

KONTRAPUNKTA UN FŪGAS PROFESORS SAVU SKAŅDARBU KONTRAPUNKTOS UN FŪGĀS

Polifonija Tālivalža Ķeņiņa mūzikā

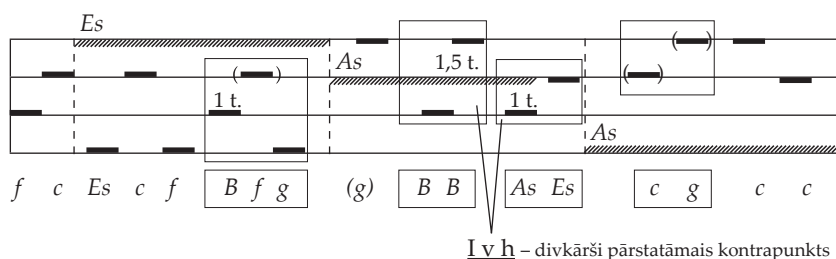
Georgs Pelēcis

Apgūstot kompozīcijas mākslu, Tālivaldis Ķeņiņš arvien īpašu uzmanību ir veltījis polifonai tehnikai. 40. gadu pirmajā pusē, studiju laikā Latvijas Konservatorijā, viņu polifonijā ievada pats Jāzeps Vītols. Kurša beigās rakstīto fūgu profesors novērtē ar atzīmi 5+, kas mūsdienu sistēmā atbilstu 10 ballēm. Tomēr grūti uzskatīt šā kursa līmeni par apmierinošu. T. Ķeņiņš atceras: *Jāzepa Vītola klasē mēs rakstījām tikai vingrinājumus. Mēs nekad neanalizējām nevienu Baha fūgu vai Palestrīnas skaņdarbu. Nekad!* [1, 26]

Šo trūkumu T. Ķeņiņš novērs 40. gadu otrajā pusē, turpinot izglītību Parīzes konservatorijā – gan Simonas Plē-Kosādas (*Plé-Caussade*) kontrapunkta un fūgas klasē, gan saskarsmē ar komponistiem un pasniedzējiem Toniju Obēnu (*Aubin*), Olivjē Mesiānu (*Messiaen*), Nadju Bulanžē (*Bou-langer*) u. c. Orientēšanās mūzikas pasaulē un kompozīcijas tehnikā, ieskaitot arī polifoniju, īpaši strauju izaugsmi gūst O. Mesiāna klasē, kur tiek analizētas partitūras, sākot ar Gijoma de Mašo un beidzot ar Bēlas Bartoka un Igora Stravinska skaņdarbiem.

Kontrapunkta kursa noslēguma eksāmenam 1948. gadā T. Ķeņiņš sagatavo Ziemassvētku korāļa apdari (*No debesīm es atnesu jums vēsti*); tā apliecina nepārprotami izkoptu tehniku un augstu meistarību, turklāt vērojama jau polifonās domāšanas individualizācija (variantveide, vairīšanās no precīziem atkārtojumiem, mainīgums).

Skaņdarbs rakstīts jauktajam korim un aptver 73 taktis; *cantus firmus* tā gaitā skan trīs reizes dažādās balsīs, tonalitātēs *Es*, *As* un *As*. Pārējo balsu fūgveida attīstības pamatā ir tēma, kas parādās 17 reizes, četros gadījumos koncentrējoties stretu pāros. Rispostu intervāls un iestāšanās laiks tiek variēts; tādējādi veidotos divkārši pārstatāmais kontrapunkts, ja vien intonatīvie atkārtojumi netiktu mainīti un saīsināti.



Stretas ir apvilktas ar līnijām, tonalitātes norādītas nosacīti.

Šā eksaminācijas darba perfektais līmenis neliekas īpaši neparasts, zinot, cik nopietni jaunais komponists iepriekšējos trīs gados pievērsies polifonās tehnikas studijām.¹ Pārsteidz vienīgi piemēru datēšana, kas veikta ar paša T. Ķeņiņa roku. Saskaņā ar to 1946. gada jūnijā tapusi četrbalsīga fūga brīvajā stilā, savukārt 1947.–1948. gadā tai sekojuši vingrinājumi stingrajā stilā. Kāpēc gan abas tradicionālās studiju sastāvdaļas apmainītas vietām?

¹ Četrus studiju darbu kopijas glabājas J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas bibliotēkā.

Stingrā stila kontrapunkti ir visai meistarīgi: 13 taktu garš septiņbalsīgs salikums *D dur* un 10 taktis astoņbalsīgā faktūrā *d moll* (priekšpēdējā taktī otrās un sestās balss pāri pieļautas paralēlas oktāvas). Abos gadījumos apakšējā balsī ietverts *brevis* skaņu *cantus firmus*. Jāmin arī četrbalsīga uzbūve (11 taktis), kas divreiz tiek atkārtota oktāvas pārstatāmajā kontrapunktā, nevienai balsij nepaliekot savā vietā.

Tikpat virtuozs ir arī 91 takti garā fūga. Tās tēma 6 taktu apjomā ietver modulāciju no *h moll* uz *fis moll* un kopumā izskan 22 reizes; veidojas viengabalaina forma, kurā nodalāmi vairāki posmi. Pirmajā lielākajā fāzē (60 taktis, kas ar intermēdijām sadalītas divos vienādos posmos) tēmas astoņos izklāstos konsekventi parādās arī izturētais pretsalikums. Fūgas otrās fāzes 31. taktī koncentrējas stretu tehnika: vispirms tēma izskan četrās balsīs pamatvariantā, seko tās apvērsuma četrbalsīgs kanons un pēc tam vēl augmentētas tēmas trīsbalsīga streta, kā arī streta, kurai propositu veido dublējums spoguļversijā. Izcila meistarība!

Pēc Parīzes studijām polifonijas paņēmieni apguve un sistematizācija turpinās un pat paplašinās, jo dzīve aicina jauno latviešu skaņradi ieņemt kontrapunkta un fūgas pasniedzēja amatu Toronto konservatorijā un vietējās universitātes mūzikas fakultātē. Šeit gadu ritumā mūsu mākslinieks izaug līdz profesora līmenim un iegūst arī attiecīgu nosaukumu; tādējādi viņa nopietnajā personībā lieliski apvienojas polifonijas dziļi teorētiska izpratne un praktiska radošā darbība.

Polifono domāšanu T. Ķeniņš apzināti un konsekventi ir paudis visā savā daiļradē. Viņš pats par to izsakās: *Mana mūzika lielā mērā ir kontrapunkta skolas produkts. Vismaz manās 20 pirmajās kompozīcijās gandrīz nav vietas, kur man nebūtu gribējies pievērsties fugato, pilnai fūgai vai arī vismaz dažādu veidu kanoniem. Tā bija manas tehnikas sastāvdaļa, kuru biju ne tikai apguvis, bet arī iecienījis* (izcēlums mans – G. P.) [1, 81].

Un tiešām, polifonie paņēmieni, polifonās formas un tehnika caurauž T. Ķeniņa mūziku no pašiem agrīnajiem darbiem (Pirmais stīgu kvartets) līdz mūsdienām, skarot visus žanrus un mākslinieciskos tēlus. Šai ziņā polifonija ir universāls viņa stila elements. Tā ir smalki izkopta, daudzveidīga un elastīga savās izpausmēs; brīvi tiek izmantoti un kombinēti gandrīz visi polifonijas vēsturiskās attīstības gaitā uzkrātie paņēmieni un iespējas.

Mākslinieka radošo būtību kopumā un polifonijas nozīmi viņa stilā palīdzēs labāk izprast vēl viens citāts: *Es neesmu avangardists! Man nav vajadzīgi jauni ceļi, lai izteiktu senas lietas. Esmu cilvēks, kas ļoti rūpējas par senatnīgo, par solidu tehniku un par vērtību nostiprināšanu mūzikā* [1, 142].

Tā ir ja ne izsmēloša, tad vismaz daļēja atbilde uz jautājumu, kāpēc polifonija komponistam ir tik raksturīga. Cenšanās pēc iespējas pilnīgāk apgūt un izmantot vēsturiski plašu principu loku, lai panāktu mūzikas ideju pārliedzinošu izcēlumu un intensīvu to attīstību – lūk, kas, spriežot pēc visa, liek T. Ķeniņam atkal un atkal pievērsties polifono tradīciju modeļiem. Šādi modeļi taču uzticīgi kalpo jebkuram tematiskajam materiālam, jebkurā harmonijas un žanra kontekstā, jebkurā stilā.

