

# MŪZIKAS UN VĀRDA MIJIEDARBE: PĪTERA STEISIJA ANALĪZES SISTĒMA UN TĀS IZMANTOJUMS 21. GADSIMTA LATVIEŠU VOKĀLĀS MŪZIKAS KONTEKSTĀ

Gundega Šmite

Vokālā kompozīcija gandrīz vienmēr ir divu mākslas veidu sintēze – dzeja vai proza tajā vienojas ar mūziku. Komponists, sākot strādāt pie vokāla darba, parasti vispirms veic verbālo tekstu atlasīšanu, un jau pats šis process raisa radošo fantāziju. Vārda semantika (nozīme), morfoloģiskā struktūra un fonētika, kā arī šo trīs komponentu savstarpējās attiecības kļūst par impulsu intonācijas, frāzes un citu mūzikas struktūru radīšanai.

20. gadsimta 50. gados pasaules vokālajā mūzikā iezīmējās tendence uz jaunu mūzikas un verbālā teksta mijiedarbes traktējumu, kas prasa arī netradicionālu analītiķa pieeju. Tomēr līdz pat mūsdienām nav daudz verbālā un mūzikas teksta mijiedarbes teoriju un analīzes metožu, kuras būtu piemērotas 20.–21. gadsimta vokālajiem darbiem, un tās arī netiek plaši lietotas. Pilnīgāko un praksē visvairāk izmantoto teoriju radījis muzikologs Pīters F. Steisijšs (*Peter F. Stacey*). Tā izklāstīta grāmatā *Contemporary Tendencies in the Relationship of Music and Text with Special Reference to Pli selon Pli (Boulez) and Laborintus II (Berio) / Laikmetīgās tendences mūzikas un teksta mijiedarbē, īpaši Bulēza skaņdarbā Pli selon pli un Berio skaņdarbā Laborintus II* [Stacey 1989].<sup>1</sup> Autors sniedz vēsturisku ieskatu dažādās teorijās, aptverot laikposmu no Platona līdz Arturam Šopenhaueram, un piedāvā arī analīzes metodi mūzikas un verbālā teksta mijiedarbes izpētei 20.–21. gadsimta skaņdarbos. Tā ir komplicēta sistēma, kas ļauj izziņāt attiecīgo jomu dziļi un daudzpusīgi.

Rakstā aplūkota Steisija teorija un demonstrētas iespējas, ko tā paver, analizējot latviešu laikmetīgo vokālo mūziku – 70. gados dzimušo autoru Andra Dzeniša, Mārtiņa Viļuma, Ērika Ešenvalda un Santas Ratnieces darbus.<sup>2</sup> Tiks skarti arī citvalstu komponistu opusi, kas veido kontekstu un atklāj latviešu skaņražu ietekmju avotus. Taču pirmām kārtām raksturošu Steisija teorijas galvenās nostādnes.

## 1. Sākotnējās pazīmes: uzmanības fokusēšana

Pirmā tēma, kam autors pievēršas, ir valodas un mūzikas savstarpējās attiecības; viņš raksturo tās kā jūtīgas un sarežģītas, tomēr uzskata par iespējamu norobežot trīs galvenos paveidus:

1. vārda un mūzikas apvienošana (no klasiskās melodramas, rečitācijas līdz ārijai);
2. valodas ietekme uz mūzikas veidošanos (no baroka laikmeta retorikas līdz laikmetīgām lingvistikas teorijām);

<sup>1</sup> Steisija metode uzskatāma par vispilnīgāko, jo tā aptver praktiski visus aspektus un kompozīcijas procesa iezīmes, kas sastopamas 20.–21. gadsimta vokālās mūzikas praksē, veidojot daudzslāņainu analītisko sistēmu. Līdzās Steisija metodei pastāv arī citas teorijas, taču tās atspoguļo tikai atsevišķus laikmetīgās vokālās mūzikas analīzes rakursus: var minēt, piemēram, Vernera Volfa [Wolf 2002] ekstrakompozicionālās un intrakompozicionālās intermedialitātes teoriju, kas balstīta literatūrzinātnieka Stīvena Pola Šēra [Scher 1970] mūzikas un literatūras mijiedarbes tipoloģijā un vispārināti raksturo divu mākslas sfēru attiecības vienotā daiļdarbā. Nozīmīgu ieguldījumu, izvirzot atsevišķas teorētiskās nostādnes, taču neizveidojot analīzes metodi, devuši Džozefs Koroniti [Coroniti 1992], Džeks Boss [Boss 1998], Lorens Krāmers [Kramer 2005] u. c.

<sup>2</sup> Minētie komponisti mūzikas dzīvē ar spilgtu pieteikumu ienāca 20. gadsimta pēdējos gados. Savas paaudzes kontekstā viņi izceļas ar īpaši intensīvu pievēršanos vokālajai jaunradei (kormūzikai un vokālajai kameramūzikai).

3. a) valodas aprakstošs lietojums (mūzikālās pieredzes izskaidrošana);  
b) valodas teorētiski pamatots lietojums (skaņdarba teorētiskā bāze).

Savā analīzes sistēmā Steijs pirmām kārtām akcentē mūzikas un teksta apvienošanu, taču šis paveids var mijiedarboties arī ar pārējiem. Muzikologs Ēro Tarasti semiotikas teorijas ietvaros piedāvā mūzikas kā naratoloģiska fenomena skaidrojumu (t. i., pasvītro mūzikas un valodas savstarpējo saikni), kas guvis plašu rezonansi un raisījis pretējus viedokļus [Tarasti 1994]. Muzikoloģe Ivanka Stojanova rakstā „*Music becomes language*” („Mūzika kļūst par valodu”), apliecinot nosaukumā pieteikto ideju, analizē Hansa Vernera Hences skaņdarbu *El Cimarrón* kā muzikāli teatrālu naratīvu [Stojanova 1995]. Savukārt Lorens Krāmers apcerējumā *Speaking melody, melodic speech* (*Runājošā melodija, melodiskā runa*) piedāvā koncepciju, kuras centrā ir *runājošā melodija*; tā radīta kā literārā teksta atspoguļojums, taču tiek atskaņota bez teksta. Tādējādi šī melodija var gūt pilnīgi jaunas nozīmes, kas nav atvasinātas no valodas; t. i., pētnieks uzskata, ka instrumentālās mūzikas klausīšanās ļauj iepazīt pasauli, kura netiek definēta verbāli, un vienlaikus tomēr materializēt to valodā – citiem vārdiem, veidot mūzikā balstītu naratīvu [Kramer 2005]. Žans Žaks Natjēzs rakstā *Can one speak of narrativity in music? (Vai var runāt par mūzikas narativitāti?)* noliedz centienus skaidrot skaņumāklu caur narativitātes prizmu [Nattiez 1990].

265

## 2. Mūzikas dzirdēšana un koncepcija. Troksnis un valoda

Šajā līmenī autors diferencē valodas veidus, kuru kontekstā var parādīties vārds. Tie ir trīs:

1. pragmatiskā valoda (sadzīviski praktiska izmantojuma iespējas);
2. zinātniskā valoda (analītiska, uz detalizētu izziņu vērsta valoda);
3. poētiskā valoda (asociāciju daudznozīmība un metaforu bagātība; arī iespēja konstruēt valodu apzināti mūzikālā veidā).

Šie valodas veidi izriet no konteksta, kurā tie lietoti. Mūzikā konkrētu valodas veidu iespējams transformēt, resp., valodas fragments, kuram piemīt pragmatiska ievirze, var skaņdarba ietvaros mainīt funkciju un iegūt estētisku nozīmi. Piemēram, Stīva Reiha kompozīcijā *Come Out* (*Nāc ārā*, 1966) parādīta valodas fragmenta funkcijas lēna pārtapšana – izmantots ieskaņots cietumnieka runas fragments *I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them*. Autors apraksta minētā procesa četras pakāpes; tās aptver ceļu no pirmavota līdz muzikālajam rezultātam:

- **transpozīcija**, kas šeit apzīmē pragmatiskās valodas fragmenta transformēšanos poētiskajā valodā – t. i., runas fragments, iekļauts

skaņdarbā (jaunā kontekstā), zaudē savu pirmatnējo nozīmi un pārtop par poētisku tekstu;

- **atkārtošana**, resp., minētais fragments tiek atkārtots bez jebkādam izmaiņām, kas raksturīgi minimālismam. Klausītājs, pazīstot tā semantisko saturu, var fokusēt uzmanību uz skaņējumu;
- **redukcija** – skaņdarba turpmākajā gaitā frāze tiek saīsināta, t. i., notiek semantiskā satura izmaiņa;
- **maskēšana** noris, uzslāņojoties viena un tā paša fragmenta dažādiem posmiem. Pazūd semantiskā uztveramība, un galveno uzmanību piesaista pats skaniskais veidols.

