

# ANDRA DZENĪŠA MULTIMEDIĀLĀ KAMEROPERA TAVAS KLUSĒŠANAS GRĀMATA (*LES LIVRES DU SILENCE*, 2004): DZEJAS TEKSTA, MŪZIKAS FORMAS UN FAKTŪRAS MIJIEDARBE

Jeļena Garkavčenko

**Atslēgvārdi:** Oskars Milošs, slēptais dialogs, laikmetīgā opera,  
faktūra, cikls

## Ievads

Andra Dzenīša (dz. 1978) pirmais skatuves darbs<sup>1</sup> – multimedialā kameropera *Tavas klusēšanas grāmata* – ir piemiņas veltījums Mārtiņam Tauriņam (1978–2003), komponistam un skaņu režisoram, kas 25 gadu vecumā gājis bojā Salacas ūdeņos. Savulaik viņš līdzdarbojies Dzenīša skaņdarba *...apstākļi, pamošanās. Domīgi paklusēt* (jauktajam korim, soprāna solo, fonogrammai un dzīvajai elektronikai, 2000) iestudējumā. Šo opusu pirmatskaņoja Latvijas Radio koris; Tauriņš iesaistījās projektā kā mūzikas producers un veidoja elektronisko partitūru. “Viņš bija kā mans personīgais skaņu režisors, kurš realizēja vissarežģītākās idejas,” stāsta Dzenītis intervijā žurnālistei Andai Kļaviņai (Kļaviņa 2003). Komponists min arī tolaik vēl tikai aizsāktu, bet pārtrūkušo sadarbību pie *Tavas klusēšanas grāmatas*:

“Žēl, ka palika daudz kopā neizdarītu darbu. Pēdējā laikā bijām strādājuši pie operas bez sižeta [retinājums mans – J. G.] – multimediju izrādes ar mistērijas iezīmēm. Varbūt kāds tīri tehniski spēs to realizēt, bet tam vajag arī Mārtiņa spēju saprast pēc būtības.” (Kļaviņa 2003)

Šeit acīmredzot ir rodama saikne starp ieceri un galarezultātu ar konkrētu veltījumu.

## Teksts un operas kopveidols

Analizējot operas tekstu, vispirms jāpievērš uzmanība nosaukumam. Tas aizgūts no Oskara Miloša<sup>2</sup> dzejoļa *Svešinieci* (franciski *L'Étrangère*) un oriģinālvalodā skan *Le livre de ton silence*. Precīzs latviešu tulkojums ir *Tavas klusēšanas grāmata*<sup>3</sup>. Taču partitūras titullapā rakstīts *Les livres du silence* (*Klusēšanas grāmatas*). Interneta vietnēs, tostarp Dzenīša mājaslapā (Dzenītis n.d.), parādās versija *Les livres de ton silence* (angliski *Books of Your Silence*). Pats autors pretrunu starp vienskaitļa un daudzskaitļa variantiem pamato ar apzinātu nekoncekvenci, kas tika pielauta, atskaņojot operu ārzemēs (Dzenītis 2015: intervija autores privātarhīvā) – respektīvi, daudzskaitlis sākotnēji bijis savdabīgs *marketinga reveranss*, bet vēlāk šī versija arī iegājusies aprītē.

Savā pirmajā operā komponists izmantojis dzeju, kas izvirza priekšplānā nāves un mīlas tematiku. Sižeta tradicionālā izpratnē nav: tā vietā ir savdabīgs dzejas teātris. Pats Dzenītis raksturo ieceri šādi:

<sup>1</sup> 2009. gadā tapusi komponista otra opera *Dauka* pēc rakstnieka Sudrabu Edžus pazīstamā stāsta *Dullais Dauka* motīviem.

<sup>2</sup> Oskars Milošs (fr. *Oscar Venceslas de Lubicz Milosz*, liet. *Oskaras Milašius*; 1877, Baltkrievija – 1939, Francija) bijis poļu-ebreju cilmes franču dzejnieks un lietuviešu diplomāts, poļu dzejnieka Česlava Miloša (*Czesław Miłosz*, 1911–2004) tēvocis. Līdztekus dzejoļiem Oskars Milošs rakstījis noveles, lugas un esejas. Viņa daiļradē savijas simbolisma, kristiešu kosmoloģijas, metafizikas un dekadences iezīmes. Miloša dzeju caurvij mīlas, vientulības un alkīmisko fantāziju tematika. Sīkāk par viņu skat. Česlava Miloša grāmatā *The Witness of Poetry* (Milosz 1983: 24–26, 29–33 u. c.).

<sup>3</sup> Šeit un turpmāk latviešu teksts citēts Jāņa Elsberga tulkojumā. Pilnībā tas iekļauts kameroperas CD albuma anotācijā (Dzenītis 2004b).

<sup>4</sup> Komponists uzskata, ka dzejnieka  
uzvārds būtu jālatvisko kā *Milašs*,  
ņemot vērā lietuviešu versiju  
*Oskaras Milašius* (Dzenītis 2015:  
intervija autores privātarhīvā).

