

Jeļena Ļebedeva

BAROKA MŪZIKAS FORMAS

(otrā redakcija)

Rīga, 2016

Saturs

Priekšvārds.....	3
I. Mūzikas formas. Ievads.....	4
II. Mūzikas formas īsa vēsture (līdz 17. gadsimtam).....	5
Polifonās formas.....	10
III. Baroks	
Vispārējs raksturojums.....	11
1. Retorika.....	14
1.1. Mūzikas retorikas figūras.....	15
1.2. Retorika un skaņdarba uzbūve.....	18
2. Caurviju (caurvijattīstības) formas.....	21
3. Mazformas (vienkāršās).....	23
3.1. Periods kā ekspozīcijas posms.....	23
3.2. Mazformas kopveidols un senā divdaļforma.....	28
3.3. Senā trijdaļu un daudzdaļu forma.....	30
4. Sastatformas (saliktās formas).....	36
5. Rondo forma.....	40
6. Variāciju forma un korāļapdares.....	49
7. Senā sonātes forma.....	60
8. Senā koncertforma.....	65
9. Cikliskas formas.....	70
10. Vokālās formas.....	79
10.1. Mazformas (vienkāršās).....	81
10.2. Saliktās formas.....	84
10.3. Ritornelformas.....	84
10.4. Rondo un variācijas vokālajos žanros.....	86
10.5. Izvērstā (cikliskā) vokāli instrumentālā forma.....	87
Literatūra un citi avoti.....	89
Pielikums: nošu piemēri 7 daļās	

Priekšvārds

Šis darbs ir mācību materiāls un veltīts baroka mūzikas formveidei. Tā mērķis ir radīt pēc iespējas pilnīgāku priekšstatu par formu veidiem un to īpatnībām noteiktā mūzikas vēstures laikposmā. Diemžēl, daudzu materiālu (gan teorētisku, gan, nosacīti runājot, praktisku) trūkums neļauj sniegt detalizētāku klasifikāciju un aplūkot vienas vai citas formas dažādus stilistiskos variantus. Tomēr vispārēju priekšstatu par baroka laikmetu no formas viedokļa šis darbs var dot.

Materiāls sākas ar baroka stila vispārējiem jautājumiem un, vedot caur specifisku tā laika parādību (nodaļa par mūzikas retoriku), izklāstīts divās lielās daļās, kas veltītas instrumentālajai un vokālajai formveidei. Neraugoties uz to, ka vokālā forma ir bijusi primārā un tai bijusi senāka vēsture, mērķtiecīgāk ir sākt studijas ar instrumentālajām formām – kaut vai tādēļ, ka baroks – tas ir instrumentālo žanru patiesa uzplaukuma un, attiecīgi, – arī instrumentālās formas intensīvas attīstības laiks.

Abās pamatdaļās materiāls izvietots pēc formu sarežģītības pakāpes pieauguma principa, bet apgūstamo tematu secības var tikt arī mainīta. Daži temati (piem., otrajā nodaļā vokālās formas) izklāstīti diezgan detalizēti, citi – koncentrēti (gadījumā, ja tie jau pietiekami pamatīgi apskatīti iepriekšējā daļā). Dažviet tekstā iekavās nosaukti autori vai grāmatas, uz kurām balstīta izteiktā tēze. Taču plašāks izmantotās literatūras saraksts atrodams darba noslēgumā.

Tā kā tekstā diezgan daudz minēti mūzikas piemēri, to saraksts pie katras formas nav dots. Tomēr gandrīz katram nodaļas nosaukumam seko norādījums uz nošu piemēriem, ja tie ietverti darbā.

Šis darbs nepretendē uz baroka formveides problēmu pilnīgu atspoguļojumu. Piemēram, te tikai ieskicēta polifono formu tematika, kaut arī tieši šīs formas sasniedza savu attīstības virsotni barokā. Acīmredzot īpašu nodaļu vajadzētu veltīt tā laika komponistu mūzikas valodai – t. i., melodikas, faktūras, ritma, harmonijas u. c. īpatnību apskatam, kas atsevišķos gadījumos skarts tikai nedaudz. Tas prasa izvērsta pētījumu. Šajā gadījumā saskaņā ar darba žanru (formas mācības grāmata) uzmanība pamatā koncentrēta tieši uz skaņdarba uzbūvi un organizāciju.

I. Mūzikas forma. Ievads

Mūzikas forma ir ļoti plašs jēdziens, kas eksistē it kā vairākās ‘dimensijās’. Plašākā nozīmē mūzikas forma – tā ir visu mūzikas izteiksmes līdzekļu (t. i., mūzikas valodas) organizācija kādas mākslinieciskas idejas (t. i., satura) iedzīvināšanai skaņdarbā. Līdz ar to atklājas mūzikas formas estētiskā nozīme, bet pats jēdziens izvirzās par vienu no skaņdarba mākslinieciskās vērtības kritērijiem. Raugoties no šādas pozīcijas, mūsu redzeslokā nonāk viss, kas piemīt mūzikas sacerējumam (melodija, harmonija, ritms, faktūra, tembrs, dinamika utt.).

Šaurākā nozīmē mūzikas forma – tā ir skaņdarba u z b ū v e , tā kompozīcijas organizācija. Šeit uzmanības centrā ir tas, kā un kādos posmos dalās skaņdarbs, kādas ir to savstarpējās attiecības un kāds organizācijas tips rodas rezultātā. T. i., galvenā uzmanība tiek veltīta s t r u k t ū r a i , taču tajā pašā laikā – arī attiecību l o ģ i k a i , kam galarezultātā arī ir noteikta mākslinieciska nozīme. Jo katram organizācijas, uzbūves veidam līdzās strukturālajam ir arī noteiktas izteiksmības iespējas. Un to tēlaino saturu, ko iespējams iedzīvināt ar vienas formas palīdzību, var izrādīties vienkārši neiespējami īstenot, izmantojot kādu citu formu. Šajā ziņā var konstatēt vienkāršu likumsakarību: jo sarežģītāks un daudzveidīgāks ir mūzikas saturs, jo sarežģītāka un attīstītāka ir mūzikas forma, un otrādi.

Mūzikas formai ir divi rakursi, t. i., tā ir ambivalenta parādība. Viens no šiem rakursiem ir procesuāls, jo forma – tā ir skaņdarba organizācija laikā, mūzikas materiāla attīstības secīgs process (gan mūziku sacerot, gan to atskaņojot un klausoties, gan analizējot). Forma-process – tā to varētu īsi apzīmēt.

Otrs rakurss – arhitektoniskais, konstruktīvais, kas atspoguļo rezultatīvu priekšstatu par skaņdarba organizāciju. Tā ir forma-konstrukcija, summējošais rezumējums, kas ļauj izcelt virkni daudziem skaņdarbiem piemītošu tipoloģisku īpatnību. Kad mēs sakām ‘sonātes forma’, ‘rondo’, ‘periods’, tad atzīmējam tieši šīs kopīgās īpašības.

Katrā konkrēta skaņdarba formā apvienotas vēl divas īpatnības. Pirmkārt, ir iezīmes, kas ļauj attiecināt noteiktu formu uz vienu vai citu formas tipu. Otrkārt, neapšaubāmi ir iezīmes, kas atspoguļo komponista stila individuālās īpašības. Pievēršanās attiecībām ‘kopējais–individuālais’ ir ļoti būtiska katra skaņdarba analīzē.

Visbeidzot – vēl divi jēdzieni, kas ir mūzikas formas kategorijas: f u n k c i j a u n s t r u k t ū r a . Arī tie ir nesaraujami saistīti viens ar otru. Funkcija – tā ir kāda posma, skaņdarba daļas loma, nozīme tā kopējā organizācijas procesā. Piemēram, kad mēs sakām ‘ievads’, ‘galvenais posms’, ‘reprīze’, tad nosakām tieši šī posma funkciju formā. Taču funkcijai jābūt konkrēti iedzīvinātai skaņdarbā. Tas notiek ar struktūras palīdzību. Tādējādi struktūra – tā ir funkcijas reāla iedzīvināšana skaņdarbā, tās materializācija. Funkcija var būt viena un tā pati, taču dažādos skaņdarbos tā tiek realizēta atšķirīgi. Piemēram, ievada funkcija vienā skaņdarbā – tie ir tikai divi ievadakordi (t. i., struktūra nav attīstīta, ir vienkārša), citā skaņdarbā tas ir patstāvīgs posms ar savu tematisko materiālu.

Kā pamatkategorijas funkcija un struktūra atrodas pastāvīgā mijiedarbē, dažkārt skaņdarbā tās atrodas līdzsvarā, dažkārt viena vai otra dominē. Daudzējādā ziņā tas, tāpat kā to izpaušme mūzikas formā, saistīts ar mūzikas stilistisko rakursu. Tādēļ formas mācības funkcionāli strukturālais aspekts ir tās vēsturiski stilistiskā apskata pamatā.

Visas pieminētās formas īpašības (procesuālais un konstruktīvais rakurss, vispārējās, tipoloģiskās un individuālās, stilistiskās iezīmes, funkcionālā loģika un tās strukturālā iedzīvināšana) piemīt jebkurai

formai, taču katrs laikmets, tāpat kā katrs individuālais stils (komponista stils), tās traktē savādāk. Tas arī atspoguļojas jebkuras mūzikas formas evolūcijā.

II. Mūzikas formas īsa vēsture (līdz 17. gadsimtam)

(Nošu piemēri – 1. daļa)

Mūzikas formas (gan kā konkrētas parādības, gan kā mācības par to) attīstības sākumstadija ietver sevī zināšanu sistēmu par atsevišķiem mūzikas valodas līdzekļiem, kuru vidū visizvērstākās ir mācības par ritmu un skaņkārtām. Agrīnajā stadijā izveidojās dziesmas (*Liedform*), strofu forma, kuras pamatā bija strofika, saikne ar tekstu. Arī kopumā viss lielais 17. gadsimta Rietumeiropas mūzikas attīstības periods – tā ir vokālo žanru hegemonija, tiem sīkāk daloties vienbalsīgos, monodiskos un daudzbalsīgos, polifonos žanros.

Monodijas pamatforma bija psalmodija – psalmu priekšnesums rečitējot. Psalmodijas ilgumu, cezūras un frāzējumu noteica vārdiskā teksta konstrukcija. Piemēram, gregoriskajiem dziedājumiem bija raksturīgs vienmērīgs un plūstošs sākums (*initium*), rečitācija uz vienas skaņas vidū (*tenor*), viduskadence rindas beigās (*mediante* vai *metrum*) un līgans noslēgums (*finalis* vai *terminatio*). Turklāt katra psalmodijas stadija bija saistīta arī ar noteiktiem intonatīviem zīmējumiem. Līdz ar to radās posmu funkcionāla diferenciācija šajās vienkāršajās melodijās.

Izveidojās trīs psalmodiskā dziedājuma pamatveidi:

- responsorais (solo un kora rečitāciju mija),
- antifonais (koru mija atskaņojumā),
- psalmodija tiešā veidā (*psalmus in directum* – vai nu solo, vai kora atskaņojums).

No psalma ir atvasināti graduālis, traktuss, himna, litānija u. c. Tie visi sākotnēji bija saistīti ar vienbalsību, t. i., ar žanru monodisko grupu, bet kopš 15. gadsimta sākās intensīva daudzbalsības attīstība.

Viduslaiku raksturīgākajām formām pieder:

- *antifons* – dziedājumi, kas skanēja kā refrēns pēc katras psalma strofas, kas bija ar to skaņkārtiski un melodiski saistīti; tie varēja būt arī nelieli patstāvīgi dziedājumi (**piem. Nr. 1**);
- *aleluja* – melismātiskā stila¹ jeb melismiem bagāts dziedājums (**piem. Nr. 2**); pēdējās zilbes īpašā izdziedāšana ieguva *jubilācijas* nosaukumu;
- *himna* – 11.–12. gs. garīgs dziedājums: strofu (A A A.. tipa) kompozīcija ar metrizētu tekstu;
- *litānija* – arī garīgu dziedājumu forma, kas balstīta uz responsorā principa: solo lūgšanas izsaučieniem sekoja īsas kora atbildes.

Taču tradīcijām visbagātākā forma bija *mesa* – būtībā viena no vissenākajām cikliskās organizācijas formām. Mesa – tā ir katoliskā dievkalpojuma ceremonija, kurai raksturīga nemainīgu posmu grupa jeb ordinārijs (*Ordinarium*), kas skan ikreiz ar vieniem un tiem pašiem tekstiem, un mainīga grupa jeb proprijs (*Proprium*), kurā posmu teksti mainās atkarībā no atskaņojuma dienas. Turklāt abās grupās ir gan vokālas (dziedošas), gan rečitējošas daļas. Romas mesas ordinārijā bija sešas vokālas daļas (*Kyrie eleison*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Ite missa est*) un divas rečitējošas daļas (*Praefatio*, *Pater Noster*). Proprijā bija piecas vokālas (*Introitus*,

¹ Izšķir melodiju sillabisko stilu, kur katrai zilbei atbilst viena skaņa, pneimatisko, kur katrai zilbei atbilst divas-četras skaņas, un melismātisko, kur katrai zilbei atbilst liela skaņu grupa.

Graduale, Alleluia, Offertorium, Communio), piecas rečitātīvas daļas (*Oratio, Epistula, Evangelium, Secreta, Postcommunio*).

14. gadsimtā notikušas izmaiņas gan atskaņotājsastāva ziņā – mesa kļuvusi par kora skaņdarbu, gan uzbūves ziņā – kopš šī laika lielākoties tiek izmantotas ordinārija daļas (Gijoms de Mašo).

Līdzās mesām korim *a cappella* 15.–16. gadsimtā parādījās arī citas mesas, kuru atskaņošanai bija paredzēti instrumenti, pirmām kārtām ērģeles (Jakobs Obrehts, Gijoms Difē, Žoskēns Deprē, Palestrīna u. c.).

Mesas pamatveidi ir:

- rekviēms – sēru mesa (*missa pro defunctis*), proprija veids,
- īsā mesa, kas ietver *Kyrie* un *Gloria* (*missa brevis*),
- korāļmesa (šajā gadījumā mūzikas materiāla pamatā ir protestantu korāļmelodijas).

Mesa ietver arī dažādus dziedājuma veidus: rečitātīvu, psalmodiju, antifonu, responsoriju.

Ordinārija formas daļas Viduslaikos parasti bija atkarīgas no teksta. Piemēram, sākuma daļa (*Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison*) bija posms, kura pamatu veidoja izsaučieni – vēršanās pie Dieva. Simboliski, ka arī šim posmam bija trijdaļu uzbūve un katrs izsaučiens bieži tika atkārtots trīs reizes (skaitlis trīs – Sv. Trīsvienības simbols). Turklāt radās visdažādākās muzikālās struktūras: no vienas nelielas uzbūves (aaa aaa aaa) atkārtojuma pilnīgas dominēšanas, caur atjaunotni un atkārtojuma variantiem, līdz visdažādākā veida struktūrām (aaa aaa aab, aaa bbb aaa₁, aaa bbb ccc₁, aba cdc efe₁, aba cbc dae u. c.).

Tā kā mūzika seko tekstam (frāzei, rindai), teksta maiņa izraisa arī jaunas melodijas rašanos. Šādas formas var saukt arī par rindu formām (*Zeilenform*).

Arī citām ordinārija daļām ir rindu forma, kur teksta atkārtojums nosaka mūzikas atkārtojumu.

Cits rindu formas variants Viduslaiku mūzikā sastopams *sekvencē*, kas radusies no jubilāciju melodiskā teksta uz alelujas pēdējās zilbes. Turklāt formas pamatu veidoja divrindes, kas nereti bija satura ziņā kontrastējošas un tām varēja būt atsevišķa ‘ietvara’ rinda. Mūzikas ziņā raksturīgas šādas iezīmes: a) tika izmantota sillabiska uzbūve (t. i., viena skaņa = viena zilbe), b) rindu pārveides raksturs bija saistīts ar melodiskā atkārtojuma paņēmienu, c) veidojās arkas arī starp muzikālajām rindām, kas vai nu beidzās uz vienas un tās pašas skaņas, vai ietvēra līdzīgu melodisko uzbūvi. Vistipiskākās shēmas ir šādas (ar cipariem apzīmēts rindas numurs, ar burtiem – melodiskās frāzes):

1	2 3	4 5
a	b b	c c

.. vai

1	2 3	4 5	6 7	8
a	b b	c d	c d	e

(piem. Nr. 3 – Sekvence *Victimae paschali*).

Pazīstamās sekvenses *Dies irae* pamatā ir trīsrindes, taču melodisko uzbūvju atkārtojuma un līdzības princips saglabājas:

1 2 3	4 5 6	7 8 9	10 11 12	13 14 15	16 17 18
a b c	a b c	d a e	d a e	f g h	f g h

(piem. Nr. 4).

Baznīcas mūzikā galvenais uzbūves organizētājs bija teksts (lielākoties prozā), kas saistīts ar kulta rituālu. Laicīgajā mūzikā, kas attīstījās Viduslaikos un Renesanses laikmetā, vārda un mūzikas mijiedarbe iegūst citas īpašības. Pirmām kārtām to izraisīja dzejas un tajā sastopamo formu ietekme. Tā sekmēja arī ritma pieaugošo nozīmi (tā organizējošo lomu un tajā pašā laikā – izteiksmības iespējas), ar ko saistītas akcentēto un neakcentēto tekstdaļu attiecības, struktūru proporcionalitāte u. c. Turklāt atskaņu sistēma ne tikai ietekmēja muzikālā teksta skaidrību (t. i., sintaksi, kā tas bija arī iepriekš), bet arī spilgtāk parādīja kadenču (klauzulu) sistēmu. Virkne poētisko formu uzbūvju centrā izvirza pretēju principu pāri: atkārtojumus un nepārtrauktu atjaunotni (t. i., caurviju attīstību). Šo principu mijiedarbe visbiežāk arī ir vokālo formu pamatā, kuras strauji izplatījās 14.–16. gadsimtā.

Pie tādām formām pieder ballata, virelē, lē, rondo, madrigāls, motete. Turklāt daudzas no tām (ballata, rondo u. c.) bija raksturīgas gan vienbalsīgiem (monodiskiem), gan daudz balsīgiem žanriem; citas (madrigāls, motete) guva plašāku izplatību tieši daudz balsībā.

Piemēram, ballata (*ballata*) bija itāļu liriskās dziesmas (arī dejas) žanrs 13.–15. gadsimtā. Ballatas formu veido strofas/panti – dzejoļa struktūra ietver riprēzu (*ripresa*: savveida refrēns, piedziedājums, kas atkārtojas) un stanci (*stanza*). Stance ir iedziedājums, kas savukārt sastāv no divām pjēdām ar identisku struktūru (*pie*: pēda, vārsma) un voltas (*volta*: pagrieziena, stances daļa), kas pēc struktūras līdzīga riprēzai. Riprēza parasti atkārtojas beigās, veidojot satvaru visam skaņdarbam (līdz ar to atgādinot citu žanru – virelē). Turklāt pirmās strofas/riprēzas mūzikas materiāls tiek atkārtots ar citu tekstu jau kā volta, pirms ‘aptverošā’ atkārtojuma. Atkārtotānās vieno arī divas vidusstruktūras/pjēdas. Stance var būt tikai viena (kā Frančesko Landīni skaņdarbā) vai divas/trīs, starp stancām atkārtojas riprēza.

Piemēram, Frančesko Landīni ballatas (piem. Nr. 5) dzejas tekstā ir piecas strofas. Tās ir četrpadsmit rindas un proporcionālas (četrpadsmit zilbju), kas gan nav obligāta iezīme; 1., 4. un 5. strofā ir pārsvarā krusteniskas atskaņas, bet 2. un 3. strofā – pāru atskaņas. Pēdējā atšķirība ietekmē arī mūzikas tekstu – 1., 4. un 5. mūzikas strofas struktūra (5+6 t.) atšķiras no īsākām 2. un 3. (4+3 t.). Visām strofām raksturīgs rindas atsevišķās zilbes izdziedājums, kā arī vienāds zilbju skaits (7). Vispārējā uzbūve ir skaidri redzama šādā shēmā:

dzejas teksts	riprēza	s t a n c e			riprēza	atskaņas
		pjēda 1	pjēda 2	volta		
	1. -4.	5. 6.	7. 8.	9. -12.	1. -4.	
	a b b a	c d	c e	e f f a	a b b a	
	A	B	C	D	A	vispārējā uzbūve

mūzikas teksts	a b	c d	c d	a b	a b	vispārējā uzbūve
	A	B	B	A	A	

Līdzīgas uzbūves raksturīgas franču virelē (*virelai*), kas pamatā arī ir strofiskas. Agrīnajos variantos (12.–13. gadsimts, truvēru dziesmas) līdzība ar ballatām ir izteikti redzama: arī te ir vārdiska un muzikāla arka (pirmā strofa pilnībā atkārtojas beigās), pirmās strofas mūzikas materiāls atkārtojas arī ar

citu tekstu – t. i., sākumā rodas tikai muzikāla, bet pēc tam – arī tekstuāla reprīze. Tādējādi ļoti vispārinātā veidā formas uzbūve ir sekojoša:

teksts	A	B	C	A	(strofas)
mūzika	A	B	A	A	(posmi)
taktis	1.-9.	10.-17.	17.-26.	26.-35.	

(piem. Nr. 6 – virelē *Or la truix*).

Vēlāk, polifonajā mūzikā (14. gadsimts – Gijoms de Mašo) šī forma kļūst izvērstāka, tādēļ iepriekšminētais uzbūves princips (shēma) vienā skaņdarbā atkārtojas vairākkārt, kas piešķir atkārtojamajam materiālam refrēna iezīmes (piemēram, Gijoms de Mašo – virelē *Dāma manā sirdī*).

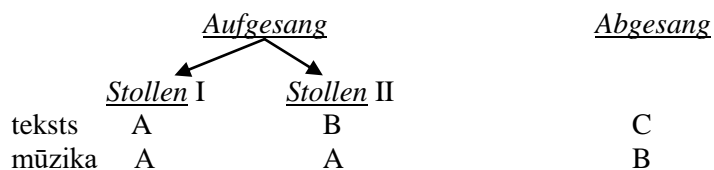
Lielu izplatību guva arī rondo forma (*rondeau*) – viena no tipiskākajām poētiskajām formām franču mūzikā. Atšķirībā no dzejas, kur vārds ‘rondo’ ir vienmēr (blakus poētiskajam nosaukumam, piemēram, rondo *Par daiļo dāmu*), vokālajā mūzikā žanrs var būt apzīmēts arī savādāk, piemēram, kā šansons: Žils Benšuā – šansons *Adieu m'amour et ma maistresse* (*Ardievu, mana mīla un sirds dāma*). Dzejas rondo – tā ir 8, 13, 24 rindu (vai strofu) forma, kuras beigās atkārtojas divas sākuma rindas (strofas), turklāt pirmā rinda (strofa) tiek atkārtota arī vidū. Muzikālā ziņā forma ir vienotāka, jo strofiskums saistīts ar pirmās strofas materiāla atkārtojumu, bet organizējošo un noslēdzošo funkciju veic pirmās un otrās strofas (rindas) materiāla atkārtojums. Piemēram, Benšuā citā skaņdarbā *Amoureux suy* dzejas un mūzikas materiāla savstarpējās attiecības izskatās šādi:

teksts	1.	2.	3.	1.(4.)	5.	6.	1.(7.)	2.(8.)	rindas
mūzika	A	B	A	A	A	B	A	B	posmi
taktis	1.-17.	18.-30.	1.-17.	1.-17.	1.-17.	18.-30.	1.-17.	18.-30.	

(piem. Nr. 7).

Daudz izvērstāka – 13-daļu – rondo piemērs ir Gijoma de Mašo *Rose, liz, printemps* (*Roze, lilija, pavasaris*).

Vācu mūzikā lielu izplatību guva strofu forma, kas meistardziedoņu mākslā nosaukta par bārformu (*Barform*). Tā sastopama gan tautas, gan profesionālajā daiļradē, turklāt reizēm – arī citās zemēs (piemēram, Francijā). Šīs formas uzbūvi raksturo tas, ka tai ir divi tekstuāli un muzikāli atšķirīgi posmi, no kuriem pirmais arī dalās divās uzbūvēs ar atšķirīgu tekstu un atkārtotu mūziku. Katram posmam ir savs nosaukums:



Interesanti atzīmēt, ka sākuma (A A) un noslēguma (B) posmu atšķirība attiecas ne tikai uz mūzikas materiālu vai dzejas teksta saturu, bet arī uz tā struktūru (*Abgesang* posmā parasti ir cita atskaņu sistēma, atšķirīgs rindu skaits un to uzbūve). Līdz ar to jau dzejas teksts rosina pēdējo posmu traktēt līdzīgi piedziedājumam, īpaši, ja visa bārforma ir lielas strofas struktūra. Saiknes starp strofām, kā arī

starp visiem posmiem (tekstā un mūzikā), varēja būt gan spilgti izteiktas, gan slēptas, tomēr atkārtojuma kā organizācijas principa nozīme arī šeit ir visai redzama.

Piemēram, Hansa Zaksa (Nirnbergas meistardziedoņu skolas pārstāvja) *Silberweise* (*Sudraba dziedājums*) uzbūves shēma ir šāda:

Bārformas posmi	1. <i>Stollen</i>	2. <i>Stollen</i>	<i>Abgesang</i>
Rinda	1 2 3 4	5 6 7 8	9 10 11 12 13 14 15 16 17 18
Zilbju skaits	7 7 7 <u>6</u>	7 7 7 <u>6</u>	8 6 8 6 8 8 7 7 7 <u>6</u>
Atskaņas	a a a <u>b</u>	a a a <u>b</u>	d e f e g g h h h <u>b</u>
Mūzikas frāzes	a b c <u>d</u>	a b c <u>d</u>	e f e f g a ₁ g ₁ b <u>c</u> <u>d</u> -----

Šajā shēmā skaidri redzams, ka tekstā rodas noslēdzošā rinda, kas veic īpašu ‘kadencējošu’ funkciju (tajā ir tikai sešas zilbes, un visos trijos posmos – tā pati atskaņa). Mūzika vēl jo spilgtāk izceļ visu posmu noslēguma līdzību, jo atkārtojas nevis viena, bet divas frāzes, turklāt pēdējā posmā jūtama tieksme pēc reprizitātes (**piem. Nr. 8**). Interesanti, ka līdzīga uzbūve (A A B) sastopama vēl agrāk – 1. gs. Bizantijas dziedājumos (**piem. Nr. 9**).

Francijā bārformai ļoti tuva ir balāde (*ballade*), kas līdzīga arī Provansas trubadūru kanconai. Tai pārsvarā ir trīs strofas ar identisku uzbūvi A A₁ B katrā, bet visas strofas beidzas ar divām pastāvīgām teksta rindām – kā ar savveida refrēnu. Balāde ir viens no populārākajiem žanriem Gijoma de Mašo daiļradē (**piem. Nr. 10** – balāde *Donnez, signeurs*).

Apskatītās vokālās formas, protams, nav vienīgās, kas pastāvēja ļoti ilgā mūzikas attīstības periodā. Taču tajās spilgtāk jūtams, pirmkārt, balsts uz strofiku, otrkārt – dažādi uzbūves varianti, kas savukārt balstīti uz atkārtojumu un atjaunošanās daudzveidīgajām izpausmēm. Šo formu līdzība gan nosaukumu, gan žanra apzīmējumu, gan nacionālo sakņu utt. ziņā, iespējams, arī kļūva par vienota apzīmējuma – *d z i e s m u* formas – rašanās pamatu (*Canzone, Liedform* utt.).

16.–17. gadsimtā viens no populārākajiem laicīgās mūzikas žanriem bija madrigāls, kas ir pazīstams jau no 14. gadsimta. (Frančesko Landīni). Šo žanru neatstāja bez uzmanības komponisti gan Itālijā (Kostanco Festa, Jakobs Arkadels, Čipriano de Rore, Orlando di Laso, Luka Marencio, Klaudio Monteverdi u. c.), gan Vācijā (Heinrihs Šics) un Anglijā (Viljams Bērds). Madrigālos komponisti centās ļoti precīzi attēlot vārdu mūzikā, viņi tiecās veidot skaņdarba sākumu, sākumrindu kā ļoti individuālu – tādējādi pamazām kristalizējas mūzikas tēma (rinda kā *soggetto* – temats). Madrigālu uzbūve ir ļoti daudzveidīga, bet var izcelt dažus variantus:

- forma ar noslēguma ritorneli, kas divreiz atkārtojas – pārsvarā caurvijforma ar ritorneli (R), tā ir savveida *madrigāla forma* (**a b c d.. e e**); Andrea Gabrieli *O beltà rara..(O brīnumainais skaistums..)* (**piem. Nr. 11**) ar shēmu:

rindas (atskaņas)	a b b c c	d d	e	(e)
zilbju skaits	12 7 7 11 11	11 7	11	(11)
mūzikas posmi	a b b c d	e f	g	g
taktis	7 3+5 3+5	5 4	7	7
			R	R

- caurviju (caurvijattīstības) jeb vienlaidattīstības forma (bez ritorneļa); Orlando di Laso *La*

- *vita fugge (Dzīve aizskrien)* – kā vienlaidu rindu forma ar polifonas motetes ietekmi,
- strofu forma, caurvijstrofu forma, reprīzes forma u. c. (t. sk. polifona *motetes* forma),
- starpformas, jauktas un individuālas (brīvas) formas – Palestrīnas *Vestiva i colli (Pavasaris ietēpa)*,
- cikliska forma – Klaudio Monteverdi *Ariadnes žēlabas*, kas sastāv no 7 daļām (katrai ir sava forma).

Daudzbalsīgos vokālajos skaņdarbos (piemēram, motetē) uzbūves galvenais pamats visbiežāk saistīts ar polifonas rakstības tehniku, kas 17. gadsimtā jau bija ārkārtīgi attīstīta un praktiski pakļāva sev visu formveidi. Nedaudzie citas, nepolifonas faktūras paraugi nav raksturīgi tā laika mūzikai. Tādēļ pievērsīsimies, kaut arī īsumā, polifonajai teknikai.

Polifonās formas

Ar daudzbalsību saistīta cita mūzikas formas attīstības sfēra. Viens no agrīniem tās paraugiem ir *o r g a n u m i*, kuros izmantotas gregoriskās melodijas. Melodija šeit izklāstīta vienā balsī un dubultota kvartu vai kvintu augstāk vai zemāk. Organuma attīstība attiecas uz 9.–10. gadsimtu. Sākot ar šo laiku, polifonija attīstās ļoti intensīvi, līdz 18. gadsimtam jau izveidojušās daudzas dažāda tipa polifonās formas.

Veidojas divi polifonās daudzbalsības attīstības atzari. Pirmais saistīts ar katras balsis patstāvības pieaugšanu (daudztēmu vai kontrastpolifonija), otrais – ar balsu savstarpējās atkarības izcelšanu (pirmām kārtām – imitācijveida), kas ved pie imitācijtehnikas un attiecīgo formu attīstības.

I m i t ā c i j u tehnikas pamatā ir kāda melodiskā fragmenta atkārtojums dažādās balsīs. Sākuma izklāsts (*Proposta*) visbiežāk ir vienbalsīgs, atkārtojums citā balsī (*Risposta*) skan vienlaicīgi ar *proposta* turpinājumu, kas tiek saukts par *pretsalikumu*. *Proposta* un *risposta* attiecības raksturo iestāšanās intervāls (imitācija kvintā, oktāvā utt.), attālums (t. i., atstatums laika ziņā), kā arī atkārtojuma precizitātes pakāpe.

Imitācijas var būt: 1) stingras (autentiskas) un brīvas (pēdējā gadījumā *risposta* nesaglabājas *proposta* ritms, intervālika), 2) parastas un pārveidotas (otrajā variantā *risposta* ir apvērsta, vēžveida, ritmiski palielināta vai samazināta, jaukta), 3) vienkāršas (atkārtojas viena melodija) un divkāršas, trijkāršas (atkārtojas divas, trīs melodijas), 4) pilnas un daļējas (pēdējā gadījumā *risposta* atkārtoti tikai kādu *proposta* iezīmi, raksturīgu vaibstu – piemēram, ritmu vai skaņa augstumu). Imitāciju tehnika ir *invenciju* formu pamatā (J. S. Bahs, *Invencijas*).

Ja imitēšanas gaitā citā balsī atkārtojas ne tikai *proposta*, bet arī *pretsalikums*, rodas *kanoniskā imitācija jeb kanons*. Kanonu var raksturot pēc tām pašām pazīmēm kā imitāciju, kaut arī tāda daudzveidība nav bieža parādība (J. S. Bahs, *Fūgas māksla*). Īpašs kanona veids ir bezgalīgais kanons, kurā abas (vai visas) balsis atgriežas savā sākumpunktā, t. i., izklāsta sākumā, kas rada bezgalīgu riņķveida kustību. Ja atkārtojoties sākuma posms skan citā augstumā, rodas kanoniskā sekvenca. Tāpat kā kanonā, arī vienkāršā imitācijā var piedalīties ne visas balsis. Balsi, kas neiesaistās imitēšanā, sauc par brīvo balsi.

Par imitāciju tehnikas attīstības virsotni kļuvusi *fūga*. Uzbūves ziņā *fūga* visbiežāk dalās trijos posmos. Pirmo sauc par *ekspozīciju* – tas ir secīgs tēmas (sākotnēji vienbalsīgi izklāstīta mūzikas pamatmateriāla) caurvedums visās balsīs. Parasti mijas caurvedumi pamattonalitātē un dominantes tonalitātē (tēma un atbilde). *Fūgas* vidusposmā, atšķirībā no *ekspozīcijas*, valda nenoturība, jo te nav kādas noteiktas reglamentācijas. Ir raksturīgi daudzveidīgi tēmu caurvedumi dažādās balsīs un tonalitātēs, bet, no otras puses, caurvedumu

skaitis var būt neliels. Starp tēmas caurvedumiem (visos formas posmos) visbiežāk parādās intermēdijas, kas intonatīvi ir vai nu saistītas ar tēmu, vai arī tai kontrastējošas. Fūgas noslēguma daļā veidojas tematisks un tonāls rezumējums. Arī šeit tēmas caurvedumu skaits nav reglamentēts, taču raksturīga ir ne tikai pamattonalitātes atgriešanās, bet tās nepārprotama apstiprināšana.

Fūgas raksturo atšķirīgs balsu (2-, 3-, 4-balsīgas) un tēmu skaits: fūga par divām tēmām saucas dubultfūga, retāk sastopamas ir trīskāršās fūgas – par trijām tēmām. Fūga sākotnēji izplatījās kā instrumentāla forma (Johans Jakobs Frobergers, Dītrihs Bukstehūde, Johans Sebastiāns Bahs u. c.), taču tā raksturīga arī kora mūzikai (Johans Sebastiāns Bahs, Georgs Frīdrihs Hendelis), biežāk vokāli instrumentālā versijā.

Apjoma ziņā nelielu formu ar mazāk sarežģītu un izvērstu attīstību sauc par *f u g e t u*; savukārt ja fūgveida uzbūve neveido patstāvīgu formu un iekļaujas kādā citā formā kā attīstošs vai izstrādājošs posms, tad to dēvē par *f u g a t o*.

Pie polifonām formām pieder arī polifonās variācijas un korāļapdares, kas tuvāk apskatītas nodaļā par variāciju formām.

III. BAROKS

Vispārējs raksturojums

Baroks – tas ir laika posms, kas aptver Eiropas mākslas attīstību no 16. gadsimta beigām līdz 18. gadsimta vidum. Neskatoties uz to, ka termins ‘baroks’ muzikoloģijā tiek izmantots ļoti plaši, vienota uzskata gan par laika robežām, gan par stila tendencēm, gan par šī virziena raksturīgākajām īpašībām nav. Arī pats vārds ‘baroks’ (*barocco* – itāļu valodā ‘dīvains, mākslots, savāds’; Portugālē par *perla barocca* dēvēja neierastas formas pērli) drīzāk apzīmē tā laika mūzikas variabilitāti, mainīgumu, jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumus, jaunu žanru un formu rašanos; t. i., šis jēdziens akcentē nestabilitāti, kas atspoguļojās arī atsevišķu komponistu stilu individualizācijā, nevis vienotību un stabilitāti.

Te izpaužas spilgta atšķirība no vēl senākas pagātnes. Ja atceramies iepriekšējo laikmetu mūzikas vēsturi, tad viena no tipiskākajām komponistu daiļrades īpatnībām bieži bija savveidā cunfetes raksturs. Tādēļ radās veselas skolas (Nīderlandes, Boloņas utt.), kurās, protams, bija savi līderi – autori, kuru daiļrade saglabājusi nozīmību līdz pat šim laikam. Un tomēr – valdīja kanons, vispārpieņemtas normas, bet autora individualitāte nebija īpašā vērtē. Tā tas bija, piemēram, Viduslaikos ilgstošā periodā. Tikai Renesanse pakāpeniski sāka izvirzīt priekšplānā personību.

Laikā, kuru pieņemts saukt par baroku, vērtību iegūst īpašības, kas saistītas tieši ar izteiksmes individualitāti. Varbūt tādēļ nosaukums ‘baroks’, kā izrādās, vieno pilnīgi atšķirīgus komponistus: sākot ar Klaudio Monteverdi (1567–1643), kura operu daiļrade ir it kā baroka attīstības sākumpunkts un tajā pašā laikā – virsotne, līdz viņam sekojošajām nepārspētajām šī stila kulminācijām – Johana Sebastiāna Baha (1685–1750) un Georga Frīdriha Hendeļa (1685–1759) mūzikai. Ne velti šo komponistu stilu dēvē par ‘dižbaroku’.

Šajā laikā Itālijā dzīvoja un strādāja Džovanni Gabrieli (1553–1612), Džiolāmo Freskobaldi (1583–1643), Frančesko Kavalli (1602–1676), Džakomo Karisimi (1605–1674), Arkandžello Korelli (1653–1713), Alesandro Skarlatti (1660–1725), Antonio Vivaldi (1678–

1741), Domenico Scarlatti (1685–1757)², Džovanni Batista Pergolēzi (1710–1736); Vācijā – Heinrihs Šics (1585–1672), Dītrihs Bukstehūde (1637–1707), Georgs Fīlipsis Tēlemanis (1681–1767), Reinharde Keizers (1674–1739), Johans Kūnavs (1660–1722); Francijā – Luijs Kuperēns (1626–1661), Žans Batists Lullī (1632–1687), Fransuā Kuperēns (1668–1733), Žans Filips Ramo (1683–1764); Anglijā – Henrijs Pērsels (1659–1695) u. c.

Jaunais (baroka) laikmets iezīmēja lūzumu muzikālās domāšanas attīstībā, ko pavadīja vai nu īsti atklājumi kādā mūzikas mākslas nozarē, vai arī jaunu ideju intensīvi meklējumi. Tādēļ var tikai mēģināt izcelt virkni kopīgu likumsakarību, kas lielākā vai mazākā mērā atspoguļojas katrā tā laika komponista daiļradē.

1. Mākslas jaunās estētiskās koncepcijas, kas saistītas ar padziļinātu, daudzpusīgu cilvēka iekšējās pasaules procesu iedzīvināšanu, noveda pie tā, ka baroka mūzikā, iespējams, pirmo reizi atspoguļojās traģēdijas, patētikas tēli, straujas emocionālo stāvokļu maiņas, dramatiska ekspresija. Cilvēka pārdzīvojumu spēks un dziļums atainots tik spilgti un pilnīgi, ka uz ilgu laiku tas kļuva par etalonu turpmāko laikmetu komponistiem. Bet paši tā laika komponisti prasmi rakstīt emocionāli izteiksmīgu mūziku pārvērtā par kompozīcijas likumu³.

2. Viens no lielākajiem baroka sasniegumiem ir afektu teorijas izveidošana. No šīs teorijas viedokļa mūzikas kompozīcija ieguva pavisam citādu mērķi nekā agrāk: mūzikai jākalpo cilvēcisko kaislību izpaušmei. Mūzikas uzdevums ir satraukt, uzlabot, mainīt un mierināt jūtu kustību, tādēļ komponists vada klausītāju uztveri ar afektu un to iedzīvināšanas palīdzību. Afektu teorijas attīstība mūzikā bija tieši saistīta ar mācību par mūzikas retoriku. Paralēles starp valodu un mūziku, vārdu un tā muzikālo analogu noveda pie mūzikas izteiksmības attīstības, kā arī pie tā, ka daudzi paņēmieni ieguva konkrētu saturisko jēgu.

Jau kopš 16. gadsimta beigām Ziemeļeiropasvalstīs veidojās tendence saistīt retoriku ar noteiktām mūzikas formām, principiem un tehnikām (piemēram, ar fūgu, āriju u. tml.).

Baroka domāšana tiecās pēc alegorijām, simboliem, emblēmām. Tādēļ arī pilnīgi konkrētu nozīmi (afekta, izteiksmības nozīmi) ieguva daudzas formas detaļas un elementi, piemēram, tonalitāte. Johans Matezons atzīmē *f moll* kustīgumu un tajā pašā laikā bezcerīgu melanholiu, *A dur* aizkustinošo, bet dažkārt arī spožo raksturu, *h moll* dīvainību, drūmumu utt. (*E. Bodky*)⁴. Simbolisku raksturu ieguva atsevišķi melodiski gājieni, ritma formulas, harmoniskas secības u. c., kas pazīstamas ar mūzikas retorikas figūru nosaukumu; tās kopīgas daudzu autoru stilēm. Tajā pašā laikā atsevišķi komponisti izveidoja savu izteiksmes elementu sistēmu (piemēram, Baha mūzikā tās ir ‘krusta’, ‘eņģeļu lidojuma’ u. c. figūras).

Daudzas tā laika kategorijas arī mūzikā iegūst jēdziena nozīmi – kārtība, skaitlis, proporcija, fundament (pamats), vienība, Trīsvienības harmonija u. c.

3. Paplašinās mūzikas žanriskais diapazons. Priekšplānā izvirzās jauni žanri. Līdzās pasiju, mesu u. c. žanru attīstībai, kuriem jau līdz tam bija visai nozīmīga loma, par centrālo žanru kļuva opera.

² Domenico Scarlatti lielāko daļu mūža nodzīvoja Spānijā.

³ Pazīstamais vācu mūzikas teorētiķis un komponists Johans Matezons (1681–1764) savā darbā *Der vollkommene Capellmeister (Ideālais kapelmeistars)*, kas izdots 1739. gadā, aprakstot melodijas pamatīpašības, atzīmē, ka vienmēr jādoma arī par jūtu attēlojumu (*J. Mattheson*).

⁴ Interesanti salīdzināt šo tonalitāšu/skaņkārtas raksturojumu ar citu tā laika autoru viedokli. Piem., Markantuāns Šarpantjē raksta, ka *f moll* ir drūms un žēlabains, *A dur* – priecīgs un pastorāls, *h moll* – vientuļīgs un melnholisks (*E. Кривицкая*).

No otras puses, ļoti aktīvi sāk attīstīties instrumentālie žanri. Vispirms jāatzīmē īpašā fūgas nozīme, kas sasniedza savu lielāko uzplaukumu, taču ievērojami attīstās arī citi, būtībā cikliski žanri: koncerts, solo un ansambļa sonāte, svīta. Īpaša loma bija vijoļmūzikai un klaviervai, precīzāk, klavīrmūzikai⁵.

4. Milzīgs ir baroka laikmeta nopelns homofonijas (salīdzinājumā ar polifoniju – jauna muzikālās domāšanas tipa) tapšanā. Arī homofonija ir daudzbalstība, taču tai raksturīga nevis vienāda balsu nozīmība (kā polifonijā), bet to diferenciācija, dalīšana pēc nozīmības vertikāles organizācijā. Tādēļ homofonajā faktūrā parasti izceļas trīs svarīgas funkcijas: galvenā melodiskā balss (spilgti individualizēta), bass – vertikālās (harmoniskās) konstrukcijas pamats – un pavadošās harmoniskās balsis. Šāds dalījums radās *basso continuo* (ģenerālbasa) praksē – t. i., vokālas, kā arī instrumentālās solobalss pavadījuma praksē.

5. Tiek izvirzīts jauns mūzikas loģikas princips – centralizējošā vienotība vai dinamiskā funkcionalitāte (*C. Кребков*), kurā apvienojas iepriekšējiem laikiem tipiskie ostinato un mainības principi. Šī principa darbība atklājas burtiski visā. Funkcionālā norobežošana vienotā faktūras izklāstā (vienotā vertikālē), kā jau tika atzīmēts homofonijas raksturojumā, ir tikai viena no šīs darbības izpausmēm.

6. Par otru kļūst tematisma individualizācija. Kaut arī pats vārds ‘tēma’ tajā laikā vēl nebija tik populārs kā vēlāk un tika lietots galvenokārt saistībā ar fūgu, tēmas (plašāk – tematisma) individualizācija kā parādība ir ļoti būtiska laikmeta pazīme. No vienas puses, tas izskaidrojams ar aizvien pieaugošo mūzikas izteiksmības lomu. Nav nejaušība, ka Atanaziuss Kirhers (1601–1680) – pazīstams tā laika vācu muzikologs – savā mūzikas enciklopēdijā *Murgia universalis* (izdota 1650. gadā) rakstīja, ka viens no patētiskas (t. i., izteiksmīgas) mūzikas rašanās priekšnoteikumiem ir tēmas lejupeja, kas var izraisīt kādu afektu⁶.

No otras puses, baroka mūzikā mēs sastopam pilnīgi apzinātu ‘tēmas’ (t. i., individuālā, izteiksmīgā koncentrācijas, dažreiz to arī dēvē par *soggetto*) un ‘netēmas’ (t. i., afekta attīstības, paildzināšanas) norobežošanu; tas nosaka ne tikai nozīmes un funkciju ziņā dažādu posmu rašanos formā, bet izceļ arī to posmu centrālo lomu, kuros tēma tiek atkārtota, kas savukārt kļūst par jaunu formas tipu rašanās impulsu.

7. Šo jauno formu vidū īpaši jāatzīmē reprīzes formu loma – sākot no *da capo* formām un beidzot ar sonātes formu. Tajās vienotības princips atklājas visspilgtāk. Reprizitāte ir viena no daudz universālāka atkārtotā principa izpausmēm, kas sastopama (turklāt daudzkārtēji) fūgā, rondo, senajā koncertformā u. c.

8. Baroka laikmetā sevišķi jāatzīmē fūgas lielā nozīme. Patiešām, fūgas formas koncepcija ietekmē visu tā laika formveidi un kļūst par vienu no galvenajiem formveides principiem. Vēl viens princips – koncertēšana – saistīts ar koncertformas attīstību.

9. Visbeidzot, vadošo pozīciju sāk ieņemt tonāli harmoniskais domāšanas tips. Taču pāreja uz harmonisko tonalitāti saistīta ar skaņkārtiskās sistēmas maiņu. Modālā sistēma, kas ilgu

⁵ Ar vārdu ‘klavīrs’ šajā darbā ir apzīmēti visi tā laika stīgu taustiņinstrumenti (klavesīns jeb čembalo, klavīhords u. c.).

⁶ Pēc Kirhera domām, mūzikas izraisīti afekti ir astoņi: vienā versijā tie ir mīlestība, prieks, drosme, kaislība, piedošana, bailes, cerība un līdzjūtība, citā vēlme, skumjas, drosme, aizrautība, mērenība, dusmas, majestātiskums un svētbijība (*Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков*). Pirms tam (1649) Renē Dekarts nosauca sešus afektus (izbrīna, mīlestība, naidis, vēlēsšanās, prieks, skumjas), savukārt vēlāk Frīdriham Vilhelmam Marpurgam (1758) ir jau 27 afekti!

laiku valdīja mūzikā, deva vietu jaunai sistēmai, kas ietvēra ne tikai diatoniku, bet arī hromatiku un enharmoniku. Skaņu sastāva paplašināšana savukārt ved pie skaņkārtas centralizācijas, t. i., pie divu pamatskaņkārtu (mažora un minora) rašanās.

Jau 17. gadsimta otrajā pusē notiek tonālā apļa paplašināšana, visu 12 tonalitāšu vienlīdzības atzīšana mažorā un minorā. Vienmērīgo temperāciju matemātiski pamatoja Andreass Verkmeisters (1691). Arī mūzikas praksē mēs redzam pakāpenisku tonālā diapazona apgūšanu: no 7 (t. i., ne vairāk kā divas zīmes tonalitātē) Žaka Šampiona de Šambonjēra mūzikā, līdz 15 – Fransuā Kuperēna, 21 – Domenico Skarlati un, visbeidzot – 24 tonalitātēm Johana Sebastiāna Baha mūzikā.

Mažora un minora centralizācija saistīta arī ar funkcionālā pamata – T–S–D–T vai T–D–S–T – konstatēšanu visos formas līmeņos, ar tonālā plāna organizējošo lomu formā. Īpaša vieta ir kadencēm, kas, akcentējot skaņkārtiski harmoniskās tieksmes un piesātinot visus formas posmus, kļūst gan par attīstošu, gan vienojošu faktoru. Taču noslēgumos visspilgtāk izpaužas tieši norobežojošas īpašības.

1. Retorika

Baroka laikmetā īpaša loma ir mūzikas retorikai – uzskatu sistēmai, kas saista oratora (daiļrunības) mākslu un mūziku. Mūziķis tika salīdzināts ar oratoru, skaņdarbu vērtēja pēc pakāpes, kādā tas sekoja oratormākslas likumiem.

Jāatzīmē, ka retorika kā oratormāksla antīkajā laikmetā bija ļoti ietekmīga un tai bija noteikts sabiedriskais statuss. Taču galvenais – tā bija visai attīstīta zinātnes nozare ar savu izstrādātu teoriju.

No trim uzdevumiem, kas veidoja retorikas pamatu – *docere – delectare – movere*⁷ –, īpaši spilgti uz līdžību ar mākslu, tai skaitā mūziku, norādīja trešais. Oratora runas emocionālās ietekmes spēks ir viens no galvenajiem pārliecināšanas faktoriem, kas darbojas zemapziņas līmenī, bet atstāj milzīgu iespaidu. Tā notiek, arī mūzikai iedarbojoties uz klausītāju.

Kopš 16. gadsimta mūzika sāka tiekties pēc jauniem estētiskiem ideāliem – cilvēcisko jūtu un kaislību pasaules, pārdzīvojumu bagātās gammas. Tas veicināja arī dažādu tehnisko paņēmieni izstrādāšanu. Turklāt dabiski, ka vispirms tas notika vokālajā mūzikā, kur vārdu dēļ pati emocija tika uztverta skaidrāk un precīzāk. Tieši vokālajā mūzikā veidojas tādu paņēmieni, savā ziņā zīmju, kristalizācija, kuri vēlāk, pārnesti instrumentālajā mūzikā, saglabāja izteiksmes jēgu un izraisīja adekvātu reakciju to klausītāju vidū, kuri labi saprata šo jēgu⁸. Nav nejaušība, ka daudzi paņēmieni savu nozīmi saglabājuši līdz pat šodienai (un mēs ar pilnīgu pārliecību runājam par ‘nopūtas’ vai ‘sauciena’, ‘jautājuma’ intonācijām – bet tās ir tieši retorisko paņēmieni zīmes).

Turklāt šajā pašā laikā (īpaši 17.–18. gadsimtā) parādījās arī neskaitāmi teorētiski traktāti, kuros tika attīstīta retorikas un mūzikas savstarpējās saiknes ideja. Un nu jau teorētiski tika argumentēti šo saikņu dažādie līmeņi, retorikas (kā zinātnes, mācības) teorijas iekarojumi tika pārnesti mūzikas laukā. Tā radās mūzikas retorika, kas guva īpaši plašu teorētisko izstrādi vācu mūzikas teorētiķu darbos⁹. Kaut arī

⁷ Mācīt, pārliecināt – sagādāt baudu, prieku, izklaidēt, sajūsmināt – aizkustināt, satraukt, saviļņot.

⁸ Nav nejaušība, ka daudzos traktātos autori sastādīja pat vārdnīcas vārdiem, kas spējīgi izraisīt noteiktu afektu: piemēram, ‘prieks’, ‘bēdas’, ‘Dievs’, ‘sēras’, ‘ciešanas’ u. c.

⁹ Var minēt tādas pazīstamas autorus kā Joahims Burmeisters, Johans Matezons, Johans Nikolauss Forkels, Johans Gotfrīds Valters, Johans Ādolfs Šeibe.

vienotas uzskatu sistēmas nebija, un katram autoram bija sava, dažkārt no citām visai atšķirīga nostāja, var izcelt divus aspektus mācībā par mūzikas retoriku, kam bija īpaša loma. Pirmais – tā ir uzskatu sistēma par uzbūvi, mūzikas organizāciju, otrais – tā ir izteiksmes paņēmieni sistēma.

Mūzikas daiļrades un oratormākslas līdzība tika uzsvērtā jau paša procesa stadijā, kas dalās četrās pamatfāzēs:

I. *inventio* – runas materiāla izgudrošana, atrašana, kas varētu rosināt autora fantāziju (vokālajā mūzikā tas, protams, bija teksts),

II. *dispositio* (izkārtojums) un *elaboratio* (izstrādājums) – šajā fāzē uzmanības centrā ir jau ‘izgudrota’ materiāla organizācija, tā izstrādājuma un noformēšanas loģiskie posmi (t. i., tiek apskatīta skaņdarba uzbūve, kompozīcija),

III. *decoratio* (izrotāšana) vai *elocutio* (vārdiska izpausme) – tie ir paņēmieni, kas veicina kāda afekta izskaidrošanu un rada noteiktu izteiksmību,

IV. *pronuntio* vai *actio* (runas teikšana, priekšnesums), *executio* (izpildījums, darbība) – padomi īstenošanā.

Tādējādi, visas četras fāzes, attiecinot uz mūziku (kā to arī darīja mūzikas retorika), aptver procesu no radošās idejas dzimšanas līdz skaņdarba priekšnesumam (atskaņojumam) auditorijai. Interesanti ir atzīmēt, ka vislielāko un zināmā mērā patstāvīgāko attīstību no šīm četrām fāzēm mūzikas retorikā ieņēma otrā un trešā, bet pirmā un ceturta visbiežāk tika saistīta ar trešo.

