

# ŽANRA TEKSTI UN KONTEKSTI JĀZEPA VĪTOLA MŪZIKĀ

Jeļena Lebedeva

**Atslēgvārdi:** Jāzeps Vītols, žanrs, žanru grupas, balāde, prelūdiņa, cikls, makrocikls, klaviermūzikas cikls

Raksta objekts ir mūzikas žanrs Jāzepa Vītola daiļradē. Tā ir ļoti plaša tēma, taču raksta mērķis, no vienas puses, ir atgādināt un sistematizēt jau labi zināmus faktus, bet no otras – izcelt dažus, manuprāt, interesantus momentus. Žanra problēma tiks skatīta divējādi: *no iekšpusēs* – respektīvi, balstoties uz agrāk zināmiem faktiem, tiks aplūkotas žanru sistēmas īpatnības komponista daiļradē, akcentējot likumsakarības, un arī *no ārpuses* – veidojot paralēles ar citu komponistu izpratni par mūzikas žanru un tā saturu. Tie ir komponisti, kuri, spriežot pēc Vītola teiktā, viņam šķītuši sevišķi interesanti.<sup>1</sup>

Vītola skaņdarbu žanru sistēma vizuāli izskatās kā ļoti sazarots komplekss, kura pamatu, pēc tradīcijas, veido trīs lielas grupas: vokālie, vokālinstrumentālie un instrumentālie žanri.<sup>2</sup> Īpaša grupa ir skatuves mūzika, kas gan nav viendabīga, jo to reprezentē mūzika dramatiskajam teātrim un tā ietver ļoti atšķirīgas daļas un fragmentus – gan instrumentālos (ievada/uvertīras/prologa veidā utt.), gan arī vokālos (solo un ansambļa dziesmas) u. c. Šis gupas muzikālais materiāls ir saglabājis tikai daļēji. To pārstāv mūzika Annas Brigaderes pasaku lugām *Sprīdītis* (1903, nav saglabājusies), *Karalis Brusubārda un princese Gundega* (op. 46, 1912/1913), *Maija un Paija* (1922). Vītola mantojums dramatiskajam teātrim ietver arī mūziku Aspazijas lugām *Vaidelote* (1893, nav saglabājusies) un *Aspazija* (1923), Raiņa lugām *Jāzeps un viņa brāļi* (1920) un *Spēlēju, dancoju* (1921), kā arī Rūdolfā Blaumaņa komēdijai *Skroderdienas Silmačos* (1941).

Pamatgrupu apskatu sāksim ar **vokālinstrumentālās** mūzikas žanriem<sup>3</sup>:

- **dziesma** (*Dziesma* op. 35, 1908, soprānam solo, korim<sup>4</sup> un orķestrim; *Zvejnieces dziesmiņa*, 1911, *Biķeris miroņu salā*, 1911, \ u. c.,<sup>5</sup> *Ziemeļblāzma* op. 45, 1914, baritonam solo, korim un orķestrim; *No atzīšanas koka*, 1924, korim un orķestrim; *Dzīvības ūdens*, b/g, solistiem (S, T, B)<sup>6</sup> un korim ērģeļu pavadījumā);
- **balāde** (*Beverīnas dziedonis*, op. 28, 1900, korim un orķestrim);
- **kantāte** (*Marija un Marta*, 1937, solistiem (S, A, T, B), korim un ērģelēm; *Jēzus un grēciniece*, 1937, solistiem (S, T, B), korim un ērģelēm; *Kantāte*, 1937, baritonam solo, korim un ērģelēm) u. c.;
- **oratorija** (*Jēzus Nācietē*, 1942, solistiem (S, T, Ba, B), korim un ērģelēm);

<sup>1</sup> Šeit domāti komponisti, kuri minēti Vītola vēstulēs un rakstos, kā arī tie autori, kuru koncertiem Vītols vēltījis visai labvēlīgas recenzijas (Skat., piem., Vītols 1964).

<sup>2</sup> Vītola skaņdarbu žanru grupēšana balstīta uz vairākiem – gan uz publicētiem (piem., Kalniņš 1944; Vēriņa 1991; *Latvian Symphonic Music* 2009), gan uz elektroniskiem – avotiem (Katalogi 2014).

<sup>3</sup> Vairāki šīs grupas skaņdarbi nav pabeigti vai arī zuduši un šajā apskatā netiek iekļauti.

<sup>4</sup> Šeit un tālāk ir domāts jaukts koris.

<sup>5</sup> Sākotnēji šie skaņdarbi bija iekļauti ciklos balsij ar klavierēm, bet vēlāk tika orķestrēti.

<sup>6</sup> Šeit un tālāk solistu sastāvs iezīmēts šādi: S – soprāns, A – alts, T – tenors, Ba – baritons, B – bass.

- **Bībeles skats** (*Jēzus pie akas*, op. 64, 1935, solistiem (S, T, B), korim un ērģelēm).<sup>7</sup>

No tiem trīs pēdējie – kantāte, oratorija un Bībeles skats – ir reliģiska satura skaņdarbi. Vienīgi dziesmas un balādes žanri Vītola daiļradē parādās daudzkārt, turklāt dažādās pamatgrupās (gan vokālo, gan vokāli instrumentālo, gan instrumentālo žanru grupā).

Arī **vokālo** žanru grupā var saskatīt vairākas žanru apakšgrupas:<sup>8</sup>

- **solodziesmas ar klavierpavadījumu** (no *Skani, dziesmiņ, pavasarī*, 1882, iekļaujot *Trīs dziesmas ar latviešu dzejnieku vārdiem* op. 62, 1924/1925, līdz pat *Mūzai*, 1933, *Melodijas*, 1933, *Gaidās*, 1945, u. c.);
- **solodziesmas ar ērģelpavadījumu** (seši skaņdarbi, 1925–1942);
- **ansambļi** (6 skaņdarbi, 1918–1948) un
- **kordziesmas a cappella jauktam** (77 dziesmas, 1885–1945), **vīru** (37, 1886–1948) un **sieviešu korim** (8, 1911–1937).<sup>9</sup>

Turklāt, līdzīgi kā pirmajā grupā, arī šajā sastopamas daudzas tautasdziesmu apdares.

Iepriekšminētajās divās grupās var būt arī kopīgi žanru paveidi. Piemēram, tādi vokālinstrumentālie žanri kā kantāte vai arī oratorija ar ērģelpavadījumu, faktiski var iekļauties gan vienā, gan arī otrā vokālo žanru grupā.

Visbeidzot, arī **instrumentālo** žanru grupu veido dažādas žanriskās ievirzes skaņdarbi. Vispirms, tie ir **skaņdarbi orķestrim**. Vītola daiļradē atrodami visi trīs mūsdienu orķestra mūzikai raksturīgie veidi, un tie ir **skaņdarbi simfoniskajam orķestrim**:

- divas simfonijas (*e moll* 1889/1987, *c moll* 1899–1901)<sup>10</sup>;
- divas *uvertīras* (*Dramatiskā uvertīra* op. 21, 1895, *Sprīdītis* op. 37, 1905/1907);
- simfonisks tēlojums (*Līgo svētki* op. 4, 1889);
- *fantāzija* (par latviešu tautasdziesmām vijolei ar orķestri op. 42, 1910);
- svītas (*Septiņas latviešu tautasdziesmas*, maza svīta orķestrim op. 29a, 1903; *Dārgakmeņi* op. 66, 1924);
- balāde (*Rudens dziesma*, 1928);
- serenāde (*Latvijas lauku serenāde*, 1934).

