

FŪGA LATVIEŠU KOMPONISTU SAKRĀLAJOS VOKĀLI INSTRUMENTĀLAJOS DARBOS

Fugue in Sacred Vocal-instrumental Compositions of Latvian Composers

Ieva Rozenbaha

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

Abstract. *The aim of the article is to familiarize with the use of fugue and other fugue-type forms in sacred vocal-instrumental compositions of Latvian composers. The usage of fugues and other related forms in the contemporary sacred music genres is predetermined by the historical tradition. Already since the baroque era one of the most important constructive components of sacred vocal-instrumental compositions is fugue. As regards the Latvian music, the fugue has presented itself for the first time particularly in the sacred vocal-instrumental composition. Namely the *Garīgā kantāte (Sacred Cantata, 1887)* by Andrejs Jurjans. After A. Jurjans other composers have used fugue in their sacred vocal-instrumental music: Viktors Bastiks in *Requiem (1979)*, Romualds Kalsons in *oratorium Petrus (1993)*, Rihards Dubra in *cantata Canticum fratris solis (1997)*, Romualds Jermaks in *Requiem (2002)*, Ilona Brege in *Requiem (2010)* etc.*

Keywords: *polyphony, fugue, sacred music, sacred music genres, latvian composers.*

Fūgveida formas polifonijā

Raksta mērķis ir iepazīstināt ar fūgas un tai radniecīgo polifono formu pielietojumu latviešu komponistu sakrālajās vokāli instrumentālajās kompozīcijās.

Jau vairāk nekā trīs gadsimtus fūga saglabā attīstītākās polifonās formas statusu. Tā ir uzskatāma par klasiskās polifonijas augstāko sasniegumu, jo ietver sevī visdažādākās kontrapunkta rakstības tehnikas iespējas, ko uzkrājusi polifonija savā attīstības gaitā. Fūga ir forma, kas izceļas ar kompozicionālo elastību, jo savā attīstības ceļā ir spējusi reaģēt uz izmaiņām mūzikas valodā un piemēroties muzikālās domāšanas attīstības procesiem, rodot arvien jaunus izpausmes veidus.

Tāpēc arī 20. un 21. gadsimtā fūga joprojām nezaudē savu aktualitāti un ir sastopama gan kā patstāvīgs skaņdarbs, gan kā plašāku struktūru vai ciklu daļa.

Mūsdienu polifonijas teorijā valdošā ir atziņa, ka par fūgas galveno un vienīgo balstu un kompozicionālo invariantu uzskatāms noteiktā veidā organizēts imitāciju princips (Walker, 2001: 319, Beiche, 1996: 143, Дубравская, 2008: 157). Tādējādi „fūga ir imitāciju forma, kas balstīta uz daudzskārtēju vienas vai vairāku polifonu tēmu atkārtojumu dažādās balsīs” (Krupina, 2001: 3). Tieši šāds kodolīgs fūgas definējums, uzsverot *redzamākās* pazīmes, bet nekonkretizējot struktūras nianšes, skaņaugstuma organizāciju, attīstības paņēmienus utt., pierāda fūgas spēju pielāgoties atšķirīgu laikmetu un stilu prasībām. Tomēr arī 20. un 21. gadsimtā – mūzikas formu pieaugošās individualizācijas apstākļos – fūgas struktūra paredz vairākus noteiktus, laika gaitā nostiprinājušos rādītājus. Fūgas formā stabils posms ir *ekspozīcija*, kas ietver secīgus tēmas izklāstus visās balsīs parasti tonikas – dominantes attiecībās, bet *pēcekspozīcijas daļa* pēc būtības ir brīva. Saglabājot imitāciju principu kā galveno faktūras organizācijas spēku, pēcekspozīcijas daļas uzbūve var būt dažāda. Tomēr tajā vienmēr ir divas fāzes – attīstošā un noslēdzošā (Dubravskaja, 2008: 157).

