



Rokasgrāmata skolotājiem

***HARMONIJAS APGUVĒ***  
***MŪZIKAS VIDUSSKOLĀ***

Metodiskais materiāls

**Izstrādāja Jāzepa Mediņa Rīgas Mūzikas vidusskolas skolotāja**

**Inese Bite**

RĪGA 2011

ESF projekts Nr. 2010/0110/1DP/1.2.1.1.3/09/APIA/VIAA/040  
*„Atbalsts mākslas un mūzikas vidusskolu audzēkņu konkurētspējas paaugstināšanai darba  
tirgū”*



## S A T U R S

PRIEKŠVĀRDS .....	3
IEVADS TEORĒTISKAJĀS TĒMĀS.....	5
Harmonijas mērķis un uzdevumi .....	5
Harmoniskās valodas attīstības panorāma.....	6
Harmonijas galvenie komponenti.....	7
HARMONIJA KLASICISMĀ.....	10
Teorija.....	10
• laikmeta estētikas un harmonisko izteiksmes līdzekļu saiste.....	10
• skaņkārta un funkcionalitāte.....	11
• akordika un faktūra.....	13
• citi harmonijas elementi.....	14
Rakstiskie darbi .....	15
• mērķis.....	15
• faktūras.....	16
• modulācijas.....	18
• balsvedības normas.....	19
Praktiskā spēle .....	21
HARMONIJA ROMANTISMĀ.....	22
Teorija .....	22
• laikmeta estētikas un harmonisko izteiksmes līdzekļu saiste.....	22
• skaņkārta.....	23
• funkcionalitāte.....	25
• akordika un faktūra.....	28
• citi harmonijas elementi.....	28
Rakstiskie darbi .....	32
Praktiskā spēle .....	32
LITERATŪRA .....	34



## PRIEKŠVārds

Harmonijas kursa saturs un priekšmeta pasniegšanas metodika mūzikas vidusskolās bijusi nemainīga jau vairāk nekā piecdesmit gadus. Tā vairs īsti neatbilst šībrīža izpratnei par harmonijas nozīmi pārējo teorētisko priekšmetu vidū. Līdzšinējā veidolā (*sastingušais* četrbalsīgais salikums, stilistiski nenoteiktās, vairāk matemātiskās un mazāk muzikālajā praksē balstītās balsvedības normas, *iezubrītas* modulācijas) priekšmets nepilda savu galveno funkciju – palīdzēt audzēknim orientēties mūzikas faktūrā, izprast galvenās harmoniskā stila likumsakarības, atraisīt savas radošās potences un mācīties iegūtās zināšanas izmantot praksē – gan interpretējot skaņdarbus, gan arī improvizējot. Par to, ka harmonijas stundās gūtās zināšanas *nestrādā*, liecina arī *sausais pārpalikums*: pēc pilna kursa apguves audzēkņu atmiņā palikušas vien stingras likumības, neizprotot to praktisko vajadzību un nozīmi. Rezultātā audzēkņi nav motivēti – un, manuprāt, pamatoti – harmoniju apgūt. Tāpēc nostiprinājusies pārliecība, ka priekšmeta apgūvē arī pie mums nepieciešamas būtiskas izmaiņas, vērsot to muzikālāku, praktiskāku, tātad – audzēknim nepieciešamāku.

Par to, ka harmonijas kursu mūzikas vidusskolā iespējams organizēt arī citādi, var pārliecināties, papētot gan ārzemju pieredzi, gan arī dažādus harmonijas mācību līdzekļus. Kaut arī daudzi no tiem sakņojas mūsu valstī vēsturiski tradicionālajās krievu skolas tradīcijās, arī tur vismaz *starp rindiņām* jūtams aicinājums *muzikalizēt* šo procesu. Tieksmi *izrauties* no tipiskajiem rāmīšiem nereti var izlasīt harmonijas uzdevumu krājumu priekšvārdos. Tajos skaidri atklājas slēpta neapmierinātība ar tradicionālajām harmonizācijām piemērojamo melodiju tēlaino, žanrisko un intonatīvo piespiedu ierobežotību, cenšoties veidot tās muzikālākas, izteiksmīgākas, iekļaut tajās gan melodiskās figurācijas elementus, gan arī tādus harmoniskus līdzekļus, kuri acīmredzami iziet ārpus kursā izskatāmo teorētisko jautājumu loka (runa ir galvenokārt par obligātajiem kursiem). Tā faktiski izpaužas vēlme tuvināt melodiju harmonizācijas procesu muzikālai izteiksmei un attālināt to no gramatisku likumsakarību mehāniskas reproducēšanas pārsvara. Uz izmaiņām neapšaubāmi mudina Pēterburgas profesores,

ESF projekts Nr. 2010/0110/1DP/1.2.1.1.3/09/APIA/VIAA/040

„Atbalsts mākslas un mūzikas vidusskolu audzēkņu konkurētspējas paaugstināšanai darba tirgū”



harmonijas speciālistes Tatjanas Beršadskas metodiskie darbi, kas gan pilnībā attiecas uz mūzikas augstskolu, tomēr starp rindiņām izlasītajā top skaidrs: lai ieteikto varētu realizēt, pārmaiņas ir neizbēgamas arī mūzikas vidusskolā. Pētījumi šajā virzienā notikuši arī Latvijā. Pirmkārt jāmin profesora Ludviga Kārkliņa veikums gan zinātniskajā, gan arī pedagoģiskajā laukā, tāpat arī viens no pēdējiem apjomīgajiem pētījumiem Latvijā – Ēvalda Dauguļa promocijas darbs *Harmonijas mācības evolūcija 20. gadsimtā un mācību satura intensifikācija Latvijā*, kurā līdzās harmonijas mācības vēstures detalizētai izpētei runāts arī par iespējamām izmaiņām mūzikas vidusskolas harmonijas kursā. Par iespēju daudzpusīgāk traktēt vidusskolu harmonijas kursa saturu liecina arī uzņemšanas prasības Eiropas mūzikas augstskolās, kur lielāka uzmanība pievērsta faktūras un stilistiskajam harmonijas aspektam, mazāka – tehnoloģiskajam. Izmaiņas pēdējā gadā skārušas arī Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas uzņemšanas prasības, kurās aizvien lielāks akcents likts uz analītisko un radošo iemaņu pārbaudi.

Vēlmi mainīt pieeju droši vien jūt katrs, kurš savā pedagoģiskajā praksē saskāries ar harmonijas apmācību. Tāpat katram, visticamāk, ir sava vīzija, kā tieši to varētu izdarīt. Realizēt to praksē galvenokārt traucē detalizētas metodikas trūkums, tas jācenšas novērst kopīgiem spēkiem. Piedāvātais materiāls tad ir solis šajā virzienā.

Turpinājumā centīšos skaidrot savu izpratni gan par vidusskolas harmonijas saturu un uzdevumiem, gan arī par darba paņēmieniem. Tā veidojusies, vairāk kā desmit gadus strādājot mūzikas vidusskolā un galvenokārt mācot tieši šo priekšmetu. Pēc jauniem principiem pilnībā strādāju pēdējos trīs gadus. Ir uzkrājusies zināma pieredze un arī nostiprinājusies pārliecība, ka ceļš ir uzsākts pareizā virzienā. Šis darbs paredzēts galvenokārt pedagogiem, tāpēc vispārzināmas teorētiskas un vēsturiskas atziņas pieminētas tikai tēžveidīgi – ar mērķi atgādināt, ka arī par tām mūzikas vidusskolas kursā ir vērts runāt. Sīkāk izklāstīti novērojumi, kas krājušies darba gaitā un var palīdzēt praktiskā darbā: metodiski paņēmieni, novērojumi par sastaptajām grūtībām un to novēršanas iespējām. Tāpēc arī dažbrīd var veidoties disproporcija starp aplūkojamajām harmonijas sadaļām.

Skaidrībai un uzskatāmībai turpmākais izklāsts plānots sekojoši:

- dažas vispārējas nostādnes;
- teorētiskās tēmas;

ESF projekts Nr. 2010/0110/1DP/1.2.1.1.3/09/APIA/VIAA/040

„Atbalsts mākslas un mūzikas vidusskolu audzēkņu konkurētspējas paaugstināšanai darba tirgū”

- rakstiskā daļa;
- praktiskā spēle.

Pēdējas trīs sadaļas savukārt pakļautas stilistiskam dalījuma: vispirms klasika, pēc tam – romantisms. Par analītisko pusi pedagogam īpaši klāstīt nav nepieciešamības – kā jau minēts, viss apgūtais galvenokārt ir vērst uz to, lai audzēknis prastu iegūtās zināšanas izmantot mūzikas izpratnē un vērtējumā. Analīzei harmonijas apmācības procesā vajadzētu veltīt vismaz pusi laika. Dažāda veida analītiski pārbaudes uzdevumi ietverti atsevišķā metodisko materiālu daļā.

## IEVADS TEORĒTISKAJĀS TĒMĀS

Harmonijas statuss mūzikas teorētisko disciplīnu kompleksā ir skaidrs: priekšmeta apguves **mērķis** ir iemācīt audzēkņus orientēties sacerējuma skaņurakstā un stilistikā, tādējādi viņus sagatavojot pilnvērtīgai mūzikas formas izpratnei, kā arī apgūt noteiktas praktiskas un radošas iemaņas. **Uzdevumi**, kas veicami, harmonijas kursu apgūstot, ir vairāki.

- harmonijas izteiksmes līdzekļu un mūzikas stila sakarību izpratne (klasicisms un romantisms);
- attiecīgajam stilam raksturīgās harmoniskās valodas elementu un to kopsakarību pārzināšana;
- dažādu faktūras modeļu (atbilstoši stilam) radoša un analītiska apguve;
- praktisku iemaņu attīstība ar mērķi rosināt prasmi gūtās zināšanas izmantot praktiski – savas interpretācijas veidojot, vēlams arī improvizējot.

Protams, katrs no tiem ietver virkni apakšuzdevumu. Ievērojot, ka mūzikas skolu beidzēji labākajā gadījumā pārvalda vienbalsīgas melodijas analīzi, visa iepriekšminētā apguve ir ilgs, audzēkņiem pietiekami sarežģīts un darbietilpīgs, tomēr ļoti nepieciešams process.

Harmonijas kurss mūzikas vidusskolā ilgst trīs gadus. Orientējoši viens gads veltāms klasicisma, divi – romantisma harmonijas apguvei. Atkarībā no grupas līmeņa, protams, iespējamās atkāpes – gan apgūstamās vielas apjomā un dziļumā viena stila ietvaros (piemēram, mūzikas teorijas nodaļas audzēkņi un vispārējās grupas, arī pēdējās atšķiras viena no otras ieinteresētības un uztvertspējas ziņā), gan arī ideālā gadījumā sniedzot informāciju par

harmonijas īpatnībām citos stilos. Tāpat, ja iespējams un pedagogs redz, ka audzēkņi tam ir gatavi, var saīsināt klasicisma apguves periodu un romantismam raksturīgos harmonijas līdzekļus sākt izskatīt jau pirmā apmācības gada beigās, jo te salīdzinoši ir daudz vairāk specifisku paņēmieni. Tomēr speciāli sasteigt apgūstamo vielu arī nav vēlams, jo klasikas drošāka pārzināšana ļauj ātrāk virzīties uz priekšu un labāk orientēties romantisma *labirintos*.

Tradicionālajā darba formu sadalījumā teorija/analīze/praktiskā spēle/rakstu darbi līdz šim vislielākais laiks un uzmanība diemžēl tikusi veltīta rakstu darbiem. Skaņdarba analīze nereti palikusi otrajā plānā. Līdzšinējā praksē tas vēl joprojām ir vissāpīgākais punkts – faktiski svarīgākajai harmonijas apguves sadaļai visbiežāk veltām vismazāk laika. Tam ir objektīvs pamats: *lauvas tiesu* laika atņem rakstu darbu pārspīlēti stingro likumību *iezubrīšana*. Piedāvātajā metodikā analīzei ierādīta goda vieta – visas pārējās sadaļas (teorija un rakstu darbi) vērstas tieši un galvenokārt uz to, lai audzēknis pēc iespējas ātrāk, profesionālāk un precīzāk spētu izvērtēt skaņdarba harmoniskās kvalitātes gan tehnoloģiskā, gan arī stilistiskā griezumā. Vienlaicīgi pastiprināta uzmanība pievēršama precīzam profesionālās terminoloģijas lietojumam, gan nostiprinot jau mūzikas teorijas kursā apzināto, gan arī apgūstot jaunu. Mazliet savrup atrodas praktiskā spēle, te vispārējās grupās (un nereti arī teorijas nodaļas audzēkņu vidū) jāsastopas ar lielākajām problēmām: audzēkņu sagatavotība klavierspēlē ir ļoti dažāda, diemžēl visbiežāk ļoti vāja (un kļūs vēl vājāka, pateicoties pēdējām aktivitātēm līdzekļu samazināšanas virzienā). Tomēr iespēju robežās vēlams panākt, lai audzēkņi spēj piemeklēt atbilstošas harmonijas melodijai un labākā variantā – izklāstīt to mūzikas žanram un raksturam atbilstošā faktūrā. Lai veicinātu aktīvāku dzirdes priekšstatu veidošanos, kā viena no darba formām ieteicama arī dažādu stilu mūzikas klausīšanās ar mērķi noteikt harmoniskās stilistikas izteiksmes līdzekļus.

