863-1948) most expanded a cappella choral works. Although Jazeps Vitols' choral works have been discussed in monographs and in several scientific articles, the musical form of choral songs is often individual, therefore students still have difficulties to determine the musical form of compositions, and this aspect provokes ardent discussions among experts. The author of the article bases her opinion first of all on a comprehensive analysis of the poem (images, language, dramaturgy, composition) set in the choral work and, secondly, on the comparison between results of analysis and implementation of these parameters in J. Vitols' music. Such an approach lets to define more accurately the musical form of choral song – the total product born out of the cooperation of the two arts. Furthermore, such comprehensive view allows to reveal important characteristic features of individual style of the composer and stylistic details of musical compositions, understanding of which could be useful for performers – conductors and singers.*

**Keywords:** *Choral music, composition of poetry, dramaturgy, principle of reprise, process of creation of musical form, strophe, strophic forms in music.*

#### Ievads

Kā liecina pedagoga darba gados uzkrātie novērojumi, zināmas grūtības studentiem arvien ir sagādājusi kordarbu formas noteikšana. Dziesmu risinājumi mēdz būt tik individuāli, ka mēģinājums iepazīto mūziku pielāgot kādām vispārzināmām formu shēmām it bieži cieš neveiksmi: muzikāls cilvēks jūt, ka izvēlētais formas tips neatbilst intuitīvi sajūtajam dziesmas risinājumam, bet „kā to visu kopā nosaukt” – nezina vai šaubās.

Neveiksmju iemesls pa lielāku daļu rodams vokālmūzikas specifikas pietiekamā nenovērtēšanā. Teorētiski visi atzīstam, ka dziesma ir dzejas un mūzikas sadarbības produkts. Praksē turpretim ne vienmēr pietiekami iedziļināmies dzejas tēlu veidotajā dzejoļa dramaturģijā un kompozīcijā. Taču šī analīzes stadija ir nepieciešama, jo pēc tam seko dzejoļa radītās vīzijas salīdzinājums ar komponista izvēlēto variantu – ar dziesmu kā mūzikas sacerējumu, kuram piemīt sava muzikāla dramaturģija un sava forma. Šajā ziņā katrs vokāldarbs ir unikāls, jo dzejas tēlu iekšējā dzīve vienmēr var būt dažādi izprotama: komponists nekad „neatšifrē tekstu”, viņš to interpretē. Komponista interpretācijas rezultāts savukārt veido bāzi un argumentāciju atskaņotāja – diriģenta, dziedātāja – izvēlētajam muzikālajam lasījumam.

#### Darba mērķis

Šī raksta autores veiktā pētījuma mērķis ir mēģināt saprast, kāds bijis Jāzepa Vītola radošās domas ceļš no dzejoļa teksta līdz kordziesmas partitūrai. Ārpus uzmanības loka atstātas vai tikai pieminētas ir dziesmas, kuras pamatā atbilst vispārzināmajiem risinājumiem un bez grūtībām ir salāgojamas ar vienkāršākajām formu shēmām. Detalizētākai analīzei turpretim ir pakļautas tās *a cappella* dziesmas, kurās vērojami sarežģītāki vokālās formveides procesi vai kuras retāk aplūkotas citos Jāzepa Vītola kordziesmu izpētei veltītos avotos (Graubiņš, 1944; Kļaviņš, 1972; Письменная, 1976; Lindenbergs, 2001; Klotņš, 2008 u.c.). Taču raksta virszdevums sniedzas pāri Jāzepa Vītola dziesmu iepazīšanai – autore cer, ka tajā paustās atziņas interesentiem noderēs arī analizējot citu autoru formas ziņā sarežģītākus, neviennozīmīgi traktējamus darbus.

## Materiāls un metodes

Dziesmas aizmetnis komponista apziņā rodas tajā brīdī, kad viņš ierauga un sadzird konkrēto dzejoli daudzu citu vidū. Šī komunikatīvā kontakta nodibinājums vēl ir tikai pirmais solis dziesmas tapšanas virzienā. Tam seko vairāk vai mazāk apzināts komponista darbs ar dzejoļa tekstu, kas absolūti nepieciešams tad, ja teksts ir izvērsts. Ir lietderīgi un interesanti kordziesmas analizētājam veikt šādu virtuālu darbību – iztēloties komponista domu gaitu, plānojot kādas topošas dziesmas arhitektoniku.

Tiesa gan, dzejas dziļai analīzei nepieciešamas pamatīgas zināšanas par poēzijas mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem<sup>1</sup>. Taču daudzi pamatjēdzieni un termini mūzikā un dzejā sakrīt. Katram dzejolim ir sava tēma jeb tematika, kas izpaužas vienā vai vairākos galvenajos tēlos, kurus papildina blakustēlu buķete. Tēls ir „„iekšējās realitātes” iemītnieks, kas atdzīvojas literatūrā un mākslā, pārvēršoties varoņos, personāžos, dabas stūrīšos, kas vienlaikus var būt noskatīti „ārējā realitātē”, gan arī radušies „tur kaut kur” (sapņos, vīzijās, rakstniekam sēžot pie rakstāmgalda)” (Kursīte, 2002: 409). Mūzikā tēls parasti saistīts ar mūzikas raksturu un noskaņu, kuru rada un konkretizē žanra elementi, muzikālās izteiksmības tipi, muzikālās semantikas daudzveidīgie paņēmieni.

Tēlu izkārtojums veido dzejoļa dramaturģiju un atspoguļojas kompozīcijā. Dramaturģija ir saistīta ar tēlu attiecībām, daiļdarba sižetisko vai psiholoģisko virzību. Savukārt par kompozīciju jebkurā laika mākslā sauc darba uzbūvi, struktūru, atsevišķo elementu izkārtojumu. Dzejoļa kompozīcija tēloto pārdzīvojumu vai notikumu secību atspoguļo mērķtiecīgi izkārtotos dzejas pantos, mūzikā savukārt to veic skaņdarba formas daļu un posmu rindojums.