Trešās fāzes problēmas izstrādāšana radīja mācību par mūzikas retorikas figūrām (vēlāk tās dēvēja vienkārši par izrotājumiem, kā to darīja, piemēram, Karls Filips Emanuels Bahs), bet otrā fāze sekmēja noteiktas mūzikas formas koncepcijas izveidi.

1.1. Mūzikas retorikas figūras

(Nošu piemēri – 2. daļa)

Mūzikas retorikas figūru ir diezgan daudz¹⁰, tādēļ autori, kas rakstījuši par mūzikas retoriku gan senāk, gan tagad, parasti tās klasificē. Turklāt klasifikācijas principi var būt pilnīgi atšķirīgi. Piemēram, Juzefa Homiņska (*J. Chomiński*) darbā sastopam figūru dalījumu divās klasēs: emfātiskās (*emphasis* – gr. – izteikt, izteiksme) un onomatopoētiskās (*onomatopoeia* – gr. – skaņu atdarināšana).

Pastāv arī izvērstāki dalījumi, piemēram, Hansam Heinriham Egebrehtam (*H. Riemann*):

- tēlojošās figūras (*hypotyposis*),
- melodiskās vai jēdzieniskās, patētiskās figūras,
- paužu figūras,
- atkārtojumu figūras,
- fūgas figūras,
- teikumu figūras,
- sinkopju figūras,
- izrotājuma figūras (*Manieren*).

¹⁰ Hugo Rīmaņa vārdnīcā tiek nosauktas 80 šādas figūras (*H. Riemann*), savukārt 1941. gadā izdotajā Hansa Heinriha Ungera grāmatā *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert* jau minētas 160 figūras.

Sīki neapprakstot katras grupas figūras¹¹, tomēr gribētos atzīmēt vismaz biežāk sastopamās.

1) *Hypotyposis* figūras ļoti bieži saistītas ar tiešu sekošanu vārdam, tādēļ skanējums rada attēlojošu, atdarinošu analogu. Šīs figūras nereti saistīti ar noteiktiem vārdiem vai apzīmē kādu konkrētu simbolu. Piemēram, ir figūru pāris ar pretēju tēlainu nozīmi:

- *anabasis* (uzkāpšana) – augšupejoša gammveida kustība un
- *catabasis* (nokāpšana) – lejupejoša kustība.

Šīs figūras varēja apzīmēt kustību, kas bija gan pilnīgi reāla (uzkāpt kalnā, nonākt kādā vietā – *anabasis*), gan alegoriska (nonākt ellē – *catabasis*). [J. S. Baha *Mateja pasija* Nr. 15, 20, 27; kantātes Nr. 120, 125 u. c.] (piem. Nr. 26–28, 36).

Citas šīs grupas figūras ir tikpat konkrētas:

- *circulatio* (aplis, riņķis, loks) – melodijas riņķveida kustība (piem. Nr. 29),
- *fuga* (skrējieni) – sīku nošu ilgumu melodiska kustība, bieži – ar imitācijām (Baha Kantātē Nr. 135 pie vārdiem ‘*schnellen Fluthen gleich*’, t. i., plūstošs ūdens),
- *tirata* (sitiens, šāviens) – ļoti ātra kustība uz augšu vai leju (kā zibens spēriens).

2) Pašā šīs grupas nosaukumā (melodiskās figūras) uzsvērta kāda izteismīga melodiskā gājiena, tā jēdzieniskā satura nozīme. Piemēram,

- *exclamatio* (izsauciens) – sekstas, oktāvas lēcieni melodijā, kas nereti rodas pie uzrunas vārdiem ‘Kungs! Tēvs!’ u. c. (piem. Nr. 25),
- *interrogatio* (jautājums) – jautājuma frāzes beigās melodijā parādās sekundas vai tercas gājiens uz augšu (piem. Nr. 19–21),
- *passus duriusculus* (ass, ciets, stingrs gājiens) – lejupejoša, retāk arī kāpjoša hromatiska kustība kvartas apjomā – traģisku jūtu un pārdzīvojumu (šausmu, nāves, slimības) simbols (piem. Nr. 12, 37),
- *saltus duriusculus* (ass, ciets, stingrs lēcieni) – melodiskajam lēcienam plašā disonējošā (hromatiskā – palielinātā vai pamazinātā) intervālā ir iepriekšminētajai figūrai līdzīga emocionālā nokrāsa (piem. Nr. 14–18, 22),
- *pathopoiia* (kaislību izraisīšana) – skaņkārtai svešu pustoņu ieviešana (piem. Nr. 12, 14).

3) Trešās grupas figūru (paužu figūras) nosaukums rāda, kāds konkrētais līdzeklis pastiprina mūzikas izteismību:

- *abruptio* (pārrāvums) – negaidīts balsu pārrāvums, disonanse, atrisinājuma pārtraukšana vai tā trūkums vispār,
- *apocope* (nošķēlums, nociršana) – ilgumu saīsināšana, biežāk – frāzes beigās, tēmas saīsināts caurvedums vienā no balsīm,
- *aposiopesis* (noslēpšana, noklusēšana) – ģenerālpauze visās balsīs,
- *suspiratio* (nopūta) – pauzes, kas pārtrauc runu, melodiju; (piem. Nr. 13, 14, 39); tai tuva ir
- *tmesis* (pāršķelt) – vārdu, melodisko runu ‘pārcērtoša’ figūra.

4) Atkārtojuma figūrām bija ne tikai izteismības, bet arī noteikta konstruktīva nozīme, jo to jēga atklājās atkarībā no tā, kas un kā atkārtojās (piemēram, viena un tā paša vārda

¹¹ Figūru sīki apraksti, to piemēri sastopami vairākos darbos, tai skaitā Olgas Zaharovas un Baibas Jaunslavietes pētījumos.

atkārtojumam sākumā un beigās bija atšķirīga jēga). Šī ir diezgan plaša grupa:

- *anadiplosis* (divkāršojums) – noslēguma uzbūves atkārtojums nākošā posma sākumā (pēc principa a b c c d e),
 - *anaphora* (sākuma līdzība) – tēmas (melodijas) atkārtojums citās balsīs, bet ne visās; vai arī tikai basā, vai frāzes atkārtojums uzbūves vidū (modelis: a b a c ...),
 - *climax* (kāpnes) – augšupejoša sekvenca (piem. Nr. 24, 31, 35),
 - *epanalepsis* – sākuma atkārtojums beigās (a.....a),
 - *epistrophe* – noslēgumu līdzība (a b c b),
 - *epizeuxis* – vārdu atkārtojums, skaņu grupas atkārtojums, biežāk ar lejupejošu sekveni (piem. Nr. 30, 38),
 - *mimesis* – imitācija, atdarinājums (piem. Nr. 14, 23),
 - *palilogia* – vārda, melodijas atkārtojums ar izmaiņām, lai pastiprinātu efektu (piem. Nr. 18).
- 5) Fūgas figūru grupa vismazāk saistīta ar retoriku, tā vairāk atspoguļo tīri muzikālas parādības un saistīta ar imitācijtehnikas teorijas attīstību:
- *hypallage* – fūga pretkustībā,
 - *metalepsis* – imitācija par divām tēmām,
 - *apocope* – tēmas saīsināts izklāsts vienā no balsīm (līdzība ar paužu figūrām),
 - *parembole* – no citām balsīm atšķirīgs balss ieviešana fūgā.
- 6) Teikumu figūru (*Satzfiguren*) grupa arī ir ļoti izvērsta un izceļas vispirms ar to, ka tās figūrām ir ne tikai melodiska izteiksme, bet svarīgi arī citi līdzekļi – faktūra, harmonija. Parasti tie saistīti ar kādu rakstības (stingrā stila) noteikumu pārkāpšanu:
- *antitheton* – pretstats, kas izteikts dažādos veidos (melodiski, ritmiski, fakturāli utt.), parasti ir ietverts arī vokālā skaņdarba tekstā: diena – nakts, augša – apakša u. c. Eksistēja pat šo pēkšņo pārmaiņu/mutāciju tipi:
 - *per motus* – ritmikas un agoģikas, t. i., runas maiņa: piemēram, kantilēnas nomaiņa pret rečitātīvu; (piem. Nr.13, 33),
 - *per noema* – homofonijas parādīšanās (akordisks izklāsts polifona izklāsta posmā),
 - *per genus* – diatonikas nomaiņa pret hromatiku un otrādi,
 - *per tonos* – skaņaugstumu, t. i., tonalitāšu maiņa,
 - *per sisthema* – augstu un zemu pozīciju, reģistru maiņa (piem. Nr. 36),
 - *catachrese* – konsonanšu (tercu, trijskaņu u. c.) sablīvēšanās,
 - *ellipsis* – gaidāmās konsonanses, atrisinājuma, skaņas izlaišana,
 - *fauxbourdon* – kustība paralēlās sekstās,
 - *multiplicatio* – disonanses (skaņas) ritmisks skaldījums,
 - *noema* (doma) – akordisks fragments polifonā faktūrā (skat. iepriekš par mutācijām).
- 7) Sinkopju figūrām raksturīgas ritma īpatnības, kas reizēm apvienojas arī ar noteiktām skaņkārtas, faktūras u. c. iezīmēm:
- *mora* – nepareiza disonējošās skaņas vešana (ne uzreiz uz leju – uz atrisinājuma skaņu, bet vispirms uz augšu, un tikai pēc tam seko pareizais atrisinājums),
 - *prolongatio* – disonanses pagarinājums, kas izrādās ritmiski garāks par konsonansi.
- 8) Izrotājumi (*Manieren*). Šīs figūras sauc arī *amplification* (paplašinājums), jo ar to palīdzību kāda skaņa vai melodiska uzbūve tiek it kā paildzināta. Šie paņēmieni jau pirms baroka bija ļoti

pazīstami mūzikā, taču 17.-18. gadsimtā tie tika iekļauti arī mūzikas retorikā. Tiem bija sava tēlaina nozīme. Izrotājumu sistēma bija ļoti sazarota. Šo figūru galvenā īpatnība nereti bija skaņas vai uzbūves izdziedāšana (piem. Nr. 32, 34, 37):

- *boombo* – skaņu repetīcija instrumentālajā mūzikā,
- *gruppo* – grupeto,
- *passaggio* vai *variatio* (*coloratura*) – ātras kustības parādīšanās garas nots vietā,
- *tremolo* – tremolo.

Mūzikas retoriskajām figūrām bija noteikta loma ne tikai mūzikas valodas, bet arī mūzikas izteiksmības attīstībā. Ir grūti novērtēt par augstu to nozīmi baroka laikmeta vokālajos žanros, kur vārda un mūzikas saikne ir redzamāka. Taču šīs figūras ietekmēja arī instrumentālos žanrus. Turklāt dažos gadījumos, kad instrumentāldarbus iespaidojis vārdiskais teksts (korāļapdares), figūru jēga bija diezgan precīzi uztverama, un to izmantojums palīdzēja spilgtāk paust saturu, atklāt visas tā nokrāsas. Citos instrumentālajos žanros figūru retoriskās īpašības koncentrējās noteiktās skaņdarba zonās, pirmām kārtām tēmās. Turpmākajos gadsimtos šo paņēmieni precīzā jēga un izteiksmība pakāpeniski mazinās, lai arī daudzām izteiksmīgām intonācijām laika gaitā izkristalizējusies patstāvīga semantika (jautājuma, nopūtas u. c. intonācijas), to ‘retoriskā izcelsme’ mūsdienās vairs nav tik svarīga, jo šīs intonācijas jau ir saistītas ar pavisam citu muzikālo domāšanu. Baroka retoriskās domāšanas specifika zūd tieši saiknes ar mūzikas retorikas figūrām, taču retoriskās dispozīcijas (*dispositio*) idejas un priekšstati turpina attīstīties vēl tagad.

1.2. Retorika un skaņdarba uzbūve

Mūzikas retorikas figūras pārstāvēja retorikas mācības trešo daļu un bija saistītas ar tieksmi pilnībā un precīzi mūzikā izteikt afektu un teksta emocionālo, bet dažkārt arī ilustratīvo saturu. Otra šīs mācības daļa – dispozīcija jeb *dispositio* (izvietojums) – bija vērsta uz skaņdarba organizāciju, loģisku tā izpratni. Tieši tās ietvaros uzmanība tika koncentrēta uz katra formas posma lomu mūzikas procesa attīstībā, t. i., notika kompozicionālo funkciju kristalizācija. Vēlāk gandrīz visi mūzikas retorikas pētnieki atzīmē faktu, ka dispozīcijas retoriskie principi kalpoja par klasiskās mūzikas formas pamatu. Vēl vairāk – līdz pat šim laikam mēs lietojam jēdzienus, kas pirmo reizi savu jēgu ieguva tieši retorikā (motīvs, frāze, tēma, teikums, periods u. c.).

Retoriskā dispozīcija īpaši spēcīgi iespaidoja instrumentālo skaņdarbu formu. Tas arī ir saprotams. Atšķirībā no vokālās mūzikas, kur kompozīciju regulēja teksts un tā īpatnības, instrumentālajā mūzikā bija jādarbojas citiem likumiem, kas palīdzētu katra skaņdarba mūzikas procesa loģiskai attīstībai. Retoriskie principi izrādījās visērtākie, saprotamākie un pieejamākie visiem, bet, galvenais, – tie atspoguļoja pašus vispārīgākos domāšanas likumus. Tieši šis vispārīgais raksturs darīja iespējamu to iesaisti mūzikā. Turklāt galvenā uzmanība tika veltīta daļu un veselā samērīgumam un saskaņotībai.

No vienas puses, būtiska loma bija jau iepriekš labi zināmajai funkciju triādei, kas raksturo uzbūves trijdaļību: *initium–medium–finis* (sākums – vidus – beigas, noslēgums). Šīs triādes darbību var saskatīt ne tikai jebkurā trijdaļu uzbūvē, piemēram, fūgā, atrises tipa periodā, vienkāršā un saliktā trijdaļformā, bet pat tur, kur trijdaļība nav prioritāra – senās divdaļformas uzbūvē; tiesa, pirmām kārtām nevis tās vispārējā organizācijā, bet katras daļas uzbūves loģikā.

No otras puses, pastāvēja arī vēl izvērstā retorisko funkciju sistēma, kas ietvēra 6–8

etapus (posmus). Dažkārt tie bija pārstāvēti vietām, taču kopumā veidoja šādu secību: *exordium* (ievads), *narratio* (stāstījums), *propositio* (īss tēmas izklāsts), *partitio* (dalīšana), *confutatio* (pierādījuma atspēkošana), *confirmatio* (tēmas apstiprinājums), *digressio* (atkāpšanās), *peroratio* (noslēgums)¹².

Šobrīd varbūt ir grūti iedomāties, kādā veidā mūzikā realizējās, teiksim, *narratio* funkcija. Tomēr to, ka šādai funkcionālai loģikai kopumā bija būtiska loma, apstiprina arī daudzu tā laika teorētiķu darbi, pirmām kārtām, Johana Matezona un Johana Nikolausa Forkeļa paustās atziņas (*C. Dahlhaus, O. Zaxapova*).

Retorisko funkciju izpausme raksturīga arī baroka komponistu skaņdarbiem. To vidū pētnieki izceļ Dītriha Bukstehūdes ērģeļdarbus, kuros autors apvienojis retorisko dispozīciju un sava laikmeta mūzikas tradīcijas. Tādēļ viņa mūzikā ir biežas analogijas: *exordium* – sasauca ar prelūdiju, *propositio* – ar fūgu, *digressio* – ar baznīcas sonātes lēno daļu, *digressio* un *confirmatio* savstarpējas attiecībā atgādina rečitatīvu un āriju.

Ļoti tipiskas ir retoriskās loģikas saiknes ar seno koncertformu un Baha laika ritornelformām, kur pamattēmas apstiprinājums (*propositio* un *confirmatio*) risinājās pastāvīgā mijiedarbē ar citiem starpposmiem (*confutatio*, *digressio*), taču noslēdzās tomēr vai nu tuvinoties tēmai, vai arī tās atkārtotu izklāstu (*peroratio*). Iespējams, ka tieši šīs formas, tolaik tik attīstītas un populāras, vislabāk atbilda retoriskajām prasībām, vispilnīgāk atspoguļoja retoriskās domāšanas specifiku.

Johana Nikolausa Forkeļa darbos parādījās vairāku funkciju apzīmējumi, ko vēlāk aizguva mācība par mūzikas formu. Piemēram, viņš ieviesa jēdzienus *Hauptsatz* (galvenā partija) un *Nebensatz* (blakuspartija) kā analogus funkcijām *narratio* un *propositio* (pirmā – kā pilnīgāks tēmas izklāsts, otrā – kā tās attīstība, taču ne jauna tēma). Tieši tāpat arī galvenajā partijā bija posmi, kas veicināja tās attīstību – *Zergliederung* (dalīšana) un *Gegensätze* (ne kontrastējošas, bet galvenajai partijai piekļāvušās uzbūves) u. c.

Galvenais tomēr bija tas, ka notika gan vispārējo, gan speciālo kompozicionālo funkciju kristalizācija. Pirmajām (t. i., visdažādākajām formām piemītošām) pieder: *exordium* (ievads), *propositio* (izklāsts, ekspozīcija), *confutatio* (attīstība, vidusposms), *confirmatio* (apstiprinājums, tuvs reprīzei), *peroratio* (noslēgums). Tādējādi veidojas trijdaļīga kompozicionāla uzbūve, ko ietver ievads un noslēgums.

Turklāt vēl sīkāka sekošana retoriskajām funkcijām pašos formas posmos var sniegt priekšstatu par speciālo (t. i., kādai konkrētai formai piemītošu) kompozicionālo funkciju veidošanos. Turklāt pirmām kārtām tas attiecas uz sonātes formu, īpaši tās seno, bet arī vēlāko komplicētāko variantu. Daudzu 18. gadsimta komponistu darbos sonātes formu redzam kā pārliecinošu retoriskās funkcionālās loģikas izpausmi. Te jāmin, piemēram, Karla Filipa Emanuela Baha sonātes, kas šādā aspektā analizētas daudzu autoru darbos.

Pievērsīsimies Domeniko Skarlati Sonātei *c moll* (K. 303, L. 9¹³), lai izsekotu retoriskās dispozīcijas ietekmei.

Šī sonāte būtībā pieder pie vientēmas skaņdarbiem, taču tās funkcionālā loģika ir diezgan attīstīta un atspoguļo gan saikni ar retoriskajām funkcijām, gan ar topošajām sonātiskajām attiecībām. Formai nav ievada, kas arī Skarlati sonātēm raksturīgi. Uzreiz sākas pamattēmas izklāsts. Tās rakstura atklāsmei būtiska ir tonālā krāsa – *c moll*. Pēc Matezona domām (*J. Mattheson*), šī ir ‘skumju, sēru, mīlas’ tonalitāte (**piem. Nr. 40**).

¹² Bija arī citas, ar konkrētākām formām saistītas funkcijas un funkcionālās secības. Piemēram, eksistē fūgas uzbūvei atbilstošu funkciju apraksti (*O. Zaxapova*).

¹³ Numerācija pēc Ralfa Kirkpatrika (K. 303) un Alesandro Longo (L. 9) izdevumiem.

3/4 taktsmērs piešķir tēmai zināmu dejiskumu. Kustīgais raksturs (*Allegro*), dzīvīgums, izklāsta elegances vairāk liecina par atbilstību pirmajam no minētajiem raksturojumiem, t. i., par satrauktu skumju afektu, nevis par sērām. To veicina arī tipiskā figūra *catabasis* augšējā balsī un izsaucienu intonācijas (*exclamatio*), kā arī tirata pirmo taktu melodiskajā motīvā. Turklāt izrotājumu pārpilnība (*Manieren* – trilleri, mordents) ienes izsmalcinātību.

Pamatfigūru secību materiāla sākumizklāstā var attēlot šādi:

taktis	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.
figūras	<i>trillo,</i> <i>tirata</i> <i>exclamatio</i>	} <i>palilo-</i> <i>gia</i>	<i>catabasis</i>	<i>mimesis</i> <i>ellipsis</i>	} <i>palilo-</i> <i>gia</i>	<i>anabasis</i> <i>catabasis</i>	} <i>polyp-</i> <i>toton</i> ¹⁴	} <i>mimesis,</i> <i>catabasis,</i> <i>mora</i>	

Pat šādā neliela apjoma piemērā redzams, cik tas piesātināts ar retoriskām figūrām, bet tajā pašā laikā mūzikas domas jēdzieniskais (afektētais, ‘patētiskais’) saturs koncentrējas pirmo triju taktu četrās figūrās (*trillo, tirata, catabasis* un *exclamatio*). 9. taktī parādās arī pirmā kadence. Bet, ja apskatām visu pirmo daļu, tad redzam, ka

1) Kadences, resp., – cezūras pēc tam parādās, attiecīgi, 9. taktī (*c*), 15. taktī (*f*), 24. taktī (*c*), 35.–37. taktī (*V–g*), 45. taktī (*g*), 53. taktī (*g*), 61.–63.–65. taktī (*g*). Līdz ar to viss posms sadalās noturīgā izklāstā (1.–9. t), attīstībā (10.–24. t.), pārejā jeb saite (25.–37. t.) un vairākkārtējā jaunās tonālās sfēras apstiprināšanā (visa sekojošā uzbūve);

2) viss pirmās daļas tematiskais materiāls ir viendabīgs – praktiski katra no stadijām, kuras iezīmē kadences, sākas ar pirmā motīva variantu (starp citu, tā ir *paronomasia* figūra);

3) ļoti loģiski rodas attīstības stadiju atbilstība retoriskajām funkcijām: 1.–9. t. – *propositio*, 10.–24. t. – *partitio*, dalīšanās, t. i., tēmas attīstības sākums. Turklāt Skarlati izmanto vienbalsīgu pāreju uz šo stadiju (*antitheton per motus* un *per noema* figūra) un sāk attīstību, kas noved pie jaunas tonalitātes (*antitheton per tonos*) – *f moll*, pēc tam šī stadija sekvenčveidā atkārtojas ar virzību uz *g moll*, bet neliela atkāpe uz *c moll* pastiprina jaunās tonalitātes nozīmi (puskadence); 25.–35. t. – šajā gadījumā tas ir *confutatio* (atspēkojums, iebildums), resp., – pamatmotīvs sekvenčveidā attīstās apakšējās balsis partijā, bet uz tās uzslāņojas (ar *suspiratio* un *catabasis* figūrām) lejupejošas kustības motīvs. Turklāt kadencē tādā pašā veidā kā tēmas sākumā (*polysyndenton*) tiek apstiprināts tēmas otrais motīvs (savveida antitēze); 38.–45. t. seko *confirmatio* – iepriekšējā impulsa (pirmais motīvs) apstiprinājums, kas kļuvis noapaļotāks (*tirata* pāriet *circulatio*). Raksturīgi, ka atkārtojuma paņēmieni šeit sākotnēji, tāpat kā tēmā, kalpo impulsa apstiprinājuma mērķiem, bet pēc tam jau visas šīs stadijas apstiprināšanai; 53.–61. t. norit *digressio*, atkāpšanās – vispirms tonālajā plānā: atkal uz īsu brīdi atgriežas pamattonalitāte, intonatīvi skaidras ir saiknes ar otro melodisko motīvu (*catabasis* figūra); 61.–65. t. iezīmējas *peroratio*, noslēgums, kas balstās uz kadences uzbūves atkārtojumu. Melodiskais gājiens atgādina atvadu saucienu.

Tādējādi pirmā daļa (senās sonātes formas ekspozīcija) ļoti pārlicinoši tiek veidota pēc retorikas loģikas likumiem, kuros jūtami arī sonātes formas ekspozīcijas attiecību aizmetņi: tonālā binaritāte, pakāpeniska pāreja no viena posma pie otra. Taču pēdējā gadījumā nav un arī nevar būt tēmu un tēlu kontrasta. Tā ir tieši tā pati doma, tikai citā rakursā – varbūt no tā izriet tēmu kontrasta atvasinājums klasiskajā sonātes formā?

Arī sonātes formas otrā daļa apstiprina tieši retoriskās loģikas nozīmi. Tomēr tā

¹⁴ *Polyptoton* – atkārtojums citā tesitūrā un ar citu turpinājumu.

nesaglabā visas *dispositio* funkcijas, jo zināmā mērā pirmā daļa pilda *propositio* lomu visas formas apjomā. Tādēļ otrā daļa sākas uzreiz ar *partitio*, kas tagad ir daudz izvērstāks (66.–96. t.). Šis posms sākotnēji balstīts uz sākuma tirātiskā motīva attīstību (atkārtojumi, sekvencēšana, tesitūras maiņa, atkal virzē uz *c moll* un *f moll*).

Taču tagad parādās gan izsaučiena intonāciju attīstība (75.–79. t.) augšējā balsī, gan biežākas tonālās maiņas, gan pēkšņi pamatmotīva lēcienveida atkārtojumi (81.–84. t.), gan pakāpeniska galvenās tonalitātes atgriešanās ar paplašinātu *partitio* stadijas kadences uzbūvi no pirmās daļas (92.–96. t.). 97.–112. t. – *confirmatio* – sadaļā attiecīgi tiek atkārtots viss pirmās daļas *confirmatio* posms, tikai pamattonalitātē. *Digressio* posms netiek atkārtots, uzreiz seko *peroratio* (112.–116. t.), kas noslēdz visu kompozīciju.

Tā, protams, nav pilnīga analīze, taču sniedz priekšstatu par to, kādā veidā retoriskā dispozīcija (funkcionālā loģika) rod savu izpausmi skaņdarbā, tā organizācijā, par to, cik ciešas ir šīs loģikas un senās sonātes formas loģikas un īpatnību saiknes.

2. Caurviju (caurvijattīstības) formas

(Nošu piemēri – 3. daļa)

Šis ir īpašs formas tips, kas ieguva plašu izplatību tieši pirmsklasicisma laikā un vēlāk savu nozīmi praktiski zaudēja. Šādu formu galvenā īpatnība ir tās improvizējošais raksturs. Tādēļ galvenokārt tās tipiskas improvizatoriskiem žanriem – prelūdiņām, fantāzijām, kā arī parādās tokātās, uvertūrās u. c. Caurviju formu pamatā bieži ir akordiski harmonisks ‘karkass’, kas atskaņotājam bija figuratīvi ‘jāizkrāso’ (piemēram, Prelūdiņā no Hendeļa Svītas *A dur* nošu tekstā ir tikai akordu vertikāle, kuras figuratīvais izklāsts tika improvizēts; Luijam Kuperēnam ir dažas prelūdiņas bez taktsmēra, kurās paredzēts tas pats efekts – **piem. Nr. 41**). Iespējama ir arī polifonā tehnika, taču attīstība tāpat atgādina harmonisku (pakāpenisku akordu secību) vai tonālu (pakāpenisku tonālā apļa secību) izvērsumu, kas ir ļoti plūstošs un bieži vien – nepārtraukts.

Caurviju formas ir instrumentālas. Tās raksturīgas skaņdarbiem, kas komponēti instrumentiem – ērģelēm, klavīram (klavesīnam u. c. taustiņinstrumentiem), vijolei u. c. Dažas līdzīgas iezīmes var konstatēt operu, oratoriju un pasiju rečitātīvu posmos, t. i., – vokālajā mūzikā. Tomēr šo žanru pamati ir atšķirīgi. Tādēļ vokālajā sfērā organizējošais ir vārds, bet instrumentālajā – motīviski harmoniskā kustība. Tieši instrumentālajā mūzikā harmonijas vadošā loma (šī termina plašākā nozīmē) ir visredzamākā.

Apskatāmās formas raksturīgas gan 16.-17. (Gabrieli, Freskobaldi), gan 18. gadsimta (Bahs, Hendelis) mūzikai. Attīstības un faktūras variantu daudzveidībai var izsekot, piemēram, ņemot galvenokārt Hendeļa klavīrsvītu ievadskaņdarbos. Šeit sastopama uz akordiem balstīta gammveida kustība (Prelūdiņa no Svītas Nr. 1 *A dur*), figuratīvi arpedžēts izklāsts (Prelūdiņa no Svītas Nr. 3 *d moll*), homofona faktūra ar ornamentāli figuratīvu augšējo balsi un pavadošo balsu tercu/sekstu dubultojumiem (*Adagio* no Svītas Nr. 2 *F dur*) un visbeidzot – polifonas faktūras līdzekļi (Prelūdiņas no Svītas Nr. 5 *E dur*, Nr. 6 *fis moll* – **piem. Nr. 42 – a, b, c, d**).

Pakāpeniska tonāli harmoniskā secība ar blakus tonalitāšu zonu veidošanos kopējā nepārtrauktajā attīstībā rada fāzes, posmus, kas dažkārt atgādina, bet dažkārt arī tuvinās divdaļu, trijdaļu un daudzdaļu mazformām. Piemēram, Prelūdiņā no Hendeļa Svītas Nr. 1 *A dur* (**piem. Nr. 43**) iezīmējas it kā divi šādi posmi: pirmais, kur dominē pamattonalitāte (ar īslaicīgām novirzēm uz subdominanti) un tonikas ērģelpunkts – 9 t., un otrais, kur tonālā kustība kļūst aizvien aktīvāka (secīgi parādās *E–fis*), bet vēlāk atgriežas pamattonalitātē – 10 t.

Balstoties uz Hendeļa skaņdarbu piemēriem, var redzēt, ka caurviju formas eksistē gan kā

noslēgti (visas iepriekšminētās prelūdijas, neraugoties uz to ievadraksturu, tomēr ir pabeigtas, noapaļotas), gan arī kā nepabeigti (vispirms jau no tonāli harmoniskā viedokļa), tātad – nepatstāvīgi, izteikti ievadoša rakstura skaņdarbi. Piemēram, Sonātē vijolei un klavīram op. 1 Nr. 3 *A dur* I daļa *Andante* ir nepārprotams ievads nākamajai II daļai – Fūgai, bet III daļa *Adagio* pāriet IV daļas sonātes formā. Turklāt pēdējā gadījumā daļas nepatstāvīgums redzams jau pēc tās proporcijām (tikai 5 t.).

Vivaldi koncertos caurviju formas sastopamas vidējās daļās, tāpēc tās jo īpaši līdzinās pārējām starp divām pamatdaļām, kuras rakstītas senajās koncertformās un ir daudz izvērstākas (*Adagio molto* no cikla *Četri gadalaiki* trešā koncerta *Rudens*). Taču koncertžanra un koncertēšanas galvenā principa ietekme jūtama arī šajās daļās – formas pamatā ir divi kontrastējoši elementi un to mija; tai pašā laikā kontrasts izcelts ar tempa, ritma, melodikas, kā arī ar *tutti* un solo izklāsta palīdzību (*Adagio* no cikla *Četri gadalaiki* otrā koncerta *Vasara, Largo* no Koncerta vijolei, stīgām un klavesīnam op. 3 Nr. 3).

Tikpat bieži šādas formas ir sastopamas Baha mūzikā un pirmām kārtām – viņa improvizatoriska rakstura skaņdarbos ar ievada nozīmi. Piemēram, trijās Sonātēs vijolei solo lēnās (pirmās) ievaddaļās ir caurviju formas ar trim attīstības fāzēm, līdzīga (fāžveida) uzbūve raksturīga Prelūdiņām no Svītām čellam solo (Nr. 1 *G dur* (piem. Nr. 44); Nr. 2 *d moll*; Nr. 3 *C dur*; Prelūdiņas pirmā daļa no Svītas Nr. 5 *c moll*), kā arī klavīram rakstīto Angļu svītu un Partitu daļām (piemēram, Prelūdiņa no Angļu svītas Nr. 1 *A dur*; Fantāzija no Partitas Nr. 3 *a moll*) un prelūdiņām no *Labi temperētā klavīra* – LTK (I sējums – *Fis dur, H dur, G dur, c moll, g moll*; II sējums – *C dur*). Klavīrskaņdarbos dominē figuratīvi polifona faktūra. Retāk sastopama ir harmoniski figuratīva faktūra (Prelūdiņa *c moll, I*). Lielākoties raksturīgs diezgan ātrs temps un nosacīta attīstība (vismazākais skaņdarbs – Prelūdiņa *H dur, I*, kurā ir tikai 19 t.), kā arī attīstības fāžveida raksturs. Formas, kurās dominē caurvijattīstība bez izteiktām fāzēm, sastopamas daudz retāk (piemēram, Prelūdiņa *c moll, I*) nekā fāžveida attīstības formas. Turklāt fāžveida raksturs atkal saistīts, no vienas puses, ar tonālo virzību (tonālu balsta punktu parādīšanos), bet no otras – ar katras fāzes sākuma līdzību (t. i., motīvu atkārtīšanos). Tonālajai loģikai ir arī līdzīgas iezīmes. Piemēram, vismazākajā Prelūdiņā (*H dur, I* – piem. Nr. 45) tonālais plāns ir šāds:

$$\begin{array}{ccccccc} H - Fis & - & gis & - & E - H \\ T - D & & Tp (VI) & - & S - T. \end{array}$$

Lēnajā Prelūdiņā *g moll, I* tas ir vēl kompaktāks:

$$\begin{array}{ccccccc} g - B & - & c - g \\ T - Tp (III) & - & S - T. \end{array}$$

Taču abos gadījumos tonālais plāns atbilst formulai T–D–S–T. Dažos skaņdarbos arī pats tonālais plāns ir izvērstāks, un tā iekšējā loģika tiecas pēc citām likumsakarībām. Tā tas ir Prelūdiņā *Fis dur, I*, kurā fāžveida attīstība tuvina šo formu daudzdaļu mazformai. Tās tonālais plāns ir sekojošs:

$$\begin{array}{ccccccccccc} Fis & - & Cis & - & dis & - & ais & - & gis & - & Cis & - & Fis \\ T & - & D & - & Tp (VI) & - & Dp (III) & - & Sp (II) & - & D & - & T. \end{array}$$

Ir pārstāvētas gandrīz visas diatoniskās radniecības tonalitātes, turklāt pilnībā pārstāvēta blakusfunkciju grupa (trim pamatfunkcijām paralēlās) – tā veido it kā minora centru Prelūdiņā, toties malējie mažora posmi balstās uz tonikas un dominantes spoguļsimetriskām attiecībām.

3. Mazformas (vienkāršās)

(Nošu piemēri – 3. daļa)

Baroka formu dažādo grupu vidū mazformas ir visnestabilākās. Tieši šajā grupā parādās diezgan liels skaits formu, kas savā būtībā atbilst mazformu nosacījumiem, taču ne vienmēr pilnībā līdzinās viena otrai. Iemesls, pirmkārt, ir ekspozīcijas uzbūves savdabība un, otrkārt, – zināma sekojošu posmu, tai skaitā reprīzes, nestabilitāte. Pakavēsimies pie tā sīkāk.

3.1. Periods kā ekspozīcijas posms

Vispirms, mazformas ekspozicionālais posms pēc savas uzbūves nereti atšķiras no tā perioda tipa, kas kļuvis par ekspozīcijas pamatformu homofonās mūzikas vienkāršajās formās: parasti tas sastāv no diviem atkārtotiem tematiskās uzbūves teikumiem ar raksturīgām kadenču – puskadences un kadences – savstarpējām attiecībām. Pirmsklasicisma mūzikā pat žanrisku, dejisku skaņdarbu formās parādās tā saucamais *atrises tipa periods*. Tā ir īpaša ekspozīcijas izklāsta forma, kas, protams, maz atgādina tipisko periodu. Līdzība drīzāk atrodama izvietojumā – abos gadījumos tā ir sākumposma forma. Atrises tipa periods faktūras ziņā saistīts nevis ar homofoniju, bet gan polifoniju, dažreiz ar homofoni figuratīvo izklāstu (prelūdiņas žanrā). Tādēļ tieši šī forma sastopama skaņdarbos un stilos, kuros dominē polifonais izklāsts vai preludēšanas izklāsta veids.

Kas gan ir raksturīgs šādam periodam līdzās tam, ka tajā dominē polifonais izklāsts? Polifonas īpašības atspoguļojas arī atrises tipa perioda struktūrā, tai skaitā – līdzībā ar fūgas tēmu. Tās uzbūvē nereti var izcelt trīs nelielus posmus, kas savā nozīmē pilnībā sakrīt ar funkcionālo triādi *i m t*: sākumā ir tēmas kodols – impulss (vispildgtākā intonatīvā secība, elements), pēc tam seko atrise (nepārtraukta virzība – attīstība) un visbeidzot – tēmas noslēgums (kodeta).

Trīs līdzīgi posmi jeb fāzes raksturīgi arī atrises tipa periodam. Tas ir periods, kas nedalās teikumos. Taču tajā ir funkcionāla fāžu secība: sākums – turpinājums – noslēgums, citiem vārdiem, ir tematiskā impulsa fāze – atrises fāze – un kadences fāze.

Katras fāzes vispārējam raksturojumam nepiemīt kāda noteikta struktūras vai intonatīva konkrētība, bet tas ir ļoti vispārīgs, saistīts vienīgi ar mazformas ekspozīcijas attīstības funkcionālajiem nosacījumiem. Tādēļ arī proporcionālā ziņā fāzes ir brīvas. Pirmā fāze parāda ne tikai intonatīvās attīstības pamatu un faktūras veidošanas līdzekļus, bet iezīmē arī tonalitāti. Parasti tonālā noturība demonstrēta ar skaņkārtiski harmoniskajiem līdzekļiem, piemēram, ar pilnas funkcionāli harmoniskas secības parādīšanos (T–S–D–T). Otrā fāze – tā ir attīstība, atrise ar raksturīgu materiāla plūdumu, kas nereti ir sekvencējoši imitējošs, ar atkāpšanos no pamattonalitātes caur novirzēm uz radniecīgām tonalitātēm. Turklāt šeit iespējama arī jaunu tematisku elementu (intonatīvu, ritmisku u. c.) parādīšanās. Trešā fāze – tā ir kadence, visbiežāk dominantes vai paralēlā mažora (ja pamatā ir minors) tonalitātē, taču noslēgums var būt arī pamattonalitātē uz pirmās (pilna kadence) vai uz piektās (puskadence) pakāpes. Pirmā

un otrā fāze viena no otras atšķiras (kaut vai kopējās noturības un nenoturības ziņā) un ir nodalītas. Trešā fāze otrai seko un noslēdz to tik nepastarpināti, ka bieži ir vienkārši neatdalāma no visa iepriekšējā un veido ar to vienu veselumu, jo īpaši tad, ja ātra modulācija ir kadencē.

Apskatīsim dažus atrises tipa perioda variantus, izmantojot Johana Sebastiāna Baha mūzikas piemērus. Tā *Alemandē* no Franču svītas Nr. 3 *h moll* (piem. Nr. 46), kurā ir samērā liels ekspozīcijas posms – 12 taktis (atzīmēsim, ka izvērstāku ekspozīciju Franču svītā nav), sākuma fāze ir neliela – tikai 2 taktis, atrises fāze – 5,5 taktis, trešā fāze (šajā gadījumā to var nodalīt) – 2 taktis, un tai piekļaujas vēl 2 papildinājuma taktis. Tēmas kodols balstās uz divbalsīga imitācijtipa izklāsta. Atzīmēsim arī raksturīgu uztakts trihorda intonāciju, kas kā caurviju doma saista visu periodu¹⁵, imitējamās sākumfrāzes kopējo augšupejošo virzību, ko noslēdz lejupejoša kvinta (*Alemandes* skumjo kolorītu koncentrēti atspoguļo tieši šī frāze). Otrā frāze paspilgtina gan pamatnoskaņu, gan intonatīvā zīmējuma abas īpašības: kāpums izrādās koncentrētāks, bet kritums – plašāks un attīstītāks. Interesanti ir arī atzīmēt, ka 1) tieši šeit sasniegta ne tikai perioda, bet visas dejas melodiskā virsotne (h^2 – visaugstākā skaņa), un, kaut arī šī skaņa vēl tiks atkārtota (atrisis fāzē formas otrās daļas sākumā), atkārtojumi nebūs bieži, kas liecina par perioda otrās fāzes melodijas skaņu kā par virsotni; 2) savstarpējās attiecības (imitācijtipa divbalsība – pirmā frāze, parastā divbalsība – otrā frāze) rod savu turpinājumu visā periodā, kur atrises fāze balstās uz sekvenčveida imitācijtipa kustības, kas kļūst aizvien aktīvāka un skaldītāka, bet noslēguma fāze balstās uz parastas divbalsības. Perioda tonālais plāns nav īpaši izvērsts. Fāzes atrises beigās (7. t.) parādās jauna tonalitāte *fis moll*, kas pēc tam kļūst par skaņdarba ekspozīcijas otrās puses pamattonalitāti. T. i., šajā gadījumā var runāt par divu (un tikai) tonalitāšu zināmu līdzsvaru: 6 taktis – *h moll*, 6 taktis – *fis moll*. Taču, ja sākumā ir pilnīgs *h moll* pārsvars, tad *fis moll* sfēras otrajā pusē visu laiku parādās atgādinājums par *h moll* (īslaicīgas novirzes 8., 10.–11.taktī).

Mēs labi zinām, ka Baha mūzikā faktūra ir piesātināta ar slēpto balsu lineāru kustību, neatkarīgi no tā, kādam faktūras tipam tā pieder – homofonajam, polifonajam vai jauktajam. Arī šajā piemērā līdzās reālai divbalsībai rodas papildus balsis, kas vienmēr pastiprina mūzikas emocionalitāti. Piemēram, sākuma melodiskajā frāzē slēptā divbalsība rada pretrunu starp jau iepriekš atzīmēto kustības augšupejošo līniju un vienas un tās pašas nots *h* ostinētu atkārtojumu. Kāpums – retoriska figūra *anabasis*, kā zināms, visbiežāk asociējas ar pozitīvām, gaišām emocijām, ir ‘debesu’, ‘cēlā’, ‘ideālā’ simbols. Lejupejošās figūras *catabasis* semantika ir pretēja. Mēs redzam, ka sākuma intonatīvā sfēra sasaucas ar *anabasis* figūru, bet pēc tam kļūst acīmredzams, ka visa perioda faktūra burtiski piesātinās ar otrā tipa – lejupejošu kustību. Tas izpaužas tiešā, reālā intonatīvajā zīmējumā: 3., 4. taktī apakšējā balss paldzina uz kavēšanos pie galējiem reģistriem – piemēram, augšējās balss virsotnes [h^2 (2., 3.) a^2 (4.) gis^2 (7.) fis^2 (8.) e^2 (10.) d^2 cis^2 (11. t.)] vai apakšējās balss zemās skaņas [*fis* (1., 2.) *e* (3.) *d* (4.) *cis* (5.) *H* (5., 6. t.)]; slēptajā kustībā (papildinājumā) – vairākas lejupejošas līnijas burtiski uzslāņojas viena otrai (tas arī atzīmēts piemērā). Tas it kā sabiezina kolorītu, padara to vēl skumjāku un tumšāku.

Franču svītu *alemandēs* sastopami periodi, kas noslēdzas uz dominantes (V pakāpes – Nr. 1 *d moll*), taču daudz biežāk modulē uz V pakāpes tonalitāti (Svītas Nr. 2 *c moll*, Nr. 4 *Es dur*, Nr. 5 *G dur*, Nr. 6 *E dur*). Tas raksturīgi arī citiem Baha sacerējumu dejiska un nedejiska tipa skaņdarbiem. Piemēram, tikai vienā no 15 divbalsīgajām invencijām (Nr. 14 *B dur*) periods

¹⁵ Tās vairākkārtēji tieši vai sekvenčveida atkārtojumi atzīmēti piemērā Nr. 46 ar → zīmi, bet variantveida izmaiņas (galvenokārt izejmateriālu paplašinošas vai sašaurinošas) – ar ===== zīmi.

noslēdzas ar pamattonalitātes dominanti (piem. Nr. 47); visos citos gadījumos tā ir vai nu minoram paralēlā tonalitāte (Nr. 7: $e-G$; Nr. 4: $d-F$; Nr. 13: $a-C$), vai V pakāpes tonalitāte (Nr. 1: $C-G$; Nr. 3: $D-A$; Nr. 8: $F-C$ u. c.). Taču fāžu attiecības rada ļoti daudzveidīgu ainu. Turklāt dažos gadījumos trešo fāzi vispār grūti nodalīt, tā saplūst ar otro (Nr. 14 *B dur*: 1+4 t., Nr. 13 *a moll*: 2+3,5 t.), citos šāda nosacīta norobežošana ir iespējama (Nr. 1 *C dur*: 2+3+1,1¹⁶ (piem. Nr. 48), Nr. 3 *D dur*: 4+4+3,1; Nr. 7 *e moll*: 2+3+1; Nr. 8 *F dur*: 3+6,5+2; Nr. 10 *G dur*: 2+7+4,1; Nr. 4 *d moll*: 4+10+3,1 u.c.). Tematiskajā kodolā, kur koncentrēts intonatīvais pamatmateriāls, nereti rodas dažādu veidu atkārtojumi: imitācijas dažādās balsīs, pamatmotīva vai frāzes sekvenčveida atkārtojumi – bieži T–D (t. i., jautājuma–atbildes) attiecībās. Divbalsīgajās invencijās visizvērstākais tematiskais kodols ir astoņas sākumtaktis (tiesa, 3/4 taktsmērā) Nr. 6 *E dur*, kur tematiskais materiāls izklāstīts četrās taktīs, bet pēc tam seko atkārtojums vertikāli pārstatāmajā (oktāvas) kontrapunktā¹⁷ (piem. Nr. 49).

Atrises tipa periods ir visraksturīgākā Baha mazformu ekspozicionālo posmu uzbūve.

Arī Hendeļa mazformās atrises tipa periods nav retums, taču dažkārt tam ir savdabīga struktūra. Piemēram, *Alemandē* no Svītas *G dur* (publicēta 1733. gadā) sākuma periods faktūras ziņā ir homofons (piem. Nr. 50), taču saglabā visas atrises tipa perioda fāzes (2+2+3), bet *Menueta* periodu turpretim caurauž imitācijveida kustība (kaut tā arī balstās uz ļoti vienkārša intonatīva zīmējuma – pakāpeniskas augšupejošas kustības, kas redzama pat figurācijās). Iekšējās kadences liecina jau par jaunu homofono loģiku, par teikumiem. Taču to tematiskās attiecības, kā arī funkcionālā atkarība skaidri atgādina atrises tipa perioda trīs fāzes (piem. Nr. 51):

1. teikums	2. teikums	2. teikuma variants	3. teikums
a	b	b ₁	a ₁
8 _v + 2 _v	8 _v	8 _v	8 ₁ t.
<i>G</i>	<i>G - D</i>	<i>D</i>	<i>D</i>
tematiskais kodols	a t r i s e		noslēgums

Atrises tipa periods, protams, nebija vienīgais tolaik iespējamais. Pirmkārt, tas, kā jau minēts, bija visciešāk saistīts ar polifono izklāstu (gan ģenēzes, gan faktūras zīmējuma ziņā). Otrkārt, tā ir īpaša stilistiska pazīme Baha mūzikai un vācu tradīcijai kopumā. No otras puses, citu nacionālo skolu mūzikā perioda uzbūvē izplatītākas bija citas tendences, kaut arī pats periods ne vienmēr bija tipiski homofons. Teiktais pirmām kārtām attiecas uz franču mūziku. Dejiskums ir teju tās svarīgākais žanriskais pamats, kas nosaka struktūru iekšēju periodiskumu, izteiktu dalījumu, kadences.

Tieši franču mūzikā lielu izplatību gūst kvadrātstruktūras (4, 8, 16 taktis), kurās iespējamas arī dažāda tipa kadenču attiecības (piemēram, V–V, I–I, V–I, I–V) un teikumu atkārtojumi (tiešs, variēts, variantveida utt.). Piemēru vidū, Luija Kloda Dakēna Rigodoni I un II: I – 8_v+8₁; II – 4_v+4_v (piem. Nr. 52, 53); Žana Fransuā Dandrijē *Koķete* (*La Coquette*): 4+4; *Burē*

¹⁶ Apzīmējums '1,1 t.' liecina par fāzes/posma noslēgumu ar nākamās takts pirmo taktsdaļu.

¹⁷ Atrises tipa perioda piemērus skat. arī pie mazformu analīzes.

D dur: $4+4^{18}$.

Taču nereti parādās arī nekvadrātiski periodi (6, 7, 9, 10 un vairāk taktis), kuros regularitātes vai atkārtojuma loma nav tik redzama vai vispār neparādās. Piemēri ir, Žaka Šampiona de Šambonjēra *Kurante d moll*: 9 t.; *Žīga D dur*: 10 t. (3+3+4); *Alemande F dur*: 9 t. (4+5); Fransuā Kuperēna *Menuets no Puatū (Menuet de Poitou)*: 6 t. (3+3). Turklāt dažkārt rodas interesantas teikumu attiecības. Piemēram, Šambonjēra *Kanārijputniņš (Canaries)* (piem. Nr. 54) kopējā kvadrātiskā struktūra dalās divos neproporcionālos (nesimetriskos) teikumos ar imitācijveida atkārtojumiem:

$$\begin{array}{c} \hline 4,5_v + 3,5_I \text{ t.} \\ G-D \quad D-G^{19}; \end{array}$$

Žana Fransuā Dandrijē skaņdarbos nereti pēc modulācijas un kadenčveida noslēguma jaunā tonalitātē (t. i., pēc perioda beigām) parādās papildus teikums, kas dažkārt uz brīdi atgriež sākuma tonalitāti, bet noslēdzas ar dominantes vai arī ievada dominantes tonalitāti. Piemēru vidū ir skaņdarbā *Noskumusī (L’Affligée)*, skat. piem. Nr. 55):

$$\begin{array}{c} \downarrow \quad \leftarrow \\ 8_v + 8_I + 6_I \text{ t.} \\ g \rightarrow B \rightarrow D; \\ \text{Orfeja lira (La Lyre d’Orphée):} \\ \downarrow \quad \leftrightarrow \\ 4_I + 8_I + 4_v \text{ t.} \\ C - Es \quad c \end{array}$$

Virknē gadījumu parādās arī atrises tipa periodi:
Dandrijē *Putnu klaigas (La Caquet)*: 11 t. (4+5+2), *Čivināšana (Le Ramage)*: 20 t. (4+12+4)
 $E - H$ $g - B$.

Taču arī vācu skolā, tai skaitā Johana Sebastiāna Baha daiļradē, redzamas līdzīgas tendences dejiska rakstura un homofonos (vai homofonijai tuvos) skaņdarbos – sarabandās, menuetos, gavotēs u. c. Piedāvājam dažu šo periodu shēmas:

¹⁸ Skaņdarbi skatīti dažādos avotos, t. sk. krājumā *Французская клавицинная музыка/ для фортепиано*, red.-sast. L. Roščina – Москва: Музыка, 1974.

¹⁹ Svītra virs cipariem, kas norāda taktu skaitu teikumos, apzīmē šo teikumu intonatīvo līdzību, t. i., gadījumus, kad veidojas atkārtotas uzbūves periodi.

deja	numurs	Franču svītas	numurs	Angļu svītas	numurs	Partītas klavīram
SARABANDA	I	$4_V + 4_I$ t. <i>d - g-d</i>	II	$4_I + 4_V + 4_I$ t. <i>a C</i>	IV	$8_V + 4_I$ t. <i>D - A</i>
	IV	$4_V + 4_I$ t. <i>Es Es-B</i>	III	$8(4 + 4)_V$ t. <i>g (T ērg.punkts)</i>		
	V	$8_I + 8_I$ t. <i>G G-D</i>				
	VI	$4(2+2)_V + 4(2+2)_I$ <i>E E-H</i>				
MENUETS	III	$8_V + 8_I$ t. <i>h h-D</i>	IV	$8_I + 8_I$ t. <i>F C</i>	IV	$4_I + 4_V$ t. <i>D</i>
	IV	$2+2+1+1+2_I$ t. <i>Es - B</i>		$4_I + 4_V$ t. <i>d</i>		
	VI	$4_I + 4_I$ t. <i>E - H</i>				
GAVOTE	V	$4_V + 4_I$ t. <i>G - D</i>	III	$4_I + 4_I$ t. <i>g g-B</i>		
			VI	$4_V + 4_V$ t. <i>d</i>		

Periods, t. i., mazformas ekspozicionālā daļa, bieži (tomēr ne vienmēr) tiek atdalīts no citām daļām ar atkārtojuma zīmi. Piemēram, Baha svītu daļās tā ir parasta parādība, bet invencijās un prelūdiņās no LTK – drīzāk izņēmums (LTK I – *h moll*, II – *B dur*, *a moll*, *dis moll*, *c moll*).