Zīmīgi, ka ekspozīcijas likumsakarības parasti respektē arī fūgai radniecīgās formas – fugeta un fugato. Fugetā (t.i. mazā fūgā) lietotie polifonie paņēmieni mēdz būt brīvāki, izklāstā nereti ir vērojama homofonās domāšanas ietekme. Fugetas attīstošā daļa mēdz būt lakoniska, noslēdzošā daļa var arī nebūt, turpretim ekspozicionālā daļa parasti līdzinās parastai fūgas ekspozīcijai (Frajonovs, 1987: 62, Walker, 2001: 320). Savukārt fugatoubūve (t.i. fūgai līdzīga, fugēta uzbūve) visbiežāk tieši atbilst fūgas ekspozīcijas daļai, kurā tēmas un atbildes attiecībās dominē tradicionālās kvartu-kvintu tonalitāšu attiecības. Reizēm fugato

ekspozīcijai pievienojas arī attīstošs posms, taču pēc tam attīstība pārplūst citā izklāsta vai attīstības veidā.

Fūga sakrālo vokāli instrumentālo skaņdarbu vēsturē

Fūgas un tai radniecīgo formu pielietojums mūsdienu sakrālās mūzikas žanros ir vēsturiskas tradīcijas noteikts. Jau kopš baroka laika ir ticis nostiprināts tas sakrālo vokāli instrumentālo žanru loks un arī veidojuma modelis, kas pastāv turpmākajos gadsimtos un savu aktualitāti lielā mērā nezaudē arī 20. un 21. gadsimtā. Būtiska šī veidojuma modeļa sastāvdaļa ir tieši fūga – galvenā brīvā stila polifonijas forma un žanrs. Fūga ir arī nozīmīgākais polifonās formveides princips kormūzikā, turklāt ar daudzveidīgu un elastīgu struktūru. 18. gadsimta 2. pusē un 19. gadsimtā, neraugoties uz klasicisma un romantisma mūzikas homofonā izklāsta dominanti, pastāv dažādas polifonijas izpausmes. Vadošās pozīcijas polifonās formveides ziņā saglabā fūga, lai arī nereti transformējoties un saplūstot ar homofonajām formām. Klasicisma un romantisma laikmetā tieši sakrālās mūzikas žanri visvairāk saglabā baroka tradīcijas žanra traktējumā un bagātīgi izmanto fūgas un citas imitāciju formas (daži piemēri: J. Haidna dubultfūga oratorijas „Radīšana” fināla daļā; fugato mesās – „In honorem” („Gloria. Amen”), „Mariazeller-Messe” („Agnus Dei”, „Dona nobis”), „Nelson-Messe” un „Theresien-Messe” („Kyrie”) u.c.; fūgas V. A. Mocarta kormūzikā: „Gloria” no mesas „C dur” (K. 139), „Cum Sancto Spiritu” no mesas „c moll” (K. 427), „Kyrie” dubultfūga no Rekvīema u.c.; L. van Bēthovena „Missa Solemnis” fragmenti u.c., F. Šūberta fūgas un fugato „Gloria”, „Credo”, „Agnus Dei” no Mesas „Es dur”, H. Berliozas fūga „Sanctus” no „Rekvīema, Te Deum laudamus” (nr. 1) u.c.).

Pirmā fūga latviešu mūzikā

Tieši šo tradīciju gaismā, acīmredzot, ir veidojusies arī virkne latviešu komponistu sakrālo vokāli instrumentālo skaņdarbu. Zīmīgi, ka fūgas forma latviešu mūzikā sevi pirmo reizi pieteikusi tieši sakrālajā vokāli instrumentālajā partitūrā – Jurjānu Andreja „Garīgās kantātes” (1887) finālā „Mostaties stabules un kokles”. Īpaši jāuzsver A. Jurjāna fūgas tiešā, apzināti izmantotā saikne ar Rietumeiropas luteriskajai mūzikai tipisku tradīciju – kantāti noslēdzošā daļa ir veidota kā korālfūga.

Fūgas tēma, kas ietver vienīgo fūgas teksta frāzi, pacilāti sludina *Vis', kam dvaša ir, lai slavē to Kungu!* Tā ir enerģiska, ritmiski un intonatīvi spilgta, īpašu aktivitātes impulsu tēmai piešķir kvintas un kvartas lēcieni tās iesākumā. No tēmas intonācijām atvasinātais pirmais pretsalikums, kas argaviļpilnu *Aleluja!* it kā turpina galveno melodiju, tiek izturēts ekspozīcijā un attīstošā posma pirmajā fāzē.