“Šis darbs, kura pamatā ir septiņi suģestējoši lietuviešu izcelsmes franču dzejnieka Oskara Milaša<sup>4</sup> dzejoļi, ir mana versija par tēmu “opera un mūsdienas”. O. Milaša dzejoļi, kas izkārtoti manis izvēlēta, ritmiskā, konceptuālā kārtībā pēc to emocionālās temperatūras, krāsu kontrastiem un psiholoģiskās iedarbības, simbolos un zīmēs runā par mīlestības un nāves pārsteidzošo tuvumu, nāvi un mīlestību apvienojošo mieru un patiesumu, mirušo, tālo, zūdošo atmiņu netveramo skaistumu un aizmirstību.” (Igaune 2004)

Kā jau izriet no citāta, Miloša dzejas virknējumu veidojis pats Dzenītis. Viņa pieeja tekstam sabalsojas ar postmoderno montāžas principu – no dažādiem dzejoļiem tiek izraudzīti fragmenti, kas reizēm ir samērā izvērsti, bet dažkārt ietver tikai atsevišķas dzejrindas.

Kameropera veidota kā septiņu daļu cikls. Gandrīz visas daļas atskaņo kora grupa (astoņi cilvēki); izņēmumi ir 4. daļa (tikai četras balsis) un 5. daļa (mecosoprāna solo – vienīgais izvērsta soloziedājums, kas saglabā attālu saikni ar operu kā pirmām kārtām solistu žanru). Ir arī īsi soloposmi kordziedājumu ietvaros – viena no 6. daļas epizodēm iekļauj basa solo (82.–99. t.), savukārt 7. daļā uz brīdi tiek izcelts pirmais soprāns (162.–186. t.).

Teksta interpretācijā ir daudz kopīga ar vokālajiem cikliem. Komponista izmantoto dzeju vieno simbolisma un impresionisma motīvi, kas aizstāj citkārt operžanrā tik ierasto secīgo vēstījumu par tiem vai citiem notikumiem. Uzmanība tiek koncentrēta nevis darbības, bet emociju attīstībā. Nav individualizētu personāžu – vēstījums rit pirmās personas vārdā, ko lielākoties prezentē koris. Taču neviennozīmīgs ir šīs personas dzimums, kā arī iespējamo personāžu skaits operā. Dzejolis *Svešiniece* (1. daļa), lai arī veltīts sievietei, eksponē stāstītāja (vīrieša) dvēseles pasauli. Līdzīga ievirze ir dzejolim *Kad viņa nāks* (4. daļa); savukārt *Vientulībā* (5. daļa) skan sievietes balss solo. Šīs nianse balsu izvēlē rada asociācijas ar dialogu, kas netieši (zemapziņā) norit starp diviem mīlētājiem. Pārējos dzejoļos dzimums nav akcentēts.

Ņemot vērā gan veltījumu Mārtiņam Tauriņam, gan komponista norādes uz tematiskajām vadlīnijām, kā dzejas atslēgvārdus var izcelt jēdzienus *silence* (klusums), *solitude* (vientulība), *étrangère* (svešinieks vai svešiniece), *morte/meurt/mourir* (mirušais, mirst, mirt); tie atspoguļo operas skumīgi rezignēto noskaņu. Sava vieta tajā ir tādiem motīviem kā zudusi mīla, vientulība, ilgas pēc nāves, izmisums.

Kopumā veidojas noteikts emocionālais karkass. 1. daļai *Svešiniece* (*L'Étrangère*) ir ievada funkcija: šeit eksponēts sievietes tēls, kas gan sev, gan apkārtējiem ir neatminama mīkla. Tas caurstrāvo visu ciklu un uztverams kā varoņa *tālā mīlotā*, ar kuru nav vairs iespējama atkaltikšanās. 2. daļā *Sonatīne* (*Sonatine*) parādās alegoriski aizmirstības tēli – vīstoša lilija, vīns. Šeit īpaši izteikts ir impresionistisks kolorīts, kas balstīts dabas noskaņās, krāsās un skaņās, taču noteikta adresāta nav. Salīdzinot ar iepriekšējo daļu, *Sonatīnes* tēls ir gaišāks (iegrimšana atmiņu pasaulē). 3. daļa *Dārzs sliecas uz jūru* (*Le jardin descend vers la*