Šīs četras pakāpes var kļūt par vokālā skaņdarba analīzes nozīmīgu sastāvdaļu. To apliecina Justes Janulītes pētījums, kurā analizēta 20. gadsimta otrās puses lietuviešu kormūzika [Janulyte 2004].

Latviešu komponisti viennozīmīgi devuši priekšroku tekstiem poētiskajā valodā. Vienīgais izņēmums ir Ēriks Ešenvalds: kordarba *Viltus saules* (2007) pirmajā daļā *The Witnesses (Liecības)* komponists izmantojis četrus citātus no vēstulēm, kas tapušas pirms mūsu ēras un renesanses laikā; aculiecinieki tajās vēstījuši par redzēto dabas fenomenu – parhēlijiem. Arī otrā daļa – *The Sun Dogs (Viltus Saules)* – balstās uz vēstuļu citātiem; šeit skaņradis atlasījis liecības, kurās emocionāli un tēlaini aprakstīts minētās debesu parādības skaistums. Pirmajā daļā tekstiem piemīt lietišķs raksturs. Ešenvalds organizējis mūzikas materiālu, liecinieku tekstus paredzot solistu partijām: pirmajā fāzē soprāna solo, otrajā – tenora solo. Kora balsis, kas dzied bez teksta ar fonēmām *m* un *a*, veido atbalss efektu, pagarinot un *iesaldējot* solopartijas skaņas vertikālā izklāstā. Solopartiju raksturo sillabiskais dziedāšanas veids (zilbe pret skaņu), kas tuvs rečitācijai, taču vienlaikus Ešenvalds to bagātinājis ar austrumnieciska rakstura ornamentiem (priekšskaņiem, mordentiem) un modālās skaņkārtas kolorītu, nemazinot teksta skaidro uztveramību. 1. piemērā tenora solodziedājumā izklāstīts liecības teksts, kas aizgūts no ceļnieka Jākoba Hutera (*Jacob Hutter*) vēstules 1533. gadā: tā tulkojums – *Es gribētu Jums pavēstīt, ka piektdien mēs ilgu laiku redzējām debesīs trīs saules*. Šo tekstuālo materiālu, kas pēc savas funkcijas ir lietišķs, informatīvs vēstījums, komponists poetizējis, veidojot izteiksmīgi melodizētu rečitātīvu, pavadošajās balsīs ietverot bagātu harmoniju un kāpinot dinamisko spriegumu.

1. piemērs (Ēriks Ešenvalds, *Viltus saules*: pirmā daļa)

70

Mm Mm Mm Mm Mm Mm Mm Mm Mm

*mp* *mf* *mp*

I want to tell you that on a Fri-day we

75

*p* *cresc. poco* *mf*

*p* *cresc. poco* *mf*

*p* *cresc. poco* *mf*

*p* *cresc. poco* *mf*

*p* *cresc. poco* *mf*

*f*

*p* *cresc. poco* *mf*

*p* *cresc. poco* *mf*

*p* *cresc. poco* *mf*

*p* *cresc. poco* *mf*

*p* *cresc. poco* *mf*

Aa Aa Aa Aa Aa Aa Aa Aa Aa Aa

saw three suns in the sky for a good long time.

Vēstuļu tekstiem Ešenvalds pievērsies arī elektroakustiskajā sacerējumā čellam un elektronikai *Pēdējās vēstules* (2007) – šajā darbā instrumentālists afektēti čukst tekstus, kurus rakstījuši dažādi cilvēki pirms nāves. Abos minētajos opusos komponists lieto transpozīcijas tehniku, un vēstules teksts kā pragmatiskās valodas veids skaņdarba kontekstā pārtop par dzejas tekstu.

### 3. No dzejas līdz paralingvistikai: teksta izvēle

Teksta izvēle parasti kļūst par skaņraža pirmo kompozicionālo lēmumu (tiesa, atsevišķos gadījumos viņš var meklēt tekstu jau tad, kad kompozīcija ir daļēji vai gandrīz pabeigta). Izraudzītais teksts, kā tas raksturīgi 20.–21. gadsimta mūzikai, var būt dažādas izcelsmes, tāpēc Steisjns klasificē to četrās kategorijās:

1. dzejas teksts;
2. prozas teksts;
3. paralingvistiskais teksts;
4. fonētiskais teksts.

Paralingvistiskie un fonētiskie teksti atšķiras no prozas un dzejas tekstiem, jo tie nepārstāv patstāvīgus literāros žanrus. Paralingvistiskās skaņas tiek brīvi iestarpinātas sarunā, savukārt fonētiskais teksts parasti eksistē semantiskas izteiksmes kontekstā. Prozas un dzejas tekstus komponists saņem kā noslēgtas vienības, ko var dekonstruēt un izārdīt, turpretī paralingvistiskie un fonētiskie teksti lielākoties rodas komponēšanas procesā (t. i., divu mākslas veidu mijiedarbe notiek, tikai pievērsoties prozas un dzejas tekstiem). Visbiežāk fonētiskie un paralingvistiskie teksti ir saistīti ar pārējiem tekstu veidiem un papildina tos. Kā piemēru, kur paralingvistiskais un fonētiskais teksts integrēts mūzikas materiālā, Steisjns min Lučāno Berio *Sequenza III* balsij solo [Stacey 1989:15]. Šajā darbā izmantots Markusa Kutera (*Marcus Kutter*) dzejas teksts, kas nav skaidri uztverams. Komponists sadalījis vārdus sīkās fonētiskās vienībās, apvienojot tās ar *ārpustekstuālām* balss izpausmēm – smiekliem, gārgšanu, murmināšanu, un tādējādi tiek paspilgtināti dažādi afektēti emocionālie stāvokļi. Bieži arī teksta veidu definēšana nav viennozīmīga. Fonētiskām skaņām var piemist paralingvistiskas dimensijas, un tās var vairāk vai mazāk iekļauties prozas un dzejas tekstos. Tā kā fonētiskie un paralingvistiskie teksti nav uzskatāmi par patstāvīgiem literatūras veidiem, autors tos aplūko savas teorijas izklāsta noslēgumā kā atsevišķu tēmu. Šādu tekstu analīze atšķiras no pieejas dzejai un prozai. Savukārt kompozīcijas analīze, kuras pamatā ir prozas vai dzejas teksti, aptver:

- tekstu (-us);
- teksta nosacījumu;

- vokālās rakstības stilu;
- teksta skaidrības/saprotamības pakāpi;
- mūzikas un teksta mijiedarbes veidus;
- mākslas veidu relatīvo statusu.

Analizējot kompozīcijas, kurās izmantoti fonētiskie un paralingvistiskie teksti, nākas secināt, ka tajās maz vai pat nemaz neizpaužas *teksta nosacījums* un *teksta skaidrība/saprotamība*, jo šajā gadījumā arī komponista attieksme ir citāda, nekā strādājot ar jau eksistējošu tekstu.

Turpinājumā sīkāk pievērsīšos iepriekš izklāstītajiem analīzes aspektiem.

#### 4. Mūzika un dzejas teksti / Mūzika un prozas teksti

##### 4.1. Teksts (-i)

Šajā kategorijā autors pievērš uzmanību pašai teksta analīzei, klasificējot teksta nozīmes, formas un skaņas izziņu. Šie trīs elementi ir saistīti ar iepriekš nosauktajiem vārda komponentiem – semantiku, struktūru un skaņu; tie palīdz izprast komponista ieceri un, raksturojot viņa attieksmi pret tekstu, izcelt kādu no minētajiem komponentiem. Atšķirība starp prozas un dzejas tekstiem nav vienmēr skaidri noteikta: literāriem darbiem tradicionālajā prozā, piemēram, romāniem, var būt dzejiska izteiksme, savukārt prozas iezīmes var parādīties dzejā. Tomēr sākotnējā tekstu analīzē prozu un dzeju aplūkošu atsevišķi, definējot to galvenās atšķirības. Galveno uzmanību veltīšu trim jau minētajiem elementiem:

- nozīme – to pētot, tiek noskaidrots temats un izteiksme, kas pauž autora attieksmi pret konkrēto tematu. Tā atspoguļojas dažādos dzejas līdzekļos, tai skaitā simbolos, kas jāizskata ar vislielāko vērību (arī alūzijās un blakus tēmās);
- forma – tiek analizēta teksta forma, kas var būt gan tradicionāla, gan brīva un dinamiski atvērta; pēdējā gadījumā daļēji vai pilnīgi trūkst formas *pieturas punktu* un iespējams uztvert tikai dažus komponentus;
- skaņa – jāanalīzē mūzikas teksta ritma struktūra saiknē ar ritma raksturu vārdu metrikā un zilbju uzsvaros, mūzikas frāzes melodiskā līnija apvienojumā ar dzejas frāzes skaņaugstuma kontūru. Iespējams izmantot arī vārda iekšējo fonētisko morfoloģiju, patskaņus attiecinot uz konkrētām harmoniskā spektra sadaļām.