Gan dzejai, gan mūzikai ir sava metroritmiskā un sintaktiskā organizācija – daļījums savstarpēji salīdzināmos posmos. Dzejas metrs un ritms, tāpat specifiski vārdiskās izteiksmes paņēmieni būtiski ietekmē dziesmas muzikālo izteiksmību, tādēļ veicot dziesmas kompleksu analīzi, to izpēte ir absolūti nepieciešama. Taču šī raksta kontekstā īpaši izceļama ir strofa jeb pants kā dzejoļa kompozīcijas pamatvienība<sup>2</sup>. Tās līdzinieks prozā ir rindkopa, tātad – jēdzieniski vienota, sintaktiski noslēgta uzbūve. Strofas vienotība, pietiekami plašs izvērsums un nošķirums no turpmākā teksta par pašu dabiskāko formas daļījuma principu dziesmā izvirza strofiskumu. Ar dzejoļa strofu atbilstības (vai neatbilstības) konstatāciju mūzikas formas posmiem sākas jebkuras vokālas kompozīcijas formas izpratne.

Kad konstatēts, kur un kā mūzikas tekstā ir ievilkta dzejas strofām atbilstošas robežas (tās iezīmē harmoniskās, intonatīvās, metroritmiskās kadences, cezūras, tematisma vai izklāsta veida maiņa), tad jānoskaidro katrā posmā dominējošais izklāsta veids, kas pamatvilcienos sniedz atbildi uz jautājumu: kāda ir attiecīgā posma funkcija kopējā formā. Ekspozīcijas tipa izklāstam, kā zināms, ir raksturīga tematiska, tonāla un strukturāla noturība, sakārtotība, bet attīstošajā izklāstā dominē nenoturība, mainība. Noslēguma sajūtu rada īpaši noturību pasvītrojoši paņēmieni (tonikas ērģelpunkts, atkārtoti kadencējumi, nelielu struktūrvienību atkārtojums, tempa *ritenuto* u.tml.). Teksta klātbūtne, protams, iespaido minētajiem izklāsta veidiem tipisko paņēmienu lietojumu, tomēr to atšķirība paliek spēkā arī vokālmūzikā un ir viens no drošākajiem padomdevējiem dziesmas formas noteikšanā.

Šīs pieejas pamatā likta formas funkcionālā izpratne, kas mūzikas zinātnē stabili iesakņojusies jau kopš Viktora Bobrovska grāmatas “Mūzikas formas funkcionālie pamati” (Бобровский, 1978) izdošanas un uzskatāma par vispārātzītu formas analīzes metodoloģisko

<sup>1</sup> Lakoniskā un pievilcīgā formā izklāstītas, tās atrodamas, piemēram, Janīnas Kursītes grāmatā “Dzejas vārdnīca” (Kursīte, 2002).

<sup>2</sup> Līdzās t.s. stingrajām strofiskajām formām, kuru ietvaros pantu rindas saista noteikts atskaņu izkārtojums, apjoms vai metriskā uzbūve, pastāv arī brīvā strofika jeb brīvais pants un astrofija jeb dzeja bez daļījuma pantos. Taču Jāzepa Vītola kordziesmās tādu dzejoļu ir samērā maz.

bāzi<sup>3</sup>. Tomēr dzīvajā praksē konkrētie risinājumi ir tik daudzveidīgi, ka ik pa laikam nākas sev atgādināt funkcionālās pieejas pamatprincipus. Pētāmās tēmas kontekstā tas pirmām kārtām saistīts ar dzejas un mūzikas formveidei līdzīgām dramaturģiskajām funkcijām.

V. Bobrovskā izpratnē muzikālo dramaturģiju veido dramaturģiskos elementos iemiesotu kontrastu, izteiksmības tipu un psiholoģisko stāvokļu attīstības process, kurš visbiežāk tiek organizēts uz dialektiskās triādes pamata<sup>4</sup>. Ar dramaturģisko elementu te tiek saprasta „iekšējā muzikālā laika vienība, kurā rodas, attīstās un noslēdzas mākslinieciskās idejas realizācijā būtisks muzikālais notikums” (Бобровская, 1978: 60). Dzīgas likumsakarības darbojas arī izvērstu dzejojumu mākslinieciskā laika organizācijā, kur tēlu veidotās dramaturģiskās funkcijas ir saistītas ar formas asociatīvo, semantisko aspektu, bet kompozicionālās funkcijas – ar formas konstrukciju, arhitektonisko uzbūvi.

Un tāpat, lai augšminēto teorētisko nostādņu gaismā nonāktu līdz kordziesmas kopējās formas izpratnei, ieteicams veikt šādus metodiskus soļus:

- 1) noskaidrot dzejoļa galvenos un blakustēlus, to savstarpējās attiecības un dzejoli ietvertu dramaturģijas tipu (pamattēla pakāpenisks izvērsums, kontrasttēlu pretstati, to konfliktējoša sadursme, atrisinājums);
- 2) izprast dzejoļa kompozīciju – strofikas īpatnības, dzejas valodas izteiksmes līdzekļus, muzikālai formveidei potenciāli noderīgus paņēmienus (piemēram, vārdiskus atkārtojumus refrēnu, arku, reprīzes veidā);
- 3) mēģināt atsegt komponista redzējumu attiecībā uz dzejas dramaturģiju un kompozīciju, kas izpaužas mūzikas tēlu sistēmas plānojumā un muzikālā procesa organizācijā;
- 4) ņemot vērā noskaidroto, definēt dziesmas kopējo formu, bet, ja nepieciešams, atzīmēt arī otrā plāna formu vai vairāku formveides principu sadarbību.

### Jāzepa Vītola kordziesmu tematiskā ievirze

Neraugoties uz reālajā dzīvē pastāvošo lielo daudzveidību, pēc tematiskās ievirzes pamatā izšķir sabiedrisko, tostarp patriotisko dzeju, filozofisko, reliģisko, intīmo un dabas liriku. Ar šo grupējumu pa daļai korespondē dzejoļu raksturojums pēc autora valodiskās pašizpaušmes. Šajā skatījumā tiek izdalīta: a) oratoriskā jeb manifestējošā dzeja – sabiedrību rosinoša, iedvesmojoša; b) narratīvā jeb stāstošā lirika, kas izvērsti attēlo kādu norisi; c) meditatīvi tēlojošā dzeja, kam raksturīga liriskā varoņa pārdzīvojumu izpaušmes iekļāvums aprakstošā tēlojumā, d) reflektējošā „es formā” izteikta meditatīvā lirika – vissubjektīvākā, visliriskākā (Lirika (dzeja). www.letonika.lv).