mer) ir instrumentāla; tās virsraksts aizgūts no Miloša dzejoļa *H* pirmās rindas, bet paša dzejoļa vēstījums (atziņa, ka miers bez mīlestības ir šausmīgs) atbalsojas vien kopējā noskaņā. Nākošo, 4. daļu *Kad viņa nāks* (*Quand elle viendra*) caurstrāvo ilgu un gaidu motīvi, taču joprojām nav skaidrs, kas ir mistiskā “viņa”, par kuru vēsta stāstītājs: sieviete, mīla vai nāve? Nākotne ir nezināma, varonis ir izmisis un vēlas glābties no sevis paša. 5. daļā *Vientulība* (*Solitude*) visspilgtāk izpaužas stāstītāja bailes no savām atmiņām, ciešanas un ilgas pēc nāves; parādās arī alegoriska vērsšanās pie dzīves – “aklās Mātes” (“*Mère aveugle, ô ma vie*” / “aklā Māte, ak mana dzīve”) un Dieva (“*Vous qui m’avez créé, vous qui m’avez frappé*” / “Tu, kas mani radījis esi, tu, kas bargi sodi”). Šī daļa bieži tiek atskaņota atsevišķi, kas norāda uz tās īpašo nozīmi operā. To varētu apzīmēt kā skaņdarba kluso kulmināciju. Savukārt 6. daļā *Ardievas vakarā* (*Adieu dans le soir*) sakāpinātas emocijas, visa noliegums un bēgšana no atmiņām kļūst par dinamisko kulmināciju (“*Dormez, partez, mourez, vous qui fûtes les noms éphémères d’une même douleur qui reste*” / “Guliet, aizejiet, mirstiet, jūs, kas lēno sāpju vārdi netveramie esat”). Operas izskaņa – 7. daļa *Nepabeigtā simfonija* (*Symphonie inachevée*) – uztverama kā emocionāla reprīze. Tā atsauc atmiņā sākumdaļām raksturīgos atsvešināšanās un dabas tēlus; taču pirmajā dzejoli par centrālo tēlu kļūst svešiniece, turpretī beidzamajā varonis pats pārvēršas par svešinieku. Pēdējā vērsšanās pie nerasniedzamās mīlas (“*écoute, amer amour de l’autre monde*” / “klausies, mana rūgtā, citpasaulīgā mīla”) un pēdējais atmiņu stars atstāj nenoslēgtības iespaidu.

Operas satura atslēgas jēdziens komponista skatījumā ir cilvēka zemapziņa, kas ir daudzdimensionāla (Dzenītis 2015: intervija autores privātarhīvā). Daudzās domu, emociju, jūtu un atmiņu dimensijas izpaužas dažādās plaknēs – gan partitūrā fiksētajā skaņurakstā, gan nefiksētā (elektroniskā) mūzikā. Emociju sižetiskā līnija atbilst monodramaturģijas principam – pamatnoskaņas eksponēšanu nomaina tās attīstība, sasniedzot virsotni/kulmināciju un beigās gūstot noapaļojumu, tomēr ar zināmu daudzpunktes izjūtu.

Remarkas šajā skaņdarbā attiecas uz dziedāšanu un spēles tehniku, dažkārt arī uz rakstura apzīmējumiem. Tās neparāda darbību, jo, kā jau minēts, darbības faktiski nav.

Tā kā elektronika sastopama gandrīz visā operā (atskaitot 4. un 6. daļu), veidojas interesanta saikne starp fiksēto un nefiksēto nošu tekstu – no vienas puses, partitūrā ir izraksfītas kora un instrumentu partijas; no otras puses, vienlaikus skan elektroniskās mūzikas vai deklamētās dzejas ieraksts; savukārt improvizatorisku niansi ienes dzīvās elektronikas izmantojums pašā uzveduma laikā.

## Teksta un faktūras saikne

Oskara Miloša dzeja Dzenīša operā atklājas savdabīgā dialogā starp reālo (kora grupas vai kora solistu dziedājumi) un ireālo sfēru (dzejas deklamēšana ierakstā, kas dzirdama paralēli reāli skanošai un partitūrā fiksētai mūzikai). Teksta uztveramības līmenis gan partitūrā, gan ierakstā mainās atkarībā no faktūras – solodziedājumos, akordu faktūras posmos vai ierakstītajos dzejas deklamācijas fragmentos priekšplānā izvirzās vārdu jēga, savukārt kora grupas čukstu, lineārās faktūras, vokālo partiju ritma nobīžu vai deklamatorisko uzslāņojumu apstākļos teksts zaudē saturisko funkciju un pārtop sonorā elementā<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Franču valoda jau pati par sevi rosina vārda sonorū uztveri, jo lielākajai daļai klausītāju teksta jēga ir aizplīvurota. Tendence izmantot svešvalodas kā specifisku sonorū elementu latviešu vokālajā mūzikā aktualizējas tieši 20./21. gadsimta mijā, kaut arī atsevišķi spilgti piemēri (Marģera Zariņa *Partita in barocco* u. c.) tapuši jau agrāk.

Kā *reāls teksts* turpinājumā apzīmēta dzeja, kas, atšķirībā no ierakstā dzirdamās, skan kora grupā vai solistu partijās. Šis teksts var būt gan skaidri uztverams, gan aizplīvurots. Iespējams nodalīt vairākus tā interpretācijas variantus, turklāt katrā operas daļā faktūras tipi mēdz mainīties atbilstoši saturam un konkrētajam formas posmam.