Varbūt tas ir neoklasicisms? Nē! T. Ķeniņa pozīcijas ar 20. gadsimta neoklasicismu, šķiet, saskaras tikai daļēji, ārēji un netieši. Neoklasicismā bieži sastopamas jau aprobētas formas shēmas. Toties Tālvilža Ķeniņa mūzikā gatavas shēmas neatradīsim! Skaņradis gan izmanto zināmu shēmu atsevišķus, sev konkrētajā brīdī nepieciešamus elementus, un to sakausējumā atspoguļojas viņa stila parastie kopsaucēji – mainība, brīvība, elastīgums. Neoklasicisma formveidei šādi kopsaucēji nav raksturīgi. Arī T. Ķeniņa polifonija sasaucas ar neoklasicismu vienīgi daļēji, ārēji un netieši. Drīzāk tai ir radniecīga B. Bartoka polifonijas brīvība un dinamika, kas izpaužas, piemēram, Pirmajā stīgu kvartetā vai baletā *Brīnumainais mandarīns*. Pats T. Ķeniņš, it kā akcentējot tieši šo brīvo mainību, dēvē sevi par komponistu eklektiķi (protams, šim vārdam te nav negatīvas nozīmes).

Kontrapunkta tehnikas un polifono formu brīvība zināmā mērā apgrūtina paņēmienu precīzu klasifikāciju. Ne ikreiz var viennozīmīgi nodalīt, piemēram, stingru klasisko (baroka tipa) fūgu un fūgveida vai brīvāka fugato struktūru. Savukārt tur, kur izmantots pārstatāmais kontrapunkts, reti var precīzēt rādītāju (pēc Sergeja Taņejeva sistēmas), jo intonāciju atkārtojumi ir brīvi, variantveidīgi. Protams, arī tas nekādā ziņā nav vērtējams negatīvi. Šāds izklāsts ir T. Ķeniņa polifonijas neatņemama sastāvdaļa.

Paturot prātā visu minēto, mēģināšu tomēr izcelt tos komponista skaņdarbus, kuros polifonija ir īpaši nozīmīga, izvērsta un reljefa (pašu pēdējo gadu partitūras man lielākoties nebija pieejamas, tāpēc paliks nenosauktas).

Īpaši bagātīgi polifonija ir pārstāvēta kamermūzikas jomā:

- Pirmā sonāte klavierēm (1961) – pirmās daļas centrālais posms;
- Variācijas un fūga par tautasdejas tēmu divām klavierēm astoņrocīgi (1963);
- *Concertante* flautai un klavierēm (1966) ar fūgu finālā;
- Fūga no astoņu komponistu variāciju svītas divām klavierēm Toronto mūzikas bibliotēkas jaunceltnes atklāšanai (1967);
- Divi kanoni klavierēm (1971);
- Otrā sonāte (*Sonata-Fantaisie*) klavierēm (1981);
- Koncerts 14 instrumentiem (1982) – šā četrdaļu cikla trešās (lēnās) daļas pamatā ir fūga;
- *Adagio un fūga* altam, čellam un ērģelēm (1985);
- *Parafrāzes un fūga* klavierēm par R. Šūmaņa tēmu (1995).

Var minēt arī veselu virkni simfonisko partitūru, kurās polifonija nosaka pašu formveides būtību un specifiku:

- Pirmā simfonija (1959) – otrā daļa un fināls;
- Trešā simfonija (1970) – te polifonija iezīmīga gandrīz viscaur;
- Sestā simfonija (*Sinfonia ad fugam*, 1978) – kontrapunktiski tikpat bagāta, iemieso īpašu ieceri;
- Septītā simfonija (1980) ar autora norādi *pasakaljas formā*;
- *Tautasdeja un fūga* nr. 2 (1986).

Daudz polifonijas ir arī kora kompozīcijās. Ja ņemam vērā, ka polifonija (kontrapunkts) izpaužas arī kā faktūras melodizācija un polimelodikas iezīmes daudz balsībā, tad piemērus varam atrast gandrīz ikvienā T. Keņiņa skaņdarbā. Bet īpašu uzmanību pelnījuši atsevišķi paņēmieni, kas padziļina faktūras un formas posmu dažādību, izceļot pretnostatījumus un kontrastus.

Labs paraugs šeit ir jau samērā agrīnā, 1953. gadā tapusī kantāte *Kurzemes kareivim* mecosoprānam, baritonam, jauktajam korim un ērģelēm (brīvi divbalsīgie kanoni – partitūrā [2], [6]; četrbalsīgie imitāciju mezgli – [17], [27]). Taču piemērus viegli sameklēt arī citos 50. gadu sacerējumos un vēlāku laikposmu darbos, tajā skaitā nesen radītās partitūrās. Žanriskās atšķirības te nav būtiskas. Gan tautasdziesmu apdarēs, gan garīga un laicīga satura mūzikā polifonie paņēmieni lietoti droši un vispusīgi.

Un kā gan savādāk?! *Mums bija jāraksta astoņbalsīgs kontrapunkts*, komponists atceras Parīzes studiju gadus, *milzīgas vokālās fūgas ar divām tēmām un ar sešām vai septiņām stretām pēc visstingrākajiem noteikumiem* [2, 65].

Atzīmēsim polifona vidusposma kontrastu formas malējām daļām: *Latvijai vīru korim* (1944), *Kristus roze* (1955), *Ojibway Song* (1964) un 150. psalms (1970) jauktajam korim, *Zelta zirnis* sieviešu korim (1978) un *Nogrimušā pilī* (1989) jauktajam korim. Pēdējās kompozīcijas ietvaros polifonija ir sevišķi aktīva – tā izpaužas divos fugato ar atšķirīgu balsu iestāšanās secību (↑ un ↓).

Daudz retāk ar imitācijām tiek speciāli akcentēts skaņdarba noslēgums (*Dieva kalpa vakars* – 1954) vai pats sākums (*Alleluia* – 1981).

Interesantu reprīzes dinamizācijas paraugu dzirdam latviešu tautasdziesmas apdarē jauktajam korim *Div' dzeltenī kumeliņi* (1960). Kanona disonanses šeit asprātīgi mikstinātas ar pavadījumbalsu saskaņām.

The first system of the musical score for "Div' dzeltenī kumeliņi" consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "To pie ro-kas dan-ci-nā-ju, Ē, dan-ci-". The middle staff is another vocal line with lyrics: "To pie ro-kas dan-ci-nā-ju, Ē, dan-ci-nā-ju." The bottom staff is a bass line with the lyrics: "Tam, tam,..."

The second system of the musical score for "Div' dzeltenī kumeliņi" consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "nā-ju, kam tie zī-da ie-mauk-ti-ņi, trā-ri-dī ral-lal-lā." The middle staff is another vocal line with lyrics: "kam tie zī-da ie-mauk-ti-ņi, trā-ri-dī ral-lal-lā." The bottom staff is a bass line with lyrics: "trā-ri-dī ral-lal-lā."

Vēl nosauksim darbus, kuros polifonija ir sevišķi interesanta un konsekvanta.

Ar humoru un smaidu rakstītājā kompozīcijā jauktajam korim *Bonhomme! Bonhomme!* (1962), kas veltīta Toronto universitātes kora kolektīvam un tā vadītājam, vairāku kontrapunktisko paņēmienu vidū atzīmējams izteiksmīgs, izvērstis kanons (49.–58. t.). Atbilstoši S. Taņejeva teorijai to var klasificēt kā otrā veida bezgalīgo kanonu (parādītas tikai kanoniskās balsis altos un soprānos):

The image displays three systems of musical notation for a vocal ensemble. Each system consists of two staves: a soprano staff (top) and an alto staff (bottom). The music is written in 8/8 time and features a complex polyphonic texture with multiple voices. The lyrics are in French and are written below the notes. The first system starts with a rest in the soprano part, followed by the lyrics 'Bon homm', bon homm', sais tu jou -'. The second system continues with 'er? Bon homm', bon homm', sais tu jou - er? Sais tu jou -'. The third system concludes with 'er de ce tam - bour là, sais tu jou - er de ce tam - bour là.' and 'là, sais tu jou - er de ce tam - bour là.' in the alto part.

Neparasts ir piecdaļu cikls jauktajam korim *Piae Cantiones Novae* (1969) latīņu un angļu valodā ar lielāku polifonijas īpatsvaru otrajā (*Vanitatum Vanitas*), priekšpēdējā (*Zachaeus Arborum Ascendit*) daļā un finālā (*Jesu Dulcis Memoria*).