No nosauktajiem dzejnieku pašizpaušmes veidiem Jāzepam Vītolam nepieņemama šķiet pēdējā. To pauž jau par hrestomātiskiem kļuvušie vārdi, kas lasāmi 1933. gada kordziesmu izdevumam pievienotajā J. Vītola rakstā “Mana koradziesma”: „Koradziesmā visādas indiskrēcijas ap paša „Es” man šķietas ar labu garšu nekādi nesavienojamas” (Vītols, 1933: 292). Turpretim citu jomu darbi J. Vītola kormūzikā pārstāvēti bagātīgi – te atrodam gan oratoriska spara piepildītas patriotiskas dziesmas, gan liroepikai piederošas balādes un poēmas, gan dabas gleznas un pārdomu rakstura miniatūras.

Turklāt jāpasvītro, ka J. Vītola daiļradē dzejoļa tematisko ievirzi gandrīz vienmēr nepārprotami spilgti piesaka dziesmas sākums – ekspozīcijas posma muzikālais materiāls. Visbiežāk – kā iekšēji pabeigta, noapaļota tēze perioda formā. No otras puses, tematiski

<sup>3</sup> Funkcionālā pieeja saglabāta praktiski visos vēlākajos muzikālās formveides zinātniskajos pētījumos un formas mācību grāmatās, tostarp izdevumos, kas veltīti vokālo formu specifikas iepazīšanai (Анализ вокальных произведений, 1988; Холопова, 2008).

<sup>4</sup> Ar dialektisko triādi domāta universāla, jebkuru procesu raksturojoša *i:m:t* formula, kas simbolizē procesa sākumu (*initium*), turpinošu attīstību (*motus, movere*) un noslēgumu (*terminus*).

žanriskā dziesmu viennozīmība (sižetiska balāde, oda, dabas glezna u.tml.) daudzos gadījumos ir radījusi „pēdējās strofas fenomenu” jeb īpašas nozīmes piešķirumu dziesmas dramaturģiskās līknes noslēguma stadijai.

### J. Vītols kā muzikālās formas plānotājs un veidotājs

J. Vītola kā dziesmu formas „arhitekta un būvmeistara” darbu zīmīgi raksturo paša komponista izteicieni. No Ausekļa “Gaismas pils” oriģināla deviņiem pantiem komponists „ilgi ar savu sirdsapziņu kaulējies”, divus pantus ir svītrojis, citādi neesot varējis muzikālo formu glābt (Vītols, 1933: 291). Savukārt par “Beverīnas dziedoni”, kura tekstu komponēšanai ieteikusi Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisijas 1891. gadā izsludinātajam kordziesmu konkursam, J. Vītols bažīgi sacījis: „Lūk, kādus tekstus nevajag izraudzīt godalgojamai kompozīcijai”, ar to domājot dzejoļa garumu un tajā tēloto notikumu daudzumu (Vītols, 1933: 291). Taču, kā zināms, komponists lieliski ticis galā gan ar šo, gan daudziem citiem izvērstu dzejoļu tekstiem. Acīmredzot tieši tādēļ, ka plānošanas stadiju uzskatījis par svarīgu kordziesmas tapšanas daļu, bet nevainojami sabalansētu muzikālo formu – par svarīgu darba rezultāta rādītāju.

To apstiprina vairāku pētnieku atziņas. Lūk, daži piemēri no Jēkaba Graubiņa rakstītā. Viņš uzsver, ka lielajās dziesmās J. Vītolam ļoti svarīgi panākt viengabalainību un nepārtrauktību – „saistīt domu pie domas nepārtrauktā plūdumā un tā radīt veselu dziesmas formu” (Graubiņš, 1944: 364). Turklāt, „tā kā teksti ir ārkārtīgi individuāli, tad tie paver visdažādākās modificēšanas iespējas parastajās formās un pavisam jaunu formu radīšanā” (Graubiņš, 1944: 364). Taču to darot, „formas pārskatāmības un uztveres vieglums tiek panākts ar gudri ielānētiem atkārtojumiem” (Graubiņš, 1944: 364). Citētajām J. Graubiņa domām pievienoju vēl Jāņa Zālīša atziņu, ka J. Vītols „přimāro nozīmi piedēvē savā mākslā *formai* ar tās loģiskajām konsekvencēm [...]. Secinājums: vienīgi forma ir tas zelta trauks, kas spēj saglabāt satura mainīgās un nemainīgās vērtības. Ne improvizācijas plūsma, bet gan stingri muzikālās izbūves principi vadījuši Vītolu radītāja darbā” (Zālītis, 1944: 390).

No J. Vītola kora daiļradei raksturīgajiem „muzikālās izbūves principiem” priekšplānā izvirzās divi – strofiskuma princips un repřizes princips.

### Strofiskums – dziesmas formveides bāze

Viens no formas skaidrības radītājiem J. Vītola kordziesmās ir dzejas strofas kā jēdzieniskas vienības respektēšana, mūzikā to interpretējot kā periodu vai uz viena tematisma balstītu attīstošu posmu – mūzikas strofu. Atkāpes no šī principa vērojamas tikai retos gadījumos un vienmēr saistītas ar kādu īpašu mērķi. Visuzskatāmākajā veidā strofiskuma princips realizējas strofu formā un tās paveidos<sup>5</sup>. Te daži piemēri teiktajam.

- Strofu formā (a a a...) pirmā panta mūzikas materiāls tālāk tiek izdziedāts vairākkārt ar jauniem vārdiem. Pašas muzikālās strofas forma var būt jebkādas struktūras periods (“Mežezers”, “Dievišķais mirdzums”), vienkārša divdaļforma kā pants ar piedziedājumu (“Jau logā izdziest saules stars”), vienkārša divdaļforma ar tematiski patstāvīgu papildinājumu (“Nogrimusī pilsēta”, “Latvijas skolotāju himna”).
- Variētu strofu formā (a a<sub>1</sub> a<sub>2</sub>...) pantu atkārtojumos tiek saglabāta melodija un strofas struktūra, bet mainās faktūra, kora instrumentācija, kas var veidot savu

<sup>5</sup> Vācu tradīcijā ar terminu *dziesmas forma* (*Liedform*) saprot vienkāršu divdaļformu un vienkāršu trijdaļformu. Strofiskā sakņoto formu raksturojumam tiek lietoti apzīmējumi *Strophenlied* (strofu dziesma), *variirtes Strophenlied* (variētu strofu dziesma) un *durchkomponiertes* („caurkomponēta” dziesma) (Kühn, 2001: 166). Šajā rakstā tiek lietota diferencētāka strofu formu klasifikācija, kas labāk spēj atklāt un skaidrot vokālās formveides procesus.

dramaturģijas līkni, radot sākotnējā tēla pakāpenisku pāraugsmi (“Rīgā pirkū sirmu zirgu”, vairākas tautasdziesmu apdares).