Vītola orķestra darbu vidū ir arī **skaņdarbi pūtēju orķestrim**:

- divi marši (*Vidzemes artilērijas pulka apsveikšanas maršs*, 1924, *Sēru maršs*, 1925);
- polonēze (1925).

<sup>7</sup> Šis sadalījums ir diezgan nosacīts, jo, pirmkārt, *dziesma* un *kantāte* pieder pie viena žanra veida, otrkārt, skaņdarbam *Jēzus pie akas* izdotajā partitūrā ir divi skaidrojumi: Bībeles skats un kantāte (skat. Vītols 2008).

<sup>8</sup> Šīs grupas skaņdarbu nosaukumi doti tikai atsevišķos gadījumos, arī šo skaņdarbu žanru saturs nav skatīts detalizēti.

<sup>9</sup> Dati aizgūti no izdevuma: Jāzeps Vītols. *Koņa mūzika*. II sējums: Oriģināldziesmas *a cappella* jauktam, sieviešu un vīru korim (Vītols: 2008).

<sup>10</sup> Simfonija *e moll* bija pazaudēta, vēlāk 1943. gadā to pēc klavierizvilkuma atjaunoja Ādolfs Skulte; simfonija *c moll* nav saglabājusies.

Tāpat atzīmējami **skaņdarbi salonorķestrim** (pēc būtības – kamerorķestrim):

- klavierminiātūru op. 33 (*Albumā; Bezmiegs*) pārlikums un
- skaņdarbs *Souvenir de Wolmar (Valmieras atmiņai/ polka, b. g.)*.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Vītolam ir arī citi viņa paša skaņdarbu pārlikumi: orķestra darbu pārlikumi klavierēm, kamerdarbu versijas orķestrim (piem., *Melodija* vijolei ar orķestri vai *Rapsodija* tam pašam sastāvam u. c.).

<sup>12</sup> Izņēmums laikam ir vienīgi kordziesma – komponista radītie skaņdarbi kordziesmas žanrā pārsteidz ar kvantitāti (vairāk nekā 120 oriģināldziesmu un 80 tautasdziesmu apdaru dažādiem kora sastāviem) (Vītols 2008, 2011), un tie aptver gandrīz visu Vītola radošās darbības laika posmu (1885–1948).

Jau šis īsais (iespējams, nepilnīgais) apskats ļauj secināt, ka Vītola žanru izvēlei ir raksturīga romantiska ievirze. Vispirms ir konstatējams, ka viņam nav kāda īpaši iecienīta žanra, kurš tiktu izmantots daudzkārt un dažādos laika periodos<sup>12</sup>, un komponista radošajai fantāzijai nav žanrisku robežu. Vītols katrreiz iecerei atrod savu, nereti unikālu žanrisko risinājumu. Tieši tas arī nosaka visai ievērojamo žanrisko daudzveidību Vītola daiļradē. Tomēr atšķirībā no citiem saviem laikabiedriem Vītols bijis to tradīciju piekritējs, kuras vai nu eksistējušas iepriekšējo vēsturisko periodu mūzikas stilos, vai arī Vītola laikā jau bijušas nostabilizējušās. Komponists nepiedāvā radikāli jaunus žanru apzīmējumus skaņdarbu nosaukumos. Turklāt arī žanram raksturīgās pazīmes, kuras parasti parāda žanrisko piederību, Vītola dotajos nosaukumos parasti lietotas tradicionālās versijās (piemēram, saistībā ar svītas žanru).

Vienlaikus skaidri redzama Vītola interese par romantisma laikmetā populārajiem žanriem. To vidū ir simfoniskā uvertūra, simfonisks tēlojums, fantāzija, balāde. Šie žanri ļoti skaidri iezīmē Vītola prioritātes un ļauj saskatīt paralēles ar komponistiem – romantiķiem. Šeit vietā būtu atgādināt dažus rietumu komponistu skaņdarbus balādes žanrā, kas raksturīgs arī Vītola daiļradei: Franča Šūberta (*Meža ķēniņš/ Der Erlkönig*, 1815), Roberta Šūmaņa (*Divi grenadieru/Die beiden Grenadiere, Baltazars/Belsatzar*, 1840), Ferencs Lista (*Loreleja/ Die Lorelei*, 1841). Visas nosauktās ir vokālās balādes. Taču šajā žanrā ir rakstītas arī Friderika Šopēna četras balādes (1831–1832, 1836–1839, 1841–1842), Johanesa Brāmsa (op. 10, 1854), Lista (1845, 1853) un Edvarda Grīga (1875) balādes klavierēm; kā arī krievu komponistu Sergeja Ļapunova (*Balāde cis moll* orķestrim, 1883), Mihaila Gļinkas (*Nakts skate*, 1836), Aleksandra Dargomižska (*Kāzas*, ap 1835, *Paladīns*, 1859), Aleksandra Borodina (*Jūra*, 1870) vokālās balādes u. c. Vītols, līdzīgi kā viņa priekšteči un laikabiedri, instrumentālajās un vokālajās balādēs veidoja tautasdziesmu materiālā balstīta episka stāstījuma sintēzi ar liriski poētisku dramaturģiju.<sup>13</sup>

Pirmajā grupā plašs skaņdarbu klāsts pārstāv **instrumentālo kamer-mūziku**, kas vispirms ietver **skaņdarbus kvartetam**:

- divi stīgu kvarteti (1895;<sup>14</sup> *G dur* op. 27, 1898–1899);
- Menuets *G dur*, 1895;
- *Leģenda* (Augusta Dombrovska piemiņai, 1942).

<sup>13</sup> Par šādu sintēzi saistībā ar instrumentālās balādes žanru raksta Oļegs Sokolovs (Сokolov 1994: 56).

<sup>14</sup> Vītola Pirmais kvartets nav saglabājies.

Pie šīs grupas pieder arī skaņdarbi diviem instrumentiem – **vijolei un klavierēm**:

- Melodija un mazurka op. 2, 1887;
- Romance op. 15, 1894;
- Rapsodija par latviešu tautasdziesmām op. 39, 1909;
- Fantāzija par latviešu tautasdziesmām op. 42, 1910;
- Šūpla dziesma op. 55, 1919;

arī darbi **čellam un klavierēm**:

- Skice op. 12, 1894;
- Fantāzija par latviešu tautasdziesmām op. 42, 1910 (altam vai čellam un klavierēm).

Tādējādi acīmredzami iezīmējas tendence kvartetansamblim rakstīt skaņdarbus, kas pieder klasiskajam stīgu kvarteta žanram. Savukārt duetos izmantoti dažādi žanru paveidi un nav vērojamas nekādas žanriskās prioritātes.

Cita ievirze raksturo skaņdarbus **ērģelēm**. To nav daudz (*Pastorāle*, ~1913, *Meldiju grāmata* Latvijas evaņģēliski luteriskajām draudzēm, 1924 (tajā ir iekļauti Vītola korāļi), *Liturģija*, 1934; *Lieldienu liturģija*, 1935)<sup>15</sup>, un tie liecina par Vītola attieksmi pret ērģelēm kā pret instrumentu, kas ir cieši saistīts ar skaņdarba liturģisko saturu<sup>16</sup>.