Pirms uzsākt detalizētāku klasicisma un romantisma harmonijas izpēti, būtu svarīgi motivēt audzēkņus to darīt, apzināti un ar izpratni apgūt mūzikas vidusskolas harmonijas kursu. Viņiem vismaz vispārējās līnijās būtu jāorientējas **harmoniskās valodas attīstības procesos**, jāsaprot, par kādu posmu mūzikas attīstībā ir runa un kāpēc par to ir jārunā. Tāpēc ieteicams kursa apguves sākumā īpaši akcentēt klasicisma un romantisma harmonijas nozīmi harmoniskās valodas attīstībā, proti – tie ir mūzikas stili, kas balstīti uz tonālo skaņkārtisko sistēmu ar visām no tā izrietošām sekām – centralizētu tonalitāti (klasicisms) un tās sabrukuma procesa



aizsākumu (romantisms), konsonansi kā sistēmas centrālo elementu un pakāpenisku virzīšanos uz disonanses lomas pastiprināšanos. Lai arī skolas kursā nav iespējams sīkāk *izbaudīt* ne romantisma rosināto impresionisma un ekspresionisma harmoniju, ne arī runāt par 20. gadsimta inovācijām šajā jomā, tomēr vispārējās līnijās audzēkņiem šajos procesos ir jāorientējas – kaut vai tāpēc, lai saprastu tonālās domāšanas nozīmi mūzikas vēsturiskajā attīstībā. Arī tāpēc, lai saprastu kopīgo attīstības dialektiku un gadsimtu mijā iezīmējušos konsonanses un vienlaicīgi tonalitātes renesansi, tikai nu jau citā kvalitātē. Tas vislabāk izdarāms ar dzirdes priekšstatu palīdzību, tāpat empīriski, klausoties dažādu stilu mūziku ar raksturīgu harmoniski valodu un pēc tam rosinot diskusijas. Tas viss audzēkņiem ir pieejams un saprotams, ar dzirdi pārbaudāms, ja vien iepriekš mūzikas teorijas kursā apgūta profesionālā terminoloģija. Klausāmos piemērus sameklēt nebūs grūti, tos var arī izvēlēties no mūzikas literatūras kursā apgūstamās mūzikas. Ieinteresētākajiem ir vērts rosināt salīdzināt tonalitātes izpausmes klasicismā un 20. gs. nogalē. Te interesanti padiskutēt par terminu *dinamiskā tonalitāte* un *statiskā tonalitāte* izpratni. Ar *dinamisko tonalitāti* saprotam klasicismam raksturīgās saspringtās dominantes un tonikas funkciju attiecības, kas rada aktivitātes, uz priekšu virzīšanās – tāpat dinamiskuma – sajūtu. 20. gadsimta beigu 21. gadsimta sākuma mūzikā aina paveras cita: atgriežamies pie ilgstoši izturētām konsonansēm, bet izteiktas ar dzirdi skaidri uztveramas funkcionālas saites starp tām nav. Tajā pašā laikā tuvāk papētot izrādās, ka konsonanses seko viena otrai atbilstoši klasiskajam funkcionālajam aplim, tikai ilgstošā, uzsvērti foniskā skanējuma dēļ skaņkārtiski harmoniskās funkcijas atvirzījušās otrā plānā. To tad arī izprotam kā *statisko tonalitāti*. Piemērus te varam atrast dažādu komponistu darbos, tajā skaitā Arvo Pērtā un Pētera Vaska mūzikā. Noteikti nebūtu taisnīgs iebildums, ka vidusskolas otrā kursa audzēkņiem tas ir par sarežģītu. Gluži otrādi – šāds ekskurss palīdz labāk orientēties un izprast mūzikas valodas attīstības tendences un tāpat arī skaidrāk apzināties mūzikas vidusskolas kursā apgūstamo stilu harmonijas nozīmi. Viņi visu uztver pietiekami labi – to pierāda prakse.

Nereti harmonijas kursā priekšmeta saturs dažādu apstākļu dēļ (audzēkņu nepietiekama sagatavotība, grupu neviendabība, rakstu darbu salīdzinoši lielais īpatsvars u.c.) tiek reducēts uz tonalitātes noteikšanu, akordu struktūras un funkcionālās piederības analīzi. **Harmonijas** stilistikai izpratnei nepieciešami arī citi tās **komponenti**. Tāpēc tie arī pirmkārt noskaidrojami,

vienlaicīgi atkārtojot vai arī no jauna skaidrojot (ja tas jau nav izdarīts mūzikas teorijas kursā) galvenos tās komponentus:

1. Skaņkārtā kā harmonijas galvenais komponents. Šādu skaņkārtas centrālu statusu pārējo harmonijas komponentu vidū nosaka mūzikas vēsturiskā attīstība, ilgstošais vienbalsības attīstības laiks un vienlaicīgi skaņkārtu veidošanās process. Attiecīgi tad arī skaņkārtā, tās tips nosaka arī citus harmonijas komponentus, galvenokārt funkcionalitāti. Ir vērts grupā nedaudz padiskutēt par skaņkārtas veidošanās principiem un īsi arī par vēsturiskajām kopsakarībām: balsta skaņu veidošanās paņēmieniem un to pakāpenisku pārtapšanu tonikā, to kvalitatīvā atšķirību; seno modālo skaņkārtu pēctecību un to attīstības ceļu līdz tonālajām mažora un minora skaņkārtām; balsta idejas tālākdzīvi 20. gadsimta mūzikā. Visi šie jautājumi pedagogam izlasāmi gan L. Kārkliņa harmonijas vēsturei veltītajā grāmatā, gan arī dažādos informatīva rakstura avotos. Protams, viss minētais apgūstams mazāk lekcijas tipa nodarbībās, vairāk sarunas, diskusijas, mūzikas klausīšanās, varbūt arī praktisku improvizatorisku *eksperimentu* veidā. Tā saprotamāki kļūs arī iepriekš mūzikas skolā diezgan abstrakti apgūtie tetrahordi, skaņkārtas kā skaņu attiecību sistēmas izpratne, kā arī skaņkārtisko sistēmu pamattipi – modalitāte un tonalitāte. Uzsverot faktu, ka mūzikas vidusskolas harmonijas kurss saistīts tieši ar tonalitāti un tātad arī stiliem, kuros tā visspilgtāk izpaužas (klasicisms un romantisms), akcentējamas vēl dažas vispārējās nianšes. Pirmkārt, svarīgi apzināties, ka tonālās domāšanas centrs, mērķis un pamats ir konsonanse un tātad tercu struktūras vertikāle. Otrkārt, tonālā domāšana ir tikai viena no harmoniskās valodas izpausmēm. To 20. gadsimtā nomaina tāda harmoniskā domāšana, kas vērsta uz disonansi, vertikālo struktūru daudzveidību un tonalitāte šādā kontekstā zaudē savu nozīmi. Tas gan nenozīmē, ka tonālā domāšana izzūd pilnībā, daudzkārt mūzikas praksē notiek abu šo valodu mijiedarbe, tajā skaitā arī jau minētā tonalitātes atdzimšana nedaudz citādā veidolā. Tādā veidā audzēknim rodas priekšstats par laikmetu, kas būs turpmāk uzmanības centrā, kā arī par tā nozīmi vēsturiskajā procesā.

2. Funkcionalitāte kā no skaņkārtas tieši izrietošs komponents, ievērojot vārda funkcija izpratni ( kaut kā *nozīme* sistēmā, mūzikā tātad skaņas vai akorda nozīme skaņkārtā). Svarīgi noskaidrot precīzu terminoloģiju un izpratni par funkciju veidiem: foniskā funkcija kā skanējuma krāsas, kvalitātes pasvītrotāja (konsonanse-disonanse, mažorīga-minorīga noskaņa, blīvs- retināts skanējums u.c.); skaņkārtiskā (skaņas nozīme skaņkārtā, kas īpaši nozīmīga



modālajās skaņkārtās) un skaņkārtiski harmoniskā (akorda nozīme skaņkārtā, attiecīgi tonālās skaņkārtas, šī funkcija arī kā tonālās domāšanas balsts). Te būtu vietā arī neliels stilistisks ekskurss, noskaidrojot foniskās un skaņkārtiskās funkcijas attiecības un mijiedarbi: klasicismā – skaņkārtiski harmoniskās funkcijas prioritāte, fonika tikai kā neizbēgams blakus efekts mažora un minora, disonanšu un konsonanšu lietojumam; romantismā – foniskās funkcijas līdzvērtīga darbība līdzās skaņkārtiskajai, kas tad arī sagatavo foniskās funkcijas nedalītu kundzību impresionismā. Abu funkciju savstarpējās attiecības, izpausme dažādos stilos un attīstības dinamika skatāma saistē ar laikmeta tendencēm un mūzikas saturu, protams arī ar piemēriem no mūzikas literatūras. Skaidrojot skaņkārtiski harmoniskās funkcijas būtību ir kārtējais izdevīgais moments labot mūzikas skolās ieskņojušos neprecīzo terminoloģiju, saskaņā ar kuru nepareizi tiek identificēta funkcionālā grupa ar vienu pakāpi. Tai seko arī neadekvāta reakcija harmoniskās analīzes procesā, kad audzēknis ir pārsteigts par to, ka bez T, S un D (viņu izpratnē attiecīgi I, IV, V) akordi tonalitātē var atrasties arī uz citām pakāpēm un vienlaicīgi pārstāvēt attiecīgās funkcionālās grupas. Īpaši svarīgi tas kļūst, runājot par romantisma harmoniju, kaut gan arī jau klasicismā S funkcijai piederīgas ir gan IV, gan arī II pakāpe, kā arī pamazām aizsākas pat T funkcijas dažāda pārstāvniecība (VI pakāpe pārtrauktajās kadencēs).

3. Akords kā svarīgākais un vienīgais mūzikas faktūras veidotājs homofonās faktūras apstākļos. Svarīgi noskaidrot, ko un kāpēc saprotam ar akordu dažādos mūzikas stilos. Tāpēc nepieciešams īss ekskurss akorda izpratnes vēsturiskajā attīstībā ar akcentu uz tiem parametriem, kas laika gaitā izvirzījušies kā akorda identifikācijas kritēriji – sākot ar skaņu skaita (trijskanis) un struktūras ierobežojumiem (tercu struktūra) līdz neierobežotas struktūras un skaņu skaita veidojumiem, kur galvenais ierobežojums, lai klasificētu saskaņu kā akordu ir tas, ka attiecīgā struktūra noteiktā skaņdarba posmā ir mūzikas faktūras veidotāja. Tāpat būtu jāparunā par akorda izpratnes saisti ar mūzikas valodas attīstību, harmonijas centrēšanos uz konsonansi (tercu struktūra) vai disonansi (brīvās struktūras). Klasicisms un romantisms šajā akorda attīstības procesā ir kā sava veida vidutājs, it sevišķi romantisms, kas iezīmē būtiskas izmaiņas tercu akordu struktūrā, aizsākot ceļu uz netercu akordiem. Audzēkņiem būtu svarīgi apzināties šo akorda vēsturiskās attīstības ceļu šobrīd it kā no *putna lidojuma*, lai pēc tam – jau sīkāk par to runājot tieši romantisma sakarā – kopaina uzreiz būtu saprotama.