1. attēls. Nošu piemērs „Vis', kam dvaša ir, lai slavē to Kungu”.¹

¹ Šeit un turpmāk nošu piemēri no I. Rozenbahas privātarhīva partitūrām.

Jāuzsver, ka tematiskā piesātinājuma ziņā šī fūga ir īpaši groda un blīva – tās skanējums pilnībā balstīts uz vienīgās tēmas intonācijām, kas caurvij arī pretsalikumus. Visā fūgā ir tikai divas nelielas divtaktu intermēdijas, kas pilda saistījuma funkciju, sagatavojot pāreju no ekspozīcijas uz attīstošo posmu un savienojot izstrādājuma divas fāzes.

Attīstošais posms veidots divās fāzēs, balstoties uz tēmas tonāli skaņkārto un kontrapunktisko attīstību. Pirmā fāze iezīmējas ar tēmas skanējumu paralēlā minora (*fis*) un subdominantes sfēras tonalitātēs (*h, D*), kā arī spēcīga kontrapunktiska paņēmiena izmantojumu – vienlaikus ar tēmas pamatveidu vienkāršā kontrapunktā tēma izskan ritmiskā paplašinājumā. Savukārt attīstošā posma otrajā fāzē izceļas divi stretu mezgli – trīsbalsīgs un četrbalsīgs. Fūgas kompozīcijas noslēdzošajā daļā attīstības intensitāte sasniedz jaunu un augstāku pakāpi. Pamattēma turpina intensīvu stretveida izklāstu, veidojot vairākus savstarpēji saistītus stretu posmus. Bet galvenā fūgas noslēguma daļas īpatnība ir virs imitāciju faktūras skanošais kontrapunkts – korāļa melodija „Lai Tēvam pateicam”. (Korāli 1630. g. sacerējis Martins Rinkarts (Martin Rinckart), bet 1647. g. tas iekļauts Johana Krūgera (Johann Crüger) dziesmu grāmatā „Praxis pietatis melica”; korālis kļuvis populārs arī Latvijā ar tekstu „Lai Dievu visi teic”.). Korāļmelodija *cantus firmus* tipa izklāstā ilgās nošu vērtībās (pusnotis un veselas notis) brīva un neatkarīga skan pār kora un orķestra balsu veidoto virmojošo imitāciju *straumi*.

A. Jurjāna sakrālajā kompozīcijā aizsākto polifonās formas pielietojumu turpinājusi virkne latviešu skaņražu savos opusos – Viktors Baštiks „Rekviēmā” (1979), Ilona Breģe „Rekviēmā” (2010), Romualds Kalsons oratorijā „Petrus” (1993), Romualds Jermaks „Rekviēmā” (2002), Rihards Dubra kantātē „Canticum fratris solis” (1997) un citi. Turpmākais teksts sniedz tuvāku ieskatu dažos no minētajiem piemēriem, parādot nelielu daļu no visnotaļ plašās polifono formu panorāmas.

Fūgas un fugetas latviešu sakrālajās kompozīcijās

Fūgu ar korāli, brīvākā tvērumā izmantojis Viktors Baštiks „Rekviēma” 6. daļā „Redzi, es saku jums noslēpumu”. Šī daļa veidota no diviem posmiem. Pirmajā ar tekstu no Jaunās Derības (1. Kor. 15, 51-55, 57), apcerot nāves un mūžīgās dzīves motīvus, mijas baritona nopietni vēstījoši soloposmi ar noskaņā radniecīgām kora homofonām uzbūvēm. Bet daļas otrais posms slavas pilnā himnā apvieno korāļa *cantus firmus* ar attīstītu imitāciju izklāstu. Par *cantus firmus* V. Baštiks izmantojis luteriskā korāļa melodiju, ko 1613. gadā sacerējis Melhior Tešners (Melchior Teschner) ar tekstu „Valet will ich dir geben”. Šajā gadījumā komponists lieto latvisko tekstu „Lai mūsu Dievam slava”. Jāpiezīmē, ka šis korālis rekviēma ciklā tiek izmantots arī atkārtoti – priekšpēdējā, 9. daļā ar tekstu „Es zinu, dzīvs mans Glābējs” tas skan klasiskā četrbalsīgā korālfaktūrā.