Pirmā modeļa ietvaros teksts ir stabils gan vienā līnijā (balsī), gan akordu faktūrā. Kā īpašs paņēmieni minama unisonu sašķelšanās klaster-tipa saskaņās. Pirmoreiz tā vērojama 2. daļā: unisons sašķēlas asās mazu sekundu saskaņās, kas atbilst dzejas smeldzei un sāpīgu atmiņu pārņemtā varoņa dvēseles stāvoklim (“*Le temps ne veut pas mourir?*” / “Laiks nevēlas mirt?”; skat. 1. piemēru).

207 *ff*  
S. I. Le temps ne veut pas mourir?  
S. II. Le temps ne veut pas mourir?  
A. I. Le temps ne veut pas mourir?  
A. II. Le temps ne veut pas mourir? *mf* whisper  
T. I. Le temps ne veut pas mourir?  
T. II. Le temps ne veut pas mourir?  
B. I. Le temps ne veut pas mourir?  
B. II. Le temps ne veut pas mourir?

Visnozīmīgākā loma unisoniem un akordu faktūrai ir 6. daļā – operas dramatiskajā kulminācijā. Dzejas teksta sākumu veido noliegumu virkne, un kora grupas unisoni ar pauzēm starp vārdiem akcentē saturu, sasniedzot lielu emocionālo blīvumu (“*Dormez, – non, partez. Laissez-moi seul*” / “*Guliet – nē, ejiet prom. Atstājiet mani vienu*”; skat. 2. piemēru).

111

2. piemērs. 6. daļa *Ardievas vakarā*: 11.–12. t. (vokālās partijas)

Vārdu nozīmība, protams, tiek akcentēta ne vien akordu faktūrā veidotajās epizodēs, bet arī soloposmos – to vidū ir operas 5. daļa (mecosoprāna solo jeb operas klusā kulminācija, vientulības sajūtas visaugstākā koncentrācija), kā arī 6. daļas basa solo.

Otra iespēja teksta interpretācijā ir stabilitāte vienā līnijā (balsī) un vienlaikus mobilitāte kora grupas ietvaros – izmantota lineārā faktūra vai akordu faktūra ar minimālu ritma nobīdi un kora grupu sasaukšanās. Pirmoreiz šis izklāsta veids parādās 1. daļas pirmajā teksta posmā. Koris (divi soprāni, divialti un divi tenori) sadalās divās grupās, un to partijas veidojas akordu faktūrā, savukārt abu grupu dziedājuma iestāšanās atšķiras par vienu sešpadsmitdaļu. Tādējādi akordu faktūra un, attiecīgi, arī teksta skaidrība tiek aizplīvurota. Katras grupas/līnijas vokālā partija ir statiska, lielākoties tā ietver vienas skaņas atkārtojumus (skat. 3. piemēru).



Tomēr, atšķirībā no 1. daļas, citviet šādā faktūrā veidoti posmi nav sevišķi izvērsti.

Trešais teksta interpretācijas modelis vērsts uz teksta mobilitāti, kas izpaužas visos līmeņos. Nosacīti to varam vērot jau balsu sasaukšanās epizodēs, jo vokālo partiju ritma nobīde aizplīvuro teksta saturu, taču vēl spilgtāk mobilitāte parādās polifonā faktūrā. Katras balss lineārās attīstības intensitāte pieaug operas beigās – 6. un 7. daļā (skat. 5. piemēru).

66

S. I. *f* legato Par - tez le grand vent d'ou -

S. II. *f* legato Par - tez le grand vent d'ou-bli

A. I. *f* legato Par - tez le grand vent d'ou - bli

A. II. *f* legato Par - tez le grand vent d'ou - bli

T. I. *f* vent d'ou - bli - i - si - len - ci - eux...

T. II. *f* d'ou - ou - bli si - len - ci - eux...

B. I. *f* vent d'ou - bli si - len - ci - eux...

B. II. *f* grand vent d'ou - bli si - len - ci - eux...

5. piemērs. 7. daļa *Nepabeigtā simfonija*: 66.–68. t. (vokālās partijas)

Savukārt 4. daļa ir vienīgā, kurā teksts sadrumstalots līdz vissīkākajām vienībām: vārdi un dažreiz pat to zilbes ir izkaisītas pa kora grupas balsīm, pārtopot par sonoriem elementiem (skat. 6. piemēru).

♩ = 50 *Gracile, sempre coperto* reverb. +/- 15 sec. (large room) →

Clarinet in Bb

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Viola

*pp* *ff* *rfz* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

gliss. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

elle

Quand

viendra

Quand

con sord.

6. piemērs. 4. daļa *Kad viņa nāks*: 1.–5. t.

Kā ceturto modeli var atzīmēt teksta pilnībā sonoru interpretāciju, kas izpaužas kā kora grupas čuksti vai runāšana. Tā, piemēram, vienā no 2. daļas posmiem basklarnetes solo pavada kora balsu izčukstētu vārdu *dors/guļ* (skat. 7. piemēru).