4. Mūzikas faktūras izpratne un tradicionālie veidi, visticamāk, jau aplūkoti *Mūzikas teorijas* kursa ietvaros. Harmonijas kursā īpaši svarīgi akcentēt faktūras trīs galvenās funkcijas – galvenā balss, basa līnija un harmoniskais aizpildījums. Tas būtiski vismaz divu iemeslu dēļ: 1) harmonijas izteiksmes līdzekļu un faktūras modeļu apguvē tam liela nozīme, jo katrā stilā – gan laikmeta, gan arī individuālajā – tieši norises šajos trijos faktūras slāņos un to savstarpējās attiecības ir tās, kas visspilgtāk liecina par attiecīgo stilu; 2) faktūras trīs funkciju izpratne ir liels palīgs skaņdarba harmoniskās analīzes procesā, tā ļauj loģiskāk un adekvātāk saskatīt funkcionālās attīstības un akordu secības loģiku.

Šie četri uzskatāmi par galvenajiem harmonijas komponentiem, kas secīgi veidojušies un attīstījušies mūzikas vēsturiskās attīstības gaitā. Pamazām tiem pievienojas citi – papildinoši un stilistiskās nianse ienesoši: alterāciju un melodiskās figurācijas izmantojuma principi, specifiski balssvedības paņēmieni, kas nereti ir arī komponistu individuālā stila raksturīgi komponenti, harmonijas un melodijas savstarpējās attiecības un mijiedarbe, izmaiņas akordu funkcionālās secības loģikā (romantisma *jaunā diatonika*), skaņkārtiski harmoniskās funkcionalitātes un mūzikas formas attiecības u.c., arī tie, protams, izskatāmi mūzikas vidusskolas harmonijas kursā tad, kad attiecīgā stila mūzika tiek aplūkota tuvāk.

## HARMONIJA KLASICISMĀ

### TEORIJA

Pirms pievērsties detalizētākai attiecīgā stila harmonijas izpētei, svarīgi noskaidrot (un savā ziņā atkārtot mūzikas literatūras kursā pārrunāto) tā **estētikas** pamatprincipus un mūzikas satura vadlīnijas, kas ir cieši saistītas ar **harmoniskās valodas paņēmieniem** un faktiski nosaka tos. Vienlaicīgi audzēkņiem jāsaprot: mūzikas vidusskolas harmonijas kursā izskatām stilam tipiskās likumsakarības, tātad tās, ko saprotam zem *vidējā aritmētiskā* caurmēra klasicisma vai romantisma. Bez šādas unifikācijas (kas savā ziņā ir pretrunā mākslas darba kā individuālas parādības būtībai) nav iespējams runāt par kaut kādām kopīgām pazīmēm. Šāda *vardarbība* neizbēgama visur. Ja to apzināmies, ļaunums neceļas. Izņēmumi ir vienmēr, turklāt tie ir neizbēgami, jo noteikta stila ietvaros formējas jauni, *nākotnes* mūzikai raksturīgi harmonijas

paņēmienu. Par tiem vērts runāt kursa noslēgumā, kad audzēkņiem uzkrājušies zināma pieredze un zināšanas.

Svarīgi pasvītrot klasicisma nozīmi harmonijas attīstībā. Dažkārt audzēkņi vērtē klasicismu vairāk no virspusēju iespaidu pozīcijām un salīdzinājumā, piemēram, ar romantisma vai pat 20. gadsimta mūzikas sasniegumiem. Saprotams, šādā skatījumā klasicisms nosacīti zaudē harmoniskās valodas līdzekļu un skanējuma krāsainības ziņā. Tomēr jāakcentē, ka vispirms uz klasicisma devumu harmonijas jomā jāpaskatās *piezemēti*, cenšoties iejusties laikmeta situācijā. Tad aina pavērsas pavisam citāda, jo izrādās, ka šajā laikā daudzas šobrīd pašsaprotamas lietas ir bijušas pirmo reizi. Bez tām harmoniskās domāšanas attīstība nevarētu būt tāda, kādu to šodien pazīstam. Pati svarīgākā, protams, ir homofonā domāšana un līdz ar to homofonā faktūra kā pamatmodelis. No tās izriet virkne citu svarīgu principu: 1) akords (un nevis līnija) pirmo reizi mūzikas vēsturē neapstrīdami kā faktūras veidotājs, baroka laika mūzikā akords vēl tomēr nav uzskatāms par vienīgo faktūras veidotāju; 2) līdz ar to – arī skaidras funkcionalitātes, funkcionālās spriedzes, (kas ir daudzu mūzikas formu un attīstības principu pamatā) un vienlaikus centralizētas tonālās domāšanas stabilizēšanās iespējamība; 3) klasicisms kā tādas harmoniskās domāšanas aizsācējs, kas centrēta uz konsonansi. Tādējādi klasicisms aizsāk tam laikam principiāli jaunu muzikālās domāšanas attīstības ēru, kam tālejošas sekas turpmākajā mūzikas mākslas attīstībā.

Izmantoto harmonijas izteiksmes līdzekļu apjoms un veids aizvien saistīts ar attiecīgā laikmeta estētiku un mākslas darbu satura pamatlīnijām. Klasicisma pamatpostulāti – vienkāršība, proporcionalitāte, skaidrība. Atsevišķi īpaši vēlos pasvītrot – arī nepārprotamība, kas īpaši svarīga tieši harmonijai. Pārsvārā klasicisma laika mākslinieki runā par līdzīgām – vispārcilvēciskām tēmām, apliecinot pozitīvus ideālus. Tas viss nosaka arī harmonijas pamatprincipu: minimums līdzekļu mērķa sasniegšanai. Tam pakārtoti pilnīgi visi klasicisma harmonijas izteiksmes līdzekļi, un to vērts īpaši pasvītrot, ar audzēkņiem runājot. Tad arī saprotamākas kļūst daudzas specifiskākas harmonijas nianšes, kas būtu ievērojamas gan radošajos skicējumos, gan arī mūzikas stilistiskā analīzē.

**Skaņkārtas** jomā klasicismā pirmo reizi mūzikas vēsturē valda nedalīta tonālā domāšana, kas mūzikas teorētiskajā literatūrā pazīstama arī kā *centralizēta tonalitāte* (skaņkārtiska sistēma, kurā tonika kā tonālās domāšanas centrālais elements faktiski ir visas

skaņkārtiskās attīstības sākums un arī mērķis). Vienīgās klasicismā valdošās skaņkārtas – mažors (dabīgais un harmoniskais) un minors (harmoniskais un mazāk melodiskais) – tātad veidi, kas nodrošina nepārprotamu tonikas izjūtu neatkarīgi no tās skanēšanas daudzuma un ilguma. Modālo skaņkārtu klātbūtne tipiskajam caurmēra klasicismam nav raksturīga, jo ir pretrunā centralizētas tonalitātes būtībai. Par atkāpēm no klasicisma harmonisko izteiksmes līdzekļu *normas* un klasicismu kā romantisma šūpuli, tajā skaitā arī skaņkārtas jomā, var runāt vēlāk – visa trīsgadīgā kursa noslēgumā, kad audzēkņi vairāk gatavi to saprast un uztvert.

**Funkcionalitāte** ir viena no tām harmonijas jomām, kas vistiešāk raksturo attiecīgā stila būtību. Klasicismā tā pakļauta noturības (šajā gadījumā droši varam teikt – tonikas) maksimālai pasvītīrošanai. Izmantojot krievu mūzikas zinātnieka J. Tjuļina trāpīgi tēlaino izteicienu – tonika klasicismā ir kā primadonna, kas nepārtraukti atrodas uz skatuves un pieprasa nedalītu uzmanību.

Kas nepieciešams šādai tonikas prioritātes nodrošināšanai? Te svarīgi kopā ar audzēkņiem noskaidrot pirmkārt, funkciju un tām atbilstošo pakāpju sakarības klasicismā un otrkārt – funkciju secības loģiku un tās iemeslus. Nepieciešams, lai audzēkņi apzinātos, ka klasicismā galvenās funkcijas – tātad tās, kas vistiešāk nodrošina tonikas hegemoniju – pārstāv tikai viena pakāpe:  $T = I, D = V$ . Tā turpmāk vairs nebūs nekad. Klasicismam lielā tā daļā pilnīgi pietiek ar šīm divām funkcijām. Tās tad arī ir klasicisma pamatfunkcijas un stilam raksturīgo autentisko secību dalībnieces, jo dominantes-tonikas attiecības ir visstabilākās, vislabāk nodrošina noturības skaidru uztveri un tātad vislabāk atbilst klasicisma pamatprincipiem. Šāda abu funkciju attiecību stabilitāte sakņojas akustikas likumsakarībās, virsskaņu rindā: pirmās virsskaņas ietver sevī, pirmkārt, tonikas noturības ideju un otrkārt – tieši I un V pakāpju attiecības.

Par V – I attiecību noturību audzēkņi var pārlicināties arī pavisam vienkāršā empīriskā eksperimentā. Ilgstoši spēlējot secību, piemēram,  $V_{63} - I_{53}$ , mūsu uztverē nekas nemainās un I pakāpes kā tonikas skanējums tikai pastiprinās. Salīdzinājumam – kārtīgi ieskaņojoties tonalitātē un pēc tam ilgstoši skandinot IV – I akordus, aina ir citāda: ātri vien notiek funkcionālās uztveres nobīde un IV pakāpe *uzurpē* I pakāpes lomu, bet īstenā I pakāpe no noturīgas kļūst par nenoturīgu – V pakāpi.

Iepriekšminētais arī pierāda subdominantes funkcijas destabilizējošo lomu un izskaidro to, kāpēc klasiķiem nav raksturīgas plagālas secības un kāpēc viņi subdominantes funkcijas akordus izmanto tik uzmanīgi: kā konflikta nesējus, tikai kadenču zonās, kur tūlīt seko T nostiprinājums ar dominantes vai kadences kvartsekstakorda un dominantes palīdzību. Tajā pašā laikā subdominantes funkcija ir vienīgā, kuru klasicismā pārstāv divas pakāpes – IV un II. Tās ienāk pakāpeniski – II<sub>6</sub> kā mantojums no pirmsklasicisma, pēc tam arī noteikti disonējošās II pakāpes akordu apvērsumi (par to sīkāk sadaļā *akordika*).

Ar nolūku nostiprināt tonikas pozīcijas skaidrojams arī klasicismam raksturīgais funkcionālais aplis un stingri reglamentētā subdominantes un dominantes funkciju secība: subdominantei sekojošā dominante nepārprotami norāda uz valdošo balstu, pretēja secība klasicismam absolūti nepieņemama, jo tonikas stabilitāti tikai vājina.

Atsevišķi pārrunājama skaņkārtiski harmonisko un fonisko funkciju klātbūtne. Klasicismā, protams, nepārprotami valdošās ir skaņkārtiski harmoniskās funkcijas, tas izriet no stilam raksturīgajām vispārējām nostādņēm. Tieši tās ir mūzikas attīstības dinamikas (kas tik svarīga klasicismam) noteicējas. Fonika ir kā *neizbēgams blakusprodukts*, jo kaut kādā mērā tā piemīt praktiski katrai saskaņai: konsonanse – disonanse, mažorīgs – minorīgs skanējums. Klasicismā krāsainība nekad nav galvenais virzītājspēks, bet tikai palīgglīdzeklis, arī tajos atsevišķajos gadījumos, kad ārēji it kā izvirzās priekšplānā.

**Akordikas** izvēle pilnībā atbilst klasicisma pamatnostādņēm. Princips vienkāršs – akordā minimums skaņu, tik daudz, lai acīmredzami un nepārprotami pārstāvētu attiecīgo funkciju (bet ne vairāk). Tāpēc klasicismā, kā zināms, pārsvarā izmantoti kvintakordi un sekstakordi. No disonējošiem akordiem vienīgais pilnīgi brīvi izmantojamais ir mazais mažora septakords uz V pakāpes ar visiem apvērsumiem. Mazais pamazinātais un mazais minora vēlami tikai kā II pakāpes akordi, pie tam tikai kvintsekstakorda vai terckvartakorda veidā – tātd apvērsumi, kas sagatavo kadenci un tādējādi palīdz nostiprināt tonikas izjūtu. Citi akordi – ja tādi sastopami – uzskatāmi par izņēmumiem.

Kā redzams, klasiķi stingri sevi ierobežo akorda skaņu skaita ziņā. Tas tāpat izskaidrojams ar tieksmi pēc skaidrības: jo akordā vairāk skaņu, jo lielāka iespēja traktēt to funkcionāli dažādi, kas klasicismam mazpieņemami. Šajā ziņā savrup atrodas kadences kvartsekstakords, kas uzskatāms par vienu no pirmajām polifunkcionālajām saskaņām mūzikas

vēsturē. Tieši tāpēc kvartsekstakorda izmantojums klasicismā stingri reglamentēts: kadences kvartsekstakords kā funkcionāli nestabila saskaņa klasicisma apstākļos noteikti risināms V pakāpē, citi izmantojamie kvartsekstakordi nostādīti tādos apstākļos, ka tie zaudē savu funkcionālo iezīmību (izmantojami kā pārgāj' un palīgharmonijas).