Īpaša nozīme 20.–21. gadsimta vokālajā mūzikā ir vārda skaniskajam (sonorajam) aspektam. Daudzi komponisti 20. gadsimta 50.–60. gados vairs nelietoja (vai tikai retumis lietoja) tekstu kā skaidri uztveramu verbālo pamatu, pievērsoties galvenokārt vārda sonoro īpašību izcelšanai.

Karlheincs Štokhauzens, Lučāno Berio, Ģerģs Ligeti, Maurisio Kagels – tie ir tikai daži no skaņražiem, kuri eksperimentēja ar dažādām tekstuālās skaidrības pakāpēm. 60. gadu sākumā daļa no viņiem pilnībā novērsās no lingvistiskiem tekstiem, turpinot darboties ar fonēmām. Piemēram, Ligeti operā *Aventures (Piedzīvojumi, 1962)* trim dziedātājiem un instrumentālam kameransamblim asemantisko tekstu veido 119 simboli – dažādas kombinācijas no starptautiskā fonētiskā alfabēta [Rollin 1982]. Šajā laikā aktualizējas arī jautājums par vārda sonoro īpatnību un semantiskās nozīmes atbilstību. Vārdu ar neizteiktu nozīmi komponists var lietot kā fascinējošu sonoru fenomenu.

21. gadsimta latviešu vokālajā mūzikā vērojamas atšķirīgas pieejas: Ērika Ešenvalda skaņdarbos teksts kļūst par vispārēju iedvesmas avotu un noskaņas radītāju, sasaucoties ar romantisma tradīciju, t. i., nozīmes izcelšanu. Savukārt Andra Dzenīša vokālajā daiļradē, īpaši kora kompozīcijās, vērojams semantiskā un fonētiskā aspekta līdzsvars, kā arī dzejas sintakses nozīme – to apliecina, piemēram, skaņdarbs *Four Madrigals by e. e. cummings (Četri E. E. Kamingsa madrigāli)*. Mārtiņš Viļums galveno uzmanību veltī vārda skaniskajam aspektam, nepiešķirot nozīmi teksta sintaksei. Iedziļināšanās teksta skaniskajā veidolā bieži rosina latviešu komponistus pievērsties tekstiem svešvalodās, traktējot tos kā lingvistisku fenomenu. Turpinājumā piedāvātā tabula aptver 21. gadsimtā tapušos jaunākās paaudzes latviešu autoru kordarbus (2000–2007), kas komponēti kā Latvijas Radio kora pasūtījumi. Līdztekus pazīstamākām, izplatītākām svešvalodām – angļu, vācu, franču un itāļu – komponistus saistījušas arī *eksotiskākas* valodas: albāņu, armēņu, ķīniešu, tibetiešu un indiešu. Trijos skaņdarbos vērojama arī divu valodu un dzejas avotu apvienošana: Viļuma *Le Temps scintille...* (*Laiks mirguļo...*) – vācu/franču valodas, Ešenvalda *Légende de la femme emmurée* (*Leģenda par iemūrēto sievu*) – albāņu/angļu valodas, Ratnieces *Hirondelles du Choeur* (*Sirds bezdelīgas*) – franču/ķīniešu valodas; savukārt četras valodas izmantotas Viļuma oratorijā *Aalomgon* (indiešu, tibetiešu, pašradīta pusdievu un pašradīta dēmonu valoda). Katrai valodai ir sava individuāla teksta artikulācija un fonēmu organizācija, kas kā pašvērtība rada īpaša veida sonoritāti. Santa Ratniece, raksturojot vokāli simfonisko skaņdarbu *Hirondelles du Choeur* (franču/ķīniešu dzeja), teikusi: *Dzejas ķīniešu valodā pašas skan kā mūzika un kā skaņas, kas rodamas Dabā* [Ratniece 2007 a]. Šie vārdi pierāda dzejas teksta kā lingvistikas fenomena īpašo nozīmi komponistes apziņā.

Angļu val.	A. Dzenītis <i>Four Madrigals by e. e. cummings</i> (2000) Ē. Ešenvalds <i>Légende de la femme emmurée</i> (2005) <i>Evening</i> (2006) <i>Viltus saules</i> (2007)	E. E. Kamingsa dzeja M. Camaja dzeja (atdz.) S. Tisdeilas dzeja Citāti no liecinieku vēstulēm
Franču val.	S. Ratniece <i>Hirondelles du Choeur</i> (2007) M. Viļums <i>Le Temps scintille...</i> (2003) A. Dzenītis <i>Tavas klusēšanas grāmata</i> (2004)	F. Farrohžādas dzeja (atdz.) P. Valerī dzeja O. Miloša dzeja
Vācu val.	M. Viļums <i>Le Temps scintille...</i> (2003) G. Fridrihsons <i>Dead End</i> (2003)	R. M. Rilkes dzeja
Itāļu val.	R. Paidere <i>A verso l'alto</i> (2006)	Dž. Ungareti dzeja
Albāņu val.	Ē. Ešenvalds <i>Légende de la femme emmurée</i> (2005)	Albāņu tautas vārsmas
Armēņu val.	S. Ratniece <i>Saline</i> (2006)	O. Širaza dzeja
Ķīniešu val.	S. Ratniece <i>Hirondelles du Choeur</i> (2007)	Vanā Veja un Liu Čana Cjina dzeja
Tibetiešu val.	M. Viļums <i>Aalomgon</i> (2006)	Vādžriskā sešrinde

#### 4. 2. Teksta nosacījumi

Teksta divas galvenās pamatformas ir šādas:

- a) pirmstāvoklis (*prime condition*),
- b) fragmentētais stāvoklis (*fragmented condition*).

Līdz pat 19. gadsimtam komponisti, izvēloties verbālo pamatu mūzikai, tradicionāli saglabāja lingvistiskā teksta viengabalainību, un skaņdarba struktūra vairāk vai mazāk izteikti atspoguļoja teksta sintaktiskos un semantiskos komponentus. 20. gadsimta skaņumākslā teksta viengaba-



lainība vairs nav neaizskarama parādība. Par teksta saglabāšanu tā pirmstāvoklī var runāt, ja komponists strādā ar to dažādos strukturālās organizācijas līmeņos – no visaugstākā līdz viszemākajam. Teksta fragmentēšana augstā strukturālā līmeņa organizācijā saistīta ar komponista iejaukšanos tā sintaktiskajā struktūrā, kas var izārdīt gramatisko struktūru. Šāda pieeja bieži izpaužas skaņraža darbā ar atsevišķiem, īpaši izmeklētiem teksta fragmentiem. Fragmentēšana fonētiskajā līmenī nozīmē vārda sadalīšanu tā fonētiskajos komponentos.

Abu veidu tekstu fragmentēšana vērojama Mārtiņa Viļuma kordarbā *Le Temps scintille...*. Tajā komponists izmanto divus dzejas tekstus (fragmentus no Pola Valerī *Kapsētas pie jūras* un Rainera Marijas Rilkes cikla *Duinas elēģijas*) to oriģinālvalodās (franču un vācu). Pirmskompozicionālajā posmā skaņradis no abiem dzejas tekstiem izvēlējis atsevišķus fragmentus, kas atbilst kopējai tematikai: *Viss ir kā sapnīgs, gaisīgs virnojums* [Viļums 2008]. Atainota iekļūšana citā laikā un telpā uz aizdzīves robežas, kurā jaušams izbrīns un attālināts vērojums vienlaikus. Viļums lieto teksta dekonstrukcijas tehniku, kurā tiek izjaukta dzejas teksta oriģināla sintakse, un šīs izvēles pamatā ir koncepcija par tekstu kā dažādas nozīmes savienojosu zemapziņas plūdumu. Līdzīga iecere noteikusi arī komponista lēmumu izmantot dzejas tekstu divās valodās – *valodu atšķirība pasvītro zemapziņas neviendabību* [Viļums 2008]. Tādējādi abi dzejas teksti papildina viens otru gan tematiski, gan lingvistiski. Balstoties uz to mijiedarbi, Viļums veido skaņdarba septiņfāžu formu, faktūru un skanisko materiālu, kurā liela nozīme ir arī atsevišķi atdalītiem fonētiskajiem komponentiem. To redzam shēmā (sk. 273. lpp.).