114

214

B. Cl.

S. I.

S. II.

A. I.

A. II.

T. I.

T. II.

B. I.

B. II.

*f*

Dors; \_\_\_\_\_

Dors; \_\_\_\_\_

Dors; \_\_\_\_\_

Dors; \_\_\_\_\_

Dors; \_\_\_\_\_

Dors; \_\_\_\_\_

Dors; \_\_\_\_\_

Dors; \_\_\_\_\_

Dors; \_\_\_\_\_

Dors; \_\_\_\_\_

7. piemērs. 2. daļa *Sonatīne*: 214.–215. t.

6. daļā koris ar čukstiem paspilgtina dažus no basa solo dziedātajiem vārdiem (*nous/mēs, mourons/mirstam, l'ombre/ēna, dieux/dievi*). Savukārt 7. daļa sākas ar izvērstu sonoru posmu, kurā balsis čukstus atkārto frāzi “*Je me souviens*” / “Es atminos” (skat. 8. piemēru). Kora čuksti it kā ilustrē zudumā gājušos atmiņu tēlus, radot mistisku gaisotni.

The image shows a musical score for 'Tape 1' with a total duration of 2'45". It features three vocal parts: A I, T I, and T II. The lyrics are 'Je me sou-viens,'. Performance instructions include 'Whisper breath in' and 'Whisper breath out'. Dynamic markings include *mf* and *f*. There are also numerical markings (3, 5, 6) and time intervals (4", 5", 6") indicating specific durations or rests.

8. piemērs. 7. daļa *Nepabeigtā simfonija*: sākums

Visbeidzot, atsevišķās kameroperas epizodēs teksta nav vispār – pirmām kārtām tas attiecas uz tūri instrumentālo/elektronisko 3. daļu, bet nosacīti – arī uz kora vokālizes posmiem 1. (skat. 9. piemēru) un 2. daļā.

The image shows a musical score for 'Tape 1' starting at measure 26. It features eight vocal parts: S I, S II, A I, A II, T I, T II, B I, and B II. The lyrics are 'Aa', 'Mm', and 'Ae'. Dynamic markings include *f*, *mp*, and *mf*. There are also numerical markings (3, 5) and time intervals (4", 5", 6") indicating specific durations or rests.

9. piemērs. 1. daļa *Svešiniece*: 26.–29. t. (vokālās partijas)

**Dzejas teksts, kas skan ierakstā,** tieši tāpat var būt gan skaidri uztverams (vienbalsīga deklamēšana), gan aizplīvurots (atsevišķu dzejrindu elektroniska uzslāņošanās). 1. daļā paralēli *reālajai* kora partijai skan dzejrindu uzslāņojumi ierakstā – veidojas virmojošs fons, kur vārdu jēga paliek otrajā plānā. Skaidra deklamācija parādās tikai 1. daļas beigās, pārejā uz nākošo daļu – vīrieša balss vairākkārt atkārtoti līdz tam kora atskaņoto frāzi “*Ton âme est loin, bien loin d’ici*” / “Tava dvēsele ir tālu, ļoti tālu”. 5. daļā *Vientulība* līdztekus mecosoprāna solo dzirdami sievietes balss čuksti ierakstā; taču tie kļūst par faktūras otro plānu (fonu), kas rada noskaņu, papildus efektu, nevis aizplīvuro solistes dziedājuma skaidrību. Arku ar 1. daļu veido operas fināls, jo arī tajā vīrieša balss deklamē dzejas tekstu. Sākumā šī deklamācija ir vienbalsīga, bet pēc brīža balss tiek elektroniski sašķelta (vienas balss daudzbalssības efekts). Vēlāk tās pašas rindas savā dziedājumā pārņem koris. Vēl viena līdzība ar operas 1. daļu atklājas atsevišķas deklamētas frāzes atkārtojumā daļas noslēgumā: 1. daļā tā bija frāze “*Ton âme est loin, bien loin d’ici*” / Tava dvēsele ir tālu, ļoti tālu”, savukārt finālā – frāze “*Ton histoire morte à jamais, même pour toi*” / “Vēsture tava, mirušā, pat no tevis uz mūžību aizgājušā”, kas vienlaikus ir 1. daļas teksta alūzija, dzejoļa *Svešiniece* pēdējā rinda. Veidojas tembrāla arka: vīrieša balss deklamācija tiek izmantota kā operas ierāmējums, savukārt sievietes balss skan zelta griezumā punktā (5. daļā).

### **Tembrfaktūra un forma**

Atskaņotājsastāva ziņā operā var nodalīt *tutti* un *solo* daļas, kuru izkārtojumā vērojamas rondalitātes iezīmes. 1., 4. 6. un 7. daļa ir savveida refrēni (*tutti*), un tos atdala kamerepizodes ar kādas balss vai instrumenta solo: 2. daļā tas uzticēts basklarnetei, 3. daļā skan tikai elektronika, 5. daļā – mecosoprāna solo. Taču pat *tutti* daļās balsu un instrumentu klāsts tiek variēts: ielūkojoties shēmā, redzams, ka absolūti identisks un tiešām pilns atskaņotājsastāvs sastopams tikai malējās daļās. 4. un 6. daļa sasauca, jo tajās nav elektronikas, turklāt 6. daļā izmantota arī nepilna kora grupa (katra balss uzticēta tikai vienam dziedātājam).