Klasicismam kā konsekventam tieši homofonās **faktūras** izmantotājam (un arī tas – pirmo reizi mūzikas vēsturē) īpaši komentāri nav nepieciešami. Vienīgi audzēkņiem jāatceras, ka arī te ir spēkā proporcionalitātes un samērības princips: homofonās faktūras funkcionālās līnijas parasti ir kompaktas, tās nav ieteicams īpaši vienu no otras attālināt, jo izteikti reģistru kontrasti kļūst par fonikas veicinātājiem un pasvītrotājiem, kas klasicismam kopumā nav raksturīgi.

**Alterācijas** klasicismā izmantotas uzmanīgi un tikai ar vienu mērķi – lai pastiprinātu tonikas izjūtu un svarīgumu, nostiprinātu to. Tāpēc šajā stilā alterāciju ir samērā maz un tās izmantotas, ievērojot noteiktus principus: alterētā skaņa vienmēr jāsatavot ar diatonisko un vienmēr jāatrisina diatoniskajā, protams atbilstoši alterācijas virzienam. Tipiskākās alterētās pakāpes – IV<sup>#</sup>, retāk II<sup>#</sup>. Akordika, kur šīs alterācijas izmantotas – II<sub>43</sub> un II<sub>65</sub>, tātad tie akordi, kuru tieksme risināties īpaši pasvītrojama un kas parasti atrodas tādās formas daļās, kas īpaši paredzētas tonikas izcelšanai (parasti kadenču zonā). Vienlaikus pret alterācijām klasicisms tomēr izturas uzmanīgi, pēc iespējas izvairoties no to izmantojuma melodijā (tēmas ekspozīcijā), jo tieši tematisms nosaka arī alterāciju izmantojuma intensitāti turpmākajā attīstībā. Audzēkņi jāaicina nejaukt alterācijas ar klasiķu mūzikā plaši sastopamajiem hromatismiem, kas rodas noviržu un modulāciju procesā.

**Melodiskās figurācijas** izmantojuma princips līdzīgs alterāciju izmantojumam: neakorda skaņām jābūt nepārprotamām, bez iespējas skaidrot tās dažādi. Tāpēc arī visbiežāk tās ir sagatavotas un gandrīz vienmēr arī atrisinātas. Atkarībā no individuālā stila izmantotas gan diatoniskas, gan arī hromatiskas neakorda skaņas (piemēram, Mocartam raksturīgās hromatiskās aizturas). Apguves procesā var būt zināmas problēmas ar aizturu apguvi, pārgājskaņu un palīgskaņu izmantojums atbilstoši stilam parasti grūtības nesagādā. Pārējie figurācijas veidi – harmoniskā un ritmiskā – klasicismā izmantota plaši un īpašus komentārus neprasa.

**Ērģelpunkts** klasicismā gūst gan savu raksturīgo nozīmi formveidē, gan arī tēlaino semantiku. Tāpat nostiprinājušies arī vispārzināmie ērģelpunkta fakturālā izklāsta (izturēts,

divkāršs, ritmiski un melodiski figurēts) veidi. Atsevišķi vērts ar audzēkņiem pārrunāt it kā nemanāmo atšķirību starp melodiski figurētu ērģelpunktu un ostinato. Droši par melodiski figurētu ērģelpunktu var runāt tad, ja tas bagātināts ar palīgskanšu no vienas vai otras puses. Lielākas atkāpes no ērģelpunkta skaņas jau vairāk atbilst ostinato izpratnei. Traktējums, protams, atkarīgs no konteksta. Svarīgi akcentēt, ka ērģelpunkts pieder pie tiem harmonijas izteiksmes līdzekļiem, kas klasicisma apstākļos uzskatāmi iezīmē tādus paņēmienus, kas raksturīgi romantismam un 20. gadsimta mūzikai. Ērģelpunkts, pirmkārt, ir izteikts polifunkcionalitātes piemērs (līdzās jau pieminētajam kadences kvartsekstakordam) un otrkārt – tas veicina faktūras dalīšanos slāņos, kas, attīstoties un pilnveidojoties romantismā un it īpaši impresionismā, noved pie 20.gadsimta mūzikai raksturīgām faktūras formām.

**Modulācija** klasicismā jau ir pilnībā apzināts attīstības un formveides līdzeklis. Te valdošie modulāciju tipi (skaņkārtiskā, tonālā, tonāli skaņkārtiskā) un tonālo centru un skaņkārtu maiņas principi liecina, pirmkārt, par pilnīgu atbilstību klasicisma estētikai arī šajā jomā. Saskaņā ar to tonalitātes seko viena otrai, ievērojot stingru pakāpenības principu, tātad pēc iespējas nemanāmi. To nodrošina pakāpeniskajai modulācijai atbilstošo pirmās radniecības tonalitāšu skaņurindu maksimāla tuvība. Otrkārt, ievērojot, ka balstīšanās uz tonalitāti kā skaņkārtiskas domāšanas pamatsistēmu klasicismā ir kas principiāli jauns, tonālo centru un skaņkārtas maiņas uztvere šajā laikā acīmredzot bijusi īpaši saasināta. Dažbrīd tā izrādījusies pat svarīgāka par tematisma kontrastu (Haidns). Vienlaikus saasināta bija arī funkcionalitātes izjūta, tāpēc arī funkcionālo attiecību spriedze varēja pārtapt tonālajās un pēc tam kļūt arī par formveides komponentu.

## RAKSTISKIE DARBI

Rakstu darbos **svarīgi**: 1) apzināties faktūras trīs funkcijas un to nozīmi stilistikā, balssvedībā un akordu veidošanās procesā; 2) saprast, kā dažādās faktūrās nepazaudēt funkcionālo skaidrību un akordu struktūru, jo ne visas faktūras ir vienlīdz pateicīgas šajā ziņā. Tāpēc ieteicams ievērot pakāpenību, to apguvi sākot ar audzēkņu izpratnei vienkāršākajām. Apgūt faktūru pamatmodeļus – tas arī ir pirmā gada rakstu darbu pamatuzdevums. Nākamajos gados faktūru žanriskie varianti ir no tiem atvasināti, principiāli neatšķiras un to apguve parasti vairs grūtības nesagādā. Jaunos variantus audzēkņi izmanto gluži dabīgi un patstāvīgi, jo jau saprot faktūras veidošanās pamatprocesus. Vēl viens klasicisma perioda harmonijas apguves



rakstiskās daļas uzdevums – modulēšanas *virtuves* praktiska apguve, kas būtiski palīdz skaņdarba analīzes procesā.

Pilnīgi noteikti ir jātiecas pēc akcentu maiņas: rakstu darbi ir nepieciešami tāpēc, lai 1) pirmkārt un galvenokārt palīdzētu audzēknim orientēties nošu rakstā – *salasīt kopā* un atpazīt akordus dažādās faktūrās, noteikt tonalitātes un to maiņu, modulāciju tipus, saprast, kā dažādos faktūras modeļos veidojas akordi un to apvērsumi; 2) tikai ar analīzes palīdzību vien pietiekamu tehniku panākt grūti – akordu veidošanās dažādās faktūrās, modulāciju procesa *virtuve* jāapgūst arī praktiski, tikai tad to iespējams veiksmīgi atpazīt nošu rakstā; 3) rakstu darbi veicina iekšējās dzirdes izkopšanu un kreativitāti; 4) tie liek apzināti saprast dažādās stilistiskās harmonijas normas un ierobežojumu iemeslus dažādos stilos; 5) tātad rezultātā palīdz, ir par pamatu, ļauj atpazīt stilu un to pamatot.

Turpinājumā – dažas praktiskas piezīmes **faktūru apguvei**.

1. Akordu ritmiska figurācija šauri pavadījumā ar melodiju (turpmāk tekstā 3 + 1 ar modifikāciju 1 + 3). Tas ir klasicismā bieži izmantots faktūras modelis, vienlaicīgi audzēkņiem visvienkāršākais un tāpēc skaidrākais. Veidot akordus šauri un galvenais – pilniskanīgi ir salīdzinoši vieglāk un pārskatāmāk ( kaut gan dažkārt problēmas sagādā basa atslēga). Līdz ar to vairāk uzmanības var veltīt melodijas izveidei un pierast pie klasicismam raksturīgām intonācijām un formveides. Vienlaicīgi šī faktūra ir kā sava veida adaptācijas process tiem audzēkņiem (īpaši pūšaminstrumentu specialitātēs), kuriem grūtības ar akordu struktūrām, tonalitātēm, atslēgām.

2. Alberti basi. Joprojām šaurais salikums. Jaunais – harmoniskās figurācijas izmantojums. Te problēma – kā parādīt pilniskanīgu četrbalsīgu akordu, jo faktūras modelis ārēji orientēts uz akordiem no trijām skaņām. Tas audzēkņiem rada jautājumus, tāpēc šīs faktūras kontekstā nepieciešams izrunāt jautājumu par to, kuras skaņas nepieciešamas akorda pilniskanībai. Obligātas skaņas – prīma (kā balsts), terca – tā ir akorda *dvēselīte*, īstā noskaņas radītāja un, protams, septīma kā disonanses nesēja. Jāpasvītro, ka faktūrā pilniskanību var panākt, koordinējot pavadījumu un melodiju. Akcentējams, ka šis fakts jāņem vērā arī skaņdarba analīzes procesā. Piemēru veidā jāparāda dažādu disonējošo akordu apvērsumu izklāsts dažādos variantos – gan patstāvīgi pavadījumā, gan kooperējot ar melodiju.



A  vai 

B  vai  utt.

3. Menuets – gan kā klasicismam raksturīgs žanrs, gan arī kā īpašs faktūras modelis. Šis faktūras modelis ir īpaši jūtīgs pret dubultoļumiem, precīzu akorda un funkcijas saklausīšanu – tas īpaši jāakcentē – jo savā tipiskākajā izpausmē ir ārēji divbalsīgs. Tāpēc svarīgi apzināties, kā parādīt skaidru funkcionalitāti, apzināti kooperēt pavadījumu un melodiju, izprast basa līnijas un harmoniskā aizpildījuma attiecības. Īpaši jāakcentē, ka šajā faktūrā pilnīgi nevajadzīgi veidot reāli skanošus dubultoļumus, tie tikai traucē pilnskanībai un nivelē attiecīgās funkcijas raksturīgo skanējumu. Savukārt īpaša loma te basa līnijai, kas dažbrīd ir pat vienīgā funkcijas noteicēja. Tas sevišķi svarīgi, ja ir nepieciešams mainīt funkciju divas reizes taktī.



I<sub>53</sub> V<sub>65</sub> I<sub>53</sub> IV<sub>63</sub> V<sub>53</sub>

4. Gavote. Uztverei salīdzinoši vienkāršs modelis, jo te visskaidrāk tīri vizuāli izdalās visas trīs faktūras funkcijas. Izmantojot šīs faktūras piemēru, izdevīgi paskaidrot, kā veidojas akordu apvērsumu uztvere atkarībā no faktūras (tieši basa līnija kā akorda apvērsuma noteicēja). Vēlāk, romantismā, tie paši principi ievērojami valša, mazurkas žanros. Izprotot šo faktūru *virtuvi*, cerams, vairs nesastapsimies ar kurioziem analīzes variantiem, kad ne tikai mūzikas skolas sienās, bet arī Mūzikas akadēmijas iestājpārbaudījumos un ikdienas darbā, piemēram, tipiskās valša faktūras analīzē, ignorējot basa līnijas nozīmi, akordika tiek

nevajadzīgi sadrumstalota: tā vietā, lai saskatītu, ka visā taktī ir viens apvērsums, tiek nosaukti veseli trīs.

5. Sarabanda. Tas gan nav klasicismam raksturīgākais žanrs, tomēr faktūras modelis izdevīgs akorda salikuma nozīmes skaidrošanai, kā arī tipiskas akordu faktūras apguvei. Vienlaikus šī faktūra ir labs pamats klasiski tīru aizturu izmantojumam. Iepriekš apgūtajos faktūras modeļos audzēkņus var rosināt izmantot klasicismam īpaši raksturīgās aizturas kadencēs. Sarabanda, pateicoties savai specifiskajai tēlainībai, rosina gan parunāt par aizturām raksturīgo semantiku, gan arī tās intensīvāk izmantot.