- Variantstrofu formas ( $a_{v1} a_{v2} a_{v3}...$ ) pamatpazīme ir vienādi vai ļoti līdzīgi strofu sākumi un dažādi turpinājumi. Piemēram, balāde “Karalis un bērزلapīte” sastāv no četrām variantstrofām. Sižetiskā stāstījuma dēļ izvērstākā ir caurviju attīstībā veidotā III strofa, bet pēdējā, atbilstoši balādes tradīcijām, beidzas ar pēkšņu, dramatisku aprāvumu. Variantstrofu forma J. Vītola mūzikā samērā plaši tiek lietotas dziesmu attīstības fāzē. Tās vērtīgākā īpašība šajā situācijā ir iespēja, saglabājot strofas struktūru un muzikālā tematisma raksturīgus elementus, reaģēt uz dzejas blakustēliem. Tas vērojams, piemēram, “Himnā” (“Tev, latvju tautas...”), kas veidota saliktā trijdaļformā ar divām variantstrofām vidusdaļā (4 strofas:  $aR // b_{v1}/ b_{v2} // aR$ ).
- Caurvijstrofu forma ( $a b c...$ ) veidojas tad, ja muzikālo notikumu izklāsta gaitā katrai dzejas strofai atbilst tematiski patstāvīga mūzikas strofa. Atšķirībā no caurviju attīstības kā vispārēja principa un caurvijformas kā fragmentāras, teksta pavērsieniem tieši sekojošas atrisis, caurvijstrofu forma saglabā muzikālā vēstījuma dalījumu dzejas pantiem atbilstošos mūzikas posmos. Caurvijforma „tīrā veidā” Vītola kormūzikā tikpat kā nav sastopama. Pat, piemēram, miniatūrās “Rīta dziesma”, “Diena beidzas”, “Mēnestiņš meloja”, kur mūzika patiešām reaģē uz katru teksta iezīmētu niansi, tomēr ir samanāma vienkāršās divdaļformas „virsvadība”. Turpretim caurvijstrofu forma J. Vītola darbos sastopama bieži – komponistam tā šķitusi piemērota gan plašāku dziesmu attīstības fāžu noformējumam, gan dziesmas kopējai formai. Piemēram, *Rudens* teksta sešas strofas, pa pāriem apvienotas, veido struktūru  $://a://b://c://$ . Katru posmu pārstāv ekspozīcijas tipa periods, bet tos apvieno *Līgo!* refrēna motīvs.
- Sižetiskos vai nosacīti sižetiskos dzejoļos ar garākiem tekstiem panti parasti tiek grupēti atbilstoši tēliem. Līdz ar to mūzikas posmi kļūst plašāki un caurvijstrofu forma pārtop par kontrastu sastatformu, kuras būtība ir tematiski patstāvīgu, kontrastējošu un pietiekami izvērstu formas daļu rindojums. Posmu patstāvības dēļ kontrastu sastatforma ir radniecīga saliktajām formām. Noskaidrojot katras daļas funkciju, formas modeli iespējams precizēt, gan rēķinoties ar to, ka virknei izvērsto kordziesmu iespējamas vairākas formas interpretācijas.

Ja kontrastējošie posmi ir divi, var runāt par saliktu divdaļformu (AB). Tādu sastopam balādē “Daugava” (6 strofas: A ( $a / b / b$ ) B ( $c < / d e$ ))<sup>6</sup>, „pagāniski-ģeniālajā ditirambā” (J. Vītols) “Trimpula” (6 strofas: A ( $a / b_{v1} / b_{v2}$ ) B ( $c / c_{att} / c_1$ )), arī vīru kora dziesmā “Staburadze”. Pēdējā sniedz Ausekļa dzejai tipisku tēlu pretnostatījumu – skumjā Staburadze Daugavas krastā un brīvās tautas nākotnes vīzija. Starp abām vienkāršajām trijdaļu formām izskan pirmsikta saite. Formu individualizē pirmās daļas tematisko elementu iepludinājums otrajā, kas „laimīgo” B daļu ļauj dzirdēt kā „skumjās” A daļas transformētu variantu.

<sup>6</sup> Ar simbolu  $x <$  (šajā gadījumā  $c <$ ) formu shēmās tiek apzīmēts J. Vītola kordziesmās bieži sastopams uz patstāvīgas strofas teksta bāzes veidots posms – pirmsikta saite uz reprīzi vai kodu. Šajos posmos maksimāli koncentrētā veidā J. Vītols īsteno caurviju attīstības principu, ilustrējot vai psiholoģiski akcentējot katru konkrētai situācijai svarīgu detaļu. Par šīm formveides īpatnībām raksta autore ziņoja komponista 150. jubilejas atcerei veltītajā starptautiskajā zinātniskajā konferencē *Jāzeps Vītols: personība, daiļrade, konteksti* 2013. gada 10.-12. oktobrī JVLMA referātā “Situācijas gleznas Jāzepa Vītola a cappella kormūzikā”.