Instrumentālās mūzikas žanriski visplašāko un daudzveidīgāko apakšgrupu veido **klavierskaņdarbi**:

- sonātes tipa skaņdarbi (*Sonāte*, 1886; *Sonāte h moll* op. 63, 1926);
- skaņdarbi ar tempa/rakstura apzīmējumu nosaukumā (*Andantino As dur*, 1878; *Con moto c moll*, 1883; *Poco appassionato Es dur*, 1888);
- Šūpla dziesma op. 8, 1887;
- Humoreska op. 3, 1889;
- variācijas (*Ej, saulīte, drīz pie Dieva* op. 6, 1891; *Variācijas-portreti* op. 54, 1920);
- Skice, 1892;
- dejas (Mazurka un valsis op. 9, 1892; *Maza polka*, 1893; *Kaprīzs valsis* op. 24, 1897, polka *Valmieras piemiņai*, 1895);
- prelūdijas (op. 10, 1893; op.13, 1894, op. 16, 1894; op. 30, 1902);
- eīdes (op. 26, 1898);
- polifoni skaņdarbi (Četri kanonformas skaņdarbi, 1885);
- cikli (op. 17 – Eīde un divas prelūdijas, 1895; op. 18 – Šūpla dziesma un eīde, 1895; op. 19 – Divas prelūdijas un eīde, 1895; op. 20 – Eīde, meditācija, ekspromts, prelūdija, 1895; op. 22 – Divas prelūdijas un eīde, 1896; op. 23 – Intermeco, prelūdija, 1896;

<sup>15</sup> Šie skaņdarbi minēti LMIC elektroniskā katalogā (Katalogi 2014), daļēji arī Eduarda Kalniņa (Graubiņš 1944: 468), kā arī Sofijas Vēriņas (Vēriņa 1991) sastādītajos komponistu skaņdarbu sarakstos. Izņemot *Pastorāli*, visi pārējie skaņdarbi paredzēti atskaņojumam ar kori.

<sup>16</sup> Arī kantātēs un dažās solodziesmās ērģelpavadījums biežāk sastopams saistībā ar liturģisku, reliģisku saturu.

op. 25 – Etīde un divas prelūdijas, 1897; Divas miniatūras (*Albumā, Bez miega*) op. 33, 1905; *Trīs silueti* op. 38, 1909; *Mēnesnīcā* op. 41 (*Guli, mans bērniņ, Viļņu dziesma*), 1909; Trīs reminiscences klavierēm op. 43 (*Pie jūras, Šūpla dziesma, Melanholiska polka*), 1913; *Carmina*, trīs dziesmiņas klavierēm op. 57 (*Jautājums, Čalojums-saruna, Zvani*), 1920/1921; Astoņas miniatūras klavierēm op. 68 (*Jautra serenāde, Gavote, Valsis, Leģenda, Fūga, Rotaļa, Austrumu dziesmiņa, Zvirbuļu deja*), 1941.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Kā jau minēts iepriekš, Vītols ir veicis savu orķestra darbu un sfiģu kvartetam rakstīto skaņdarbu pārlikumus klavierēm četrrocīģi.

Līdzīgi kā iepriekš nosauktajās grupās, arī instrumentālās kamer-mūzikas grupā minētie žanri (sonāte, sonatīne, skaņdarbi ar tempa apzīmējumu) sasauca gan ar klasicisma, gan romantisma tradīciju, savukārt citu žanru izmantojums lielākoties liecina par darbu romantisko ievirzi.

Interesanti, ka Vītols ļoti bieži grupē skaņdarbus, apvienojot tos vienā opusā<sup>18</sup> pa trim. Piemēram, patstāvīgos prelūdiju opusus (op. 10, 13, 16, 30), kuri tapuši apmēram desmit gadu laikā (1893–1902). Katrā apvienotās tikai trīs prelūdijas dažādās tonalitātēs. Apvienojums pa trim turpinās arī citos ciklos – tādas ir Trīs etīdes op. 26, Trīs silueti op. 38, Trīs reminiscences op. 43 un beidzot arī trīs dziesmiņas ar kopējo nosaukumu *Carmina* op. 57.

<sup>18</sup> Miniatūru apvienojums opusus ir raksturīģs 19. gs. kompozīcijas praksei. Šeit saskatāms gan monoģanra princīps (piemēram, iepriekšminētās J. Brāmsa Četras balādes op. 10, kā arī Divas rapsodijas op. 79, 1879, Trīs intermeco op. 117, 1892; F. Šūbertam ir Četri ekspromti op. 142, Seši muzikāli momenti op. 94); gan žanriski dažādu skaņdarbu apvienojums (Brāmsa Seši skaņdarbi op. 118, Četri skaņdarbi op. 119 u. c).

212

Zīmīgi, ka miniatūru apvienošana, izmantojot kā virsrakstu tikai opusa numerāciju, sastopama Vītola daiģrades agrīnajā periodā, respektīvi, 19. gs. 90. gados. 20. gs. viņš šādiem cikliem jau dod kādu nosaukumu – vai nu žanriski neitrālu (piemēram, Divas miniatūras op. 33, Astoņas miniatūras op. 68), vai žanriski poētisku (piemēram, *Mēnesnīca* op. 41).

Skaņdarbu apvienojums vienā opusā raksturīģs ne tikai Vītola instrumentālmūzikai, bet arī vokālajiem solodarbiem. Apvienojums pa trim sastopams ciklā op. 5 (1891) *3 Lieder für eine hohe Singtimme mit Begleitung des Pianoforte* (Trīs dziesmas augstai balsij, vāģ val.), op. 11 (1993), op. 44 (1910), op. 51 (1918/1919), op. 56 (1920/1921), op. 59 (1922/1923), op. 61 (1922/1923), op. 62 (1924/1925). Ir arī plašāki apvienojumi: op. 7 (1891/1892) – Seģas dziesmas augstai balsij, op. 31 (1903) – Septiņas dziesmas, op. 34 (1905/1906) – Piecas dziesmas, op. 36 (1908) – Piecas bērnu dziesmas, op. 40 (1909) – Astoņas dziesmas, op. 58 (1921) – Divpadsmit bērnu dziesmas. Daģiem opusiem kā vokālajiem cikliem, doti īpaģi nosaukumi: op. 48 (1914) Piecas dziesmas vienai balsij ar klavieru pavadiģjumu. *Iz Naurēnu Ilzes prelūdiģām* un op. 50 (1918) – *Vasaras dziesmas* (Piecas dziesmas vienai balsij ar klavieru pavadiģjumu). No 14 opusiem, kuriem nav doti īpaģi nosaukumi, astoģos apvieno trīs dziesmas.

Vītola vokālo darbu vidū ir tikai viens opuss, kas rakstģts vokālajam ansamblim – op. 52 (1918/1919), un arī tajā tiek apvienotas trīs dziesmas. Savukārt kormūzikā ar trīs dziesmu apvienojumu ciklā op. 47 izceģas vienģģi *Trīs čigānu dziesmas* (1914).

Savdabīgajos opusu ciklos piesaista uzmanību vēl viens skaņdarbu apvienojuma faktors – tonālie plāni, kuri jau 1893.–1894. gada klavieru prelūdijās atklāj kādu likumsakarību. Katrā prelūdiju ciklā (op. 10, op. 13 un op. 16) ir sastopamas gan mažora, gan minora tonalitātes, taču to izkārtojums un secība nekad neatkārtojas (op. 10 – *H-f-Ges*, op. 13 – *d-g-A*, op. 16 – *Des-b-cis*). Savukārt 1902. gada ciklā (op. 30) ir tikai minora tonalitātes (*b-e-h*). Aplūkojot visas 12 prelūdijas kopumā, redzams, ka izmantotas četras mažora (*Ges-A-H-Des*) un septiņas minora (*b-h/h-cis-d-e-f-g*) tonalitātes.