Vanitatum Vanitas ietver daudz imitāciju dažādos intervālos. Reprīzi dinamizē smalki niansēta kontrapunktiskā attīstība; sākotnējās oktāvas vietā imitācijas intervāls ir kvinta, kas rada $I v = -3$ (pēc S. Taņejeva), vēlāk arī seksta ($I v = -2$).

Zachaeus Arborum Ascendit daļā vertikāli pārstatāmais kontrapunkts izveidots bez imitāciju palīdzības. Pirmo septiņu taktu salikums sniegts oktāvas pārstatījumā 11.–17. taktī, kā arī reprīzē. Ļoti reljefs un spilgts pārstatījuma piemērs! Toties autora remarku *fūga* (reprīzē) ir grūti respektēt. Konstatēt daudz maz izteiktu fūgu neizdodas. Drīzāk tā ir samērā brīva fūgveida uzbūve (T. Ķeniņa polifono paņēmienu un formu brīvība jau vairākkārt tikusi atzīmēta).

Cikla fināls *Jesu Dulcis Memoria* ir brīnišķīgs astoņbalsīgas kora polifonijas piemērs. Visā ciklā īstenotā ideja, līdzīgi kā viduslaiku motetēs, apvienot divas valodas – latīņu un angļu – te iemiesota dubultkora faktūrā, kas pacelta līdz slāņu polifonijas līmenim.

Arī jau pieminētā *Alleluia* (1981) ir polifona motete astoņbalsīgam korim. To atklāj enerģiska apvērsta imitācija, bet visa vidusdaļa risināta kā brīvs fugato (pirmā imitācija ir tritonā!), kas sagatavo kulmināciju (arī pēckulminācijas atbalss ir imitāciju grupējums).

Polifonija T. Ķeņiņa kormūzikā neaprobežojas tikai ar iepriekš atzīmētajiem skaņdarbiem. Šeit varētu uzskaitīt vēl virkni interesantu, lielu un mazu kompozīciju, kurās kontrapunktisks skaņējums izteiksmīgi mijas ar cita veida faktūru: piemēru vidū ir *Jaunības dziesmas* (1978) un *Dvēseles ceļi* (1985) jauktajam korim, bībeles skats altam, baritonam, vīru un jauktajam korim ar ērģelēm *Pravietis Daniēls* (1956; te īpaši ir izvērstas kanons apakšējā kvartā, kas akcentē šādu tekstu: *Tad Daniēls aizgāja lūgt ar saviem biedriem, lai Debesu Tēvs tos žēlotu un viņus paglābtu, un noslēpumu atklātu* – it kā attēlota pravieša aiziešana, pārvietošanās process, kustība; sk. partitūrā [13]).

Tomēr vēl lielāku komplicētību un polimelodisku spriegumu polifonijai lemts sasniegt komponista kamermūzikā. Te diez vai iespējams uzskaitīt visus kontrapunktiskos paņēmienus – imitācijas, kanonus, pārstatījumus. To ir pārāk daudz, un tie ir stila neiztrūkstoša sastāvdaļa. Raksturosim tikai plašākas un būtiskākas polifonās uzbūves, proti, fūgas, fugato un nozīmīgus attīstības posmus.

Polifonā attīstībā bieži tiek iesaistīta skaņdarba galvenā tēma. Tā, piemēram, fugato princips likts lietā, lai izstrādātu Pirmās klaviersonātes galveno partiju (to pašu var teikt par Pirmās simfonijas pirmo daļu).

Kompozīcijas nozīmīgākais tematiskais materiāls ir pamatā arī fūgai no jau minētā *Concertante* flautai ar klavierēm, tāpat pirmajam Variāciju un fūgas ciklam par tautasdejas tēmu (1963). Turklāt abos pēdējos piemēros fūga kļūst par tematiskās attīstības procesa beidzamo, visaugstāko pakāpi. Mazliet atkāpjoties, jāatzīmē, ka pagaidām latviešu mūzikai nav raksturīgas fūgas par tautasdziesmu vai deju tēmām. Vēl var minēt tikai Jēkaba Graubiņa nelielo divbalsīgo fūgu (fugetu) par tēmu *Maza biju, neredzēju* no viņa klavierdarbu krājuma *Spēlmanītis*. Tuvas šai formai ir arī viņa apdares jauktajam korim *Smilšu kalniņā* un *Ej, saulīte, drīz pie Dieva*.

T. Ķeņiņa fūgu tematisms vienmēr ir ļoti intensīvs, dinamisks. Savās sarežģītākajās izpausmēs tas gūst arī īpatnēju skaņkārtisko veidolu, tiecas izmantot skaņurindas visas divpadsmit pakāpes. Tipiskus piemērus šai ziņā varam atrast Trīs fūgās akordeonam vai ērģelēm (1971).

I



Lento con espressione ♩ = ca 76 - 80



II

Vivace ♩ = ca 120

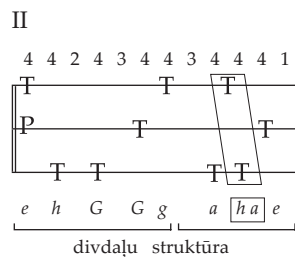
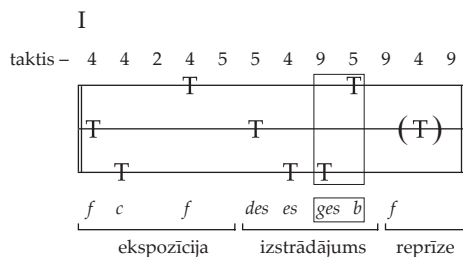


III

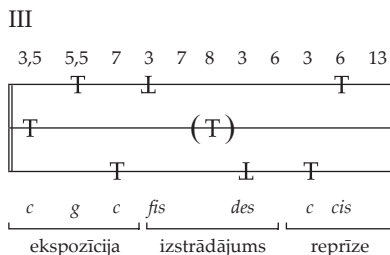
Šo kontrastējošo tēmu raksturs brīnišķīgi reprezentē tikpat kontrastējošās fūgas – noslēpumaini čabinošu pirmo, domīgi dziedošu otro (īsti polifons tēls: tēmas augšējās balsis pastorālo bezrūpību *noliedz* apakšējā ar savu nemierpilno pretsalikumu) un skercozu trešo. Atbilstoši žanra barokālajām tradīcijām visu trīs fūgu pamatā ir tikai viena tēla kontrapunktisks tvērums. Šādos apstākļos attīstībai jābūt īpaši meistarīgai un pārliecinošai.

T. Ņeniņa fūgās tematiskajai attīstībai pievērsta liela uzmanība. Savukārt tonālajā risinājumā diez vai atrodama kāda stabila likumsakarība. Piemēram, jau minētajā Variāciju un fūgas ciklā par tautasdejas tēmu tonālais plāns ir visai pieticīgs (G, D, F, C), kas dejas tematiskajā un žanriskajā kontekstā ir pilnīgi dabiski. Turpretī Koncertā četrpadsmit instrumentiem tēmas izklāsti sākas gandrīz ar katru no divpadsmit skaņām. To pašu dzirdam Trīs fūgās akordeonam vai ērģelēm. Pirmajā no tām tonālais faktors labi izceļ formas trijdaļību, jo vidusdaļu vieno četras bemolu tonalitātes – minori. Trešajā fūgā triju daļu pretstatījumu akcentē tritona tonālā sfēra:

119

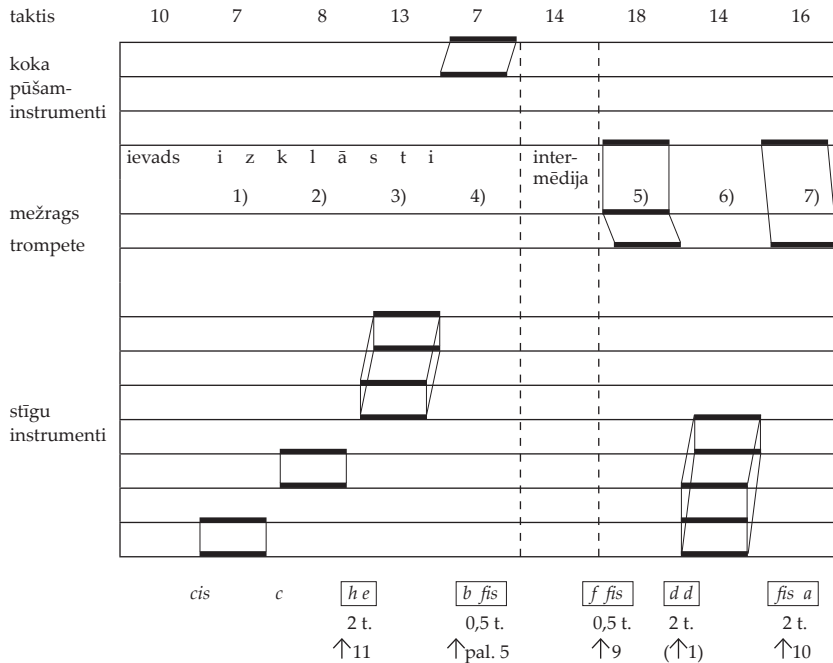


Šajā un turpmākajās shēmās stretu apzīmējumi ir apvilkti.