Jāzeps Vītols / Auseklis “Staburadze”<sup>7</sup>

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
<i>Daugaviņa māmuliņa asarotus viļņus veļ...</i>			<i>Celies augšā, Staburadze!</i>	<i>Brīvi laiki Latvijā!</i>			
a (13)	a <sub>att</sub> (9)	a (13)	b <pirmsikta saite (14)	c(9)	c <sub>att</sub> a <sub>v</sub> (9)	a <sub>att</sub> (9)	c <sub>1</sub> a <sub>v</sub> (9)
la-(re)-la			(nenoturība)	La- (si;fa#)-La- (re;la)-La			

Kontrastu sastatformai pilnībā atbilst “Beverīnas dziedoņa” risinājums (ABCd<E). Bet, piemēram, “Sauls svētku” skaidrojumā tikai individuālā sajūta izšķirs, kuram apzīmējumam dot priekšroku – vai saukt to par triju daļu sastatformu (ABC) vai divu daļu sastatformu ar patstāvīgu un izvērstu ievadu. Dažādi tulkojama ir “Karaļmeitas” forma (ABc<AB<sub>1</sub>) (Lindenbergs 2001: 12). Dažādi skaidrota ir arī struktūra ABCB<sub>1</sub>A, kas iezīmējas kora gleznā “Dāvids Zaula priekšā” – kā koncentriskā forma (Kļaviņš 1972: 100), kā salikta trijdaļu forma (Lindenbergs 2001: 32). Šī raksta autores skatījumā, svarīgi ir respektēt muzikālās dramaturģijas aspektu, kas te saistīts ar konflikta izvērsumu vidus zonā (BCB<sub>1</sub>); tādēļ snaudošās valstības tēlojumu malējās daļās pilnībā var dēvēt par prologu un epilogu. Līdzīga situācija veidojas balādē “Rūķīši un Mežavecis” (ABCA): galvenie notikumi un konflikts aizņem kompozīcijas centrālo daļu (BC), tādēļ malējās daļas (sniegotā kļajuma tēlojums) drīzāk saucamas par „gleznas rāmi”.

**Reprīzes principa sadarbība ar strofiku**

Agrāk izskanējuša tematisma atgriešanās pēc citiem muzikālajiem notikumiem jeb reprīzes princips ir viens no „uzskatāmākajiem” muzikālās formveides skaidrotājiem. Vokālmūzika daudzos gadījumos it kā varētu iztikt bez reprīzēm – teksts pats par sevi jau noapaļo dzejoli. Tomēr Vītols reprīzi izjūt kā formveides svarīgu sastāvdaļu, tādēļ vienmēr to izmanto tad, ja atgriežas sākotnējais tēls vai dzejas teksts, bet daudzkreiz arī tad, ja dzeja nemaz neprasa mūzikas atgriešanos.

Atkarībā no strofu skaita un tēlu izvietojuma var veidoties dažādi reprīzes formu varianti. Tā, piemēram, vienkāršajā trijdaļformā ar attīstošu vidusposmu (a / a<sub>att</sub> / a<sub>1</sub>) ērti jūtas dzejoļi ar trīs pantiem (“Lūgšana”, “No Dieva savienoti”, “Ziemas svētku dziesma”, “Sveiki”), taču tai piemērota tiek arī četru pantu dziesma “Pār kalniem un lejām” (a / a // a<sub>att</sub> // a<sub>1</sub>). Tāpat dažādu strofu skaitu sastopam dziesmās, kas sacerētas vienkāršā trijdaļformā ar kontrastējošu vai kontrastējoši attīstošu vidusposmu: trīs pantus ietver “Vakarā” (a / bc / a<sub>1</sub>) un “Brālis mēness” no cikla “Trīs čigānu dziesmas” (a / b<sub>att</sub> / a<sub>1</sub>), četrus – “Tas Kungs ir augšāmcēlies” (a // b / b<sub>1</sub> // a<sub>1</sub>) un “Dziesmas vara” (a // b<sub>att</sub> / c<sub>att</sub> // a<sub>1</sub>), piecus – “Bērzs tīrelī” (a // b / b / c // a<sub>1</sub>). Savukārt vienkāršā divdaļformā ar reprīzi (a / a<sub>att</sub>a<sub>1</sub>) iekļaujas tiklab “Ceļinieka” divas strofas (a / ba), kā “Mīlestības dziesmas” no cikla “Trīs čigānu dziesmas” trīs strofas (a // ba / ba).

Interesanti atzīmēt, ka divos jaunības darbos „ar daudzām strofām” noapaļotu formu komponistam palīdzējusi izveidot rondo forma ar tai raksturīgo divkārtšo pirmās tēmas atgriešanos: dziesmā “Latvju meitiņa” (5 strofas: a / b / a / c / a) un “Svēts brīdis” (7 strofas: a // b / c // a // d / e // a). Tik „tīrā veidā” rondo formu J. Vītola vēlākajos darbos vairs nesastopam.

Taču nebūt ne katra dziesma, kuras beigās ieraugāma sākotnējā tematisma atgriešanās, definējama kā trijdaļu vai rondo forma! Iespējami arī citi varianti, kuru pamatā ir savdabīga

<sup>7</sup> Tabulas augšējā rindā ar romiešu cipariem ir apzīmētas dzejas strofas, bet nākamajā rindā ierakstīti dzejas tēlu atslēgas vārdi. Divas apakšējās rindas sniedz priekšstatu par muzikālā tematisma izkārtojumu un izklāsta veidu, uzbūvju garumu un tonālajiem centriem.

strofikas un reprīzes principa sadarbība. Svarīgāko no tiem atspoguļo modelis: a / b/ c... a // vai a / a<sub>v1</sub>/ a<sub>v2</sub> ... a // . Šajā gadījumā nākamās strofas it kā izvērš ekspozīcijas perioda pamattēlu tam sekojošā caurvijstrofu vai variantstrofu virknē. Ja jaunās šķautnes ir pamattematismam tuvākas, tad labāk runāt par variantstrofām, bet ja jaunie elementi ir atšķirīgāki – par caurvijstrofām. Tomēr tā kā J. Vītola mūzikā pat kontrastējošu posmu starpā ir spēcīgi saklausāmas intonatīvās saiknes un arkas, tad ne vienmēr robeža starp variantstrofām un caurvijstrofām ir stingri novelkama. Taču jebkurā gadījumā šajā formas modelī muzikālo stāstījumu noapaļo beigās „piekabināta” pirmās tēmas reprīze, kas var būt pilna vai sāsināta Piemēram, dziesmā “Dieva lūgums” reprīzes teikums noapaļo triju variantstrofu vēstījumu (a<sub>v1</sub> / a<sub>v2</sub>/ a<sub>v3</sub>/ a<sub>v1</sub>), bet dziesmā “Jau saulē sārti kvēlo sils” – triju caurvijstrofu gaitu (a / b/ ca). Līdzīgi procesi, plašākās dimensijās tverti, vērojami dziesmā “Pie brīvības šūpuļa” (a / b/ cd / a<sub>1</sub>), “Mana tēviņa” (a / b/ c/ d/ a<sub>1</sub>), kā arī trijās zemāk analizētajās dziesmās, kuras kora literatūrā parasti tiek aplūkotas no trijdaļības skatupunkta.