Tādējādi, pat balstoties uz šiem nedaudzajiem pētījumiem, var izdarīt dažādus secinājumus, kas saistīti ar perioda formu apskatāmajā laikmetā:

- 1) parasti tā ir mazformu ekspozīcijas uzbūve;
- 2) parasti periodu no nākamās daļas atdala atkārtojuma zīme, kaut arī tas nav obligāts nosacījums;
- 3) apjoma ziņā periodi var būt visdažādākie – no nelielām 4–6 taktu uzbūvēm līdz lieliem un attīstītiem (vairāk nekā 20–30 taktis) periodiem;
- 4) homofona (jeb tam tuva) tipa skaņdarbos, neskatoties uz visu iespējamo variantu daudzveidību, periods vairāk tiecas uz regularitāti, periodisku organizāciju. Šajā gadījumā pieaug kadenču loma, kas norāda arī uz teikumu esamību. Līdz ar to periods šeit jau pilnībā veidojas kā hierarhiska organizācija, kas ietver motīvu – frāzi – teikumu;
- 5) un tomēr par visoriģinālāko, savā ziņā, par laikmeta ‘stila pazīmi’ kļūst atrises tipa periods. Tas ir kā ‘tilts’, kas apvieno sevī polifono un homofono sākotni: pirmo pārstāv plūdums, neierobežotība, attīstības/atrisis ‘bezgalīgums’, izvairīšanās no kadencēšanas, motīvu izstrādāšanas dažādi veidi, bet visupirms – imitācijveida sekvencēšana, pati kompozicionālo funkciju loģika, kas izraisa uzbūves fāžveidību, motīvs, frāze – galvenie struktūras komponenti; savukārt par otro liecina pati perioda forma;
- 6) var runāt par diviem virzieniem perioda attīstībā saiknē ar žanriskajām un nacionālajām īpatnībām:
 - homofonais dejiskums, kas spilgtāk izpaudies franču mūzikā, izraisa tieksmi uz homofonā perioda tradicionālo struktūru,
 - polifona iedaba (pat uz dejiska pamata), kas spilgtāk izpaudusies vācu un itāļu skolās, nosaka tieksmi uz polifonizētu atrises tipa periodu.

3.2. Mazformas kopveidols un senā divdaļforma

Mazformas jeb vienkāršās formas baroka laikmetā ir diezgan izplatītas. Tās raksturīgas gan atsevišķiem skaņdarbiem (dejas un nedejiski skaņdarbi svītās, sonāšu un koncertu daļas, prelūdijas u. c.), gan lielāku darbu uzbūvei (piemēram, Baha *Goldberga* variāciju tēma).

Skaņdarbiem, kas rakstīti šāda veida formā, vienmēr ir viens afekts, tie ir tematiski viendabīgi. No tā izriet spilgtu kontrastu neesamība, v i e n o t a intonatīvā, faktūras, ritma zīmējuma pārsvars. Tas nebūt nenozīmē atjaunotnes trūkumu, taču tā notiek motīva līmenī, nepāraugot jaunā tēmā. Piemēram, ārēji kontrastējošs izskatās senās divdaļformas otrais posms Prelūdiņā *B dur* no LTK I sējuma (11.–20. t. – **piem. Nr. 56**). Taču šeit nav intonatīvā kontrasta: pirmā posma figuratīvā kustība it kā vertikalizējas otrajā posmā. Līdz ar to tiek piedāvāti divi preludēšanas varianti. Savukārt par formas organizācijas galveno faktoru kļūst tonāli harmoniskais, kā arī intonatīvi tematiskais faktors.

Tonāli harmoniskais faktors neapstrīdami ir vadošais. To var izskaidrot gan ar polifonu formu (tai skaitā – fūgas) ietekmi, gan vienkārši ar harmonijas iespējām attīstības sfērā (trūkstot tematiskajam kontrastam), gan ar kadences lielo organizējošo, regulējošo lomu formas vispārējā procesuālajā virzībā. Tieši kadenču dēļ notiek veselā dalīšanās atsevišķos posmos. Pirmā nozīmīgākā kadence parādās pirmā posma beigās. Ja kadences ir tikai divas, tas liecina par divdaļību. Taču nereti attīstībā pēc pirmā posma var sastapt līdzvērtīgas kadences, turklāt – vairākkārt, kas kļūst par rādītāju vairākām attīstības fāzēm un attiecīgi – vairākiem formas posmiem. Parasti kadences parādās galvenajai tonalitātei radniecīgās tonalitātēs, bet pati formas virzība pakāpeniski aptver vairumu no I radniecības tonalitātēm, formas noslēgumā atgriežoties pie pamattonalitātes. Tieši tonāli harmoniskā faktora loma ļauj spriest par divu, triju, četru un vairāku daļu uzbūvi.

Arī intonatīvi tematiskais faktors formā nav mazsvarīgs, jo tematiskā materiāla vienotība visa skaņdarba gaitā lielākoties liecina par mazformu a t t ī s t o š o raksturu. Jauna kontrastējoša tematiskā materiāla parādīšanās nav raksturīga.

To var redzēt *Alemandes* otrajā posmā (no Baha Franču svītas *h moll*), kuras pirmais posms tika apskatīts jau iepriekš (skat. **piem. Nr. 46**). Šajā skaņdarbā skaidri izpaužas dažas iezīmes, kas raksturīgas kā senajai divdaļformai, tā arī komponista stilam kopumā. Viena no tām ir otrā posma sākums, kur pamatmotīvs parādās apvērsta veidā, t. i., atkal spilgti izteikts ir polifonais pamats. Šajā skaņdarbā viss otrais posms balstās tikai uz šī apvērsta motīva varianta. Tikai 22.–23. t., t. i., pašā noslēgumā atkal skan augšupejošs motīvs, bet nu jau ir ar izmaiņām intervāliskajā zīmējumā. Interesanti, ka šis motīva ekspozicionālais variants parādās pēc pārtrauktas secības. Salīdzinājumā ar pirmo posmu, var konstatēt arī to, ka pats motīvs otrajā posmā parādās daudz biežāk – burtiski katrā taktī, turklāt vairākkārt, kas arī liecina par aktīvu attīstību. Pieaugoša nozīme ir arī uz šī motīva (10. t.) balstītajai figuratīvajai kustībai, kas otrajā posmā nedaudz izmainās intonatīvā ziņā un arī iekļaujas attīstībā (15., 21. t.). Tādējādi tā ir gan jauna kvalitāte, gan reizē – attīstība attiecībā pret pirmo posmu.

Tāpat kā iepriekš, pirmajā posmā, attīstībā tikpat aktīva loma ir imitācijveida sekvencēm. Taču kopumā šajā posmā attīstošās īpašības ir pastiprinātas. Vienlaikus ārējā līdzība ar ekspozīciju saglabājas: pirmkārt, to apliecina proporcionālitate (pa 12 taktīm katrā daļā), otrkārt – tonālās virzības (*h–fis*, *fis–h*) spoguļraksturs, tajā pašā laikā – tas nav atkārtojums, bet tieši attīstība. Tādēļ jau otrā posma pašā sākumā tiek atkārtota nevis sākumfrāze, bet izcelts tās

pamatmotīvs, kas tiek imitēts un sekvencēts.

Visbeidzot, bagātinās tonālais plāns. Kaut arī šajā nelielajā skaņdarbā tas nav plaši izvērst, tomēr tas ļoti atbilst skumji atturīgās pamatnoskaņas saspringti koncentrētajam raksturam, jo otrajā posmā dominē *e moll* (IV pakāpes tonalitāte). Un nevienas mažora tonalitātes! Lieki piebilst, bet bez tā neiztikt, ka otrajā posmā saglabājas ekspozīcijas faktūras ritma zīmējums, kā arī pakāpeniskas lejupslidošas kustības nozīme, kas lielākoties saistītas ar slēptajām balsīm.

Kā jau tika atzīmēts, katrā *Alemandes* daļā ir 12 taktis. Šāda proporcionāla samērība ir ļoti raksturīga gan senajai divdaļformai kopumā, gan Baha mūzikai. Parasti šādā formā daļas ir vai nu vienādas, vai otrā nedaudz lielāka. Piemēram, Baha Franču svītās tikai divās no sešām *Alemandēm* otrā posma apjoms nedaudz pārsniedz pirmo (Nr. 2: 8–10. t., Nr. 6: 12–16 t.). Angļu svītās visas *Alemandes* ir proporcionālas, un tikai divās *Kurantēs* otrais posms ir nedaudz paplašināts. Toties Partitās klavīram ir otrādi: abu deju formā dominē tendence paplašināt otro posmu.

Apskatītajā *Alemandē* abi posmi atzīmēti ar atkārtojuma zīmi:

$$a :||: b :|| ,$$

kas ir ļoti raksturīga mazformu īpatnība. Tomēr jāpiebilst, ka pats otrais posms ne vienmēr ir vienots, nedalāms. Attīstībai, kas raksturīga šim formas posmam, var būt vairākas sekcijas, no kurām katrs beidzas ar noturīgu kadenci kādā no radniecīgajām tonalitātēm. Turklāt visbiežāk mēdz būt divas sekcijas: pirmā noslēdzas subdominantes tonalitātē, otrā – pamattonalitātē. Līdzīgu divu sekciju otro posmu var redzēt *Kurantē* no Baha Franču svītas *h moll*, kuras uzbūve izskatās šādi:

$$a :||: b :|| \\ 12 \quad 7 + 9 t.$$

$$h - fis/Fis \rightarrow e \rightarrow h \quad (\text{piem. Nr. 57}).$$

Interesanti atzīmēt kādu likumsakarību Baha dejās. *Alemandēs* otro posmu sekcijveida raksturs sastopams reti, bet *Kurantēs* tā ir diezgan bieža parādība. Turklāt, sekcijas ir ne visai izvērstas, to skaits var būt lielāks. Piemērs ir *Kurante II* no Angļu svītas Nr. 1 *A dur*:

$$a :||: b :||: \\ 8 \quad 6,1 + 4,1 + 6 t. \\ A - E \rightarrow D \rightarrow h \rightarrow A \\ I \quad V \quad IV \quad II \quad I \quad (\text{piem. Nr. 58}).$$

Kā vienmēr, par nosacītu (šajā gadījumā) katras sekcijas patstāvību liecina nevis tematiskais materiāls, bet noturīga kadence. *Kurantē*, par kuru tika runāts iepriekš, kadences, kas noslēdz katru sekciju, sakrīt ar nākamās sekcijas sākumu. Tādējādi tiek izcelta otrā posma kaut arī nosacīta, tomēr viengabalainība. Gadījumā, kad nav līdzīgu uzslāņošanas un sekcijas noslēgums uzsvērts ne tikai harmoniski, bet arī ritmiski, divdaļformā rodas tieksme uz vairākdaļu kompozīciju. Līdz ar to parādās formas, kas ārēji saglabā divdaļības iezīmes, bet būtībā jau pārkāpj tās robežas. Baha svītās tas īpaši raksturīgi dejām, kas vairāk orientētas uz homofoniju (sarabandām, menuetiem, gavotēm u. c.), kā arī nedejiskiem skaņdarbiem.

Senās divdaļformas rašanās, no vienas puses, saistīta ar polifono mūziku, polifono rakstības tehniku, kas noteica pašu muzikālo materiālu. No otras puses, nav šaubu par saikni ar vokālajiem žanriem un formām. Šīs saites ir ģenētiskas, jo profesionālā instrumentālā mūzika

sākas ar vokālo skaņdarbu pārlikumiem tālaika instrumentiem (piemēram, lautai). Acīm redzami, ka vokālo formu ietekme vēl vairāk padziļinājās, kad vokālā mūzika kļuva strofiska, t. i., ieguva skaidru metroritmisku struktūru, kas balstīta uz ritmizētas dzejas strofas. Tieši strofiskajā organizācijā visskaidrāk izpaudās pretēju sākotņu vienotība – stabilas (noturīgas), saistītas ar skaņu un tēlainā vispārinājuma augstu pakāpi, un mobilas (pārstattipa), kas saistītas ar vārdu un atspoguļo satura attīstības konkrētību.

Tādēļ nav nejaušība, ka par vienu no agrīnajām instrumentālajām formām kļūst variāciju forma, kas visspilgtāk saglabā abu vokālās strofiskas sākotņu nozīmi, jo izmaiņas katrā jaunā variācijā it kā iegūst dzejas teksta attīstības funkciju, tajā pašā laikā vienmēr saglabājas arī kāda stabila kvalitāte – melodiskā basa balss, harmoniskais plāns, kopējā struktūra utt. Taču tas attiecas pirmām kārtām uz daudzstrofu vokālajām formām. Bet, ja vokālajā skaņdarbā bija tikai divas strofas, tad instrumentālajā pārlikumā veidojās divdaļība. Protams, sākotnēji tas varēja būt vienkāršs ornamentāls strofas atkārtojums, taču vēlāk pastiprinājās tieši otrā posma jaunā, a t t i s t o š ā kvalitāte attiecība pret sākotnējo izklāstu. Jau šajā gadījumā noteicošais vārds piederēja polifonajai tehnikai. Radās un nostiprinājās instrumentālā senā divdaļforma.

Tātad var atzīmēt dažas senās divdaļformas raksturīgākās iezīmes:

- 1) šai formai vairumā gadījumu ir tipiska polifonā faktūra;
- 2) tās pirmais posms ir atrises tipa periods, kas visbiežāk modulē uz V vai III (minorā) pakāpes tonalitātēm;
- 3) otrais posms ir ekspozīcijas materiāla tālāka polifona attīstība, tematisko elementu secība un to ekspozicionālās attīstības posmi var saglabāties, bet var arī mainīties; visstabilākais šajā ziņā ir posma sākums un beigas, kur līdzība ar pirmo posmu ir visvairāk redzama;
- 4) tonālajā ziņā otrajam posmam sākumā ir raksturīgs subdominantes sfēras pārsvars (pat, ja tonālā kustība ir aktīva) vai vispārēja tonālā nenoturība, bet vēlāk – atgriešanās un nostiprināšanās pamattonalitātē. Līdz ar to vispārējās līnijās formas tonālais plāns atgādina zināmo formulu:

$$T - D \mid S - T ;$$
- 5) otrais posms var būt nedalāmi viengabalains, bet var sastāvēt no divām vai vairākām sekcijām, no kurām katra noslēdzas ar kadenci vienā no radniecīgajām tonalitātēm;
- 6) senās divdaļformas posmi bieži ir simetriski, proporcionāli, taču ir iespējams arī otrā posma paplašinājums;
- 7) abus posmus formā norobežo atkārtojuma zīmes, kas īpaši raksturīgi ir deju žanriem.

3.3. Senā trijdaļu un daudzdaļu forma

Trijdaļības (tāpat kā daudzdaļu organizācijas) saknes var saskatīt senajā divdaļformā, tai skaitā – tās otrajā posmā, kurai ir sekciju uzbūve. Kā vienmēr, īpaša zīme, kas nosaka katras sekcijas zināmu patstāvību, ir nevis tematiskais materiāls, bet noturīga kadence. Atgādināsim, ka pie viena afekta primāta mazformā tematiskie kontrasti diezin vai varēja rasties, arī tēmas loma biežāk piemita tematiskajam kodolam, t. i., motīva tipa uzbūvei, bet procesa organizācijā

vadošā funkcija bija harmonijai. Sekcijas divdaļformas otrajā posmā pirmām kārtām saistītas ar harmoniju, ar noturīgu kadenču parādīšanos.

Ja kadences, kā tas ir *Kurantē* II no Baha Angļu svītas Nr. 1 (par to runāts iepriekšējā nodaļā), kas noslēdz katru sekciju, sakrīt ar nākamās sekcijas sākumu (uzslāņojuma paņēmiens), tiek izcelta, lai arī nosacīta, tomēr posma viengabalainība²⁰. Gadījumā, kad šādu uzslāņojumu nav un sekciju noslēgums saistīts ar veselu virkni dažādu nosacījumu (ne tikai harmoniskā, bet arī melodiskā kadence, bet galvenais – metroritmiska cežūra), pastiprinās otrā posma dalījums un sekciju patstāvība, bet rezultātā – formas virzība uz vairākdaļu kompozīciju: trijdaļu, četrdaļu. Līdz ar to parādās formas, kas ārēji saglabā divdaļības pazīmes, bet būtībā jau to pārsniedz.

Baha svītās tas ir īpaši raksturīgi tādām dejām kā sarabanda, menuets, gavote, burē u. c., kā arī nedejiska rakstura daļām (precīzāk – tām, kurām nav kādas dejas nosaukuma). Piemēram, Angļu svītās šādu sekcijveida uzbūvi sastopam *Sarabandās* (Svīta Nr. 2: 12 | 8+8 t.; Nr. 4, 5, 6: 8 | 8+8 t.), *Gavotē* I (Nr. 3: 8 | 10+16 t.), *Menuetā* I (Nr. 4: 16 | 8+8 t.); Partītās – piemēram, *Skerco* (Nr. 3: 12 | 8 + 12 t.) utt. Kā redzams minētajās shēmās, virknē gadījumu (*Sarabandas* no svītām Nr. 4, 5, 6, *Gavote*, *Skerco*) vērojams simetrisks līdzsvars vai nu starp visiem, vai arī starp malējiem posmiem. Tas arī liecina par kopējās uzbūves trijdaļību.

Apskatot trijdaļu un daudzdaļu formas, var mēģināt veikt vispārēju klasifikāciju²¹. Par pirmo pazīmi kļūst daļu skaits: t. i., divu, triju, četru un vairāku daļu formu iespējamība. Otrkārt, vērā ņemams kritērijs ir reprīze vai tās trūkums, t. i., pirmā posma materiāla atkārtojums formas noslēguma posmā: ir reprīzes un bezreprīzes formas. Visi iepriekš nosauktie piemēri, kas dēvējami par trijdaļīgiem, atšķiras ar to, ka tajos nav reprīzveida atkārtojumu. Tātad tie pieder bezreprīzes formām.

Treškārt, noteikta loma ir arī atsevišķu posmu tematiskajam materiālam. Tā kā tie, atšķirībā no divdaļformas, ir jau vairāki, svarīgu nozīmi iegūst šo materiālu līdzība vai atšķirība, turklāt īpaši – katras daļas sākumposmos. Ja sākuma posmi ir līdzīgi, visa forma iegūst uzbūves v a r i a n t v e i d ī b u . To redzam *Skerco* no Partitas Nr. 3, kur katrs atsevišķs posms sākas ar vienu un tā paša motīva variantu (piem. Nr. 59): pirmā posma sākummotīvam raksturīga kustība pa minora trijskaņu skaņām ar sekojošu pakāpenisku gājienu melodijā, otrajā posmā (12. t.) tā jau ir kustība pa mažora trijskaņu skaņām, trešajā posmā (20. t.) – kustība pa mažora kvartsekstakorda skaņām, mainās arī faktūras zīmējums; iespējams, ka tādēļ formas trešajā posmā kā noslēguma fāze parādās vēl viens sākuma motīva variants (28. t.) – šoreiz ar pārharmonizāciju. *Skerco* kopēja uzbūve tādējādi izskatās sekojoši:

a :	: a ^v ₁	a ^v ₂ +	a ^v ₃ :
12	8	8 +	4 t.
a - C	C - d	d -	a


(zīme ^v pie burta apzīmē variantu).

Taču šāda līdzība rodas ne vienmēr. Dažreiz visi posmi vai daži no tiem sākas ar citu materiālu. Tas var būt kāds pirmā posma blakusmotīvs, jauns motīvs. Turklāt pēdējā gadījumā

²⁰ Dažkārt dalījums tiek pārvarēts nevis ar uzslāņojuma (pārklāšanās) paņēmienu, bet ar citiem līdzekļiem – melodiska aizmata pie pārstatāma basa arī veicina cežūras mazināšanos (Angļu svīta Nr. 2 – *Burē* II).

²¹ Šai klasifikācijai var piederēt arī divdaļforma, par kuru jau runāts iepriekš.

intonatīvā materiāla jaunā kvalitāte parasti ir tuva pirmā posma materiālam. Spilgti izteikts intonatīvais kontrasts nav raksturīgs. Bet šim posmam kā tādām var būt gan nenoturīgs, struktūras ziņā plūstošs, gan pirmā posma uzbūvei tuvs raksturs (īpaši, ja tā dalās teikumos un ir pilnībā tradicionāla, vai arī īpašs, taču homofons periods). Bet, tā kā plašākā nozīmē visi posmi, kas seko pirmajam, ir attīstība, tad kopumā šīs formas var apskatīt kā variantattīstības ($\mathbf{a}^V_1, \mathbf{a}^V_2, \mathbf{a}^V_3 \dots$ tips) un brīvas attīstības ($\mathbf{a} \mathbf{b} \mathbf{c} \dots$ tips) formas. Protams, iespējams, ir arī abu tipu apvienojums. Apskatīsim dažus piemērus.

Ārijā no Partitas Nr. 4 (**piem. Nr. 60**), kas ir kustības enerģijas piesātināta²², pirmais posms veidots pēc summēšanas principa (4+4+8). Tas ir modulējošs periods ($D-A$), kurā tematiskais materiāls pamatā balstās uz diviem motīviem: sākuma motīva, kas ir sinkopēta figūra pakāpeniskā lejupejošā kustībā, un noslēguma motīva (3. t.), kura pamatā ir cita raksturīga ritma figūra – . Abi motīvi parādās pirmajā teikumā, kas noslēdzas uz dominantes, kam seko atkārtojums ar nelielu faktūras bagātinājumu (parādās dominantes ērģelpunkts, disonējoša dominante, dublējumi), bet pēc tam sākas summējošs teikums, kas balstās uz noslēguma motīva un it kā atbrīvo tajā slēpto sešpadsmitdaļu kustības enerģiju. Otrais posms – tā tad arī ir variantattīstoša uzbūve, turklāt ārēji saglabājot līdzību ar pirmā posma struktūru (4+4+8), taču arī šeit attīstošās īpašības ir spēcīgas – galvenokārt sekvencēšanas un aktīvas tonālās kustības dēļ.

Pirmajā posmā bija divas tonalitātes, bet šeit tonalitāšu loks ir paplašināts un pašā tonālajā plānā iezīmējas simetrija ($D-h - e - D-h$). Visbeidzot, ir attīstoša rakstura trešais posms. Tā attīstības pamatā ir otrais motīvs un sešpadsmitdaļu kustība, bet uzbūve tāpat atšķiras no iepriekšējiem posmiem gan struktūras, gan tonāli skaņkārtiskajā ziņā²³:


a	:	: \mathbf{a}^V_1	b	:
$4_V + 4_V + 8_I$		$4 + 4 + 8_I$	$8 + 4 + 8_I$ t.	
$D - A$		$D-h h-e e-D-h$	$h - D \quad d \quad D$	
			$(h-D-G-e-D-h-D)$ $(D-h, G, e-D)$	

Tādējādi šo formu var dēvēt par bezreprīzes, kā arī par variantattīstoša un brīvi attīstoša tipa apvienojumu.

Šajā Partitā *Ārijai* sekojošajai *Sarabandai* arī ir variantattīstoša tipa trijdaļu uzbūve (**piem. Nr. 61**). Taču atšķirībā no iepriekšējiem piemēriem tās otrais posms (sekcija), lai arī noslēdzas ar noturīgu kadenci²⁴, tomēr saplūst ar trešo. Tas tuvina šo formu divdaļībai, tomēr tematiskā kodola tiešs atkārtojums pamattonalitātē formas pēdējā posmā, šķiet, ļauj spriest par reprizitātes aizmetņiem. Pilnībā nosaukt šo posmu par reprīzi, protams, nevar, jo atkārtojas tikai sākuma kodols, bet reprīzes elements te neapšaubāmi ir. Tieši tas arī izceļ uzbūves trijdaļību:

²² Atgādināsim, ka šajā gadījumā nosaukums liecina nevis par mūzikas vokālo, bet gan instrumentālo raksturu. Ārija – tas ir skaņdarbs pūšaminstrumentiem.

²³ Pēdējām astoņām taktīm piemīt papildinājuma iezīmes, jo jaunā fāze rodas jau pēc noturīgās kadences, pēc T parādīšanās.

²⁴ Īpaši jāatzīmē tam laikam raksturīgais basa gājiens šādās kadencēs , kas jo īpaši daudzbarsīgā polifonā audumā kalpo kā posma noslēguma signālzīme. Parasti tā sastopama Baha mūzikā.

a :	: a ₁ ^v	a ₂ ^v :
12	16	10 t.
D - A	A - D	D

Interesanti ir atzīmēt, ka šajā *Sarabandā* saskatāmas arī sonātes formas iezīmes, jo pirmajā posmā rodas sonātes ekspozīcijai līdzīga funkcionālā secība:

$$\begin{array}{ccccccc} \text{GP tēma SP (saite) BP tēma}^{25} & & & & & & \\ 4 & + & 4 & & + & 4 & \text{t.} \\ D & & - & - & - & - & > A \end{array}$$

Atbilstoši pastāv arī zināma galvenās un blakustēmas materiāla tematiskā atšķirība. Otrajam posmam ir izstrādājuma, bet trešajam – reprīzes funkcija, turklāt tajā tiek atkārtots gan galvenās tēmas tematiskais kodols, gan saistījumsosma un blakustēmas materiāls, kas pirmām kārtām izmainīti tonālā ziņā, taču – ne tikai:

$$\begin{array}{ccccccc} \text{GP tēma SP (saite) BP tēma} & & & & & & \\ 2 & + & 4 & & + & 4 & \text{t.} \\ D & & - & - & - & - & > D \end{array}$$

Šāda atbilstība sonātes funkcionālajiem likumiem, sonātes loģikai un nosacītai trijdaļībai acīmredzot ir liecība tam, ka primārais šeit izrādās tieši sonātiskums.

Divbalsīgajā *Invencijā E dur* (piem. Nr. 62) parādās jau reprīzes tipa trijdaļforma. Attīstība tajā balstās uz polifonu variantveidi, kurā galvenā loma ir balsu vertikālajam pārstatījumam. Šāds pārstatījums parādās jau atrises tipa ekspozīcijas periodā, kura sākuma tematiskais kodols (4 t.) uzreiz tiek atkārtots vertikāli pārstatāmajā kontrapunktā, un tikai pēc tam sākas sekvenčveida atrise, kas noved pie dominantes tonalitātes un kadences tajā (17.–18. t.). Šo posmu noslēdz neliels papildinājums (18.–20. t.). Otrais posms (21.–42. t.) sākas ar tematiskā kodola otro izklāstu (ar balsu vertikālu pārstatījumu), un tikai pēc tam atgriežas tā sākotnējais izklāsts. Šāds faktūras risinājums raksturīgs arī reprīzes posmam (43.–62. t.). Tas rada it kā tematiskā materiāla spoguļattēlu abos ekspozīcijai sekojošajos posmos.

Senajās formās reprīze nekad tieši neatkārtoto ekspozīcijas posmu. Tas notiek vispirms tāpēc, ka pirmais posms parasti ir modulējošs periods, bet reprīzei ir jānoslēdzas pamattonalitātē. Taču izmaiņas skar ne tikai noslēguma fāzi, ne tikai pašu kadenci. Tās bieži aptver gandrīz visu atrises stadiju, it kā parādot vēl vienu sākuma tēzes attīstības/atrisi iespēju. Tādējādi reprīzē apvienojas divas fāzes: noslēdzošā un attīstošā. Šādu reprīzi var saukt par **attīstošu** (arī tāpēc, ka jaunā attīstība, kas tajā rodas, būtiski neatšķiras no tās, kas notika formas iepriekšējos posmos). Līdzīgs reprīzes tips bija raksturīgs arī iepriekšminētajai *Invencijai*.

Īpašs reprīzes gadījums senajās formās ir subdominantes reprīze²⁶. Šāda reprīze parādās, piemēram, Prelūdiņā *E dur* no Baha LTK I sējuma. Tā sākas (15. t.) nevis pamattonalitātē, bet gan IV pakāpes tonalitātē, t. i., *A dur*, un tikai pēc tam (17. t.) atgriežas pamattonalitātē. Malējo posmu (ekspozīcijas un reprīzes) tonālajā loģikā atkal izpaužas tipiskās attiecības: T–D–S–T.

Līdzīgu subdominantes reprīzītāti var konstatēt arī citās LTK I sējuma prelūdiņās – *Cis dur*, *D dur*.

LTK prelūdiņās sastopamas arī daudzdaļu kompozīcijas, kuras saglabā visas

²⁵ GP – galvenā partija, SP – saistījuma partija, BP – blakuspartija.

²⁶ Šādas reprīzes sastopamas arī Baha fūgās (LTK I – *B, Fis*).

iepriekšminētās īpatnības. Turklāt tās koncentrētas II sējuma. Piemēram, Prelūdijs *F dur* pieder reprīzes tipam:

I	II	III	IV
a	a ^v ₁	a ^v ₂	a ₁
16	24	16	16
<i>F - C</i>	<i>C - d</i>	<i>d - a</i>	<i>F</i>

Šo pašu tipu pārstāv Prelūdijs *fis moll*. Abos gadījumos tās ir četrdaļu kompozīcijas. Sastopamas arī piecdaļu formas (Prelūdijs *Es dur*, *As dur*, *b moll* u. c.).

Visas apskatītās mazformas (senās divdaļu, trijdaļu un citas daudzdaļu kompozīcijas) sastopamas ne tikai Baha, bet arī viņa laikabiedru un sekotāju skaņdarbos. Var nosaukt, piemēram, Antonio Vivaldi: viņa Sonātēs čellam un *basso continuo* Nr. 1–3, 5, 6 lēnās, nepārskaitļa daļas – pirmā un trešā – veidotas parasti vienā no šīm formām. Georga Frīdriha Hendeļa klavīrsvītu daļās pārsvarā ir senā divdaļforma, taču dažkārt sastopami arī citi no iepriekšminētajiem formas tipiem (*Allegro* un *Sarabanda* no Svītas Nr. 7 *g moll*, *Ārija* un *Menuets* no Svītas Nr. 10 *d moll*), līdzīgas formas nav retums arī citos žanros (*Adagio* no Sonātes Nr. 3 vijolei un klavīram, *Concerto grosso* Nr. 5 – IV daļa, Nr. 7 – III daļa, Nr. 6 – V d., Nr. 3 – V d. utt.).

Mazformās parādās reprīzes tips, ko apzīmē ar vārdiem *da capo*²⁷. Tas nozīmē, ka pirmajam posmam, kaut arī tas nav izrakstīts, jāizskan vēlreiz, šādā veidā noslēdzot formu. Tādējādi *da capo* reprīzes tips – tā ir precīza, burtiski atkārtota reprīze (dažos gadījumos ekspozīcijas precīzs atkārtojums var būt izrakstīts). Piemērs ir Hendeļa *Sarabanda* no Svītas klavīram Nr. 7 *B dur* (piem. Nr. 63).

Fransuā Kuperēna svītās līdzās tradicionālajai divdaļformai (viņa 27 svītās praktiski visas alemandes un kurantes, bet dažās svītās – Nr. 25, 27 – visas daļas) nav retums arī citi mazformu tipi. Visraksturīgākā ir trijdaļu reprīzes forma (turklāt dažkārt tās daļas Kuperēnam apzīmētas kā rondo, t. i., ‘refrēns – kuplets – refrēns’; tas nozīmē, ka arī šeit parādās *da capo* reprīzes tips – 1. svītas IX daļa *Les Abeilles*). Te jāmin, piemēram, 12. svītas IV d. *La Coribante*, 20. svītas II d. *La Boufonne*, VII d. *La Sezile*, 2. svītas V d. *L'Antonine*, kā arī bezreprīzes formas, kurās tomēr ir tonāla atgriešanās, dažkārt atkārtoti arī atsevišķi tematiskie elementi, piemēram, 1. svītas X d. *La Nanéte*, XVII d. *La Fleurie.*, 2. svītas IV d. *La Prude*, XIII d. *La Diane*, XVI d. *La Florentine* u. c. Ir gadījumi, kad reprīzes trūkums tiek it kā kompensēts, parasti – ar pēdējā posma papildus izklāstu, kā tas notiek, piemēram, 2. svītas VII d. skaņdarbā *Canaries* (shēma a : || : b c : ||) (piem. Nr. 64).

* * *

Neraugoties uz to, ka mazformas pirmsklasicisma laikā ir ļoti izplatītas un veido diezgan sazarotu sistēmu, tomēr tās pieder, ja tā var teikt, diezgan ‘irdenam’ slānim tālaika formveidē. Tas ir formas līmenis, kas vairāk atspoguļo pārstatāmo sākotni, kur polifonās domāšanas, precīzāk, figuratīvas attīstības ietekme ir visspilgtāk izteikta. Šajā līmenī formas procesualitāte dominē pār arhitektoniku. Tieši tādēļ mazformu vidū ir tik maz tādu, kas kļuvušas par normu,

²⁷ *Da capo* (itāļu val.) – no galvas, resp., no sākuma.

konstruktīvu ideju, īpašu modeli. Pie tādām neapstrīdami pieder tikai senā divdaļforma. Un nav nejaušība, ka dažādu tautu un dažādu laikmetu formas mācību grāmatās tieši šī forma ir gandrīz vienīgā, kas pārstāv pirmsklasicisma laikmetu. Citi formas veidi uzbūves ziņā nav tik noteikti un nostabilizējušies. Tas noved pie formu rašanās, kurās var konstatēt divu triju dažāda tipa struktūru iezīmes, var konstatēt nevis skaidras kompozicionālās ieceres, t. i., uzbūves kontūras, bet zināmu to apveida svārstīgumu. Turklāt interesanti, ka dažkārt šāda dažādu kompozicionālo tipu saplūsme rodas vienlaicīgi un formu var 'izlasīt' no dažādiem rakursiem, kas ļauj runāt par **jauktu formu**; taču citkārt šāda mijiedarbe rodas it kā pakāpeniski, t. i., secīgi izgaismojas te vienas, te citas formas rakurss. Šāda **procesuāla** kompozicionālo ideju **mijiedarbe** arī noved pie individuāli organizētu kompozīciju rašanās.

Jau redzējām, ka dažkārt 'izplūst' atšķirības starp trijdaļu, četrdaļu un caurviju formām, ja pēdējām piemīt uzbūves fāzveidība: tonāli harmoniskā loģika, kas ir formas uzbūves skaidrojuma galvenais līdzeklis, visos šajos gadījumos var būt vienāda. Taču šāds sajaukums drīzāk atspoguļo noteiktu stilistisku īpatnību un ir laikmeta zīme, nevis saistīts ar formas individualizāciju. Mēs, turpretim, gribam aplūkot nedaudz atšķirīgu formu mijiedarbes rakursu. Tādēļ pievērsīsimies dažiem piemēriem.

Prelūdija *As dur* (LTK I – **piem. Nr. 65**) – dzīva, skercoza un vienlaikus spriegi enerģiska, savā uzbūvē skaidri orientēta uz seno divdaļformu. Par to liecina daudzas pazīmes: abu posmu tematiskās attīstības procesu līdzība, to proporcionalitāte (17+17 t.) un tonālais plāns (*As–Es* pirmajā posmā un *Es, As, Des* – *As* – otrajā), turklāt arī abos posmos tonālā virzība ir proporcionāla, kas saistīts ar to iekšējo dalījumu 9 un 8 taktīs. Taču, tāpat kā pirmā posma kadence sakrīt ar otrā sākumu dominantes tonalitātē, arī otrā posma kadence sakrīt ar vēl vienas uzbūves sākumu pamattonalitātē. Šī uzbūve nozīmes ziņā pilda noslēguma, papildinājuma funkciju, kas ļoti koncentrēti apstiprina Prelūdijas intonatīvo pamatmateriālu, apkopo visu iepriekšējo attīstību. Tomēr šī noslēguma nosacītais izvērsums (10 t.) ienes formā zināmas trijdaļības iezīmes, kaut arī konkrētajā gadījumā tās nav spilgti izteiktas.

Citā Prelūdiņā (*d moll*, LTK I), kas sākotnēji ir arī divdaļīga, pēc otrā posma noslēguma būtībā sākas koda ar materiāla izklāsta nepārprotami noslēdzošu raksturu (sākot no 15. t.), ar tonikas ērģelpunkta parādīšanos 7 t. garumā un uz tā uzslāņojušos subdominantes tonalitāti utt. Turklāt šis noslēdzošais formas posms izrādās tik izvērsts, ka gandrīz līdzsvaro visu iepriekšējo (5 + 9 + 12). Figurācijas nepārtrauktības dēļ Prelūdiņā skaidri jūtams arī caurviju uzbūves tips. Tādējādi skaņdarbā pakāpeniski mainās dažādas kompozicionālās pazīmes: sākumā tā ir caurviju forma, kurā izpaužas divdaļības iezīmes, taču izvērstā koda ne tikai pilda formas trešā posma lomu (no šejienes – trijdaļība), bet arī, savdabīgi līdzsvarojoši iepriekšējos posmus, rada jaunu divdaļību. Līdz ar to šīs Prelūdijas forma pilnībā nepieder nevienam no iepriekšminētajiem formu tipiem un ir pilnīgi individuāls kompozīcijas risinājums.

Līdzīgu dažādu kompozicionālo ideju mijiedarbi var konstatēt arī citās šī pazīstamā cikla prelūdiņās, piemēram, Prelūdiņā *C dur* (LTK I), kā arī citu žanru skaņdarbos. Turklāt apskatītais formu mijiedarbes modelis nav vienīgais. Šajā gadījumā gribējās izcelt tikai vienu virzienu šajā procesā, kas tieši saistīts ar mazformām. Protams, ka ir iespējams arī mazformu apvienojums ar citiem skaņdarbu uzbūves tipiem.

4. Sastatformas (saliktās formas)

(Nošu piemēri – 4. daļa)

Salikto jeb sastatformu grupa baroka laikmetā, no vienas puses, ir tikpat daudzveidīga kā mazformu grupa, no otras – tā ir noteiktāk (var teikt, ‘stingrāk’) organizēta. Pēdējais iespējams tādēļ, ka starp formas posmiem ir kontrasts, bet struktūras uztveres ziņā tas allaž veicina formas dalīšanos posmos un to savstarpējo attiecību skaidrību. Jāsaka, ka šī formu grupa nav tīri ‘instrumentāla’, jo līdzīgs organizācijas tips raksturīgs arī vokālajai formveidei. Iespējams pat, ka tieši vokālajos žanros nostabilizējušies daži formas tipi, kas plaši tika izmantoti jau baroka laikmetā. Pirmkārt, pie tiem pieder *da capo* formas, par kuru pirmavotu parasti tiek uzskatīta ārija *da capo*. Otrs žanrs, kas saliktās formas veidošanā guvis noteiktu lomu, pieder instrumentālajai sfērai. Tā ir 17. gadsimta itāļu un franču uvertīra, kurā tempu kontrasts un izklāsta tipi nav mazsvarīgi formveides faktori.

1. Tātad, kas gan ir sastatformas? Vispirms jāatzīmē, ka tieši instrumentālajā mūzikā šādu formu sastatraksturs ir acīmredzams: forma ir it kā salikta no patstāvīgiem un līdzvērtīgiem skaņdarbiem, kuri bieži saglabā vienotu žanrisko piederību, kā tas redzams svītās. Runa ir par vienādu deju secību – piemēram, divi menueti, gavotes, paspjē u. c., kad pēc otrās vienmēr tika atkārtota pirmā deja. Līdz ar to veidojās trijdaļu uzbūve. Turklāt raksturīga bija tradīcija neizrakstīt pirmās dejas atkārtojumu, bet apzīmēt to ar vārdiem *da capo*. Tādējādi tieši svītā tik lielu izplatību ieguva *da capo* sastatformas tips.

Piemēri atrodami Baha Angļu svītās (Nr. 1, Nr. 2 – burē; Nr. 4 – menuets; Nr. 5 – paspjē; Nr. 6 – gavote). Partitās klavīram šāda tipa forma sastopama tikai vienu reizi (Nr. 1 – menuets), toties Orķestra uvertīrās, kas arī ir svītas, rodas veselas līdzīgu formu ķēdes. Tās ir Uvertīrā Nr. 1 *C dur*, kur četrām no sešām dejām ir minētā uzbūve (gavote, menuets, burē un paspjē). Pārējās uvertīrās arī ir vismaz pa vienai šādai formai.

Baha svītu formām raksturīgas vairākas kopīgas pazīmes, taču ir arī individuālas. Piemēram, Orķestra uvertīrās ir saglabāts zināms līdzsvars starp līdzīgām dejām. T. i., abas gavotes vai menueti (parasti tie arī apzīmēti kā *Menuets I*, *Menuets II*) saglabā ne tikai faktūras, ritma zīmējumu un izklāsta tipu, bet arī proporcijas, formu un pat pamattonalitāti. Tikai dažās dejās (burē no uvertīrām Nr. 1, Nr. 4) otrajā daļā parādās vienvārda minors, bet 2. uvertīrā – paralēlais minors. Tādas pašas skaņkārtiski tonālās attiecības raksturo kontrastu Franču uvertīras trijās dejās (kas arī būtībā ir svīta): starp *Gavoti I* un *Gavoti II* ir skaņkārtiski tonāls kontrasts (*h–D*), *Paspjē* – skaņkārtisks (*h–H*), bet abas daļas *Burē* rakstītas vienā tonalitātē. Interesanti, ka Baha klavīrsvītās sastattipa *da capo* forma ir tikai četrām jau nosauktajām dejām: menuetam, gavotei, paspjē un burē. Turklāt Franču svītās un Partitās abās dejās tiek saglabāta vienota tonalitāte (raksturīgi, ka tie ir menueti). Angļu svītās tikai Svītā Nr. 4 *F dur* starp menuetiem ir skaņkārtiski tonāls kontrasts, visās citās svītas dejās ir tikai skaņkārtisks kontrasts. Līdzīga aina vērojama arī Svītās čellam solo un Partitās vijolei: tās pašas dejas un tās pašas skaņkārtiski tonālās attiecības. Un atkal interesants moments: sešās Svītās čellam līdzīgas dejas parādās starp sarabandu un žīgu. Svītās Nr. 1 un Nr. 2 tie ir menueti, Nr. 3 un Nr. 4 – burē, Nr. 5 un Nr. 6 – gavotes. Svītās Nr. 1–3 ir skaņkārtisks kontrasts, bet Nr. 4–6 – skaņkārtiski tonāla vienotība.

Minētās pazīmes ir kopīgas sastattipa formai Baha svītās, taču dažas raksturīgas īpatnības var konstatēt arī atkarībā no žanriskā varianta. Kā jau tika minēts, visās Orķestra uvertīrās abas dejas (t. i., daļas) raksturo uzbūves proporcionalitāte un citu līdzekļu līdzvērtība. Svītās čellam

turpretim var sastapt gan līdzvērtību un proporcionalitāti (menueti abās sākuma svītās), gan atšķirīgu nozīmīgumu un neproporcionalitāti. Pēdējā visspilgtāk redzama *Burē* no Svītas Nr. 4, kur *Burē* I ir daudz izvērstāka (48 t.) nekā *Burē* II (tikai 12 t.). Taču otrās (mazākās) dejas nozīmību šai gadījumā paspilgtina ritma zīmējuma kontrasts, kas it kā palēnina kustību (*Burē* I astotdaļas un sešpadsmitdaļas nomaina *Burē* II ceturtdaļas). Zināma atkarība jūtama ritma paātrinājumā un ritma zīmējuma izlīdzināšanā gavotēs (Svīta Nr. 5) un burē (Svīta Nr. 3), kā arī daļu intonatīvajā līdzībā (Svīta Nr. 3).

Apskatāmajās klavīrsvītu formās proporcionalitāte nav tipiska pazīme un pieder pie konkrētas dejas formas individuālo īpatnību grupas. Taču ir arī būtiskāki momenti. Franču svītā Nr. 3 otrais *Menuets* apzīmēts kā 'trio' (piem. Nr. 66): tā trīsbalssīgais izklāsts ar deju raksturīgo sākuma motīva ritma figūru ievērojami atšķiras no pirmā *Menueta* divbalssības vienmērīgās ritma pulsācijas. Angļu svītā Nr. 3 otrā *Gavote* arī apzīmēta kā 'mizete' (*Gavotte I ou la Musette*). Tās kontrastu raksturo daudzi līdzekļi: skaņkārta, visu balsu intonatīvā zīmējuma vienkāršojums un tajā pašā laikā – jauns faktūras risinājums (trīsbalssība ar apakšējā balsī izturētu ērģelpunktu pretēji pirmās dejas attīstītajai divbalssībai). Taču viena no atšķirībām ir arī katras dejas iekšējā uzbūve, kaut arī kopumā tās ir trijdaļīgas (piem. Nr. 67). Pirmajā *Gavotē* veidojas variantattīstoša tipa trijdaļu mazforma (8:||: 10+16), otrajā *Gavotē* parādās forma, ko varētu nosaukt par starpformu starp periodu un vienkāršu trijdaļformu, jo tās uzbūve ir šāda:

pirmais teikums	vidus-attīstība	otrais teikums
4 t. : :	8 t.	4 t. : .

Turklāt šajā gadījumā harmonijas organizējošā loma ir vāji izteikta, jo visas dejas laikā ir izturēts tonikas ērģelpunkts, bet viss konstruktīvo uzdevumu 'smagums' krīt uz intonatīvi melodiskā zīmējuma un attiecību proporcionalitāti. Tieši tas arī liecina par tik oriģinālu formu.

Kā jau bija redzams visos iepriekšapskatītajos piemēros, *da capo* tipa sastatformai ir raksturīgi, ka katra tās daļa pārstāv kādu mazformas tipu vai caurviju formu. Svītās dažkārt sastopami arī citi varianti. Piemēram, Angļu svītā Nr. 5 *Paspjē* I ir piecdaļu rondo formā. Oriģināla ir *da capo* forma Orķestra uvertūrā Nr. 2 *h moll*, kur šī forma parādās ne tikai Baham tradicionālajā dejā burē, bet arī neparastākā – polonēzē (piem. Nr. 68). Tomēr atšķirībā no iepriekšējiem skaņdarbiem (iespējams, tieši dejas netipiskuma dēļ) otrā *Polonēze* nav patstāvīga deja, nav jauns skaņdarbs, bet dubls, t. i., pirmās *Polonēzes* ornamentāla variācija, kam seko apzīmējums *Polonaise da capo*. Līdz ar to rodas pilnīgi individuāli organizēta *da capo* forma: I daļa – A – mērogos neliela (4+4+4) trijdaļu reprīzes forma, II daļa – A₁ – tās ornamentāla variācija, III daļa – A – pirmās daļas burtiska reprīze.

Baha skaņdarbos ir arī citi sastattipa formas varianti. Viens no tiem orientēts uz t. s. franču uvertīras uzbūvi, kuras malējās daļas bija lēnas un izcēlās ar izteikti punktētu ritma zīmējumu, bet vidusdaļa bija ātra un figurēta. Šādām attiecībām palīdz arī faktūra. Tādējādi izpaužas kontrasts starp daļām. Katras daļas žanriskais pamats ir atšķirīgs. Raksturoto formu var nosaukt par **kontrasta sastatformu**, jo akcents likts tieši uz homofonā (nefūgveida, akordiskā, figuratīvi prelūdiskā) un fūgveida, polifonā izklāsta kontrastu. Turklāt, tāpat kā franču uvertīrās malējo daļu materiālam nav obligāti jābūt līdzīgam. Reprizitāte var tikt pastiprināta – kā intonatīvi līdzīga, bet ne pirmo daļu atkārtjoša materiāla atgriešanās, kā arī izklāsta tipa, tempa utt. atgriešanās. Tādējādi arī tā ir trijdaļforma, nereti – reprīzes, bet ne *da capo* tipa. Piemēram, Franču uvertīras I daļas forma pieder tieši šim kontrasta sastattrijdaļības reprīzes tipam: A B A₁.

Visu Orķestra uvertīru pirmajās daļās arī sastopams minētais formas tips, taču nu jau bez tik spilgti izteiktas reprizitātes, t. i., nav sākumposmu atgriešanās, bet ir turpinājums attīstībai, kas uzsākta formas pirmajā posmā. Līdz ar to (tas saistīts gan ar materiāla raksturu, gan ar katras daļas formu, gan ar vidējās daļas izvērsumu salīdzinājumā ar malējām daļām) rodas īpaša mijiedarbe starp formas daļām, ko var apzīmēt kā centrālās daļas ‘ierāmējumu’ ar malējām daļām, bet to funkcionālo secību – kā ‘prelūdiju – ievadu – centru – postlūdiju – noslēgumu’. Nav nejaušība, ka centrālās daļas rakstītas izvērstajā senajā koncertformā, par kuru tiks runāts vēlāk, nākamajās nodaļās.

2. Baham parādās arī cits bezreprīzes kontrasta sastatformas (jeb sastatformas) uzbūves tips²⁸. Šajā gadījumā struktūru daudzveidību var redzēt vispirms pēc kvantitatīvām pazīmēm: tās var būt divdaļu, trijdaļu, četrdaļformas. Piemēram, LTK prelūdijs sastopama gan kontrasta sastattipa divdaļība (II – *Cis dur*), gan trijdaļība (I – *Es dur* – **piem. Nr. 69**); Partitu klavīram formas ir tikpat daudzveidīgas: Nr. 4 – uvertīra rakstīta divdaļu kontrasta sastatformā (A B), Nr. 2 – *Sinfonia* – trijdaļformā (A B C). Trijdaļformā sacerēta Tokāta *G dur*, bet Tokātām *d moll*, *e moll*, *g moll* un *D dur* ir četrdaļforma (A B C D). Raksturīgi, ka visos minētajos skaņdarbos pēdējā daļa vienmēr ir fūga, bet četrdaļformās (Tokātas *d moll*, *e moll*) iespējamās arī divas fūgas. Kopējā uzbūve turklāt ir sekojoša: nefūgveida daļa – pirmā fūga – jauna nefūgveida daļa – otrā fūga.

Baham sastatformas parādās ne tikai dažādos variantos, bet arī dažādos instrumentālos žanros; Hendeļa daiļradē tās ir mazāk izplatītas. Piemēram, gandrīz nekur tās nav sastopamas klavīrsvītās – kā vienu no nedaudziem izņēmumiem var nosaukt uvertīru Svītai Nr. 7 *g moll*, kas ir franču uvertīras tradīcijās veidota trijdaļu bezreprīzes kompozīcija. Daudz biežāk izpaužas tendence ‘atvērt’ cikla daļas harmonisko pabeigtību, kas noved pie divu daļu (lēnas – *Adagio*, *Largo*, *Andante* – mierīgas un nelielas, bieži formas ziņā neattīstītas²⁹ ievaddaļas – un ātras, izvērstas daļas, kas Hendelim ir fūgas vai sonātes formā) apvienošanās, saplūšanas. Lēnā daļa turklāt vai nu noslēdzas ar dominantes harmoniju (kas cikla tonālajā vienotībā rada arī daļu harmonisko saistību), vai arī pēc pilnas kadences parādās pāreja (1–2 t.) – tīri harmoniska kustība ar apstāju uz dominantes, kas dažreiz izcelta ar tempa apzīmējumu. Tādējādi cikla daļas var saplūst arī divdaļu kontrasta sastatformā. Līdzīga tendence sastopama Hendeļa svītās (Svīta Nr. 2 *F dur* III un IV daļā – *Adagio* un *Allegro*), vijoļsonātēs (Sonāte op. 1 Nr. 3 *A dur*) un *Concerto grosso* (op. 6 Nr. 2 *F dur*).

Franču mūzikā sastatformas ir diezgan izplatīta parādība. To var redzēt, piemēram, Fransuā Kuperēna svītās, kurās sastopamas visu to tipu formas, par kurām tika runāts saistībā ar Baha mūziku. Visizplatītākā šajā gadījumā izrādās divdaļforma, kurā daļu kontrasts dažkārt pat apzīmēts ar nosaukumiem, kā, piemēram, XIII daļā no Svītas Nr. 1, kur viens no posmiem nosaukts *Les Blondes (Gaišmates)*, bet otrs – *Les Brunet (Brunetes)*. Šī forma Svītā Nr. 1 parādās vairākkārt. Līdzās jau nosauktajai daļai var minēt VIII un XVIII – fināla daļu. Arī citās svītās divdaļforma nav retums: Svīta Nr. 2 (X, XI, XVIII d.), Nr. 5 (X, XI, XIII d.), Nr. 7 (III, IV d.)

²⁸ Pirmkārt, vēlreiz jāuzsver, ka formas kontrastrakstura gadījumā kontrasts parasti saistīts gan ar fūgveida, gan nefūgveida daļu parādīšanos. Citās sastatformās daļas ir viendabīgākas. Otrkārt, jāatzīmē, ka šīs formas vēsturiski parādījās jau krietni laiku pirms Baha, taču tieši Baha daiļradē ieguva lielu izplatību.

²⁹ Tāpat kā Baham, lēnās daļas visbiežāk ir caurviju vai mazformā. Interesanti, ka Vijoļsonātē op. 1 Nr. 3 III daļa ir tikai 5 t. gara.

utt.³⁰

Retāk, tomēr pietiekoši bieži komponists pievēršies *da capo* tipa trijdaļformai, īpaši spilgta šai ziņā ir Svīta Nr. 15, kur puse skaņdarbu rakstīta minētajā formā (II, IV, V un VI d.). Šī forma iekļauta arī Svītās Nr. 7, 9, 11, 12, 19, 22, 24.

Paretam sastopama ir bezreprīzes ABC trijdaļforma (Svītas Nr. 3 VII d., Nr. 4 II d., Nr. 10 I d. un Nr. 20 I d.) un bezreprīzes ABCD tipa četrdaļforma (Svītas Nr. 7 II d. un Nr. 24 V d.). Šajos skaņdarbos komponists dažkārt nav aprobežojies ar kopīgu nosaukumu, bet katrai daļai devis arī atbilstošu programmatisku 'atsifrējumu', kas atsevišķos gadījumos ļauj izsekot sižetiskai līnijai. Piemēram, Svītas Nr. 3 VII daļā *Les Pèlerines (Svētceļnieki)* katram formas posmam ir atšķirīgi nosaukumi: *La Marche, La Caristade un Le Remerciement (Maršs, Žēlsirdība, Pateicība)* (piem. Nr. 70); Svītas Nr. 4 II daļa saucas *Les Baccanales (Bakhanālijas)*, bet visiem trim posmiem vēl ir paskaidrojoši nosaukumi *Enjoumens Bachiques, Tenoresses Bachiques un Fureurs Bachiques (Bakhiskās rotaļas, Bakhiskie glāsti, Bakhiskās kaislības)*. Jāatzīmē arī, ka vairākos gadījumos līdzīga izvērsta tipa forma atklāj svītu, tātad tā ir pirmo daļu forma: Svīta Nr. 10 – *La Triomphante (Triumfējošā)*, Nr. 12 – *Les Jumèles (Dvīņi)*, Nr. 20 – *La Princesse Marie (Princese Marī)*. Kaut arī kopējā uzbūvē saskatāma līdzība ar Baha kompozīcijām, tomēr šeit var atzīmēt arī kādu savdabību. Runa ir par daļu iekšējo uzbūvi. Atšķirībā no vācu tradīcijas, Kuperēnam jūtama tendence uz skaidrāku organizāciju, viņa mūzikā nav tik bieži kā Baha (un arī Hendeļa) darbos sastopama caurviju forma. Ievērojamu pārsvaru gūst divdaļu, trijdaļu mazformas. Īpaša loma ir rondo formai, kas dažkārt vienā skaņdarbā parādās vairākas reizes (Svīta Nr. 10, I d., Nr.7, II un V d.). Kontrasts starp daļām bieži (tomēr ne vienmēr) izcelts arī ar skaņkārtas un taktsmēra maiņu, jaunu faktūras zīmējumu.