Šajā kontekstā lietderīgi vēlreiz pievērsties jau aplūkotajiem teksta skaniskajiem aspektiem. Arī tekstuālo ritmu iespējams gan saglabāt pirmstāvoklī, gan fragmentēt vai melismātiski paplašināt. Pētnieks Džozefs Koroniti rakstījis par teksta prosodiju kā ritma izziņu. Komponistam ar iemaņām un intuīciju jāatklāj dzejas tekstā primāri eksistējošs ritms un jāiedvesmojas no tā mūzikas radīšanas procesā [Coroniti 1992].

#### 4. 3. Vokālās rakstības stils

20. gadsimta sākumā Arnolds Šēnbergs pierādīja, ka *canto* nav vienīgais vokālās muzicēšanas veids, kamerdarbā *Pierrot lunaire* (*Mēness Pjero*, 1912) ieviešot jaunu dziedāšanas tehniku – *Sprechgesang*. Tā kļuva par impulsu dažādu vokālo tehniku izstrādei, ko tālaika kritiķi gan vērtēja pretrunīgi. Šēnberga operā *Die glückliche Hand* (*Laimīgā roka*, 1913) pirmoreiz sastopama kora čukstēšana, savukārt skaņdarbā *Ode to Napoleon Buonaparte* (*Oda Napoleonam Bonabartam*, 1942) komponists lieto vienkāršotu *Sprechgesang* formu, kuru varētu raksturot kā netradicionāli pierakstītu rečitāciju (piecu nošu līniju vietā ir viena, kas apzīmē runātāja balss reģistru). Liela nozīme jaunu vokālo tehniku radīšanā bija ierakstu un kompjūtertehnoloģijas attīstībai, kas ļāva izziņāt runātu/dziedātu skaņu tās mikroskopiskākajos

## Dzejas teksta izkārtojums Mārtiņa Viļuma *Le Temps scintille... septiņfāzu formā*

Rilkes dzejas (vācu val.) inkrustācijas Valerī dzejas (franču val.) pamattekstā

<u>Pols Valerī</u> /fragmenti no dzejoļa <i>Kapsēta pie jūras (Le cimetière marin)</i>	<u>Rainers Marija Rilke</u> / fragmenti no cikla <i>Duinas elēģijas (Duineser Elegien)</i>
1. Le Temps scintille Et le Songe est savoir.	
2. Et le ciel chante à l'âme consumée.	Wir nur ziehen allem vorbei Wie ein luftiger Austausch
3. Le changement Des rives en rumeur.	
4. Sur mes yeux clos secrets éblouissants Ah! le soleil!... Quelle ombre de tortue Pour l'âme, Achille immobile à grands pas!	Ein Mal jedes, Nur ein Mal und nichtmehr, Und wir auch Ein Mal.
5.	Siehe, ich lebe. Woraus? Weder Kindheit noch Zukunft werden weniger..... Überzähliges Dasein entspringt Mir im Herzen.
6. Allez! Tout fruit! Ma présence est poreuse, Le don de vivre a passé dans les fleurs! A pris déjà ton parti lentement.	Nehmen immer Abschied.
7. Qu' un long regard sur le calme des dieux!	

aspektos, atklājot fonētiskos un paralingvistiskos komponentus. Patlaban komponistu arsenālā ir milzīga vokālo stilu daudzveidība. Steisija minētie atskaņojuma veidi, kas nosaukti turpinājumā, attiecas uz ekstrēmām galējībām, kurās dominē, no vienas puses, runas, no otras – dziedājuma izpausmes:

1. notis nefiksēta rečitācija, kas seko runas likumsakarībām;
2. rečitācija ar norādītu ritmu;
3. rečitācija ar aptuveni norādītiem skaņaugstumiem;
4. dziedājuma un runas mijiedarbe (*Sprechgesang*):
  - konvencionāla dziedāšana, kurā dominē zilbes (leksēmas) parametrs (sillabiskā dziedāšana);

- konvencionāla dziedāšana, kurā dominē muzikāli parametri (melismātiskā dziedāšana);
- dziedāšana ar virsskaņām, lietojot no teksta aizgūtus patskaņus;
- balss perkusīvs izmantojums, lietojot no teksta aizgūtas fonēmas.

Klasificējot *Sprechgesang* dziedāšanas stila paveidus, Steisija acīmredzot pirmos divus variantus attiecinājis uz tradicionālo dziedāšanas stilu, kas iezīmējis ceļu uz *Sprechgesang*. Savukārt pēdējie divi varianti raksturo jaunās tehnikas, kas izveidojušās jau Šēnberga tradīciju ietekmē. Autora pozīcija, norādot robežas starp runu un dziedāšanu, ir skaidri definēta, taču neiekļauj citus vokālās rakstības stilus, kuri jau kopš 20. gadsimta 50. gadiem bieži sastopami laikmetīgās mūzikas praksē. Piemēram, Berio *Sequenza III* sievietes solobalsij (1966) ietver ne tikai konvencionāli dziedātus motīvus un perkusīvas skaņas, bet arī smiekļus, murmināšanu, čukstēšanu, gārgšanu u. c. balss aparātam iespējamās skaņas. Līdz ar to Steisija iezīmētās robežas būtu iespējams paplašināt, ieviešot pozīciju *trokšņainas skaņas*, kas nesasaucas ne ar runu, ne dziedātām skaņām. Arī konvencionālās dziedāšanas stilus varētu tipoloģizēt sīkāk.

Laikmetīgās vokālās mūzikas prakse pierāda, ka iespējams daudzveidīgi variēt dažādu vibrāciju intensitāti, dziedāšanu gan ar pilnu skaņu, gan *pusskaņu*, izplatīta ir arī ceturtdaļ- un astotdaļtoņu dziedāšanas prakse. Mārtiņš Viļums oratorijā *Aalomgon* radījis ap 30 jaunu dziedāšanas stilu, detalizēti pētot un atklājot balss aparāta neizmējamās fizioloģiskās iespējas. Santas Ratnieces vokālajai rakstībai savukārt tipiska balss instrumentalizēšana, t. i., tuvināšana instrumentālam tembram. Kordarba *Saline* otrajā pusē komponiste tuvina balsi armēņu duduka skanējumam, iedziļinoties instrumenta spēles veidos – dažādos vibrato, mikrochromatikas sfērā, tai skaitā ceturtdaļtoņu glisando [Ratniece 2007 b]. Bez tam lietoti arī vokālie stili, kas ietilpst Steisija tipoloģijā, piemēram, konvencionālas dziedāšanas stils, kurā vienlaikus vērojama gan zilbes parametra, gan muzikālā parametra līdzāspastāvēšana. Kulminācijas posmā mikropolifonā izklāstā katrā no četriem faktūras slāņiem iezīmējas melismiem bagāta melodika, kas radniecīga armēņu tradicionālajām melodijām. Vienlaikus Ratniece saglabā teksta zilbes kā uztveramas muzikālās vienības.

2. piemērs (Santa Ratniece, *Saline*)

125  $\approx 72$  rit.