“Dievozolu trijotnes” teksts ietver septiņas četrriņdes. Mēģinot formu skaidrot no trijdaļu formas pozīcijām, rodas jautājums: kuras strofas „atdot” vidusdaļai? IV strofa no iepriekšējām atšķiras ar intensīvi polifonu izklāstu, bet tēla ziņā turpina stāstu par laimīgajām sendienām. Savukārt dramatiskā V strofa, kas vēsta par senču ticības iznīcināšanu, īsuma dēļ nespēj līdzsvarot četru iepriekšējo rāmo vēstījumu. Ņemot vērā, ka arī tempa ziņā no strofas uz strofu veidojas vienota kāpinājuma līkne, loģiskāk šķiet “Dievozolu trijotnes” formu traktēt kā caurvijstrofu formu ar reprīzes noapaļojumu un kodu.

2. tabula

Jāzeps Vītols / Auseklis “Dievozolu trijotne”

I	II	III	IV	V	VI	VII
<i>Moderato quasi andante</i>	<i>poco con moto</i>	<i>con moto</i>	<i>poco piu mosso</i>	<i>poco vivace</i>	<i>Tempo I</i>	

...reiz bija dievu svētnīca zem trijiem ozoliem...  
atminat?

Viss izpostīts! ...vai sentēvus

a (4+6)	b <sub>v1</sub> (4+7)	b <sub>v2</sub> (4+5)	c (4+5)	d <sub>att</sub> (9)	a (4+6)	b <sub>1</sub> (9)
do	sol	sol	fa	do	do	fa-do

No nakts miegā dusošas dabas tēlojuma līdz gaviļējošam jaunas dienas pieteikumam klausītāju ved dziesmas “Diena aust” nosacītais sižets. Reprīzes atsākumam drīzāk ir arhitektoniskā noapaļojuma, nevis dramaturģiski attaisnota materiāla atgriešanās loma, jo III strofas teksts jau zīmē ne vairs nakts, bet rīta gleznu. Reprīzes strofas 2. teikumā dzirdamā straujā pāreja uz kvalitatīvi jaunu tēlu un jaunu tematismu – fanfaru motīvu *Diena aust!* – būtībā turpina iepriekšējo stāstījumu. Tādēļ arī šajā gadījumā kopējo formu labāk saukt par caurvijstrofu formu ar dinamizētas reprīzes noapaļojumu.

3. tabula

Jāzeps Vītols / Jānis Esenberģis “Diena aust”

I / 8	II / 1.-4. rinda	II / 5.-8. rinda	III / 8
Nakts rasu laista...	...spāres ēnā dus...	...vēl dūķņas peld...	..nakts beidzas: diena aust!
a (4+6)	b <sub>att</sub> (9)	c <sub>att</sub> (6)	ad (4+10)
Lab	Lab – Do	Lab	Lab

Nepārtraukta sižeta pavediens caurvij Krišjāņa Barona alegorisko stāstījumu “Upe un cilvēka dzīve” par strauta ceļu kā cilvēka dzīves un cīņas gaitu līdzinieku. Pēdējā strofa nepārprotami ir reprīze ar rezumējošas kulminācijas funkciju. Bet robežu starp ekspozīcijas un attīstības fāzi, kā to prasītu trijdaļu formas loģika, viennozīmīgi novilkēt nevar: dzejā

pretpēks pieteikts jau III strofā (*Bet klintis tam pretī kraujas...*), kas muzikālā ziņā kā variants turpina II strofas lasījumu. Tāpēc pilnībā iespējams formu traktēt nevis kā saliktu trijdaļu formu ar izstrādājošu vidusdaļu (Lindenbergs 2001: 41), bet kā caurvijstrofu formu ar reprīzi-kodu.

4. tabula

Jāzeps Vītols / Krišjānis Barons “Upe un cilvēka dzīve”

I	II	III	IV	V	VI
..mostas..	..sapņo..	..šķēršļi..	..cīnās..	..zaudējumi..	..mērķis sasniegts!
a (4+8)	b <sub>v1</sub> (11)	b <sub>v2</sub> (10)	c (9)	d< (10)	a1 (16)
Re	si	si – Re	fa#	fa#	Re

### ***Pēdējās strofas fenomens***

Dziesmas kopējai dramaturģijai īpaši svarīgs ir pēdējās strofas risinājums. Šis jautājums jau pa daļai tika skarts iepriekš. Taču ar minētajiem variantiem vēl nav izsmeltas visas „pēdējās strofas fenomena” iespējas.

**Reprīzes strofa kā dziesmas kulminācija** ir populārākais variants, jo ar variētu vai dinamizētu reprīzi noslēdzas daudzas J. Vītola himniskās un patriotiskās dziesmas. Arī izteiksmes līdzekļi te tradicionāli – dinamiskas kāpinājums, reģistra paaugstinājums, tempa *ritenuto* un „izrakstītais” *ritenuto* (t.i. pāreja uz ilgākām nošu vērtībām). Šādi tiek pabeigta “Upe un cilvēka dzīve”, Latvijas Konservatorijas atklāšanas svinībām sacerētā kompozīcija “Līgai” (kontrastu sastatforma ar reprīzi (ABCD<A), vīru kora dziesmas “Mana tēvija”, “Brīvie dēli, jūrinieki”, “Trimpula” u.c.

Taču rezumējuma funkcija reprīzei var būt arī cita rakstura dziesmās. Piemēram, apcerīgajā “Murušo piemiņas svētkos” pēc dažādu blakustēlu atspoguļojuma iepriekšējās strofās, reprīzē izcelts mūžīgās gaismas tēls (*debesu pulkus oziannām sveiksim*). Savukārt izcili smalkajā un jūtīgajā “Bērzs rudenī” pēdējās strofas izskaņa skumjas kāpina līdz galēji skaudrai vientulības sajūtai.