Rekviēma 6. daļas epizode ar korāli veidota pēc korāļapdares principiem. Uzbūves pamatā ir viena korāļa strofa soprānu partijā, kurai kontrapunktē intensīvs imitācijveida polifons izklāsts pārējās balsīs. Korālis sastāv no četrām skaidri nodalītām, kvadrātiskām un simetriskām astoņtaktu frāzēm, kas tematiski atbilst shēmai *aabc*, veidojot baroka laika korāļiem tipisko bārformu ar tekstu:

„Lai mūsu Dievam slava, Viņš devis uzvaru
Caur Kungu Jēzu Kristu, mūsu Glābēju.
Lai Dievam Tēvam slava, Viņš devis uzvaru
Caur Dēlu Jēzu Kristu, mūsu Glābēju.”

Fūgas pirmajā daļā sniegti pieci tēmas izklāsti, kas atbilst ekspozīcijas posmam un vēl vairāki tēmu vai nepilnu tēmu izklāsti. Tonālajā ziņā saglabāta kvartu – kvintu attiecības: tēma skan *in d* un atbilde iestājas *in g*. Pretsalikuma materiāls ir tieši saistīts ar tēmas elementiem, tematiski neitrālu intermēdiju nav, līdz ar to visa skanošā fūgas *telpa* ir piepildīta ar intensīvi imitētu tematisko materiālu – raksturā dramatisku, intonatīvi spriegu, divpadsmitkaņu harmonijā balstītu.

Šīs fūgas galvenā individuālā iezīme ir saistīta ar fūgas divdaļu struktūru, jo tās otrajā daļā imitāciju attīstībai ir pakļauts tēmas variants – tās apvērsums jeb vertikālā inversija.



4. attēls. Nošu piemērs „Fūgas tēma apvērsumā”.

Struktūras ziņā situācija līdzīga jau pirmajā daļā dzirdētajai – arī otrajā daļā tēma izskan piecas reizes divās galvenajās tonalitātēs (*in f* un *in c*), kam seko vairāki pilnas vai nepilnas tēmas papildus izklāsti. Tālākajā gaitā kā fūgas pirmajā, tā otrajā daļā kā attīstību īpaši aktivizējošs paņēmieni tiek izmantota trīsbalcīga streta, kas aizved līdz kadencei.

Tādējādi jāatzīst, ka šajā Ilonas Breģes „Rekviēmā” fūgas formas specifiskais izteiksmes līdzekļu arsenāls (racionāli vēsa, lakoniska un vienlaikus intonatīvi maksimāli piesātināta faktūras organizācija) spilgti iezīmē „Dies irae” daļas šī posma draudīgo dramatismu.

Vairākos latviešu autoru vokāli instrumentālos darbos fūgas forma sastopama arī kā instrumentālo daļu struktūra, līdz ar to tembrāli izceļoties no kopējā vokāli instrumentālā konteksta. Kā patstāvīga cikla daļa – 8. daļa „Interlūdijs” – fūga ērģelēm ir iekļauta R. Kalsona oratorijā „Petrus”. Šī daļa ciklā ir gan kopējās kompozīcijas centrs, gan robežšķirtne starp notikumiem Pētera dzīvē līdz Jēzus nāvei un pēc augšāmcelšanās (7. daļa ir „Pētera aizliegšanās”, kurā Pēteris aizliedz Jēzu, bet 9. daļa – Pētera zveja, kurā atklājas augšāmcelties Jēzus).

Fūgas tēmas pamatā ir divu ar mazu sekundu savienotu kvartu pamatintonācija, kas caurvij visu oratoriju dažādos ritmiskos, melodiskos, tembrālos un fakturālos variantos. Šajā variantā kvartu pamatintonācija pēc intonatīvā zīmējuma atgādina krusta motīvu – likumsakarīgs intonatīvais modelis cikla centrālajai daļai, kas sižetiski atbilst Jēzus nāves brīdim.

5. attēls. Nošu piemērs „Interlūdijs”.