Faktūra šajā darbā ir viens no galvenajiem formveides aspektiem, kas nosaka iekšējo dalījumu. Tomēr daļu ietvaros tā mēdz būt ļoti mainīga, mozaikveidīga. Otrs svarīgs formveides aspekts ir teksts, kas arī saistāms ar faktūru. Kopumā vērojama autora tiece uz noapaļotām struktūrām, proti, reprizitāti, kas operā visbiežāk izpaužas kā trijdaļība vai rondalitāte. Līdz ar to daļas lielākoties ieturētas tipveida formās – trijdaļu, strofu u. tml. Rondalitāte atklājas ne tikai atskaņotājsastāva izvēlē operas daļās, bet arī formveides līmenī: pāra daļas (2., 4. un 6.) ir komponētas trijdaļu formā (strukturāls refrēns), 1. un 5. daļā saskatāms strofiskums, 3. un 7. daļā – variācijas (skat. 1. tabulu).

1. tabula. *Tavas klusēšanas grāmata*: atsevišķu daļu atskaņotājsastāvs un forma

1. <i>L'Etrangère</i>	2. <i>Sonatine</i>	3. <i>Le jardin descend vers la mer</i>	4. <i>Quand elle viendra</i>	5. <i>Solitude</i>	6. <i>Adieu dans le soir</i>	7. <i>Symphonie inachevée</i>
flauta; klarnete/ basklarnete; mežragi; SSAATTBB; pirmās vijoles; otrās vijoles; alti; čelli; elektronika	basklarnetes solo;  SSAATTBB;  elektronika		flauta; klarnete;  mežragi; SATB; pirmās vijoles; otrās vijoles; alti; čelli		flauta; klarnete;  mežragi; SSAATTBB; pirmās vijoles; otrās vijoles; alti; čelli	flauta; klarnete;  mežragi; SSAATTBB; pirmās vijoles; otrās vijoles; alti; čelli; elektronika
salikta strofu forma (AA <sub>1</sub> à)	trijdaļu forma (βABA <sub>1</sub> )	~ variācijas (a/m b/m <sub>1</sub> m <sub>2</sub> )	trijdaļu forma (ABA <sub>1</sub> à)	caurviju strofu forma ar refrēnu (arb~c~r <sub>1</sub> ~dr <sub>2</sub> )	trijdaļu forma (ABA <sub>1</sub> )	rondovariācijas (a b c a <sub>1</sub> c <sub>1</sub> d/a <sub>2</sub> c <sub>2</sub> a <sub>3</sub> /c <sub>3</sub> )

### Secinājumi

Tradīcijām bagātā operžanra interpretācija Dzenīša skaņdarbā ir neierasta gan saturs, gan formas ziņā. Pirmkārt, uzmanību piesaista atskaņotājsastāvs – nevis solisti, bet kora grupa (astoņu dziedātāju ansamblis), ko pavada īpaši izmeklēts instrumentālo tembru salikums (pilna stīgu grupa, flauta, klarnete vai basklarnete, mežrags), kā arī elektronika. Dzenīša aizraušanās ar elektroakustisko mūziku laikā līdz operas tapšanai izpaudusies arī citos viņa daiļrades žanros (var atgādināt, piemēram, jau minēto kompozīciju ... *apstākļi. Pamošanās. Domīgi paklusēt*); taču šajā gadījumā tā attiecināma ne vien individuālu stila iezīmi, bet arī saikni ar pasaules opermūzikas tendencēm. Elektronikas izmantojumu kā būtisku izteiksmes līdzekli 20.–21. gadsimta mūzikas teātrī min vairāki pētnieki (skat., piemēram, Salzman, Desi 2008: 38). Viens no agrīniem piemēriem, kas tapis jau pagājušā gadsimta 60. gados, ir Luidži Nono (*Luigi Nono*) opera *Neiecietība (Intolleranza, 1960, pievienota elektroniskā partitūra)*. Savukārt Bruno Madernas (*Bruno Maderna*) kameroperā *Satirikons (Satyricon, 1973)* ir 16 daļas, ko var rādīt brīvā secībā, pa vidu atskaņojot ierakstus.

Laikmetīgās operas nereti vairs neatbilst senajam priekšstatam par operu kā pirmām kārtām solistu žanru: piemēram, Beata Furrera (*Beat Furrer*) un Oskara Bjanki (*Oscar Bianchi*) darbos tiek nivelēta atsevišķu personāžu individualitāte, parādās bezvārda personāži un pieaug kora loma. Līdzīgas iezīmes izpaužas Dzenīša *Tavas klusēšanas grāmata*. Tomēr, ielūkojoties vērīgāk, viņa kameroperā var saskatīt solistiskumu, tikai netradicionālā tvērumā: par solistu var kļūt ne vien balss (mecosoprāns, soprāns, bass), bet arī instruments (piemēram, basklarnetes solo operas 2. daļā) vai pat elektronika (3. daļā).