Apgūstot dažādos faktūras veidus, vismaz sākumā ieteicams ievērot zināmu pakāpenību. Vairumam audzēkņu vēl nav izstrādājusies formas izjūta, tāpēc pirmais solis būtu pedagoga dota secība, kuru audzēknis izklāsta attiecīgajā faktūrā, protams, veidojot klāt arī melodiju (rakstu darbus arī varētu sākt ar stilam atbilstošu melodiju sacerēšanu). Otrais solis – audzēknis skicējumu noteiktā faktūrā veido patstāvīgi, bet trešais solis – audzēknis harmonizē pedagoga dotu melodiju žanram atbilstošā faktūrā.

Sākot ar harmonijas kursa otro semestri apgūstamas arī klasicismam raksturīgās pakāpeniskās **modulācijas**. Īpaša uzmanība pievēršama pašam modulēšanas procesam, lai audzēknim pilnībā kļūtu skaidra tā *virtuve*. Tāpēc rakstu darbos sākuma periodā noteikti vajadzētu prasīt, lai audzēkņi precīzi atzīmē pielīdzināmos akordus, kā arī raksta tonalitātes. Tādā veidā viņi labāk apzināsies kopīgā un modulējošā akordu būtību un labāk sapratīs harmoniskos procesus mūzikas analīzē. Arī te lietderīgi darbu sākt ar pedagoga dotām secībām, kurās norādītas gan tonalitātes, gan kopīgie akordi, piemēram:

$$\begin{array}{cc} \text{D dur} & \text{G dur} \\ I_{53} V_{43} | I_{63} V_{65} | I_{53} \text{ u.t.t.} \\ = V_{63} \end{array}$$

Šāda kārtība saglabājama vislabāk visu otro semestri, lai audzēkņi disciplinētu sevi un nekļūtu haotiski attiecībā uz tonalitāšu maiņām. Tas, protams, atkarīgs arī no specialitātes un grupas brieduma pakāpes.

Ar mērķi pārbaudīt audzēkņu izpratni par pakāpeniskās modulācijas būtību, kā arī nostiprināt zināšanas par radniecīgajām tonalitātēm, pamazām uzdevumus var dažādot, piemēram:

$$\begin{array}{ccc} \text{D dur} & \text{G dur} & \text{D dur} \quad ? \\ I_{53} V_{43} \mid I_{63} V_{65} \mid I_{53} & \text{vai} & I_{53} V_{43} \mid I_{63} V_{65} \mid I_{53} \text{ u.t.t.} \\ = ? & & = V_{63} \end{array}$$

Lai radinātu audzēkņus pie domas, ka ir iespējami vairāki risinājumi, nevis tikai viens (un tas būs īpaši svarīgi, analizējot komponistu-romantiķu darbus), telpu patstāvīgai domai var atstāt vēl lielāku:

$$\begin{array}{ccc} \text{D dur} & & ? \\ I_{53} V_{43} \mid I_{63} V_{65} \mid I_{53} \dots + \text{kadence} & & \\ = ? & & \end{array}$$

Kopsummā tātad pirmā gada rakstiskā daļa vērsta uz faktūras izpratni *no iekšpusēs*, līdz ar to veicinot tās izpratni arī analīzes procesā.

Lai pēc iespējas stilistiski precīzi spētu reproducēt attiecīgos žanrus (un pēc tam arī no stila pozīcijām raksturot analizējamo skaņdarbu), audzēkņi jāinformē par **svaīgākajām klasicisma balsvedības normām**. Var jau uzskatīt, ka šīs normas tiek apgūtas arī līdzšinējās metodikas rezultātā. Bet tās tad arī ir tikai un vienīgi ļoti stingras balssvedības normas bez stilistiska, žanriskā un saturiska seguma, līdz ar to parasti paliek audzēkņiem nesaprotamas un tātad bez pielietojuma vērtības. Tāpēc katru stilistiski nepieciešamo ierobežojumu jāskaidro, saistot to gan ar attiecīgā laika estētiku, gan ar harmoniskās valodas pamattendencēm.

1. Audzēkņu lielākais *bieds* – vēsturiski vēl no stingrā stila polifonijas mantotie paralēlismu aizliegumi. Svarīgi paskaidrot, ka tie nav ieteicami galvenokārt klasicismā (un varbūt daļēji romantismā). Iemesli tam ir vismaz divi. Pirmkārt, paralēlismi veicina fonikas pastiprināšanos, kas tipiskā vidusmēra klasicisma apstākļos nav ieteicams (toties ir būtiski, pat neatņemama sastāvdaļa impresionismā). Otrkārt, klasicismā katrai balsij ir izteikti patstāvīga

skaņkārtiski harmoniska nozīme. Katrs dublējums rada funkcionālu nenoteiktību, bet klasicisma centralizētas tonalitātes apstākļos tas varētu būt traucējoši.

Vēl svarīgi pasvītrot, ka paralēlismi nav vēlami tieši starp galvenajām faktūras līnijām – galveno balsi (melodiju) un basa līniju. Harmoniskais aizpildījums – lai cik piesātināts vai retināts tas būtu – šajā procesā nepiedalās. Līdzšinējā prakse, četrbalsībā tos *medījot* starp visiem balsu pāriem noteikti ir pārspīlēta.

2. Īpaša vērība klasicisma apstākļos pievēršama ievadskaņai. Melodijā un vēlams arī basa līnijā tai jāatrisinās tajā pašā reģistrā vai nu tūlīt, vai arī – retāk – pēc dažām skaņām, bet noteikti tad, kad attiecīgais D funkcijas akords risinās tonikā. Tas cieši saistīts ar klasicisma vispārējo tieksmi uz noturību, tonikas izcelšanu un pasvītrošanu. Neatrisināta ievadskaņa ir pretrunā ar klasicisma harmonijas būtību. Romantismā tā kļūst par individuāla stila pazīmi (Grīgs). Harmoniskais aizpildījums arī šajā jomā ir ārpus uzmanības loka.

3. Uzmanīgiem jābūt ar disonējošo akordu, it īpaši dominantes funkcijas disonējošo akordu septīmas atrisinājumiem melodijā un basa līnijā. Ievērojot to, ka klasiķi disonanses izmanto ar lielu izlasi, kā arī tieksmi uz noturības pasvītrošanu, dominantes septīma kā funkcionāli konfliktējoša skaņa noteikti un tūlīt risināma atbilstoši skaņkārtiskajām tieksmēm (vienīgais izņēmums – klasicismam tipiskais pārgājterckvartakords, kas audzēkņiem īpaši skaidrojams). Risinot II pakāpes disonanses kļūdties grūtāk, jo šo akordu izmantojums klasicismā stingri reglamentēts, risinājums kadences kvartsekstakordā dabīgi nostāda akorda septīmu pareizajā vietā.

4. Ar balsvedības normām savā ziņā saistīts arī klasicismam tipiskais melodijas veidojums ar balstu – atklātāku vai nedaudz slēptāku – uz akorda skaņām. Sākotnēji – formas un funkcionālās loģikas izjūtai – var mudināt audzēkņus rakstiski un arī praktiski improvizēt melodijas (dažādojot ritmu, protams) klasiskā stilā. Melodiskā figurācija ieviešama pakāpeniski (bet nav aizliedzama, ja audzēknis izjūt tās lietojumu). Tas varētu būt praktiskās un rakstiskās daļas pirmais solis. Prakse liecina, ka audzēkņiem sākuma posmā mēdz būt problēmas koordinēt melodiju un pavadošo harmoniju, tāpēc viņi aicināmi tam pievērst īpašu uzmanību.

5. Ar klasicismam raksturīgo funkcionālo izteiksmību un skaidrību cieši saistītas arī dubultojumu normas, tikai tās nevajadzētu pārspīlēt. Komponistu - klasiķu mūzikā nav īpaši jāmeklē tradicionālajai harmonijas mācībai pretī runājoši piemēri, un domājoši audzēkņi par to

ātri vien pajautās. Uzskatāmākais piemērs – Alberti basu figurācija, kas kvintakordā visai uzskatāmi dubulto akorda kvintu (ko tradicionālā harmonijas balsvedība nepieļauj). Šis piemērs vēlreiz apliecina: svarīgi ir nevis dubultojumi vispār, bet gan dubultojumi faktūras galvenajās funkcionālajās līnijās – melodijā un basā. Harmoniskais aizpildījums dubultojumu normas neietekmē. Šo faktu pilnībā ignorē četrbalsīgās korāļtipa harmonizācijas. Tāpēc klasicismam neieteicamo dubultojumu skaitā iekļaujama vien akorda tercās skaņa (ja tā atrodas melodijā un basā vienlaicīgi, turklāt uz stiprās vai relatīvi stiprās taktsdaļas), kas rada stilam netipisku fonisku efektu. Pārējie dubultojumi savukārt pilnībā iekļaujas klasicismam raksturīgajos estētikas un funkcionālās skaidrības *rāmjos*: gan pīmas, gan arī kvintas dubultojums kvartsekstakordā pasvītro, izceļ akorda funkcionālo (vai kvartsekstakorda gadījumā – polifunkcionālo) piederību.

**PRAKTISKĀ SPĒLE** šībrīža situācijā vairumam specialitāšu (izņemot pianistus) ir problemātisks jautājums. Arī te nepieciešamas izmaiņas, ievērojot izveidojušos situāciju. Reflektantu klavierspēles iemaņas (ar ļoti atsevišķiem izņēmumiem) ir robežās starp *ļoti vāji* un *vāji*, jo mūzikas skolas instrumenta spēli diemžēl ir spiestas reducēt līdz absurdam minimumam. Līdz ar to praktiskā spēle kļūst par sava veida harmonijas apguvi bremsējošu faktoru, jo aizņem neadekvāti daudz laika – arī atsakoties no audzēkņus apgrūtinošā plašā salikuma. Tāpēc ir grūti viennozīmīgi pateikt, ka praktiskās harmonijas mērķis ir panākt, lai audzēknis spētu veidot melodija žanriski un funkcionāli atbilstošu pavadījumu: tam acīmredzot nepieciešama individuāla un arī – atkarībā no specialitātes – diferencēta pieeja. Pirmā gada uzdevumiem varētu pieskaitīt: klasisko akordu risinājumu nostiprināšanu, klasicismam raksturīgo alterēto akordu apguvi ( $\text{II}_{65}^{\#3}$  un  $\text{II}_{43}^{\#3}$ ), to sekvencēšanu (turpinot mūzikas teorijas kursā aizsākto), klasisku melodiju improvizāciju, kadenču spēli attiecīgajai audzēkņu grupai pieejamā faktūrā (vienkāršāko 3 +1, kaut arī ar grūtībām, spēj realizēt arī klavierspēlē vājākie audzēkņi). Atsevišķas prasības, protams, ir mūzikas teorijas specialitātes audzēkņiem. Harmonijas kursa pirmajā gadā viņi mudināmi improvizēt visās apgūtajās faktūrās – arī veidojot modulācijas un novirzes uz pirmās radniecības tonalitātēm, praktiski harmonizēt klasiskas melodijas, turpināt dotu impulsu. Mana pārliecība – harmonijas kursa praktiskā sadaļa, tās mērķi, formas un nepieciešamība (obligātajosursos) noteikti prasa plašāku pedagogu diskusiju.

## HARMONIJA ROMANTISMĀ

### TEORIJA

Pirmais harmonijas apguves gads lielās līnijās ir bijis elementāro iemaņu apguves laiks: iespējami aizpildīti robi zināšanās, cerams, apgūta akordu veidošanas un vienlaikus atpazīšanas tehnika un faktūras veidošanas iemaņas. Romantisms saistās galvenokārt ar jaunu tieši harmoniskās izteiksmes līdzekļu un paņēmienu apguvi, harmonijas komponentu attīstību, dažādošanos un individualizāciju. Vienlaicīgi svarīgi ļaut audzēkņiem apzināties romantisma nozīmi harmoniskās valodas attīstībā. Pieļaujot, ka pedagogs, kurš vada harmonijas kursu, pietiekami labi pārzina romantisma harmonijas izteiksmes līdzekļu loku (vai arī pratīs vajadzīgo informāciju atrast literatūrā), turpmākajā tekstā vispārzināmas tēmas sīkāk netiks aprakstītas, tikai pieminētas (ja nepieciešams, ar dažiem metodiskiem komentāriem).