Uzmanības vērts šajos opusos ir arī tonalitāšu attiecību aspekts. Pirmkārt, dominē bemolu sfēra (septiņās prelūdijās no 12), savukārt katrā opusā sastopamas gan bemolu, gan diēzu tonalitātes. Opusos, kuros ir gan mažora, gan minora tonalitātes, acīmredzams ir bemolu sfēras pārsvars, turpretim vienīgajā monohromajā, minora tonalitātēs risinātajā opusā (op. 30) pārsvars jau ir diēzu tonalitāšu pusē. Otrkārt, lai arī šajos opusos tonālie plāni ir atšķirīgi, tomēr tajos ir kaut kas kopīgs. Trijos ciklos no četriem tonalitātes saistītas šādi: 6–1, 5–2, 6–5 (t. i., tritons–m2 – op. 10, t4–l2 – op. 13, tritons–t4 – op. 30). Respektīvi, tonālajās attiecībās obligāti ir ietverta sekunda. Tādējādi saskatāma kāda kopīga 19. un 20. gs. mijai raksturīga tendence: tonālo attiecību apvienojošais princips, kas balstīts nevis tercveida sistēmā, bet sekundveida vai tritonveida tonālajās attiecībās. Tikai vienā gadījumā (op. 16) intervāls ir viens un tas pats – m3 (*Des-b-cis*), tomēr nošu pierakstā šis intervāls izskatās kā palielināta sekunda (*b-cis*).

Aplūkojot Vītola klavierciklus, kuri ir apzīmēti tikai ar opusu (1895.–1897. gada darbi), var saskatīt interesantu likumsakarību.

Opuss	op. 17	op. 18	op. 19	op. 20	op. 22	op. 23	op. 25
Skaņdarbu skaits	3	→2←	3	→4←	3	→2←	3
Skaņdarbu nosaukumi	etīde	šūpla dziesma	prelūdija	etīde	prelūdija	intermeco	etīde
	prelūdija	etīde	prelūdija	meditācija	prelūdija	prelūdija	prelūdija
	prelūdija		etīde	ekspromts	etīde		prelūdija
				prelūdija			

1. tabula. Ar opusu apzīmēto ciklu žanriskais sastāvs

No žanra satura viedokļa tabulā varam saskatīt savveida **makrociklu** Vītola klavierdaiļradē. Kā raksturīga īpatnība tajā parādās dažas pazīmes, kas liecina par ciklu savstarpējām saiknēm. Pirmkārt, ja pievēršam uzmanību katra opusa kvantitatīvajam raksturojumam, konstatējam simetrijas un koncentriskuma principa darbības efektu (tas ir redzams skaņdarbu skaita attiecībās gan atsevišķās opusu grupās – 3–2–3 (op. 17–18–19 un op. 22–23–25), gan centra esamību (skaņdarbu skaita secībā) – šādu centra lomū veic četru skaņdarbu cikls *Morceaux*, op. 20 (1895).

Otrkārt, aplūkojot katra cikla žanrisko sastāvu, redzam, ka žanrs izmantots kā vienotājfaktors. Proti, divi žanri – etīde un prelūdijs – šajos ciklos parādās pastāvīgi. Simetrijas ass vienā pusē prioritāte ir etīdei, kura sastopama katrā ciklā (no op. 17 līdz op. 20), savukārt otrpus centram (op. 20) dominē prelūdijs, kas sastopama visos opusos no op. 19 līdz op. 25 (veidojas kas līdzīgs žanra modulācijai no etīdes uz prelūdiju). Līdzās tam etīžu un prelūdiju attiecībām ciklos ir spoguļveida raksturs: etīde un divas prelūdijas (op. 17) pārtop divās prelūdijs un etīdē (op. 19); savukārt nākamais pāris – op. 22 un 25 – veido spoguļattiecības ar iepriekšējo. Jaunas žanriskās krāsas, kas atklājas gan mazo grupu simetrijas centrā, gan kopējā deviņdaļīgā simetrijā, ir saistītas ar žanriem, kuri ciklos neatkārtojas (šūpuļdziesma – op. 18, meditācija, ekspromts – op. 20, intermeco – op. 23).

Vītola daiļradē veidojas arī interesantas žanru paralēles, sasaukšanās starp dažādām žanru grupām. Šajā ziņā īpašs ir **balādes** žanrs, kura ieviesējs un izveidotājs latviešu mūzikā ir pats Vītols (Письменная 1976). Vesela virkne Vītola kordarbu pieder pie balādes žanra: *Beverīnas dziedonis, Gaismas pils, Dievozolu trijotne, Karaļmeita, Karalis un bērslapīte, Dūkņu sils, Rūķīši un Mežavecis, Dāvids Zaula priekšā, Staburadze, Krīvu krīvs, Trīs nāves, Uguns milna, Die versunkene Stadt (Nogrimuši pilsēta)*. Balāde ir sastopama gan vokāli instrumentālo (*Beverīnas dziedonis* op. 28, 1900), gan instrumentālo žanru grupā (*Rudens dziesma*, 1928), tomēr visplašāk tā pārstāvēta kormūzikas grupā. Balāde Vītola daiļradē nav vienīgais žanrs, kas sastopams dažādās žanru grupās. Dziesma, dziesmiņa, šūpuļdziesma, leģenda, serenāde – šie vokālās izcelsmes žanri ir ļoti raksturīgi komponista instrumentālo skaņdarbu nosaukumos. No vienas puses, tā ir viena no romantisma iezīmēm,<sup>19</sup> no otras – tas ir daiļrades **vienotības žanriskais faktors**, kas uzskatāms par Vītola daiļradei tipisku īpatnību.

Par Vītola daiļrades žanru paralēlēm ar viņa priekšteču – romantiskās ievirzes komponistu (F. Šūberta, R. Šūmaņa, J. Brāmsa, E. Grīga, F. Lista) skaņdarbiem jau ir minēts iepriekš. Taču tikpat interesanti ir salīdzināt viena žanra skaņdarbus, piemēram, prelūdijas. Vītolam, līdzīgi kā daudziem 20. gs. komponistiem – Klodam Debisī, Aleksandram Skrjabinam, Sergejam Rahmaninovam un citiem, par pirmavotu kalpojās Friderika Šopēna prelūdiju cikls<sup>20</sup>. Turklāt, salīdzinot Šopēna ļoti plašo klaviermūzikas mantojumu ar ne tik izvērsto Vītola klavierdarbu klāstu, rodas pārlicība, ka daudzie žanri, kas tik plaši sastopami Šopēna daiļradē, ir raksturīgi arī latviešu komponista mūzikai. Pie tiem pieder gan sonātes žanrs, gan mazurka, valsis, etīde, šūpuļdziesma un prelūdijs, gan arī balāde un fantāzija, turklāt abi pēdējie Vītola daiļradē sastopami arī ārpus klaviermūzikas.

Par Vītola mūzikas radniecību ar citu komponistu daiļradi rakstījuši daudzi autori. Piemēram, Jānis Zālītis rakstā *Jāzeps Vītola klavierdarbi* akcentē „Šopēna, Čaikovska un dažu citu autoru ieskaņas” Vītola

<sup>19</sup> Var atgādināt tikai vienu piemēru: Roberta Šūmaņa *Albumā jaunatnei* op. 68 (1848) no 43 skaņdarbiem gandrīz pusei nosaukumos ir vārdi *dziesma, dziesmiņa, korālis, romance*; tie sastopami arī citos ciklos.