Sižetiskās situācijas nopietnība šo fūgas formā veidoto daļu liek traktēt kā koncentrētu, skarbu pārdomu epizodi, kurā nav vietas ārišķīgām emocijām vai kādiem

dekoratīviem elementiem. Tādēļ autors to veidojis kā tīrās, klasiskās tradīcijās veidotu fūgu, ko apliecina sekojošie analītiskie vērojumi.

Fūgas tēmai kontrapunktē divi izturēti pretsalikumi, tālākā fūgas gaitā tēmas un 1. pretsalikuma kontrapunktiskā attīstība veido arī vertikāli pārstatāmos oktāvas un duodecīmas kontrapunktus. Fūgā iekļautas četras intermēdijas. Visi fūgā izmantotie tematiskie materiāli ir cieši saistīti un atkārtojas atšķirīgās situācijās. Kopējā fūgas struktūra ir trijdaļīga, ar skaidri nošķirtu ekspozīciju, attīstošo, noslēdzošo daļu, kā arī vēl papildus posmu – kodu, kurā tēma skan trijās faktūras balsīs, basu ieskaitot, ritmiskajā paplašinājumā.

Tāpat kā R. Kalsonu, acīmredzot, arī Rihardu Dubru konkrētas instrumentālas polifonās formas iekļaušanai kantātē „Canticum fratris solis” inspirējusi konkrētā tēlainā situācija. Divbalsīga fugeta obojai un mežragam (253.-282. t.) kā atsevišķa, strukturāli skaidri noslēgta epizode kantātē iekļauta starp divām teksta strofām: „Slavēts esi Tu, Kungs, par mūsu māsu zemes māti un Slavējiet un suminiet Kungu, un pateicieties Viņam, un kalpojiet Viņam zemībā lielā!” (Jorgensens, 1998: 276). Noskaņas ziņā fugeta zīmē gaišu, rotaļīgu tēlu, kam zināmu tautiskumu piešķir kvadrātiskā struktūra, kā arī obojas un mežraga tembri. Posms skan straujā tempā, trijdaļu metrā, vieglumu un kustības impulsu tēmai piešķir arvien atkārtotie jambiskie motīvi. Fugetas priekpilnais raksturs atbilst leģendārajam sv. Asīzes Franciska tēlam – vienkāršam, dzīvespriecīgam un pazemīgam.



6. attēls. Nošu piemērs „Fugeta”.

Šajā kontekstā arī fugeta kopumā veidota lakoniskā triju daļu struktūrā: divi tēmas izklāsti ekspozīcijā, divi – attīstošajā posmā, viens – noslēdzošajā posmā. Starp posmiem kā saites un tonālas pārejas ir divas intermēdijas, kas balstītas uz tēmas elementiem. Abās intermēdijās pielietoti fūgai visnotaļ tradicionāli un vienkārši attīstības paņēmieni. Pirmajā – pamattmotīvu sekvencveida atkārtojumu dublējums paralēlās decīmās un sekstās, otrajā – lejupejošas frāžu sekvenses. Tēmai kontrapunktē ritmiski komplementārs un intonatīvi kontrastējošs izturēts pretsalikums. Attīstošajā posmā (269. t.) veidojas vertikāli pārstatāmais oktāvas kontrapunkts, bet reprīzē starp tēmu obojā un tēmas variantu mežragā veidojas brīva stretveida imitācija.

Kā apliecina ieskats fūgas un tai radniecīgo formu izmantojumā latviešu sakrālajos vokāli instrumentālo žanru darbos, formas īstenojumu iespējas ir dažādas.

- Fūgas tiek īstenotas gan ar instrumentāliem, gan vokāli instrumentāliem līdzekļiem.
- Ciešo fūgas saikni ar sakrālajiem vokāli instrumentāliem žanriem apliecina gan fūgas formas tradicionālais izmantojums mesā (rekviēmā), gan korālfūgas izmantojums luteriskās tradīcijas kantātēs.
- Fūga, tāpat arī fugeta un fugato, ļoti elastīgi spēj piemēroties tēlainajai situācijai – šo formu diapazons sniedzas no skarbi dramatiskām vai cildenām noskaņām līdz dejiska vai gaviļējoša rakstura mūzikai.