Runājot par romantisma harmoniju vispārīgākās līnijās, vispirms uzsveramas trīs svarīgas domas:

- harmonijas izteiksmes līdzekļu individualizācija;
- harmoniskās valodas paņēmienu pat *sprādzienvēida* bagātināšanās;
- romantisms kā tāda ceļa aizsācējs, kas tonālo domāšanu noved līdz sairumam.

Šos procesus apliecina visi romantismā izmantotie paņēmieni – sākot ar skaņkārtas straujo attīstību un funkcionalitātes sažarošanos līdz pat izmaiņām akordu struktūrās.

Saskaņā ar harmonijas vispārējo attīstības tendenci – no kopīgā uz individualizēto – romantisms paredz izmantoto līdzekļu būtisku daudzveidošanos. Pretstatā harmonijas līdzekļu zināmai unifikācijai klasicismā, romantisma harmonijas kopējās iezīmes meklējamas daudz vispārīgākā līmenī. Kopīgais – tāpat kā klasicismā – cieši saistīts ar **mūzikas satura pamattendencēm**, t.i. – tieši savu, personisko izjūtu paušanu. Līdz ar to romantismā daudz lielāka nozīme komponistu individuālajiem harmonijas paņēmieniem. Emocijas tiek saasinātas, novestas līdz galējībai, kopā ar tām – arī mūzikas izteiksmes, tajā skaitā arī harmonijas, līdzekļu dažādība un izmantojums. Saskaņā ar romantiķu emocionālās pasaules sava veida labilitāti, kontrastainību (ja smejos, tad pilnā spēkā, ja raudu, tad līdz izmisumam, ja šaubos, tad izteikti)

norises harmonijas sfērā tagad ne vienmēr skaidrojamas viennozīmīgi. Šis šaubu moments tad arī ir galvenā vadlīnija harmonijas būtībai šajā stilā. Tātad, ja klasicisma kredo ir – jo skaidrāk un nepārprotamāk, jo labāk, tad romantiķi iet pretējā virzienā – jo daudznozīmīgāk, jo labāk. Tendence uz daudznozīmību, iespēju vienu lietu skaidrot dažādi, pastiprinās līdz ar romantisma attīstību un, protams, ir dažāda atšķirīgos romantisma attīstības posmos. Tā nepārprotami un uzskatāmi iespaido katru no harmonijas izteiksmes līdzekļiem. Tāpēc grūtāk kļūst skaidrot harmonijas procesus, it paši audzēknim, kurš pieradis pie klasicisma skaidrības, tāpēc darbs pie analīzes īpaši svarīgs. Tikpat svarīgi mudināt saskatīt vienas un tās pašas situācijas dažāda skaidrojuma iespējas (kas romantismā tik bieži sastopamas), kā arī ieņemt savu nostāju un galvenais – pamatot to.

Pretstatā klasicismam raksturīgajai *slavas dziesmai* centralizētai tonalitātei romantismā **skaņkārtiskās izpausmes** daudzveidojas un sazarojas, ļaujot skaņkārtas attīstību šajā laikā kopumā dēvēt par tonālās sistēmas decentralizāciju. Tieši skaņkārtas sfērā šo procesu sekmē divas, pirmajā mirklī šķietami pretējas lietas – no vienas puses sava veida skaņkārtas diatonizācija, no otras – tās hromatizācija. Turklāt abas tendences tik cieši savijušās un ietekmē viena otru, ka dažbrīd ir grūti viennozīmīgi attiecināt tās tikai uz diatonikas nozīmes pastiprināšanos vai tikai uz hromatizācijas aktivizēšanos. Kopumā norises skaņkārtas attīstībā tomēr noved pie viena mērķa: pie jaunas harmoniskās domāšanas ēras ar disonansi centrā, kuru pēc romantisma, īpaši akcentējot atsevišķus paņēmienus, sagatavo impresionisms (koloristika) un ekspresionisms (spriedze).

Skaņkārtas attīstību romantismā sekmē vairāki procesi.

1. Komponistu romantiķu intereses atgriešanās gan par modālajām, gan arī par specifiskām nacionālo skolu pārstāvošām skaņkārtām. To epizodisks izmantojums vērojams daudzu komponistu darbos (Grīgs, Šopens, Lists, Brāmss u.c.). Saistē ar tonālo skaņkārtisko pamatu tas, protams, veicina kolorīta izvirzīšanos priekšplānā, kas romantiķiem tik svarīgi. Vienlaikus klasiskajai tonalitātei *svešās* skaņas ir arī sava veida *šaubu momenta* avots – tās pieskaitāmas hromatikai vai diatonikai (it īpaši uz vispārēja alterāciju uzplaukuma fona)? Tikai uzmanīgāk papētot šo skaņu *uzvedību*, kļūst skaidra to būtība: tās ir atkarīgas no diatoniskajām pakāpēm, risinās alterācijas virzienā (tātad ir atvasinātas un attiecināmas uz hromatizāciju) vai arī ir brīvas savā virzībā un attiecīgi uztveramas kā diatoniskas, tātad skaņkārtas pamatpakāpes.

2. Romantismā uzskatāmi aktivizējas skaņkārtu mijiedarbes process, tas izraisa mažoru-minoru (*vienvārda, paralēlā, ventercu, atvasinātā pilnā* = vienvārda + paralēlā) sistēmu uzplaukumu. To nozīme gan pašas skaņkārtas attīstībā, gan arī harmoniskās valodas izteiksmes iespēju paplašināšanā ir ļoti liela. Atgādināšu dažus svarīgākos pieturpunktus.

Pirmkārt, visas mažoru minoru sistēmas kopumā paplašina skaņkārtas pakāpju skaitu no klasiskajām septiņām pakāpēm līdz pat vienpadsmit (vienvārda sistēma dod vislielāko pakāpju palielinājumu – desmit, ventercu sistēma papildina ar vienpadsmito). Līdz ar to romantisms ir sagatavojis augsni visu divpadsmit skaņu patstāvīgam izmantojumam, kas raksturīgs 20. gs mūzikai.

Otrkārt, mažoru minoru sistēmas sagatavo tās iezīmes, kas raksturīgas 20.gs hromatiskajai tonalitātei – enharmonisma iespējamību vienas skaņurindas ietvaros. Šajā ziņā iezīmīga tieši paralēlā sistēma, kas gan nepaplašina pakāpju skaitu, toties parāda veselas divas enharmoniskas pakāpes: mažorminorā – trešā mažora ar skaņu soldiez un harmoniskā IV pakāpe ar labemol, minormažorā – sestā minora ar dobemol un harmoniskā V ar sibekar.

Treškārt, mažoru minoru sistēmas noved pie paplašinātas diatonikas izpratnes. No vienas puses, tas saistīts ar izmantoto pakāpju loka paplašināšanos (par to sīkāk sadaļā par funkcionalitāti). No otras puses, ir acīmredzami, ka skaņkārtu mijiedarbe rada skaņurindas ārēju hromatizāciju. Tomēr šīs mažoru minoru sistēmas raksturīgās pakāpes ir patstāvīgas un tālād diatoniskas. Līdz ar to klasiskā izpratne par diatoniku un hromatiku ir būtiski attīstījusies.

Visbeidzot, mažoru minoru sistēmas rada lielas koloristiskas iespējas, ļaujot maksimāli izmantot vienas skaņkārtas krāsas.

Mažoru minoru sistēmu apguve audzēkņiem ir samērā sarežģīts un tāpēc arī salīdzinoši ilgstošs process. Ievērojot šo sistēmu nozīmi harmonijas attīstībā, kā arī to, ka mažorminoru izmantojuši gandrīz vai visi komponisti romantiķi, laiku to izpratnes nostiprināšanai nevajadzētu žēlot. Vidēji šim nolūkam jāvelta viens semestris. Apguves procesā pastiprināta uzmanība būtu pievēršama divām lietām.

Pirmkārt, svarīgi izmantot precīzu terminoloģiju un apzīmējumus:

- vienvārda mažorminoram raksturīgās pakāpes ir trešā zemā (bIII), sestā zemā (bVI) un septītā zemā (bVII);



- vienvārda minormažoram raksturīgās pakāpes ir sestā augstā (#VI) un trešā augstā (#III);
- paralēlajam mažorminoram raksturīgā ir trešā mažora (MIII) pakāpe;
- paralēlajam minormažoram raksturīgā ir sestā minora (mVI) pakāpe.

Diemžēl audzēkņi bieži jauc terminu *zemā* un *pazeminātā* nozīmi, tāpēc atšķirība īpaši jāskaidro (pazeminājums = atkarība no diatoniskās pakāpes, prasība risināties tajā, tātad alterācija un pieskaitāma hromatikai; zemā = pakāpes patstāvība, kas nostiprinājusies mūzikas un harmoniskās valodas attīstības gaitā, tātad izmantojuma, virzības brīvība un attiecināma uz diatoniku).

Otrkārt, arī analīzes procesā jāradinās izteikties terminoloģiski precīzi: nosakot galveno skaņkārtu un tonalitāti, atbilstoši izmantot terminus *minormažors* (pamatā minors) vai *mažorminors* (pamatā mažors). Vēl viena *slimība*, kas izplatīta audzēkņu vidū – katru konsonansi nosaukt par tonalitāti. Ar to sastopamies jau analīzes iemaņu apguves sākumā, bet īpašu *recidīvu* šī tendence atkal piedzīvo, analizējot skaņdarbus, kuros izmantotas mažoru minoru sistēmas. Turklāt nereti parastu mažora un minora tonalitāšu maiņu audzēkņi nepareizi mēdz saukt par mažorminoru.

3. Līdztekus intereses atdzimšanai par diatoniskajām modālajām skaņkārtām, romantisms aizsāk tendenci veidot arī jaunas skaņkārtas. Šis process īpaši iezīmīgs vēlāk – ekspresionisma mūzikā. Komponistu romantiķu pastiprinātā interese par kolorītu noved pie simetrisko skaņkārtu (mēdz saukt arī par hromatisko modalitāti) izmantojuma sākumiem. Vēlāk – impresionismā un 20.gs. mūzikā (it īpaši O. Mesiāns) tās kļūst īpaši raksturīgas. Šo skaņkārtu apguve galvenokārt varētu attiekties uz mūzikas teorijas nodaļas audzēkņiem. Tomēr atkarībā no grupas sagatavotības vismaz pamatprincipus (veidošanās – dalot oktāvu vienādās daļās, tāpēc arī dažkārt literatūrā sastopams apzīmējums *mākslīgās skaņkārtas*; spēles noteikumi – katra dalījuma posma aizpildīšanas noteikumi un veidi) vajadzētu skaidrot arī pārējo nodaļu audzēkņiem.

Atbilstoši skaņkārtas attīstībai romantismā īstu *revolūciju* piedzīvo arī **funkcionalitāte**. Te atzīmējami vairāki svarīgi pavērsieni.

1. Harmonijas attīstības kopainā noteikti jāpasvītro foniskās funkcijas atkalatdzimšana: romantismā tā nozīmes ziņā kļūst līdzvērtīga skaņkārtiski harmoniskajai. Par to var

ESF projekts Nr. 2010/0110/1DP/1.2.1.1.3/09/APIA/VIAA/040

„Atbalsts mākslas un mūzikas vidusskolu audzēkņu konkurētspējas paaugstināšanai darba tirgū”

pārlicināties, pavērojot *izgaršotās* disonējošās harmonijas bez atrisinājumiem (Grīgs, Lists) vai ilgstoši izturētās konsonances Vāgnera operās. Fonikas aktivizēšanos veicina arī mažoru minoru sistēmas, akordikas daudzveidošanās un funkcionalitātes sazarošanās.

2. Pretstatā klasicismam raksturīgajām autentiskajām secībām romantisms aizvien uzskatāmāk priekšplānā izvirza plagālas secības. Tieši tās tagad bieži kļūst par tonalitāti eksponējošām secībām. Par to, ka S funkcijas izmantojumam nav gadījums raksturs, var pārlicināties, papētot kadences romantisma laika komponistu mūzikā. Tās bieži ir plagālas, vēl vairāk – nereti S funkcijas akordi kadencē seko D funkcijas akordiem (no šāda viedokļa interesanti paanalizēt E. Dārziņa solodziesmas). Vēl interesantāk, ka tieši romantisms tradicionāli D funkcijas akordus sāk izmantot S nozīmē (VII<sub>43</sub>).

3. Viens no romantisma harmonijas īpašajiem *zīmoliem* ir blakus pakāpju akordu izmantojums dažādos *izpildījumos* – no kvintakorda līdz pat nonakordam. Tādējādi mainās izmantojamo akordu savstarpējās attiecības no kvartu-kvintu attiecībām klasicismā uz tercu-sekstu – romantismā. Tas būtiski izmaina funkcionālās spriedzes intensitāti, tā veicinot romantismam raksturīgo funkcionālo nenoteiktību.