<sup>20</sup> Par līdzību ar Šopēna skaņdarbiem (prelūdijs, etīdēm u. c.) rakstījis gan Jēkabs Vītoļiņš (Vītoļiņš 1944: 71), gan Emīls Dārziņš (Dārziņš 1951: 154–155).

darbības pirmajā periodā – apmēram līdz op. 32 (Zālītis 1944: 330), savukārt 1911. gadā Zālītis piebilst, ka dažas Vītola prelūdijas un etīdes var salīdzināt ar Šopēna ģeniālajām miniatūrām (Zālītis 1960: 102). Arī citi pētnieki saskatījuši Vītola jaunradē gan līdzīgas, gan arī plašākas paralēles. Piemēram, Oļģerts Grāvītis Vītola klaviermūzikā pamanījis saites ar Šopēna un Grīga stilu:

„Visumā tomēr Jāzepa Vītola klaviermūzikas ciltstēvu loma pienākas diviem citiem meistariem: E. Grīgam un F. Šopēnam. Komponista tuvība abiem ģeniālajiem norvēģu un poļu skaņu māksliniekiem ir saprotama. Tiklab Grīga ziemeļnieciskas šķautņainības pilnajām liriskajām skaņu gleznām, kā Šopēna saviļņojošiem un reizē vītāla spēka apdvestajiem muzikālajiem stāstījumiem piemīt spilgti izteiktas nacionālas īpatnības.” (Grāvītis 1958: 146)

Pēc muzikologa domām, ar Grīga mūziku sasaucas Vītola *nakts* prelūdija (op. 20 nr. 4 *E dur*),<sup>21</sup> savukārt Šopēna stila elementus Grāvītis norāda vairākās citās Vītola prelūdijās – op. 13 nr. 1 *d moll*, op. 17 nr. 2 *e moll* un op. 30 nr. 2 *e moll*.

Analizējot stilistikas paralēles, gan Grāvītis, gan pārējie autori pārsvarā pievērš uzmanību mūzikas vispārējam raksturam, mūzikas valodai, tēlainībai, bet ne žanra specifiskajām īpatnībām. Tāpēc šoreiz Vītola un Šopēna prelūdiju salīdzinājums ir sniegts citā rakursā, akcentējot tādas īpatnības, kas agrāk nav speciāli pētītas.

Interesanti, ka rakstā par Šopēnu pats Vītols poļu komponista mūzikas atskaņojuma problēmas sakarā nosaucis tieši prelūdijas:

„Šopēna tolaik jaunā tehnika tagad ar jaunlaiku instrumentu palīdzību jau sen pārspēta no jaunlaiku pianistu – es teiktu – „ekvilibristikas” (tas, ko modernie krievi un franči prasa no klavierēm, lai atvairītu manu parupju salīdzinājumu). Un tomēr – ne katrs, kas veic Ravelu un Stravinski, veic arī Šopēnu; pat gribētos sacīt, ka Šopēna mūzikas izpildījuma grūtums pieaug progresīvi ar tehnisko grūtumu mazināšanos. Lai būtu atļauts aizrādīt tikai manis pēc uz tām divām prelūdijām, zem kuru pavadījuma Šopēna atliekas tika izvadītas no *Sv. Madelaine* baznīcas uz *Père-Lachaise* kapsētu: šīs prelūdijas mi minorā un si minorā der tikai transcendentālu pianistu mūziķu izpildījumam. Atceros, ka 8 taktis – prelūdiju La mažorā, tikpat garo do minorā Pēterpili neviens no pianistiem pēc Rubiņšteina (Antona Rubiņšteina – J. L.) nav uzdrošinājies spēlēt. Un nesaprata arī. Tas, ko arī daudzi spidoši virtuozī aptvert nespēj, tas ir galvenais Šopēna ritms, tas tikai viņam piederošais „rubato”, bez kura gandrīz neviens Šopēna darbs nav domājams.” (Vītols 1964: 216–217)

Vītola<sup>22</sup> un Šopēna prelūdiju salīdzinājumā uzmanība tiks vērsta galvenokārt uz skaņdarbu skaņkārtas, tonalitātes un metroritma īpatnībām. Skaņkārtas un tonalitātes atklāj komponista individuālā stila iezīmes (arī ārpus prelūdijas žanra), savukārt ritma komponenti ir cieši saistīti ar žanru un atspoguļo žanra traktējuma specifiku katrā konkrētajā gadījumā.

Jāatceras, ka prelūdija ir viens no populārākajiem žanriem Vītola klaviermūzikā (Lūse: 1988). Līdzās 12 prelūdijām, kas apvienotas četros

<sup>21</sup> E. Dārziņš J. Vītola klavierdarbu apskatā šo prelūdiju dēvē par *nakts dziesmu* (Dārziņš 1951: 159).

<sup>22</sup> Andrejs Jurjāns ļoti poētiski un vienlaikus daudzpusīgi raksturojis Vītola prelūdijas no op. 10 līdz op. 19 latviešu jaunās mūzikas apskatā (Jurjānu Andrejs 1980: 130–131).



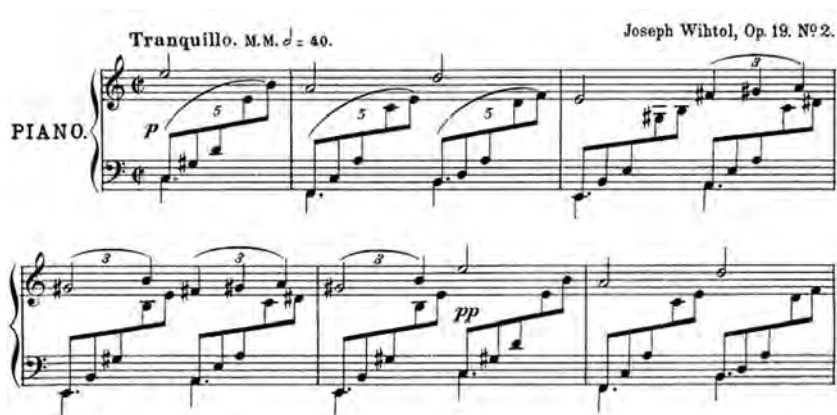
<sup>23</sup> Veidojot Vītola un Šopēna prelūdiju turpmāko salīdzinājumu, vēra ņemts tikai Šopēna cikls op. 28.

opusu ciklos pa trim skaņdarbiem, ir vēl 10 prelūdijas, kas iekļautas žanriski jauktos ciklos. Tādējādi Vītolam kopumā ir 22 prelūdijas. Atšķirībā no Šopēna 24 prelūdiņām op. 28 (1836–1839) Vītola prelūdijas neveido vienotu ciklu, turklāt ārpus minētā 24 prelūdiju cikla poļu meistars ir komponējis tikai vienu prelūdiju *cis moll* op. 45 (1841).<sup>23</sup>

Tā kā Vītola prelūdijas neveido vienotu ciklu, tajās nav arī kāda vienota principa tonālajā sistēmā. Tomēr, pārlūkojot visus šī žanra skaņdarbus, Vītola prelūdiņās atklājas viena īpatnība, proti, **dekonzentrētas vienotības** tendence. Tas tādēļ, ka viņa skaņdarbos saskatāma divpadsmit skaņu hromatiskā skala – skaņurinda ar divām enharmoniskajām (turklāt arī mažorminora – *cis-Des, fis-Ges*) un skaņkārtiskajām (*e-E, h-H*) maiņām. Kopumā prelūdiņās ir sešas mažora (no tām divas *E-dur* un *Ges-dur* atkārtojas) un 10 minora tonalitātes (ar atkārtotu *b moll, es moll, e moll*). Tādējādi ir aptverts viss hromatiskais diapazons, turklāt ar minora sfēras pārsvaru, bet bez tonalitāšu paralēlisma sistēmas: *C-cis/Des-d-es-e/E-f-fis/Ges-g-gis-A-b-H/h*.