Daudz stabilākas komponista tehnikas iezīmes ir tēmas pārveidojumi (inversijas, paplašinājumi) un stretas. Šie paņēmieni vērojami gandrīz katrā fūgveida uzbūvē.

Koncerta 14 instrumentiem trešajā daļā saskatāma vesela stretu sistēma. Tēma tiek imitēta oktāvas, kvartas, palielinātas kvintas, nonas un decimas intervālos. Taču, izņemot I v = -1, S. Taņejeva teorijas *Index verticalis* citas nozīmes šeit nevaram noteikt, jo atkārtojumos tēmas intonācijas nepaliek sastingušas, negrozāmas, tās tiek variētas. To parāda sekojošā shēma, kurā atspoguļoti tēmas izklāsti ar dublējumiem balsu pāros un ar stretu attiecībām, kopskaitā septiņi (norādīti imitāciju intervāli, iestāšanās laika starpība, tonālais plāns; dublējumu dēļ reālais balsu skaits ir mazāks par četrpadsmit; tonalitāšu apzīmējumi nosacīti).



Raksturojot pretsalikumus, jāsecina, ka T. Ķeniņa polifonijā tie parasti nav izturēti un negūst tēmai radniecīgu patstāvību – šai ziņā izpaužas līdzība P. Hindemitam un pretstats, piemēram, D. Šostakovičam. Zināms izņēmums ir *Concertante* flautai un klavierēm, kur pirmās daļas noslēgumā vairākas reizes tiek atkārtota ne vien tēma, bet arī pavadošā balss, t. i., pretsalikums, un tādējādi rodas dubultfūgas iezīmes.

Intermēdijās komponists netiecas pēc īpašiem kontrastiem vai pretstatījumiem. Šie posmi vai nu pilda saites funkciju, vai arī kļūst par tēmas intonāciju aktīva izstrādājuma zonām. Te atkal gribētos atgādināt *Concertante* pirmās daļas noslēguma fūgu, kuras lielā centrālā intermēdija sastāv no interesantiem, kontrapunktiski vertikāliem pārstatījumiem ar polimorfu (daudznozīmīgu) I v rādītāju.

Starp citu, šeit vērts pakavēties arī pie kādas teorētiskas problēmas. S. Taņejeva pārstatījumu teorija tās tradicionālajā veidā ir izmantojama tikai diatonikas ietvaros. Alterācijas un hromatismi netraucē veikt aprēķinus vienīgi tik ilgi, kamēr skaņkārtas pakāpju skaits nepārsniedz septiņas. S. Taņejeva metodika varētu noderēt arī sarežģītākā skaņkārtiskajā kontekstā, tikai tad būtu jālieto daļveida kāpinātāji.

Un tiešām! Piemēram, parastajā diatonikā oktāvas pārstatījumu var apzīmēt gan ar tradicionālo -7 , gan ar *septiņām septiņdaļām* (jo attiecīgajā skaņkārtā ir septiņas pakāpes, tātad septiņas septiņdaļas). Divpadsmit skaņu (divpadsmit pakāpju) sistēmā jālieto divpadsmitdaļu daļskaitļi (oktāvas pārstatījums te apzīmējams ar $12/12$). Pentatonikā nepieciešama piecdaļu sistēma (tam pašam oktāvas pārstatījumam atbilst $I v = -5/5$).

Daļveida *Index verticalis* tādējādi veiks dubultu funkciju: tā saucēs parādīs mūzikas skaņkārtisko sistēmu (pakāpju skaitu), bet skaitītājs, līdzīgi kā S. Taņejeva teorijā – transpozīcijas intervālu summu.

Atgriežoties pie T. Ņeniņa *Concertante*, pirmās daļas beigu fūgā, otrās intermēdijas sākumā (118.–119. t.) apakšējā balsī iezīmējas astoņu pakāpju skaņkārtā, ko Rietumeiropā mēdz dēvēt par oktotonisko, bet krievu mūzikas teorijā par skaņurindu *tonis-pustonis*. Taču viena no augšējām balsīm (labās rokas klavieru partija) šai skaņkārtai precīzi neatbilst un paliek pakāpju kopskaitu līdz 12. Tāpēc arī apzīmējumos būtu pareizāk balsīties uz divpadsmit skaņu sistēmu, saucējā lietojot skaitli 12, nevis oktotonikai raksturīgo 8. Līdz ar to $I v = -1/12$. Salīdzinot 121. un 123. takti, secinām, ka $I v = +11/12$ (citās taktīs intonatīvie atkārtojumi nav burtiski, tāpēc *Index verticalis* nevar noteikt):

The image displays two excerpts of a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno). The first excerpt, labeled 'a', covers measures 118, 119, and 120. Measure 119 includes the instruction 'cresc.' and 'più marcato'. A bracket below measures 118-120 is labeled 'a' and 'Iv = -1/12'. The second excerpt, labeled 'b', covers measures 121, 122, and 123. A bracket below measures 121-123 is labeled 'b' and 'Iv = +11/12'. The piano part features triplets and octaves, while the flute part has melodic lines with some grace notes.

Abu tēmu oktāvas pārstatījumus šīs pašas fūgas sākumā iespējams raksturot ar S. Taņejeva teorijas tradicionālajiem apzīmējumiem (-21).

Concertante pirmās daļas kopējā shēma:

		intermēdija I		intermēdija II		intermēdija III		intermēdija IV		
taktis - 72	—	2	11 11	10	11	14	9	1	8	16
T ...	flautas kadence	T	T ₂	(imitācija)	P		L		T ₂	
			T		T ₂					
		T ₂	P		T	$\underline{\underline{=}} \times \times \times$	$\underline{\underline{=}} \times \times \times (\times \times \times)$		$\overline{\text{T}}$	$\begin{matrix} \text{T} \\ \text{T} \end{matrix}$
						a)	b)			
		(d) (f/s)		(d)				(a)		$\boxed{(d) (es)}$
		I v = -21		-21		$-\frac{1}{12}$	$+\frac{11}{12}$			
		$\underline{\underline{=}} \times \times$		$\times \times$						

Arī *Concertante* fināls noslēdzas ar fugato.

Taču vēl oriģinālākas un dziļākas polifona rakstura koncepcijas nekā kamerzmūzikā vērojamas šā komponista simfonijās. Zīmīgi, ka T. Ķeniņš tajās, līdzīgi kā citu žanru darbos, visnotaļ distancējas no kāda dominējoša, vispārēja modeļa, bet ikreiz realizē jaunu, ļoti individualizētu ieceru (tas raksturīgi arī citiem izciliem 20. gadsimta simfoniekiem, piemēram, S. Prokofjevam, D. Šostakovičam, P. Hindemitam un A. Onegēram). Stabili ir nevis konkrēti modeļi, bet gan stila vaibsti, un šai ziņā polifonijas fenomēns ir īpaši noturīgs.

Interesanti kontrapunkta paņēmieni sastopami arī tajās simfonijās (Otrajā, Ceturtajā, Piektajā, Astotajā), kuras nepieder pie polifoni piesātinātākajām partitūrām. Profesionāla klausītāja auss no *apkārtējās faktūras vides* izdalīs ričerkāru Otrās simfonijas otrās daļas otrajā variācijā, kanonu $\uparrow 6$ intervālā (partitūrā [30]) un fugato (partitūrā [50]) šīs simfonijas finālā, arī ilgstošu kanonu ($\downarrow 8$) Astotās simfonijas vidusdaļā – vienā no skaistākajām T. Ķeniņa skaņdarbu lēnajām epizodēm.