4. Polifunkcionalitātei romantismā vairs nav gadījums raksturs. Polifunkcionālas saskaņas jau bieži sastopamas arī ārpus klasicismam tradicionālā ērģelpunkta (Grīgs, Lists, Šūmans, arī Šopēns, Alfrēds Kalniņš, E Dārziņš u.c.)

5. Līdz ar izmantoto pakāpju būtisku palielināšanos romantismā izmainās funkcionālo grupu pārstāvniecība. Nu vairs nav klasicismam raksturīgās nepārprotamās skaidrības: ja tonika, tad noteikti tas ir pirmās pakāpes akords. Atbilstoši jau pieminētajiem procesiem funkcionalitātes jomā izveidojusies gluži cita aina: katru funkcionālo grupu pārstāv ne vairs viena pakāpe (kā klasicismā), bet gan veselas trīs (ja balstāmies uz klasisko septiņpakāpju diatoniku:

S funkcionālā grupa: IV II VI

T funkcionālā grupa: I III VI

D funkcionālā grupa: V III VII

Nav arī grūti pamanīt, ka viena pakāpe nu var attiekties uz divām funkcionālajām grupām. To piederību nosaka konteksts. Situāciju analītiskam skaidrojumam vēl nenoteiktāku un daudznozīmīgāku vērš mažoru minoru sistēmu klātbūtne:

S funkcionālā grupa: IV II VI bVI #VI mVI

T funkcionālā grupa: I III bIII #III MIII VI bVI #VI mVI

D funkcionālā grupa: V III bIII #III MIII VII bVII

Kā redzams, būtiski paplašinājusies III un VI pakāpju pārstāvniecība. Tas mudinājis mūzikas teorētiķus izvirzīt atsevišķu – mediantes (vidus) funkciju:

Apakšējā mediantē (M): VI bVI #VI mVI

Augšējā mediantē (M): III bIII #III MIII

6. Interesants un turpmākajai mūzikas valodas attīstībai nozīmīgs ir T funkcijas liktenis romantismā. Kopumā varētu teikt, ka romantisma attīstības gaitā notiek aizvien lielāka T *diskriminācija*. Saskaņā ar jau pieminētā mūzikas zinātnieka J. Tjuļina tēlaino salīdzinājumu – tonika romantismā ir kā režisors aiz skatuves: tā ir jūtama, bet reāli uz skatuves parādās reti. Tonikas funkcijas nozīmes vājināšanās norisinās pamazām: sākot ar nepabeigtām kadencēm (piemēram, Šopēna *Mazurkās* ir tikai dažas pabeigtas kadences), caur tonikas reāla skanējuma aizvien tālāku atvirzīšanu (Listam tik raksturīgā pamazināto harmoniju fonika skaņdarbu sākumos) līdz pat tonikas ignorancei vispār (atsevišķi Lista, Vāgnera, Mālera darbi). Tādējādi uzskatāmi tiek ieskandināts tonālās domāšanas laikmeta noriets.

7. Izmantojamo pakāpju loka bagātināšanās un funkcionalitātes sažorošanās rezultāts ir būtiskas izmaiņas diatonikas izpratnē. Mažorminoru sistēmu raksturīgās pakāpes, daudzveidīgā funkcionālā pārstāvniecība, bagātīgais blakus pakāpju izmantojums, atkāpšanās no klasiskajam funkcionālajam aplim raksturīgajām secībām (spilgtākā izpausme – S funkcija pēc D, kas klasicismā izjauktu raksturīgo tieksmi uz T) veido t.s. *jauno diatoniku*. Tās būtiskākais rezultāts – klasiskās funkcionālo attiecību spriedzes mazināšanās, līdz ar to arī tieksmes uz toniku mazināšanās.

**Akordikas** jomā atzīmējamas divas galvenās tendences.

1. Tercu struktūras akordu intensīva attīstība daudztercu struktūru virzienā – aktīvs septakordu, nonakordu, arī undecimakordu izmantojums. Romantisma būtības izpratnei svarīgi, ka šie akordi ietver fakturālas dalīšanās iespējas un tātad ir arī polifunkcionalitātes, poliakordikas un attiecīgi arī daudznozīmīga harmonisko norišu skaidrojuma pamats.

2. Aizsākas pavērsiens uz netercu struktūru veidošanos. To veicinājušas romantismam raksturīgās tendences: tieksme uz fonikas pastiprināšanos, individualizāciju un daudznozīmību. Romantisma apstākļos tie ir izmantītas tercu struktūras akordi. Šīs izmaiņas panākamas ar dažādiem paņēmieniem.

Pirmkārt, tie ir akordi ar klasicismam netipiskiem dubultojumiem un pat izlaistām skaņām, kas neizbēgami mazina saskaņas funkcionālo skaidrību un pastiprina foniku. Audzēkņiem vieglāk uztveramais piemērs (jo mūzikai vajadzētu būt zināmai no mūzikas literatūras kursa) ir Šūberta *Dubultnieks*.

Otrkārt, tie ir akordi ar aizstāju skaņām, kas vienlaikus kļūst arī par atsevišķu komponistu stila pazīmi: dominante ar sekstu (Šopēna dominante), VII<sub>43</sub><sup>4</sup> (Rahmaņinova harmonija).

Treškārt, neakorda skaņu izmantojuma intensifikācija un klasicismam netradicionāls, daudz biežāks un arī ilgstošāks to skanējums noved pie iespējas šīs skaņas uztvert kā akorda legālu sastāvdaļu. Šādi akordi – akordi ar iekļautām skaņām – kā izņēmums bija sastopami arī klasicismā (Mocarts, Sonāte klavierēm la minorā)

Izmaiņas **faktūras** jomā romantismā vairāk apgūstamas analītiskā, mazāk teorētiskā veidā. Te tālāku attīstību un intensīvāku izmantojumu gūst paņēmieni, kas iezīmējas jau klasicismā: faktūras balsu dublēšana un reģistru kontrasti krāsainības meklējumu nolūkos, faktūras aizvien uzskatāmāka sadalīšanās slāņos un tās polifonizācija.

**Alterācija, melodiskā figurācija, enharmonisms, elipse** – visus šos harmoniskos paņēmienus vieno kopīgais: romantismā tiem ir ziedu laiki. Turpmākā mūzikas attīstība vēsturiski veidojusies tā, ka tie pamazām zaudē savu nozīmi. Tas notiek dažādu iemeslu dēļ: gan tāpēc, ka *atkāpjas* tonālā domāšana un līdz ar to uztverei izdevīgais harmoniski funkcionālais fons, uz kura izdevīgi izcelties, gan arī tāpēc, ka mainās akorda izpratne un struktūras, zūd robeža starp akorda un neakorda skaņām.

Alterācijas izmantotas bagātīgi, dažādās kombinācijās un intensīvi. Izmantojuma intensitāte un alterēto pakāpju dažādība ir galvenais, kas šajā jomā atšķir romantismu no klasicisma. Pirmkārt, alterācijas izmantotas praktiski bez ierobežojumiem, tostarp ekspozicionālajā izklāstā un arī melodijā. Tas tad arī nosaka alterāciju intensīvu izmantojumu tālākā attīstībā. Līdz ar to alterācija vairs nav izņēmums – kā klasicismā – bet gan norma. Otrkārt, alterētajām skaņām vairs nav jābūt sagatavotām un atrisināties arī tām vairs nav obligāti (jo *dziļāk* romantismā, jo biežāk to var sastapt). Viena alterēta skaņa nu brīvi var pāriet citā alterētā skaņā.

Tik intensīvs un salīdzinoši brīvs alterāciju izmantojums nepaliek bez sekām. Galvenokārt tas ietekmē funkcionalitāti. Funkcionāli alterācija darbojas divos pretēji vērštos virzienos. No vienas puses, tā saasina harmoniski skaņkārtisko funkcionalitāti – jo pastiprina tieksmi nenoturīgajām pakāpēm atrisināties noturīgajās (tas nekas, ka nereti šī pastiprinātā tieksme netiek realizēta, tas atbilst romantisma būtībai). No otras puses – jebkura alterācija pastiprina krāsainību, tātad aktivizē foniskās funkcijas darbību. Viss minētais izraisa sava veida *ķēdes reakciju*: alterēto akordu intensīvs izmantojums noved pie tonalitātes aizplīvurotības; tas veicina arī tādas situācijas veidošanos, kad vairs nedrīkst īsti ticēt savām ausīm – akorda foniskais skanējums ne vienmēr atbilst klasiski pierastajai funkcionalitātei. Tādējādi arī alterācija pasvīturo romantisma hameleonisko būtību.

Melodiskā figurācija dažbrīd romantismā gūst pārsvaru pār akorda skaņu izmantojumu. Atšķirībā no klasicisma tās raksturīgas visur – gan faktūras galvenajās balsīs, gan vidusbalsīs, un kas svarīgi – to daudz arī tēmu ekspozīcijās, kas attiecīgi izraisa intensīvu izmantojumu arī tematisma attīstībā. Nereti akorda un neakorda skaņas tik cieši savijušās, ka tās var traktēt divējādi (un pat reizēm trejādi), kā rezultātā mainās arī saskaņas funkcionālais traktējums. Audzēkņi mudināmi to saskatīt, pieņemt kādu no iespējamajiem viedokļiem un noteikti pamatot to. Tas viss ir ciešā saskaņā ar romantisma vispārējo daudznozīmīgo būtību. Tāpat kā alterētās skaņas, arī neakorda skaņas nav jāgatavo (to nedarīja arī klasiķi pilnībā) un nav obligāti jāatrisina; viena neakorda skaņa var pāriet otrā, un arī šeit paliek spēkā traktējuma varianti. Vienlaikus ilgstoši izturēta neakorda skaņa veicina akordu ar iekļautām blakus skaņām veidošanos.

Enharmonisms acīmredzot ir spilgtākais romantisma hameleonisma rādītājs, kurā rezultējas galvenokārt alterācijas un daļēji arī melodiskās figurācijas intensīva izmantojuma ietekme. Protams, tas sastopams arī barokā, tomēr par enharmonisma saknēm un nozīmi baroka mūzikā var arī diskutēt – tas ir apzināts tieši enharmonisma izmantojums vai arī sava veida *rudiments* no modālās hromatikas un improvizatoriskuma izpausme. Visādā ziņā enharmoniskas pārsaukšanas iespēja romantismā plaši izmantota abos tā variantos – gan aktīvajā, gan arī pasīvajā. Tas, protams, arī lieliski iekļaujas visās romantisma pamattendencēs – nenoteikta funkcionalitāte, tonikas lomas vājināšana un slēpšana, fonisma pastiprināšanās.

Elipse ir jau tiešākais ceļš uz 20. gadsimtam raksturīgajiem harmonijas paņēmieniem: 1) zūd tiešā harmoniskā saiste starp akordiem, skaņkārtiski harmoniskās funkcionālās saites atkāpjas, to vietā nāk melodiskās saites; 2) tā priekšplānā izvirza lineārās tendences, kas rezultējas 20. gadsimtam raksturīgos faktūras paņēmienos, tātad faktūras slāņos; 3) līdz ar to arī zūd tonālajai domāšanai raksturīgās ciešās funkcionālās saites, kas tieši tāpat kā *jaunā diatonika* veicina tonikas lomas mazināšanos un faktiski ved pretī klasiskās centralizētās tonalitātes sabrukumam.

Sakarā ar skaņkārtiskās sistēmas attīstību no vienas puses un mūzikas izteiksmības niansēšanos – no otras pilnveidojas arī **modulāciju tipi**, tehnika un nozīme. Modulācijas daudz izteiktāk kā klasicismā – atbilstoši romantisma tēlainībai – kļūst par krāsainības nesējām, no nemanāmas pārejas (kā klasicismā) izaug par uzmanības pievēršējām (tipiskais enharmoniskās modulācijas izmantojums pirms jaunas tēmas vai formas daļas iestāšanās). Vadošās vairs nav pakāpeniskās modulācijas, pāreja no tonalitātes uz tonalitāti kļūst intensīvāka un, kas svarīgi, tas notiek pat tēmu ekspozīcijās.