Īpaša uzmanība jāpievērš prelūdiņai op. 19 nr. 2 M. Beļajeva laika izdevumā, kas balstīts uz autora manuskriptu. Tās tonalitāte fiksēta kā *e moll*, taču skaņdarba sākumā vairāk tomēr saklausāma cita tonalitāte – *a moll* ar balstu dominantē (*E dur* akords). Arī nobeigums (prelūdiņas pēdējās taktis) ir risināts, balstoties uz dominantu, kuras akorda daudzkārtējais atkārtojums rada jaunu balsta sajūtu, respektīvi, harmoniskā *E dur* pamatu – veidojas ritmiska modulācija (1.a un 1.b piemērs).<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Prelūdiņas tonalitātes apzīmējuma neatbilstībai Beļajeva izdevumā pievērsis uzmanību jau A. Jurjāns (Jurjānu Andrejs 1980: 131). Šāda tonālā *neskaidrība* skaņdarba sākumā dažreiz sastopama arī Šopēna skaņdarbos, piem., Mazurkā op. 41 nr. 2 *e moll*, kas sākas *a moll* tonalitātē, respektīvi, pamatonalitātes subdominantes zonā.



1.a piemērs. Jāzepa Vītola Prelūdiņa op. 19 nr. 2 (sākums)



1.b piemērs. Jāzeps Vītola Prelūdija op. 19 nr. 2 (nobeigums)

Runājot par prelūdijas žanru, jāatceras, ka pirms Vītola un arī Vītola laikā prelūdija bija skaņdarbs ar vienotu intonatīvu materiālu, kurš visbiežāk pauda vienu noskaņu. Turklāt tai bija raksturīga gan improvizatoriska figuratīvitate, gan citu žanru (dejas, korāļa, vokālas kantilēnas, marša) iezīmes un elementi (Соколов 1994: 41). Šis īpatnības piemīt gan Šopēna, gan Vītola skaņdarbiem.

Šopēna 24 prelūdijās sastopams diezgan plašs **tempa un rakstura** apzīmējumu diapazons (17 apzīmējumi), to vidū vairāki atkārtojas: *Lento* (2. *a moll*, 13. *Fis dur* prelūdija), *Vivace* (3. *G dur*, 11. *H dur*, 19. *Es dur* prelūdija), *Largo* (4. *e moll*, 9. *E dur*, 20. *c moll*), *Allegro molto* (5. *D dur*, 10. *cis moll*, 18. *f moll*).

Savukārt Vītola prelūdijās, kuras apvienotas opusos, šādas tempa arkas parādās krietni biežāk: op. 10 – *Andantino* – *Allegro moderato* – *Allegretto*; op. 13 – *Allegretto* – *Vivace assai* – *Lento, tranquillo*; op. 16 – *Allegro* – *Andantino* – *Allegro*; op. 30 – *Vivace* – *Andantino* – *Allegro con brio*. Arī prelūdijās no jauktiem cikliem sastopami šī tempa apzīmējumi: *Andantino* – op. 17 nr. 2 *e moll*, op. 20 nr. 4 *E dur*, op. 23 nr. 2 *E dur*, *Vivace* – op. 17 nr. 3 *gis moll*, *Allegro* – op. 25 nr. 3 *Ges dur*.

To Šopēna doto apzīmējumu grupu, kuri atkārtojas, veido galēji atšķirīgi tempu apzīmējumi. Savukārt Vītola apzīmējumu vidū, pirmkārt, diezgan reti parādās lēnie tempi (*Lento* sastopams tikai prelūdijā op. 13 nr. 3 *A dur*), dominē ātrie un vidējie tempi – tie šķiet tuvāki preludēšanas raksturam, lai arī ne vienmēr ir saistīti ar preludēšanas figuratīvo motoriku (piemēram, op. 10 nr. 2 *f moll*). Otrkārt, Vītola prelūdiju vispopulārākais temps ir *Andantino* (sešas prelūdijas), arī *Allegro* (trīs prelūdijas) un *Allegretto* (divas prelūdijas). Interesanti, ka Vītola prelūdijās no op. 19 biežāk sastopami nevis tempu, bet gan skaņdarba rakstura apzīmējumi: *Appassionato* (op. 19 nr. 1 *fis moll*), *Tranquillo* (op. 19 nr. 2 *e moll*) vai *Tranquillo ma non lento* (op. 22 nr. 2 *es moll*), *Molto energico* (op. 22 nr. 1 *C dur*), *Molto sostenuto* (op. 25 nr. 2 *es moll*), bet pirmoreiz šāds raksturojums parādās prelūdijā op. 13 nr. 3 (*Lento, tranquillo*).

Ar tempu ļoti bieži korelē **taktsmērs**. Arī no šī aspekta raugoties, atklājas interesanta īpatnība. Abu komponistu prelūdijās ir raksturīga

sava taktsmēru grupa, turklāt tās savstarpēji sasauca. Tomēr Šopēna prelūdijās prevalē divdaļība (C, C, 2/8 taktsmērs). Kopumā divdaļu taktsmēri sastopami 12 prelūdijās, sākot no op. 28. Bieži izmantots 3/4 un 3/8 (septiņas prelūdijas), 6/8 (četras prelūdijas) taktsmērs. Turklāt 6/8 un 6/4 taktsmēri tiek traktēti kā divdaļīgi. Tādējādi šāda metrika Šopēna prelūdijās sastopama 17 skaņdarbos.

Vītola prelūdijās dominē 3/4 taktsmērs (deviņas prelūdijas), vairāki taktsmēri (C, C, 6/8, 9/8) sastopami divreiz vai vienreiz (6/4, 2/4). Tā kā komponists 6/8 taktsmēru traktē kā divdaļīgu, bet 9/8 kā trīsdaļīgu, trīsdaļu un divdaļu taktsmēru attiecība ir līdzvērtīga – desmit un deviņi skaņdarbi. Taču latviešu meistaram ir prelūdijas arī ar mainīgu taktsmēru (op. 16 nr. 3 *cis moll* – 9/8 un 3/8), kā arī ar polimetriju (op. 23 nr. 2 *E dur* – 6/8 ar grupēšanu pa trīs, t. i., divdaļīgs un 3/4; 2. piemērs), kas Šopēnam vispār nav raksturīgi:



2. piemērs. Jāzepa Vītola Prelūdiņa op. 23 nr. 2 *E dur*

Vītola prelūdijās iezīmējas savveida saite starp prelūdiju metrikas pamatraksturu un to skaņkārtisko nokrāsu. Piemēram, prelūdijās ar trīsdaļu metru prevalē minora bemolsfēra: no 11 skaņdarbiem tikai viens (op. 20 nr. 4) rakstīts mažorā (*E dur*). Savukārt prelūdijās ar divdaļu metru (tādas ir deviņas) dominējošā loma ir mažora tonalitātēm: *Ges dur*, *Des dur*, *H dur*, *C dur*, *A dur*. Starp citu, bemolsfēras pārsvars īpatnēji iekrāso Vītola prelūdijas – pat ja tās ir ātrā tempā, šīs prelūdijas atšķiras ar skanējuma maigo matējumu, klusinātu skumju intonāciju un poētisku noskaņu.