**Pēdējā strofa kā dziesmas kulminācija bez reprīzes atkārtojuma.** Lai cik mīļi J. Vītolam arī būtu reprīzes atkārtojumi, virknē dziesmu kulminācijas sajūta pēdējā strofā tiek panākta, nelietojot tematisko reprīzi, bet ievēdot jaunu tēmu. Tāda dzirdama balādiskajās dziesmās “Pie Dzintara jūras”, “Varoņa sirds”, spēkpilnajā “Karogā”. Protams, arī “Gaismas pils” un “Beverīnas dziedoņa” noslēgumā.

**Pēdējā strofas izcēlums, to sašķeļot divās daļās.** Īpatnā veidā pēdējās strofas svars un nozīmība tiek izcelta tajos gadījumos, kad tās tekstā ietverti divi kontrasttēli: pirmajā divrindē – skarbs saasinājums, bet otrajā – nomierinājums, atgriešanās pamattēla noskaņā. Vienā no agrīnajām dziesmām “Bāriņš” *tautiskā* stilā rakstītais pirmais periods izskan trīs reizes (I-III strofa). Bet IV četrīndē komponists asi reaģē uz tekstā minētajiem *skarbajiem vējiem* – veido dramatiski saasinātu posmu, kam seko sākotnējā materiāla reprīzes teikums. Līdzīgs paņēmieni lietots arī dziesmā “Pavasars un rudens”, kur pēdējās strofas pirmajā pusē ielaužas *skarbi rudens vēji* unisonu frāzes veidā. Zīmīgi, ka unisoni izceļ arī sašķeltās pēdējās strofas 1. teikumu brieduma gadu dziesmā “Dies irae” (ar vārdiem *Tā zeme, tā ir mūsu...*). Var secināt, ka visos šajos gadījumos pieaug „muzikālo notikumu” blīvums un pēdējā strofa izskan kā jēdzieniski svarīga kulminācija.

Īpaši izceļama šajā ziņā ir “Uguns milna”. Dramatisko balādi noslēdzošajā sintētiskajā reprīzē-kodā kā konspektā reizē ar iepriekšējo daļu tematismu atgādināti visi jēdzieniski svarīgākie atslēgas vārdi.



5. tabula

Jāzeps Vītols / Anna Brigadere “Uguns milna”

I + II	III + IV	V + VI	VII + VIII + IX	X(~IV) + XI(~VII)
Situācijas raksturojums	Viesturis domās iegrimis	Pielāvās ienaidnieks	Cīņa	Rezumējums
a (10+9)	b <sub>att</sub> (7+6)	c <sub>att</sub> (5+5)	d <sub>att</sub> (15)	a <sub>1</sub> (10) b <sub>1</sub> c <sub>1</sub> (12)
sol	sol	sol (la) sol	Mib, nenoturība	sol

**Pēdējā strofa kā pēcvārds vai epilogs.** Pretējs efekts ir strofām – pēcvārdiem, kuras uz jau izstāstītajiem notikumiem atskatās it kā no malas. Te līdzās jau pieminētajiem lielo dziesmu epilogiem (“Rūkīši un Mežavecis”, “Dāvids Zaula priekšā”) vēl izceļama smeldzīgā vientulības kvintesence, kas strāvo no dziesmas “Brūnās naktis” kodas (no cikla “Trīs čigānu dziesmas”), tāpat rēgainā, baisi atsvešinātā “Veļu kara” transformētā reprīze un balādes “Krīvu krīvs” noslēgums. Pēdējais ar savu dzejas gredzenveida kompozīciju un emocionāli slāpēto reprīzi it kā pauz noslēgtā apla mītisko simboliku.

Noslēgumā lai pieminam vēl divu galēji atšķirīgu vīru kora dziesmu „pēdējās strofās”. Viena no tām noslēdz 1890. gadā ar nezināma autora pantiem sacerēto jaunības bezbēdībā dzirkstošo “Dzīru dziesmu ziemā”. Tās kodā humoristiski pārspīlētā veidā tiek izspēlēta teatrāla sadzīves ainiņa, kas noslēdzas ar vārdiem: “Vēl pagali met ugunī, sniedz vēl, Ans’, mums gardaju alu!”. Otru noslēdz Friča Bārdas plaši pazīstamā dzejoļa “Dzīvīte” vārdi: “Sirds mana nerātnā, sirds mana straujā, / pārtrūksi tomēr reiz! Raidaidaidā!” No “Dzīru dziesmas ziemā” sacerēšanas “Dzīvīti” šķīr 35 gadi. Cik “Dzīru dziesmā” viss ir nepārprotami skaidrs, vienkāršs, košām krāsām zīmēts (arī formā, kur uz *Liedform* bāzes izaudzēta *Liedertafel* manierē veidota salikta trijdaļu forma ar saīsinātu reprīzi), tik “Dzīvītē” viss ir psiholoģiski smalki izdzīvots, daudz pieredzējuša, dvēselē bagāta un mazliet vientuļa meistara rokas rakstīts. To atspoguļo arī forma, kur dzejoļa piecas strofās izskan pārsvarā *sotto voce* manierē. Strofu muzikālo materiālu saista smalkas variantattiecības, intonatīvās un tematiskās arkas, katra panta noslēgumā atšķirīgi atkārtotais rezignētais refrēns. Pēdējai strofai piešķirts pēcvārda raksturs: *Raidaidaidā!*

6. tabula

Jāzeps Vītols / Fricis Bārda “Dzīvīte”

I	II	III	IV	V
a <sub>v1</sub> R (4+5)	a <sub>v2</sub> R (4+6)	a <sub>v3</sub> R (4+4)	a <sub>v2att</sub> R (4+4)	a <sub>v4</sub> + a <sub>1</sub> R(12)
fa	fa, Lab, fa	mib	sib, Lab, fa	fa – Fa

### Secinājumi

Noslēgumā – dažas atziņas, kas izkristalizējušās, pētot Jāzepa Vītola kordziesmas ciešā dzejas un muzikālās formveides saizē:

- neraugoties uz brīžam ļoti brīvo teksta lasījumu un faktūras paņēmieni elastību (vārdu un frāžu atkārtojumi, pastāvīga asimetrija struktūrā, balsu nevienlaicīga iestāšanās, daudzas pauzes u.tml.) komponists stingri respektē dzejas strofiku, kas uzskatāma par viņa kordziesmu formas pamatu;
- komponista tieksme veidot līdzsvarotas un noapaļotas formas izpaužas ļoti plašā un daudzveidīgā reprīzes principa lietojumā (visdažādākajās tā tradicionālās un modificētās versijās);
- svarīga nozīme J. Vītola kormūzikā piemīt tādām specifiskām vokālmūzikas formām kā variantstrofu formai un caurviestrofu formai; to plašs lietojums un sadarbība ar citiem formveides principiem ir viens no būtiskākajiem faktoriem, kas nodrošina Vītola izvērstajiem kordarbjiem tik raksturīgo vokālās un instrumentālās formveides principu līdzsvarojumu.