Kā izvērstu, daudzdaļīgu formu var minēt Svītas Nr. 7 II daļu *Les petits âges (Pusaudzes)*. Skaņdarbs ir sastattipa četrdaļu bezreprīzes kompozīcija (A B C D). Daļu gaitā mijas divdaļu metrs (I un III daļa – ar nosacīti lieliem nošilgumiem pulsācijā), un 6/8 taktsmērs (II un IV daļa), raksturīgas ir arī skaņkārtiskas maiņas (*G–g–g–G*). Taču īpaši jāatzīmē, ka I daļa veidota *da capo* tipa saliktā trijdaļformā: tās malējās daļas ir vienkāršas divdaļu bezreprīzes formas, bet vidusdaļa – reprīzes trijdaļforma. Attiecīgi, II daļa ir vienkārša divdaļu bezreprīzes forma, bet III un IV daļa – septiņdaļu rondo.

Tātad sastatformas (saliktas formas) baroka laikmetā:

- 1) var būt kontrasta sastattipa (obligāts ir fūgveida un nefūgveida daļas kontrasts) un vienotā rakstības tehnikā veidotas (sastatītas, saliktas formas);
- 2) kontrasts ir formas obligāts noteikums – tas ir tematisks, skaņkārtisks, tonāls, metroritmisks un faktūras kontrasts starp daļām;
- 3) daļu uzbūve var būt dažāda: no caurviju (dažkārt pavisam nelielām) līdz izvērstām daudzdaļformām;
- 4) formām var būt reprīzes un bezreprīzes uzbūve; pirmajā gadījumā tās ir *da capo* tipa reprīzes un mainītas, netiešas reprīzes;
- 5) pēc kvantitatīvā sastāva formas var būt divdaļīgas, trijdaļīgas un četrdaļīgas.

³⁰ Var nosaukt arī Svītas Nr. 3, 9, 10, 15, 16, 19, 20, 23 un 24.

5. Rondo forma

(Nošu piemēri – 4. daļa)

Rondo forma (tāpat kā variāciju forma) ir viena no vissenākajām mūzikas vēsturē, vispārējās loģikas ziņā viena no vienkāršākajām un – viena no dzīvotspējīgākajām. Kādēļ?

Pirmkārt, formas saknes meklējamas jau 12. gadsimtā, kad profesionālajā mūzikā parādās nosaukums *rondeau* (franču val. – aplis, riņķis, loks), taču, tā kā riņķa dejas un dziesmas izsenis dzīvo katras tautas vēsturē, formas folkloriskos pirmsākumus noteikt ir vienkārši neiespējami.

Otrkārt, šī forma ir attīstījusies visos žanros. Vokālajos žanros tā biežāk parādās kā piedziedājuma struktūra (t. i., panta un piedziedājuma savstarpējās attiecības; pants un piedziedājums pastāvīgi mainoties, veido uzbūvi **a b c b.....b**); instrumentālajos žanros tai ir nedaudz citāds veidols, un tās minimālā organizācija ir piecdaļīga – **a b a c a**.

Turklāt rondo dzīvotspēja izpaužas arī tādējādi, ka šī forma eksistē vairākos variantos (pat ja apskatām tikai instrumentālo mūziku):

- kā konkrēta (turklāt dažādu vēsturiski stilistisku tipu) forma;
- kā formveides princips – rodas vesela rondoforma grupu (t. i., formu, kas tikai vispārīgās līnijās līdzinās rondo, bet ģenēzes ziņā ir citas formas);
- kā kādas citas formas paplašināošs princips – rondalizētas formas³¹, kas rodas visāda veida papildus refrēna ieviešanas dēļ (trijdaļu, sonātes, variāciju u. c. formās).

Plašākā vēsturiskā aspektā raugoties, rondo formas vokālie veidi ir senākas izcelsmes, instrumentālajā mūzikā šīs formas ir intensīvi attīstās tieši baroka laikmetā.

Tāpat kā jebkurai citai, arī rondo formai ir savas kompozicionālās funkcijas. Formas mācībā atkārtoto posmu pieņemts saukt par *r e f r ē n u*, bet mainīgos posmus – par *e p i z o d ē m*. Attiecības starp refrēnu un epizodēm, to tematiskā kontrasta vai tuvības pakāpe, katra posma izvērsums un citi aspekti formas attīstības dažādās vēsturiskajās stadijās ir specifiski.

Franču klavesīnistu rondo. Viens no vēsturiski seniem rondoformu instrumentālajā mūzikā guva plašu izplatību Francijā vairāku komponistu daiļradē. Viņus pieņemts saukt par franču klavesīnistiem. Tie ir Žaks Šampions de Šamboņjērs (ap 1601–1672), Žans Henrijs D’Anglebērs (1628–1691), Luijs Kuperēns (1626–1661), Fransuā Kuperēns (1668–1733), Žans Fransuā Dandrijē (1682–1738), Žans Filips Ramo (1684–1764) u. c. Franču mūzika klavesīnam attīstījās vienlaikus ar mūziku lautai, violai, vijolei. Taču, neraugoties uz to, ka rondo forma parādījās mūzikā dažādiem instrumentiem, nostiprinājās “klavesīnistu (jeb senfranču) rondo” nosaukums.

Rondo raksturs ir atbilstošs tā laika franču mūzikas galantajam stilam. Varbūt tādēļ nosaukto autoru skaņdarbos rondo forma kļuvusi tipiska. Melodiska atjautība, tēlu daudzveidība un bagātība, atdarināšanas un dekoratīvisma elementi ir ļoti atbilstoši rondo formas garam, kam vienlaikus bija raksturīga pastāvīga kustība uz priekšu, izmaiņas un reizē – atrašanās tai pašā sākuma stāvoklī, tādēļ obligāti un vairākkārtīgi atgriežas sākumtēma. Ar to arī izskaidrojams diezgan viendabīgais (kopumā – mazinamiskais) formas attīstības līmenis. Var teikt, ka tā bija diezgan ‘mierīga’ forma, kas netiecās pēc lielas attīstības un pat pretojās tai.

³¹ Viktors Cukermanis savā grāmatā par rondo (*В. Цуккерман*) piedāvā terminu ‘*рондофицированные формы*’/rondoficētas formas.

Interesanti atzīmēt, ka, atbilstoši franču tradīcijām, epizodi sauc par kupletu (*couplet*), bet formu sāk ar refrēnu (jo dabiski ir sākt ar galveno). Vienlaikus skaņdarbi ar nosaukumu *Rondeau* dažkārt tika rakstīti nevis daudzdaļu rondo, bet trijdaļu reprīzes formā, tomēr formas ‘riņķa’ raksturs arī šajā gadījumā tika izturēts (kaut arī ne vairākkārtīgi), kas liecina par šāda nosaukuma žanrisko raksturu. Piemēri ir Ramo skaņdarbi ar tādiem nosaukumiem kā *Menuet en Rondeau* (*Menuets rondo formā*), *Gigue en Rondeau* (*Žīga rondo formā*) utt. Tajā pašā laikā līdzība ar refrēna tipa formas organizāciju varēja būt visai nosacīta, kā tas ir Menuetā *C dur* no Svītu II burtnīcas, kur ir strofu forma, taču vienas strofas transpozīcijas dēļ rodas trijdaļība:

a	a	a ₁	a
4 + 4	4 + 4	4 + 4	4 + 4
C		G	C



Senfranču rondo vislabāk aplūkot, par paraugu ņemot Fransuā Kuperēna svītas. Kā zināms, viņš sacerējis 27 svītas, kurās rondo forma sastopama 38 skaņdarbos, t. i., dažās svītās tā parādās vairākkārt³².

1. Parasti apzīmējums *Rondeau* sekoja kādam programmatiskam nosaukumam³³. Programmatisms, kas ir viena no franču klavesīnmūzikas tipiskajām īpatnībām, kļuva par gandrīz obligātu nosacījumu rondo formai. Programmatisms parasti saistīts ar poētiskiem apzīmējumiem, gleznieciskiem, teatrāliem tēliem (dabas, mākslas tēli, portretu skices, kādas noskaņas vai darbības) – *L'Ingénue* (*Naivā*), *La Linotte effarouchée* (*Nobijies kaņepītis*), *Les Rozeaux* (*Niedres*), *La Triomphante* (*Triumfējošā*), *Les Moissonneurs* (*Pļāvēji*), *La Badine* (*Rotaļīgā*) utt.

Programmatisms nav sižetisks, bet drīzāk tam piemīt ‘saglabāta mirkļa’ raksturs, – kā kāda afekta fiksācija, kustības tipa stilizācija u. tml. Turklāt visspilgtāk mūzikas tēlojošais raksturs koncentrējās sākuma tēmā, t. i., refrēnā. Tā ir ļoti izteiksmīga mūzika, taču bez noteiktām idejām un mērķiem. Varbūt tāds ir bijis laikmets, kas nav ļāvis pilnībā izpausties visām domām.

Vispārināts programmatisms saistīts ar vienota žanriskā pamata pārsvaru visā rondo. Pie izplatītākajiem varētu pieskaitīt

- dejiskumu (menueti, gavotes u. c. tām tuvas dejas): XVII–3 (*Les Timbres – Zvaniņi*), VIII–9 (*Passacaille – pasakalja*), III–12 (*La Favorite – Favorīte*, resp., *Iemīlotā*)³⁴,
- motoriskumu: V–12 (*Les Vendangeuses – Vīnogu vācējas*), VI–1 (*Les Moissonneurs – Pļāvēji*),
- attēlošanu: V – 14 (*Les Ondes – Viļņi*), V–3 (*Le Gazouillement – Čivināšana*),
- liriskumu, melodiskumu: II–23 (*La Voluptuese – Saldkaislā*), XVIII–3 (*Soeur Monique – Māsa Monika*).

Kuperēna rondo ir diezgan kustīgi: 2/4, 4/4, 3/4, 6/8, taktsmērā ritma vienība visbiežāk ir  vai pat . Remarkas bieži akcentē rakstura (graciozi, svinīgi), kā arī tempa īpatnības (dzīvi, diezgan ātri, bez steigas utt.)³⁵.

³² Turklāt, tā kā šajā formā dažkārt bija rakstītas viena skaņdarba dažādas daļas (piem., katra daļa saliktās trijdaļformas daļa), rondo formu skaits pieaug līdz 42.

³³ Kā retu piemēru, kur šāda programmatiska nosaukuma nav, var minēt rondo no Svītas Nr.8 (VIII–7).

³⁴ Šoreiz romiešu cipars apzīmē Kuperēna svītas kārtas numuru, bet ar arābu cipariem apzīmēts šis svītas skaņdarbs.

2. Kuperēna rondo kopumā izdalāmas trīs pazīmju grupas, ko raksturo:

- a) daļu skaits – piecdaļu (V–7,10,12; XIV–2, 5,7),
 - septiņdaļu (V–6, 8; VI–1, 3, 5),
 - deviņdaļu (I–16; V–14),
 - vienpadsmitdaļu (III–12),
 - septiņpadsmitdaļu (VIII–9).

Formas daudzdaļību rada daudzi iemesli, no kuriem varētu nosaukt dziesmas (strofu) tradīcijas; tieksmi izteikt pēc iespējas konkrētus iespaidus, kas saistīti ar kādu vienu dzīves apstākli, savdabīgu attīstības dinamikas aizvietošanu ar daudzām maiņām;

b) iekšējās uzbūves īpatnības:

- vienkārši rondo (kur daļas formas ziņā nav sarežģītākas par periodu, kā tas ir visos rondo no Piektās svītas: V–6, 7, 8, 10, 12, 14. Tas ir visizplatītākais veids);
- izvērsti rondo (kur daļas sacerētas vienkāršā div- un trijdaļformā – XXIII–4. Tas ir visretāk sastopamais formas veids);
- jaukta tipa rondo (kur refrēns var būt, piemēram, vienkāršā divdaļformā, bet atkārtojoties tā forma saīsinās – VI–6, VII–5, vai arī tikai pēdējā epizode izaug līdz div- vai trijdaļformai – XVIII–3, XXVI–4);

c) patstāvības pakāpe

- rondo kā patstāvīgs skaņdarbs (tas ir visizplatītākais tips, piemēram, jau minētajā Svītā Nr. 5 pārstāv visi rondo, izņemot skaņdarbu *L'Angélique – Andželika* –10);
- rondo ka kādas plašākas formas daļa (var būt tikai viena daļa – I–5, XVI–3, X–4, bet var būt arī divas daļas rondo formā – V–10, VII–5, X–1).

3. Protams, galvenais rondo tematiskais materiāls ir **refrēna tēma**, parasti – vienīgā visā formā.

3.1. Intonatīvā zīmējuma ziņā Fransuā Kuperēna tēmas ir ļoti dažādas, tomēr var izcelt trīs pamatgrupas: a) ar individualizētu melodisko zīmējumu, b) ar intonatīvā materiāla motoriski figuratīvu tipu, c) ar mazindividualizētu melodisko materiālu.

Pie pirmās grupas pieder gan kantilēna, dziedoša tipa (II–23, III–12, V– 6 u. c.), gan kustīgi kaprīzas (I–16, V–7, 14) tēmas.

Arī otrajā grupā var sastapt motoriski fanfarveidīgas (X–1) un motoriski figuratīvas (V–8, VI–1, 3) tēmas. Visbeidzot, trešajā grupā ir tēmas ar vienkāršu intonatīvo zīmējumu (piemēram, ar līganu pakāpenisku kustību – I–8) vai arī ar ritma līdzekļu pārsvaru un vienu intonatīvo kodolu (VI–5, VII–1).

Dažkārt tēmās skaidri jūtama saikne ar tautas tradīcijām (VII–5), kaut arī tas nav īpaši raksturīgi Kuperēna mūzikai (atšķirībā, piemēram, no Ramo).

Tēmas parasti izklāstītas homofonā faktūrā ar vadošo melodisko balsi. Dominē trīsbalsība (V–6,12,14), taču sastopama arī tīra divbalsība (V–7,VI–6, IX–4). Dažos gadījumos

³⁵ Citiem šī virziena komponistiem programmatisms ir tikpat izplatīts, un tam ir līdzīgas īpašības (skat. Ramo, Dandrijē, D'Anglebēra u. c. skaņdarbus).

izklāstu ļoti bagātina polifonizācija: parādās individualizētākas kontrapunktiskās balsis, balsu imitācijveida sasaukšanās (III–12, I–16), kas īpaši raksturīga attīstībai, t. i., – epizodēm (III–12, ceturtā un piektā epizode; V–14, trešā un ceturtā epizode utt.).

3.2. Arī refrēna struktūra liecina par Kuperēna lielo radošo fantāziju. Refrēnu formās, to iekšējā organizācijā var redzēt, no vienas puses, tieksmi pēc tipizācijas, kādu noturīgu tipu izstrādāšanas, no otras – spilgti izteiktu risinājumu individualizāciju, neatkārtojamību.

Pirmo tendenci atspoguļo:

- kvadrātiskas atkārtotas tematiskas uzbūves (4+4) periodi ar ‘nepabeigtas – pabeigtas’ kadences savstarpējām attiecībām (V–6, 14, VI–I, 3, 5);
- kvadrātiskas atkārtotas tematiskas uzbūves (4+4 vai 8+8) periodi ar tradicionālākām D–T kadenču savstarpējām attiecībām (V–8, IX–4, X–8);
- kvadrātiskas uzbūves periodi ar precīzu struktūras (4+4 vai 2+2) un harmoniskā plāna (kadenču) atkārtojumu (I–16, V–8, IX–8, XIII–2).

Otro tendenci atspoguļo:

- kvadrātiskas vienotas struktūras periodi – XVIII–6;
- nedalāmas struktūras (4 t.) – VII–5 (B posms), XIX–3;
- struktūras, kas līdzinās divām kadenču formulām – pārtrauktai un pilnai (VI–T)–VII–1;
- paplašināts atkārtotas tematiskas uzbūves periods (ar paplašinājumu otrajā teikumā) – V–7;
- vienkāršas divdaļformas, arī ar dažādām kadenču savstarpējām attiecībām – VI–6, X–1 (B posms);
- vienkāršas divdaļformas ar modulējošu pirmo posmu – XXIII–4;
- vienkāršas divdaļformas ar posmu neproporcionālām attiecībām – VII–5.

Tomēr, neraugoties uz refrēna struktūras variantu daudzveidību, dominē nelielas, formas ziņā vienkāršas uzbūves (pārsvarā – periods, 4–8 t.). Viktors Cukermanis (*B. Цуккерман*) šai sakarā norāda uz trim iemesliem: 1) kompozicionālās saiknes ar tautasdziesmu, kuras pamatā arī nereti ir īss melodiskais motīvs, 2) zināmas analogijas ar fūgu īsajām tēmām, 3) vispārējāks estētiska rakstura iemesls – miniatūrisma kults tālaika mākslā, kas prasīja īpaši filigrānu pieeju.

4. Rondo formas vispārējā uzbūvē Kuperēnam ir arī virkne raksturīgu īpatnību. Tās atspoguļo senfranču rondo uzbūves likumsakarības kopumā.

4.1. Interesanta īpatnība ir refrēna un epizožu *p r o p o r c i o n ā l ā s* attiecības. Refrēns visbiežāk ir kvadrātiskas uzbūves – atkārtojoties tā vairumā gadījumu saglabājas. Toties epizodes šai ziņā izrādās mobilākas. Tās var būt proporcionāli:

- a) – līdzvērtīgas savstarpēji un refrēnam – VII–5 (B posms – gan refrēns, gan epizodes – pa 8 t.),
 - mazākas par refrēnu, bet savstarpēji līdzvērtīgas – V–7 (refrēns – 10 t., abas epizodes – pa 8 t.),
 - plašākas par refrēnu, bet tāpat savstarpēji līdzvērtīgas – XVII–3 (refrēns – 8 t., trīs epizodes pa 12 t.),
- b) – atšķirīgas ne tikai no refrēna, bet arī savstarpēji – ar pakāpenisku vai vienreizēju proporciju palielinājumu – VIII–8, IX–4 vai VI–3, XIX–6, V–6, 8,
 - ar pamazinājumu (XIX–1, I–16) vai jaukta tipa (V–14, VI–5).

Neraugoties uz epizožu kopumā attīstošo raksturu, to struktūrā sastopama līdzība ar refrēnu (atkārtojumi, dažkārt – sekvenčveida) – I–16 (pirmā un otrā epizode), V–7 (tāpat), V–14 (pirmā un trešā epizode). Bieži attīstība epizodē veido vairākas fāzes (II–23, trešā epizode, VI–3, arī trešā epizode).

4.2. Svarīgs tematiskās organizācijas līdzeklis ir *r i t m s*. Tādēļ tieši ritma aspekts raksturo arī formas kopējo uzbūvi. Šeit var atzīmēt ne tikai visu rondo daļu ritma impulsu līdzību (II–23, V–10), bet pat ritma organizācijas vienotību (VI–3, 5, 6, IX–8, XIV–3, 6) vai arī vienotu ritma pulsāciju (II–23, XIII–2) visās daļās. No otras puses, tieši ritms ir svarīgs atjaunotnes, attīstības faktors formā. Piemēram, var sastapt gadījumus ar pakāpeniskām ritma izmaiņām katrā epizodē, turklāt ar pulsācijas paātrinājumu pēdējā no tām (V–6, VIII–9, XXIV–3), ar ritma kontrasta (visai jūtamam) parādīšanos jau pirmajā epizodē (V–14, VIII–7, IX–4). Taču visraksturīgākās ir ritma izmaiņas pēdējā epizodē (VII–1, XIV–8, XVII–3).

5. Visbeidzot, apskatot rondo *t o n ā l i h a r m o n i s k o* uzbūvi, tāpat var atzīmēt virkni īpatnību:

- refrēns parasti tiek atkārtots pamattonalitātē, toties epizodes, uzsver formas tonāli skaņkārtisko vienotību vai arī ienes formā tonālas vai skaņkārtiskas izmaiņas;
- dažos gadījumos visas epizodes rondo formā saglabājas pamattonalitātē (V–7);
- biežāk epizodēs dominē tonāla kustība, nenoturība, turklāt pamattonalitāte tāpat tiek iekļauta šajā attīstībā (I–8, II–23, III–12);
- virknē gadījumu rodas tonālais un skaņkārtiskais kontrasts starp refrēnu un pirmo (V–8, 12, IX–4) vai pēdējo epizodi (XXVI–4);
- rondo formas sarežģītākos modeļos tonālais un skaņkārtas kontrasts ir viens no galvenajiem formveides līdzekļiem. Piemēram, skaņdarbā *Delosa gondolas* (XXIII–4, *Les Gondoles de Délos*) tonālais plāns ir šāds:

A :|| B A C A
F-C-F d F-C-F f F-C-F

6. Pievērsīsimies uzbūves īpatnībām atsevišķos skaņdarbos.

- **Pļāvēji** (*Les Moissonneurs* – VI–1):

a :	: b :	a	ba	a	bc	a
4+4	4	4+4	8	4+4	14	4+4 t.
<i>B</i>		<i>B</i>		<i>B</i>		<i>B</i>

pirmajā epizodē parādās atšķirīgs materiāls (salīdzinot ar refrēnu, cita faktūra, cits ritma zīmējums, gandrīz kā jauna tēma), otrajā epizodē vispirms vērojama ‘b’ materiāla, bet pēc tam arī refrēna attīstība, trešajā epizodē iepriekšējā materiāla attīstība pāraug figuratīvā kustībā (**piem. Nr. 71**).

- **Favorīte** (jeb *Iemīlotā/ La Favorite* – III–12):

a :	b	:a:	c	:a:	d	:a:	e	:a:	f	:a:
4	8	4	10	4	12	4	13	4	16	4 t.
<i>c</i>		<i>c</i>		<i>c</i>		<i>c</i>		<i>c</i>		<i>c</i>

Šis piemērs ir rondo-čakona, tādēļ refrēna tēmā parādās basa gājiens pa lejupejošu tetrahordu uz V pakāpi, bet pēc tam – lēcienveida atgriešanās pie I pakāpes. Līdzīgs gājiens parādās arī epizodēs, tomēr tas nav *basso ostinato*. Rodas it kā divas tematiskās funkcijas – pašam refrēnam un tā lejupejošajai basa balsij. Epizodēs attīstība noved pie pakāpeniskas uzbūvju paplašināšanās un pakāpeniskas attālināšanās no refrēna (ceturtajā epizodē), taču seko atgriešanās (piektajā epizodē) pie tā (piem. Nr. 72).

• **Rondo** (VIII–7):

a :		b	a	c	a
8 + 8		8	8 + 8	16	8 + 8 t.
<i>h</i>			<i>h</i>	<i>A, fis, e</i> →	<i>h</i>

Īpaši jāatzīmē refrēna tēmas divu elementu izteiksmība. Pirmā epizode ir neliela, attīstoša tipa uzbūve (attīstīta refrēna otrā elementa ritma secība) ar imitāciju iezīmēm. Otrā epizode ir izvērsta: tās materiāls sākumā saistīts ar refrēna tēmu, bet pēc tam – ar pirmo epizodi (piem. Nr. 73).

Tādējādi, rezumējot Fransuā Kuperēna un franču klavesinistu rondo apskatu kopumā, var minēt galvenās tā raksturiezīmes:

- 1) vispārināts programmatisms un žanriskums,
- 2) uzbūves daudzdaļība (līdz 17 d.),
- 3) neizvērsti iekšējie posmi (periods kā dominējošā forma),
- 4) refrēns ir noturīgs, stabils rondo posms, tādēļ
 - tas nosaka skaņdarba raksturu,
 - tas pilda pamattēmas (un pat – vienīgās tēmas) lomu, kas ļauj dēvēt senfranču rondo par **vientēmas rondo**,
 - tam ir noteikta forma,
 - tam ir noturīgs tonālais izklāsts,
 - tas visbiežāk noslēdzas ar noturīgu kadenci (ar T),
 - tas parasti atkārtojas bez izmaiņām (izņēmuma gadījumos, ja refrēna forma bijusi izvērstāka, var atkārtoties tikai viens tā posms),
- 5) epizodes kopumā ir formas nenoturīgie posmi, tādēļ tās
 - bieži rakstura ziņā ir līdzīgas refrēnam,
 - lielākoties attīsta refrēna materiālu, dažkārt bagātinot to ar jauniem elementiem,
 - formas ziņā visbiežāk ir nenoturīgas uzbūves, taču var arī saglabāt refrēna struktūras organizāciju, dažkārt tām ir vairākposmu uzbūve (īpaši, ja tiek attīstīts dažādu iepriekšējo posmu materiāls),
 - parasti ir tonāli nenoturīgas vai pakļautas refrēnam,
 - biežāk noslēdzas nenoturīgi (t.i., uz V pakāpes),
- 6) atsevišķos gadījumos var sastapt saites (pārejas), taču tās nav tipiskas vai obligātas,
- 7) no vienas puses, epizožu līdzvērtība mazina formas viengabalainību (saistījums, kas rodas, ir tīri ārējs – dēļ refrēna atkārtojuma). No otras puses, daži rondo piemēri ļauj atzīmēt jau formas organizācijas vienotību – to veicina proporciju maiņas loģika (pakāpeniska paplašināšana

vai sašaurināšana), ritma paātrinājums un pat tematiskā attīstība.

Vācu komponistu rondo. Vācu rondo tradīcijas nerāda tik pilnīgu un spilgtu ainu kā franču rondo. Tomēr vācu komponistu mūzikā var saskatīt šīs formas evolūciju, kā arī visai savdabīgus tās traktējumus.

Pievēršoties Johana Sebastiāna Baha daiļradei, jāizceļ divas pamatīpatnības. Pirmā ir rondo formas izmantojums franču klavesīnistu tradīcijās. Pie tāda tipa skaņdarbiem pieder Partitas Nr. 2 *c moll* piektā daļa (septiņdaļu rondo ar līdzvērtīgiem posmiem), Angļu svītas Nr. 5 *e moll* piektā daļa (*Passepied I en Rondeau* – piecdaļu rondo, arī ar līdzvērtīgiem posmiem), trešā daļa no Partitas vijolei *E dur* (*Gavotte en rondeaux* – deviņdaļu rondo ar nelīdzvērtīgiem posmiem), Klavīrkoncerta *D dur* fināls (arī deviņdaļu rondo), otrā daļa no Orķestra uvertīras (svītas) Nr. 2 *h moll* (piecdaļu rondo).

Otrā īpatnība – tas ir rondo principa izmantojums mazliet atšķirīga tipa formās. Rondo galvenā iezīme, kas balstās uz nemainīga un mainīga materiāla miju, šeit izpaužas kā *tutti* un solo mija un noved pie t. s. senās koncertformas (par to tiks runāts turpmāk), kam ir savas īpatnības (dažkārt šo formu dēvē arī par modulējošo rondo).

No šiem diviem formas variantiem visplašāko izplatību lielā meistara daiļradē ieguvis tieši otrais, kas ļauj secināt, ka rondo forma savā tam laikam tipiskajā variantā viņa stilam kopumā nav īpaši raksturīga.

Taču nedaudz vēlāk Karla Filipa Emanuela Baha (1714–1788; viens no Johana Sebastiāna Baha dēliem, kurš pazīstams kā Berlīnes vai Hamburgas Bahs) daiļradē attīstījās īpašs rondo tips. To varētu saukt par vācu rondo³⁶.

Protams, Karla Filipa Emanuela Baha mūzika jau vairs nepieder baroka laikmetam, komponista stils pārstāv pārejas posmu no baroka uz klasicismu³⁷. Tomēr viņa daiļrades nozīme formas jomā ir tik liela, ka šī komponista veikumu nedrīkst atstāt bez ievēribas.

Rondo forma ir viena no biežāk lietotajām Karla Filipa Emanuela Baha mūzikā. Viņa rondo ļoti atšķiras no priekšgājēju līdzīga tipa skaņdarbiem. Komponista darbos, kas rakstīti rondo formā, no vienas puses, tipisks ir sākuma tēmas spilgtums, uzkrītošs (tāpat kā franču klavesīnistiem) ir tās ‘titulraksturs’. No otras puses, pilnībā ir pārvarēta tā vienmērīgā formas organizācijas kārtība, kas, iespējams, nākusi no pašiem pirmsākumiem (dziesma, deja – strofiskums, mija, noapaļotība). Tā vietā Baha rondo pārsteidz ar attīstības plūsmas nepārtrauktību, kuras stihija reizumis ir tik brīva un neparedzama, ka forma būtiski pārdzimst, iegūstot citu kvalitāti. Tā saistīta ar fantazēšanu, fantāzijasveida jaunradi, tātad – komponista formu var dēvēt par **rondofantāziju**.

Vispār viņa rondo formā savdabīgi sakusējas žanriskums, raksturīgums (visspēcīgāk tas izpaužas refrēnos, bet ne tikai), brīvā improvizācija/fantazēšana un kāds organizējošs princips (kas ģenētiski vērsts uz pavisam citu, ne rondo formu). Proti, 18. gadsimta vācu mūzikā augstākā forma, kuras loģika viscaur izvirzījās priekšplānā (par to jau tika runāts), bija fūga. Fūgas ietekme vērojama ja ne visās, tad lielākajā daļā tālaika formu, to skaitā arī rondo. Visspilgtāk tā izpaudās Baha rondo.

³⁶ Līdzīgs formas tips bija sastopams arī citā nacionālajā skolā, piemēram, itāļu (Džovanni Batista Sammartini), tomēr tur tas neguva lielu izplatību.

³⁷ Šo laiku bieži dēvē par *Sturm und Drang* laikposmu mūzikā; tas izcēlās ar ārkārtēju emociju (afektu) iemiesojuma spilgtumu, to biežām maiņām, trausmainu kopējo tonusu.

Kas raksturīgs fūgai, kas to organizē? Parasti tie ir tēmas izklāsti dažādās tonalitātēs visas formas gaitā. Ir arī formas arkveida apvienojums, malējos posmos ietverot tēmas pamattonalitātē.

Tieši šī likumsakarība ir organizējošais pamatprincips Karla Filipa Emanuela Baha rondo formā. Līdz ar to vācu rondo – tā ir savā ziņā ‘nepolifona’ fūga.

Tādējādi Karla Filipa Emanuela Baha rondo (salīdzinājumā ar klavesīnistu rondo) ir tipiski sekojoši vaibsti:

- 1) nav programmatisku nosaukumu. Tas nav šķērslis tēmu tēlainam spilgtumam un raksturīgumam. Tikpat tipiskas tēlainības sfēras ir kantilēna, lirika (rondo *h moll*) un motorika, kustība (*B dur*),
- 2) daudzdaļība saglabājas, taču tā ir daudz izvērstāka (11–17-daļas nav nekāds retums). Piemēri ir rondo *G dur*, *E dur*, *F dur* (no III krājuma)³⁸,
- 3) iekšējo posmu forma un to ilgums var būt dažāds:
 - refrēnā perioda forma sastopama ļoti bieži, turklāt nereti uzreiz ar variētu atkārtojumu (*G dur*, *E dur* no III krājuma), taču dažkārt ir arī izvērstākas struktūras – divdaļu reprīzes forma (*h moll* no I krājuma), trijdaļforma (*F dur* no IV krājuma),
 - epizodēs formas noteiktība nav tipiska, un vienā rondo var parādīties gan pavisam nelielas (2 t.) pārejas rakstura, gan diezgan izvērstas (*G dur* no III krājuma) epizodes,
- 4) refrēns kopumā zaudē savu stabilitāti, kaut arī
 - skaņdarba raksturu tas, protams, nosaka, bet
 - Bieži kontrastu iezīmē ne tikai nenoturīgi, refrēna intonācijas attīstoši posmi, bet jaunas figuratīva tipa uzbūves, kas atgādina brīvi improvizatoriskas ‘inkrustācijas’,
 - refrēnam ir noteikta forma, bet tā nesaglabājas atkārtojumos, dažkārt samazinoties līdz frāzei, bet dažkārt, gluži pretēji – paplašinoties,
 - tam ir noturīga tonalitāte, un tas noslēdzas ar pilnu kadenci ekspozīcijā un pēdējā izklāstā. Vidus atkārtojumos, pirmkārt, mainās tonalitāte (ne obligāti katrreiz parādotes refrēnam, taču tonālā loģika ir ļoti brīva un skaņdarbu tonālie plāni uzsver to tuvību fantāzijai). Otrkārt, ļoti raksturīgi ir refrēna tēmas skaņkārtiski pārkrāsājumi, kas rada būtisku izteiksmes efektu. Treškārt, ne vienmēr šie izklāsti noslēdzas ar pilnu kadenci,
 - refrēns parasti tiek izklāstīts ar struktūras izmaiņām, turklāt vairākkārtējām un daudzveidīgām. Ļoti raksturīgas ir variētas izmaiņas (atsevišķu intonāciju izcēlums, reģistra maiņa, ritma izgaismojums),
- 5) epizodes, tāpat kā klavesīnistu rondo formā, ir nenoturīgas – gan tonāli, gan struktūras ziņā. Tematiskajā ziņā tās tāpat var būt a) attīstoša tipa (balstītas uz refrēna tēmas intonācijām), b) faktūras un ritma ziņā kontrastējošas, improvizatoriski figuratīva tipa (visa uzmanība koncentrēta uz harmoniju, intonatīvi melodiskās attīstības nav, ritma zīmējuma vienveidība pastiprina kontrastu), c) posmos dalāmas epizodes, t. i., tādas, kam ir attīstošais un improvizatoriskais posms (turklāt šādas maiņas dažkārt parādās vairākkārt – *G dur*, *E dur* no III krājuma),
- 6) saites pakāpeniski iekļaujas refrēna formā. Tiesa, tām drīzāk ir harmoniskas pārejas vai refrēna sagatavojuma raksturs (dažkārt, ar balstu uz V pakāpes); no

³⁸ Karla Filipa Emanuela Baha rondo analizē izmantots izdevums *Carl Philipp Emanuel Bach: Die sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber. Edition Breitkopf.*

vienas puses, tās saplūst ar iepriekšējo epizodi, dažkārt ir pilnīgi neatdalāmas no tās, no otras – rada refrēna gaidīšanas efektu,

- 7) neraugoties uz to, ka Karla Filipa Emanuela Baha rondo organizēts citādi nekā franču rondo un šī forma ir piesātināta ar attīstību un kontrastiem, tomēr tā nerada vienotas formas iespaidu. T. i., formā dominē centrālās tendences, kaut arī ir vienojošie momenti: vidū ir gan refrēna parādīšanās (dažkārt) pamattonalitātē vidus izklāstos un gandrīz obligātais refrēna izklāsts pilnībā formas noslēgumā, kas rada arkveidību kopējā uzbūvē; dažos gadījumos rodas noslēgumi–papildinājumi, it kā noapaļojot visu formu (dažkārt tās jau ir īstas kodas – *C dur*, *D dur*, *a moll* no II krājuma).

Salīdzināsim Karla Filipa Emanuela Baha divu rondo uzbūvi, balstoties uz to shēmām:

• **Rondo *h moll*** (I krājums – *Cantabile*, 2/4) –

A	b	a ₁	c	a ₂	d	a ₃	e	A
a + f (a ¹)								a + f (a ¹)
4+4 4+4	4	4	4	4	4+4	4	4+4	4+4 4+4 t.
<i>h</i> – <i>h</i>	~	<i>D</i>	~	<i>h</i>	<i>C</i> ~	<i>e</i>	<i>a</i> →	<i>h</i> – <i>h</i>

(piem. Nr.74)

Refrēns veidots divdaļu reprīzes formā, kur jau pamatposmā (a) parādās raksturīga sekvenčveida secība, kas kļūst par savdabīgu formas ‘ideju’. Tādēļ arī attīstošais divdaļības posms (f), kā arī turpmākās epizodes (b un c) atrodas it kā vienā plāksnē. Bet refrēna atkārtojumi (a₁, a₂) saglabā to noapaļotību, kāda ir divdaļformas (a¹) reprīzē. Taču pēc tam formā rodas jauns pavērsiens trešās epizodes (d) kontrasta dēļ. Tagad epizodes kļūst izvērstākas. Tās sākas tonāli noturīgi, bet ceturrtā epizode pāraug figuratīvā kustībā, kas noskaņo uz pēdējo, pilno refrēna izklāstu. Interesanti atzīmēt ļoti stingro regularitāti (4 taktis – uzbūves pamats), kā arī tonālo plānu: tā pamatā ir tercū kustība (rondo formas pirmais posms) un uz blakus pakāpēm esošu tonalitāšu ietvērums.

• **Rondo *F dur*** (III krājums – *Allegretto*, 2/4) –

A	B	a ₁	c	a ₂	d~	a	E	a ₃	a ₄	F	A ₅
a a'										f~b~b~e	a a'
4+4 4+4	4+4+ 8+5	4+8	4+	4+	13→	4+4	2+8+7+9+ 18	4+4	8	4+16+7+4+9+8+ 18	8+8
<i>F</i>	<i>C</i>	<i>F</i>	~	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>F</i>	<i>F</i> ~ <i>D</i> , <i>g</i>	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>B</i> ~~~>	<i>F</i>

(piem. Nr. 75).

Šajā gadījumā refrēns ir periods ar variētu atkārtojumu. Turklāt tā nav parasta variācija – tā nesākas tūlīt un ir saistīta ar tēmas ritma organizāciju. Šādā veidā (kā tēma un variācija) refrēns parādās tikai rondo beigās, taču variācija skar jau perioda uzbūvi. Šī rondo īpatnība slēpjas tai apstākļi, ka refrēns vairākkārt parādās pamattonalitātē (no sešiem izklāstiem tikai divos gadījumos sastopamas citas tonalitātes – *d moll*, *B dur*). Refrēna otrais izklāsts otrajā teikumā ir paplašināts, trešais izklāsts ir tik ļoti saistīts ar iepriekšējo un sekojošo attīstību, ka ļauj to aplūkot kā vienu veselu (vienas epizodes dažādus posmus). Pēc piektā atkārtojuma (izmaiņas ir tikai tonālas) uzreiz sākas vēl viens, taču tam piemīt iekšēja attīstība, tas nenoslēdzas

un pāraug epizodē.

Epizodēs novērojama pakāpeniska attālināšanās no refrēna materiāla, turklāt visas lielās epizodes dalās vairākos posmos, kuros dažreiz mēdz būt atsevišķas stadijas. Pamatattīstība balstās uz sekvecēšanu, tonālo nenoturību, bet turpmāk – arī uz ritmiski harmonisku figurāciju. Īpaši interesanta ir pēdējā epizode, kurā ir ne tikai refrēna materiālu (ar imitācijveida kustību) attīstoša stadija (shēmā – F), bet arī pirmās (shēmā – B) un priekšpēdējās (E) epizodes attīstības atkārtojumi. Visbeidzot, pēdējās divās epizodēs improvizatoriskums izpaužas visspilgtāk – attīstība pakāpeniski pāriet figurētā, preludējošā kustībā. Interesanti arī atzīmēt proporcionālo progresiju, starp pirmo (21 t.), priekšpēdējo (44 t.) un pēdējo (66 t.) epizodi, kā arī pakāpenisku nepārtrauktības kāpinājumu, pārejot no viena posma uz otru.

Turklāt, tāpat kā citos Karla Filipa Emanuela Baha skaņdarbos, šajā rondo ir daudzveidīgas mūzikas retoriskas figūras, kas veicina izteiksmības spilgtumu. Īpaši jāizceļ divas – *palilogija* un *antitheton*. Pirmās sakarā izskaidrojami variētie atkārtojumi, bet otrā saistīta ar pārmaiņu pēkšņumu (piemēram, pāreja no daudzvalsības uz vienvalsību, no intonatīvi izteiksmīgiem uz intonatīvi neitrāliem posmiem utt.).

Salīdzinot divus aplūkotos tipus, jāatzīmē, ka franču rondo jau attīstības sākumstadijā izsmēlis sevi. Vientēmas rondo tradīcija atjaunojusies vien 19. gadsimta otrajā pusē – 20. gadsimtā. Turpretī Karla Filipa Emanuela Baha formas idejas radušas savu tiešo turpinājumu to komponistu mūzikā, kuri dzīvoja tieši tajā pašā periodā, bet piederēja jau citam stilistiskajam laikmetam – klasicismam.

6. Variāciju forma un korāļapdares

(Nošu piemēri – 5. daļa)

Variāciju forma ir viena no vissenākajām. Ja ar variēšanu, kas arī ir šīs formas pamatā, saprotam izmaiņas (dažkārt pat ļoti nenožīmīgas), atjaunošanos, ‘izkrāsošanu’, top skaidrs, ka variēšana rodas jau motīva, melodijas, tēmas skaņu materiāla līmenī. Variēšana piemīt jebkurai muzikālās domas attīstībai, un tikpat svarīga tā ir arī mūzikas uztverei. *V a r i ē š a n a – t a s i r a t k ā r t o j u m s a r i z m a i ņ ā m*, tā caurauž visus muzikālos procesus, bet tas nozīmē, ka bez variēšanas vispār nav mūzikas.

Taču, kad runājam par variācijām, ar to saprotam formu, kur variēšana kā attīstības un formveides princips ir galvenais, noteicošais. Variāciju formas kategorijas ir *tēma* un *v a r i ā c i j a s*. Tēma – tā ir formas pamatdoma, materiāls, kas tiek pakļauts variēšanai. Savukārt variācijas ir tēmas mainītie atkārtojumi.

Tā kā variēšanas procesu raksturo atjaunotne un dažādi pārveidojumi, tipiska ir tēmas vienkāršība – gan intonatīvajā zīmējumā, gan ritma, harmonijas un faktūras izklāstā. Jo vienkāršāka tēma, jo vieglāk tā pakļaujas variatīviem pārveidojumiem.

Variāciju formai bijusi ļoti ilga attīstības vēsture, taču nevar teikt, ka kādi īpaši variāciju tipi būtu raksturīgi tikai kādam noteiktam vēsturiskam laikposmam; vienmēr var atrast piemērus, kas ir pretrunā šādam pieņēmumam. Taču pilnīgi pamatoti var apgalvot, ka atsevišķiem vēsturiskiem stiliem ir raksturīgi kādi prioritāri formas veidi.

Tāpat var teikt, ka variāciju forma parasti ir daudzdaļīga, t. i., formai nepieciešams tēmas izklāsts un vismaz divi tās mainīti, variēti atkārtojumi. Līdz ar to formas minimums – tā ir

savdabīga triju posmu uzbūve: A A₁ A₂. Taču, kad runājam par variāciju formas saknēm, šī īpatnība nav obligāta.

I. Mūzikas formas teorijā pieņemts aplūkot tēmas variēšanas divas metodes: *stingro* un *brīvo*. Pirmajā gadījumā, neraugoties uz visām variācijtipa izmaiņām, tēma saglabā virkni būtisku pazīmju, kas veicina tās identificēšanu. Šādu pazīmju kompleksā parasti ietilpst tēmas melodiskais karkass (t. i., melodijas pamatskaņas), tonāli harmoniskais plāns un forma. Tādējādi minētajā kompleksā ietilpst gan organizējoša rakstura līdzekļi, vispārinātāki, procesu regulējoši faktori (forma un harmonija), gan individualizējoši paņēmieni (melodiskais karkass). Visi citi līdzekļi kalpo vispirms variēšanas mērķiem. Brīvajā variēšanā šis komplekss variācijās netiek saglabāts, bet tam raksturīgie līdzekļi arī iekļaujas attīstības procesā. Var teikt, ka variēšanas stingrās metodes gadījumā komponists it kā cenšas izsmelt visus tēmas iekšējos resursus, variācijas izriet no tēmas. Brīvās metodes gadījumā tēma ir pamats gandrīz patstāvīgu skaņdarbu – variāciju radīšanai, kad līdzība ar tēmu pamanāma tikai sākuma motīvā vai frāzē³⁹.

Ja variāciju formā visas vai lielāko daļu variāciju raksturo no stingrās metodes viedokļa, tad visu formu nereti sauc par **stingrajām variācijām**. Ja dominējošā loma ir variatīvās attīstības brīvajai metodei, tad tās ir **brīvās variācijas**. Taču stingrās vai brīvās variēšanas paņēmienus var sastapt visdažādākajos vēsturiskajos periodos.

2. Kā jau teikts, variāciju formas saknes meklējamas vissenākajos profesionālās mūzikas slāņos, kas savukārt balstīti tautas dejas un dziesmas tradīcijās. Grūti pateikt, kurš variāciju formas veids bijis pats senākais un kuri radušies vēlāk; taču pilnīgi pārliecinoši var teikt, kādi attīstības paņēmieni senajā mūzikā kalpojuši par variēšanas un tāpat arī par variāciju formas pamatu. Atzīmēsim šos attīstības (tehnikas) paņēmienus:

2.1. Kolorēšanas tehnika, kas bijusi attīstīta jau Viduslaiku vokālajā mūzikā (14. gs.). Tā izpaudās kā melodiskā attīstība un melodijas bagātināšana ar papildus skaņām daudz mazākos ritma ilgumos. Vēlāk no šīs tehnikas izaugusi ornamentācija.

Viens no šīs tehnikas paņēmieniem ir diminuēšana (no lat. *diminutio* – pamazinājums)⁴⁰. Tas arī bija skaņu ilguma samazinājums, ritma skaldīšana. Turklāt runa ir nevis par tēmas izklāstu ritma sašaurinājumā, bet gan par melodijas īpašu izgaismojumu ar ‘ritmiskām koloratūrām’. Diminuēšanas tehnika kalpoja par ritmiski figuratīvās variēšanas prototipu, kam arī ir sava vieta pirmsklasicisma periodā.

Pirmsklasicisma laikmeta instrumentālajā mūzikā minuēšanas vai kolorēšanas tehnika

³⁹ Dažādu autoru mācībā par formu sastopami arī mēģinājumi nodalīt kādus variāciju formas pamattipus (visbiežāk – atkarībā no pieejas tēmai). Piemēram, pazīstamajā Hugo Leihentrita mācību grāmatā *Musikalische Formenlehre* kā divi variēšanas pamattipi atzīmēti 1) ornamentālā variēšana, kas paredzēta briljanta rakstura virtuoziātei, un 2) raksturvariēšana, kas balstīta uz tēmas dažādām pārvērtībām. Turklāt pirmo variāciju veidu autors dēvē arī par koncentrisku (*konzentrisch*), bet otru – par ārpuscentrisku, ekscentrisku (*exzentrisch*), pirmajā gadījumā uzsverot tēmas harmonisko pamatu, bet otrajā gadījumā – pastāvīgu atjaunotni, rakstura maiņu bez īpašām, stabilām kvalitātēm (*H. Leichtentritt*).

Gintera Altmāņa mācību grāmatā *Musikalische Formenlehre* (*G. Altmann*) ir dalījums 1) variāciju formās ar tiešu (*direkt*) tēmas izmaiņu, t. i., ar tēmas formas melodisku, ritmisku, harmonisku maiņu; 2) formās ar netiešu (*indirekt*) tēmas pārveidošanu, t. i., kādā no balsīm tēma – melodija tiek saglabāta, taču tā apaug ar citām kontrapunktējošām balsīm – piemēri sastopami ričerkāros, fugato, fūgās, čakonās utt. (*G. Altmann*).

⁴⁰ *Fioretti, passagi* (itāļiski), *glosas* (spāņiski), *division* (angliski), *diminution* (angliski, franciski), *Diminution*, *Passagio*, *Coloratura* (vāciski).

nereti bijusi saistīta, pirmkārt, ar vokālo skaņdarbu pārlikumiem instrumentiem, bet, otrkārt – ar vienas melodijas izmantojumu t. s. pāru dejās: pirmā dejā bija ieturēta lēnā tempā un pārskaitļa taktsmērā, bet otrajā tā pati tēma kļuva par kustīgas trijdaļu taktsmēra dejas pamatu. Abos gadījumos tika izmantota ritma skaldījuma tehnika.

Tipisks piemērs ir Karla Periša un Džona F. Oula (*C. Parrich, J. F. Ohl*) grāmatā minētā *Masterpieces of Music before 1750. An Anthology of Musical Examples from Gregorian Chant to J. S. Bach* minētā Andreas Gabrieli Franču kancona, kas ir Tomasa Krekiljona⁴¹ šansona *Pour ung plaisir* instrumentāls pārlikums. Šeit sniegts gan dziesmas oriģināls, gan tās instrumentālais variants, kas iezīmīgs ar atsevišķu balsu raksturīgo diminuēšanu. Instrumentālā varianta sākumā ir astotdaļnošu kustība, bet, sākot ar 12. takti pārsvaru gūst sešpadsmitdaļnotis. Šajā gadījumā interesanta ir tieši sīkās ritma pulsācijas pārplūšana no balsis balsī, nevis šādas kustības izturēšana tikai vienā no balsīm (**piem. Nr. 76**).

Kolorēšana ir raksturīga arī otrajai no divām dejām lautai, kas minētas šajā grāmatā. Kā atzīmē autori, otrās nosaukums *Proportz* norāda, ka tā ir ‘pirmās’ dejas ritmiska transformācija (**piem. Nr. 77**). Pirmā dejas rakstīta divdaļformā, kas saglabājas arī otrajā dejā. Šīs formas pirmajā daļā attīstībai tiek pakļauta otrās dejas melodija, bet otrajā daļā ritmiskā kustība aptver dažādas balsis.

2.2 Pretējs paņēmieni (un tehnika) ir reducēšana, t. i., vienkāršošana (lat. *reductio* – atgriešanās, atjaunošana). Atšķirībā no iepriekšaplūkotās diminuēšanas reducēšana parasti saistīta ar ritma vienkāršošanu, t. i., zināmu ritma izlīdzināšanu, taču vienlaikus arī ar intonatīvā zīmējuma vienkāršošanu, kaut arī ir iespējams akcents uz kādu noteiktu elementu. Piemēram, Henrija Pērsela graundā klavesīnam *A New Ground* ostinētā basa hromatiskā līnija sākumā ir it kā izkususi astotdaļu figurācijās (1.–3. t.), taču pēc tam skan ritma paplašinājumā un bez figurācijām (4.–6. t.), t. i., reducēti (**piem. Nr. 78**).

Jāatzīst, ka šī tehnika nav īpaši attīstīta un raksturīga variāciju formai, īpaši baroka laikā. Tās savdabīga ‘atskaņa’ ir tēmas pēdējais reducētais atkārtojums klasicisma laikmeta variācijās (Mocarta *A dur* Sonātes I d., K. 331).

2.3 Figuratīvā variēšana, kas balstīta uz kolorēšanu, kļūst jau par raksturīgu paņēmieni, par baroka variāciju attīstības līdzekli. Figuratīvā variēšana varēja būt harmoniska, melodiska vai ritmiska, taču visbiežāk tika izmantoti jaukti figurāciju veidi (melodiski ritmiski, ritmiski harmoniski)⁴². Dažādus figuratīvās variēšanas veidus var sastapt, piemēram, Viljama Bērda Variācijās par *Jhon Come Kisse Me Now* tēmu vērdzīnelam⁴³. Šo variāciju tēma ir īsa (tikai 4 t.), acīmredzot tādēļ variāciju ir diezgan daudz (15). Jau pirmajās četrās variācijās, saglabājoties izturētai melodijai, atklājas figuratīvās attīstības paņēmieni pavadošajās balsīs; toties piektajā variācijā, gluži otrādi, tiek izturēts bass, bet figuratīvā attīstība aptver citas balsis, pirmām kārtām melodiju (**piem. Nr. 79** – variāciju tēma un piecas variācijas).

2.4. Variāciju formā par variēšanas līdzekli var kļūt arī polifonā tehnika, polifonās attīstības paņēmieni. Piemēram, imitāciju rakstības tehnika izmantota Baha pazīstamajās

⁴¹ *Thomas Crequillon*.

⁴² Ornamentāli figuratīvā variēšana parasti ir raksturīga t. s. dubliem (*double*) senajās svītās. Dubls – tā ir dejai, visbiežāk sarabandai, sekojoša variācija, variants, ‘dubultojums’.

⁴³ Šis skaņdarbs ir iekļauts krājumā *The Fitzwilliam Virginal Book* – vienā no pazīstamākajiem repertuāra krājumiem šim instrumentam (izdots ap 1625. g.).

Goldberga variācijās: katra trešā (t. i., 3., 6., 9., 12., 15., 18., 21., 24. un 27.) variācija – tie ir kanoni, sākot ar kanonu unisonā ar secīgu iestāšanās intervāla palielināšanu līdz nonai; 10. ir fugeta. Šajās pašās variācijās pēdējā – 30. – ir rakstīta kvodlibeta tehnikā. Šī tehnika paredzēja vairāku dziedošu melodiju (turklāt vokālajā mūzikā – ar tekstiem, bieži dažādās valodās) apvienošanu (visbiežāk – vertikālu, taču iespējama bija arī horizontāla). 30. variācijā Bahs kontrapunktiski apvienoja divu tautas dziesmu melodijas: *Ich bin so lang nicht bei dir gewest* (*Sen es neesmu bijis pie tevis*) un *Kraut un Ruben haben mich vertrieben* (*Kāposti un rāceņi izdzinuši mani no mājas*). Turklāt abas melodijas uzslāņotas uz variāciju sākumtēmas izturēta basa (**piem. Nr. 80**).