Romantismam raksturīgos modulāciju tipus vieno kopīgais – atkāpšanās no klasicisma neuzsvērtās, pēc iespējas nemanāmās pārejas no tonalitātes uz tonalitāti un pievēršanās attālas radniecības tonalitāšu tuvināšanai. Modulēšanas process kļūst aizvien dinamiskāks, jo mainās kopīgā un modulējošā akordu būtība: kopīgais akords vairs neiekļaujas diatoniskajā skaņurindā (paātrinātās modulācijas ar balstu mažoru minoru sistēmās), kopīgais un modulējošais akords apvienojas vienā (enharmoniskās modulācijas), vairs nav ne kopīgā, ne arī modulējošā akorda (eliptiskā modulācija). Tādā veidā arī tonālo centru maiņas principi



pamazām kļūst funkcionāli nenoteiktāki, tā iekļaujoties mūzikas valodas attīstības vispārējā gultnē.

Par klasiskās funkcionalitātes pakāpenisku vājināšanos romantismā liecina arī **harmonijas, melodijas un formas attiecības**: klasicismā akordu secības pašas par sevi, pat bez melodijas, skaidri norāda uz formu, tās robežpunktiem. Melodija bez harmonijas pat var būt šajā ziņā visai *nevarīga*. Romantismā turpretī *visa vara* var būt melodijai – tieši tā kļūst par formveides noteicēju (piemēram, Šopēna *Prelūdija* si minorā). Sakarā ar funkcionālās nenoteiktības pastiprināšanos harmonija visumā sāk zaudēt savu prioritāti formveidē. Kā zināms, tas ciešā saistē ar 20. gs tendencēm, kad formveidi aizvien biežāk nosaka citi parametri – faktūra, dinamika u.c..

Īpaša uzmanība veltāma kadencēm, kas būtiski atšķiras no klasiskajām. Vienlaikus kadence ir svarīgs harmoniskā stila rādītājs. Romantisma kadences interesantas gan ar savu vispārzināmo nepabeigtību dažādās pakāpēs (no tonikas dažādiem melodiskiem stāvokļiem un apvērsumiem līdz pat tās neesamībai), gan ar S funkcijas akordu nozīmes pastiprināšanos tajās (subdominante negaidīti parādās aiz dominantes vai par aizstāj to; no šāda viedokļa interesanti paanalizēt, piemēram, Šopēna *Prelūdijas* vai Dārziņa solodziesmas).

Kursa noslēgumā ir vērts ar audzēkņiem pārrunāt harmoniskās valodas attīstību perspektīvā, atkārtojot jau zināmo un vienlaikus nonākot pie kopīgiem secinājumiem par stilistiskās *tīrības* nosacītību un paņēmienu pēctecību. Jau klasicisma harmonijas ietvaros iezīmējas virkne paņēmienu, kas kļūs par normu romantismā: iepriekšpieminētā polifunkcionalitāte, ( $K_{64}$ , ērģelpunkts), faktūras sadalīšanās slāņos (ko galvenokārt veicina ērģelpunkts, bet ir arī citi, no tā neatkarīgi piemēri), mažorminora sistēmu aizsākums, dažkārt arī fonikas nozīmes palielināšanās, S sfēras lomas pakāpeniska pastiprināšanās, VI pakāpe kā elipses aizsākums. Piemērus nebūs grūti atrast Bēthovena sonātēs (īpaši vēlīnajās), kvartetos, dziesmās, simfoniju ievados, tāpat Haidna trio un Mocarta kvartetos. Līdzīgi arī romantisms ar savu fonikas pastiprināšanos (Lista pamazināto akordu fonika, Vāgnera *Loengrīns*, *Reinas zelts*, pasvītroti foniskās lappuses Grīga mūzikā) sagatavo impresionisma harmonisko valodu, bet alterāciju pastiprināts izmantojums ved ekspresionisma virzienā (Vāgnera *Tristāns un Izolde*).

## RAKSTISKIE DARBI.

Pirmajos divos semestros, apgūstot klasicisma harmoniju, galvenais uzdevums bija dažādu faktūras modeļu apguve un modulācijas procesa izpratne. Romantisma žanri neko būtiski jaunu faktūras veidošanā neienes: valsis, mazurka, noktirne ir viegli atvasināmi, izmantojot jau apgūto pieredzi, tie audzēkņiem vairs grūtības nesagādā. Rakstu darbu galvenais uzdevums, romantisma harmoniju apgūstot, ir kārtīgi izprast svarīgākos harmoniskās valodas paņēmienus. Tikai teorētiski vien uzzinātais nenodrošina ne ilgtspējīgas zināšanas, ne arī spēju tās praktiski izmantot skaņdarba analīzes un arī interpretācijas procesā. Tāpēc praktiski *eksperimenti* ir nepieciešami. Līdzās teorētisko zināšanu nostiprināšanai tie veido arī priekšstatu par mūzikas tēlainības iespējām, kas savukārt palīdz mūzikas analīzes procesā. Pilnībā aptvert visus romantisma harmonijas paņēmienus vidusskolas kursā nemaz arī nav iespējams, tomēr censties pēc iespējas aptverošāk (atbilstoši grupas iespējām) to izdarīt var. Pilnīgi noteikti ir jāstrādā ar mažoru minoru sistēmām, modulāciju veidiem, elipsēm, blakus pakāpju akordiem, harmonisko variēšanu, spilgtākajiem individuālajiem stiliem, kuriem raksturīgi audzēkņiem skaidri uzskatāmi, *taustāmi* paņēmieni (piemēram, Šopēns ar savu  $D^6$  un melodijas dublējumiem tercās un sekstās, Grīgs ar specifisko ievadskaņas *uzvedību* un  $IM_7$ , Rahaņinovs ar raksturīgo harmoniju  $VII_{43}^4$ ). Tāpat kā pirmajā apmācības gadā, ievērojama uzdevumu grūtības pieauguma pakāpenība – sākot ar pedagoga dotu secību līdz melodiju apdarēm un patstāvīgiem skicējumiem ar noteiktu uzdevumu.

**PRAKTISKĀ SPĒLE** iespēju robežās turpina pirmajā gadā aizsāktu, atbilstoši specialitātei iepludinot romantismam raksturīgos paņēmienus. Šī joma audzēknim var kļūt arī par sava veida dzirdes priekšstatu attīstības laboratoriju (līdzās obligāti izspēlējamiem pašā radošajiem skicējumiem), samērojot iecerēto un reāli skanošo. Tāpēc praktiski apgūstami biežāk izmantojamie alterētie akordi un to enharmonisma iespējas (nevis *iezubrījot*, bet izpratnes līmenī). Tāpat turpināmas melodiju improvizācijas ar dažādiem uzdevumiem (melodiskā figurācija, modulācija, intonācijas attīstīšana u.c.), modulāciju tehnikas praktiska apguve (modulācija kā paņēmiens un nevis kā mehāniski iemācīta secība) Kā šo elementu praktisks izmantojums trešajā apmācības gadā seko melodiju praktiska harmonizācija, vēlams žanram atbilstošā faktūrā. Teorijas nodaļas audzēkņiem vēlams arī praktiski turpināt dotu impulsu, laika





gaitā pievienojot arī harmoniskus uzdevumus – modulāciju, noteiktu harmonisku uzdevumu u.c..

\*

Manuprāt, šāda pieeja harmonijas apguvei mūzikas vidusskolā ir produktīvāka, muzikālāka un audzēkņus motivējošāka. Laika gaitā noteikti pilnveidosies un attīstīsies metodiskie paņēmieni, kristalizēsies vielas apjoms. Tas veicams kopīgiem spēkiem un diskusijās. Trīs gadu darba rezultāts ir pozitīvs: audzēkņi nesalīdzināmi labāk orientējas nošu rakstā, prot pierādīt savu domu pietiekami sarežģītās harmoniskās situācijās, ir tendēti diskutēt gan savstarpēji, gan ar pedagogu par norisēm skaņdarbā un harmonijas nozīmi tajā. Tātad – ir rosināti uz galveno – DOMĀT.



## LITERATŪRA

1. Бать Н. Сборник задач по гармонии : Учебное пособие для музыкальных училищ / . - Москва : Музыка, 2000.
2. Bite I. Harmonijas apguve mūzikas vidusskolā: priekšmeta mērķis, saturs un metodika. Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais: Daugavpils, 2009
3. Бершадская Т. Нетрадиционные формы письменных работ по гармонии в консерваториях / . - Санкт-Петербург : Композитор, 2001. .
4. Daugulis Ē. Harmonijas mācības evolūcija 20. gadsimtā un mācību satura intensifikācija Latvijā /Promocijas darbs Dr. art. grāda ieguvei (aizstāvēts 2002 JVLMA).
5. Kārklīš L. Harmonija : Mācību līdzeklis / - Rīga : Zvaigzne, 1993.
6. Kārklīš L. Harmonija : Pamatkurss ; Mācību līdzeklis / - Rīga : Zvaigzne ABC, 1997
7. Diether de La Motte Harmonielehre / - Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1977

## PIELIKUMS

### Tematiskā plāna variants

#### I semestris

(30 stundas, klasicisms)

Īss mūzikas stilistiskās attīstības pārskats	2 st.
Harmonijas galvenie komponenti	2 st.
Klasicisma nozīme harmonijas attīstībā, saiste ar mūzikas saturu un laikmeta estētiku.	2 st.
Skaņkārta un funkcionalitāte klasicismā	2 st.
Akordika un faktūra klasicismā	2 st.
Klasicismam raksturīgais funkcionālais aplis. Melodijas veidošanas pamatprincipi.	2 st.
Faktūra 3 + 1. Klasicismam raksturīgie balssvirzes principi, harmoniskās secības.	10 st.
Alberti basi.	4 st.
Rezerve pārbaudes darbiem, kontrolstundām.	4 st.

#### II semestris

(46 stundas, klasicisms)

Melodijas harmonizācija, izmantojot apgūtos faktūras modeļus.	4 st.
Modulācija klasicismā: tipi, nozīme formveidē.	4 st.
Novirzes, pakāpeniskā modulācija.	10 st.
Gavote. Pārtrauktā kadence.	4 st.
Vienkāršākie melodiskās figurācijas izmantojuma modeļi.	4 st.

Menuets.	4 st.
Alterācijas izmantojums klasicismā.	2 st.
Ērģeļpunkts	2 st.
Sarabanda. Aizturas semantika un izmantojuma principi.	4 st.
Klasicisma harmonijas tipisko iezīmju kopsavilkums.	2 st.
Rezerve pārbaudes darbiem un kontrolstundām	6 st.

### III semestris

(30 stundas, romantisms)

Romantisma nozīme harmonijas attīstībā, saiste ar mūzikas saturu un laikmeta estētiku.	2 st.
Skaņkārtā romantismā (vispārējs raksturojums).	2 st.
Vienvārda mažorminors. Valsis.	6 st.
Vienvārda minormažors.	6 st.
Paralēlais mažorminors. Mazurka.	4 st.
Paralēlais minormažors.	4 st.
Pilnais mažorminors.	2 st.
Rezerve pārbaudes darbiem un kontrolstundām	4 st.

### IV semestris

(46 stundas, romantisms)

Apkopojošs pārskats par mažorminora sistēmām. Vientercu mažorminors.	3 st.
Simetriskās skaņkārtas.	3 st.
Funkcionalitātes sazaršanās romantismā. Jaunā diatonika.	4 st.
S funkcijas aktivizēšanās.	4 st.



T funkcijas nozīmes pavājināšanās.	6 st.
Foniskās funkcijas nozīmes pastiprināšanās.	4 st.
Blakuspakāpju akordu izmantojums. Noktirne.	8 st.
Elipse. Dominantu ķēdes.	8 st.
Rezerve pārbaudes darbiem un kontrolstundām.	6 st.

### V semestris

(30 stundas, romantisms)

Melodiskās figurācijas izmantojuma īpatnības romantismā.	8 st.
Modulāciju tipi un nozīme romantismā.	2 st.
Paātrinātā modulācija.	6 st.
Enharmoniskā modulācija	6 st.
Eliptiskā modulācija.	4 st.
Rezerve pārbaudes darbiem un kontrolstundām	4 st.

### VI semestris

(38 stundas, romantisms)

Akordikas attīstība romantismā.	2 st.
Septakordu un nonakordu izmantojums.	4 st.
Akordi ar aizstāju blakus skaņām.	4 st.
Alterācijas nozīme romantismā.	4 st.
Mūzikas faktūra.	2 st.



Komponistu romantiķu harmonijas individuālās iezīmes.	8 st.
Romantisma iezīmes klasicisma mūzikā.	4 st.
Romantisma nozīme harmonijas turpmākajā attīstībā.	2 st.
Rezerve pārbaudes darbiem un kontrolstundām.	8 st.