Atšķirības starp abu komponistu prelūdijām ir saskatāmas arī muzikālā materiāla ritma un faktūras zīmējumā, kas jau no žanra pirmsākumiem kļūst par vienu no raksturīgākajām īpatnībām un saglabā savu nozīmi līdz pat šodienai. Piemēram, Šopēna prelūdijās diezgan bieži parādās tipisks figuratīvas preludēšanas zīmējums (prelūdijas *C dur*, *G dur*, *D dur*, *fis moll*, *H dur*, *gis moll*, *dis moll*, *b moll*, *F dur*). Turklāt gandrīz visām prelūdijām raksturīgs kāds noteikts ritma pulss: kustība astotdaļnotīs (prelūdijas *e moll*, *gis moll*, *Fis dur*, *Des dur*) vai sešpadsmitdaļnotīs (*G dur*, *D dur*, *b moll*, *F dur*), trioles ritms (*C dur*, *es moll*, *Es dur*), retāk – ceturtdaļnošu kustība (*c moll*). Var teikt, ka Šopēna prelūdijām pārsvarā raksturīgs ritma ostinato, kas izpaužas arī tad, ja prelūdijā nav vienmērīgas ritma pulsācijas takts ietvaros – piemēram, prelūdijā *A dur*, kur pastāvīgs ir nevis takts pulss, bet sumējuma ritma figūra



Dažās Šopēna prelūdiņās, kuras pieder pie minora sfēras un pārstāv attīstības dramatisko līniju ciklā, ritma zīmējums izskatās individualizētāks. Piemēram, prelūdiņā *a moll* perioda trešajā teikumā notiek savveida ritmiski bremsējoša kustības aizkavēšana, laika palēnināšana, prelūdiņā *fis moll* parādās poliritmisks ostinato. Savukārt prelūdiņā *f moll* kopējais ritma zīmējums ir ļoti savdabīgs, un dinamiskā attīstība saistīta gan ar ritma zīmējumu regulāro maiņu, gan ar nošu ilgumu brīvdalījumu pasāžās.

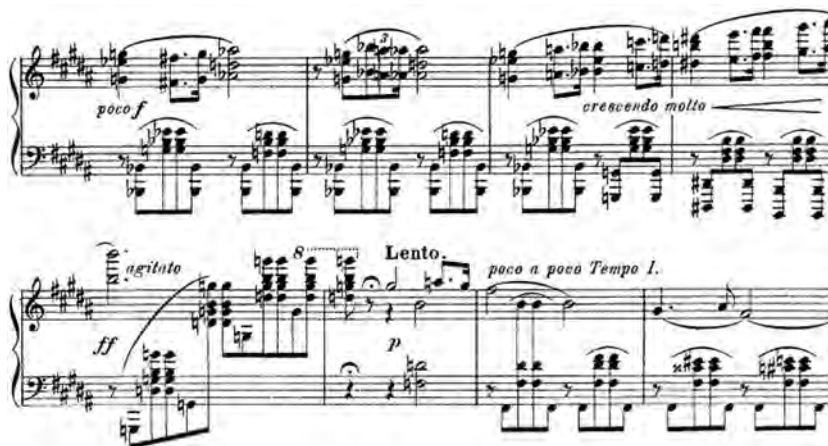
Vītola prelūdiņās lielākoties saglabājas vienota ritma pulsācija, taču pārsvarā tā balstās uz astotdaļnošu kustību (sešpadsmitdaļu ritms sastopams prelūdiņās op. 16 nr. 3, op. 25 nr. 3 u. c.), dažreiz uz trioļu kustību (op. 10 nr. 3, op. 13 nr. 1, op. 16 nr. 1 u. c.). Jāpiebilst, ka dažos opusos atklājas noteikta ritma attīstības līnija. Piemēram, jau pirmajā ciklā op. 10 katrai no trim prelūdiņām atšķiras gan ritma zīmējums, gan pulsācijas raksturs, turklāt priekšplānā izceļas tādas ritma īpatnības, kas nav sastopamas poļu komponista skaņdarbos. Ritma attīstība virzās no ritma savdabīguma (pirmās divas prelūdiņas) uz tipizētāku ritma variantu (trešā prelūdiņa, kur noteicošais ir faktūras izklāsts).

Pirmajā prelūdiņā *H dur* (3. piemērs), kas veidota homofonā faktūrā (melodija ar pavadījumu) un kurai ir vizuāli stingrs ritma noformējums, šī stingrība tiek pārvarēta jau skaņdarba sākumā:

3. piemērs. Jāzepa Vītola Prelūdiņa op. 10 nr. 1 *H dur*

Pirmkārt, kā raksturīga un ostinēti atkārtota figūra pavadījumā tiek izmantota astotdaļu kvintole<sup>25</sup> ar pauzi pirmās nots vietā, kas rada nenoturīga sasprindzinājuma efektu vienmērīgas šūpošanās kustības vietā. Šis sasprindzinājums visspilgtāk atklājas skaņdarba kulminācijas posmā – tajā brīdī pazūd kvintole, kuru aizvieto trioļu zīmējums (4. piemērs – 26. t.):

<sup>25</sup> Šopēna prelūdiņās vispār nav sastopama figuratīva kustība uz kvintoles pamata, savukārt Vītola kompozīcijās tas nav vienīgais piemērs – līdzīga kustība vērojama arī prelūdiņā op. 19 nr. 2 *a moll*.



4. piemērs. Jāzeps Vītols Prelūdijs op. 10 nr. 1 *H dur* (no 22. t.)

<sup>26</sup> Ja par pamatu ņem astotdaļu, melodijas ritma zīmējums sākumperioda pirmajā teikumā skaitliski izskatīsies šādi (taksmērs C): 4 4 3 1 5 4 6, respektīvi, šeit vērojama skaidra regularitātes pārvarēšana gan ritma, gan metra ziņā. Starp citu, līdzīga izklāsta brīvība (it kā ārpus takts un taksmēra) ir raksturīga melodijai no Šopēna prelūdijs *a moll*.

Otrkārt, šo efektu paspīlgtina melodijas ritma zīmējums, kurš it kā nesakrīt ar taksmēru, radot brīva dziedājuma sajūtu.<sup>26</sup> Regularitātes pārvarēšana ir redzama arī augstākā, proti, formas struktūras, līmenī – tās posmiem raksturīga neproporcionalitāte, nekadrātiskums, kas liecina par trijdaļformas brīvu traktējumu.

Šī paša opusa otrā prelūdijs tiek risināts akordu faktūrā un balstās uz ceturtdaļu un astotdaļu kombinācijām ritma zīmējumā, kā arī uz regularitāti un kvadrātiskumu (sevišķi skaņdarba sākumā), savukārt prelūdijs otrajā posmā izmantots jauns ritma paņēmieni – motīva un takts nesakrītība (Холопова 1980). Iezīmējot pirmkulminācijas zonu, šī nesakrītība rada laika pagarināšanās un sarukuma iespaidu vienlaikus, ievēdot trīsdaļu taksmērā gan divdaļību, gan četrdaļību (5. piemērs), respektīvi, taksmēra slēptas pārmaiņas polimetrijas dēļ:



5. piemērs. Jāzeps Vītols Prelūdijs op. 10 nr. 2 *f moll*: a) sākums un b) kāpinājums pirms kulminācijas (no 24. t.)