2.5. Senajās variācijās kā īpašu variēšanas paņēmieni var nosaukt žanriskās un raksturvariācijas. Protams, to izmantojums nebija obligāts. Parasti tās ir sastopamas liela apjoma variāciju formās, kur taktsmēra, ritma zīmējuma, faktūras un tempa maiņas dēļ nereti ir viena vai vairākas variācijas, kam, salīdzinot ar tēmu, ir cits žanrs vai raksturs. Hendeļa Čakonā ar 62 variācijām *G dur* ir vesela virkne šāda tipa variāciju, jo cikls ir ļoti izvērsts. Piemēram, 4. Variācija veidota kā sarabanda, 32. – kustīga motorika, 62.– kanons (**piem. Nr. 81**).

Žanra pārvērtības tradīcija arīdzan saistīta ar jau iepriekšminētajām pāru dejām, no kurām vistipiskākās ir pavana un galjarda (vai saltarella) ar vienu melodiju, kas atšķirīga rakstura dejās skan dažādi.

2.6. Variēšanas tehnikas īpašs veids ir ostinato rakstības tehnika. Ostinato ir viens no tipiskākajiem tā laika attīstības paņēmieniem, kā arī viens no variāciju formas veidiem. Ostinētas, t. i., nepārtraukti izturētas var būt melodiskās balsis, basa balss, ritma figūra, harmoniskā secība. Piemēram, Baha *Goldberga variācijās* ostinato funkciju pilda basa balss, kas vairumā variāciju (jau minētajās variācijās – kanonos – 3., 6. utt.) ir skaidri izteikta. Taču pēdējā (27.) kanoniskajā variācijā šī basa nav.

2.7. Variēšana praktiski balstās uz visiem mūzikas valodas līdzekļiem, turklāt katrā var izcelt kādas raksturīgas īpatnības.

Piemēram, no vienas puses, melodiskajai līnijai par tipisku kļūst tās skaņu sastāva palielināšana, bagātināšana ar papildus skaņām, atsevišķu skaņu apdziedāšana vai izdziedāšana, intervālu aizpildīšana ar pakāpenisku kustību, kā rezultātā melodija dažkārt zaudē individuālās intonatīvās īpašības – līdz pat vienkāršai figuratīvai vai gammveida kustībai. No otras puses, melodijas variēta atjaunotnes var novest pie ‘jaunas melodijas’ rašanās (*B. Цуккерман*), kas atšķiras no sākuma melodijas. Pietiek, ja salīdzinām tēmas melodiju un, piemēram, 10. vai 19. variāciju Arkandželo Korelli *Folijā* (Sonāte op. 5 Nr. 12 *La Follia*) (**piem. Nr. 82**).

Visaktīvākais variēšanas līdzeklis ir ritms. Neliela apjoma variāciju formās katrai variācijai piemīt kāda ritma īpatnība, izvērstās formās (kas līdzīgas jau pieminētajai Hendeļa Čakonai ar 62 variācijām) ritma zīmējums var secīgi apvienot vairākas variācijas, bet var arī vienkārši atkārtoties attālās variācijās. Kopīga ir ritma paātrinājuma tendence variāciju formā, kas tiek panākta ar ritma pamatvienības aizvien sīkāku skaldīšanu. Turklāt tieši ritmā izpaužas žanra īpašības, un tas ievērojami palielina tā izteiksmības iespējas. Līdzās ritma zīmējumam būtiska ir metra loma. Un, kaut arī patstāvīga taktsmēra dēļ metrs bieži vien ir formas stabils komponents, tikpat raksturīga ir taktsmēra, kā arī tempa maiņa atsevišķās variācijās. Piemēram, Baha *Goldberga variāciju* tēma (tā ir arīja) rakstīta 3/4 taktsmērā; sakot ar 2. variāciju, parādās taktsmēra maiņa burtiski katrā nākamajā variācijā (2/4, 12/8, 3/8, 6/8, 12/16, 18/16, 9/8, C). Dažreiz atgriežas arī pamattaktsmērs, turklāt 25. variācijā ir jauns tempa apzīmējums: *Adagio*.

Tikpat aktīvs variēšanas līdzeklis ir faktūra. Faktūra, tāpat kā ritms, ir tā, kas visspilgtāk un uzskatāmāk atšķir vienu variāciju no otras un atspoguļo pārvērtības nozīmi variēšanas procesā. Faktūras līdzekļi ir šādi: balsu skaita palielināšana vai samazināšana, balsu vertikāli pārstājumi, polifonizācija, faktūras tipa maiņa, faktūras vertikalizācija (līdz pat akordu izklāstam) un tās linearizācija, atsevišķu balsu funkciju maiņa u. c. Piemēram, Johana Sebastiāna Baha *Pasakaljā c moll* parādās div-, trīs- un četrbalsīgas variācijas, parādās arī balsu vertikāli pārstājumi (12., 13.), akordu vertikāle (1., 16.) u. tml.

Harmonija ir līdzeklis, kam lielākoties ir formas organizētāja, regulētāja loma. Varbūt tādēļ, no vienas puses, raksturīga ir nemainīgas harmonijas tendence. Īpaši tas attiecas uz tēmas funkcionālo plānu un tonalitāti, kas visas (pat ļoti izvērstas) formas gaitā var būt stingri izturēta (kā tas ir jau minētajā Hendeļa *Čakonā* un Baha *Goldberga variācijās*). No otras puses, arī harmonija var tikt pakļauta izmaiņām: dažkārt rodas pārharmonizācija (kaut arī biežāk tas attiecas nevis uz visu tēmu, bet tikai uz dažām tās frāzēm vai posmiem), tiek ieviestas jaunas harmoniskās krāsas (piemēram, pārtraukta secība, novirzes, disonējošu akordu secības – Hendeļa *Pasakalja* no 7. svītas *g moll*), taču visraksturīgākais paņēmieni ir skaņkārtas maiņa atsevišķās variācijās. Neliela apjoma variācijās skaņkārtas maiņa biežāk notiek vidējā variācijā, izvērstās formās šādas maiņas var būt vairākas: Baha *Goldberga variācijās* pamattonalitāte ir *G dur*, un trīs no 30 variācijām (15., 21., 25.) rakstītas *g moll* tonalitātē.

2.8. Visbeidzot, jāatzīmē vēl viens variēšanas paņēmieni, kas pirmsklasicisma laikmetā nekļuva īpaši populārs, toties vēlāk tika ļoti plaši lietots. Runa ir par to, ka ne vienmēr tēma saglabā savu viengabalainību variācijās. Parasti zūd izvērstākas tēmās, kas dalās posmos (periods no diviem teikumiem, divdaļforma). Variācijās tēma dažkārt tiek pakļauta pārveidošanai nevis kopumā, bet tikai atsevišķās daļās, kas ienes zināmu kontrastu variācijas iekšējā uzbūvē un ļauj runāt par subvariāšanu⁴⁴. Šajā ziņā ļoti raksturīgas ir Džaisla Fārnebija *Variācijas vērdžinelam* (piem. Nr. 83). Nelielā 8 t. tēma ir atkārtotas tematiskas uzbūves periods, tā otrais teikums jau pašā tēmā ir variēts (balsu lielāka attīstība), sekojošajās piecās variācijās šī divu teikumu atšķirība kļūst vēl redzamāka. Līdz ar to izmaiņas saistītas nevis ar visu tēmu – periodu, bet ar teikumiem. Protams, šajā skaņdarbā ir grūti runāt par teikumu kontrastu, taču arī kontrasts starp variācijām nav spilgti izteikts. Tomēr atšķirības (faktūrā un ritmā) skaidri redzamas abos gadījumos⁴⁵.

3. Savu iespēju ziņā variāciju forma ir bezgalīga, jo variēto pārveidojumu procesu var turpināt tik ilgi, cik vien komponistam pietiks fantāzijas. Tādēļ plašās variāciju formās īpaši asi izvirzās šādas kompozīcijas vienotības, tās pabeigšanas problēma. Aplūkojamajā periodā veidojas vairāki iespējamie formas noslēgumi: 1) neliela apjoma formās tās noslēguma funkciju parasti pilda fināla variācija, kura visbiežāk ir vissarežģītākā (tā ir kontrastējoša attiecībā pret iepriekšējām – vai nu tās ritma pulsācija ir ātrāka, vai ir kādas faktūras īpatnība utt.); 2) dažkārt parādās īpašs pēcvārds, kas noslēdz variāšanu, t. i., papildinājums un pat koda, reizēm – vispārinoša tipa uzbūve; piemēram, Arkandželo Korelli *Folijā* šāds noslēdzošais rezumējums

⁴⁴ Ne velti daudzi vācu muzikologi, aplūkojot šo īpatnību komponistu klasiķu daiļradē, pat dēvē šādas variācijas par divkārsām (piemēram, Hermanis Āberts savā monogrāfijā par Mocartu (*H. Abert*)).

⁴⁵ Cits raksturīgs piemērs ir Arkandželo Korelli *Folija*, kur tēma (atkārtotas tematiskas uzbūves periods) variācijās dažkārt saglabā savu viengabalainību (2., 4., 6. u. c.), reizēm tās otrais teikums variē iepriekšējo – pirmo (1., 5., 11., 12.), taču biežāk otrais teikums ir pat kontrastējošs variēšanas paņēmieni ziņā, t. i., iegūst jaunas variācijas īpašības (3., 8., 9., 14., 15.). Tieši tādēļ forma dažkārt tiek aplūkota kā tēma ar 15 variācijām, bet citkārt – kā tēma ar 30 variācijām.

ietver arī virtuozu vijoles kadenci.

Dažkārt komponisti variāciju beigās atkārtoti tēmu, līdz ar to visa forma iegūst noapaļotas *da capo* tipa reprīzes formas veidu. Piemēram, Baha *Goldberga variācijās* sastopams tieši šis tips, kas saistīts ar tēmas atgriešanos. Tas piešķir variāciju procesam savveidā ietvērumu formas sākuma un beigu līdzības dēļ. Tādējādi mainītas, variatīvas atkārtotības princips pilda attīstības, kustības funkciju, bet burtiska atkārtotuma princips – arhitektonisko, konstruktīvo funkciju. Savādāk formas noslēgums izpaužas Hendeļa *Čakonā* ar 62 variācijām, kur forma noslēdzas pēc kontrasta, nevis pēc atkārtotuma principa, t. i., pēdējā variācija (kanons) ir savā ziņā polifonās tehnikas attīstības virsotne šajā skaņdarbā.

Līdzās noslēguma problēmai var izcelt vēl virkni raksturīgu īpatnību, kas saistītas ar vispārējo formas organizāciju. Atsevišķos gadījumos jaušama variāciju formas ciklizēšanas tendence, t. i., variāciju apvienošana grupās, kuru attiecības atgādina vai nu lielu trijdaļību, vai četrdaļību. Vistipiskākais līdzeklis te ir skaņkārtas kontrasts, kas parādās vairākās vidusvariācijās (Bahs – *Čakona d moll*, Hendelis – *Čakona* ar variācijām *G dur*⁴⁶).

Tipiska ir arī līdzās esošu variāciju grupēšana pēc faktūras un ritma pazīmēm. Piemēram, Hendeļa *Čakonā* ar 62 variācijām vesela virkne grupu rodas uz līdzīga ritma zīmējuma pamata pēc sekojoša principa: sākumā kāda raksturīga ritma figurācija parādās labās rokas partijā, pēc tam jaunā variācijā tāda pati parādās kreisās rokas partijā, bet vēlāk jau abās (5.–7., 13.–15., 16.–18. u. c. variācijās). Faktūras apvienojumi savukārt parasti ir saistīti ar balsu vertikālu pārstātījumu (41.–42, 43.–44. variācijā u. c.). Tāpat ir iespējams arī saiknes no attāluma, t. i., attālinātu variāciju līdzība – arkas.

4. Kādas variāciju formas ir eksistējušas pirmsklasicisma mūzikā? Instrumentālajā profesionālajā mūzikā plaši izplatītas bija ostinato tipa un ornamentāli figuratīvās variācijas. Pirmo no šiem tipiem pārstāv variācijas par izturētu basu (*basso ostinato*) un retāk – par izturētu melodiju (*soprano ostinato*). Ostinato variāciju prototipu var saskatīt, no vienas puses, polifonajā rakstības tehnikā, kas balstās uz *cantus firmus*, no otras – tautas dziesmā un vokālo žanru strofu formās.

4.1. Variācijas par *basso ostinato* guvušas lielu izplatību 17.–18. gs.⁴⁷, kaut arī sākušas attīstīties ievērojami agrāk. Skaņdarbiem, kas rakstīti šādā formā, ir dažādi nosaukumi, bieži tie saistīti ar nacionālajām instrumentālajām tradīcijām: čakona, pasakalja, grounds, romaneska⁴⁸.

Ostinato variācijas ir īpašs variāciju formas veids, kur tēmas lomu pilda kāda basa balss melodiskā secība, kas pēc tam tajā pašā balsī, parasti bez izmaiņām (t. i., ostinēti) vairākkārt atkārtojas, bet variēšana risinās citās balsīs. Tādējādi variācijās par *basso ostinato* vienmēr v i e n l a i k u s pastāv tēmas atkārtotums un variējoša atjaunotne. Variāciju skaitu nosaka tēmas atkārtotumu skaits. Turklāt cezūras citās balsīs nav obligātas. Tādēļ, ja basa melodija ir neliela, nereti forma iegūst muzikālās attīstības vienota (nedalāma) procesa raksturu.

Ostinētas variācijas viegli apvienojas ar citiem attīstības paņēmieniem, jo īpaši ar polifonijām; balsu uzslāņošanās uz atkārtota gājiena basā rada visai intensīvu dinamisko attīstību.

⁴⁶ Baha *Čakonā* līdzās trijdaļībai uz skaņkārtas kontrasta pamata ir arī aptverošs tēmas izklāsts skaņdarba sākumā un beigās, Hendeļa *Čakonā* skaņkārtas kontrasts pastiprināts arī ar tempa maiņu (palēnināšanu) minora grupas sākuma variācijās (9., 10.).

⁴⁷ Visnozīmīgākie šajā ziņā ir Baha, kā arī viņa priekšteču un laikabiedru – Pērsela, Kūnava, Vivaldi, Bukstehūdes, Pahelbela, Hendeļa u. c. komponistu instrumentālie skaņdarbi.

⁴⁸ Arī vokālajā mūzikā šī forma nereti ir sastopama un saistīta ar lamento ārijas žanru.

Arī šīs formas izcelsme (no *cantus firmus*⁴⁹) palīdz izskaidrot, kādēļ tik bieži un tik dabiski *basso ostinato* apvienojas ar kanconām, ričerkāriem, fūgām (īpaši raksturīgi tas ir 17. gadsimta skaņdarbiem). Nav nejaušība, ka šo variāciju tipu dēvē arī par senajām polifonajām variācijām.

Visbiežāk Eiropas mūzikā ar ostinato variācijām ir saistītas divas dejas – **čakona** un **pasakalja**. Tādēļ nereti arī pašu formu dēvē par čakonas un pasakaljas formu. Turklāt sākumā starp dejām⁵⁰, daļēji – arī starp variāciju formas traktējumu tajās, bija zināmas atšķirības, bet vēlāk tās izzudušas⁵¹.

Daudzi pētnieki (Hugo Leihentrits, Filips Špita, Alberts Šveicers), raksturojot līdzīga tipa variācijas, atzīmē tēmas atkārtotu parādīšanos tikai basā (pasakalja) un iespēju to izklāstīt arī citās balsīs (čakona). Taču dažkārt rodas arī citas atšķirības:

- pasakaljās tēma bieži tiek eksponēta vienbalsīgi, vai arī kopējā sākotnējā daudz balsīgā izklāstā tās līnija ir īpaši izcelta (piemēram, ar ērģeļu reģistru). T. i., tēmā tiek uzsvērts (bet vēlāk arī saglabāts) tās melodiskums;
- čakonas tēma (parasti daudz balsībā) vairāk orientēta nevis uz līniju, bet uz harmonisko kompleksu, kas ar to saistīts;
- no tā izriet arī variāciju procesa īpatnības. Pasakaljā, neraugoties uz visām izmaiņām, skaidri izteikta atkārtotā basa melodiskā līnija. Čakonā saglabājas harmoniskā vertikāle, bet bass nereti tiek ornamentēts, un arī kopējā attīstība ir mazāk polifona, drīzāk – ornamentāla, figuratīva⁵². Piemēri ir Dītriha Bukstehūdes *Pasakalja d moll* un *Čakona e moll*.

Bet, protams, šīs atšķirības ir visai nosacītas, un laika gaitā tās vienkārši izzuda. Angļu mūzikā ostinato variācijas nereti apzīmētas ar vārdu ‘grounds’ (*Ground*). Tās atšķiras ne tikai pēc nosaukuma, bet pašā būtībā, jo atkārtotajam fragmentam komponisti bieži izmantojuši vienkārši tautas vai tautiskā garā sacerētu melodiju. No šejienes izriet šādas melodijas diatoniskā uzbūve, tās skaidrā skaņkārtiski harmoniskā funkcionalitāte.

Graunds plaši izplatīts 16. gadsimta angļu vērdžinelistu (Viljama Bērda, Džona Bula) daiļradē un 17. gadsimtā ienāk arī operā (Henrijs Pērsels).

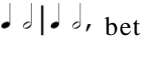
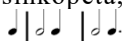
Basso ostinato variāciju tēmu raksturo (**piem. Nr.84**):

- intonatīvais saturs –
- a) spilgti individualizētas tēmas (tēma tēls)

⁴⁹ Hugo Rīmanis atzīmē arī *basso ostinato* saikni ar seno burdonu.

⁵⁰ Čakona (*chakona* – sp., *ciaccona* – itāl., *chaconne* – franc.) – tautas dejas, kas pazīstama Spānijā kopš 16. gadsimta beigām (trijdaļu taktsmērā, kustīga). Citās Eiropas zemēs tā kļuvusi pazīstama vēlāk – un nu jau kā diezgan lēna, cēla dejas, visbiežāk – minorā. Itālijā un Vācijā tai parasti bija variāciju forma, Francijā – rondo.

Pasakalja (*pasacalle* – sp., *passacaglia* – itāl.) – dziesma, vēlāk – spāņu izcelsmes dejas, kas 17. gadsimtā kļuva par izplatītu žanru daudzu Eiropas valstu instrumentālajā mūzikā. Pasakaljai tipisks svinīgi sērs, koncentrēts raksturs, lēns temps, minora skaņkārtā, trijdaļu taktsmērs (rets piemērs četrdaļu taktsmērā ir *Pasakalja* no Hendeļa Svītas klavīram *g moll*).

Čakonā ritma pamatformula nereti bija sinkopēta, tuva sarabandai vai folijai  bet pasakaljā bieži sastopama uztakts, nevis sinkope: 

⁵¹ Hermanis Erpfs, piemēram, uzskata, ka pēc 1700. gada starp pasakalju un čakonu jau vairs nav lielas atšķirības (*H. Erpf*).

⁵² Interesanti, ka Francijā gan čakona, gan pasakalja visbiežāk tika rakstīta nevis variāciju, bet kādā citā formā. Arī komponisti ‘lika vienlīdzības zīmi’ starp šīm dejām (Luijs Kuperēns, *Čakona jeb pasakalja*, Fransuā Kuperēns, *Pasakalja jeb Čakona*).

- Dītrihs Bukstehūde – *Čakona C dur*
 Johans Sebastiāns Bahs – *Pasakalja c moll*
- b) vispārējās melodijas kustības formas vai figurētas tēmas (tēma fons)
 Georgs Frīdrihs Hendelis – *Čakona G dur* (ar 62 variācijām)
- c) vispārināta melodiskā zīmējuma tēmas, bet ar intonatīvā kodola nozīmi skaņdarbā
 (t. i., apvienojas abas iepriekšminētās īpašības)
 Johans Pahelbels – *Čakona f moll*
 Antonio Vivaldi – Koncerts divām vijolēm un orķestrim *a moll*, II d.
- tēmu garums –
 - a) īsas tēmas – formulas (1–4 t.)
 Heinrihs Francs Ignacs fon Bībers – *Pasakalja g moll*
 Dītrihs Bukstehūde – *Pasakalja d moll*
 - b) izvērstas uzbūves (8 un vairāk t.)
 Georgs Mufats – *Pasakalja g moll*
 Johans Sebastiāns Bahs – *Pasakalja c moll*
 – Klavīrkoncerts *d moll*, II d.
 - tēmu pabeigtība –
 - a) harmoniski noslēgtas tēmas (beidzas ar I pakāpi, t. i., T)
 Johans Sebastiāns Bahs – *Pasakalja c moll*
 Georgs Frīdrihs Hendelis – *Čakona G dur*
 – *Pasakalja g moll*
 - b) harmoniski nenoslēgtas tēmas (beidzas ar V pakāpi)
 Dītrihs Bukstehūde – *Pasakalja d moll*
 Johans Sebastiāns Bahs – *Čakona vijolei d moll* (noslēgums uz I pakāpes sakrīt ar variāciju sākumu)
 - tēmu harmoniskais pamats –
 - a) diatoniskas tēmas (visbiežāk tās saglabā savu skaņkārtiski funkcionālo traktējumu, bet izmaiņas skar ornamentāciju vai ritmisko figurāciju),
 - b) hromatiskas tēmas (visbiežāk pakļautas harmoniskai variēšanai) – skat. iepriekšminētos piemērus.

Ostinato variāciju tēmām bieži raksturīga intonatīvi harmoniska vienkāršība: piemēram, lejupejošs tetrahords (no I uz V pakāpi), paplašināta kadences secība (ar balstu uz T S D T), pamatpakāpju apvīšana ar ievadtoņiem. Dažkārt lejupejošu kustību bagātina hromatiskās pakāpes, kas izceļ šādas secības sēri dramatisko raksturu.

Variāciju attīstību kopumā var raksturot pēc dažādiem kritērijiem:

- pēc tēmas atkārtojumiem (neiedziļinoties detaļās) –
 - a) tēmas nemainība,
 - b) dažāda veida izmaiņas (intonatīvas, tonāli harmoniskas, fakturāli reģistrālas, ritmiskas u. c.),
- pēc attīstības (variēšanas) paņēmieniem. Var vēlreiz atzīmēt vissvarīgākos:
 - polifona attīstība, ritma skaldījums (paātrinājums), metra maiņa, harmoniska variēšana u. c.

Raksturojot variāciju formas vispārējo uzbūvi, jāuzsver, ka

- muzikālā procesa organizācijas ziņā nošķiramas

- a) formas ar skaidru variāciju norobežošanu, pamatojoties uz tēmu atkārtojumiem⁵³ un
- b) formas ar izplūdušām robežām, t. i., ar nedalāmu, nepārtrauktu attīstību, kur basa līnijai ir harmoniska un metroritmiska funkcija (īpaši raksturīgas daudzbarsīgai kora mūzikai).

Pirmajā gadījumā tēma biežāk tiek atkārtota nemainīgi, bet attīstība citās balsīs noved pie to spilgtas intonatīvas individualizācijas:

Johans Pahelbels – *Čakona d moll* no cikla *Prelūdijs – fūga – čakona* ērģelēm
Georgs Frīdrihs Hendelis – *Pasakalja g moll*.

Otrajā gadījumā balsu brīva attīstība virs basa it kā daļa faktūru divos slāņos un akcentē formas polifono raksturu:

Dītrihs Bukstehūde – Triosonāte Nr. 1 *F dur*, III daļa (10 *basso ostinato* variācijas čembalo un caurviju forma vijolei un violai);

- variāciju vienotība var izpausties kā

a) dažāda veida grupējumi (piemēram, Baha *Čakonā d moll*, neraugoties uz kopējo variāciju cikla trijdaļu uzbūvi, kas rodas uz skaņkārtas kontrasta pamata – *d moll* – *D dur* – *d moll*, katrā daļā ir variāciju grupējums, un grupas veido dilstošu secību: 4 – 3 – 2);

b) cikla noslēguma līdzekļi (Baha mūzikā visbiežāk tā ir tēmas reprīžveida atgriešanās – *Goldberga variācijas*, *Čakona d moll*).

4.2. Variācijas par izturētu melodiju nav tipiska forma pirmsklasicisma laikmeta instrumentālajai mūzikai un parasti sastopama kā vienkārtējs paņēmiens (t. i., tās ir vienas vai vairāku variāciju pamatā). Piemēram, Hendeļa Sonātē vijolei un klavīram (op. 1, Nr. 10 *g moll*) III daļa *Adagio* ir divdaļu bezreprīzes forma ar variētu katras daļas atkārtojumu (t. i., a a₁ b b₁). Variējot saglabājas nemainīga melodija.

4.3. Cits variāciju formas tips – tās ir **figuratīvās, ornamentālās**⁵⁴ variācijas. Tās parādījušās jau 14.–15. gadsimtā un ir saistītas tieši ar instrumentālās ornamentācijas attīstību. Viens no šādu variāciju prototipiem ir jau iepriekšminētie dubli (*double*) no deju svītām. Piemēram, Baha Partitā vijolei Nr. 1 *h moll* visām četrām daļām (*Allemanda*, *Corrente*, *Sarabanda un Tempo di borea*) ir dubli, bet Angļu svītā Nr. 1 *A dur Kurantei* seko divi tās dubli. Dažkārt komponists šādu vienīgo variāciju apzīmēja savādāk: Angļu svītā Nr. 2 *a moll Sarabandai* seko tās variācija, apzīmēta kā *Les agriments de la mēme Sarabanda*.

Atšķirībā no ostinato variāciju tipa, fakturāli figuratīvajās variācijās tēma nesaglabā kādu no balsīm kā ostinētu, saglabājas tikai tēmas pazīmju komplekss (melodiskais pamats – karkass, tonāli harmoniskais plāns un struktūra). Šis variāciju tips baroka laikmetā bija jau pilnīgi patstāvīgs, taču patiesu uzplaukumu sasniedza vēlāka laika komponistu daiļradē.

Johana Sebastiāna Baha mūzikā fakturāli figuratīvās variācijas nereti apvienojas ar *basso ostinato* (*Goldberga variācijas*), taču ne vienmēr basa loma ir tik nozīmīga (*Ārija ar variācijām a moll*). Līdzīgu variāciju tēmām parasti ir ne tikai daudzbarsīgs izklāsts (četrbarsīgs, homofons), bet arī diezgan izvērsta forma (piemēram, *Goldberga variācijās* tā ir senā divdaļforma).

⁵³ Ja tēma noslēdzas noturīgi, komponisti nereti izmanto saites, it kā mīkstinot skaidros norobežojumus. Piemēram, Johana Sebastiāna Baha Klavīrkoncertā *d moll* šīm saitēm ir arī modulējoša funkcija.

⁵⁴ Šīm variācijām ir diezgan daudz nosaukumu. Piemēram, angļu muzikologs Voliss Berijs (*W. Berry*) savā grāmatā min veselu virkni līdzīgu terminu (sinonīmu): *ornamenting variations* (ornamentētās variācijas), *ornamental v.* (ornamentālās v.), *embellishing v.* (izkrāsojošās v.), *decorative v.* (dekoratīvās v.), *melodico-harmonic v.* (melodiski harmoniskās v.), *figural v.* (figurālās v.) u. c.

Basso ostinato lomas mazināšanās redzama Georga Frīdriha Hendeļa daiļradē. Viņš sacerējis trīs pasakaljas un divas čakonas, kurās skaidri izceļas basa balss loma, taču variatīvās attīstības paņēmieni, tāpat kā visas formas uzbūve, atklāj fakturāli figuratīvās attīstības nozīmi.

Vēl spilgtāk fakturāli figuratīvā variēšana redzama citu viņu klavīrsvītu variāciju formās:

- ārijās (Nr. 3 *d moll*, Nr. 5 *E dur*) – ar variācijām,
- menuetā (Nr. 10 *d moll*) – ar 3 variācijām,
- sarabandā (Nr. 11 *d moll*) – ar 2 variācijām,
- gavotē (Nr. 14 *G dur*) – ar 5 variācijām.

Baha variācijās polifonā attīstība ir viens no galvenajiem paņēmieniem (arī ja notiek fakturāli figuratīva variēšana), bet Hendeļa mūzikā dominē dažāda veida figurācijas (pat *ostinato* tipa variācijās).

Ostinato tipa variācijas (pirmām kārtām – *basso ostinato*) radušas savu turpinājumu tikai 19. un 20. gadsimta mūzikā; turpretī fakturāli figuratīvās variācijas kļūst par vadošajām jau komponistu klasiķu daiļradē, t. i., 18. gadsimta otrajā pusē.

5. Īpaša variāciju principa izpausme ir korāļapdares. Korāļapdares ērgelēm, kā arī klavīram ir sevišķi raksturīgas vācu mūzikas tradīcijai (un tā saistīta vispirms ar korāļprelūdiju).

Korāļapdaru žanram, kura virsotne aplūkojamajā laikā ir Johana Sebastiāna Baha daiļrade, pievērsušies daudzi komponisti un ērgelnieki (Samuels Šeits, Georgs Bēms, Johans Pahelbels, Dītrihs Bukstehūde u. c.). Ilgu laika posmu korāļapdares ieņēma ļoti nozīmīgu vietu instrumentālās mūzikas žanru paletē. Šādu apdaru pamatā ir protestantu korāļa melodijas. Tās, kā zināms, vai nu sacerētas tieši kā korāļi (Mārtiņš Luters, Heinrihs Šics, Johans Sebastiāns Bahs u. c.), vai arī korāļu melodijām izmantotas kādas populāras dziesmas (galma, tautas). Tādēļ korāļapdares atšķiras no variāciju formas ar to, ka tām nav sākotnējā tēmas izklāsta (jo korāļu melodijas draudzei bija labi pazīstamas un nebija nepieciešama to papildus eksponēšana)

Tajā pašā laikā pastāv zināma līdzība ar *ostinato* variācijām: abos gadījumos rodas faktūras divslāņainība. Korāļapdarēs viens no slāņiem – tā ir pati korāļa melodija, kas tiek izklāstīta pilnībā vai fragmentāri, mainītā vai nemainītā veidā. Otrais slānis – tā ir pati apdare. Tādējādi korāļapdare lielākoties ir variatīvi polifona forma.

Protestantu korāļu melodijām ir raksturīga virkne pazīmju, kas nosaka arī vispārējās uzbūves īpatnības. Tā kā tās ir saistītas ar tekstu, tad teksta struktūra atspoguļojas melodijas uzbūvē. No tā izriet šādas iezīmes:

- 1) kopumā dominē plūstošas, vienkāršas, līdzsvarotas melodijas;
- 2) skaidrs melodiju dalījums frāzēs. Frāze ir korāļa struktūras pamatvienība. Parasti frāze noslēdzas ar fermātu (ieelpa dziedātājiem). Frāzes apvienojas strofā;
- 3) frāzei un visai uzbūvei raksturīgs sillabiskums: t. i., vārda zilbei atbilst viena skaņa (kaut arī instrumentālajā mūzikā tas nav būtiski, taču žanram kopumā šī īpašība nav mazsvarīga). Nereti sastopams sākums ar uztakti;
- 4) Dominē skaidra metriskā pulsācija, četrdaļu taktsmēra pārsvars;
- 5) dominē nekvadrātiskums, frāzes ir nelielas (1,5–3 t.);
- 6) korāļa kopējā uzbūve ir atkarīga no teksta uzbūves (frāžu skaita un taktsmēra, dalīšanās strofās, to attiecībām). Sastopamas vienstrofas, divu un triju strofu uzbūves.

Korāļmelodiju apdaru paņēmieni laika gaitā ir mainījušies un bagātinājušies. Ņemot vērā arī vēsturisko aspektu, var izcelt virkni galveno principu:

- 1) viens no visvienkāršākajiem paņēmieniem – četrbalsīgs melodijas harmonizējums

(*Schlichlerchoral*), kas sastopams arī instrumentālā variantā (Johans Sebastiāns Bahs – 371 četrbalsīgais korāldziedājums);

2) 16. gadsimtā īpašu izplatību gūst korālmelodijas kolorēšana (diminuēšana un ornamentācija) un imitācijveida attīstība visās balsīs;

3) 17. gadsimtā izveidojās Ziemeļvācu un Vidusvācu ērģeļskolas tradīcijas. Pirmajā gadījumā (Samuels Šeits, Georgs Bēms, Vinsents Lībeks u. c.) valda pompozs, virtuozs, bagātīgi kolorēts ērģeļspēles stils (Jana Svēlinka stila turpinājums), kam atbilstoša ir harmoniska krāsainība, daudzveidīga faktūras attīstība. Dominējošais žanrs ir korālprelūdija (*Choralvorspiel*), t. i., viena kontrapunktiska variācija par korālmelodiju, kā arī korāļvariācijas (variāciju skaits parasti atkarīgs no strofu skaita korāļa tekstā).

Otrajā gadījumā (Johans Kaspars Kerls, Johans Krīgers, Johans Pahelbels u. c.) jūtama cieša saikne ar itāļu ērģelmūziku. Raksturīga ir balstīšanās uz imitācijām, ornamentāla variēšana. Korāļapdarēs līgana pāreja no viena izklāsta otrā vērš šo tradīciju atšķirīgu no Ziemeļvācu skolas kontrastējošajām pārmaiņām. Īpaši izcēlās fūgveida korāļapdares.

Dītriha Būkstehūdes (1637–1707) daiļradē abas tendences apvienojas un attīstās monumentāls žanrs – fantāzija par korāļa tēmu, kur korāļa kompozicionāli organizējošā, uzbūvi noteicošā loma samazinās, bet visa forma iegūst kontrasta sastatformas veidu;

4) Johana Sebastiāna Baha korāļapdarēs žanrs sasniedz savu kulminējošo attīstību. Pat viņa instrumentālajos skaņdarbos vien var redzēt visu šī žanra iespēju daudzveidību⁵⁵. No vienas puses, sastopami visi pašas korāļmelodijas izmantojuma varianti:

- tiešs, nedalīts, pilnīgs izklāsts (V – Nr. 1, 31)⁵⁶,
- netiešs, variēts (V – Nr.49; VI – Nr.3, 4, 5, 6, 17),
- dalīts frāzēs, fragmentārs (VII – Nr. 47; VI – Nr. 1, 3, 16, 29, 30),
- vairākkārtējs melodijas izklāsts (V – Nr. 4; VII – Nr. 35),
- nepilns, daļējs (VI – Nr. 29,18).

No otras puses, var izcelt kopējas kompozicionālās likumsakarības korāļapdarēs:

1) pēc faktūras –

- homofonas
 - akordiski harmonisks izklāsts (VI – Nr. 26),
 - tas pats, bet ar balsu melodizāciju (VII – Nr.3, 5),
 - figuratīvi harmonisks izklāsts (V – Nr. 22, 25);
- kontrastējoši polifons izklāsts
 - ar balsu neitrālu kontrapunktu (V – Nr. 5),
 - ar spilgti izteiktu kontrastu (V – Nr. 9, 24; VI – 3, 30);
- imitācijveida polifons izklāsts
 - kanoniska imitācija (V – Nr. 37; VI – Nr. 19),
 - brīva imitēšana (V – Nr. 14, 33),
 - fūgveida imitēšana (VI – Nr. 10, 11, 14, 21);
- jaukti veidi (visizplatītākie) – (V – Nr. 29; VI – Nr. 17, 25, 27).

2) pēc kompozīcijas –

⁵⁵ Viņa instrumentālo skaņdarbu vidū ir gan vienkāršas četrbalsīgas apdares, gan korālprelūdijas, fantāzijas, variācijas, motetes, mesas, instrumentālās svītas utt.

⁵⁶ Baha ērģeļdarbi minēti pēc izdevuma *J. S. Bach. Orgelwerke. Edition Peters*. Romiešu cipars apzīmē sējuma numuru, arābu cipars – skaņdarba numuru.

- korāļmelodijas uzbūve ir noteicošā un ietver posmus bez korāļmelodijas:
 - mazformas (vienkāršas)
 - viendaļīga strofa (V – Nr. 1, 2, 9, 12; VI – Nr. 1);
 - bārforma (V – Nr. 5, 11, 13, 25; VI – Nr. 3, 17);
 - ritornelforma (ritornelintermēdijas turklāt veidojas no brīva materiāla, parādoties starp korāļa frāzēm: VI – Nr. 3; VII – Nr. 42; un uz korāļmateriāla pamata: VI – Nr. 14; VII – Nr. 44);
 - strofiska fūga (motetes forma – VII – Nr. 37; VI – Nr. 13, 28);
 - sastatformas
 - variācijas par korāli (V – Nr. 4; VII – Nr. 48, 35; VI – Nr. 3–11);
 - kontrasta sastatforma (VI – Nr. 29);
- korāļmelodijas uzbūve ir viena no visa veselā sastāvdaļām:
 - struktūru kontrapunkts (izkļiedēts korāļa strofiskums vienlaikus apvienojas ar kādu polifonu vai homofonu formu)
 - apvienojas fūga un izkļiedēts strofiskums (VI – Nr. 6, 29, 30; VII – Nr. 7, 47);
 - invencijas un strofu forma (V – Nr. 21; Nr. 9; VII – Nr. 63);
 - kanons un izkļiedēts strofiskums (VI – Nr. 5; VI – Nr. 42; V (II d.) – Nr. 4);
 - koncertforma un izkļiedēts strofiskums (VII – Nr. 36);
 - senā divdaļība un izkļiedēts strofiskums (VII – Nr. 44, 57);
 - *da capo* tipa formas un izkļiedēts strofiskums (VI – Nr. 2; VII – Nr. 38);
 - brīvās formas – fugeta par korāli (V – Nr. 7, VI – Nr. 10);
 - koncertforma korāļapdarē (bez *cantus firmus* – VI – Nr. 7).

7. Senā sonātes forma

(Nošu piemēri – 6. daļa)

Termins ‘sonāte’ ir iegājis aprītē 16. gadsimtā kā apzīmējums skaņdarbiem instrumentālai atskaņošanai (atšķirībā no kantātes, kas paredzēta dziedāšanai). Diezgan ilgu laiku šis jēdziens nav bijis saistīts ar noteiktu formu. Tikai itāļu komponistu daiļradē⁵⁷ (Domeniko Skarlatti, 1685–1757, Benedeto Marčello, 1686–1759, Frančesko Durante, 1684–1775), turklāt pirmām kārtām klavīržanros, pakāpeniski izveidojušās jaunās formas iezīmes. Šī forma ir nodēvēta par sonātes formu.

Kā vairumu tālaika homofono formu, seno sonātes formu ir spēcīgi ietekmējusi gan fūga (tās tonālā loģika, attīstības nepārtrauktība), gan daudzi citi perioda instrumentālie un vokālie žanri un formas (tas īpaši attiecas uz tematisma žanrisko izcelsmi), gan visizplatītākās baroka homofonās formas (no šejienes arī sonātes formā dominējošā divdaļu uzbūve).

⁵⁷ Domeniko Skarlatti sonātes pieder komponista dzīves ‘spāņu’ periodam.

Senā sonātes forma sastopama gan cikliskās sonātes žanrā (piemēram, Georga Frīdriha Hendeļa Sonātes vijolei un klavīram), gan kā viendaļīgu skaņdarbu forma (Domeniko Skarlati, vēlāk Domeniko Čimaroza)⁵⁸.

Šīs formas visdaudzveidīgākie varianti sastopami Domeniko Skarlati mūzikā. Viņa mantojumā ir 545 sonātes, bet sonātes forma tajā parādās ne vienmēr (piemēram, 5 skaņdarbi rakstīti fūgas formā, dažiem ir arī žanriski apzīmējumi – menuets, gavote, žīga u.c.) un ne viscaur ir atbilstība sonātes loģikai⁵⁹. Tomēr daudzi sonātes formas piemēri Domeniko Skarlati klavīrmūzikā var kalpot par pārliecinošu materiālu vispārīgajiem, kas saistīti ar pirmsklasicisma sonātes formas īpatnībām kopumā.

Vispirms tomēr kaut vai vispārīgās līnijās jāizceļ sonātes formas galvenās īpatnības. Šo formu raksturo tas, ka

a) tēlainības līmenī visbiežāk parādīta divu sfēru attīstības dialektika. Šīs sfēras koncentrētas galvenajā un blakuspartijā (turpmāk tekstā – GP un BP), no kā izriet arī ekspozīcijas galvenais kontrasts;

b) struktūras ziņā šī forma dalās trijos posmos – ekspozīcija, izstrādājums, reprīze;

c) tematiskā ziņā ekspozīcija un reprīze ir līdzīgas, taču obligāti atšķiras tonālā ziņā, jo ekspozīcijai ir divi tonālie centri (noslēdzas citā tonalitātē), bet reprīzē dominē pamattonalitāte.

Šie ir paši vispārīgākie sonātes formas nosacījumi, kuri pirmsklasicisma laikā dažkārt tika traktēti ļoti savdabīgi.

Tam ir dažādi iemesli. Viens no tiem (visticamāk, svarīgākais) bija saistīts ar retoriskās dispozīcijas atspoguļojumu mūzikas formā (šī saikne tika aplūkota nodaļā par retoriskajām funkcijām). Taču šajā gadījumā sonātes formas teorētiskais pamatojums balstās uz daudz vēlīnāku priekšstatu par tās uzbūvi.

1. Tātad, apskatot tēmu ekspozicionālo kontrastu kā vienu no sonātes formas raksturiezīmēm kopumā, jāuzsver, ka tas nav obligāts formas senajam variantam. Tas ir saprotami, jo homofonais tematisms tomēr vēl bija tikai savas veidošanās sākumstadijā. Tādēļ, ja pirmās tēmas, kas atklāja sonātes formu, var nosaukt par patstāvīgiem intonatīviem veidojumiem⁶⁰, tad turpmāk, lai varētu runāt par otro tēmu, jāparādās kādam citam individualizētam materiālam. Taču tas nenotiek vienmēr, līdz ar to var izcelt formas trīs pamatgrupas:

a) sonātes formas bez tematiskā kontrasta, ar ekspozīcijas viendabīgu tematisko materiālu, ar tonāli harmoniskā, faktūras un ritma ziņā reglamentētiem posmiem – Sonātes *c moll* (K. 22, L. 360), *fis moll* (K. 25, L. 481), *g moll* (K. 315, L. 235), *d moll* (K. 434, L. 343). Parasti vienotību veicina kāda izturēta – astotdaļu vai sešpadsmitdaļu – ritma pulsācija. Piemēram, Sonātē *F dur* (K. 257, L. 169) visu ekspozīciju vieno sešpadsmitdaļu pulsācija, bet BP posms izaug no GP otrā tematiskā elementa (GP sākas kā kanoniska imitācija, bet vēlāk pāriet sekvenčveida kustībā);

b) ir formas, kur jau ekspozīcijā parādās faktūras maiņa (Sonātes *e moll* – K. 147, L. 376; *g moll* – K. 426, L. 128) vai dažādi kustības tipi (*e moll* – K. 98, L. 325);

c) ir arī formas ar pietiekami izteiktu tēmu kontrastu (Sonāte *D dur* – K. 29, L. 461, kur

⁵⁸ Vairāku autoru pētījumos (Ralfs Kirkpatriks, Jurijs Petrovs) ir analizēta daudzu Domeniko Skarlati sonāšu cikliskā (divdaļu vai trijdaļu) uzbūve.

⁵⁹ Piemēram, Sonāte *a moll* (K. 61, L. 136) ir variāciju formā. Burti ar cipariem norāda sonātes numuru pēc R. Kirkpatrika (K) kataloga un A. Longo (L) pilnā sonāšu izdevuma.

⁶⁰ Starp citu, tiem ir ļoti raksturīgs polifons izklāsts, īpaši bieži – pašā sākumā.

GP tēma ir motoriska, bet BP tēma – vokāla; Sonāte *G dur* – K. 152, L. 179 – GP tēma ar vispārīgākiem kustības tipiem, bet BP ir vairāk individualizēta, homofona).

Raksturojot ekspozīcijas tematismu, var atzīmēt arī biežu galvenās un blakuspartijas faktūras atšķirību. Pirmajā gadījumā (GP) liela ir polifono (īpaši imitāciju) paņēmienu loma – *c moll* (K. 48, L. 157), *F dur* (K. 257, L. 169), *C dur* (K. 255, L. 439); BP izklāsta ziņā biežāk ir homofonas un izaug it kā no kadences secības apspēlēšanas – *d moll* (K. 9, L. 413), *G dur* (K. 348, L. 127).

2. Sonātes formā visattīstītākā ir tonālā loģika, kas pilda galveno diferencējošo un organizējošo funkciju, jo iepriekšējā tonālā centra maiņa un jauna centra apstiprināšana ir spilgts rādītājs tam, ka sācies nākamais formas posms. Noturība vai nenoturība formā arī tiek noteikta galvenokārt tonāli harmoniski. Visbeidzot, formas reprīzes posms veidojas tur, kur atgriežas un nostiprinās galvenā tonalitāte (nevis kādi citi faktori, pat ne tēma).

Senās sonātes formas tonālās organizācijas vispārējo principu var parādīt šādi:

$$\begin{array}{cc} T-D :||: \sim D -T :|| \\ \text{pirmā daļa} & \text{otrā daļa} \end{array}$$

Tādējādi ekspozīcijā (pirmā daļa) ir divi tonālie centri, otrajā daļā – sākumā tonālā nenoturība (simbols $\sim D$), bet pēc tam atgriežas pirmā tonalitāte.

Domeniko Skarlati sonātēs ir arī vairākas īpatnības, kas rāda, ka pat šīs senās sonātes formas visraksturīgākā pazīme var būt traktēta ļoti individuāli:

a) ekspozīcijas tonalitāšu loks veido ļoti plašu panorāmu. Līdzās jau tradicionālajām $T - D$, $t - III$ (Sonātēs *G dur* (K. 2, L. 338; K. 14, L. 387), *a moll* (K. 3, L. 378), *e moll* (K. 15, L. 374), Skarlati sonātēs var atrast arī citas tonālās attiecības, kurās saglabājas kvintu vai tercu intervālu princips. Piemēram, $t - d$ (Sonātes *c moll* – K. 11, L. 368), $T - VI$ (Sonāte *B dur* – K. 266, L. 48), $T - III$ (Sonāte *G dur* – K. 289, L. 78);

b) pat tad, ja nav tēmu kontrasta, tātad materiāls ir viendabīgs, BP (retāk GP) zonā bieži rodas skaņkārtas kontrasts. Īpaši svarīgi ir tas, ka šāds kontrasts kā savdabīga krāsa saglabājas arī reprīzē (Sonātes *D dur* – K. 21, L. 363; *E dur* – K. 20, L. 375; *A dur* – K. 24, L. 495).

3. No vispārējās uzbūves viedokļa arī var nodalīt vairākus formas tipus. Pievēršama uzmanība tam, ka, saglabājot senās divdaļformas tradīcijas, arī sonātes formai piemīt ārējs dalījums divos lielos posmos – daļās, ko norāda reprīzes zīme

$$:||: \text{ pirmā daļa} :||: \text{ otrā daļa} :||.$$

Šī tradīcija savu nozīmi saglabā arī vēlāk – Haidna, Mocarta un Bēthovena daiļradē.

Taču tā nav saistīta ar funkcionālo nodalījumu formas iekšienē. Šīs reprīzes zīmes pilnīgi skaidri parāda, kur beidzas ekspozīcija un kur – visa forma.

3.1. Vadoties pēc kopējās, t. i., visas formas uzbūves, var raksturot trīs pamattipus:

a) formas tips, kas nav īpaši bieži sastopams: tās otrajā daļā izklāstīts ekspozīcijas materiāls tajā pašā secībā, tikai ar spoguļveida tonālām attiecībām. Līdz ar to GP materiāls, kas izklāstīts blakus (dominantes) tonalitātē, iegūst zināmu nenoturību (tonālu attīstību), bet BP materiāls, parādoties galvenajā tonalitātē, norāda uz reprīzi. Piemēram, Sonātē *G dur* (K. 2, L.

388) formas posmu un tēmu secība ir šāda:

pirmā daļa				otrā daļa			
GP	saist. →	BP	Nosl.	GP	saist. →	BP	Nosl.
a b b	'c'	d d ₁	e	a b b	'c' 'e'	d d ₁	e
4+4+4	4+4	4+4	9	4+4+4	4+4 +4	4+4	9
G	~~~~>	D d	D	D	a~~~~>G	G g	G
ekspozīcija				attīstība – reprīze			

Tādējādi otrā daļa apvieno divas dažādas kompozicionālās funkcijas: attīstību (GP, saistījums) un reprīzi (BP, noslēgums) (**piem. Nr. 85**);

b) raksturīgāks ir otrs tips, kur formas otrais posms arī dalās divos mazākos posmos. Taču pirmais – tā ir vai nu tikai GP materiāla, vai dažādu ekspozīcijas tematisko elementu, vai arī kādu jaunu motīvu intensīvāka attīstība. Turklāt tā saistīta ar tematiskā materiāla skaldīšanu, sekvecēšanu, tonālā plāna attīstību (biežām tonālām maiņām). Līdz ar to otro posmu pilnīgi pamatoti var jau saukt par izstrādājumu/reprīzi. Piemēram, Sonātē *F dur* (K. 17, L. 384) izstrādājums, balstoties uz GP un BP materiālu, sākas dominantes tonalitātē, ilgst 41 t. (tātad ir diezgan attīstīts); Sonātes *C dur* (K. 548, L. 404) izstrādājumā parādās BP materiāls un jauns motīvs, sākas pamattonalitātē, vēlāk pārejot subdominantes sfērā, apjomā tas ir neliels (**piem. Nr. 86**); Sonātē *d moll* (K. 516, L. S 12) tiek attīstīts tikai BP materiāls ar ļoti aktīvu tonālo kustību; izstrādājums tāpat kā visa otrā daļa, salīdzinot ar ekspozīciju, ir ievērojami saīsināts;

c) visbeidzot, trešais tips – pilna sonātes forma, precīzāk: sonātes forma ar pilnu reprīzi. Turklāt izstrādājums var būt samērā īss, bet reprīzē noteikti parādās gan GP, gan BP. Domeniko Skarlati skaņdarbiem šis tips nav īpaši raksturīgs – viņam ir tikai divas šī tipa sonātes: *C dur* (K. 159, L. 104 – **piem. Nr. 87**) un *f moll* (K. 481, L. 187). Citu komponistu darbos šāds sonātes formas tips sastopams biežāk: piemēram, Antonio Vivaldi Sonātēs čellam un *basso continuo* – Nr. 6 *B dur*, II un IV daļā (t. i., abi *Allegri*), Nr. 4 *B dur*, IV d. u.c.

3.2. Senās sonātes formas uzbūves otrs svarīgākais aspekts attiecas uz ekspozīciju. Būtībā baroka laikmetā visvairāk sonātes formai līdzinājies tieši šīs formas posms – tas bijis visizvērstākais. Kādēļ? Var atbildēt divējādi. No vienas puses, ekspozīcijas pakāpeniska attīstība cieši saistīta ar retoriskajām funkcijām, retorikas loģiku un vispilnīgāk atspoguļo ārpusmuzikālo faktoru ietekmi uz instrumentālo formu. No otras puses, tieši šī secīgā pakāpenība un divas tonāli stabilas zonas (t. i., GP un BP) sonātes ekspozīcijā ir visbūtiskākā senās sonātes formas atšķirība no senās divdaļformas ekspozīcijas. Īpaši svarīgi tas kļūst gadījumos, kad ekspozīcijas tematiskais materiāls ir viendabīgs. Piemērs ir Baha skaņdarbi: pat tad, ja senās divdaļformas ekspozīcijas beigās ir modulācija uz jaunu tonalitāti, tās noslēguma posms parasti 'neizaug' līdz līmenim, kas būtu līdzvērtīgs uzbūves sākumam, nav tik izvērsts un tātad nekļūst par BP zonu.

Sonātes formas paraugs Johana Sebastiāna Baha mūzikā ir Ērģelisonātes Nr. 1 *Es dur* III daļa (sonātes forma uz figurācijas pamata: otrajā posmā attīstība veltīta GP materiālam, bet reprīzē skan tikai BP – **piem. Nr. 88**). Baha senās divdaļformas atšķirību no senās sonātes formas skaidri var redzēt LTK prelūdijs. Var salīdzināt LTK II prelūdijs *c moll*, *g moll*, *d moll* (divdaļu uzbūve, mazforma) un šī paša krājuma Prelūdijs *D dur*, *G dur*, *f moll*, *gis moll* (senā sonātes forma).

4. Tātad senās sonātes formas ekspozīcija parasti netiek veidota kā noteiktas struktūras uzbūve, bet gan kā vairāku posmu secība, kur visprecīzāk fiksēta tonāli harmoniskā

attīstība. Tādēļ pat senajā formā var redzēt jau izveidojušos četrus posmus (sonātes ekspozīcijas četras kompozicionālās funkcijas):

- 1) galvenās tonalitātes parādīšana, kas beidzas a) ar pilnu kadenci, b) ar puskadenci galvenajā tonalitātē, c) ar kadenci citā (tuvā) tonalitātē;
- 2) nenoturīga tonālā attīstība (pārsvarā – sekvenčveida) bieži noslēdzas ar V pakāpi attiecībā pret jauno tonalitāti (var būt arī dominantes ērģelpunkts);
- 3) jaunās tonalitātes nostiprināšana: tiek atkārtota pilna funkcionāla secība vai arī kāda cita harmoniska secība, kas noslēdzas jaunās tonalitātes T (t. i., jaunās noturības harmoniska apstiprināšana);
- 4) visbiežāk neliels papildinājums jaunajā tonalitātē.