### Summary

Jazeps Vītols' choir works comprise pieces of different genres – from corals and humble couplet songs to largely expanded, complicated a cappella and vocal instrumental scores. At the moment the interested people have access to a three volume edition where all of the composer's legacy in the field of choral music is assembled. A cappella compositions for mixed, women's and men's choirs are included in the second volume of this edition (Jazeps Vītols. Choral Music vol.2. Musica Baltica, Riga, 2008). A big part of these pieces live an active concert life and have joined the golden fund of Latvian choral music. Nevertheless, there are still quite many songs which are overshadowed by the most popular pieces and are just sometimes met on choir repertoires. We must acknowledge that also in research of music theoreticians they are shown a little place and their deepest artistic values are still not recognized.

The mastery of Vītols as choral music composer is expressed in different spheres: in the perfect expertise of choral instrumentation, in vocally impeccable and expressive direction of voice, in harmony intensive in modulation and colourful background. What is more, the composer's handwriting became more elaborate, the demands set to choir singers – higher and higher. Also in formation of shape – the research of which is the subject of the given article, Vītols' creative work is domineered by individualised untraditional solutions.

At the basis of the author's research lies a conclusion that a song is a coproduct of two kinds of art akin – poetry and music, that is why a deeper understanding of a song is impossible without thorough insight into the 'prime source', i.e. the poem as the basis of a song. The inner life of the images of an artistically high value poetry is never translated unanimously 'correctly', there are always possible different interpretations – both in aspect of dramaturgy of relations between images and understanding of the composition of the poem. This is where one of the most attractive moments of the analysis of vocal pieces is concealed – trying to understand the way of composer's creative thought from a poem to a finished score. In other words – to try to prove analytically which exactly considerations made the composer to choose this and not any other type of form, how actively he interfered in the composition of the poem, where and how he created the climax of the piece, how he read side images of the poem – which of them pretending not to notice, which of them accented by some picturesquely figurative details of texture, intonations, motives of metrorhythm. The answers to these questions reveal significant details of a definite piece as well as characteristic features of the composer's style.

Therefore, to reach the understanding of the process of formation and general form, the author finds useful and recommends the following 'methodic steps' tested in own experience to all the interested in choral music:

- 1) to clarify the main and side images of the poem, their mutual relationship and the type of dramaturgy the poem contains (gradual development of the main image, opposition of contrasts, conflict between images, solution);
- 2) to understand the composition of the poem – peculiarities of strophe, means of expression of poetic language, potentially appropriate means for musical formation (e.g. word repetition in shape of reprise, refrain, arches);
- 3) to try to reveal the composer's view regarding the dramaturgy and composition of poetry, expressed in the design of the system of musical images and the organisation of the process of musical unfolding;
- 4) taking into consideration the already clarified, to define the general form of the song but, if necessary, to mention also the secondary form or cooperation of several principals of formation.

As a result of analysis carried out in this way, several conclusions have crystallized characterising the features of musical formation used by Jazeps Vītols in the field of choral music. Here are just a few the most important:

- in spite of sometimes very free poetry reading and elasticity of textural means (repetition of words and phrases, constant asymmetry in structure, non-simultaneous entry of voices, many pauses etc.) the composer strictly respects the strophe of poetry, which can be considered the basis of the form of his choral songs;
- the tendency of the composer to create balanced and rounded forms is expressed in vastly used and diverse principle of reprise (in the most various traditional and modified versions);
- the specific forms of vocal music like the form of variant strophe and interwinded strophe have special

importance in Vītols choral music; their wide usage and cooperation with other principles of formation is one of the most essential factors securing Vītols extended choral pieces such a characteristic balance of vocal and instrumental formation principles.

### Literatūra un avoti

1. Graubiņš, J. (1944). *Jāzepa Vītola koŗadziemas*. Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados. Rīga: Latvju grāmata.
2. Klotiņš, A. (2008). *Jāzeps Vītols. Kora mūzika, II sējums. Oriģināldziemas a cappella jauktam, sieviešu un vīru korim*. Rīga: Musica Baltica.
3. Kļaviņš, Dz. (1972). *Latviešu klasiskā kora balāde*. Latviešu mūzika IX. Sast. A. Darkevics un L. Kārkliņš. Rīga: Liesma.
4. Kühn, C. (2001). *Formenlehre der Music*. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter-Verlag.
5. Kursīte, J. (2002). *Dzejas vārdnīca*. Rīga: Zinātne.
6. Lindenbergs, J. (2001). *Latviešu kora literatūra. II daļa*. Rīga: Musica Baltica.
7. Lirika (dzeja). Literatūras bibliotēka. Skatīts 15.05.2014. <http://www.letonika.lv/literatura/section.aspx?id=2189831>.
8. Vītols, J. (1933). *Mana koŗadziema*. Jāzeps Vihtols. Kopotas dziesmas jauktiem, vīru un sievu korim a cappella. Rīga: Latvijas skaņražu kopa.
9. Zālītis, J. (1944). *Jāzepa Vītola vokālā lirika*. Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados. Sast. J. Graubiņš. Rīga: Latvju grāmata.
10. *Анализ вокальных произведений* (1988). Отв. ред. О. Коловский. Ленинград: Музыка.
11. Бобровский, В. (1978). *Функциональные основы музыкальной формы*. Москва: Музыка.
12. Письменная, Л. (1976). *Язеп Витол и латышская хоровая культура*. Ленинград: Музыка.
13. Холопова, В. (2006). *Формы музыкальных произведений*. Санкт-Петербург: Лань.