Soprano I  
 HA *f* INC PES CLAJ DZEZ

Soprano II  
 HA *f* INC PES CLAJ DZEZ

Soprano III  
 HA *f*

Soprano IV  
 HA *p* 1-4 vibr. lento

Alto I  
 HA *p* INC PES CLAJ DZEZ

Alto II  
 HA *p* INC PES CLAJ DZEZ

Alto III  
 HA *p* vibr. molto *mp*

Alto IV  
 HA *p* vibr. molto *mp*

Tenor I  
 HO - HA *mf* *mp* DZEZ *p* vibr. molto *mf*

Tenor II  
 HO - HA *mf* *mp* CLAJ *p* vibr. molto *mf* sub. *p* RA

Tenor III  
 HO - HA *mf* *mp* PES *p* vibr. molto *mf* sub. *p* SO

Tenor IV  
 HO - HA *mf* *mp* INC *p* vibr. molto *mf* sub. *p* HI

Bass I  
 HA *mf* INC *mp* HI *mf* vibr. molto

Bass II  
 HA *mf* INC *mp* HI *mf* vibr. molto

Bass III  
 HA *mf* INC *mp* HI *mf* vibr. molto

Bass IV  
 HA *mf* INC *mp* HI *mf* vibr. molto

128

S. I. *mp* *mf* INC PES ČLAJ <sup>5</sup> DZEZ SO -

S. II. *mp* *mf* INC PES ČLAJ <sup>5</sup> DZEZ SO -

S. III. *mf* *f* HI - <sup>6</sup> SO - RA *f* *mp* HI - SO -

S. IV. *mf* *f* HI - <sup>6</sup> SO - RA *f* *mp* HI - SO -

A. I. *mf* INC PES ČLAJ <sup>5</sup> DZEZ SO -

A. II. *mf* INC PES ČLAJ <sup>5</sup> DZEZ SO -

A. III. *mf* *f* HI - <sup>6</sup> SO - RA *f* HI - SO -

A. IV. *mf* *f* HI - <sup>6</sup> SO - RA *f* HI - SO -

T. I. *sub. p* HI DZEZ *f* HI - SO -

T. II. *f* CLAJ *mp* HI - SO -

T. III. *f* PES *mp* SO -

T. IV. *f* INC *mp* SO -

B. I. *mp* SO - RA DZEZ *mf* HI - SO -

B. II. *mp* SO - RA DZEZ *mf* HI - SO -

B. III. *mp* SO - RA DZEZ *mf* HI - SO -

B. IV. *mp* SO - RA DZEZ *mf* HI - SO -

#### 4. 4. Teksta skaidrība/saprotamība

Teksta skaidrību/saprotamību autors aplūko nesaistīti ar vokālo stilu un teksta nosacījumu, lai arī šie elementi pastāv savstarpējā mijiedarbē. Ja teksts ir uztverams skaidri un saprotami, to var dēvēt par tiešu saprotamību. Pretējā gadījumā tas funkcionē kā Bulēza definētais *centra un prombūtnes* fenomēns (*centre and absence*): resp., teksts ir radošā procesa centrā, taču dažādu iemeslu dēļ nav uztverams [Boulez 1986]. Tekstu var raksturot arī saiknē ar šādiem analīzes rakursiem:

- skaidru artikulāciju;
- **virs**artikulāciju (tiek uzsvērti teksta fonētiskie komponenti, kas gūst lielāku nozīmi par sintaktiskajām vienībām);
- **zem**artikulāciju (teksta fonētiskie komponenti nav skaidri uztverami).

Verbālā teksta pielāgošana mūzikas koncepcijai bieži noris, atmetot tā semantisko vērtību un paņemot to, kas ir tuvāks mūzikai – galvenokārt pašu teksta skanisko materiālu [Janulytė 2004]. Saknes šai novitātei meklējamas Nīderlandes polifonijas ziedu laiku (Johana Okehema, Jakoba Obrehta) vokālajos skaņdarbos, kas atstāja lielu ietekmi Ģerģa Līgeti muzikālajā domāšanā (piemēram, darbā *Lux aeterna*). Viņa radītajai mikropolifonijai ir visciešākās saiknes ar minēto renesanses autoru rakstības stilu, kurā teksts polifoni sazarotas faktūras kontekstā jau tolaik ieguva sonoru nozīmi. Mikropolifona faktūra ir raksturīga arī latviešu komponistu Viļuma un Ratnieces kordarbim, kuros teksts kļūst par būtisku skaniskā materiāla daļu, taču tā nozīmes uztveramība ir nivelējusies. Steisija definētie trīs teksta artikulācijas veidi dažādos faktūras slāņos vienlaikus parādās Viļuma kordarbā *Le Temps scintille...*, un pats komponists apzīmē tos šādi:

- artikulētās skaņas (prezentē dzejas tekstu),
- foniskās skaņas (no dzejas teksta atvasinātas fonēmas, t. i., fonētiskais teksts),
- ēnu skaņas (nebalsīgie troksneņi *s, kh, h, f*).

### 3. piemērs (Mārtiņš Viļums, *Le Temps scintille...*)

The image displays a musical score for the piece 'Le Temps scintille...' by Mārtiņš Viļums. It features ten vocal staves, each with phonetic annotations indicating articulation points. The staves are labeled as follows:

- Soprano I:** [KH]
- Soprano II:** (no phonetic annotations)
- Soprano III:** F, F, [FU]
- Alto I:** Songe, Songe
- Alto II:** S, S, KH, H, H
- Alto III:** sa - voir, le Son - ge, est
- Tenor I:** scin - till, scin - till, scin - till, scin - till
- Tenor II:** sa - voir
- Tenor III:** (no phonetic annotations)
- Bass I:** N, Z
- Bass II:** N, Z
- Bass III:** S, [KH]

278

Šādu artikulācijas veidu līdzāspastāvēšanu komponists dēvē par *mikroartikulāciju*, to konceptuāli pamatojot kā *skaņas redzamās un neredzamās puses atspoguļošanu vienlaikus* [Viļums 2008].

#### 4. 5. Mūzikas un teksta mijiedarbes veidi

Nākošais analīzes solis skar komponista tehniku, ko viņš lieto, veidojot mūzikas un verbālā teksta mijiedarbi. Steijs piedāvā tipoloģiju, kas ietver sešus laikmetīgajām vokālajām kompozīcijām raksturīgus mūzikas un verbālā teksta mijiedarbes veidus.

## 1) Tiešā atdarināšana

Mūzika skaidri uztverami un visaptveroši ataino dažādus teksta aspektus. Turklāt:

a) augsta līmeņa atdarināšana veidojas, ja mūzikā pārtverti visi būtiskie verbālā teksta aspekti: nozīme, forma (sintakse), kā arī skaņa. Ritmiski un strukturāli precīza vienotība ar teksta pirmavotu vērojama Andra Dzenīša darbā *Four Madrigals by e. e. cummings* astoņām balsīm. Amerikāņu dzejnieka Edvarda Estlina Kamingsa (*Edward Estlin Cummings*) dzejai tipiska īpaša sintakse un neparasts grafiskais izkārtojums, kuru komponists ir jūtīgi atspoguļojis mūzikā. Vēl vairāk Dzenītis Kamingsa dzejā iedziļinājies, sacerot vokālo kamerdarbu *Seven Madrigals by e. e. cummings (Septiņi E. E. Kamingsa madrigāli, 2004)*. Tā ceturtajā daļā *Only this darkness* komponists strukturāli precīzi atdarinājis dzejas ritmu – galveno un iekavās ietvertu frāžu pastāvīgu mijiedarbi. Katram frāzes veidam radīts atbilstošs mūzikas tēls, pretnostatot melodisku uzbūvi ar tipisku mazās tercās gājienu zemā reģistrā un akcentētu, sausu perkusīva rakstura rečitāciju augstā reģistrā. 4. piemērā vispirms atainots Kamingsa dzejoļa pirmais pants (kopā trīs panti) un tad šīs dzejas precīzs pārtvērums mūzikas valodā.

4. piemērs (Andris Dzenītis, *Four Madrigals by e. e. cummings*: pirmā daļa)

o  
nly this  
darkness (in  
whom always i  
do nothing) deepens  
with wind (and hark  
begins to

Rain)

♩ = 70 Mordibamente

Claves

Mezzo-soprano

Perc.

M.S.

On-ly this dark-ness  
in whom al-ways I do no-thing  
dec-pens with wind  
and hark be-gins to rain

b) zema līmeņa atdarināšana aprobežojas ar dažiem vārdiem vai frāzēm. Šeit izpaužas t. s. *vārdu gleznošana (word painting)*, resp., motīvs vai frāze atdarina vārda vai vārdkopas nozīmi. Šāda pieeja raksturīga Ērika Ešenvalda vokālajai daiļradei. Kā jau minēts, viņa mūziku iedvesmojušas dzejas tēlu radītās noskaņas.



Šīs ir visbiežāk lietotās mūzikas un vārda savienošanas tehnikas, un līdzīgu ideju attīstījis muzikologs Džeks Boss [Boss 1998], piedāvājot nodalīt teksta *strukturālo* un *semantisko gleznošanu*. Teksta *strukturālā gleznošana* norāda, ka veidojas paralēles starp mūzikas elementiem un komponista īpaši izceltām teksta struktūras iezīmēm. Piemēram, sacerot mūziku dzejai, kurā vairākkārt atkārtojas viens un tas pats vārds, komponists var akcentēt šo īpatnību, apveltot attiecīgo vārdu ar individualizētu mūzikas materiālu, kas saiknē ar to atkārtojas vai nu burtiski, vai variēti. Skaņradis var arī imitēt teksta vai tā atsevišķas rindas atskaņu struktūru, veidojot atskaņās esošajiem vārdiem identiskas vai līdzīgas mūzikas ritma struktūras. Daudzas citas paralēles iespējams radīt, uzsverot līdzību starp teksta un mūzikas akcentiem, kā arī metru.

Teksta *semantiskā gleznošana* ietver divas savstarpēji saistītas tehnikas: teksta *tēlojošo gleznošanu* (mūzikas elementi pakļauti darbībām, kas attēlotas tekstā) un teksta *asociatīvo gleznošanu* (īpašas sonorās krāsas, motīvi, ritma zīmējumi asociējas ar specifiskiem teksta elementiem). Abas tehnikas ir ļoti raksturīgas 20. gadsimta sākuma komponistu vokālajai mūzikai. Piemēram, teksta *tēlojošā gleznošana* izpaužas Arnolda Šēnberga Četrās dziesmās op. 22 [Boss 1998]. Bosa teorija nozīmīgi papildina Steisija sniegto zema līmeņa atdarināšanas raksturojumu. Savukārt, atgriežoties pie latviešu komponistu prakses, jāatzīmē, ka Ērika Ešenvalda daiļradē dominē teksta *tēlojošā gleznošana*.