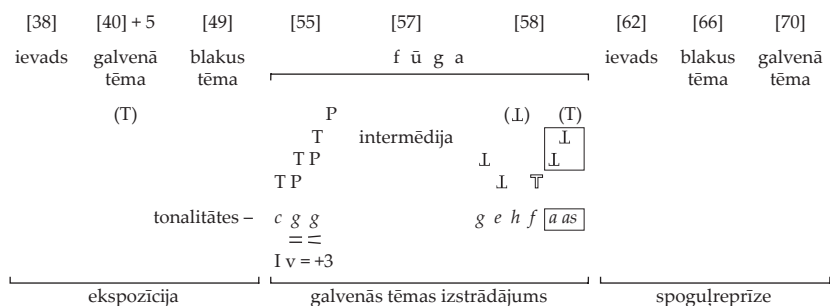
Tās simfonijas, kurās polifonija kļūst par vienu no virtuozā arhitekta celtnes stūrakmeņiem – Pirmo, Trešo, Sesto un Septīto – nepieciešams komentēt atsevišķi.

Jau Pirmā simfonija (1959) ir speciālas analīzes cienīga, lai gan, kā jau pati Pirmā, tā ir tradicionālāka par nākošajām. Sekojot franču simfonijas tradīcijām, šis darbs veidots no trim daļām. Tas nav garš (skan 20'), liekvārdība šai mūzikai ir sveša, un salīdzinājumā ar citām T. Ķeniņa simfonijām tā ir poētiskāka, sirsnīgāka, intīmāka un melodiskāka. Protams, lirika tajā nav vienīgā sfēra. Kā jau simfonijās pieņemts, kopējās koncepcijas virzītājspēks ir pretpolu dialektika, pretstatījums. Bet, kaut arī simfonijas vispārējā attīstības likne virzās no lirikas uz heroiku, no minora uz mažoru, cikla emocionālā dominante ir gaiša, mazliet melanholiski iekrāsota, dziedošā lirika. Mijoties ar tēlu aktivizācijas un enerģijas salīdzinām, tā

nosaka simfonijas malējo daļu saturu (atšķiras tikai noslēgumi – pirmā daļa izskan liriski, fināls heroiski); savukārt otrajā daļā lirika valda viscaur, koncentrējoties fagota (melanholiskā fagota!) mazās tercās smeldzīgajā intonācijā, kurai pakāpeniski pievienojas arī citi instrumenti, līdz beidzot tā visā daļā kļūst par dominējošo un iezīmējas savdabīgas instrumentālās jeb tembra variācijas (tikpat neatlaidīga ir mazās sekundas intonācija A. Onegēra Otrās simfonijas otrajā daļā, taču tā tverta daudz tumšākā, traģiskākā bezcerības noskaņojumā).

T. Ņeniņa Pirmās simfonijas fināla izstrādājums kopumā veidots kā brīva fūga. Kad fināla tematiskais materiāls – ievads, galvenā un blakus partija – ir izklāstīts (partitūrā [38]–[55]), skaņradis iedziļinās pamattēmas tēlainībā (fūga; partitūrā [55]–[62]), lai reprīzē ([62]) vispirms sniegtu ievada un blakus partijas reminiscenci, bet pašā izskaņā atgādinātu arī galveno tēzi ([70]).

Fūgas īpatnības pārsvarā ir tipiskas T. Ņeniņa stilam: izmantoti inversijas paņēmieni (partitūrā [58]) pēc tēmas ekspozīcijas – stretas, augmentācija un nepilni izklāsti ([60]). Visai neparasts ir izturētais pretsalikums fūgas ekspozīcijā, kas tēmas trešajā izklāstā turklāt veido retu attālināto pārstājumu ar $I v = +3$. Intermēdija ir tikai viena ([57]), taču ne īpaši nozīmīga. Prioritāte nepārprotami atvēlēta tematismam (drošās un aktīvās augšupejošās kvartas pamattēmā mazliet atgādina L. van Bēthovena 31. klavierpersonātes fināla fūgas tēmu). Lūk, simfonijas fināla formas shēma (tonalitātes norādītas nosacīti; ar *P* apzīmēts pretsalikums):



Simfonijas otrajai daļai ir dubultfūgas iezīmes – pirmās tēmas otrajā izklāstā tai kā pretsalikums tiek pievienota otra. Abas tēmas savstarpēji dažādi kontrapunktē, konsekventi veidojot gan sākotnējā salikuma atkārtojumu ekspozīcijā (partitūrā [24]), gan vēlāk arī atvasinātus variantus oktāvas ([25]) un divkārši pārstāmajā ([29]) kontrapunktā, savukārt reprīzē ([33]) atkal atgriežoties pie sākotnējām attiecībām. Otrā tēma turklāt skan kanonā ([25], [27], [28]).

[24], [33]

Fl., Cl.
p

Vla, Vc.
mp *poco*

oktāvas pārstatījums

[25]

archi
p

legni
p

[27]

Archi
mp

decimas pārstatījums

[28]

Fl. *P*

Cl.

divkāršais pārstatījums

[29]

tromba *P*

corno
mp

Lai atklātu Trešās simfonijas (1970) tēlu paleti, kas ir daudz tumšāka, skarbāka nekā Pirmajā simfonijā, vietām arī fantastiska, T. Ķeniņš polifoniju izmanto vēl jo plašāk.

Šā darba tapšanas laikā autors jau ir to komponistu vidū, kas aktīvi meklē jaunus simfonijas modeļus, vairoties no apnikušām tradīcijām un shēmām. T. Ķeniņš atteicies no tādas šķietami nešķiramas simfonisma sastāvdaļas kā sonātes forma. Tā neparādās nevienā no trim cikla daļām.

Katrā daļā tiek izstrādāta tikai viena pamattēma, turklāt tās ir savstarpēji visai radniecīgas. Par kopsaucēju kļūst bagātīgi hromatizētas intonācijas, kas veido izvērstu, vijūgu līniju samērā šaurā, it kā *saspiestā, sasprindzinātā* diapazonā.

Protams, tas viss ir tikai mūzikā pausto noskaņu tieši uztveramais, ārējais slānis. Tematisma vienotība ļauj skaidri apjaust simfonijas saturisko vadlīniju – noteiktu, it kā personificētu darbības figūru, *lirisko varoni*.

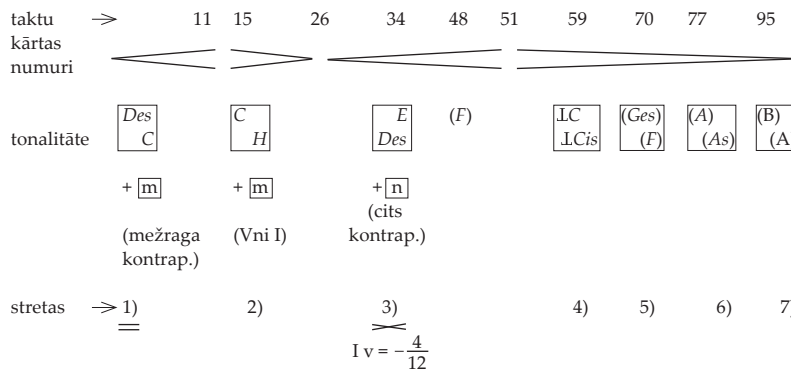
Tiesa gan, sevišķi lirisks šis *liriskais varonis* nav. Pirmajā daļā tas asociējas ar stipru, enerģisku personību, kuras ceļš stingri virzās uz nosprausto mērķi. Vide nav nedz pasīva, nedz īpaši labvēlīga. Pamattēmai nepārtraukti tiek pievienoti kontrapunkti, kas bieži veido veselus faktūras slāņus, radot diezgan drūmu, bezjūtīgu, var teikt, nomācošu darbības atmosfēru. Taču varonis nejutas apdraudēts. Viņš turpina ceļu bez sevišķām emocijām un ciešanām, it kā nemaz netiektos pēc lielākas gaismas un mīlestības.

Tomēr iekšējais nemiers viņu nepamet, un vienubrīd ceļu pārtrauc dziļas pārdomas. Pirmā daļa tik tiešām nebeidzas, bet apraujas. Sākas drāmas otrā fāze – otrā daļa. Fiziskās kustības, pārvietošanās efekta vietā te dominē intelektuāla rosība, domu process. Tas iemiesots nepārtraukti izturētā kanona principā. Visi septiņi tēmas izklāsti ir kanoniski, stretveidīgi, balsu iestāšanās laiks atšķiras par trim ceturtdaļām. Arī kanona intervāls ir stabils un spriegs – piecos gadījumos tā ir mazā sekunda. Acīmredzot kanonā valdošais atbalss efekts (savdabīga *piekrišana*) stiprina varoni viņa pārdomās, vieš pārliecību, ticību.