Līdz ar to nav arī klasiska libreta un skatuves darbības – *Tavas klusēšanas grāmata* paredzēta oratoriālam/koncerttipa atskaņojumam. Te izpaužas saikne ar postmoderno tradīciju; kā spilgtus piemērus pasaules opermākslā var minēt Ģerģa Ligeti (*György Ligeti*) operas *Piedzīvojumi* un *Jaunie piedzīvojumi* (*Aventures*, 1962, *Nouvelles aventures*, 1962–65), kas rakstītas trim solistiem un instrumentālam septetam. Šajās kompozīcijās nav saturiska teksta, bet ir fonēmu kopums, kas rosina noteiktas emocijas; pētnieks Roberts Adlington apzīmē abiem Ligeti darbiem raksturīgo atskaņojuma veidu kā “ekscentrisku bezvārdu vokalizāciju” (Adlington 2005: 232). Arī muzikoloģe Inga Žilinska, rakstot par operu 20. gadsimta otrajā pusē, izceļ vairākus darbus, kuros izpaužas “naratīva nonivelēšana” jeb atteikšanās no secīga sižetiska stāsta, piemēram, Lučāno Berio *Karalis klausās* (*Un re in ascolto*, 1984) un Luidži Nono *Neiecietība* (*Intolleranza*, 1960) (Žilinska 2008: 19).

Dzenīša operas septiņdaļu struktūra tuvina to vokālam ciklam. Šajā ziņā zīmīgas ir teksta un faktūras arkas starp malējām daļām, dažas uzbūves likumsakarības (piemēram, izteikta trijdaļība operas pāra daļās), balsu un instrumentu skaita variēšana (dalījums *tutti* un solo posmos). Var atgādināt, ka vokālie cikli (gan korim, gan kamersastāvam sacerēti) Dzenītim ir visai tuva žanru joma un operas tapšanas laikā tā jau bija pārstāvēta viņa daiļradē. Piemēram, 2000. gadā komponēts pazīstamais kora cikls *Četri E. E. Kamingsa madrigāli* četrām balsīm, savukārt 2004. gadā tapuši *Septiņi E. E. Kamingsa madrigāli*<sup>6</sup> – solocikls mecosoprānam un instrumentālajai grupai. Operā *Tavas klusēšanas grāmata* abu minēto darbu atšķirīgie atskaņotājsastāvi it kā apvienojas: ir astoņas kora balsis, instrumentālā grupa un mecosoprāna solo. Līdzību vēl paspilgtina vairākdaļu struktūra. Tādējādi kameroperā spilgti izpaužas žanru sintēzes ideja.

Rezumējot jāatzīst: lai arī no satura viedokļa (jūtas pāri visam) iezīmējas saikne ar romantisma estētiku, tomēr vienlaikus šis skaņdarbs, protams, ir visai tāls no romantiskās operas tradīcijām. Dzenītis izceļams kā viens no pirmajiem komponistiem, kas 21. gadsimta sākumā piedāvājis operas laikmetīgu versiju. Vēlāk jau multimediju iespējas operā saistījušas arī citu latviešu skaņražu uzmanību – piemēram, plašākas analīzes vērtā būtu Santas Ratnieces *Kara daba*, kas tapusi 2011. gadā; līdzīgi kā Dzenīša darbu, to pirmatskaņojuši Radio kora mākslinieki. Tomēr latviešu komponistu kameroperu klāstā *Tavas klusēšanas grāmata* joprojām ir vienīgais multimedialais skaņdarbs.

<sup>6</sup>Mūzikas vēstures kontekstā interesanti atzīmēt, ka arī madrigāls bijis operžanra attāls priekštecis.

**MULTIMEDIAL CHAMBER OPERA *BOOKS OF SILENCE (LES LIVRES DU SILENCE, 2004)* BY ANDRIS DZENĪTIS: INTERACTION OF THE POETIC TEXT, MUSICAL STRUCTURE AND TEXTURE**

**Jelena Garkavchenko**

**Summary**

**Keywords:** Oscar Milosz, hidden dialogue, contemporary opera, texture, the cycle

A multimedia chamber opera for eight voices, instrumental ensemble and electronics, *Books of Silence*, is the first stage work by contemporary Latvian composer Andris Dzenītis (1978). This opera is dedicated to the Latvian composer and sound director Mārtiņš Tauriņš (1978–2003), and its text is based on seven poems by French-Lithuanian poet Oscar Vladislas de Lubicz Milosz (Oskaras Milašius, 1877–1939).

Andris Dzenītis' interpretation of the genre is unusual on both the content and structure levels. The opera is created for an ensemble of eight voices, not for soloists, though remote soloistic hints can be found: for example, the electronics solo in movement III, the mezzo soprano solo in movement V, as well as the bass clarinet solo in movement II and the bass solo in movement VI.