## 2) Aizvietojošā atdarināšana

Šajā gadījumā dzeju un mūziku saista vispārēja līdzība, kas izriet no teksta morfoloģiskajām pazīmēm, resp., tā rodas, komponistam izvēloties atsevišķus vārda elementus – burtus/skaņas vai fonēmas. Konkrēts morfoloģiskais elements tiek pārtverts mūzikas valodā uz ārējas strukturālās līdzības pamata. Atšķirībā no iepriekš minētās *vārdu gleznošanas*, kurai raksturīgs vārda nozīmes atainojums mūzikā, aizvietojošās atdarināšanas ietvaros par atainojuma objektu kļūst vārda struktūra, kas būtiski ietekmē mūzikas attīstību un struktūru kopumā. Autors kā piemēru min Bulēza darbu *e. e. cummings ist der Dichter* (*E. E. Kamingsss ir dzejnieks*, 1970), kur teksta grafiskais izkārtojums ir galvenais objekts atdarināšanai. Bulēzs veido dualitāti no diviem morfoloģiskiem komponentiem (*birds* un *here inven..*), radot kontrastu starp izturētām skaņām (fons) un īsiem starpsaucieniem (priekšplāns). Kompozīcijas paņēmieni vidū ir kombinēta slāņu tehnika un secīga abu komponentu pretnostatīšana polimorfiskā manipulācijā. Šīs *multiplās* darbības rezultātā katra morfoloģiskā komponenta izcelsme vairs nav atpazīstama.

## 3) Neatdarinošās attiecības

Starp mūziku un tekstu neveidojas atdarinājuma attiecības kaut vienā analītiski tveramā līmenī. Šajā gadījumā teksta un mūzikas saikni nosaka klausītāja percepcija.

#### 4) Pieņemtās jeb patvaļīgās asociācijas

Divas dažādas tekstuālās un muzikālās *ikonas* tiek uztvertas kā vienība tikai tādēļ, ka tās bieži pasniegtas kā veselums. Šis paveids gan nav attiecināms uz akadēmisko mūziku; pārsvarā tas saistīts ar komerciālām televīzijas un radio reklāmām, kurās nereti parādās arī klasiskās mūzikas hiti.

#### 5) Sintezējošās attiecības

Šajā gadījumā teksta (parasti t. s. konkrētās dzejas) un mūzikas, tātad divu mākslas veidu saskarsmes pakāpe definējama kā saplūsme. Piemēram, Andra Dzeniša elektroakustiskā kompozīcija mecosoprānam solo un dzīvā laika elektronikai *Black Cherry (Melnais ķirsis, 2006)* iecerēta kā dziedātājas improvizācija, kuras laikā komponists reaģē, veidojot elektronisko skaņu pasauli. Dziedātāja bez partitūras rada savu partiju, izdzīvojot dažādus afektus, kurus padziļina impulsīvi un brīvi izvēlētas fonēmas.

#### 6) Antikontekstuālās attiecības

Šī forma ietver apzinātu mūzikas un teksta kontrastu. Piemēru vidū ir Alfrēda Šnitkes opera *Dzīve ar idiotu (1992)*, kur Vova, viens no galvenajiem varoņiem, atskaņo *bel canto* tipa dziedājumu ar tekstu, kas sastāv no savstarpēji nesaistītām fonēmām.

Apakšnodaļas noslēgumā, rezumējot mūzikas un verbālā teksta mijiedarbes tipoloģiju, Steisija īsumā pievēršas aplūkoto tehnikas veidu izplatībai. Pēc viņa atziņas, visbiežāk sastopamās tehnikas ir tiešā un aizvietojošā atdarināšana, kuru ietvaros jebkurš teksta aspekts (fonētisks, semantisks vai strukturāls) var iegūt muzikālu ekvivalentu skaņdarba kontekstā. Izmantojot ar semiotiku un lingvistiku saistītas teorijas, pētnieks analizē valodas un mūzikas kopīgās un atšķirīgās īpašības. Lielu uzmanību viņš veltī arī kontekstam, kādā konkrētas skaņas parādās – piemēram, Bulēzs skaņdarbā *Pli selon pli (Ieloce uz ieloces, 1962)* lieto vājinātas *baltās skaņas*, kas reprezentē galvenos tēlus Stefāna Malarmē dzejā. Taču ārpus konteksta šīs skaņas varētu uztvert pavisam citādi. Noteiktai teksta un mūzikas kombinācijai ir nozīme tikai konkrētajā skaņdarbā (vai arī viena komponista skaņdarbu grupā).

Steisija izveidotā mūzikas un teksta mijiedarbes veidu tipoloģija ir nozīmīga kā vienīgā tik visaptverošā tipoloģija, kas saistīta ar vārda un mūzikas mijiedarbi laikmetīgajā vokālajā mūzikā. Taču arī viņa teoriju nevar uzskatīt par pilnīgu. Tiešā atdarināšana ir mijiedarbes veids, kas vokālajā mūzikā izmantots jau kopš Senās Grieķijas laikiem un, iespējams, vēl agrāk. Tiesa, tas bieži sastopams arī 20.–21. gadsimta kompozīcijās un līdz ar to ir būtiska tipoloģijas daļa. Pārējie pieci mijiedarbes veidi raksturīgi tikai 20.–21. gadsimta mūzikai. Īpaši izplatīta ir aizvietojošā atdarināšana un sintezējošās attiecības, taču atsevišķu mijiedarbes veidu skaidrojums ir diskutējams. Piemēram, neatdarinošajās attiecībās, kas, pēc autora domām, neparedz jebkādu analītisku izzīņu, prioritāra ir mūzikas

struktūra, un teksts tai pakļaujas. Resp., mūzikas un verbālā teksta attiecības neveidojas uz atdarinājuma pamata (tās ir *neatdarinošas*), taču jebkurā gadījumā kāds verbālā teksta parametrs tiek respektēts un apzināti lietots mūzikas kontekstā. Piemēram, angļu komponists Braiens Fērniho (*Brian Ferneyhough*) tiecas izvairīties no klišeiskas teksta interpretācijas: viņš vispirms sacer vokālās partijas bez teksta tieša pārtvēruma mūzikā, tomēr ievērojot tā iekšējo struktūru, kas acīmredzot iepriekš iepazīta un izpētīta [Ferneyhough 2006]. Līdz ar to verbālā un mūzikas teksta mijiedarbes veidojas dziļākā, abstraktākā veidā, taču nav saistīta ar atdarināšanu.

Gribētos papildināt Steisija radīto mūzikas un teksta mijiedarbes veidu tipoloģiju, sistematizējot to atbilstoši trim komponista nostādnēm, kas skar darbu ar tekstu.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Šajā tipoloģijas modelī nav iekļautas *pieņemtās jeb patvaļīgās asociācijas*, jo tās saistītas ar komerciālās darbības sfēru, bet ne akadēmisko žanru mūzikas praksi.

1. Verbālais teksts ir prioritārs; mūzikas impulsi ir tieši saistīti ar dažādu teksta aspektu atdarināšanu.
  1. 1. Tiešā atdarināšana
    1. 1. 1. Augsta līmeņa tiešā atdarināšana
    1. 1. 2. Zema līmeņa tiešā atdarināšana
  1. 2. Aizvietojošā atdarināšana
2. Verbālais teksts ir līdzvērtīgs; komponists tiecas radīt verbālā un mūzikas teksta sintēzi.
  2. 1. Sintezējošās attiecības
  2. 2. Balansējošās attiecības<sup>4</sup>
3. Verbālais teksts ir sekundārs; primārā ir mūzikas struktūra, kurai verbālais teksts tiek pakārtots.
  3. 1. Antikontekstuālās attiecības
  3. 2. Neatdarinošās attiecības

#### 4. 6. Mākslas veidu relatīvais statuss

Šīs tēmas ietvaros autors klasificē mākslas veidu mijiedarbi teksta un mūzikas savstarpējā balansa aspektā. Uzskatot, ka šai ziņā iespējami visai daudzveidīgi varianti, autors nodala trīs galvenās iespējas:

- teksta primaritāti (teksta dominanti);
- mūzikas primaritāti (mūzikas dominanti);
- nepārtrauktu mainību abu mākslas veidu attiecībās (primaritāte ir ļoti aptuveni definējama; tā pastāvīgi mainās).

Mākslas veidu relatīvā statusa noteikšanai var izmantot arhitektonisku pieeju, analizējot vissīkāko detaļu, kā arī visu darbu kopumā.

