

the descent always is. This qualifies the final ascent, now supported by the bass, as structurally most prominent.

As demonstrated in the previous analysis, the tonal structure of the whole piece can be seen as a constant fluctuation between two opposite sonorities designated as the prime and secondary sonority respectively. Whereas in the music of Helena Tulve the pitch is never seen as something fundamentally different from harmony or sonority (the latter is simply a pitch that is *composed out*), the piece can be understood as an interaction of two pitches, A and B \flat . The harmonic language of the compositions of Helena Tulve is frequently worked out starting with a single tone. In this piece, one of the main tones is A. This tone, being established in the opening measures of the work, is questioned and displaced in subsequent measures in order to create an interesting and rich musical canvas.

PAR HELĒNAS TULVES SKAŅDARBA VERTIGE TONĀLO STRUKTŪRU: DAŽAS IEROSMES POSTTONĀLĀS MŪZIKAS BALSSVIRZES ANALĪZEI

Kerri Kota

Kopsavilkums

Analizējot 20. gadsimta skaņdarbu balssvirzes struktūru, bieži rodas jautājums, kā diferencēt dažādus strukturālos līmeņus. Tonālajā mūzikā funkcionālās harmonijas esamība palīdz noteikt, vai skaņa (akords) funkcionē kā strukturāla vai ārpusstrukturāla vienība, turpretī posttonālajai mūzikai parasti trūkst šādu *universālu* harmonisko kritēriju. Apvienojot dažus Paula Hindemita harmoniskās analīzes principus ar Heinriha Šenkera tradīcijām, šis raksts piedāvā kritērijus paildzināto vienību¹ noteikšanai balssvirzes vidusslānī² Helēnas Tulves skaņdarbā *Vertige* (tulkojumā *Reibonis, apmātība* – red. piezīme) paplašinātajām klavierēm.

Šī kompozīcija tapusi 2000. gadā. Tajā jūtama radniecība 20. gadsimta beigu mūzikas strāvotumam (piemēram, spektrālās mūzikas) stilistikai. Skaņurakstu kopumā var apzīmēt kā plūstošu un mainīgu. Helēna Tulve parasti izvairās no asiem kontrastiem vai krasi izteiktām cezūrām starp dažādām tematisma zonām vai formas sektoriem; raksturīga ir pastāvīga vienas muzikālās idejas transformācija citā. Kaut arī skaņdarbu nevar uzskatīt par tonālu 18. vai 19. gadsimta harmonijas izpratnē, tajā izpaužas zināms līdzsvars starp harmonisku noturību un nenoturību.

Pauls Hindemits uzskata, ka gandrīz visiem akordiem (vertikālām struktūrām) ir *saknes*, kuras nosaka to vizzemākais, konsonantākais intervāls. Katram intervālam ir pamatskaņa. Nosakot pamatskaņu,

¹Paildzinātās vienības jeb paildzinātās harmonijas – specifisks jēdziens Šenkera koncepcijā; ar to apzīmētas saskaņas, kuras, neraugoties uz pastāvīgu miju ar citām saskaņām, konkrētā skaņdarba posmā dominē un šai ziņā tiek it kā paildzinātas. – Red. piezīme.

²Šenkera nodala trīs balssvirzes slāņus – pamatslāni, vidusslāni un virsslāni. Pamatslānis jeb pirmstrukturā atspoguļo skaņdarba pamatideju, kas tonālajā mūzikā balstīta tai vai citā vienkāršā secībā, savukārt vidusslānis ir pirmstrukturā aizpildījums ar dažādu balsu līnijām. Virsslānis ir šī attīstības procesa galarezultāts – iemiesojums konkrētā skaņdarbā. – Red. piezīme.

ikvienā intervāla skaņā jācenšas saklausīt iespējami zemāko harmoniju, kas veidojas uz hipotētiski zemākās skaņas. Piemēram, virsskaņu rindā zemākā tūrā kvinta atrodas starp otro un trešo skaņu. Turpretī otrā skaņa (kvintas zemākā skaņa) pārstāv to pašu skaņaugstuma grupu kā virsskaņu rindas pamatskaņa, tādējādi kvintas zemākā skaņa ir intervāla pamatskaņa. Attiecīgi nosakāma arī jebkura cita intervāla pamatskaņa. Līdz ar to harmoniskās vertikāles viszemākā un viskonsonantā intervāla pamatskaņa kļūst arī par šīs vertikāles pamatskaņu.

Secīgi izkārtotas pamatskaņas veido harmoniskās zonas. Tās ir lielākas harmoniskās vienības, kas rodas, apvienojot dažādas blakus esošas harmoniskās saskaņas, ko komponiste izvirzījusi priekšplānā, ar līdzīgām vai harmoniski tuvām pamatskaņām. Harmoniskās zonas savukārt palīdz noteikt paildzinātās harmoniskās vienības balssvirzes vidusslāni. Raksta noslēgumā tiek iezīmētas visa skaņdarba balssvirzes aprises, turklāt muzikāli nozīmīgākās harmonijas atzītas par strukturāli vissvarīgākajām. Izmantojot analītisku pieeju harmonijai, savā rakstā tiecos arī pierādīt, ka tieši šīs harmonijas var uzskatīt par visnoturīgākajām konkrētā skaņdarba kontekstā.

References

Hindemith, Paul. *Unterweisung im Tonsatz 1. Theoretischer Teil*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1940

Lerdahl, Fred. Atonal prolongational structure. *Contemporary Music Review* 4/1 (1989), pp. 65–87

Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)* / Translated and edited by Ernst Oster. New York, London: Longman, 1979

Wason, Robert, W. Epistemologies of music theory. *The Cambridge History of Western Music Theory* / Ed. Thomas Christensen. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2002, pp. 78–105