Šīs četras stadijas/posmi arī atspoguļo ekspozīcijas četras kompozicionālās pamatfunkcijas, t. i., – *g a l v e n ā p a r t i j a*, *s a i s t ī j u m s / p ā r e j a*, *b l a k u s p a r t i j a*, *n o s l ē g u m s*. Turklāt raksturīgi, ka šāda izvērsta četru posmu ekspozīcijas organizācija sastopama ļoti bieži, taču tā var būt arī koncentrētāka. Šajā gadījumā kādā no formas posmiem vērojams neliels saīsinājums; tas var būt nesaraujami saistīts ar GP, iekļauties tajā (Domeniko Skarlati Sonāte *g moll* – K. 8, L. 488) vai – retāk – piekļauties BP, kļūstot par tās sagatavojošo posmu, dažreiz nav noslēguma (Sonāte *e moll* – K. 15, L. 374; *c moll* – K. 11, L. 352).

Ir interesanti atzīmēt, ka nostabilizējies secīgums ekspozīcijas uzbūvē nepavisam nenozīmē tēmu attiecību stingru fiksāciju un neparedz, kur starp tām veidosies kontrasts (pat ja tāds ir). Jauni tematiskie elementi var parādīties jebkurā posmā, tādēļ visspilgtākais kontrasts ekspozīcijā – tas nav obligāti GP un BP kontrasts. Šāda tematiskās attīstības nelīdzsvarotība ekspozīcijā īpaši raksturīga Domeniko Skarlati.

Tai pašā laikā citos gadījumos (Vivaldi, Hendelis, Bahs) dažkārt līdzīga tipa tematiska atjaunotne parādās pat sonātes formas otrajā daļā, turklāt – tās otrajā pusē, novedot pie tonālās reprīzes rašanās (BP materiāls ekspozīcijā vai nu vispār neparādās, vai arī ievērojami mainīts):

Georgs Frīdrihs Hendelis – Sonāte vijolei un klavīram op. 1, Nr. 12 *F dur*, IV daļa,

Antonio Vivaldi – Sonātes čellam un *basso continuo* Nr. 6 *B dur*, IV d., Nr. 4 *B dur*, II d., Nr. 3 *a moll*, IV daļa.

5. Visbeidzot, GP, tāpat kā BP iekšējai uzbūvei arī raksturīgas dažas tipiskas iezīmes:

1) bieži vērojama motīvu diferencēšana (īpaši – GP): ir pamatmotīvs, ir papildinoši motīvi – attīstība, ir kadences motīvs. Tomēr šis dalījums vairāk saistīts nevis ar pašu motīvu izteiksmības būtību, bet gan ar to atrašanās vietu. Līdz ar to tēma bieži neveido viengabalainu uzbūvi (Sonāte *g moll* – K. 35, L. 386);

2) tikpat liela loma ir atkārtojumam – vienam no baroka laika aktīvākajiem formveides principiem. Tas aptver burtiski visus līmeņus: atkārtojas motīvi, frāzes un izvērstākas uzbūves. Atkārtojoties materiāls var variēties. Ļoti iedarbīgi ir imitācijtipa un sekvenčveida atkārtojumi;

3) atsevišķu posmu uzbūvi raksturo šādi varianti:

GP

- atrises tipa periods (Sonāte *a moll* – K. 3, L. 378; *c moll* – K. 303, L. 9),
- atkārtotas tematiskas uzbūves (Sonāte *g moll* – K. 8, L. 488; *B dur* –

K. 266, L. 48) un vienotas uzbūves (*G dur* – K. 2, L. 388) divteikumu periods,

- atvērta uzbūve (teikums – Sonāte *d moll* – K. 9, L. 413) u. c.

BP

- periods ar spilgtāk izteiktu tipizētu uzbūvi (Sonāte *G dur* – K. 289, L. 78; *a moll* – K. 341, L. 140);
- dažādas periodiskas struktūras, kas balstītas uz burtisku vai mainītu atkārtojumu (bieži pamatojoties uz periodu: Sonāte *B dur* – K. 266, L. 48; *F dur* – K. 275, L. 328; *c moll* – K. 303, L. 9),
- trijdaļu uzbūves (Sonāte *D dur* – K. 336, L. 337) utt.

Saistījumsposmiem ir raksturīga nenoturīga attīstība, un tie netiecas pēc strukturāla noformējuma. Var izcelt tikai viendabīgus saistījumsposmus, kuru pamatā bieži ir sekvenčveida attīstība (Sonāte *a moll* – K. 3, L. 378), kā arī daudzelementu un tātad daudzposmu saistījumus (Sonāte *B dur* – K. 266, L. 48; *e moll* – K. 15, L. 374).

Noslēguma var vispār nebūt (Sonāte *G dur* – K. 289, L. 78), tomēr visbiežāk tas ir papildinājums (kadences uzbūves atkārtojums) (Sonāte *B dur* – K. 266, L. 48; *F dur* – K. 257, L. 328). Retāk sastopama ir arī samērā attīstīta uzbūve (Sonāte *a moll* – K. 7, L. 379).

Sonātes forma ieguvusi samērā plašu attīstību vēl viena komponista – Karla Filipa Emanuela Baha daiļradē, kurš sacerējis aptuveni 200 klavīrsonātes. Šis komponists pazīstams kā tiešs klasiskā stila priekštecis, un viņa sonātes formas daudzējādā ziņā ir agrīnās klasiskās sonātes formas paraugi (nav nejauša tik bieži vilktā paralēle starp viņa pazīstamo Sonāti *f moll* (1763) un Haidna, Bēthovena sonātēm). Taču daudzās viņa sonātēs jūtama arī baroka formas ietekme. Tādēļ viņa sonātes formas iespējams nosacīti dalīt trijās grupās:

- a) divdaļu uzbūves senās sonātes formas (Sonāte *f moll* – 1753; I d. *Allegro*; Sonāte *f moll* – 1763; III d. *Andantino grazioso*), bieži – bez GP un BP tematiskā kontrasta;
- b) senās sonātes formas ar trijdaļu uzbūvi, t. i., ar pilnu reprīzi, turklāt tematiskais kontrasts nav raksturīgs (Sonāte *A dur* – 1765; I d. *Allegro*; Sonāte *g moll* – 1746; I d. *Allegro*);
- c) klasiskās sonātes tipam tuvas trijdaļu uzbūves ar GP un BP tēmu kontrastu (jau minētā Sonāte *f moll* – 1763; I d. *Allegro*).

Pirmsklasicisma laikposmā sonātes forma nav izvirzījusies komponistu daiļrades priekšplānā, tomēr radījusi interesi kā savdabīga ideju uzkrāšanas joma, kas vēlāk guvusi tik bagātu un intensīvu attīstību.

8. Senā koncertforma

(Nošu piemēri – 6. daļa)

17. gadsimta un 18. gadsimta pirmās puses instrumentālajā mūzikā senā koncertforma⁶¹ ieņem tikpat svarīgu vietu kā fūga. Jau pats nosaukums norāda uz žanru, kurā šī forma dominē – koncertā. Taču tā plaši lietota arī citos instrumentālās mūzikas žanros – sonātē, prelūdiņā, kā arī vokāli instrumentālos darbos.

Apskatot baroka koncertformas u z b ū v i, tajā var arī saskatīt līdzību ar divām diezgan

⁶¹ Jurijs Holopovs, kurš vispilnīgāk aprakstījis šo formu J. S. Baha daiļradē, lieto apzīmējumu ‘koncertforma’ (*Ю. Холопов*).

izvērstām tālaika formām: no vienas puses, ar rondo, no otras – ar fūgu.

Ārējās organizācijas ziņā koncertforma ļoti atgādina rondo, kura uzbūves galvenais princips ir nemainīgu un mainīgu komponentu mija. Arī senajai koncertformai piemīt līdzīga rondo veidība – arī tajā darbojas mainīguma princips⁶².

No otras puses, fūgas galvenā iezīme ir tēmas atkārtošana visas formas gaitā dažādās tonalitātēs: sākot no vistuvākajām I–V attiecībām, pēc tam attālinoties no sākuma tonalitātes, lai beigās tomēr pie tās atgrieztos. Šī tonālā loģika pilnībā tiek izmantota arī koncertformā.

Kur tad meklējama formas specifika?

1. Pirmkārt, tā saistīta tieši ar koncerta žanriskajām iespējām, kur sākotnēji par vienu no raksturīgākajām pazīmēm kļuvusi dažādu posmu mija: *tutti* (vai *ripieni*) un *solo* (solokonzertos – vijolei, klavīram; orķestrim tajā pašā laikā tiek atvēlēta tīri pavadoša loma) vai *solī* (divkāršos vai trīskāršos koncertos varēja būt vairāki solisti, bet *Concerto grosso* – soloinstrumentu grupa *concertino*).

2. Koncertformai piemīt kompozicionālās funkcijas, kuru nosaukumos saglabājas saikne ar fūgu:

- t ē m a (dažkārt to sauc par *ritorneli*, bet visu formu, attiecīgi, par *ritornelformu*⁶³) – to parasti izklāsta orķestris *tutti* formas sākumā, un tas ir vissvarīgākais intonatīvais materiāls;

- i n t e r m ē d i j a s (citiem vārdiem: epizodes, attīstība), parasti tie ir formas solo posmi (lielākoties nenoturīgi attīstoša rakstura);

- dažkārt parādās noslēguma uzbūve, kas visbiežāk saistīta ar koncertformas sākumposmu paplašināšanos (resp., tas ir formas ekspozīcijas, tēmas izcēlums).

3. Koncertforma spilgti izpaudās Antonio Vivaldi mūzikā, tieši šī komponista ietekmē forma plaši izplatījās 18. gadsimta pirmajā pusē, sasniedzot patiesas savas attīstības virsotnes un piedzīvojot ievērojamus pārveidojumus Johana Sebastiāna Baha daiļradē.

Tādēļ turpinājumā formas uzbūve tiks apskatīta, salīdzinot tās traktējumu šo divu meistarumu mūzikā.

• **Tēma.** Abu komponistu daiļradē tēmai piemīt reprezentatīva funkcija, tādēļ formā tas ir visspilgtākais materiāls. Savā sākotnējā izklāstā tā arī ir visizvērstākā. Tēmai piemīt arī tonāla noteiktība un pabeigtība, tai ir noturīga struktūra.

Tēmas intonatīvais spilgtums saistīts ar žanrisko pazīmju izpausmi, kā arī ar dažāda veida kontrastējošiem motīviem. Tomēr Antonio Vivaldi tēmās dominē intonatīvs balsts uz ātru figurāciju, kas saistīta vai nu ar akordu apspēli, vai arī ar pakāpenisku gammveida kustību. Tas ir vistipiskākais komponista tēmu intonatīvā zīmējuma raksturs (piemēram, koncerta *Pavasaris* sākums no pazīstamā cikla *Četri gadalaiki*).

Turklāt jauni motīvi ienāk pakāpeniski, dažkārt veidojot savdabīgu ‘ķēdes’ organizāciju, bet dažkārt noslēdzot izklāstu ar pamatmateriāla (vai motīva) atgriešanos. Tas rada dažādus tēmu struktūru variantus. Piemēram,

– op. 8 Nr. 1 (koncerts *Pavasaris* no cikla *Četri gadalaiki*), I d. – pāru periodiskas

⁶² Nav nejaušība, ka daži autori šo formu dēvē savādāk, akcentējot tās saikni ar rondo: Sergejam Skrebkovam, piemēram, ir apzīmējums ‘modulējošs rondo’ (*С. Скребков*).

⁶³ Šis nosaukums īpaši bieži sastopams rietumu autoru darbos (*G. Altmann, J. Chomiński, K. Küster* u. c.).

struktūras periods:

a a	b b
3 + 3	3,5 + 3,5 t.
<i>E dur</i>	

III d. - spilgti izteikta skaldījuma struktūra:

a	b
3 + 3	1+1+1+1+1+1 t.
<i>E dur</i>	

(piem. Nr. 89),

– op. 8 Nr. 2 (*Vasara*), I d. – reprīzes struktūra, bet ar tendenci atjaunoties:

a	b	ac
11	9	10 (5+5) t.
<i>g moll</i>		

(piem. Nr. 90),

III d – ‘ķēdes’ caurviju uzbūve:

a	a	b	c	d
4	4	11	8	12 t.
<i>g moll</i>		– <i>d moll</i>		

Johana Sebastiāna Baha tēmām koncertformās piemīt fūgas tēmu iespaids. No šejienes arī spilgti individualizēts sākuma motīvs (intonatīvais kodols), kas vēlāk izkūst vispārinātākā un ritmiski izlīdzinātākā plūduma, bieži – sekvenčveida kustībā. Turklāt iespējama arī jaunu motīvu rašanās, kuri visbiežāk izaug no iepriekšējās attīstības. Tādēļ visraksturīgākā ir atrises tipa perioda forma, kurai, kā jau tika minēts, ir trīs pamatfāzes: intonatīvā kodola eksponēšana (i) – attīstība/izvērsums (m) – noslēgums/kadence (t).

Ļoti zīmīgs piemērs ir Itāļu koncerta⁶⁴ I d. tēma, kur tā eksponēta iepriekšminētā tipa izvērsta perioda veidā. Katrai tā fāzei ir diezgan komplicēta uzbūve.

I fāze – 4 + 4 t. – balstīta uz pamatfrāzes izklāsta T – D attiecībās;

II fāze – sekvenčveida attīstība, kurai ir trīs stadijas:

pirmā	otrā
9.–12.t.	13.–15.t.
2+2	2,1 t.
(pilna sekvenca	melodiska sekvenca ar noslēgumu)

⁶⁴ *Itāļu* koncerts ir interesants ar to, ka rakstīts klavīram, t. i., koncerts bez orķestra. Taču reģistra maiņas formā rada līdzību ar parastajiem koncertiem raksturīgajām *tutti* – *solo* attiecībām.

un trešā stadija (no 15. t. līdz 26. t., t. i., 12 taktis) – jauna motīva parādīšanās apakšējā balsī, kas pāriet figuratīvā kustībā. Vienlaicīgi šis posms ir izvērstis D pirmsikts (ērgelpunkts uz V pakāpes);

III fāzei – kadencei (noslēgumam) arī ir divas stadijas, jo sākumā parādās pārtraukta kadence un tikai pēc tam – pilna kadence (26.–28. t. un 28.–30. t) (**piem. Nr. 91**).

Atrises tipa periodi kā pamattēmas forma sastopami klavīrkoncertos *D dur* (BWV 1054) I d., *d moll* (BWV 1052), I un II d., *Brandenburgas* koncertā Nr. 3 *G dur* (BWV 1048), I d.

Koncertu tēmām ir arī citas formas – divu teikumu periods (Klavīrkoncerti *D dur* – BWV 1054; III d., *A dur* – BWV 1055; I d., *Brandenburgas* koncerts Nr. 2 *F dur* – BWV 1047, I d.), divdaļforma (*Brandenburgas* koncerts Nr. 1 *F dur* – BWV 1046, I d.).

Tomēr atrises tipa periods ir visizplatītākā forma un bieži atstāj iespaidu arī uz citām struktūrām.

- **Intermēdija.** Intermēdijas koncertformā pārsvarā ir formas attīstošie posmi retinātākā faktūrā, kur galvenā loma ir vienam (vai vairākiem) soloinstrumentiem (vai instrumentu grupai). No tā izriet arī dažāda veida virtuozu spēles elementu lielais vairums (dubultnotis, sešpadsmitdaļu figurācijas, jauni ritma zīmējumi utt.).

Gan Vivaldi, gan Baha mūzikā sastopamas intermēdijas, kas

- attīsta tēmas pamatmateriālu;
- ir kontrastējoša tipa (ar jauna materiāla parādīšanos vai pilnīgu tā izkušanu figuratīvā kustībā);
- ir vispārinoša tipa: attīstība pāriet kāda materiāla jaunā izklāstā vai otrādi.

Intermēdijām kopumā ir raksturīga uzbūves un tonālā izklāsta nenoturība.

Vivaldi koncertu intermēdijās dominē figuratīva kustība, kas dažkārt it kā neitralizē intonatīvo izteiksmību un koncentrē uzmanību uz virtuoziāti, turpretī Baham, neskatoties uz intermēdiju tipu daudzveidību, diezgan bieži parādās lielas intermēdijas ar polifona izstrādājuma iezīmēm. Intermēdiju piesātinājums ar šādu attīstību ir komponista formu raksturīga iezīme.

- **Formas vispārējā organizācija.** Senās koncertformas uzbūvi vispārīgā veidā var attēlot šādi:

formas posmi	T	I	T	I	T	I	T
tonālais plāns	I	~~~>	V	~~~>	IV	~~~>	I

Turklāt šīs shēmas vispārējais tonālais karkass vairāk orientēts uz Johana Sebastiāna Baha, nevis Antonio Vivaldi formu, kura mūzikā tonālā virzība ir brīvāka. Tiesa, arī Baha darbos tonālā plāna stingrība saistīta ar divām pirmajām tonalitātēm (I – V, ja pamattonalitāte ir mažors, un I – III, ja – minors, tēmas sākuma izklāstam), bet turpmākā tonālā attīstība arī ir brīva.

Šajā shēmā ir redzams, ka tēmas un intermēdiju mijas process skaitliski nav ierobežots, bet kopumā to regulē tonālā loģika. Turklāt jāatzīmē vēl vairākas raksturīgas tendences.

- 1) Tēma var parādīties ne tikai citās, bet arī pamattonalitātē (piemēram, Antonio Vivaldi Koncerts op. 8 Nr. 2 *Vasara*, I d.). Taču obligāta ir tonālā arka starp formas sākumu un beigām.

- 2) Tomēr atkārtojoties tēma gandrīz nekad neizskan pilnībā, Antonio Vivaldi mūzikā tēmu var pārstāvēt jebkurš tās materiāls, un ne vienmēr noslēgumā parādās tēmas sākuma variants. Līdz ar to obligāta ir tonālā arka, bet tematiski tas pēdējais tēmas izklāsts

līdzinās izmainītai reprīzei. Piemēram, jau minētajā koncertā *Pavasaris* biežāk tiek atkārtots tēmas otrais variants, bet tonālā virzība rada pakāpenisku posmveida secību (piem. Nr. 89):

T	I	T ₁	I ₁	T ₂	I ₂	T ₃	I ₃	T ₄	I ₄	T ₅
a b	~~	b ₁	~~	b ₂	~~	b ₃	~~	a ₁	~~	b ₄
6+7	14	3	10	3	12	3	7	4,5	5,5	7
<i>E</i>	<i>E</i>	<i>E</i>	<i>E-H</i>	<i>H</i>	<i>H-cis</i>	<i>cis</i>	<i>cis</i>	<i>cis-E</i>	<i>E</i>	<i>E</i>

Johana Sebastiāna Baha mūzikā ir citādi. Parādotes citās tonalitātēs, arī tēma var ļoti mainīties, taču visbiežāk intonatīvā kodola nozīmība saglabājas. No otras puses, vienmēr ir pilns tēmas reprīzveida izklāsts pamattonalitātē formas noslēgumā. Līdz ar to formā rodas tieksme uz *da capo* tipa organizāciju. Piemērs ir *Brandenburgas* koncerta Nr. 1 *F dur* I d.:

T	I	T ₁	I ₁	T ₂	I ₂	T ₃	I ₃	T ₄	I ₄	T ₅	I ₅	T
a b	~	a ₁	~	a ₂	~	a ₃	~	a ₄	~~	a ₅	~	a b
<i>F-C-F</i>		<i>C</i>		<i>B</i>		<i>d</i>		<i>a</i>	(<i>g</i>)	<i>F-C</i>		<i>F-C-F</i>
1.-13.		15.-17.		20.-23.		27.-32.		41.-47.		54.-62.		72.-84.t.

(piem. Nr. 92).

3) Tā kā formā obligātas ir vairākas intermēdijas, rodas daudzdaļu organizācija. Turklāt stingri tiek ievērota mijas regularitāte. Bieži (īpaši Baha koncertos) rodas divu, triju intermēdiju secība, starp kurām vai nu tēmas izklāsta vispār nav, vai tā tikai iezīmēta (Vivaldi Koncerts *Vasara*, I d.; Baha *Brandenburgas* koncerti Nr. 3 *G dur*, BWV 1048 – I d.; Nr. 5 *D dur*, BWV 1050 – I d.).

4) Saikne ar fūgu iespējama ne tikai ģenēzes līmenī, bet arī tad, ja, tēmu eksponējot, materiāla fūgveida izklāsts kļūst par galveno, kā arī intermēdijās ar jaunu tematisko materiālu (Baha Koncerts divām vijolēm ar orķestri *d moll* – I d.; *Brandenburgas* koncerts Nr. 4 *G dur* – III d.; Svīta orķestrim Nr. 2 *h moll* – *Uvertīras* otrais posms).

5) Visdaudzveidīgāk izpaužas saikne ar sonātes formu:

– tonālā plāna dēļ, ja ir vientēmas materiāls (Baha *Brandenburgas* koncerts Nr. 2 *F dur* – I d.),

– parādotes jaunai tēmai (ekspozīcijas noslēguma posmā): Baha *Brandenburgas* koncerts Nr. 3 *G dur* – fināls (ar subdominantes reprīzi),

– ja ir divas tēmas (Baha Klavierkoncerts *A dur* – III d.; spoguļreprīze parādās Klavierkoncertā *d moll* – I d.; Vijolkoncertā *a moll* – I d. var konstatēt seno sonātes formu intermēdijās).

6) Vērojama arī saikne ar spoguļsimetriskām formām (turklāt bieži pievienojas vēl citas kompozicionālas analogijas – sonātes, trijdaļu utt.; Baha *Brandenburgas* koncerts Nr. 6 *B dur* – I d.; Koncerts divām vijolēm ar orķestri *d moll* – I d.).

Koncertforma spēcīgi ietekmēja koncerta žanra formveides attīstību. *Tutti* un *solo* mijas princips kā galvenā šīs formas pazīme 18. gadsimta otrajā pusē iespaidoja klasiskā koncerta daļu uzbūvi. Taču pati koncertforma uz laiku pārtrauca eksistēt, un tās atdzimšana vērojama tikai 20. gadsimta mūzikā neobarokālu tendenču attīstības dēļ (Igoris Stravinskis, Margēris Zariņš u. c.).

9. Cikliskas formas

Cikliskā forma savu iespēju ziņā ir visapjomīgākā un bagātākā. Šī forma sastāv no divām vai vairākām spilgti kontrastējošām, pabeigtām daļām ar patstāvīgu raksturu un formu.

Valdošais cikliskajā formā ir kontrastējoša līdzāsnostatījuma princips, kas izpaužas kompleksi: kā tempa, metroritma, faktūras un tonāli skaņkārtiskais komplekss. Viss šis komplekss veicina daļu žanrisko atšķirību.

Ciklā vienmēr darbojas divas pretējas tendences: viena – attālināties no centralizācijas, savrupināties katrā daļā, garantē vienlīdz lielu nozīmi katrai cikla daļai (t. i., centrālās tendence), otra – apvienot visas daļas vienā veselā, saistīt tās ar vienotu jēdzienisku un funkcionālu loģiku (centrālās tendence). Var teikt, ka nosauktās tendences praktiski piemīt katram lielumam, izvēstai formai, taču ciklā tās darbojas īpaši spēcīgi. Atkarībā no abu tendenču mijiedarbes, kādai no tām dominējot, rodas cikliskās formas vēsturiskie un stilistiskie varianti.

Pirmsklasicisma laikā ciklā kopumā dominē pirmā tendence, taču atsevišķos gadījumos pieaug arī otrās loma.

Raksturojot cikliskās formas attīstību laikmetā, kas priekšvēstīja klasicisma stilu, vispirms jāatzīmē dažādo cikla veidu lielais skaits, kas ir saistīts ar to žanrisko daudzveidību, bet, galvenais, ar instrumentālās mūzikas intensīvo attīstību kopumā. Cikla žanrisko variantu pārpilnība sarežģī vienotas un stingras klasifikācijas iespēju. Tādēļ klasificējot kā galveno var izcelt visvienkāršāko – kvantitatīvo principu. Vadoties pēc šī principa, cikla uzbūvi var raksturot kā divdaļu, trijdaļu, četrdaļu un daudzdaļu.

Divdaļu cikli ir prelūdijs un fūgas, tokātas (vai fantāzijas) un fūgas. Raksturīgi, ka viens no skaņdarbiem ir polifons (fūga), bet otram piemīt sagatavojošs raksturs, un tas var būt gan polifona, gan homofona tipa skaņdarbs. Visbiežāk to raksturo improvizatoriskums un caurviju attīstība. Šāds cikla tips sastopams jau diezgan agrīnā instrumentālās mūzikas attīstības stadijā. Piemēram, var minēt Viljama Bērda (1538–1623) *Prelūdiju un Vedēja svilpi* (*Praeludium and The Carman's Whistle*), kur prelūdijs ir caurviju formā, bet otrā daļa rakstīta variāciju formā.

Divdaļu cikls ir tipisks ērģelmūzikai, bet vēlāk – klavīrmūzikai. Interesanti atzīmēt, ka līdzīgs ‘mazais’ cikls kā sastāvdaļa bieži ietverts lielākā ciklā – piemēram, sonātē (Baha vijoļsonātes), svītā (Hendeļa klavīrsvītas), koncertā (Hendeļa *concerti grossi*). Patstāvīgs ‘prelūdijs un fūgas’ tipa cikls ieguvis attīstību Johana Sebastiāna Baha daiļradē (LTK prelūdijs un fūgas, ērģelprelūdijs un fūgas). Tas ir kompozīcijas ziņā visnoturīgākais cikls baroka laika mūzikā.

Balstoties uz Baha LTK prelūdiju un fūgu piemēriem, var izcelt šāda cikla raksturīgākās iezīmes:

1) daudzveidīgas kontrasta principa izpaušmes (tāpat kā izvēstākos ciklos). Vispirms tas attiecas uz faktūras zīmējumu: homofonās prelūdijs un fūgas (vispilnīgākās polifonās formas) kontrasts, žanra, rakstura kontrasts (sērā *lamento* Prelūdijs un atturīgi koncentrētā Fūga *b moll* no LTK I, motoriskā Prelūdijs un dziedošā Fūga *d moll* no LTK I utt.); tempa kontrasts (*Moderato – Vivace – C dur*, LTK II, *Andante – Allegro moderato... – Cis dur*, LTK II u. c.); taktsmēra un metriskās pamatvienības kontrasts (četrdaļu taktsmēra Prelūdijs un trīsdaļu taktsmēra Fūga – *g moll* no LTK II, *d moll*, *e moll* no LTK I, trīsdaļu taktsmēra Prelūdijs un četrdaļu taktsmēra Fūga – *Fis dur* no LTK II, *Cis dur*, *As dur* no LTK I u. c. varianti);

2) vienojošais pamats prelūdijs un fūgās ir kopēja tonalitāte. Šis princips ir arī visus citus ciklus raksturojoša īpatnība;

3) taču Johana Sebastiāna Baha skaņdarbos vienotības princips nereti aptver arī citus aspektus, tādējādi paplašinot savu nozīmi un pastiprinot divdaļu cikla vienotību. Piemēram, LTK

prelūdiņās un fūgās sastopama tāda vienojoša pazīme kā prelūdiņas un fūgas kopīgs taktsmērs (turklāt LTK I ir pieci šādi cikli – *C dur*, *c moll*, *D dur*, *a moll* un *f moll*, bet LTK II tādi ir astoņi – *C dur*, *c moll*, *D dur*, *Es dur*, *f moll*, *g moll*, *H dur* un *h moll*, un dominē četrdaļu taktsmērs). Par daudz smalkāku vienotības principa izpausmi kļūst tematiskā materiāla intonatīvā radniecība, kā to var vērot prelūdiņās un fūgās *g moll* un *A dur* no LTK I, *G dur* un *fis moll* no LTK II u. c. Vairākos ciklos abās daļās ir polifons izklāsts (*F dur*, *A dur* no LTK II).

Trijdaļu cikli – šajā gadījumā dominē koncertžanrs: vijolei, klavīram, ansamblim (Vivaldi, Bahs). Tāpat kā divdaļu ciklā, šeit izpaužas daļu pretnostatījuma princips: *tempa* (ātri, lēni, ātri) un žanriskā rakstura (aktīva kustība – pasīva apcere – aktīva darbība) pretstati. Taču, kaut arī abos gadījumos konstatējama arkveidība, tematiski atkārtojumi nav raksturīgi, t. i., tematiskās reprīzes ciklā nav.

Kā instrumentālā kompozīcija koncerts intensīvi attīstījies 17. gadsimtā, bet pilnībā izveidojies 18. gadsimta pirmajā pusē Antonio Vivaldi daiļradē. Tas ir gan solokonzerts, kur mijiedarbes pamatā ir kāds instruments un orķestris, gan *concerto grosso*, kur sacensības, mijas (koncertēšanas) princips ir saistīts ar solo instrumentu grupu un visu orķestri.

Koncerta uzbūvē uzreiz var pamanīt noteiktas atšķirības katras daļas nozīmīgumā. Turklāt par galveno cikla smagumcentru kļūst pirmā daļa – iespējams, arī tāpēc, ka tajā pirmo reizi šī žanra skaņdarbā tik spilgti parādīta raksturīgā žanriskā pazīme: *tutti* un *solo* kontrasts, kas ir arī daļu kompozicionālās uzbūves pamats. Kopējais trijdaļu princips koncertā kā cikla uzbūvē ir diezgan noturīgs. Piemēram, visi koncerti no Vivaldi pazīstamās skaņdarbu kopas *Četri gadalaiki*, neskatoties uz atšķirīgām programmām, izturēti vienā kompozicionālā plāksnē: pirmajā daļā – ātra, otrajā daļā – lēna, un trešajā daļā – atkal ātra kustība. Vēl uzskatāmāk uzbūves līdzību var redzēt sekojošajā vispārīgajā shēmā:

	I daļa	II daļa	III daļa	
	<i>Allegro</i> (Nr.1,3) <i>Allegro non molto</i> (Nr.2,4)	<i>Largo</i> (Nr.1,4) <i>Adagio</i> (Nr. 2) <i>Adagio molto</i> (Nr. 3)	<i>Presto</i> (Nr. 2) <i>Allegro</i> (Nr.1, 3, 4)	temps
Nr.1	<i>E dur</i>	<i>cis moll</i>	<i>E dur</i>	tonalitāte
Nr.2	<i>g moll</i>	<i>g moll</i>	<i>g moll</i>	
Nr.3	<i>F dur</i>	<i>d moll</i>	<i>F dur</i>	
Nr.4	<i>f moll</i>	<i>Es dur</i>	<i>f moll</i>	
Nr.1	C	3/4	12/8	taktsmērs
Nr.2	3/8	C	3/4	
Nr.3	C	3/4	3/8	
Nr.4	C	C	3/8	
	senā daudzdaļu koncertforma	mazforma	senā daudzdaļu koncertforma	

Tādējādi, tonālās loģikas un tempometriskās organizācijas daudzveidības apstākļos par visstabilāko faktoru koncertžanra kļūst cikla daļu uzbūve. Tas, protams, nenozīmē visu pirmo daļu vai visu vidējo daļu formas pilnīgu līdzību. Toties kļūst skaidrs, ka formai kā principam piemīt noturīgas īpašības gan kopumā (koncerts kā cikls), gan katrā daļā atsevišķi.

Līdzīgas tendences koncertcikla uzbūvē var sastapt arī citos Vivaldi skaņdarbos (piemēram, Koncertos op. 3 Nr. 3 vijolei, stīgām un čembalo, Nr. 10 četrām vijolēm, stīgām un čembalo).

Iepriekšminētais *tutti* un *solo* kontrasta princips pirmām kārtām atspoguļojas katras koncerta daļas faktūras zīmējumā, jo visu mūzikas auduma balsu un visu orķestra instrumentu aktīva kustība mijas ar solista vai solistu spēli. Līdz ar to mūzikas materiāla izklāsta dialogizācija noved pie tā, ka jebkurai koncerta daļai, neskatoties uz tās pamatformu, vienmēr piemīt zināms fakturālas rondalitātes raksturs, kas balstīts tieši uz šī principa.

Četrdaļu cikli pirmām kārtām saistīti ar sonātes žanru. Kā instrumentāla skaņdarba apzīmējums nosaukums 'sonāte' sastopams jau 13. gadsimtā. 17. gadsimta sākumā izveidojās divi sonāšu tipi: *sonata da chiesa* (baznīcas sonāte) un *sonata da camera* (galma, kamersonāte).

Baznīcas sonāte vairāk sakņojās polifonijā. Kaut arī tā ir daudzdaļīga, tās daļas tomēr nav līdzvērtīgas, jo lēnās I un III daļa bieži ievada, attiecīgi, II vai IV, kuras ir centrālas – pamatdaļas. Tādēļ lēnās daļas parasti ir neliela apjoma, tām ir intermēdijas raksturs, dažkārt tās noslēdzas ar nenoturīgu harmoniju, kas loģiski saista lēno daļu ar ātro. Jāatzīmē, ka II daļa parasti rakstīta citā tonalitātē (visbiežāk paralēlajā mažorā vai minorā). Ātrās daļas – II un IV – ir izvērstākas, lielākoties tās ir fūgas vai fūgveida formas. Tādējādi notiek ne tikai katras daļas nozīmes diferencēšana, bet arī to apvienošana uz šī pamata, t. i., četrdaļu cikla uzbūvē veidojas iekšēji divdaļu cikli:

I	II	III	IV
lēni	→ ātri	lēni	→ ātri

Kamersonāte būtībā tuvinās deju, t. i., svītas ciklam. Atšķirības pirmām kārtām saistītas ar III un IV daļu, jo III daļai ir līdzība ar sarabandu vai siciliānu, bet IV daļa ir žīga vai gavote. Daļas parasti ir tonāli un strukturāli pabeigtas (lielākoties – divdaļ- vai trijdaļformā).

17. gadsimta beigās divi minētie tipi tuvinās un saplūst (Georgs Frīdrihs Tēlemanis, Antonio Vivaldi). 17. gadsimta otrajā pusē vadošo lomu iegūst vijolsonāte (Džuzepe Torelli, Arkandželo Korelli, Antonio Vivaldi, Džuzepe Tartīni), kas arī vēlāk – 18. gadsimta pirmajā pusē (Georgs Filips Tēlemanis, Johans Sebastiāns Bahs) – saglabā savu nozīmi. Solo klavīrskaņdarbā pirmoreiz nosaukumu 'sonāte' izmantoja Johans Kūnavs.

Antonio Vivaldi Sešās čella sonātēs stingri izturēts daļu tempu mijas princips; tam ir, var teikt, 'formulas' raksturs, jo nekur netiek pārkāpta secība: *Largo – Allegro – Largo – Allegro*. Taču tikai atsevišķos gadījumos saglabājas tāda svarīga žanra pazīme kā metrs (Sonātē Nr. 3 abi *Largo* ir trijdaļu taktsmērā, bet abi *Allegro* – divdaļu), biežāk gan taktsmērs mainās uz pretējo, t. i., trijdaļu – uz divdaļu vai otrādi (Sonātes Nr. 1–6), kas, protams, bagātina muzikālo attīstību ciklā.

Interesanti ir atzīmēt tonālo plānu savdabību šajos ciklos. Trijos no tiem (Nr. 2 *F dur*, Nr. 3 *a moll*, Nr. 5 *e moll*) visās daļās saglabājas sākuma tonalitāte; trijos pārējos (Nr. 1, 4, 6), kur pamattonalitāte ir *B dur*, cikla trešajā ceturtdaļā parādās cita tonalitāte, turklāt visās sonātēs – jauna: Nr. 1 – *Es dur*, Nr. 4 – *d moll*, Nr. 6 – *g moll*. Līdz ar to šajās sonātēs atspoguļojas tā laika cikla izplatītākie tonālo attiecību varianti.

Kompozicionālā ziņā čella sonāšu ciklos dominē senās trijdaļu un divdaļformas, kas bieži saistītas ar sonātes tonālo loģiku, un senā sonātes forma ar neizteiktu tematisko kontrastu. Tikai dažās daļās (Nr. 4, 5 – fināli, Nr. 6 – II daļa) parādās visos (tonālā, tematiskā, strukturālā) pamatlīmeņos izteikta sonātes forma.

Četrdaļu sonātes cikls sastopams arī Baha vijoļsonātēs. Turklāt solo sonātes pieder baznīcas tipam (no šejienes arī tradīcija, ka pēc lēnās ievaddaļas kā otrā visās trijās sonātēs parādās fūga), bet piecas no sešām ansambļa sonātēm (vijolei un klavīram) ir kamertipa cikli⁶⁵. Tonālās attiecības minētajos ciklos ir viendabīgākas: dominē skaņkārtiski tonālais kontrasts, turklāt ar pāreju uz paralēlo tonalitāti III daļā (solo sonātes Nr. 1, 2; ansambļa sonātes Nr. 1–4) gan mažorā, gan minorā. Tikai vienā katras grupas sonātē ir citas attiecības: Nr. 3 *C dur – F dur*, t. i., I – IV (solo sonāte), Nr. 5 *f moll – c moll*, t. i., I – V (ansambļa sonāte). Visās sonātēs tiek saglabāta tempu mija pēc principa ‘lēni – ātri – lēni – ātri’, taču žanriskums (īpaši dejiskums) jūtams minimāli (ansambļa sonātē Nr. 4 pirmais *Largo* apzīmēts kā siciliāna).

No sešām vispazīstamākajām Hendeļa vijoļsonātēm (*A dur, g moll, F dur, D dur, A dur, E dur*) tikai *g moll* sonātē visās četrās daļās saglabāta tonāla vienotība, citās, tāpat kā Baham, parādās pavērsiens uz paralēlo tonalitāti. Saglabājoties iepriekšminētajai tempu principa stabilitātei, Hendelim, tāpat kā Baham, katrā atsevišķā gadījumā tā izpaužas atšķirīgi, tomēr Hendeļa sonātēs variabli ir vienīgi lēno daļu tempi, bet ātrajām ir tikai apzīmējums *Allegro*. Virknē sonāšu (pirmā no *A dur* sonātēm, *D dur*) pirmā ātrā daļa (t. i., cikla otrā daļa) ir fūga; visu sešu sonāšu fināla daļas rakstītas sonātes formā, citās daļās sastopamas caurviju, divdaļu un trijdaļu kompozīcijas. Ļoti bieži lēnās un ātrās daļas ir harmoniski saistītas, veidojot divdaļu kontrasta sastatformu. Tas raksturīgi visām sonātēm, izņemot *g moll* un *F dur*.

Daudzdaļu cikls – tā ir svīta ar visiem iespējamajiem variantiem (lautas, klavesīna, vijoles, orķestra u. c. svītas). Svīta ir pirmsklasicisma laika⁶⁶ visizplatītākais un visbrīvākais cikls. Būtībā svīta ir daļu virkne, kas apvienotas vienā veselā. Tās saknes meklējamas senās sadzīves tradīcijās, kas vēlāk tika pārnestas profesionālajā mūzikā, atskaņojot vienu pēc otras divas dažāda rakstura dejas. Turklāt pirmā parasti ir lēna dejas gājiens (pārsvārā pārskaitļa taktsmērā), bet otra – dzīva, bieži ar palēcieniem (nepārskaitļa taktsmērā). Šāda tipa ‘pāru dejas’ izplatītas visā Eiropā, un tām ir dažādi nosaukumi: pasameco un tarantella, branli un saltarella, basdāns un turdions u. c., bet visizplatītākais pāris ir pavana un galjarda. Vēlāk līdzīgas deju attiecības svītā mēs redzam alemandes un kurantes secībā.

Jāatzīmē, ka nereti 16. gadsimta dejas ‘pavana un galjarda’, neraugoties uz rakstura, tempa, taktsmēra kontrastu, rakstītas par vienu tēmu, kas ļauj uztvert otro deju kā žanrisku variāciju (saglabājas melodijas zīmējums un harmonija, bet mainās taktsmērs un ritma zīmējums).

Termins ‘svīta’ (franc. *suite* – secība, rinda) pirmoreiz parādījās Francijā 16. gadsimtā dažu deju (branli) apvienojuma apzīmēšanai, taču tas nav vienīgais. Šāda tipa ciklu kopējās pazīmes ir diezgan noturīgas un saistītas ar daļu dejisko raksturu, tādēļ seno svītu bieži dēvē arī par **deju svītu**. Tomēr līdzās nosaukumam ‘svīta’ eksistē arī citi:

- lessons* – Anglija (Henrijs Pērsels, Georgs Frīdrihs Hendelis),
- baletto, sonata da camera* – Itālija (Arkandželo Korelli, Agostīno Stefani),
- partie, partita* – Vācija (Dītrihs Bukstehūde, Johans Sebastiāns Bahs),
- ordre* – Francija (Fransuā Kuperēns),
- overture* – Vācija (Johans Sebastiāns Bahs).

⁶⁵ Sonātē Nr. 6 ir piecas daļas: *Allegro (G), Largo (e), Allegro (e), Adagio (h), Allegro (G)*.

⁶⁶ Juzefs Homiņskis (*Formy muzyczne. II c. – Wielkie formy instrumentalne*) atzīmē, ka svītu cikli Viduslaikos bija izplatīti arī ārpus Eiropas – arābu zemēs, Japānā, Ķīnā. Turklāt daļas varēja būt ne tikai instrumentālas, bet arī vokālas. 17. gadsimta sākumā Pretoriuss savā enciklopēdiskajā darbā *Syntagma musicum* III rakstīja par līdzīgu tendenci Eiropas tradīcijā: galma svinību laikā pēc motetēm un madrigāliem (t. i., vokālām daļām) atskaņotas dažas dejas (t. i., instrumentālās daļas).

Dažkārt šādiem dejisku skaņdarbu cikliem ir pavisam citi, nereti programmatiski nosaukumi: ‘galda (dzīru) mūzika’ u. c.

Senās deju svītas attīstības periods saistīts ar 16.–18. gadsimtu (Tēlemanis, Kūnavs, Freskobaldi, Hendelis, Bahs, Kuperēns).

Raksturojot svītas uzbūvi, jākonstatē, ka noteikta četru daļu secība tajā izveidojusies tikai vācu/austriešu komponista Johana Jakoba Frobergera daiļradē – viņa svītās klavesīnam. Precīzāk, īsti stabila bija nevis secība, bet tikai četru deju grupa: komponista svītās trim dejām jau bija sava noteikta vieta (*Alemande* – *Kurante* – *Sarabanda*), bet ceturttā (*Žīga*) skanēja vai nu pirms, vai arī pēc kurantes. Tādējādi svītas cikls noslēdzās ar sarabandu. Tikai vēlāk (Georga Bēma, Johana Sebastiāna Baha mūzikā) sarabanda un žīga apmainījās vietām.

Četras minētās dejas kļuva par svītas pamatu; dažkārt svīta arī aprobežojās tikai ar četrdaļu uzbūvi, taču biežāk bagātināta ar citām dejiska un nedejiska rakstura daļām. Aprakstot svītas pamatdejas, var izcelt virkni raksturojumu:

	Alemande	Kurante	Sarabanda	Žīga
1. Nacionālā izcelsme	vācu deja	franču un itāļu deja	spāņu deja	angļu deja
2. Sociālā izcelsme	deja gājiens	galma deja	rituāla deja, sēru gājiens	matrožu deja (uz papēžiem)
3. Raksturs	parādīks, cēls	vieglāks	skarbi sērojošs	rotalīgs
4. Metrs	divdaļu	trijdaļu	trijdaļu	trijdaļu
5. Temps	nesteidzīgs, mērens	mēreni ātrs	lēns	ātrs
6. Faktūra	polifona	polifona	bieži – akordu vai homofona	fūgveida

Alemande (*Allemande* – franc. ‘vācu’) kā sadzīves un galma deja parādījies Anglijā, Francijā un Nīderlandē 16. gadsimta vidū. Parasti tā sastāv no divām, retāk – no trim, četrām daļām.

Kurante (*Courente* – franc. ‘skrienošā, skrejošā’) izplatījies 16.–17. gadsimtā. Ir zināmi divi šīs dejas varianti. Franču kurantei raksturīgs mērens temps, 3/2 vai 6/4 taktsmērs, ritma grupējumu maiņa, līdzena, plūstoša kustība. Itāļu kurante (*Corrente*) iezīmīga ar ātrāku kustību 3/4 vai 3/8 taktsmērā.

Sarabanda (*Zarabanda* – sp.) bijusi populāra jau 16. gadsimtā, bet kopš 17. gadsimta Spānijā kļuvusi par cēla, svinīga rakstura galma deju. Raksturīga iezīme ir otrās taktsdaļas akcentējums.

Žīga (*Gigue* – fr., *jig* – angl., *Gigue* – vāc.) ir ātra, sena ķeltu izcelsmes deja, kas saglabājusies Īrijā. Vācu žīga ir fūgveida (Frobergera tradīcija), franču – homofona vai imitācijtipa.

Tabulā redzams, ka svītā spilgti izpaužas kontrasts starp daļām, tajā pašā laikā četras daļas skaidri dalās divos pāros: *alemande* un *kurante*, *sarabanda* un *žīga*. Turklāt otrajā pāri pieaug visu pamatīpašību, jo īpaši – tempa kontrasts: lēni (mēreni) – ātri, ļoti lēni – ļoti ātri. Cikla vienotībai ir drīzāk ārējs raksturs, un to nodrošina vienots žanriskais pamats un tonalitāte.

Tomēr, kā jau atzīmēts, svītā nav reglamentēts ne daļu sastāvs, ne to skaits. Var izcelt visbūtiskākos cikla izvēšanas principus. Tas paplašināts ar

1) dejiska rakstura skaņdarbiem, kas pēc nacionālās izcelsmes ir dažādi (menuets, gavote, lūrs, paspjē, anglēze, polonēze, burē u. c.). Visbiežāk tie parādās starp sarabandu un žīgu (kā Baha svītās), taču tas nav obligāti (piemēram, Pahelbelam līdzīgas dejas parādās pirms sarabandas);

2) ievadoša (nedejiska) rakstura skaņdarbiem, kas parādās pirms alemandes: prelūdiņām, introdukcijām, fantāzijām, uvertūrām, tokātām u. c.;

3) nedejiska rakstura skaņdarbiem, kas var parādīties starp jebkurām pamatdejām (rondo, skerco, kapričo, fūga u. c.), bet dažkārt arī aizvietot kādu no tām;

4) vienas dejas atkārtojumu. Parasti divu vienādu deju secībai sekoja pirmās atkārtojums. Šāds atkārtojums parasti apzīmēts ar vārdiem *da capo*. Tādējādi svītā rodas, piemēram, secība Menuets I – Menuets II – Menuets I (*da capo*). Piemēram, Baha Orķestra uvertūrā Nr. 1, kas būtībā ir svīta, četrām no sešām dejām (gavotei, menuetam, burē un paspjē) ir līdzīga secība;

5) t. s. dubliem (*double*), kas nereti apzīmēti tikai ar šo vārdu. Dubls ir ornamentāls atkārtojums, t. i., dejas variācija. Baha Partitā Nr. 1 solo vijolei ir tikai četras daļas (*Allemande, Corrente, Sarabanda, Tempo di borea*), un katrai ir dubls.

6) Kā jau atzīmēts, svītās dominē viena tonalitāte. Tomēr ir arī izņēmumi. Piemēram, Arkandželo Korelli kamersonātēs, kam ir svītas uzbūve, lēnās daļas dažkārt rakstītas citā tonalitātē, Johanam Sebastiānam Baham un Georgam Frīdriham Hendelim divu vienādu deju secībā otrā parasti skan vienvārda vai tuvākas radniecības tonalitātē, Žana Filipa Ramo svītās skaņkārta kontrasts dažreiz parādās vairākkārt (piemēram, Svītā *d moll* no 2. burtnīcas mijas *d moll* un *D dur*).

7) Svītas atšķiras arī atkarībā no nacionālajām, kādas noteiktas kompozīcijas skolas tradīcijām un pēc individuālā stila. Piemēram, franču svītu (Žans Batists Lullī, Luijs Kuperēns, Fransuā Kuperēns, Žans Filips Ramo, Žaks Šampions de Šambonjērs u. c.) raksturo:

a) brīvs daļu skaits – no piecām (Lullī) līdz 23 (Fransuā Kuperēns);

b) dejiska rakstura skaņdarbu daudzveidība (čakona, rigodons, mizete, branli, pasakalja, kanari u. c.);

c) daudzi nedejiska rakstura skaņdarbi – dažādas žanriskas, ainaviskas, psiholoģiskas skices, kas saistītas ar programmatisku nosaukumu parādīšanos (kaut, protams, arī šādos skaņdarbos dejiskais pamats ir jūtams);

d) diezgan biežs rondo formas izmantojums atsevišķu skaņdarbu uzbūvē, kas dažkārt atklāts pat nosaukumā (piemēram, Ramo – menuets rondo formā, rigodons rondo formā utt.).

8) Franču svīta kopumā „atgādina vijīgu virteni rokoko stilā” (Tamāra Ļivanova). Tai nav raksturīgi spilgti, spēcīgi, ‘teatrāli’ kontrasti starp daļām. Gluži otrādi – katra svīta ir ieturēta vienā kolorītā, kas saglabājas visās daļās.

9) Itāļu svīta īpašu veidu ieguvusi Džirolāmo Freskobaldi daiļradē, kurš attīstījis t. s. variāciju svītu, tajās dejisko daļu pamatā ir viens intonatīvi tematiskais materiāls. Tas neapšaubāmi pastiprināja metroritmiskās organizācijas un žanrisko līdzekļu nozīmi.

Taču attīstības virsotni svīta sasniedza vācu komponistu daiļradē, kas apvienoja daudzas franču un itāļu skolas tradīcijas. Piemēram, programmatisku svītu ciklu parādīšanos, kas ir tipiski franču skolai, mēs sastopam Georga Frīdriha Hendeļa daiļradē (*Mūzika uz ūdens*). Itāļu skolas variāciju tehnika attīstījies Dītriha Bukstehūdes daiļradē. Svītā par korāļa *Auf meinen lieben Gott* tēmu katra no četrām pamatdejām saglabā melodisko zīmējumu un korāļa harmoniju,

attiecīgi mainot metroritmisko zīmējumu. Tādējādi rodas korāļa variācijas svītā. Vispazīstamākās ir Georga Frīdriha Hendeļa un Johana Sebastiāna Baha svītas.

Hendeļa svītās, kas savā uzbūvē ir brīvākas, it kā apvienojušās vācu un angļu tradīcijas (nav nejausība, ka svītām ir angļu valodas apzīmējums *lessons*). Balstoties uz komponista 16 klavīrsvītām, var izcelt virkni tipisku īpatnību:

1) daļu skaita diapazons plešas no trim (Nr. 9 *g moll*) līdz septiņām (Nr. 14 *G dur*), taču visizplatītākās ir četru (Nr. 1 *A dur*, Nr. 2 *F dur*, Nr. 6 *fis moll*, Nr. 13 *B dur* u. c.) un piecdaļu svītas (Nr. 4 *e moll*, Nr. 8 *f moll*, Nr. 10 *d moll*);

2) diezgan raksturīga ir prelūdiņa svītas sākumā – vai nu ātra, figuratīvas kustības, vai lēna, ar caurviju polifonu attīstību (Nr. 1 *A dur*, Nr. 3 *d moll*, Nr. 5 *E dur*, Nr. 6 *fis moll*, Nr. 8 *f moll*), parādās arī skaņdarbi, kam doti tikai tempa apzīmējumi (Nr. 2 *F dur*, *Adagio*); Svītu Nr. 7 *g moll* ievada uvertūra (franču uvertūras tips: *Grave – Presto – Adagio*);

3) klavīrsvītās saglabājas dejiskais pamats, tādēļ visas svītas var sadalīt tādās, kas

- ietver četras tradicionālās dejas (Nr. 4, 11, 13, 15, 16),
- ietver trīs dejas – izņemot sarabandu (Nr. 1, 8, 9, 14),
- ietver tikai alemandi un kuranti (Nr. 3, 5),
- ietver tikai žīgu (Nr. 6),
- ietver žīgu, kā arī sarabandu (Nr. 7) vai alemandi (Nr. 10), vai alemandi un sarabandu vienlaicīgi (Nr. 12);

4) vienā no svītām (Nr. 2) vispār nav nevienas dejas, un tas ir baznīcas sonātes tipa četrdaļu cikls, kur nelielām lēnām ievaddaļām seko ātras pamatdaļas:

I	II	III	IV
<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>
<i>F</i>	<i>F</i>	<i>d</i>	<i>F</i>
Caurviju forma	Senā dīvdaļforma ar sonātiskuma iezīmēm	Caurviju forma	Fūga

5) kā citas daļas klavīrsvītas parādās ārija (Nr. 3, 5, 10, 14), pasakalja (Nr. 7), menuets (Nr. 10, 14), gavote (Nr. 14), kā arī daļas, kurām ir tikai tempa apzīmējums: *Allegro* (Nr. 10, 14), *Presto* (Nr. 3), *Largo* (Nr. 6), *Andante* (Nr. 7);

6) īpaši raksturīgas ir fūgas kā cikla daļas svītā; tās var ievadīt ciklu (Nr. 4), parādīties pirms alemandes (Nr. 3, 8), pirms žīgas (Nr. 6);

7) svītas ciklu visbiežāk noslēdz žīga (Nr. 1, 4, 6, 8, 9, 11–16), taču noslēgums var būt arī skaņdarbs variāciju formā (Nr. 7 – pasakalja, Nr. 5 – ārija, Nr. 10 – menuets) vai senajā sonātes formā (Nr. 3);

8) visbeidzot, jāatzīmē, ka visās svītās (izņemot Nr. 2) daļas saglabā vienu tonalitāti un skaņkārtu.