Mūzika atkal apraujas bez īpaša noslēguma. Ceļš turpinās. Nu kustība ir vēl aktīvāka, drošāka, pateicoties marša raksturam, kas nepārprotami kļuvis par pamattēla iezīmi. Maršs atspoguļo arī simfoniskās drāmas pēdējā fāzē (trešajā daļā) sasniegto spēka apziņu, pārliecību.

Veidojot simfonijas dramaturģisko līkni, komponists meistarīgi rada plašus dinamikas viļņus, kas vieno visu formu, dara to aptveramāku un sekmīgi aizvieto sonātes formai piemītošo procesualitāti.

Otrs svarīgākais formveides faktors ir nemitīgs polifonijas lietojums – tas vērojams gan domas kontrapunktiskajā izpausmē (polimelodiskumā), gan plašākās uzbūvēs.

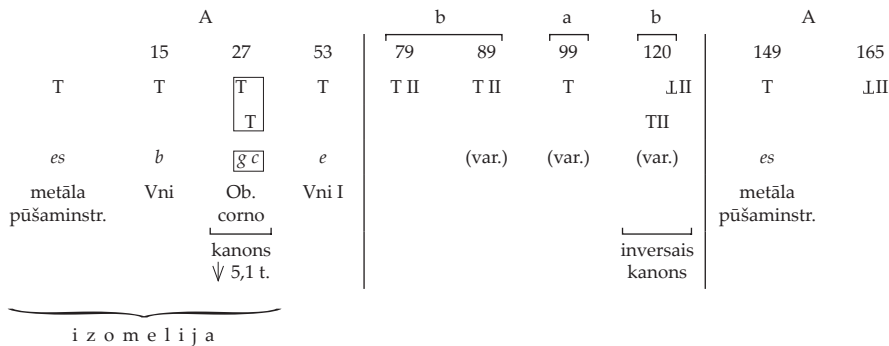


3. daļa

Molto animato e brioso

Pamattēma

Formas shēma



Pirmās daļas shēmā redzams, ka polifoniju te koncentrē pieci kontrapunktiskie mezgli:

- 1) dubultkanonam radniecīga uzbūve, kurā ietilpst pamattēmas trīsbalīga streta (*tromboni, tuba, corni; V-ni I*) un koka pūšaminstrumentu (ar dublējumiem) kanons \uparrow nonā (balsu iestāšanās laika starpība ir viena takts);
- 2) pamattēmas izklāsts (*V-ni I, II*), ko brīvi imitē fagoti, tromboni, tuba; vēlāk pievienojas mežragu kontrapunkts, kas savukārt tiek imitēts kopā ar pamattēmas fragmentiem;

- 3) dubultfugato (pamattēma un minētais kontrapunkts). No 113. takts tam pievienojas dubultkanons (*Fl., Cl.+V-ni I, II un V-le+Vc*);
- 4) pamattēma ksilofona partijā; pārējie instrumenti veido tai kontrapunktu;
- 5) minētais kontrapunkts + pamattēmas kanons, kura rispostai ir reprīzes funkcija.

Otrās daļas shēma liecina, ka nemainīgs tēmas izklāsta princips ir divbalsīgs kanons (streta), kurā balsu iestāšanās laika starpība ir trīs ceturtdaļas. Trešā kanona struktūra ($\downarrow m3$) iezīmē atkāpi no iepriekšējo kanonu noteikumiem ($\downarrow m2$): $I v = -4/12$. Ceturtā kanona inversija veidota transponēti apvērstā, nevis spoguļveida kontrapunktā (resp., nav spoguļprecizitātes).

Trešās daļas shēmā pamattēmas melodiskā līnija (T) attēlota bez ritma, jo tēmas hromatiskās intonācijas, apvienojoties stabilās grupās, ikreiz ritmiski mainās. Šā principa nosaukums ir **izomelija**. Pretēji izoritmijai, kuras ietvaros atkārtojoties mainās nevis ritma struktūra, bet skaņu secība, izomelijā skaņu secība atkārtojumos saglabājas nemainīga, toties ritms mainās.

Aplūkotie piemēri ir polifonās tehnikas augstākā izpausme T. Ķeniņa Trešajā, Ceturtajā un Piektajā simfonijā. Radniecīgā satura un tēlu loka dēļ šīs kompozīcijas, domājams, vērts apvienot vienā grupā.

Katra no nākošajām simfonijām (Sestā, Septītā, Astotā) iemieso ļoti atšķirīgas, individualizētas ieceres.

Viens no spilgtākajiem un interesantākajiem sasniegumiem skaņražā polifonijā ir viņa Sestā simfonija (1978). Tās četrdaļu cikla pamatā ir *cis moll* fūgas tēmas (kopskaitā trīs) no J. S. Baha *Labi temperētā klavesīna* pirmās daļas. Bez tam izmantota skaņu secība *B-A-C-H* (transponētā veidā).

Šī simfonija, šķiet, ir izcilākais piemērs T. Ķeniņa polifonijas nozīmībai un nopietnībai, fūgas un J. S. Baha tehnikas vietai komponista pārdomās un radošajos impulsos. Tepat minēsim T. Ķeniņa skaņdarbu vīru korim *Ozola vainags* (1990), kurā arī izmantots *B-A-C-H* motīvs, un *Koraļu kantāti* (1992) par vairākām J. S. Baha tēmām², kas vēl spilgtāk apliecina J. S. Baha citātu, *B-A-C-H* motīva un fūgas principa īpatsvaru latviešu meistara polifonijā.

Pēc paša komponista vārdiem, katra no Sestās simfonijas pirmajām trim daļām (visas četras daļas seko bez pārtraukuma: *lēni-ātri-lēni-ātri*) uztverama kā ievads nākošajai. Un tiešām, simfonijā jūtama nepārtraukta **attīstība**, pakāpenisks **process**. Taču katra nākošā stadija ietver oriģinālu un interesantu šā procesa pavērsienus.

Pirmā daļa ir septiņbalsīga fūga. Vienlaikus tā ir impresija par J. S. Baha fūgas tēmām (šeit būtu vietā muzikologa Jāņa Mediņa termins *septiņlineārā fūga*, jo fūgas balsis bieži pārsniedz atsevišķu instrumentu partijas, liekot tām apvienoties veselos slāņos).

Otrā daļa ir brīvāka fūga vai, precīzāk, trīskāršam fugato tuva uzbūve (*prestissimo tempā*).

² Šī kompozīcija sacerēta jauktajam korim, ērģelēm, mežragam un trompetei. Katra tās daļa ietver kādu J. S. Baha tēmu, kā arī latviešu dzejnieka tekstu:
 1. d. *Tā Kunga svētība* – J. S. Baha 140. kantātes 4. numura tēma, teksta autors – Ludis Bērziņš, mūzikai raksturīgas kanoniskas un imitācijveida kora replikas;
 2. d. *Tā Kunga žēlastība* – Ārija no J. S. Baha Svītas orķestrim *D dur*, teksta autors – Augusts Saulietis; mūzikā uz kora repliku fona (akordu faktūra) risinās mežraga un trompetes kontrapunktisks dialogs;
 3. d. *Tā Kunga spēks* – tēma no J. S. Baha partītas vijolei solo *g moll*, teksta autors Arnolds Lūsis.
 Pievienojot J. S. Baha kontrapunktiskajai faktūrai korāļveida replikas, T. Ķeniņš veido savdabīgu radošā darba inversiju tiem izplatītājiem gadījumiem, kad korāļa tēma tiek izmantota kā pamats fūgai! (Te, starp citu, viens no piemēriem ir arī pirmā fūga latviešu profesionālajā mūzikā – *Mostieties, stabules un kokles* no Jurjānu Andreja 1887. gadā sacerētās *Gariģās kantātes*).

Trešā daļa veidota kā lēna trijdaļu fūga par pirmo no J. S. Baha tēmām. Tā ir četrlineāra. Finālā izcelta jau minētā pirmā tēma, kas tiek vairākkārt citēta uz ātras, vietumis J. S. Baha otrajai tēmai līdzīgas kustības fona.