<sup>4</sup> Muzikālā un tekstuālā dominante komponista interpretācijā pastāvīgi mainās.

Teorijas izklāsta noslēgumā Steisijs pievēršas paralingvistisko un fonētisko tekstu izziņas iespējām to mijiedarbē ar mūzikas tekstu.

#### 4. 7. Mūzika un paralingvistiskie teksti

Paralingvistisko tekstu analīzes pamatā ir divas kategorijas:

- nozīme,
- skaņa.

Paralingvistika ir valodniecības nozare, kas pēta dažādus valodas situatīvos līdzekļus – mīmiku, žestus, ārpus valodas esošas akustiskās skaņas, t. i., runu pavadošas parādības. Tā ir komunikācijas funkcionālā daļa, kas ietilpst kopējā ārpusvalodas sfērā [Freimane 1993] un norāda uz to vai citu psiholoģisko stāvokli. Uzmanības lokā ir tādas skaņu parādības kā, piemēram, nopūtas, elsas, smieklī u. tml.

Kā jau iepriekš minēts, paralingvistiskais teksts nepieder pie tekstiem, kas pastāv pirms komponista darba – daudzējādā ziņā tas pats par sevi nosaka vokālo stilu. Var rasties jautājums: cik lielā mērā paralingvistiskais teksts ir skaidrs un saprotams? Pētniekam jāpievērš uzmanība, kādu nozīmi konkrētā kontekstā gūst tā parādīšanās. Teorētiski paralingvistiskais teksts var parādīties saiknē ar visām tehnikām, kas vērstas uz to vai citu mūzikas un vārda mijiedarbības modeli. Kategorijas, kas attiecas uz *atdarināšanu* un *antikontekstuālām* attiecībām, parāda, ka paralingvistiskais teksts un mūzika var pastāvēt samērā neatkarīgi. Paralingvistiskie teksti, kurus komponists rada vokāla skaņdarba sacerēšanas procesā, visbiežāk sastopami *sintezējošās attiecībās*. Saiknē ar relatīvo statusu mūzikas un paralingvistiskā teksta attiecībās var nodalīt trīs variantus:

- paralingvistiskā teksta prioritāte;
- mūzikas teksta prioritāte;
- abu teksta veidu prioritātes maiņa (sintezējošajās attiecībās tā parasti notiek balansēti un vienmērīgi).

#### 4. 8. Mūzika un fonētiskie teksti

Fonētisko tekstu analīze koncentrējas tikai uz vienu aspektu: skaņu. Analīze saistīta ar patskaņu spektra melodiju (cēlumi un kritumi, kas izriet no formantu centru secības) un līdzskaņu atakām.

Tādi kritēriji kā *teksta kondīcija* un *teksta saprotamība* ar fonētiskajiem tekstiem nav saistīti. Daudzās vokālajās tehnikās fonētiskajam faktoram ir liela loma. Fonētiskās skaņas var būt:

- dziedātas un nebalsīgas;
- noteikta un nenoteikta skaņaugstuma kontūrās veidotas.

Mūzikas spēja atdarināt fonētisko tekstu aprobežojas ar tehnisko atbilstību. Piemēram, tieša atbilstība var izpausties, ja patskaņu spektra zemās vai augstās skaņas atbilst zemiem vai augstiem skaņaugstumiem. Savukārt šo parametru neatbilstība veido neatdarinošās attiecības. Fonētiskie teksti (tāpat kā paralingvistiskie teksti) parasti parādās sintezējošajās attiecībās. Arī šeit nodalāmi trīs galvenie relatīvā statusa varianti:

- fonētiskā teksta prioritāte;
- mūzikas prioritāte;
- abu veidu prioritāšu maiņa.

Paralingvistiskiem un fonētiskiem tekstiem bieži pievērsies Andris Dzenītis. Pirmais šī komponista vokālais kamerdarbs ir 2000. gadā tapusi kompozīcija *Verbum et Verbum (Vārds un Vārds)* mecosoprānam solo. Tajā nav izmantots teksts, vien atsevišķas fonēmas un skaņas, resp., fonētiskais teksts radies komponēšanas procesā. *Veidojas paradoksāla situācija, ka vārdā slēpjas vārds, kuru var uztvert, kā grib, bet paša vārda nav* [Dzenītis 2008]. Komponists izceļ Berio *Sequenza III* ietekmi sava darba tapšanā. Arī *Verbum et Verbum* pamatā ir dažādu emocionālo stāvokļu impulsīva maiņa, kuru papildina paralingvistisks teksts, taču atšķirībā no improvizatoriskās elektroakustiskās kompozīcijas *Black Cherry* šis skaņdarbs ir precīzi pierakstīts.

Raksturojot iespējas izmantot savu teorētisko sistēmu mūzikas analizē, Steisijš iesaka katru skaņdarbu aplūkot individuāli, t. i., var nelietot visus viņa piedāvātos rakursus, ja nav konkrētas nepieciešamības. Līdztekus dažādiem īsumā iztirzātiem piemēriem autors savas teorijas gaismā detalizēti analizē Bulēza *Pli selon pli* un Berio *Laborintus II*.

Steisija sistēmas daudzslāņainība pietiekoši dziļi un daudzveidīgi ietiecas problēmās, ar kurām nākas saskarties laikmetīgās vokālās mūzikas, tai skaitā, kā parādīts raksta gaitā, arī latviešu komponistu skaņdarbu analizē. Dažas Steisija nostādnes vēl iespējams papildināt ar citām teorijām, kas padziļina autora analītiskās koncepcijas atsevišķas šķautnes. Piemēram, literatūrzinātnieks Verners Volfs (*Wolf*) darbā *Intermediality revisited: Reflections on word and music relations in the context of a general typology of intermediality (Intermedialitāte jaunā skatījumā: apcerējums par vārda un mūzikas saikni intermedialitātes vispārējās tipoloģijas kontekstā, 2002)* paplašina literatūrzinātnieka Stīvena Pola Šēra pamatnostādnes<sup>5</sup> par cita mākslas veida tematizēšanu vai imitēšanu; Volfs piedāvāja Šēra pētījuma objektu apzīmēt ar jēdzienu *intrakompozicionālā intermedialitāte* jeb *intermedialitāte šaurā nozīmē*. Viņš radīja jaunu tipoloģiju, kurā vārda un mūzikas attiecības tiek skartas plašākā intermedialitātes laukā, papildinot Šēra veidoto tipoloģiju ar *ekstrakompozicionālās intermedialitātes* paveidiem. Intrakompozicionālo fenomenu iespējams raksturot tikai saiknē ar konkrētu mākslasdarbu, turpretī *ekstrakompozicionālās* attiecības vieno

<sup>5</sup> Stīvens Pols Šērs (*Scher*) 20. gadsimta 60. gados radīja tipoloģiju, raksturojot mūzikas un vārda attiecības un iedibinot to sistēmu, kas balstīta triādē:

- mūzika literatūrā,
- literatūra mūzikā,
- literatūras un mūzikas mijiedarbe, kuras pamatā ir koncentrēšanās uz intermedialām attiecībām konkrēta skaņdarba kontekstā.

Šēra pirmais devums šajā laukā bija saistīts ar verbālās mūzikas pētīšanu [Scher 1970].

vairākus mākslasdarbus, līdz ar to radot citu mākslas veidu; resp., autors, saglabājot Šēra tipoloģijas pamatelementus, savā teorijā integrē tos apjomīgākā kontekstā. Tajā iespējamas dažādas attiecības starp aplūkotojām mākslas veidiem, kaut arī katram no tiem piemīt individualitāte un patstāvība. Piemērotākais termins, kas attiecas uz šo pētniecības lauku, ir *intermedialitāte*.<sup>6</sup> Drīz pēc rašanās tas asimilēts arī angļu zinātnē. Volfa tipoloģija sniedz padziļinātu ieskatu mūzikas un vārda mijiedarbē – gan vispārējo nostādņu, gan konkrētu analīzes aspektu jomā. Tā papildina arī Steisija sistēmas atsevišķas sadaļas, piemēram, *Mūzikas un teksta mijiedarbības veidi*: tiek radīts daudzpusīgāks priekšstats par mūzikas un vārda sintēzes pakāpi, kā arī diferencēta Steisija minētā *tiešā atdarināšana*, nodalot sintēzi un tiešu tematisku imitāciju. Volfa piedāvātais jēdziens *intermediālā transpozīcija*<sup>7</sup> paver iespēju pētīt arī latviešu laikmetīgo vokālo mūziku saiknē ar tās galveno ietekmju sfēru – 20. gadsimta avangardu, un tādējādi varam izzināt avotus (kāda komponista daiļradi vai atsevišķus darbus), kas iespaidojuši mūsu skaņumākslu.