There is no traditional libretto or action on the stage – *Books of Silence* is a static concert opera. The poems and their fragments, selected by Andris Dzenītis according to the postmodern principle of text montage, have a common emotional plot with exposition, development, climax and recapitulation. The emotional plot emphasizes the closeness of love and death, even though the opera lacks a sequential story, traditional for the genre. There are no individual characters – the first-person narrative mostly comes from the vocal ensemble, but, taking into account the ambivalence of this person's gender (male in movement I *L'Etrangère* and movement IV *Quand elle viendra*, female in movement V *Solitude* and neutral in other movements), it is possible to speak about a hidden dialogue. The poetry of Oscar Milosz is also manifested as a dialogue between real and unreal spheres – namely, the text, which is sung by the ensemble or soloists and text declamation, recorded on the tape. The comprehensibility of the text meaning varies in accordance with texture. In homorhythmic or declamatoric solo episodes, the meaning of the word is emphasized, but very often the word loses its sense and turns into a specific color: if the texture becomes polyphonic, declamation is superimposed on the sung text and the ensemble is whispering or dividing words into phonemes. The French language, which is not fully understandable for a non-native speaker, itself is a step towards sonorism.

<sup>7</sup> I. *L'Étrangère*, II. *Sonatine*,  
III. *Le jardin descend vers la mer*,  
IV. *Quand elle viendra*, V. *Solitude*,  
VI. *Adieu dans le soir*,  
VII. *Symphonie inachevée*.

The cyclic structure of the opera (seven movements<sup>7</sup>) brings it closer to a song/choir cycle, which is not a coincidence, considering Andris Dzenītis' oeuvre. Parallels can be found with his *Four Madrigals* by E.E.Cummings (2000) for eight voices and *Seven Madrigals* by E.E.Cummings (2004) for mezzo soprano and instrumental group, as well as the madrigal itself – an early predecessor of the opera genre. Cyclicity as a principle appears on various levels: text and texture arches between outer movements of the opera, as well as structural organization of the composition overall. Concerning the musical forms, the even movements (II, IV and VI) are ternary, movements I and V – strophic, but variations can be found in movements III and VII. According to the use of voices and instruments, the whole composition is based on a rondo principle with alternation of tutti and solo episodes. Movements I, IV, VI and VII are tutti sections (though the full ensemble is used only in the outer movements of the opera) with solo sections in between: movement II – bass clarinet solo, movement III – tape solo, movement V – mezzo soprano solo.

In music theatre history, experimental tendencies of the avant-garde were vividly manifested in the 1960s. For example, Luigi Nono added electronics to his opera *Intolleranza* (1960), György Ligeti replaced a meaningful text with phonemes in his operas *Aventures* (1962) and *Nouvelles aventures* (1962–1965); later Bruno Maderna created a chamber opera *Satyricon* (1973) which consists of 16 movements, played in random sequence with recorded music in between. Nowadays, opera has gone far away from its traditional form, and the genre continues to develop. New tendencies in Latvian music mostly became relevant at the turn of the century, in the oeuvre of the composers born in the 1970s. Still, Andris Dzenītis was one of the first composers who has created a contemporary form of opera.

### Literatūra un citi avoti

Adlington, Robert (2005). Music theatre since the 1960s'. *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*. Edited by Mervyn Cooke. New York: Cambridge University Press, pp. 225–243

Dzenītis, Andris (n.d.). *Complete List of Works*. <http://dzenitis.webs.com/listofworks.htm> (skatīts 2017. gada 8. novembrī)

Dzenītis, Andris (2004a). *Les livres du silence / Tavas klusēšanas grāmata*. Nepublicēta partitūra (datorraksts). Glabājas komponista privātarhīvā

Dzenītis, Andris (2004b). *Tavas klusēšanas grāmata = Les livres de ton silence*: CD albums (buklets ietver operā izmantotos Oskara Miloša dzejoļu tekstus un Jāņa Elsberga veiktos tulkojumus). Rīga: Latvijas Radio, LRCD046

Dzenītis, Andris (2015). Intervija Jeļenai Garkavčenko Rīgā, JVLMA Ērģeļu zālē. 27. marts. Audioieraksts Jeļenas Garkavčenko privātarhīvā

Igaune, Ingūna (2004). *Arēnā viesosies komponists Stīvs Reihš*. 22. oktobris. <http://www.db.lv/laikraksta-arhivs/citas/arena-viesosies-komponists-stivs-reihš-307925> (skatīts 2014. gada 10. martā)

Kļaviņa, Anda (2003). Tik maz un tik daudz... *Diena*. Pielikums *Sestdiena*, 2. augusts, 28.–31. lpp.

Milosz, Czeslaw (1983). *The Wittness of Poetry*. Cambridge et al.: Harvard University Press

Salzman, Eric, & Thomas Desi (2008). *The New Music Theater. Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York: Oxford University Press

Žilinska, Inga (2008). *Postmodernisma tendences 20. gadsimta operas žanrā un Bo Holtena operā "Operācija: Orfejs"*. Maģistra diplomdarbs. Rīga: JVLMA