Tātad T. Ķeniņa Sesto simfoniju varētu ierindot to kompozīciju – parafrāžu un fantāziju – vidū, kuras skaņraži, īpaši 19. gadsimtā, rakstījuši par citu autoru tēmām. Atcerēsimies kaut vai Ferenca Lista mūziku. Arī T. Ķeniņa skaņdarbs ir savdabīga *simfoniska fantāzija par Baha tēmām*.

Neilgi pirms Sestās simfonijas komponists sacerējis simfonisko opusu *Beatae Voces Tenebrae (Paģātnes cildenās balsis, 1977)*, kur katrā no četrām daļām citētas gan J. S. Baha, gan F. Lista, arī L. van Bēthovena un G. Forē tēmas. Taču Sestās simfonijas specifiku nosaka tieši J. S. Baha daudz balsīgais, kontrapunktiskais pirmavots – fūga. 19. gadsimta mūzikā mēs analogus piemērus neatrodam. Un te būtu vietā salīdzinājums nevis ar F. Listu, bet ar Renesanses laikmeta tā sauktajām *parodiju mesām*. Atšķirībā no *parafrāžu mesu* vienbalsīgā tematisma, kas aizgūts no gregoriskajiem korāļiem (piemēram, Jakoba Obrehta mesa *Caput*), parodiju mesas tematiski atvasinātas no atsevišķām motetēm, šansoniem vai madrigāliem; izmantotas gan to melodijas, gan pilni kontrapunktiski kompleksi, kas iemiesoti citā žanriskā veidolā (piemērs ir J. Obrehta mesa *Malheur me bat*, kurā pārstrādāts Johana Okehema trīsbalsīgais šansons ar tādu pašu nosaukumu). Radniecīgu paņēmieni principā izmantojis arī T. Ķeniņš, it kā atvasinot savu Sesto simfoniju no J. S. Baha patiesi simfoniskās fūgas.

Līdzīga doma pausta Ingridas Zemzares grāmatā *Tāivaldis Ķeniņš. Starp divām pasaulēm*, kur Sestās simfonijas (*Ad fugam*) komentāros [2, 81–86] ar šo rindu autora atļauju izmantota virkne viņa atziņu un analītisko novērojumu. Tomēr pie interesantākajām detaļām pakavēsimies vēlreiz.

Tehniski visbagātākā un meistarīgākā ir Sestās simfonijas pirmā daļa – īpatnēja J. S. Baha–T. Ķeniņa fūga, kas sastāv no trim fāzēm (38+10+28 t.). Pirmajā no tām J. S. Baha fūgas sākotnējais posms izvērsts koka pūšaminstrumentos uz stīgu pedāļa un timpānu veseltoņu gammas (vai D_7^{-5}) fona. 31. taktī skanējumam pievienojas trompetes un mežragi ar transponētu *B-A-C-H* motīvu (starp citu, transponēta arī J. S. Baha fūgas pozīcija – no *cis* uz *c*). Fūgas tēma ir ļoti tuva *B-A-C-H* secībai (atšķirība skar tikai pustomi tēmas vidū), un šī tuvība acīmredzot arī nav palikusi ārpus T. Ķeniņa uzmanības loka.

Pirmās daļas centrālajā fāzē tēmas trešo attīstības vilni atbalsta arī stīgu instrumenti. Šeit T. Ķeniņš it kā turpina J. S. Baha aizsākto domu, meklējot sevī un mūsos rezonansi dižmeistara balsij, viņa idejām. Fūgas galvenā tēma kā īsts apbrīnas objekts tiek demonstrēta dažādos tempos, ritmos un stretās (kas T. Ķeniņa stilam arvien bijis raksturīgi). Ieskanas pat atgriezenisks jeb vēžveida izklāsts (54.–55. t.).

Pēdējai fāzei ir kulminācijas un reprīzes funkcija, taču turpinās arī attīstība. Tieši te pievienojas J. S. Baha fūgas otrā un trešā tēma. Noslēgumā atkal skan *B-A-C-H* motīvs, bet citā tonālajā pozīcijā, radot sonātiskuma iezīmes.

Klausoties šo simfonijas daļu, ar uzmanību un interesi sekojam gan tematisma uzstājībai (intermēdiju šeit faktiski nav), gan stretu dāsnūmam (augšupvērstas oktāvas, kvintas, kvartas attiecībās, lejupvērstas kvartas, tercās, sekundas attiecībās), gan tonālā plāna mērķtiecībai (galvenā, dominantes un subdominantes tonalitāte ekspozīcijā, attālināšanās līdz tritona sfērai vidusdaļā, abu iepriekšējo polu savdabīga sintēze reprīzē). Taču visspēcīgāko iespaidu mums, protams, sniegs pati mūzikas tēlainā pasaule.

Tā acīmredzami ir uztverama kā mūžības un šodienas dialogs, kontrapunkts. Bet šis kontrapunkts ir grūts, disonējošs, dramatisks, varbūt pat traģisks.

Sākumā T. Ķeniņš ļauj brīvi izskanēt J. S. Baha fūgas pirmajām 25 taktīm koka pūšaminstrumentu aranžējumā – mūzika lēni un melanoliski plūst it kā no Visuma dzīlēm. Stīgu instrumenti un timpāni rada pedalizētu fonu – tādu kā sonorisku čaukstoņas efektu, izceļot tieši šo kosmisko noskaņu, telpiskumu: rodas asociācijas ar kosmosa šalkām, *kosmosa vibrācijām* vai kāda mehāniska, pārpersoniska tēla attālinātu elpu.

Pēc neilga laika šī sonoriskā vide kļūst citāda, aktīvāka, un veidojas jaunas asociācijas. Ideāla vai mūžības simbols (J. S. Baha fūga) saduras ar mūsdienu urbānistisko dzīvi, izkropļoto apziņu, slimīgo intonāciju. Un šis simbols, šis ideāls zaudē savu autonomiju, savu veselumu, sadrūp, kļūst sadrumstalots; varbūt tas iet bojā, nespējot pastāvēt mūsu pasaulē, bet varbūt arī, piemērojoties mums, mūsu valodai un apziņai, nāk mums pretī, cenšas iekļauties starp mums, lai mūs izprastu, glābtu un svētītu.

Ne mazāk oriģināla un polifoni sarežģīta ir T. Ķeniņa Septītā simfonija mecosoprānam un simfoniskajam orķestrim (1980). Turpinās viņa pārdomas par mūžību mūsdienās un mūsdienām mūžībā. Bet šoreiz skaņradim nav bijusi nepieciešama J. S. Baha balss vai kāds cits simbols no *Beatae Voces Tenebrae (Pagātnes cildenajām balsīm)*. Tagad komponists pievērsies vārdam. Ata Ķeniņa *Likteņdziesma* ir visas simfonijas saturiskais centrs un ieceres kulminācija:

*Caur ciešanām un ilgām
Tavs ceļš tev mūžam ies,
Kā nakts zem zvaigznēm zilgām,
Kā teikā satinies.*

*Cik liktens bij, cik vaina,
Kas to šai brīdī teiks,
Bet zini – rīta aina
Visbaigo nakti veiks.*

*Jo tumšāka top taka,
Jo klintis stāvāk stāj,
Jo drošāk sirds lai saka:
Man Dieva roka māj!*

*Ej droši naktij pretī,
Tā tikai vārti vien,
Kas tevi, tavu laiku
Ved augstāku arvien!*

Šai poētiski filozofiskajai ārijai vēl seko Epilogs – aicinājums:

*Saņem, saņem, dvēsele,
Saules spēku sevī,
Ļauj, lai gaišā pasaule
Laistās, margo tevī!*

*Saņem, saņem, dvēsele,
Lielo mieru sevī,
Ļauj, lai zvaigžņu pasaule
Viegli pārslō tevī!*

Tāpat pilnīgi jauns princips T. Ķeniņa simfonijās ir pasakalja. Pats komponists vēlas to uzsvērt, sniedzot apakšvirsrakstu *simfonija pasakaljas formā*. Faktiski pasakalja šeit nosaka formu pat divos līmeņos. Darba gaitā gandrīz nepārtraukti skan pamattēma (neskaitot atsevišķas tās intonācijas, pilnīgāku izklāstu skaits ir 19), un arī viena no daļām (otrā) ir pasakalja gan nosaukuma, gan attīstības principu ziņā.

Četru fāžu dramaturģiju veido 1) ievads, 2) pasakalja un fūga, 3) ārija (likteņdziesma), 4) epilogs. Skaidri nodalāmi arī četri dinamikas viļņi, kas vieno tēmas atsevišķos izklāstus (it kā notušējot arī divu pirmo daļu robežu).