Latviešu laikmetīgā vokālā mūzika nav statistiska parādība, tā nemitīgi veido jaunus, agrāk nebijušus atzarus un tendences. Viens no pirmajiem Latvijas komponistu vokālajiem darbiem, kas konsekventi ieturēti 20. gadsimta 50. gadu Rietumeiropā aizsāktās tradīcijas zīmē, ir Jura Ābola *Karavane* (*Karavāna*, 1994). Šajā nelielajā miniatūrā astoņām balsīm ar dadaistu dzejnieka Hugo Balla (*Ball*) rotaļīgo *bezvārdu* dzeju autors izzina balss iespējas, ieviešot jaunus vokālos stilus un traktējot tekstu kā skanisku materiālu (dadaiskās dzejas pamatelements jau būtībā ir burts un skaņa, ne vārds). Līdzīga ievirze rod plašu izpausmi 70. gados dzimušo latviešu komponistu mūzikā, kas tapusi 20.–21. gadsimta mijā kā jaunas tradīcijas pieteikums. Tā joprojām veido un saglabā patstāvīgu atzaru latviešu mūzikas ietvaros, kā arī iezīmē spilgtu individualitāti plašākā Rietumeiropas un pasaules mūzikas kontekstā.

<sup>6</sup>Intermedialitāte – viena mākslas veida pārtveršana citā. Terminu 1983. gadā kā intertekstualitātes modeli radījis vācu zinātnieks Āge Hansens-Lēve (*Hansen-Löwe*).

<sup>7</sup>Intermediālā transpozīcija ir ekstrakompozicionālās intermedialitātes paveids, kas realizējas pastarpināti, apvienojoties nosacīti neatkarīgiem mākslas objektiem. Šī paveida iezīmes atklājas telpā starp diviem mākslasdarbiem.

## THE SYSTEM OF ANALYSIS OF WORD-MUSIC INTERACTION BY DR. PETER STACEY IN THE CONTEXT OF LATVIAN VOCAL MUSIC OF THE 21<sup>ST</sup> CENTURY

Gundega Šmite

Summary

Translated by Ieva Masļenčenko

The connection of word and music is thousands of years long tradition that in different periods has created various concepts and approaches. Though the vocal tradition is very ancient, we still feel the shortage of analytical methods and theories that would allow us to

analyze a composition in which the synthesis of two kinds of arts can be observed more successfully. Particularly few theoretical concepts can be found connected with phenomena of contemporary music. American musicologist Peter Stacey in his book *Contemporary Trends in Interaction of Music and Text with Special Reference to Pli selon Pli by Boulez and Laborintus II by Berio* (1989) has worked out a method of analysis of music and literary text that refers particularly to the praxis of contemporary vocal music (second part of the 20<sup>th</sup> century, 21<sup>st</sup> century). Within his method the author has forwarded several positions which show the interaction of music and text in contemporary aesthetics in a versatile way, e.g. *the hearing and concept of music, the choice of the text* (poetry, prose, phonetic and paralinguistic texts), *conditions of the text* (maintenance of the text in its initial state; fragmentation of the text), *intelligibility of the text, 8 kinds of interaction of music and text, the relative status of kinds of arts* (relations of mutual balance). The multilayered character of Stacey's analysis has a deep and versatile connection with problems which are faced when analyzing contemporary vocal music, which was demonstrated in the course of the article. It could be potentially joined with some other analytical concepts (theory of intermediality etc.), thus creating perfection. Analyzing the music of Latvian composers born in 70ies – Mārtiņš Viļums, Andris Dzenītis, Ēriks Ešenvalds and Santa Ratniece in the context of the analytical system of Stacey, a conclusion had to be drawn that:

1. Ēriks Ešenvalds is the only one of these composers who has used a pragmatic text (choral work *Sun Dogs*), transforming it into poetic text in the context of musical work (in reference to 2<sup>nd</sup> position of Stacey's system *Hearing and concept of music. Noise and language*);
2. Many works by Andris Dzenītis have characteristic usage of phonetic and paralinguistic text (3<sup>rd</sup> position of Stacey's analysis *From poetry to paralinguistic: the choice of texts*);
3. In works by Ēriks Ešenvalds the text becomes a source of inspiration, reproducing the mood created by the text, which is a common feature with romantic tradition, i.e. emphasizing the meaning. In vocal creative work by Andris Dzenītis, there can be observed the balance of semantic and phonetic aspect, as well as the meaning of syntax of poetry – e.g. *Four madrigals by e. e. cummings*.
4. Mārtiņš Viļums in his turn focuses on the sonic aspect of the word not paying much attention to syntax of the text (4<sup>th</sup> position of Stacey's analysis *Music and poetic texts / Music and prose texts*);
5. In choral works by Santa Ratniece and Mārtiņš Viļums new means of singing are introduced going far beyond the styles of writing vocal music mentioned in Stacey's classification. Both authors have keen interest in texts in different languages (French, Chinese, Armenian, Hindu, Tibetan, self-invented languages), where the language itself becomes a powerful sonoristic means (Stacey's analysis *Music and poetic texts / Music and prose texts*).

## Literatūra

Boss, Jack. The „continuous line“ and structural and semantic text-painting in Bernard Rand's *Canti d' Amor*. *Perspectives of New Music* 36/2 (1998), pp. 143–186

Boulez, Pierre. *Orientalisms: Collected Writings* / Edited by Jean-Jacques Nattiez. Translated by Martin Cooper. London: Faber and Faber, 1986

Cogan, Robert. Toward a theory of timbre: Verbal timbre and musical line in Purcell, Sessions, and Stravinsky. *Perspectives of New Music* 8/1 (1969), pp. 75–81

Coroniti, Joseph. *Poetry as Text in Twentieth-Century Vocal Music: From Stravinsky to Reich*. Wales (United Kingdom): The Edwin Mellen Press, 1992

Dunsby, Jonathan. *Making Words Sing: Nineteenth- and Twentieth-Century Song*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004

Ferneyhough, Brian. *Collected Writings*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers GmbH, 2006

Freimane, Inta. *Valodas kultūra teorētiskā skatījumā*. Rīga: Zvaigzne, 1993

Hansen-Löwe, Aage A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst: Am Beispiel der russischen Moderne. *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertekstualität* / Hrsg. von Wolf Schmid, Wolf Dieter-Stempel. Sonderband 11. Vienna: Wiener slawistischer Almanach, 1983, S. 291–360

Janulytė, Justė. Muzikinių ir žodinių tekstų koegzistencijos aspektai XX a. II pusės lietuvių muzikoje: nuo dichotomijos iki amalgamos. *Lietuvos Muzikologija* 5 (2004), pp. 84–109

Kramer, Lawrence. Speaking melody, melodic speech. *Word and Music Studies. Essays on Music and the Spoken Word and on Surveying the Field* / Edited by Suzanne M. Lodato and David Francis Urrows. *Word and Music Studies*, 7. Amsterdam–New York: Rodopi, 2005, pp. 127–144

Langer, Susanne K. *Feeling and Form*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953

Nattiez, Jean Jacques. Can one speak of narrativity in music? *Journal of the Royal Musical Association* 115/2 (1990), pp. 240–257

Ratniece, Santa. Programmas anotācija *Sinfonietta Rīga* sezonas atklāšanas koncertam. 2007, 21. septembris

Ratniece, Santa. Sāls un medus / Intervē Sandra Ņedzvecka. *Mūzikas Saule* 4 (2007), 18.–21. lpp.

Scher, Steven Paul. Notes toward a theory of verbal music. *Comparative Literature* 22 (1970), pp. 147–156



Stacey, Peter F. *Contemporary Tendencies in the Relationship of Music and Text with Special Reference to Pli selon Pli (Boulez) and Laborintus II (Berio)*. New York and London: Garlandia Publishing Inc., 1989

Stoianova, Iwanka. „Music becomes language“: Narrative strategies in *El Cimarrón* by Hans-Werner Henze. *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1995, pp. 511–534

Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana Univesity Press, 1994

Wolf, Werner. Intermediality revisited: Reflections on word and music relations in the context of a general typology of intermediality. *Word and Music Studies, 4: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage* / Edited by Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden and Walter Bernhart. Amsterdam: Rodopi, 2002, pp. 13–34

### **Citi avoti**

Dzenītis, Andris. Intervija / Gundegas Šmites pieraksts. 2008, 28. augusts

Ešenvalds, Ēriks. Intervija / Gundegas Šmites pieraksts. 2008, 9. septembris

Rollin, Robert. *On Words, Music and Voices* (1982). <<http://www.ex-tempore.org/rollin.pdf>>

Viļums, Mārtiņš. Intervija / Gundegas Šmites pieraksts. 2008, 3. aprīlis