Summary

For over three hundred years the fugue has exemplified the highest form of polyphonic status. This longevity is due in large part to its malleable nature, whose inherent elastic qualities have responded favorably to changing times and styles. The fugue has remained a relevant compositional tool for generations because it has been able to react to the demands of changing musical language, techniques and thoughts. It has redefined itself

in different musical epochs. It is for this reason the fugue remains compositionally viable and can be found in varied forms in countless 20th and 21st century works.

Very strict and defined principles of imitation are central to fugal organization in the current theory of polyphonic writing. The fundamental principle of the fugue can be considered to be where primary importance is invariably based on iterations of one or more themes voiced throughout the musical texture, where structural nuances of pitch and thematic development are relegated to secondary importance. It is specifically this core definition that has allowed the fugue to transcend time and remain responsive to the demands of different musical styles. Yet, even as 20th and 21st centuries looked for individualism in their compositional approach, we find that the fugue still retains certain characteristics in common with its predecessors. At its foundation is the *exposition* which introduces thematic material, predominantly in tonic-dominant relationships, but then the following *episode* is now freer in form. As the content of episodic material becomes less rigidly defined, the initial imitation becomes the chief identifier of the modern fugue. If imitation is the chief organizer of the fugue now, episodic material and its structure can be greatly varied. What remains constant in this however, is that the episode still has two identifiable parts – development and some form of return.

It is worth noting that for forms closely related to the fugue – *fugetto and fugato* – expository material is similarly treated. While in the *fugato* the entrances in the exposition tend to remain more closely related to its fugal origins with slight variations in the episode, in the *fugetta* or “little fugue” polyphonic values seem to be less rigid. It is not uncommon to find homophonic textures in the musical landscape.

Common usage of the fugue (and its related forms) in today’s sacred music finds justification in tradition. This form has been widely employed in cantata and oratorio since the mid 18th century and presents itself to be equally viable in 20th and 21st century composition. It still presents itself to be the primary style of polyphony in these large scale choral works, but is employed in varied styles and with great variety. Even as musical style in the second half of the 18th and the beginning of the 19th centuries exhibits a greater reliance on homophony, wide-ranging examples of polyphonic writing can still be found. While the fugue rarely loses its chief characteristics, we can see a greater co-existence and overlapping of these textures. The Baroque tradition of the fugue is most apparent in sacred vocal music during this period.

Following this tradition, there has emerged a significant body of large scale Latvian sacred vocal works. The technique of fugue first appears in 1887 in *Mostaties stabules and kokles (Awake Flute and Zither)* in the finale of *Garīgā Kantāte (Sacred Cantata)* by Andrejs Jurjans. More recent works include Viktors Bastiks *Requiem* (1979), Ilona Bregē’s *Requiem* (2010), Romualds Kalsons’ oratorio *Petrus* (1993), Romualds Jermaks’ *Requiem* (2002), Rihards Dubra’s cantata *Canticum fratris solis* (1997) and others.

The number of diverse examples of the fugue (and its related forms) that are found throughout the sacred cantata and oratorio repertoire substantiates the malleable nature of this compositional technique.

1. The fugue is used in both vocal and vocal-instrumental music.
2. While in the requiem mass we find a more traditional use of the fugue, the choral-fugue is more typical in the sacred cantata of the Protestant tradition.
3. The imagery of the fugue ranges from the dramatic to dance-like.

Literatūra un avoti

1. Alberings, A. (1992). *Kora skaņdarbu latīņu tekstu tulkojumi*. Rīga: Latvijas Republikas Kultūras ministrijas Skolu centrs.
2. Beiche, M. (1996). *Fuga / Fuge*. In Terminologie der Musikalischen Komposition. Hg. Hans Heinrich Eggebrecht, Sonderband II. (s. 103-144). Franz Steiner Verlag: Stuttgart.
3. Jorgensens, J. (1998). *Svētais Asīzes Francis*. Rīgas Metropolijas kūrīja.
4. Walker, Paul. (2001). *Fugue*. In The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrell. Vol. 9. (p. 318-332). London: Macmillan Publishers Limited.
5. Дубравская, Т. (2008). *Полифония: учебник для высшей школы*. Москва: Академический Проект, Альма Матер.
6. Крупина, Л. (2001). *Эволюция фуги*. Москва: Издательство РАМ им. Гнесиных.
7. Фраенов, В. (1987). *Учебник полифонии*. Москва: Музыка.