Visumā Hendeļa svītās kontrasti starp cikla daļām izpaužas daudzpusīgi. Vienā skaņdarbā viņš ietver atšķirīgas ainas, kas dažkārt rada pat zināmu pretstatu teatralitāti: gan operiska gājiena barokālu pompozitāti un *lamento* sēras, gan vokālu liriku un pakāpenisku motoriku, gan brīvu, virtuozu improvizāciju un dejisku žanriskumu, gan pastorālas ainaviskas skices un naivas dziesmiņas vienkāršību

Attiecībā uz daļu uzbūvi svītu ciklos var atzīmēt, ka formu diapazons ir diezgan plašs – no improvizatoriskām caurviju formām (visbiežāk tās ir ievadprelūdijas – Nr. 1, 3, 5, 6 u. c.),

mazformām (svītās Nr. 15, 16 visas daļas rakstītas šādās formās) līdz daudzveidīgām variāciju formām (Nr. 3, 5 – ārija, Nr. 7 – pasakalja, Nr. 10 – menuets, Nr. 11 – sarabanda, Nr. 14 – gavote), fūgām, senajām sonātes formām (Nr. 3 – fināls, Nr. 10 – *Allegro*, Nr. 14 – kurante), sastatformai (Nr. 7 – uvertīra).

Svītas attīstības virsotne ir Johana Sebastiāna Baha daiļrade. Viņa skaņdarbos apvienojas visas raksturīgākās dažādu skolu un tradīciju īpatnības. Tas acīmredzams pat viņa skaņdarbu vienkāršā uzskaitījumā: sešas Angļu svītas, sešas Franču svītas, sešas Partitas (itāļu svītas), *Franču uvertīra* (svīta) klavīram, četras Orķestra uvertīras (svītas), Partitas vijolei solo, Svītas čellam solo.

Johana Sebastiāna Baha svītu uzbūvē jūtama daudz stingrāka vienotas organizācijas principa ievērošana. Tādēļ četras pamatdejas, saglabājot noteiktu secību, viņa svītās patiešām ir savdabīgs cikla pamats. Tomēr katra cikla uzbūvei piemīt arī savas īpatnības.

Piemēram, Franču svītās cikls paplašinās, starp sarabandu un žīgu ievēdot:

- vienu deju (menuets I, II – Nr. 1 *d moll*),
- nedejisku skaņdarbu un deju (ārija un menuets – Nr. 2 *c moll*),
- divas dažādas dejas (menuets I, II, anglēze – Nr. 3 *h moll*),
- divas dažādas dejas un nedejisku skaņdarbu (gavote, menuets, ārija – Nr. 4 *Es dur*),
- trīs dažādas dejas (gavote, burē, lūrs – Nr. 5 *G dur*),
- četras dažādas dejas (gavote, polonēze, burē, menuets – Nr. 6 *E dur*).

Angļu svītās un sešās Svītās čellam solo (sekojot Pērsela tradīcijai, kurš pirmais ieviesa prelūdiju svītas ciklā) sākuma skaņdarbs ir prelūdijs. Bez tam virknei deju ir dubls: sarabandai Angļu svītās Nr. 2, 3, 6, kurantei II no svītas Nr. 1; Svītās čellam tās ir iestarpinātas dejas (menuets – Nr. 1, 2, burē – Nr. 3, 4, gavote – Nr. 5, 6). Turklāt kurantei no Angļu svītas Nr. 1 ir divi dubli. Visām dejām starp sarabandu un žīgu tipisks ir pirmās daļas *da capo* atkārtojums pēc otrās dejas (burē – Nr. 1, 2, gavote – Nr. 3, 6, menuets – Nr. 4, paspjē – Nr. 5). Raksturīgs ir arī skaņkārtais kontrasts (vienvārda tonalitātes parādīšanās) iepriekšminētajās iestarpinātajās dejās, t. i., skaņkārta maiņa otrajā dejā.

Partitās klavīram:

- ievaddaļas ir atšķirīgas (prelūdijs – Nr. 1, preambula – Nr. 5, simfonija – Nr. 2, fantāzija – Nr. 3, uvertīra – Nr. 4, tokāta – Nr. 6),
- ne vienmēr saglabātas četras pamatdejas (Nr. 1, 3, 4, 5, 6 ir visas dejas, Nr. 2 – nav žīgas),
- iestarpinātās daļas var būt gan dejiskas (tradicionāli starp sarabandu un žīgu: Nr. 1 – menuets I, II, Nr. 4 – menuets, Nr. 6 – gavote, Nr. 5 – menuets un paspjē), gan arī nedejiskas (starp sarabandu un žīgu: Nr. 3 – burliska un skerco; starp kuranti un sarabandu: Nr. 4, 6 – ārija),
- cikls parasti noslēdzas ar žīgu, taču ir arī izņēmums – Partita Nr. 2, kur sarabandai seko rondo (V daļa) un kapričo (VI daļa),
- visbeidzot, Partitās Bahs izmantojis abus kurantes variantus: gan franču (Nr. 2, 4), gan itāļu (Nr. 1, 3, 5, 6).

Arī salīdzinot visus trīs Baha klavīrsvītu ciklus (Franču, Angļu un Partitas), var konstatēt dažas likumsakarības:

- visbagātākās ar iestarpinātām dejām ir Franču svītas (menuets, gavote, burē, lūrs, polonēze, anglēze), Angļu svītās ir četras šādas dejas (burē, gavote, menuets, paspjē), bet Partitās – tikai trīs (menuets, gavote, paspjē); visizplatītākās dejas ir menuets un gavote;

– visās svītās daļu izplatītākās formas ir dažādu veidu mazformas; caurviju formas parādās ievaddaļās, kas sastopamas Angļu svītās un Partitās; *da capo* tipa sastatforma raksturīga visu svītu iestarpinātajām dejām, taču Partitās tā sastopama tikai svītas Nr. 1 menuetā un Franču svītās divreiz – Nr. 1, 4 (turklāt arī menuetos), bet Angļu svītām raksturīga ir dejas forma ar dublu - tā saistīta ar kuranti (Nr. 1), bet visraksturīgākā ir sarabandai (Nr. 2, 3, 6);

– Franču svītās un Partitās nav skaņkārtas vai tonalitātes maiņas pat *da capo* tipa sastatformās. Tajā pašā laikā Angļu svītām šāda maiņa ir visai raksturīga – skaņkārtas kontrasts sastatformā ir iespējams, saglabājot tonālo centru (Nr. 1–3, 4, 5) vai arī tonalitātes nomaiņā pret paralēlo (Nr. 4);

– interesanti atzīmēt arī to, ka katra cikla kopējā uzbūvē atspoguļojas noteikts tonālās kustības virziens:

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	
Franču svītas	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>h</i>	<i>Es</i>	<i>G</i>	<i>E</i>	→ pāreja no minora uz mažora svītām
Angļu svītas	<i>A</i>	<i>a</i>	<i>g</i>	<i>F</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	→ divkārša pāreja no mažora uz minoru
Partitas	<i>B</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>D</i>	<i>G</i>	<i>e</i>	→ mažora un minora mija

Partitām piekļaujas *Franču uvertīra*, kas arī ir svītas cikls, tajā no pamatdejām saglabātas kurante, sarabanda un žīga. Pirms kurantes skan izvērsta uvertīra, starp kuranti un sarabandu atrodas gavotes un paspjē, starp sarabandu un žīgu – burē, bet ciklu noslēdz skaņdarbs *Atbalss*. Visām iestarpinātajām dejām (gavotei, paspjē, burē) ir divi varianti un attiecīgi – *da capo* sastatforma, ievaduvertīra pēc tradīcijas arī ir trijdaļīga, bet noslēguma skaņdarbs rakstīts sonātes formā. Zīmīgi, ka ievaddaļu sastatformās it kā summējas visi skaņkārtiski tonālo attiecību varianti: gavotēs – paralēlās tonalitātes, paspjē – vienvārda, bet burē abos gadījumos tiek saglabāta pamattonalitāte (*h moll*).

Četras Orķestra uvertīras ir svītas vistiešākajā nozīmē: dominē vieglais, galantais deju mūzikas stils, kam pretstatīta masīvā, izvērstā franču tipa uvertīra, kas ir katras svītas nozīmīgākā daļa. Seko nozīmes ziņā vienlīdzīgas dejas: kurante, menuets, gavote, burē, forlana vai nedejiskas daļas – ārija (Nr. 3); svītas Nr. 2 un Nr. 4 noslēdz skaņdarbi ar raksturīgiem nosaukumiem *Badinerie* (joks) un *Rejouissance* (līksmā, priecīgā un jautrā). Četras pamatdejas nav obligātas. Visbiežāk ir tikai viena deja (Nr. 1 – kurante, Nr. 2 – sarabanda, Nr. 3 – žīga) vai to vispār nav (Nr. 4). Visās svītās atsevišķām dejām ir divi varianti, tādēļ izpaužas *da capo* formas princips (Nr. 2 – burē, Nr. 3 – gavote). Turklāt divās svītās tas parādās vairākkārt (Nr. 4 – burē, menuets, Nr. 1 – gavote, menuets, burē un paspjē). Tieši šajās svītās sastopams arī skaņkārtiskais kontrasts (Nr. 1 – paspjē – vienvārda tonalitātes, Nr. 4 – burē – paralēlās).

Johana Sebastiāna Baha trim Partitām vijolei, saglabājot daļu dejisko pamatievirzi, raksturīga ciklu uzbūves liela dažādība⁶⁷:

- ir visas četras obligātās dejas (Nr. 2 *d moll*);
- ir trīs obligātās dejas (Nr. 1 *h moll* nav žīgas);
- ir tikai žīga (Nr. 3 *E dur*);

⁶⁷ Partitā Nr. 1 piecās no astoņām daļām ir vienots harmoniskais pamats, tātad ciklu var apskatīt arī kā variāciju svītu.

- cikls paplašināts
 - uz katras dejas dublēšanas rēķina (Nr. 1);
 - uz papildus fināla deju rēķina (Nr. 2 – čakona, Nr. 1 – *Tempo di borea*);
 - uz citu papildus daļu ievēšanas rēķina:
 - ievadoša rakstura – prelūdijs,
 - citas dejas – lūrs, gavote, menuets, burē,
 - divi dejas varianti (piemēram, menuets I, menuets II).

Šis ir Johana Sebastiāna Baha svītu cikla raksturīgākās iezīmes.

10. Vokālās formas

(Nošu piemēri – 7. daļa)

Vokālajā mūzikā formai ir sava specifika, jo tajā darbojas ne tikai mūzikas likumi. Gluži pretēji – ļoti ilgu laiku bija vērojama pakļaušanās vārdam, t. i., tekstam, kuram tika komponēta mūzika. Teksts bija primārais, bet ne tikai. Teksts noteica mūzikas raksturu, arī tās uzbūvi, dalījumu posmos, ritma pulsāciju.

Rietumeiropas mūzikas baznīcas žanros vārda pārkums saglabājies un nostiprinājies līdz pat 16. gadsimtam. Taču vienlaicīgi sāka attīstīties arī cita tendence, kas saistīta ar tieksmi precīzāk atspoguļot teksta jēgu, dažkārt pat atsevišķu vārdu izteiksmību. Tieši šī tendence arī sekmējusi mūzikas retorikas attīstību.

Otrs vokālās mūzikas atzars saistīts ar operas attīstību. Operas ārijā galvenā nereti bijusi muzikālā pauze, vārds sācis zaudēt ne tikai savu noteicošo lomu, bet pat jēgu (tas ticis skaldīts zilbēs, bet to atkārtojumi, turklāt ar neskaitāmām koloratūrām, mazināja vārdiskā teksta saturisko uztveramību).

Vokālo formveidi kopumā raksturo sekojošas galvenās īpatnības.

1. Mūzikas un vārda savstarpējās attiecības atspoguļo vokālās melodijas pamattipi:

a) rečitātīvs (vārda prioritāte) – tuvs dziedājuma psalmodējošajam tipam. Tas izceļas ar sillabiskumu (viena skaņa = viena zilbe). Taču, atšķirībā no psalmodijas ar tās neitrālo melodisko intonāciju, nelielo diapazonu un muzikālās kustības vispārējo vienmērību, rečitātīvs atspoguļo runas izteiksmību: tās satraukumu vai mieru, jautājošo, vēstošo vai izsauciena raksturu utt. Rečitātīvam, tāpat kā runai, raksturīga dinamika, intonatīvā zīmējuma atjaunotnes nepārtrauktība, neperiodiskums, neregularitāte un neatkārtotības. Tā ir brīva uzbūve.

Rečitātīva divi pamattipi ir: *secco* (sausais) – ar čembalo (klavesīna) pavadījumu – un *accompagnato* (pavadītais) – ar orķestra pavadījumu. Šie tipi bija pirmām kārtām izplatīti 17.–18. gadsimta operā, taču sastopami arī citos žanros (oratorijās, pasijās, kantātēs). Dažkārt rečitātīvos ir arī dziedošanas intonācijas, taču tās nav dominējošas (**piem. Nr. 39**);

b) kantilēnas, ariozo tipa melodijas. Šajā gadījumā jau var atzīmēt vārda un tā muzikālās izpausmes līdzsvaru, tomēr muzikālā puse ir manāmi patstāvīga – tā ir ne tikai līdzvērtīga vārdam, bet var pat pastāvēt bez vārda, tajā pašā laikā saglabājot savu izteiksmību. Kantilēnajām melodijām raksturīgas dziedošanas intonācijas, zilbju izdziedājumi, nosacīti plašs diapazons;

c) melodijas koloratūrais tips – dominē mūzika, vārds zaudē savu nozīmi. Šis melodijas tips ir tuvs virtuozajam instrumentālajam stilam (var saskatīt šī stila ietekmi uz

koloratūrās vokālās melodikas attīstību). Tai raksturīga izrotājumu, melismātikas pārpilnība, zilbju un patskaņu ‘jubilējoši’ vai pasāžveida izdziedājumi, nereti – augstā reģistrā, ar visai plašu diapazonu.

Gan otrais, gan trešais tips visvairāk saistīts ar ārijas (īpaši operārijas) žanru. Turklāt tie pastāvēja gan ‘tīrā’, gan jauktā veidā, t. i., rečitatīvs apvienojās vai pārauga kantilēnā, kantilēna – koloratūrā.

Visi trīs vokālās melodikas tipi sastopami, piemēram, Johana Sebastiāna Baha skaņdarbos, turklāt trešais (koloratūrais) biežāk parādās nevis kā galvenais, bet gan kā papildinošais, vienu vai citu attīstības momentu paspīlgtinošais tips. Piemēram, lielākajā daļā āriju no Baha *Mateja pasijas* līdzīgi koloratūras iekļāvumi ir ļoti raksturīgi (soprāna ārijas Nr. 12, 19, 58, tenora ārija Nr. 41 u. c.). Tajā pašā laikā līdzās tradicionālajam rečitatīva tipam (Nr. 11, 22, 27 utt.) parādās ariozo tipa rečitatīvi, kas tuvi kantilēnai melodikai (piemēram, basa rečitatīvs un ārija Nr. 28–29).

2. Vokālajā mūzikā, tāpat kā instrumentālajā, forma ir cieši saistīta ar žanriskajām īpatnībām. Tādēļ kaut vai vispārējās līnijās jāatzīmē vokālās mūzikas žanru pamatveidi un to dalījums pēc:

- sastāva: solo – ansambļa – kora,
- pavadījuma: ar to vai bez tā (pēdējā gadījumā kora mūzikā pastāv apzīmējums *a cappella*),
- atskaņojuma vietas: opera tiek izpildīta teātrī, oratorija, mesa, rekviēms u. c. – baznīca, laicīgā kantāte, madrigāls, šansons u. c. – koncertzāle⁶⁸,
- sižeta dramaturģijas: opera, pasija, oratorija (ir sižetiska dramaturģija), kantāte, magnifikāts, rekviēms u. c. (sižetiskās darbības nav).

3. Tā kā par formu vokālajos žanros ir jēga runāt tikai tad, kad mūzika iegūst zināmu patstāvību, tad rečitatīvu šeit plašāk neapskatīsim, jo no uzbūves, struktūras viedokļa tas atkarīgs no teksta. Visos citos gadījumos vokālo skaņdarbu formā ir savi pamatelementi, kas tos atšķir no instrumentālajām formām. Pie tādiem pieder divi (daļēji par tiem jau bija runa) – rinda un strofa.

R i n d a ir teksta jēdzieniskā pamatvienība, un parasti to izceļ kāda pieturzīme. Tās iedzīvinājums, attiecīgi, prasa zināmu attīstību (t. i., 2–4 t.) un noslēgumu (kadencēšanu), kas izpaužas melodikā, ritmā, harmonijā.

Rindas apvienojas lielākā uzbūvē, ko sauc par **s t r o f u**. Ja tā ir dzejas strofa (pants), tekstā to raksturo:

- a) noteikts rindu skaits (visizplatītākā strofas uzbūve ir četrinde, divrinde, taču var būt arī citi varianti),
- b) noteikta metroritmiskā organizācija (četrpēdu jamps, trīspēdu trohajs u. c.),
- c) tāda vai citāda atskaņu sistēma (krusteniskā, ja sakrīt 1. un 3., 2. un 4. galotne, pāru – ja apvienojas 1. un 2., 3. un 4. rinda u. c.).

Dzejas strofas uzbūve vienmēr ietekmē tās pārtveri mūzikā. Šiem jautājumiem pievērstā uzmanība skaņdarba analīzes gaitā palīdz noskaidrot komponista risinājuma individuālo raksturu. Turklāt vokālajā skaņdarbā dzejas strofai atbilst **muzikāli poētiskā strofa**. Šī ir īpaša

⁶⁸ Šajā gadījumā nosaukums ir nosacīts, jo te vienkārši domāta speciāla telpa priekš mūzikas klausīšanās – tā var būt pils zāle vai mājas muzicēšanai paredzēta auditorija.

uzbūve, kas radusies vispirms teksta ietekmē, tādēļ ne vienmēr tā ļauj rast analogiju ar materiāla izklāstu instrumentālā skaņdarbā. Tātad muzikāli poētiskās strofas, jeb, vienkārši, strofas jēdziens izrādās pašpietiekams vokālās formas izpētei un neprasa nekādus papildus atšifrējumus, īpaši tajos gadījumos, kad strofai ir neliels apjoms.

Prozā trīs iepriekšminētie teksta organizācijas aspekti nedarbojas, tādēļ teksts ir uzbūves ziņā nereglamentēts. Mūzika šajā gadījumā, tieši pretēji, aktīvāk un spilgtāk atklāj organizējošās īpašības, kas vokālā skaņdarba uzbūvi tuvina zināmām instrumentālās mūzikas formām.

Taču abos gadījumos (dzejas vai prozas teksta traktējumā) saglabājas rindas (frāzes) jau kā muzikālās pamatvienības nozīme. Tādēļ rindu forma (*Zeilenform*), kas bija izplatīta krietnu laiku pirms apskatāmā perioda (par to rakstīts iepriekš), saglabā savu nozīmi kā skaņdarba iekšējās organizācijas faktors, taču kopumā rodas jau citi formas kompozicionālie tipi.

4. Tāpat kā instrumentālajā mūzikā, arī vokālajos žanros forma pieļauj grupējumu pēc māksliniecisko iespēju un uzbūves principiem. Tādēļ var runāt par vienkāršu, saliktu un sastatformu grupu, rondo un ritornelformu grupu, variāciju, jauktu, ciklisku u. c. formu grupām. Vienai to daļai piemīt vokālajai mūzikai specifiskās īpašības, un tās jāapskata atsevišķi, citas ir tuvākas vienas vai otras grupas instrumentālajiem variantiem un neprasa nekādus papildus komentārus šajā nodaļā⁶⁹.

10.1. Mazformas (vienkāršās)

Apskatot šo formu grupu, tāpat kā pārējās, var konstatēt, ka daudzos gadījumos formas likumsakarības ir līdzīgas instrumentālā tipa formām. Tādēļ atsevišķi izdalāmi tie tipi, kas raksturīgi tieši vokālajiem žanriem, kā arī tās īpatnības, kas rodas formā, to 'izlasot' vokālajā mūzikā.

No šādām pozīcijām raugoties, visvienkāršākā vokālā forma ir **strofu forma**. Šīs formas pamatā ir kāda uzbūve, t. i., strofa, kas var būt gan izvērstāka, gan kompaktāka. Savukārt visa forma visbiežāk rodas kā muzikālās strofas atkārtojums ar jaunu tekstu. Līdz ar to par formveides galveno principu kļūst atkārtojums. Dažkārt formas pamatā var būt tikai viena strofa.

Vienkāršā strofika sastopama Johana Sebastiāna Baha pasiju korāļos. Turklāt interesanti atzīmēt, ka nereti korālī ir tikai viena strofa, kas netiek atkārtota uzreiz pēc sākotnējā izklāsta, bet rodas tikai atstatumā – dažkārt pat citā pasijas vai kantātes daļā.

Piemēram, *Mateja pasijas*⁷⁰ Nr. 16 ir korālis *Ich bin's, ich solte büßen*, kas rakstīts atkārtotas tematiskas uzbūves perioda formā. Tādējādi šajā gadījumā strofa ir periods. Turpmākajā pasijas attīstībā šis pats korālis citā tonalitātē atkārtojas Nr. 44. Līdz ar to rodas divas strofas, bet atstatus viena no otras. Tieksme pēc periodiskuma ir Baha formas raksturīga iezīme. No tā izriet arī divtaktu frāžu regularitāte, kas pēc korāļa tradīcijas noslēdzas ar fermātām, un teikumu atkārtota korelācija. Turklāt kadenču savstarpējās attiecības katra teikuma beigās ir gluži tradicionālas (V – I). Uzmanību piesaista arī harmoniskā variēšana, kas saistīta ar dažādām pamatharmonijām (ar fermātām) katrā teikumā, kā arī otra teikuma harmoniska 'pārkāršana', kas daļēji tiek saglabāta, korālim Nr. 44 atkārtojoties (**piem. Nr. 93**).

⁶⁹ Tās aplūkotas instrumentālajai formai veltītajā nodaļā.

⁷⁰ Turpmāk tekstā izmantoti pasiju nosaukumu saīsināti apzīmējumi: *Mateja pasija* – MP, *Jāņa pasija* – JP.

Taču strofas uzbūve ne obligāti izraisa analogiju ar perioda, turklāt – tradicionālas uzbūves, formu. Piemēram, MP Nr. 3 korālis *Herzliebster Jesu* ir nekvadrātisku frāžu neregulāra strofa (3+3+3+2); tāpat arī korālī Nr. 7 *O große Lieb* no JP sākotnējais nekvadrātiskums un neregularitāte daļēji apvienojas ar struktūras simetrijas (1+2+3+3+2) nepilnu spoguļattēlu; reprizitātes elements rodas korāļa Nr. 9 *Dein Will gescheh..* struktūrā, jo strofas noslēguma frāze intonatīvi atgādina pirmo:

a b c d e a₁
2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 (piem. Nr. 94).

Visbeidzot, ir sastopama muzikālā strofa, kuras iekšējā attīstība nedalās teikumos un kurā nav regulētu frāžu attiecību. Kadenču loma saglabājas, taču visspilgtāk tās izteiktas visas uzbūves pašā sākumā un beigās. Šajā gadījumā tādu uzbūvi var saukt par **caurviju** (brīvas attīstības) **strofu**. Šāds strofikas tips vairāk raksturīgs ārijām nekā dziesmām vai korāļiem. Kā piemēru var minēt ārijas *Quando non son presente..* pirmo daļu no Georga Frīdriha Hendeļa kantātes *Da sete ardente afflito* (piem. Nr. 95).

Strofa kā strofu formas pamatposms visbiežāk tiek atkārtota, taču no uzbūves viedokļa raugoties, tā ne vienmēr ir vienota.

Kā jau tika atzīmēts, ir strofas, kas orientētas uz periodu (tradicionālo, atrises tipa periodu), ir brīvas uzbūves strofas, taču ir arī izvērstākas strofas, kas pašas par sevi ir kāda vienkāršā forma (divdaļu, bārforma u. c.). Šādā gadījumā rodas saliktā strofa.

Piemēram, Baha dziesmās (no Georga Šemelli dziedājumu grāmatas balsij un ērģelēm⁷¹) sastopama gan vienkāršā strofa (BWV 447 *Der Tag ist hin*, BWV 458 *Es ist vollbracht*), gan saliktā strofa, lielākoties – bārforma (BWV 479 *Kommt, Seelen, dieser Tag*, BWV 491 *O du Liebe..*). Tāpat arī Henrija Pērsela dziesmās ir gan vienkāršā (*Ah! Haw Pleasant'tis to Love*), gan saliktā strofa (*If Music be the Food of Love*).

Cita izplatīta forma baroka vokālajā mūzikā ir jau pieminētā **bārforma**, kas pazīstama no iepriekšējiem vokālās formas attīstības posmiem. Vācu mūzikā tā pirmām kārtām bija saistīta ar korāļa žanru, taču sastopama arī ārijās, operu numuros.

Šādā formā, piemēram, rakstīta lielākā daļa Baha korāļu (Nr. 5–8, 12,14, 15–18 utt.), kas ir gan patstāvīgi skaņdarbi, gan iekļauti pasijās: MP – Nr. 21 (*Erkenne mich..*), 31 (*Was mein Gott will*); JP – Nr. 22/40 (*Durch dein Gefängnis..*), 26/52 (*In meines Herzens Grunde*), 40/68 (*Ach Herr..*). Šajā formā sacerēts koris *Es war ein wunderlicher Krieg* no Baha kantātes Nr. 4, Didonas ārijas no Pērsela operas *Dido and Aeneas* 1. un 2. cēliena u. c.

Bārformā, tāpat kā iepriekš, ir trīs dzejas un divas mūzikas strofas, t. i.,

1 2 3 1-2 3
a a b vai ||: a :|| b

Atskaņu attiecību un rindu uzbūves ziņā trešā strofa tekstā parasti atšķiras no divām pirmajām; mūzikas rakursā *Abgesang* (b) visbiežāk ir nevis jauns materiāls (t. i., nevis kontrasts), bet turpinoša attīstība attiecībā pret *Aufgesang*, kuru veido divi *Stollen*. Visbiežāk sastopama ir ‘a’ un ‘b’ strofu neproporcionalitāte: turklāt *Abgesang* (b) parasti ir izvērstāks nekā *Aufgesang*, taču sastopamas ir arī pretējas attiecības. Piemēram, JP pēdējais korālis (Nr. 68/40) ir proporciju ziņā līdzsvarots (7+7 | 14) kā

⁷¹ *Geistliche Lieder und Arien aus Schemelli's Gesangbuch und dem „Notenbuch“ der Anna Magdalena Bach. Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 39. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1893.*

divdaļu uzbūve, bet korālis Nr. 40/22 (4+4 | 4) – kā trijdaļu uzbūve. Balstoties uz šiem diviem piemēriem, var atzīmēt vēl vienu īpatnību formas organizācijā: otrajā posmā (b) ir iespējama reprīzes elementa (vienas vai divu pirmā posma frāžu atkārtojuma) parādīšanās, kas ļauj runāt par reprīzes bārformu (Nr. 68). Šādas līdzības trūkums starp daļām ir raksturīgs formas bezreprīzes tipam (Nr. 40) (piem. Nr. 96).

Bārforma ir tipiska tieši pirmsklasicisma laikmeta vokālajai formveidei. Tā mazāk lietota Vīnes klasiku laikā, bet vēlāk sastopama visai bieži⁷².

Divi aplūkoti formas tipi (strofu un bārforma) ir visraksturīgākie baroka vokālās mūzikas pirmajai formu grupai. Turklāt šeit sastopamas visas formas, kas atzīmētas nodaļā par instrumentālo formveidi: senā divdaļu, reprīzes un bezreprīzes tipa trijdaļforma, formas ar lielu daļu skaitu.

Arī senajā divdaļformā var atzīmēt dažas ar žanru saistītas īpatnības:

1) abiem posmiem var būt viens teksts (t. i., to pamatā ir viena dzejas strofa, teikums), kas, atbilstoši likumam par viena afekta saglabāšanu nelielā skaņdarbā, visbiežāk parādās ārējās:

Georgs Frīdrihs Hendelis – Otona ārija pirmā daļa (opera *Ottone Dove sei.* (piem. Nr. 97),
ārija *Penso al rio...* pirmā un otrā daļa (kantāte *Da sete ardente afflitto*),
Kornēlijas ārija (opera *Giulio Cesare*) *Priva son d'ogni conferto*,

2) katrā posmā ir atšķirīgs teksts, bet tas ir jēdzieniski un uzbūves ziņā vienots (t. i., tā ir strofa, no kuras daļa rindu skan pirmajā posmā, bet daļa – otrajā). Tādas parasti ir vienkāršās dziesmas (Bahs, *Die gold'ne Sonne.* BWV 451 no Šemelli dziedājumu grāmatas – piem. Nr. 98), bet dažkārt – arī ārijas (Hendelis, Dāvida ārija *Brave Jonathan* no oratorijas *Sauls*),

3) divdaļformas posmi var būt proporcionāli (Bahs, *Die gold'ne Sonne*), nosacīti proporcionāli (Hendelis, Otona ārija *Dove sei.*) un neproporcionāli (Hendelis, ārija *Intendimini* (kantāte *Dolce mio ben*), kur otrais posms ir izvērstāks) (piem. Nr. 100),

4) parasti formas posmiem ir iekšējs dalījums. Pirmajā no tiem nereti rodas divas stadijas: vispirms – sākotnējais teksta izklāsts, pēc tam – izvērstāks atkārtojums. Otrajā posmā dalījums var būt vairāk skaldīts, ja attīstība ir aktīva. Turklāt pirmais posms noslēdzas vai nu ar pilnu kadenci (pamattonalitātē vai jaunā tonalitātē) – Hendelis, Otona ārija *Dove sei.*, vai puskadenci – Hendelis, Kornēlijas ārija *Priva son d'ogni*.

Otrais posms, līdzīgi kā instrumentālos skaņdarbos, var sastāvēt no vairākām intonatīvi atšķirīgām, ar kadencēm noslēgtām uzbūvēm. Tādējādi formā kopumā parādās vai nu trijdaļu, vai četrdaļu struktūras, turklāt visbiežāk ir arī reprīze:

Alesandro Skarlatti, Adrasto ārija no operas *Clearco in Negroponte*,

Georgs Frīdrihs Hendelis, Strogija ārija *Let Other Creatures Die* (oratorija *Jephtha*),

Johans Sebastiāns Bahs, kora *Geschwinde* pirmā daļa (kantāte Nr. 201); visi iepriekšminētie fragmenti ir trijdaļu reprīzes formas piemēri,

Henrijs Pērsels, dziesma *Music for a While*: četrdaļu reprīzes forma ar ostinētu basu, piem. Nr. 99 – posmu proporcijas ir šādas: 3 (ievads) – 6,1 – 13 – 6 – 10 t..

Tomēr divdaļu uzbūves, šķiet, ir visizplatītākās. Tas vēlreiz apliecina šīs formas tipiskumu baroka mūzikai kopumā.

⁷² Francis Šūberts – *Malduguns* no cikla *Ziemas ceļojums*, Ferencs Lists – *Laimīgais*, *Minjonas dziesma*, Rihards Vāgners – *Nirnbergas meistardziedoņi*: divas Valtera dziesmas no 1. un 2. cēliena, Bekmesera serenāde un dziesma no 2. cēliena, Emīls Dārziņš – *Kad būs as'ras izraudātas* utt.

10.2. Saliktās formas

Lielākajai daļai āriju, izvērstiem kora numuriem no oratorijām, kantātēm, operām u. c. žanriem ir forma, kas tiek dēvēta par salikto trijdaļformu. Raksturīga tās īpatnība ir *da capo*⁷³ reprīze. Šāds formas veids ir vistipiskākais baroka saliktajām formām. Tieši ārijas, kas rakstītas formā ar *da capo* reprīzi, bija kāda afekta (ciešanu, prieka, bēdu u. c.) iedzīvinājums. Pirmā (pamat-) posma precīzs atkārtojums izceļ afekta nozīmību un saglabā to nemainītu.

Šāda veida saliktajā trijdaļībā parasti starp daļām ir kontrasts, ko nosaka teksts un kas tiek intonatīvi un nereti arī skaņkārīti iezīmēts. Piemēram, Georga Frīdriha Hendeļa mūzikā –

ārija *Intendimi* (kantāte *Dolce mio ben*)

A B A d. c.

B g-c-d B (piem. Nr. 100)

vai ārija *Dolce, dolce..* (arī kantāte *Dolce mio ben*)

A B A d. c.

g B-c-d g

Interesanti atzīmēt, ka dažkārt otrā daļa teksta ziņā ir pirmās daļas turpinājums (pat ja teksts atkārtojas), bet mūzikā šajā gadījumā spilgtāk izpaužas atšķirības.

Otrajai daļai var būt arī attīstošs raksturs (t. i., vairāk nenoturības nekā pirmajā), nereti tā ir vienotas uzbūves (Johana Sebastiāna Baha koris *Geschwinde...*, noslēguma koris no MP).

Tāpat kā instrumentālajā mūzikā, reprīze parasti netiek izrakstīta, bet, ja pirmā daļa ir modulējoša, reprīzē rodas tonālās izmaiņas un tā tiek izrakstīta. Vienkāršajās formās vistipiskākā ir divdaļu uzbūve, kaut gan sastopami arī izvērstāki varianti; saliktajās savukārt dominē trijdaļība, bet citi saliktās formas veidi parādās, gan samazinot daļu skaitu (divdaļība), gan to palielinot (četrdaļība). Turklāt interesanti, ka biežāk šīs formas ir tuvas uzbūves kontrasta sastatprincipam. T. i., kontrasts starp daļām ir priekšplānā un tiek tonāli, žanra, tempa, faktūras u. c. ziņā pastiprināts. Piemēram, divdaļu uzbūve bieži veidota kā rečitātīvs un ārija. Turklāt rečitātīvs var būt pavisam neliels, bet ārija – izvērsta. Šāda daļu attiecību brīvība tiek saglabāta arī turpmāk, citos vēsturiskajos laikposmos. Piemērs ir Strogija rečitātīvs un ārija *Let Other Creatures Die* (Hendeļa oratorija *Jephtha*), kur ārija rakstīta vienkāršā trijdaļformā, vai arī šī paša varoņa otrā ārija *Scenes of Horror* – arī ar nelielu iepriekšēju rečitātīvu, bet kā salikta trijdaļforma ar *da capo* reprīzi. Baha mūzikā kontrasts starp daļām dažkārt izpaužas kā homofonā un polifonā izklāsta kontrasts (noslēguma koris no kantātes Nr. 106 *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*). Šis pats princips atrodams arī šīs kantātes otrajā numurā četrdaļu uzbūvē, kas ir vesels izvērsts skats ar kori un solistiem.

10.3. Ritornelformas

Johana Sebastiāna Baha vokālo formu vidū nozīmīgas ir ritornelformas, kas izplatītas arī citu tālaika komponistu daiļradē. Tomēr Baha mūzikai tās ir vistipiskākās – pirmām kārtām viņa solo ārijās, kā arī citos vokālajos, tai skaitā kora žanros. Ritornelformas pieder formu grupai, kurai ir virkne kopīgu īpašību. Tas ļauj apgalvot, ka visos gadījumos darbojas viens formveides princips, taču atkarībā no tā lietošanas nosacījumiem (pirmām kārtām – žanriskajiem) rodas vienas ‘idejas’ dažādi varianti. Kādas tad ir šīs formas? Kāds princips tās vieno?

Veselai formu virknei ir raksturīga atkārtota materiāla mija ar jaunu materiālu vai iepriekšējā

⁷³ Vērojama pat īpaša žanru un kompozicionālo īpatnību saplūsmē, kas izraisa termina ‘ārija *da capo*’ jeb ‘ārijas *da capo* forma’ rašanos.

materiāla attīstības posmiem.

Turklāt tipisks ir atkārtotā un neatkārtotā materiāla zināms kontrasts. Šī principa realizācija ir labi redzama divās formās. Vispirms, tā ir rondo forma, kur refrēna un epizožu mija atspoguļo minēto likumsakarību. Kā pirmā šī forma arī nav nosaukta nejauši, jo formas saknes saistītas ar ļoti senām poētisko un vokāli poētisko formu tradīcijām Eiropas mākslā.

Otrkārt, polifono formu vidū centrālo vietu ar pilnām tiesībām ieņem fūga, kur līdzās posmu mijas noteiktībai nostiprinās arī formas attīstības tonālais plāns. Šī tonālā plāna loģika, kas balstīta uz funkcionāli skaņkārtojām pamatattiecībām (T – D – S – T), rod savu atspoguļojumu gandrīz visās baroka formās. Ar to ir saistīta gan šim laikmetam raksturīgā centralizējošās vienotības principa izpausme, gan tā lielā ietekme, ko fūgas koncepcija radījusi mūzikas formveidē kopumā.

Instrumentālo formu vidū mijas princips, kas saistīts ar noteiktu tonālo virzību un pastiprināts ar faktūras veidu, izpaužas senajā koncertformā. Vokālajos žanros savukārt šis princips ir saistīts ar ritornelformām.

Ritornelis – tas ir formas instrumentālais posms, kurš sākumā skan kā ievads. Parasti tā ir diezgan spilgta tēma, kas var būt gan ļoti izvērsta (visbiežāk – perioda forma, t. sk. arī atrises tipa), gan ļoti īsa (2–4 t. uzbūve, frāze). Dažkārt tā ir formas vienīgā tēma, jo visi sekojošie posmi intonatīvi ir izauguši no tās. Taču arī citos posmos var parādīties diezgan spilgts materiāls. Instrumentālais ritornelis mijas ar vokāli instrumentāliem posmiem, t. i., ārijas posmiem. Ritornelis turklāt tiek atkārtots ne pilnībā citās tonalitātēs, savukārt pilns ritorneļa izklāsts pamattonalitātē parādās tikai formas beigās. Tādējādi nozīmes ziņā ritornelis līdzinās tēmai senajā koncertformā.

Ārijas formas vokālajiem posmiem savukārt ir vai nu vienkārša, vai salikta forma. Ritornelis šos formas posmus norobežo. Tā pirmais (ievadošais) izklāsts ir tonāli noturīgs, noslēdzas ar kadenci pamattonalitātē, vidus izklāsti noslēdzas citās tonalitātēs. Interesanti, ka dažkārt instrumentālajā pavadījumā ritorneļa materiāls saglabājas, atkārtojoties vienlaicīgi ar attīstībai pakļautu vokālo melodiju. Līdz ar to formā veidojas otrais plāns, kura pamatā ir ritorneļa materiāla variantveida (mainīti) izklāsti instrumentālajā partijā. Baha mūzikā ritornelforma veidojās uz dažāda tipa vienkāršo formu pamatā. Piemēram,

1) senajā divdaļformā (ārijas *Benedictus* un *Agnus Dei* no *h moll* Mesas) – formas uzbūves shēma izskatās šādi (*Agnus Dei*)⁷⁴:

r	a	r₁	b	r₂
8	14,1	4	18,1	5
<i>g</i>	<i>g - d</i>	<i>d</i>	<i>d - g</i>	<i>g</i>

(piem. Nr. 101).

2) trijdaļu reprīzes formā (ārija *Mein Alles in Allem* no kantātes Nr. 22),

3) trijdaļu bezreprīzes formā (ārija *Ewigkeit, du machst mir bange..* no kantātes Nr. 20).

Saliktajās formās, un pirmām kārtām saliktajā trijdaļformā ar *da capo* reprīzi, ritornelim var būt kompozicionāla loma tikai malējās daļās (ārija *Durchs Feuer* no kantātes Nr. 2, noslēguma koris no *Kafijas kantātes*). Citos gadījumos ritorneļa materiāls parādās arī vidusdaļā (ārija *Heute noch* no *Kafijas kantātes*, ārija Nr. 10 *Buß und Reu* no MP).

⁷⁴ Ar burtu 'r' apzīmēts instrumentālais ritornelis.

10.4. Rondo un variācijas vokālajos žanros

Rondo forma vokālajā mūzikā nav tik bieži sastopama, kā to varētu domāt, zinot, ka sākotnēji rondo bijis saistīts ar vokālajiem žanriem (atcerēsimies ‘riņķa’ dejudziesmas daudzu Eiropas tautu folklorā, dziesmu rondo franču Viduslaikos utt.). Iespējams, ka citu, rondo tuvu formu (vispirms ritornelformas) attīstība it kā izstūma šo formu ārpus vokālās sfēras robežām, tādēļ tā atradusi plašu lietojumu instrumentālajos žanros.

Nedaudzie rondo formas paraugi vokālajā mūzikā ir līdzīgi instrumentālajiem variantiem. Tiem raksturīgs vienas tēmas pārsvars: šī tēma izklāstīta kā refrēns un pēc tam tiek atkārtota ne mazāk kā trīs reizes. Starp atkārtojumiem ir epizodes, kuras materiāla ziņā ir tuvas refrēnam un kurām ir nenoturīgs un attīstošs raksturs. Tāda, piemēram, ir Henrija Pērsela dziesmas *I Attempt from Love's Sickness to Fly* (no operas *The Indian Queen*) uzbūve (piem. Nr.102). Rondo formas piedaļu uzbūve ir arī Kadma ārijā no Žana Batista Lullī operas *Cadmus et Hermione*. Šī komponista operās diezgan bieži ir sastopams rondo – gan kā kāda instrumentāla numura (piemēram, dejas – gavotes), gan kā izvērstāka skata forma, kur instrumentālie numuri ietver arī vokālos (operas *Alceste ou le Triomphe d'Alcide*, *Armide*, *Atys* u. c.).

Lullī tradīcijas turpinājumu mēs vēlāk sastapsim Kristofa Vilibalda Gluka mūzikā (jau pēc baroka laikiem). Piemēram, operā *Orfeo ed Euridice* rondo sastopams ārijas (pazīstamā Orfeja ārija *J'ai perdu mon Euridice* no III cēliena) vai viena personāža skata formā (I cēliens Nr. 7–11: Orfeja ārija ar atbalsi, kas trīs reizes tiek atkārtota ar citu tekstu, mijoties ar viņa paša rečitātvīiem), tā var būt gan skats ar kora līdzdalību (I cēliena Nr. 1–4), gan kora numurs ar solistu līdzdalību (Nr. 45).

Variāciju formai, tāpat kā rondo, ir sava specifika. Šīs formas piemēri vokālajā mūzikā ir diezgan izplatīti, īpaši tas attiecas uz ostinato tipa variācijām. Iespējams, tādēļ, ka šādās variācijās vienmēr ir divi plāni pašā skaņdarba faktūras izklāstā, kas veidots ostinato variāciju formā: viens – tas ir kādas secības atkārtojums basa balsī, otrs – tā ir attīstība, kas uzslāņojas uz izturētā basa. Vokālajā mūzikā instrumentālā pavadijuma dēļ jau sākotnēji ir divi plāni. Tādēļ vokālā partija diezgan ‘viegli’ iesaistās attīstībā uz izturēta basa pamata.

Ostinato tendence piemīt daudziem Klaudio Monteverdi operu fragmentiem. Piemēram, *L'Incoronazione di Poppea* šāda tieksme redzama Fortūnas un Labdara duetā no Prologa, I cēliena 1., 4., bet jo īpaši – 8. skatā, II cēliena 6. un 8., III cēliena 8. skatā.

Ostinato formu tradīcija operas žanrā vēlāk turpinās franču (Žans Batists Lullī – *Atys*, I cēliena 3. skats, *Persée*, I cēliena 2. skats, II cēliena 5. skats) un angļu operā (Henrijs Pērsels – *Didonas žēlabas* no operas *Dido and Aeneas*).

Variāciju forma ar *basso ostinato* sastopama arī Johana Sebastiāna Baha vokālajā mūzikā (tai skaitā koros). Piemēru vidū ir koris *Crucifixus* no *h moll* Mesas (piem. Nr. 103), ievada koris no kantātes Nr. 78, tuva ostinato formai ir ārija *a moll* no kantātes Nr. 51.

Daudz biežāk izpaužas variēšana, kas ietver visdažādākos procesus, sākot no frāžu variētiem atkārtojumiem līdz variētām reprīzēm visdažādākajās formās.

Baroka vokālajā mūzikā, tāpat kā instrumentālajā sfērā, lielu izplatību guva korāļvariācijas, t. i., korāļapdares. Šāds žanrs ir visai raksturīgs Baha daiļradei. Īpaši zīmīgas šai ziņā ir viņa kantātes – piemēram, Nr. 4, 97, 100, 107, 112, 117, 140 u. c.

10.5. Izvērstā (cikliskā) vokāli instrumentālā forma

Baroka laikmetā vokāli instrumentālās cikliskās formas ir visai izplatītas. Tās ir kantātes un oratorijas, kas ietver gan vokālus solo, gan kora un instrumentālos numurus. Taču var būt arī atskaņotāju sastāva ziņā viendabīgāki cikli. To saturs ir gan sakrāls, gan laicīgs. Virknei ciklu (oratorija, pasija) raksturīga satura sižetiska attīstība, citiem (kantāte, antēms) tas nav tipiski. Vēsturiski senāki ir sakrāla satura skaņdarbi, parasti tie atskaņoti baznīcā un saistīti ar noteiktiem baznīcas dievkalpojumiem. Laicīgie žanri paredzēti koncertatskaņojumam.

Atšķirībā no instrumentāliem cikliem, vokāli instrumentālajām cikliskajām kompozīcijām nav tādu uzbūves likumsakarību, kurām būtu tipoloģiska nozīme. Tas izskaidrojams ar to, ka šajā gadījumā galvenais organizējošais faktors ir teksts, tā sižetiskā attīstība (virknei formu). Tādēļ tīri kompozicionālie paņēmieni un principi tiek lietoti brīvāk. Vairāk tipizētas ir šādu formu iekšējās uzbūves (āriju, ansamblu, kora, instrumentālu fragmentu formas).

Dažādo vokāli instrumentālo žanru vidū izceļas visizvērstākie – mesa, oratorija, pasija.

Mesa, tāpat kā iepriekš, saglabā savu nozīmi un vispārējos uzbūves principus (par tiem šajā mācību līdzeklī jau rakstīts). Visizplatītākā ir parastā (*ordinarium*) mesa. Baroka laikam raksturīgs plašs instrumentu izmantojums, duetu, āriju, ansamblu ietvērums. Tādēļ posmu dalījums kļūst sīkāks: tradicionālās piecas daļas izplešas papildu daļu dēļ. Piemēram, Baha *h moll* Mesas 5 daļās ir 24 numuri: I d. – 1.–11., II d. – 12.–19., III d. – 20., IV d. – 21.–22., V d. – 23.–24. Ārijas un dueti (6 ārijas un 3 dueti) pamatā rakstīti vienkāršās vai saliktās ritornelformās, bet kora numuros dominē polifonās formas un galvenokārt – dažādas uzbūves fūgas.

Oratorija pēc savas izcelsmes arī pieder pie baznīcas žanriem (*oratorium* – lūgšanās vieta katoļu baznīcā, *oro* – runāt, lūgt), taču tai nav rituāla raksturs. Tas ir stāsts, kas parasti saistīts ar Bībeles, evaņģēliskiem tekstiem. No tā izriet vēstījuma raksturs, žanra episkums, sižetiskums. Baroka laikmetā oratorija iegūst garīgi laicīgu raksturu (piemēram, Georga Frīdriha Hendeļa daiļradē). Oratorijas atskaņotājsastāva ziņā atgādina mesu: arī tajās piedalās solisti (tas nozīmē, ka ir ārijas, ansamblī), koris un orķestris. Bet, tā kā oratorijai ir raksturīgs izvērstis vēstošs sižets, liela loma ir rečitātiem, kuros koncentrēts stāsts par notikumiem.

Pazīstamas ir Alesandro Stradellas, Alesandro Skarlati, Georga Frīdriha Hendeļa oratorijas.

Pasija sāk veidoties vēl Viduslaikos kā garīga rakstura uzvedums par Kristus ciešanu sižetu, turklāt pastāv tradīcija Lieldienu Klusajā nedēļā lasīt balsī nodaļas par Kristus ciešanām. Pasijās, tāpat kā mesā, tiek izmantots kanoniskais teksts (atšķirībā no oratorijas, kur teksts nav kanonisks), taču tas ir dzimtajā valodā (vācu, itāļu u. c.). Tāpat kā citi lielie vokāli instrumentālie skaņdarbi, Johana Sebastiāna Baha laikā pasijas jau bija poližanriskas, tās ietvēra dažādus numurus: no rečitātiem līdz izvērstiem kora 'skatiem'.

Pasiju sponsora veids (ar kora un rečitātvu miju) raksturīgs Heinriham Šicam, taču visizplatītākais tomēr ir oratoriālais veids (Alesandro Skarlati, Reinhardis Keizers, Georgs Frīdrihs Hendelis), kas savu virsotni sasniedzis Johana Sebastiāna Baha daiļradē (*Jāņa pasija*, *Mateja pasija*).

Kantāte arī pieder pie cikliskajām kompozīcijām, taču tā nav tik vārienīga un nav sižetiska. Satura, atskaņotājsastāva un uzbūves ziņā kantātes ir visai dažādas. Bija laicīga (pārsvarā itāļu mūzikā) un sakrāla satura kantātes (vācu mūzikā turklāt nosaukums 'kantāte' nav tipisks, pat Bahs to aizstājis ar citiem – koncerts, motete, dialogs utt.). Atskaņotājsastāva ziņā kantātes dalās solo, kora un jaukta tipa kantātēs. Visbeidzot, viendabīgas kantātes (agrīnās itāļu kantātes) attīstījušās līdz daudzdaļīgiem skaņdarbiem.

Parasti kantātē, tāpat kā citos vokāli instrumentālajos ciklos, daļas seko viena otrai pēc žanra, tempa, tonālā kontrasta principa, tomēr vienojošo funkciju (neesot sižetam) pilda kāda pamatideja, kas nosaka kantātes centrālo afektu, tonālo plānu un dažkārt – arī tematiskās saites starp daļām. Baha kantātēs bieži ir ietverts korālis, daudzas no kantātēm balstītas uz korāļa strofām, kas iegūst organizējošā papildus principa lomu.

Šie, protams, nav visi, bet visizplatītākie vokāli instrumentālie cikli baroka laikmetā.

Literatūra un citi avoti

- Abert H. (1956) *W. A. Mozart*. Band II. Leipzig : Breitkopf & Härtel
- Altmann G. (1982) *Musikalische Formenlehre: mit Beispielen un Analysen*. Berlin: Volk und Wissen
- Antology of Baroque Music: Music in Western Europe, 1580–1750*. (Cop.2005). New-York: W.W. Norton &Company
- Berry W. (1966) *Form in Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall
- Besseler H. (1979) *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion
- Blessinger K. (1926) *Grundzüge der Musikalischen Formenlehre*. Stuttgart: Engelhorn's Nachf Verlag
- Bodky E. (1960) *The Interpretation of Bach's Keyboard Works*. Cambridge: Harvard University Press
- Chomiński J., Wiłkowska –Chomińska K. (1983–1987) *Formy muzyczne*, c. I–V. Krakow: PWM
- Dahlhaus C. (1989) Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. *Geschichte der Musiktheorie*. Bd. 11. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Erpf H. (1967) *Form und Struktur in der Musik*. Mainz: Schott
- Jaunslaviete B. (1988) *Retorika un tās ietekme uz mūziku (17.–18. gs.)*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets
- Kühn C. (1998) Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen. Kassel: Bärenreiter
- Küster K. (1993) *Das Konzert: Form und Forum der Virtuosität*. Kassel: Bärenreiter
- Leichtentritt H. (1927) *Musikalische Formenlehre*. Leipzig: Breitkopf & Härtel
- Lemacher-Schroeder H. (1977) *Formenlehre der Musik*. Köln: Hans Gerig
- Mangsen S. (2002) Form and Genres. *Companion to Baroque Music* (repr. 2002, publ. 1998). Oxford University Press, 376–408
- Mattheson J. (1995) *Der vollkommene Capellmeister*. Kassel: Bärenreiter
- Morris R. (1935) *The Structure of Music*. Oxford University Press
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition (2001). London: Macmillan Publishers Limited
- Palisca C. V. (1991) *Baroque Music*. Prentice-Hall: New Jersey
- Parrich C., Ohl J. F. (1951) *Masterpieces of Music before 1750. An Antology of Musical Examples from Gregoria Chant to J. S. Bach*. New York: W.W. Norton
- Riemann H. (1967) *Musiklexikon. Sachteil*. Mainz: Schott
- Schweitzer A. (1969) *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel
- Stockmeier W. (1967) *Musikalische Formprinzipien, Formenlehre*. Cologne: Gerig
- Анализ вокальных произведений*. (1988) Ленинград: Музыка
- Друскин М. (1960) *Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XII–XVIII веков*. Ленинград: Музгиз
- Друскин М. (1976) *Пассионы и мессы И. С. Баха*. Ленинград: Музыка
- Друскин М. (1982) *Иоганн Себастьян Бах*. Москва: Музыка
- Евдокимова Ю. (1972) Становление сонатной формы в предклассическую эпоху. *Вопросы музыкальной формы*, в. 2. Москва: Музыка, 98–138

- Евдокимова Ю. (1985) Органные хоральные обработки Баха. *Русская книга о Бахе*. Москва: Музыка, 221–247
- Захарова О. (1983) *Риторика и западноевропейская музыка XVII–первой половины XVIII веков: принципы, приёмы*. Москва: Музыка
- Иванова Л. (2012) Концертная форма в первых частях Бранденбургских концертов Баха: к проблеме концертной формы эпохи Барокко. *Екатерина Александровна Ручьевская*. Санкт-Петербург: Композитор
- Климовицкий А. (1967) Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти. *Вопросы музыкальной формы*, в. I. Москва: Музыка
- Кривицкая Е. (2003) О некоторых аспектах французской ладовой теории XVII века. *Музыкальное искусство бакрокко: стили, жанры, традиции исполнения*. Москва: Московская государственная консерватория им. Чайковского, 90–104
- Кюрегян Т. (1998) *Форма в музыке XVII–XX веков*. Москва: ТЦ Сфера
- Ливанова Т. (1977) *Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств*. Москва: Музыка
- Ливанова Т. (1948, 1980) *Музыкальная драматургия Баха и её исторические связи*, чч. I–II. Москва: Музгиз; Музыка
- Ливанова Т. (1983) *История западноевропейской музыки до 1789 г.* Москва: Музыка
- Мазель Л. (1986) *Строение музыкальных произведений*. Москва: Музыка
- Музыкальная энциклопедия*, тт. 1–6. (1973–1982) Москва: Советская энциклопедия
- Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков*. (1971) Москва: Музыка
- Петров Ю. (1980) Испанские жанры у Доменико Скарлатти. *Из истории зарубежной музыки*, в.4. Москва: Музыка, 192–209, 209–238
- Протопопов В. (1980) *Из истории форм инструментальной музыки XVI–XVIII веков. Хрестоматия*. Москва: Музыка
- Протопопов В. (1979) *Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века*. Москва: Музыка
- Протопопов В. (1981) *Принципы музыкальной формы И. С. Баха*. Москва: Музыка
- Пэрриш К., Оул Дж. (1975) *Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха*. Ленинград: Музыка
- Симакова Н. (2002) *Вокальные жанры эпохи Возрождения*. Москва: Музыка
- Скребков С. (1973) *Художественные принципы музыкальных стилей*. Москва: Музыка
- Холопов Ю. (1974) Концертная форма у И. С. Баха. *О музыке. Проблемы анализа*. Москва: Советский композитор, 119–149
- Холопова В. (1979) О прототипах функций музыкальной формы. *Проблемы музыкальной науки*, в. 4. Москва: Советский композитор, 4–22
- Холопова В. (1999) *Формы музыкальных произведений*. Санкт-Петербург: Лань
- Цуккерман В. (1974) *Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма*. Москва: Музыка
- Цуккерман В. (1982) *Анализ музыкальных произведений. /... / Простые формы*. Москва:

Музыка

Цуккерман В. (1984) *Анализ музыкальных произведений. Сложные формы*. Москва:

Музыка

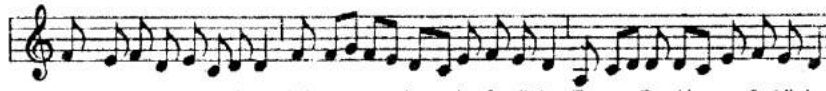
Цуккерман В. (1988) *Анализ музыкальных произведений. Рондо, ч. 1*. Москва: Музыка

Яворский Б. (1947) *Сюиты Баха для клавира*. Москва–Ленинград: Музгиз

Izmantoti arī daži elektroniskie resursi, t. sk.