Jau pēc tam, otrā posma variantveida atkārtojumā<sup>27</sup>, akcentu dēļ atkal veidojas divdaļība, kura ļoti strauji nomaina kustība pamata taktsmērā, taču uzreiz parādās arī savveida apstāja (6. piemērs):



6. piemērs. Jāzeps Vītola Preludija op. 10 nr. 2 *f moll* (vidusposma atkārtojums)

Laika organizācijas īpatnības prelūdiņās op. 10 iezīmē tā jaunu izpratni Vītola skaņdarbos un kļūst par tipisku iezīmi daudzās viņa prelūdiņās. Šādas īpatnības kļūst arī par specifiskām Vītola daiļrades pazīmēm, piemēram, regulāras pulsācijas savdabīga pārtraukšana figuratīvajā izklāstā, kas parasti sastopama tad, ja trūkst pirmās skaņas uz stipro taksdaļu (kā tas ir pirmajā prelūdiņā no op. 10). Tāda parādība vērojama arī prelūdiņās op. 13 nr. 1 *d moll*, nr. 3 *A dur*, op. 19 nr. 1 *fis moll*, op. 22 nr. 2 *es moll*, op. 25 nr. 3 *Ges dur*.

Līdzās tam prelūdiņās bieži parādās slēptas taktsmēra maiņas paņēmieni (motīva un taktsmēra nesakrītība), kas veidojas formas attīstības, kulminācijas posmos, vai poliritmija – op. 13 nr. 1 *d moll*, nr. 2 *g moll*, op. 19 nr. 1 *fis moll*, op. 22 nr. 2 *es moll*, op. 25 nr. 2 *es moll*, op. 25 nr. 3 *Ges dur* u. c. Vītola prelūdiņās izmantoti arī tādi paņēmieni, kas saistīti ar citādu, īpašu attieksmi pret skaņdarba laika aspektu (piemēram, tempa un metra paātrinājums virzībā uz kulmināciju, bet pēc fermātas – laika *atbrīvošana* pasāžas kustībā, kā tas vērojams prelūdiņā op. 13 nr. 2), vai, kā tas ir tipiski vēlāko laiku mūzikai, kā laika bremsēšanas, apstādināšanas, muzikāli ritmiskas plūsmas pārtraukšanas efekts (piemēram, prelūdiņu op. 10 nr. 2, op. 13 nr. 2 beigās)<sup>28</sup>. Ne velti Vītols uzskatīja, ka ritms nosaka Šopēna mūzikas specifiskās īpatnības.

Rakstā aplūkotās Vītola prelūdiņu atšķirības no žanra pirmtēla Šopēna daiļradē nebūt vēl neizsmeļ visas latviešu komponista savdabības. Citāda pieeja izpaužas arī harmoniskajā valodā, muzikālā materiāla izklāsta manierē, formveidē, žanru sintēzē utt. Tas apliecina Vītola radošo pieeju izvēlētajā žanra traktējumā un arī viņa oriģinalitāti, kas viskrāšņāk izpaužas klavierminiatūras jomā – prelūdiņās. Tieši prelūdiņas, iespējams, vispilnīgāk atklāj žanra tekstu un kontekstu attiecību īpatnības latviešu klasika daiļradē.

<sup>27</sup> Prelūdiņa rakstīta divkāršā trijdaļformā, kurā saskatāmas arī variantu strofiskuma iezīmes (a–b–a1– b1–a2). Šāds formas veids (līdzīgi kā divkārša divdaļforma) Vītola prelūdiņās sastopams samērā bieži. Savukārt Šopēns šādu formas veidojumu nav iecienījis. Vītola mūzikā divkāršu formu popularitāte, iespējams, ir saistīta ar vokālās formveides tradīcijām.

<sup>28</sup> Laika apturēšana, noklusēts laiks – šie raksturojumi sastopami laikmetīgās mūzikas analizē (Григорьева 2005: 80, 107), taču šāda laika traktējuma atsevišķi elementi saskatāmi arī Vītola prelūdiņās.

## Literatūra un citi avoti

Dārziņš, Emīls (1951). *Par mūziku* (J. Vītoliņa red.). Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība

Graubiņš, Jēkabs (red.) (1944). *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados*. Rīga: Apgāds *Latvju Grāmata*

Grāvītis, Oļģerts (1958). *Jāzeps Vītols un latviešu tautas dziesma*. Rīga: LVI

Jurjānu Andrejs (1980). Kritisks pārskats par latvju jaunāko mūzikas literatūru. *Raksti* (L. Mūrnieces red.). Rīga: Liesma, 126.–135. lpp.

Kalniņš, Eduards (1944). Jāzeps Vītola skaņdarbi. *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados* (J. Graubiņa red.). Rīga: Apgāds *Latvju grāmata*, 458–469. lpp.

Katalogi (2014). *Latvijas Mūzikas informācijas centrs*. <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731> Skatīts 2014. gada 22. aprīlī

*Latvian Symphonic Music 1980–2008. Latviešu simfoniskā mūzika 1980–2008* (2009). Catalogue/Katalogs (Projekta iniciatore un vadītāja I. Šarkovska-Liepiņa). Rīga: Latvian Music Information Centre/Latvijas Mūzikas informācijas centrs

Lūse, Nora (1988). *Jāzeps Vītola klaviermūzikas interpretācija*. Rīga: MK metodiskais kabinets

Vēriņa, Sofija (1991). Jāzeps Vītola skaņdarbi. *Jāzeps Vītols – komponists un pedagogs*. Rīga: Avots, 261.–284. lpp.

Vītoliņš, Jēkabs (sast.; 1944). Jāzeps Vītola dzīve. *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados* (J. Graubiņa red.). Rīga: Apgāds *Latvju grāmata*, 9.–150. lpp.

Vītols, Jāzeps (1964). *Raksti* (sast. V. Muške). Rīga: LVI

Vītols, Jāzeps (2008). *Koņa mūzika*. II sējums: Oriģināldziesmas *a cappella* jauktām, sieviešu un vīru korim. Rīga: *Musica Baltica*

Vītols, Jāzeps (2011) *Koņa mūzika*. III sējums: Latviešu un ukraiņu tautasdziesmu apdares, Rietumeiropas un krievu komponistu darbu aranžējumi, oriģinālkoraļi un baznīcas dziesmas *a cappella* jauktam, sieviešu, vīru korim. Latviešu tautasdziesmas *a cappella* bērnu korim. Evaņģeliski luteriskā liturģija. Rīga: *Musica Baltica*

Zālītis, Jānis (1944). Jāzeps Vītola klavirdarbi. *Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados* (J. Graubiņa red.). Rīga: Apgāds *Latvju grāmata*, 328.–341. lpp.

Zālītis, Jānis (1960). *Raksti* (J. Vītoliņa red.). Rīga: LVI

Витол, Язеп (1969). *Воспоминания, статьи, письма* (сост. А. Даркевич). Ленинград: Музыка

Григорьева, Галина (2005). Музыкальное время. Ритм. *Теория современной композиции* (отв. редактор В. С. Ценова). Москва: Музыка, стр. 71–121

Письменная, Людмила (1976). *Язеп Витолс и латышская хоровая культура*. Ленинград: Музыка

Соколов, Олег (1994). *Морфологическая система музыки и её художественные жанры*. Нижний Новгород: ННГУ

Холопова, Валентина (1980). *Музыкальный ритм*. Москва: Музыка