Minorīgas noskaņas tēma ar tonālo centru *e* aptver desmit no hromatiskās skaņurindas divpadsmit skaņām un asociējas ar psiholoģiski grūtu, pakāpenisku kāpumu.



Tomēr I. Zemzares grāmatā lasām komponista vārdus: *Lielu iespaidu viņa (O. Mesiāna – G. P.) klasē atstāja visi tie ritmi, kurus viņš bija izstudējis no indiešu mūzikas pamatiem un kurus viņš mums lika mācīties. To visu esmu mēģinājis asimilēt savā mūzikā, un tas parādās dažādā veidā manu skaņdarbu faktūrā [2, 66].*

Septītajā simfonijā tas tiešām parādās sevišķi mērķtiecīgi un dāsni! Nevar gan teikt, ka komponists seko izomelijas principiem gluži dogmatiski (T. Ķeniņš dogmas neatzīst) – dažreiz mainās arī melodika, tomēr ritma 20 varianti tēmas 19 izklāstos ir acīmredzami (pats pirmais izklāsts ir kanoniski divbalsīgs):

The image displays a musical score for the first movement of the 7th Symphony by I. Zemzars. It consists of three systems of music, each with two staves. The first system (measures 1-19) is in bass clef, 4/4 time, and features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system (measures 20-48) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 49-54) is in treble clef, 4/4 time, and shows a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The score includes dynamic markings such as *mp* and *p*, and various rhythmic patterns.

81
4)

86

102
5)

105

112
6)

115

123
7)

126

Vni. I, legni
131

Vni. II pizz., Sil., tr-ba, legni

(N)

155
9)

158

201
10)  Musical notation for measures 201-223, consisting of two staves in 4/4 time. The first staff contains measures 201-223, and the second staff contains measures 224-228.

224
11)  Musical notation for measures 224-228, consisting of two staves in 4/4 time. The first staff contains measures 224-228, and the second staff contains measures 229-272.

273
12)  Musical notation for measures 273-277, consisting of two staves in 4/4 time. The first staff contains measures 273-277, and the second staff contains measures 278-285.

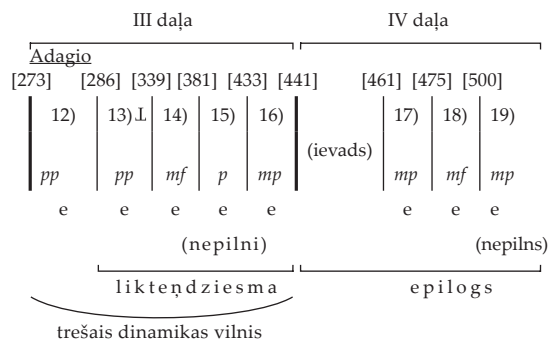
L 286 *8^{va}*
13)  Musical notation for measures 286-296, consisting of two staves in 4/4 time. The first staff contains measures 286-296, and the second staff contains measures 297-338.

339
14)  Musical notation for measures 339-344, consisting of two staves in 3/4 time. The first staff contains measures 339-344, and the second staff contains measures 345-380.

381
15)  Musical notation for measures 381-432, consisting of two staves in 4/4 time. The first staff contains measures 381-432, and the second staff contains measures 433-460.

461 Percussion Ob. b-cl.
17)  Musical notation for measures 461-474, consisting of two staves in 3/4 time. The first staff contains measures 461-474, and the second staff contains measures 475-499.

500
19)  Musical notation for measures 500-504, consisting of two staves in 4/4 time. The first staff contains measures 500-504, and the second staff contains measures 505-509.



Arī Latvijā komponisti simfoniski droši un meistarīgi veido fūgas, realizējot nopietnas un oriģinālas ieceres (Jāņa Ivanova Trīspadsmitā simfonija, Romualda Kalsona Trešā simfonija, Andra Vecumnieka Pirmā simfonija). Spilgta ir Pētera Plakida ironijas pilnā simfoniskā fūga (*Dziedoša prelūdiņa un dancojoša fūga*). Vienmēr asprātīgs savā polifonijā un fūgās ir Juris Karlsons...

Bet Tālivalža Ķeniņa fūgas un polifonija kopumā ir sevišķi organiskas, izkoptas stila īpatnības piemērs. Rets dažādu nacionālo un profesionālo tradīciju mijiedarbes paraugs. Tas tiešām ir profesora teorētiska un komponista praktiķa auglīgas *sadarbības* rezultāts. Skaņdardis bagātinājis latviešu mūzikas vēsturi ar savdabīgām, izcilā tehnikā veidotām lappusēm, kuras vēl ilgi priecēs gan plašas klausītāju aprindas, gan profesionāļus un studentus.

Tālivalža Ķeniņa stila un polifonijas pētījumi ir pelnījuši turpinājumu!

COUNTERPOINTS AND FUGUES IN MUSIC
OF TĀLIVALDIS ĶEŅIŅŠ –
PROFESSOR OF COUNTERPOINT AND FUGUE
Georgs Pelēcis

Summary

Tālvāldis Ķeņiņš is one of the most significant Latvian composers who spent all their creative life in emigration. From the very beginning of his professional career contrapuntal texture and fugue became rather typical for his style. Jāzeps Vītols, his first teacher of counterpoint and fugue, estimated with the highest mark his examination tests in our conservatoire. However the young man was still scarcely grounded well in this field. The composer remembers that lessons of counterpoint and fugue were insufficient since managed without any analysis of classical music. The young composer continued his education in Parisian conservatoire where theoretical subjects were studied more seriously and deeper. The highest level of his comprehension of contrapuntal and fugal theory and history was reached later, in Toronto where he moved from Paris and became professor in the local university and conservatoire. It is really portentous that Tālvāldis Ķeņiņš dealt with counterpoint and fugue very intensive all his life as a teacher and composer.

We can see the masterful contrapuntal technique in a great number of his choral works. Sometimes this technique is used in the central link of the piece contrasting with its extreme links (*Latvijai*, 1944, for a mail choir; *Zelta zirnis*, 1978, for a female choir; *Kristus roze*, 1955, *Nogrīmušā pīlī*, 1989, for a mixed choir). Sometimes a final phase is stressed by this technique (*Dieva kalpa vakars*, 1954). Sometimes this texture marks the initial impuls (*Alleluia*, 1981). A mode of invertible counterpoint can be found in *Zachaeus Arborum Ascendit* – the last movement but one of *Piae Cantiones Novae* (1969).

But in chamber music of T. Ķeņiņš the contrapuntal methods and fugues are stated especially rich. Only the most important examples will be listed.

- First piano sonata (1961) – the central fragment of the first movement;
- *Folk Dance, Variations and Fugue* for two pianos – 8 hands (1963);
- *Concertante* for flute and piano (1966) with a final fugue;
- A piano fugue from *Variations* by eight composers for two pianos (1967);
- Two piano canons (1971);
- Three fugues for accordeon or organ;
- Piano sonata fantasie Nr. 2 (1981) – one of epizodes in the first movement;
- Concerto for 14 instruments (1982) – the third movement;
- *Adagio and fugue* for alto, cello and organ (1985).

The third group of T. Ķeņiņš' contrapuntal methods and fugues can be seen in his orchestral scores. We enjoy the greatest skill and weight of these principles in his First symphony (1959) where the elaboration in the final movement is written as a free fugue; or his Third symphony (1970) where

the first movement contains five complex contrapuntal knots, but the second one uses constantly the principle of canon (when the main theme sounds); or his Sixth symphony (*Ad fugam*), 1978, which is based on the *cis moll* fugue by J. S. Bach, or his Seventh symphony (1980) which realizes a principle of *passacaglia*.

Some ideas presented by T. Ķeniņš polyphony seem really unique in the art of music of the 20th century – such as *sinfonia parodia* for example (his Sixth symphony) which recalls the Renaissance *missa-parodia*, or principle of isomelia (the Third symphony).

The large share of counterpoint and fugue in Tālvāldis Ķeniņš's style is very obvious and varied.

Literatūra

1. Kariks, Edgars. *Tālvāldis Ķeniņš. Beatae voces tenebrae. Beautiful Voices of the Past – Issues and Sources for a biographical and aesthetic study of Tālvāldis Ķeniņš* (dissertation). – Adelaide, 1989.
2. Zemzare, Ingrīda. *Tālvāldis Ķeniņš. Starp divām pasaulēm*. – Rīga: Garā pupa, 1994.