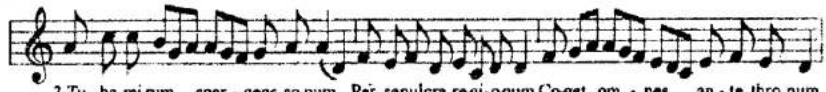
- IMSLP/Petrucci Music Library
- <http://www.free-scores.com/>
- <http://www.notes.tarakanov.net>

I



1. Di - es i - rae, di - es il - la, Sol - vet sae - clum in fa - vil - la: Te - ste Da - vid cum Sy - bil - la.
2. Quan - tus tremor est fu - tu - rus, Quan - do ju - dex est ven - tu - rus. Cun - cta stri - cte dis - cus - su - rus.

II



3 Tu - ba mi - rum spar - gens so - num. Per sepulcra re - gi - o - num, Co - get om - nes an - te thro - num.
4. Mors stu - pe - bit et na - tu - ra. Cum re - surget cro - a - tu - ra, Ju - di - can - ti res - pon - su - ra.

III



5. Li - ber scri - ptur pro - fe - re - tur, in quo to - tum con - fi - ne - tur. Un - de mun - dus ju - di - ce - tur.
6. Ju - dex er - go cum se - de - bit. Ouid - quid la - tet ap - pa - re - bit: Nil in ul - tum re - ma - ne - bit.

(sekvences pirmā strofa
mūsdienā notācijā)

Nr. 5. Frančesko Landīni (1325/35–1397), ballata *Ecco la primavera*

1. 5. Ec - co la pri - ma - - - ve - ra, che'l cor fa ral - le - gra - re, Tem - - -
1 4. L'er - be con gran fres - - - che - ça E fior' co - pro - no i pra - ti, E

7 p'è d'an - na - mo - ra - re E star con lie - ta ce - ra. 2. Noi ve - giam
7 gli al - bo - ri a - dor - na - ti so - no in si - mil ma - ne - ra. 3. In que - sto

13 l'a - ria e'l tem - - - po che pur chiam' al - - - le - gri - a.
13 va - go tem - - - po o - gni co - sa à va - ghe - ça.

Nr. 6. Virelē *Or la truix* (truvēru dziedājums)

Or la truix trop du re te, voir,

voir! A ceu k'elle est sim ple te.

Trop por ou tre cui diés me tains, cant je cu _

_ doic es tre cer tains de ceu ke

n'a ve rai des mois, oix, oix! C'est ceu ke

plus me ble ce. Or la truix

trop du re te, voir, voir! A

ceu k'elle est sim ple re.

Nr. 7. Žils Benšūā (~1400–1460), *Amoureux suy*

1,4,7. A - mo-reux suy... et me vient tou-te joy - - e
3. C'est tres-tout ce... que de-man-der vou - droy - - e,
5. Car par ma foy... quel-que part... que je soy - - e,

1,4,7. A - mo-reux suy... et mevient tou - te joye
3. C'est tres-tout ce... que de man-der vou - droye,
5. Car par ma foy... quel-que part que je soye,

16. 2,8. D'un seul re - gart, aul-tre rien ne de-
6. Vous es - tes tout... mon joy - eux sou-ve-
ir...
2,8. D'un seul re - gart, aul-tre rien ne de-
vir...
6. Vous es - tes tout... mon joy-eux sou-ve-

5. En e-spe-rant que vo bon-té m'en - voy - e
C'est li-es - se que que-rit je sa - voy - e
Aul-tre de vous a - mer je ne pou - roy - e.

En e-spe-rant que vo bon-té m'en voy - e
C'est li-es - se que que-rit je sa - voy - e
Aul-tre de vous a - mer je ne pou - roy - e.

10. Un doux con - fort pour mon cuer res - jou - ir...
Tou - tes les fois que je vous puis ve - ir...
Vous es - tes celle que a - dés veul ser - vir.

Un doux con - fort pour mon cuer res-jou-
Tou - tes les fois que je vous puis ve -
Vous es - tes celle que a - dés veul ser-

21. sir... Puis - que d'a - mer m'a-vés mis
nir... Hors et tous-jours tres dou - ce

sir... Puis - que d'a - mer m'a-vés mis
nir... Hors et tous-jours tres dou - ce

26. en la voy - e...
simple et coy - e...

en la voy - e...
sim - ple et coy - e...

Nr. 8. Hanss Zakss (1494–1576), *Sudraba dziedājums*

1 Sal - ve ich gruß dich scho - ne 2 Rex Chri-ste in dem thro - ne 3 der
5 Al - ler barm-her - tzig - ker - te 6 Am hei-land man dich sei - te 7 an

du tre - gest die kro - ne 4 mi - se - ri - cor - di - ae 9 Vi - ta dul - ce - do
un sem letz-ten zei - te 8 uns hilflich bei-ge - steh 11 spesnost - ra wan

bist fur - war 10 des le - bens u - re - sprung Et 13 Sal - ve Chri-ste wir
an dir geit 12 leit all un - ser hoff - nung

gru - Ben dich 14 Ein herr hi-mel und erd - te - reich 15 gar hoch in hie - rar - chei - e 16 Ad
te Chri-ste gar frei - e 17 Cla - ma - mus wir stets schrei - e 18 Hilf uns auß al - lem wec

Nr. 9. Anonīms, 19. kanons (Bizantijas dziedājums, 1. gs.)

(1) Με-γα-λύ-νω-μεν πάν-τες (2) τήν μό-νην με-τά τό-κον
 (3) φυ-λαχ-θεῖ-σαν παρ-θέ-γον (4) ὡς μό-νην θε-ο-τό-κον
 (5) πρεσ-βεύ-ει γὰρ. ἁ-εῖ υ-πέρ τῶν ψυ-χῶν ἡ-μῶν.

Resp., teksts: 1 2 3

mūzika: a a b

Nr. 10. Gijoms de Mašo (~1300–1377), *Donnez, signeurs*

Donnez, signeurs, donnez a toutes mains, ne re. te. nez seu - le - ment fors
 Sonneur, a-vez et de richesses meins, pour vous se. ront li grant et li

Contratenor

Tenor

lonneur. me. neur, cha - scuns di - ra: ci avallant si.

gneur. Et terre aus. si qu'est despen - du - e vaut trop mieus que ter - re per - du - e.

A vo[s] subges donnez et a lointains,
 car mieus affiert a roy ou empeureur
 qu'il doint dou sien mil livre[s] de messeins
 que on li tollist un denier par rigueur.
 5 S'avez les cuers, ja n'ares deshonneur.
 Et terre aussi qu'est despendue
 vaut trop mieus que terre perdue.

Quant princes est loyaus, larges, humeins,
 si don sont plain de si tres grant douceur
 que pour son fait estrainges et prochains
 ne doubtent mort, povrete ne labour,
 eins wet chascuns res[s]amblar le milleur.
 Et terre aussi qu'est despendue
 vaut trop mieus que terre perdue.

Nr. 11. Andrea Gabrieli (1533–1585), *O beltà rara..*

1

O bel - ta ra - ra, o san - ti

2.

san - ti mo - dia - dor - ni, lu - ci be - a - te

mo - dia - dor - ni, lu - ci be - a - te lu - ci be - a -

mo - dia - dor - ni, lu - ci be - a - te lu - ci be -

san - ti mo - dia - dor - ni, lu - ci be - a - te lu - ci be -

mo - dia - dor - ni, lu - ci be -

3.

pie - ne di dol - cez - z'e di spe -
 te pie - ne di dol - cez - z'e di
 a - te pie - ne di dol - cez - z'e di
 a - te pie - ne di dol - cez - z'e di
 a - te pie - ne di dol - cez - z'e di

4.

Ma sia pur quel che puo voi non fa - re - te ch'io
 sia pur quel che puo, ma sia pur quel che puo voi non fa - re - te ch'io
 sia pur quel che puo, ma sia pur quel che puo voi non fa - re - te
 sia pur quel che puo, ma sia pur quel che puo voi non fa - re - te ch'io
 sia pur quel che puo, ma sia pur quel che puo voi non fa - re - te

me
 spe - me ah si to - st'in o - blio me po - s'ha - ve - te. Ma
 spe - me ah si to - st'in o - blio me po - s'ha - ve - te. Ma
 spe - me ah si to - st'in o - blio me po - s'ha - ve - te. Ma
 spe - me ah si to - st'in o - blio me po - s'ha - ve - te. Ma

non sia quel, ch'io non sia quel ch'el pri - - - mo
 non sia quel, ch'io non sia quel ch'el pri - - - mo
 ch'io non sia quel, ch'el pri - mo gior - no - vol - - -
 non sia quel, ch'io non sia quel ch'el pri - - - mo
 non sia quel, ch'el pri - mo gior - no -

5.

gior - no - vol - - - li
 gior - no - vol - - - li fin
 li fin che que -
 gior - no - vol - - - li
 vol - - - li

6.

sem - pre, i lon - ghi pian -
 pre, fi - ni - ran per mai sem - pr'i lon - ghi pian - ti, i lon - ghi pian
 fi - ni - ran per mai sem - pr'i lon - ghi pian - ti, i
 fi - ni - ran per mai sem - pre, i lon - ghi
 fi - ni - ran per mai sem - pre, i lon - ghi pian -

fin che que - s'oc - chi mol - li fi - ni - ran per mai
 che que - s'oc - chi mol - li fi - ni - ran per mai sem -
 s'oc - chi mol - li fin che que - s'oc - chi mol - li
 fin che que - s'oc - chi mol - li
 fin che que - s'oc - chi mol - li

ti, fi - ni - ran per mai sem - pre,
 ti, fi - ni - ran per mai sem - pre, fi - ni - ran
 lon - ghi pian - ti, fi - ni - ran per mai
 pian - ti, fi - ni -
 ti, fi - ni - ran

7.

musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) with Italian lyrics. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are:
Soprano: i lon-ghi pian - ti.
Alto: per mai sem - pr'i lon-ghi pian - ti, i lon-ghi pian - ti.
Tenor 1: sem - pre. i lon - ghi pian - ti.
Tenor 2: ran per mai sem - pr'i lon-ghi pian - ti, i lon-ghi pian - ti.
Bass: per mai sem - pr'i lon - ghi pian - ti.

2. daļa: Mūzikas retorikas figūras (nošu piemēri)

Nr. 12. Frančesko Kavalli, *La Didone*, I c.: *Hekubes žēlabas*

Tre - mu - lo spi - ri - to, fle - bile e lan - qui - do,

Nr. 13. Klaudio Monteverdi, *L'Incoronazione di Poppea*, III c.

Otavia

A - A - A - A - dio, Ro - ma, A - A - A - dio, pat - ria

JOHANS SEBASTIĀNS BAHS. KANTĀTES:

Nr. 14. 4. kantāte (3. d.)

Den Tod, den Tod, Den Tod, den Tod, den Tod

Nr. 15. 10. kantāte (5. d.)

Er den - ket der Barm - her - zig - keit

Nr. 16. 12. kantāte (3. d.)

Wir müssen durch viel Trübsal

Nr. 17. 13. kantāte (5. d.)

Äch - zen und er - barm - lich Wei - nen

Nr. 18. 15. kantäte (2. d.)

Mein Jesus wa-re tot, wa-re tot

Nr. 19. 11. kantäte (3. d.)

Ach, Je-su, ist dein Ab-schied so nah?

Nr. 20. 19. kantäte (4. d.)

Was ist der schnöde Mensch, das Erdenkind?

Nr. 21. 32. kantäte (2. d.)

Was ist's, was ist's, daß du mich gesuchet?

Nr. 22. 48. kantäte (2. d.)

O Schmerz, o E-lend! So mich trifft!

Nr. 23. 15. kantäte (9. d.)

Basso Chor
Sprich, Seele, mein Jesu, mein Helfer, mein Port

Nr. 24. 15. kantäte (4. d.)

Ent- set- zet euch nicht, ent- set- zet euch nicht

Nr. 25. 16. kantäte (5. d.)

Ge- lieb- ter Je- su, du, du al- lein

Nr. 26. 11. kantäte (2. d.)

Der Herr Jesus hub seine Hände auf

Nr. 27. 11. kantäte (5. d.)

Und ward aufgehoben zusehens, und fuhr aufgen Himmel

Nr. 28. 12. kantäte (5. d.)

Ich folge Christo nach,

Nr. 29. 15. kantäte (3. d.)

Weichet, Furcht und Schre - cken

Nr. 30. 12. kantäte (4. d.)

Kreuz und Krone sind ver - bun - den

Nr. 31. 13. kantäte (1. d.)

Mei-ne Seuf-zer, mei-ne Trä - nen

Nr. 32. 17. kantäte (1. d.)

Wer Dank op - - - - - fert

Nr. 33. 20. kantäte (3. d.)

E - - - - - wig - keit, du machst mir ban - - - - (ge)

Nr. 40. Domenico Skarlatti, Sonāte *c moll* (K. 303/L. 9)

Allegro (moderato)

The image displays a page of musical notation for Domenico Scarlatti's Sonata in C minor, K. 303/L. 9. The score is arranged in two columns of staves, with measures numbered from 1 to 122. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of three flats, and various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece is marked "Allegro (moderato)".

3. daļa: Caurviju formas, mazformas (nošu piemēri)

Nr. 41. Luijs Kuperēns, Prelūdiņa *a moll*

Nr. 42. Georgs Frīdrihs Hendelis, Svītas (1. burtnīca):

1. svīta (a)

Prelude.

2. svīta (b)

Adagio.

3. svīta (c)

Prelūde. *Presto.*

5. svīta (d)

Prelūde.

Nr. 43. Georgs Frīdrihs Hendelis, 1. svīta A dur, Prelūdija

Prelūde. *Allegro.*

Nr. 44. Johans Sebastians Bahs, 1. svīta čellam *G dur*, Prelūdija

Prelūde.

The image displays the musical score for the Prelude of the Notebook for Anna Bach, BWV 999, by Johann Sebastian Bach. The score is written for a single bass clef in G major and common time. It consists of 12 staves of music, featuring a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The piece concludes with a final cadence in G major.

Nr. 45. Johans Sebastiāns Bahs, Prelūdijs *H* dur (Nr. 23) no LTK-I

Allegretto tranquillo (♩=80)

p tutto legatissimo

un poco piu sonoro

mf

cresc.

dim.

p

Nr. 46. Johans Sebastiāns Bahs, *Franču svīta h moll* (Nr. 3), *Alemande*

Allemande.

The musical score for the Allemande is presented in seven systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (G minor), and the time signature is 3/4. The piece begins with a treble clef staff containing a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff providing a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Nr. 47. Johans Sebastiāns Bahs, *Invencija Nr. 14 B dur*

Inventio 14.

The musical score for Invention No. 14 is presented in two systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (B major), and the time signature is 3/4. The piece begins with a treble clef staff containing a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff providing a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Nr. 48. Johans Sebastīāns Bahs, *Invencija Nr. 1 C dur*

Inventio 1.

Nr. 49. Johans Sebastīāns Bahs, *Invencija Nr. 6 E dur*

Inventio 6.

Nr. 50. Georgs Frīdrihs Hendelis, Svīta Nr. 8 (2. burtnīca) *G dur, Allemande*

Allemande.

Nr. 51. Georgs Frīdrihs Hendelis, Svīta Nr. 8 (2. burtnīca) *G dur*, *Menuets*

Menuetto.

Nr. 52. Luijs Klods Dakēns, Svīta Nr. 1 *G dur*, 1. *Rigodons (g moll)*

Nr. 53. Luijs Klods Dakēns, Svīta Nr. 1 *G dur*, 2. *Rigodons*

Nr. 54. Žaks Šampions de Šambonjērs, Svīta Nr. 5 *G dur* (1. burtnīca), *Canaries*

5

10

14

18

Reprise

1. 2.

1. 2.

Nr. 55. Žans Fransuā Dandrijē, Svīta Nr. 2 *G dur* (1. burtnīca), *L'Affligée* (*g moll*)

The image displays a musical score for the piece "L'Affligée" by Jean-François Dandrieux, Op. 55, No. 2. The score is in G major, 3/4 time, and consists of four systems of piano music. The first system shows the beginning of the piece. The second system has a red arrow pointing to a note in the right hand. The third system has a red arrow pointing to a note in the right hand. The fourth system shows the end of the piece with a double bar line.

Nr. 56. Johans Sebastiāns Bahs, Prelūdijs B dur Nr. 21 no LTK-I

Allegro vivace (♩=76)
fugante e brillante

poco legato

cresc.

allargando

a tempo

dim.

poco rit.

Nr. 57. Johans Sebastiāns Bahs, Franču svīta h moll, Kurante

Courante.

dim.

Nr. 58. Johans Sebastjāns Bahs, Angļu svīta *A dur*, *Kurante II*

Courante II.
avec deux Doubles.

Nr. 59. Johans Sebastjāns Bahs, Partita *a moll* Nr. 3, Skerco

Scherzo.

Nr. 60. Johans Sebastiãoš Bahs, Partita *D dur* Nr. 4, *Ārija*

Aria.

Nr. 61. Johans Sebastiãoš Bahs, Partita *D dur* Nr. 4, *Sarabanda*

Sarabande.

Nr. 62. Johans Sebastians Bahs, *Invencija E dur* Nr. 6

Invento 6.

1

B.W.V.

The image shows six systems of musical notation for a Sarabanda. Each system consists of a treble and bass staff. The music is in B major and 3/4 time. A red arrow points to a specific measure in the fourth system.

Nr. 63. Georgs Frīdrihs Hendelis, Svīta Nr. 7 *B dur*, *Sarabanda*

Sarabande.

The image shows three systems of musical notation for a Sarabande. Each system consists of a treble and bass staff. The music is in B major and 3/4 time. The first system includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The piece concludes with a D.C. (Da Capo) instruction.

Nr. 64. Fransuā Kuperēns, Svīta Nr. 2, *Canaries*

Nr. 65. Johans Sebastjāns Bahs, Prelūdijs *As dur* Nr. 17 no LTK-I

4. daļa: Sastatformas un rondo (nošu piemēri)

Nr. 66. Johans Sebastiāns Bahs, Franču svīta *h moll*, *Menuets* (ar trio)

Menuet.

Trio.

Menuet da Capo.

Nr. 67. Johans Sebastiāns Bahs, Anġļu svīta *g moll* Nr. 3, *Gavotes* I un II

47

Gavotte I.
alternativamente

Gavotte II.
(ou in Majeur.)

Nr. 68. Johans Sebastjāns Bahs, Orķestra uvertūra *h moll* Nr. 2, *Polonēze*

Polonaise.
Moderato e sincrato.

al capo.

lentement

piano *forte*

Double.

piano *forte*

Andante molto cantabile. FINE

Molto

Polonaise da Capo.

Nr. 69. Johans Sebastians Bahs, *Prelūdija Es dur* Nr. 7 (LTK-I)

A Allegro molto tranquillo; *preludiando* (♩=76)

mf

cresc.

f *energico*

B Un poco meno mosso (♩=48)

come organo

sempre legato.

dim.

legato

dim.

un poco rit. a tempo

dim.

C Fugato (a 4 voci)

Allegro (♩=80)

semplice

more.

dim.

cresc.

un poco rall.

dim.

Nr. 70. Fransuā Kuperēns, Svīta Nr. 3, *Les Pèlerines*

LA MARCHÉ.
Gayement.

LA CARISTADE.
Tendrement.

LE REMERCIEMENT.
Légerement.

Nr. 71. Fransuā Kuperēns, Svīta Nr. 6, *Les Moissonneurs*

Allegro moderato

Couperin

Nr. 72. Fransuā Kuperēns, Svīta Nr. 3, *La Favorite*

Gravement sans lenteur.

1. 2. 1^{er} Couplet.

Rondeau.

Rondeau.

2^e Couplet.

Rondeau.

3^e Couplet.

Rondeau.

Rondeau.

1. 2. 4^e Couplet.

Rondeau.

Rondeau.

1. 2.

Nr. 73. Fransuā Kuperēns, Svīta Nr. 8, *Rondo*

Musical score for Nr. 73. Fransuā Kuperēns, Svīta Nr. 8, *Rondo*. The score is in 3/4 time and G major. It consists of two systems of six staves each. The first system is labeled "Gaiement" and the second system is labeled "2º Couplet". The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *mf*, and various musical notations including slurs, accents, and ornaments.

Nr. 74. Karls Filips Emanuels Bahs, *Rondo h moll*

Musical score for Nr. 74. Karls Filips Emanuels Bahs, *Rondo h moll*. The score is in 3/4 time and G minor. It consists of two systems of four staves each. The first system is labeled "Cantabile (Andantino)". The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *f*, and various musical notations including slurs, accents, and ornaments.

5

Musical score for system 5, measures 1-4. It consists of four staves of music. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

6

Musical score for system 6, measures 5-8. It consists of four staves of music. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern.

7

Musical score for system 7, measures 9-12. It consists of four staves of music. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern.

8

Musical score for system 8, measures 13-16. It consists of four staves of music. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern.

9

Musical score for system 9, measures 17-20. It consists of four staves of music. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern.

10

Musical score for system 10, measures 21-24. It consists of four staves of music. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern. Dynamic markings *p* and *ten.* are present.

11

Musical score for page 11, measures 1-12. The score is written for piano and consists of four systems, each with a treble and bass staff. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the treble clef, with a steady accompaniment in the bass clef. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

12

Musical score for page 12, measures 1-12. The score is written for piano and consists of four systems, each with a treble and bass staff. The music continues from page 11. It includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *ff*. There are also performance instructions like *ten.* (tenu) above the treble staff in the third system. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Nr. 77. Dejas lautai (~1550)

Der Prinzen-Tanz (lēni)

Musical score for "Der Prinzen-Tanz" (lēni). The score is written in G major and 3/4 time. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a measure rest of 5 measures. The third system continues the melody. The fourth system ends with a double bar line and repeat dots.

Proportz (ātri)

Musical score for "Proportz" (ātri). The score is written in G major and 3/4 time. It consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a measure rest of 5 measures. The third system has a measure rest of 10 measures. The fourth system has a measure rest of 15 measures. The fifth system has a measure rest of 20 measures. The sixth system has a measure rest of 25 measures. The seventh system has a measure rest of 30 measures. The eighth system ends with a double bar line and repeat dots.

Nr. 78. Henrijs Pērsels, *A New Ground* (tēma un pirmā variācija)

Nr. 79. Viljams Bērdss, Variācijas par *Jhon Come Kisse Me Now* tēmu vērđžinelam (tēma un 1.–5. var.)

WILLIAM BYRD.

Nr. 80. Johans Sebastjāns Bahs, *Goldberga variācijas* (tēma, 6. un 30. variācija)

ARIA.

Variācija 6. Canone alla Seconda, a 1 Clav.

Variācija 30. Quodlibet, a 1 Clav.

Ario da Capo e Fine.

Nr. 81. Georgs Frīdrihs Hendelis, Čakona *G dur* ar 62 variācijām (tēma, 4., 32., 62. variācija)

Var. 4.

Var. 32.

Var. 33.

Var. 62.

Nr. 82. Arkandželo Korelli, *Folja* (sonāte op. 5 Nr.12): tēma, 10. un 19. variācija

Tēma –

La follia. Adagio

Violoncello

La follia. Adagio

Klavier

10. variācija –

160 **Var. 10 Allegro**

Var. 10 Allegro

19. variācija –

281 **Var. 19**

Var. 19

289

Nr. 83. Džails Fārnebijs, *Loth to Depart* (tēma un 5 variācijas)

Tēma

Musical notation for the main theme, consisting of a treble and bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern.

Musical notation for the first variation. The treble clef melody is similar to the theme but includes some chromatic alterations. The bass clef accompaniment is more active, featuring a sequence of eighth notes.

1. var.

Musical notation for the second variation. The treble clef melody is more rhythmic, with eighth notes. The bass clef accompaniment features a complex eighth-note pattern.

Musical notation for the third variation. The treble clef melody includes some chromatic movement. The bass clef accompaniment features a complex eighth-note pattern with some triplets.

2. var.

Musical notation for the fourth variation. The treble clef melody is more rhythmic, with eighth notes. The bass clef accompaniment features a complex eighth-note pattern.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth notes, followed by a half note. The bass staff features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes and some rests. There are several circled numbers (1) and (2) indicating specific notes or measures.

3. var.

The second system of music consists of two staves. The treble staff has a series of eighth notes, followed by a half note. The bass staff has a series of eighth notes, followed by a half note. There is a circled number 4 in the bass staff.

The third system of music consists of two staves. The treble staff has a series of eighth notes, followed by a half note. The bass staff has a series of eighth notes, followed by a half note.

The fourth system of music consists of two staves. The treble staff has a series of eighth notes, followed by a half note. The bass staff has a series of eighth notes, followed by a half note.

4. var.

The fifth system of music consists of two staves. The treble staff has a series of eighth notes, followed by a half note. The bass staff has a series of eighth notes, followed by a half note. There is a circled number 5 in the bass staff.

The sixth system of music consists of two staves. The treble staff has a series of eighth notes, followed by a half note. The bass staff has a series of eighth notes, followed by a half note.

Nr. 84. *Basso ostinato* variāciju tēmas

- Johans Sebastiāns Bahs, *Pasakalja c moll*

(Andante)

- Antonio Vivaldi, *Koncerts divām vijolēm un orķestrim a moll, II d.*

Larghetto

- Heinrihs Ignacs Francis fon Bībers (1644 –1704), *Pasakalja g moll* (16. sonāte no cikla *Mistērijas sonātes/Die Rosenkranz-Sonaten*)

- Dītrihs Bukstehūde, *Pasakalja d moll*

- Johans Sebastiāns Bahs, Klavīrkonzerts *d moll*, II d.

Adagio

The image shows a musical score for the second movement of J.S. Bach's C minor Concerto for Clavier, BWV 1055. The score is in 3/4 time and consists of three staves. The first two staves are for the right hand, and the third is for the left hand. The tempo is marked 'Adagio'. The key signature is C minor (three flats). The first staff begins with a treble clef and a key signature of three flats. The second staff begins with a treble clef and a key signature of three flats. The third staff begins with a bass clef and a key signature of three flats. The music is written in a slow, expressive style, characteristic of the Baroque era.

6. daļa: Senā sonātes forma un koncertforma (nošu piemēri)

Nr. 85. Domenico Skarlatti, Sonāte *G dur* (K. 2/L. 388)

Musical score for Domenico Scarlatti's Sonata in G major, K. 2/L. 388. The score is in G major, 3/4 time, and marked Presto. It consists of 82 measures. The notation is arranged in two columns of five systems each. The first system starts with the tempo marking "Presto" and includes first and second endings. The piece features a lively, rhythmic melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

Nr. 86. Domenico Skarlatti, Sonāte *C dur* (K. 548/L. 404)

Musical score for Domenico Scarlatti's Sonata in C major, K. 548/L. 404. The score is in C major, 3/4 time, and marked Allegretto. It consists of 60 measures. The notation is arranged in two columns of five systems each. The piece features a more melodic and expressive right hand with a steady accompaniment in the left hand.

Nr. 87. Domenico Scarlatti, Sonāte *C dur* (K. 159/L. 104)

Allegro

Nr. 88. Johans Sebastians Bahs, Triosonāte ērģelēm Nr. 1 *Es dur* – III daļa

Allegro.

B. W. V.

This page contains five systems of piano sheet music. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The first system features a complex melodic line in the treble clef with many beamed notes. The second system shows a more active bass line with frequent eighth notes. The third system has a prominent melodic line in the treble clef with some longer note values. The fourth system continues with intricate melodic and harmonic textures. The fifth system concludes the page with a final cadence, marked by a double bar line and repeat dots.

Nr. 89. Antonio Vivaldi, Koncerts *Pavasaris* no cikla *Četri gadalaiki* (op. 8 Nr. 1) – I daļa

Allegro

A Giunt'è la Primavera

Violino Principale Allegro Piano

Violino Primo Allegro Piano

Violino Secondo Allegro Piano

Alto Viola Allegro Piano

Organo e Violoncello Allegro Piano

14 Forte Forte Forte Forte

15 Canto di g' Vesfili Solo Canto di g' Vesfili Solo Canto di g' Angeli Solo

16 e festosetti La Salutan g' Angei con lieto canto,

17 Tutti Tutti Tutti Tutti Tutti

18 Tutti

C

E i fonti allo Spirar de Zeffiretti Con dolce mormorio Scorrono intanto:
Scorrono i Fonti

Piano
Scorrono i Fonti

Piano
Scorrono i fonti

Piano
Scorrono i fonti

Piano

31

37

43

49

55

50

Forte

Forte

Forte

Forte

D

Vengon coprendo l' aer di nero amanto E Lampi, o tuoni ad annuntiarla eletti:
Tuoni

Tuoni

Tuoni

Tuoni

Tuoni

62

Solo

68

Tutti

74

E

Indi tacendo questi, gl' Angioletti Tornan' di nuovo al lor canoro incanto:
Canto d' Voelli

Solo

Canto d' Voelli

Solo

Tasto Solo

63

Canto d' Angeli
Solo

Musical score for measures 63-65. The system includes a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The vocal line is marked "Canto d' Angeli" and "Solo". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

70

Solo
Tasto Solo

Musical score for measures 70-72. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked "Solo". The piano accompaniment is marked "Tasto Solo" and features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

65

Tutti

Musical score for measures 65-67. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked "Tutti". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

71

Musical score for measures 71-73. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked "Tutti". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

67

7

Musical score for measures 67-69. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked "Tutti". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

73

Tutti

Musical score for measures 73-75. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked "Tutti". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

75

Piano

Musical score for measures 75-79. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked "Piano". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Nr. 90. Antonio Vivaldi, Koncerts *Vasara* (op. 8 Nr. 2) – I daļas tēma

Allegro non molto
"Sotto avara Stagione dal Sole accesa. Langue L'Anno, fangue l'grasse, ed arde il Pino"
 Languida per il caldo

Vitino
 Principale

Vitino
 Primo

Vitino
 Secondo

Alto
 Viola

Organo e
 Violoncelli

pp

pp

pp

pp

pp

pp

Allegro
"Sotglie il Canto in Vice"
 Il Canto
 Pieno sopra il Canto

Nr. 91. Johans Sebastiāns Bahs, *Itāļu koncerts* – I daļas tēma

forte

piano

Nr. 92. Johans Sebastiãns Bahs, *Brandenburgas koncerts Nr.1 F dur, I daļa*

Corno I.
Corno II.
Oboe I.
Oboe II.
Oboe III.
Fagotto.
Violino piccolo.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Continuo e
Violone grosso.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the vocal line, with the upper staff containing the melody and the lower staff providing accompaniment. The remaining eight staves are for the piano accompaniment, including the grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves for the left hand. The music is written in a common time signature and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are some markings above the vocal line, possibly indicating phrasing or dynamics.

The second system of the musical score also consists of ten staves, continuing the composition from the first system. It maintains the same instrumental and vocal arrangement. The notation includes complex rhythmic figures and melodic lines for both the voice and piano. The system concludes with a final measure that appears to be a cadence or the end of a phrase.



The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are grand staves for the right hand, and the bottom two are grand staves for the left hand. The middle six staves are individual staves for various instruments, including strings and woodwinds. The notation includes complex rhythmic patterns, such as sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.



The second system of the musical score continues the composition with ten staves. It features similar complex rhythmic textures and melodic lines as the first system. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature remains one flat, and the time signature is 4/4.



The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the vocal line, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The remaining eight staves are for the piano accompaniment, including grand piano (GP), harp (Harp), and double bass (DB) parts. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first four measures of the system show the vocal line with a melodic phrase, while the piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation with various textures, including sixteenth-note patterns and sustained chords.



The second system of the musical score continues the composition with ten staves. It maintains the same instrumental and vocal arrangement as the first system. The vocal line continues with a melodic phrase, and the piano accompaniment features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. The system concludes with a final measure where the vocal line ends with a note and a fermata, and the piano accompaniment provides a final harmonic resolution.



The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the vocal line, with the upper staff in treble clef and the lower staff in alto clef. The remaining eight staves are for the piano accompaniment, including two grand staves (treble and bass clefs) and four individual staves. The music features a complex rhythmic structure with frequent sixteenth and thirty-second notes, and various rests.



The second system of the musical score continues the composition with ten staves. It maintains the same instrumental and vocal arrangement as the first system. The piano accompaniment is particularly dense, with intricate patterns in the right hand and more rhythmic, often eighth-note based, patterns in the left hand. The vocal line continues with melodic phrases and rests.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are grand staves for the piano, with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff. The remaining eight staves are for other instruments, including a violin, viola, cello, double bass, and woodwinds. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings.

The second system of the musical score continues the composition with ten staves. It maintains the same instrumentation as the first system. The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. The system concludes with a double bar line, indicating the end of a musical phrase or section.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are grand staves for the right hand, with the upper staff in treble clef and the lower staff in alto clef. The bottom two staves are grand staves for the left hand, with the upper staff in bass clef and the lower staff in bass clef. The remaining six staves are for various instruments, including strings and woodwinds, with different clefs and key signatures. The music is written in a complex, multi-measure format with various rhythmic values and articulations.

The second system of the musical score continues the composition with ten staves. It maintains the same instrumental layout as the first system. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings. The system concludes with a final measure in the fourth measure of the system.



The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the right hand of a piano, with the upper staff in treble clef and the lower staff in alto clef. The bottom two staves are for the left hand, with the upper staff in bass clef and the lower staff in bass clef. The remaining six staves are for other instruments, including a woodwind section (flute, oboe, clarinet, bassoon) and a string section (violin, viola, cello, double bass). The music is written in a complex, multi-measure style with various rhythmic patterns and articulations.



The second system of the musical score continues the composition with ten staves. It features a variety of musical textures, including dense chordal passages and more melodic lines. The notation includes many beamed notes and rests, indicating a fast and intricate piece. The system concludes with a double bar line and repeat signs, suggesting the end of a section or a full measure rest.



The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle six staves are a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The first four measures show a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the upper staves. The lower staves provide a more rhythmic foundation with eighth and quarter notes.



The second system of the musical score also consists of ten staves, following the same layout as the first system. It continues the musical piece with similar complexity. The first measure of this system features a prominent sixteenth-note pattern in the upper staves. The lower staves continue with a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a few measures of sustained notes and rests, indicating the end of a phrase or section.



The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the vocal line, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The remaining eight staves are for the piano accompaniment, arranged in four grand staves (treble and bass clefs for the right and left hands). The music is in a common time signature and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The piano part is highly active, with dense chordal textures and intricate melodic lines.



The second system of the musical score also consists of ten staves, following the same layout as the first system. It continues the complex musical texture established in the first system. The vocal line shows more melodic movement, and the piano accompaniment maintains its dense, rhythmic character. The system concludes with a final cadence in the piano part, marked by a double bar line and repeat signs.

7. daļa: Vokālās formas (nošu piemēri)

Nr. 93. Johans Sebastiāns Bahs, *Mateja pasija* – korālis Nr. 16 (*Ich bin's, ich solte büßen*) un Nr. 44 (*Wer hat dich so*)

16 CHORAL. Coro I.II.

Soprano.
Oboe III. Violino I.
col Soprano.

Alto.
Violino II col'Alto.

Tenore
Viola col Tenore.

Basso

Organo e Continuo.

Ich bin's, ich soll-te bü - Sen, an Hän-den und an

Ich bin's, ich soll-te bü - Sen, an Hän-den und an

S.
A.
T.
B.
Cant.

Fü - Sen ge - bun-den in der Höll. Die Gei-Seln und die Ban - den, und

Fü - Sen ge - bun-den in der Höll. Die Gei-Seln und die Ban - den, und

S.
A.
T.
B.
Cant.

was du aus-ge - stan - den, das hat ver-die-net mei-ne Seel!

was du aus-ge - stan - den, das hat ver-die-net mei-ne Seel!

Nr. 94. Johans Sebastiāns Bahs, *Jāņa pasija* – korālis Nr. 9 (*Dein Will gescheh..*)

Soprano
Flauto traverso I, II
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo
col Basso grosso

Dein Will ge-scheh, Herr Gott, zu-gleich auf Er-den wie im Him-mel-reich. Gib

Dein Will ge-scheh, Herr Gott, zu-gleich auf Er-den wie im Him-mel-reich. Gib

Dein Will ge-scheh, Herr Gott, zu-gleich auf Er-den wie im Him-mel-reich. Gib

Dein Will ge-scheh, Herr Gott, zu-gleich auf Er-den wie im Him-mel-reich. Gib

5

uns Ge-duld in Lei-dens-zeit, ge-hor-sam sein in Lieb und Leid; wehr

uns Ge-duld in Lei-dens-zeit, ge-hor-sam sein in Lieb und Leid; wehr

uns Ge-duld in Lei-dens-zeit, ge-hor-sam sein in Lieb und Leid; wehr

uns Ge-duld in Lei-dens-zeit, ge-hor-sam sein in Lieb und Leid; wehr

9

und steur al-lem Fleisch und Blut, das wi-der dei-nen Wil-len tut!

und steur al-lem Fleisch und Blut, das wi-der dei-nen Wil-len tut!

und steur al-lem Fleisch und Blut, das wi-der dei-nen Wil-len tut!

und steur al-lem Fleisch und Blut, das wi-der dei-nen Wil-len tut!

Nr. 95. Georgs Frīdrihs Hendelis, ārija *Quando non son presente* (kantāte *Da sete ardente afflitto*)

Quando non son pre-sen-te all'

i - do - lo chia - do - ro, sen - to ch' allor do - len - te il cor man - can - do và, man - can -

- do, il cor man - can - do và, il cor man - can - do và, — quando non son pre - sen - te

all' i - do - lo chia - do - ro, sen - to ch' allor do - len - te il cor man - can - do, il cor man - can - do

và, il cor - man - can - do và. E pur fie - ro de -

(Fine.)

- sti - no spesso al mio bel te - so - ro non vuol ch'io sia vi - ci - no, e so - spirar mi fà, e so - spi - rar mi

fà. e pur fiero de - sti - no non vuol ch'io sia vi - ci - no, e so - spirar mi fà, e so - spi - rar mi fà.

Da Capo.

Nr. 96. Johans Sebastiãns Bahs, *Jāņa pasija* – korālis Nr. 40 un 68

Nr.40 Choral

Soprano
Flauto traverso I, II
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo
col Bassono grosso

Durch dein Ge-fang-nis, Got-tes Sohn, muß uns die Frei-heit kom-men;
Dein Ker-ker ist der Gna-den-thron, die Frei-statt al-ler From-men;

Durch dein Ge-fang-nis, Got-tes Sohn, muß uns die Frei-heit kom-men;
Dein Ker-ker ist der Gna-den-thron, die Frei-statt al-ler From-men;

Durch dein Ge-fang-nis, Got-tes Sohn, muß uns die Frei-heit kom-men;
Dein Ker-ker ist der Gna-den-thron, die Frei-statt al-ler From-men;

Durch dein Ge-fang-nis, Got-tes Sohn, muß uns die Frei-heit kom-men;
Dein Ker-ker ist der Gna-den-thron, die Frei-statt al-ler From-men;

Viol. II

Viol. II

denn gingst du nicht die Knecht-schaft ein, müßt uns-re Knecht-schaft e-wig sein.

denn gingst du nicht die Knecht-schaft ein, müßt uns-re Knecht-schaft e-wig sein.

denn gingst du nicht die Knecht-schaft ein, müßt uns-re Knecht-schaft e-wig sein.

denn gingst du nicht die Knecht-schaft ein, müßt uns-re Knecht-schaft e-wig sein.

Nr. 68 Choral

Soprano
Flauto traverso I
Oboe I
Violino I

Alto
Flauto traverso II
Oboe II
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo
col Bassono grosso

Ach Herr, laß dein lieb En-ge-lein am letz-ten End die-
den Leib in seim Schlaf- kām-mer-lein gar sanft ohn ein-ge-

Ach Herr, laß dein lieb En-ge-lein am letz-ten End die-
den Leib in seim Schlaf- kām-mer-lein gar sanft ohn ein-ge-

Ach Herr, laß dein lieb En-ge-lein am letz-ten End die-
den Leib in seim Schlaf- kām-mer-lein gar sanft ohn ein-ge-

Ach Herr, laß dein lieb En-ge-lein am letz-ten End die-
den Leib in seim Schlaf- kām-mer-lein gar sanft ohn ein-ge-

4 (11)

See - le mein in Qual und Pein ruh'n bis am jüng - sten Tra - gen, ge! Als - denn vom Tod er - wek - ke mich, daß

See - le mein in Qual und Pein ruh'n bis am jüng - sten Tra - gen, ge! Als - denn vom Tod er - wek - ke mich, daß

See - le mein in Qual und Pein ruh'n bis am jüng - sten Tra - gen, ge! Als - denn vom Tod er - wek - ke mich, daß

See - le mein in Qual und Pein ruh'n bis am jüng - sten Tra - gen, ge! Als - denn vom Tod er - wek - ke mich, daß

17

mei - ne Au - gen se - hendich in al - ler Freud, o Got - tesSohn, mein Hei - land und Ge - na - den - thron! Herr

mei - ne Au - gen se - hendich in al - ler Freud, o Got - tesSohn, mein Hei - land und Ge - na - den - thron! Herr

mei - ne Au - gen se - hendich in al - ler Freud, o Got - tesSohn, mein Hei - land und Ge - na - den - thron! Herr

mei - ne Au - gen se - hen dich in al - ler Freud, o Got - tesSohn, mein Hei - land und Ge - na - den - thron! Herr

23

Je - su Christ, er - hö - re mich, er - hö - re mich, ich will dich prei - sen e - wig - lich!

Je - su Christ, er - hö - re mich, er - hö - re mich, ich will dich prei - sen e - wig - lich!

Je - su Christ, er - hö - re mich, er - hö - re mich, ich will dich prei - sen e - wig - lich!

Je - su Christ, er - hö - re mich, er - hö - re mich, ich will dich prei - sen e - wig - lich!

Nr. 97. Georgs Frīdrihs Hendelis, Otona ārija *Dove sei..*, I daļa (opera *Ottone*, 3 c.)

ARIE. *Largo.* Ges. v. Signor Senesino.

OTTO.
(Alt.)

Pianoforte.

Wo ver-weilst du? wo ver-weilst du, süßes Le-ben?

oh - ne dich, oh - ne dich ist Tod mein Loos, oh - ne

dich, oh - ne dich ist Tod mein Loos. We verweilst du, wo weilst du, süßes

Le - ben? oh - ne dich - ist Tod mein Loos, -

oh - ne dich, oh - ne dich ist Tod - mein Loos.

Du al - lein kannst Hül - fe mir spen - den,

Fine.

nur du, du al - lein nur machst - mich froh.

Du al - lein - kannst Hül - fe spen - den, du al - lein nur -

machst mich froh, du nur machst mich froh. Wo ver -

Dal Segno.

13. Die gold'ne Sonne, voll Freud' und Wonne

Paul Gerhardt

1. Die gold'ne Son-ne, voll Freud' und Won - ne, bringt un-sera Gren - zen
2. Mein Au-ge schaut, was Gott ge - bau - et zu sei-nen Eh - ren

The first system of the musical score features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment starts with a bass clef and includes dynamic markings such as *f* and *mf*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

mit ih - rem Glänzen ein herz - er - quicken - des, lieb - li - ches Licht!
und uns zu leh - ren. wie sein Ver - mö - gen sei mächtig und gross,

The second system continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment includes a *cresc.* marking. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Mein Haupt und Glieder, die la - gen dar - nie - der, a - ber nun steh' ich, bin
und wo die Frommen dann sol - len hin - kom - men, wann sie mit Freu - den von

The third system continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment includes a *cresc.* marking. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

mun - ter und früh - lich, schau - e den Himmel mit meinem Ge - sicht.
hin - nen ge - schie - den aus die - ser Er - den ver - gäng - li - chem Schooss.

The fourth system concludes the piece. The piano accompaniment includes a *cresc.* marking and ends with a double bar line and a repeat sign.

Nr. 99. Henrijs Pērsels, *Music for a While*

Original in c minor

Soprano

Continuo realized by W. F. Long

Harpsichord

4 MU - SICK, Mu - - sick for a_ while, shall all your Cares be -

7 guile, shall all, all, all, shall all, all, all, shall all, your Cares be -

10 guile; wond - 'ring, wond - - 'ring how your Pains_ were

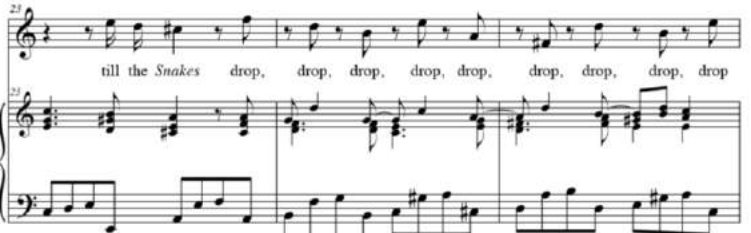
13 eas'd, eas'd, eas'd, and dis-dain-ing to be pleas'd, till A - lee - to free_ the

17 Dead, till A-lee - - - to free the Dead, from their E - ter - - -

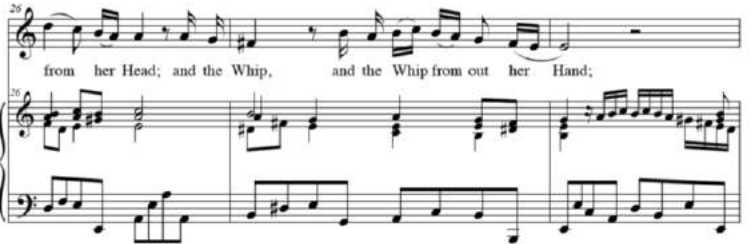
20
nal, E - ter - - - - - nal Band;



21
till the Snakes drop, drop, drop, drop, drop, drop, drop, drop



26
from her Head; and the Whip, and the Whip from out her Hand;



28
Mu - sick, Mu - - - sick for a - while shall all your cares be -



32
guile; shall all, all, all, all, all, all, - shall all, yourcares be -



35
guile. all, all, all, all, all, all, shall all, yourcares be - guile.



Nr. 100. Georgs Frīdrihs Hendelis, ārija *Intendimi* (kantāte *Dolce mio ben*)

The musical score is written in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are in Italian and are as follows:

In - ten - di - mi, in - ten - di - mi, ben ni - o, che tut - to il mio de -
si - o sem - pre è ri - vol - to a te, sem - pre, sem - pre, sem - pre è ri - vol -
to, sem - pre è ri - vol - to a te, in - ten - di - mi, in
ten - di - mi, ben ni - o, che tut - to il mio de - si - o sem - pre è ri - vol - to a te, sem - pre è ri - vol - to a te, tut -
to il mio de - si - o sem - pre, sem - pre è ri - vol - to a te, ben ni - o, il mio de - si - o sem - pre è ri -
vol - to, sem - pre è ri - vol - to a
te, sem - pre è ri - vol - to a te.

(Fine.)

Se par-lo o tac-cio, se par-lo o tac.cio a-mo-re, par-la per il mio co-re, e

sco-pre la mia fe, e sco-pre, e sco-pre la mia fe,

se par-lo o tac-cio a-mo-re, par-la, par-la per il mio co-re, e sco-

-pre, e sco-pre la mia fe.

Da Capo.

Nr. 101. Johans Sebastiāns Bahs, ārija *Agnus Dei* (*Messa h moll*)

№ 23. ARIA.

Violino I & II

Continuo

VI. I & II

Cont.

VI. I & II

Alto

Cont.

10

A - gnus De - - - i qui tol - - -

- - lis pec-ca - - - ta mun - - - di, qui tol-lis pec-

ca - ta, pecca - - ta mun-di, mi-se-re - - - re no -

VI. I II

Alto

Cont.

bis, mi-se-re - - - re - no - bis, mi - - se - re - re -

20

VI. I II

Alto

Cont.

no - bis, qui tol - - lis pec - ca - ta, pecca - - ta mundi, mi-se-rere no -

VI. I II

Alto

Cont.

bis.

VI. I II

Alto

Cont.

30

A - gnus De - - - i qui tol - - - lis pecca - - - ta mun-di,

VI. I II

Alto

Cont.

a - gnus De - - - i qui tol - - - - lis-pec-ca - - -

VI. I II

Alto

Cont.

- ta, qui tol-lis pec - ca - ta, pec.ca - - ta mun-di, qui tol - - lis pec-

VI. I II

Alto

Cont.

ca-ta, mi - se - re - re, qui tol - - lis pec - ca - ta, mi - se - re - re.

VI. I II

Alto

Cont.

no - bis, mi - se - re - - - re no - bis, mi - - se - re - re no -

VI. I II

Alto

Cont.

bis, mi - se - re - re no - ble, mi - se - re - re no - bis.

VI. I II

Cont.

Nr. 102. Henrijs Pērsels, *I Attempt from Love's Sickness to Fly*

In moderate time, with expression

p I at-

tempt from Love's sick-ness to fly in vain, Since I am, my -

p

cresc. *f rall.* *Fine*
self, my own fe-ver, since I am, my - self, my own fe - ver and pain.

cresc. *f rall.*

No more now, no more now, fond heart, with pride should we

swell, Thou canst not raise forc - es, thou canst not raise

for - es e - nough to re - bell! I at - tempt from Love's

sick - ness to fly in vain, Since

I am, my - self, my own fe - ver, since I am, my -

self, my own fe - ver and pain; For Love has more

pow'r and less mer - cy than Fate To make us seek

ru - in, to make us seek ru - in, and love those that hate.

D. C. al Fine

Nr. 103. Johans Sebastiāns Bahs, *Crucifixus* (Mesa *h moll*)

Flauto traverso 1
Flauto traverso 2
Violino 1
Violino 2
Viola
SOPRANO 2
ALTO
TENORE
BASSO
Continuo

Cru - ci - fi - xus,
Cru - ci - fi - xus,
Cru - ci -

cru - ci - fi - xus, cru - ci - fi - xus e - ti - am pro
cru - ci - fi - xus, cru - ci - fi - xus
fi - xus, cru - ci - fi - xus,
Cru - ci - fi - xus, cru - ci - fi - xus, cru - ci -

no - bis, cru - ci - fi - xus e - ti - am pro
e - ti - am pro no - bis, cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub
cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis,
fi - xus, cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis

24

no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to, pas - sus et
 Pon - ti - o Pi - la - to, pas - sus et
 - ti - am pro - no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to, pas - sus, pas -
 sub Pon - ti - o Pi - la - to, pas - sus

31

se - pul - tus est, pas - sus et se - pul - tus est, cru - ci -
 - se - pul - tus est, pas - sus et se - pul - tus est, cru -
 sus et se - pul - tus est, pas - sus et se - pul - tus est,
 sus et se - pul - tus est, pas - sus et se - pul - tus est.

39

fi - xus e - ti - am pro - no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to, pas -
 - ci - fi - xus e - ti - am pro - no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to, pas - sus
 cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no - bis,
 cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no - bis.

