

# MAIJAS EINFELDES KORMŪZIKA A CAPPELLA: INSTRUMENTĀLĀS DIMENSIJAS UN DZEJAS TEKSTA TRAKTĒJUMS

Gundega Šmite

## Ievads

Maijas Einfeldes kormūzika, raugoties viņas biogrāfijas kontekstā, raisa asociācijas ar augstu – vasaras mēnesi, kad daba piedzīvo pašu pilnbriedu un dod dāsnu ražu. Līdzīgi arī komponistes radošais rokraksts, slīpēts gadu desmitiem galvenokārt kameropusos, tikai samērā nesen guva klausītāju ievēribu saiknē ar kormūziku. Taču tagad jau divu gadu desmitu laikā tapušais bagātīgais kordarbu klāsts ļauj dēvēt šo žanru par Einfeldes galveno radošo izpaušmi.

Šķiet, balss ar savu dabisko ekspresivitāti ir kā radīta Einfeldes mūzikas īpašajai tēlainībai un radošajām ierosmēm. Pēc uzvaras prestižajā Bārlova konkursā ASV (1997) ar kameroratoriju *Pie zemes tālās...* jauktajam korim *a cappella* (1996) komponistes kora opusi nokļuva arī starptautisku pasūtītāju un interpretu uzmanības lokā<sup>1</sup>. Šajā pavērsienā īpaši nopelni bija diriģentam Kasparam Putniņam un viņa vadītajai Latvijas Radio kora grupai. Tieši pēc Putniņa ierosmes tapa kompozīcija *Pie zemes tālās...*, kas pēcāk iedvesmoja Einfeldi meklēt kormūzikas žanrā jaunus radošus izaicinājumus. Sadarbība ar Radio kori un tā diriģentiem – gan Putniņu, gan galveno diriģentu Sigvardu Kļavu – ir turpinājusies nu jau teju 20 gadus.

Einfeldes kordarbi nekad nav skanējuši no Dziesmu svētku lielās estrādes – tiem raksturīga kamerstila izteiksme, kā arī sarežģītības pakāpe, kas pa spēkam ir galvenokārt profesionāliem korim. Šī sarežģītība nav saistīta ar hiperkomplicētu kora faktūru, paplašinātām vokālajām tehnikām, sarežģītu harmonisko valodu vai tml. Taču pieredze, ilgus gadus darbojoties instrumentālajā mūzikā, atstājusi jaušamas pēdas viņas kordarbos. Einfeldes kora faktūrai un balss traktējumam kopumā piemīt izteikti **instrumentāla** ievirze – tā ir būtiska viņas kora rakstības stila zīme. Tieši šajā jomā atklājas komponistes individualitāte, kas tiks sīkāk aplūkota raksta analītiskajā daļā. Uzmanības centrā būs kordarbi, kas tapuši kopš iepriekšminētā pavērsiena – proti, sākot ar 20. gadsimta 90. gadu otro pusi – un atspoguļo viņas jaunus meklējumus šajā žanrā.

Vienmēr, kad pētnieks pievēršas kora kompozīcijai vai vokālajam kameropusam, viņš saskaras ar tādu būtisku skaņdarba sastāvdaļu kā teksts. Nereti komponists ir apzināti sekojis teksta uzbūvei, atainojot to mūzikas formā. Dažreiz aizgūti ir tikai atsevišķi teksta elementi (fonētiskais skanējums, nozīme, struktūra), ļaujot mūzikas impulsiem raisīties brīvi. “Skaņdarbs un dzeja ir divi dažādi lielumi, starp kuriem

<sup>1</sup> 1998. gadā tapa Bārlova fonda pasūtījums – 15. psalms.

To iestudēja četri kori: Braiema Janga (*Brigham Young*) universitātes koris un Kanzassitijas koris ASV, Vankūveras kamerkoris Kanādā un Nīderlandes Radio kora ansamblis.

Tajā pašā gadā komponēts arī Hiljarda ansamblis (*Hilliard Ensemble*) pasūtījums *And I Saw a New Heaven* (*Un es redzēju jaunus debesis*). Savukārt Īrijas Nacionālais kamerkoris Kaspara Putniņa vadībā pirmatskaņoja *Divas mīlas dziesmas* (2006).

nevar likt vienādības zīmi. Ja komponists izvēlas kādu dzejoli, viņš vairs nerēķinās ar to," intervijā atzīst Maija Einfelde, un viņas vārdi liecina, ka komponiste tiecas uz mūzikas suverenitāti, nepakļaujot to stingri tekstam (Einfelde 2015). Taču viņas pieeja verbālajam avotam ir diferencēta. Var izcelt trīs lielas grupas, kurās iedalāmi komponistes darbi korim *a cappella*. To diferenciacijā liela nozīme ir izraudzītā teksta valodai.

Pirmā grupa: kordarbi ar oriģināltekstiem latviešu valodā

- Kordarbi ar latviešu dzejnieku tekstiem:  
*Maija balāde* (Aspazija, 1997), *Noktirne* (Vilis Plūdonis, 2002),  
*Trīs Friča Bārdas dzejoļi* (2003), *Par tavu gara elpu*  
(Eduards Aivars, 2007) u. c.
- Kordarbi ar latviešu folkloras tekstiem:  
*Teika par zvaigznēm* (2000), *Jāņu dziesmas* (2001) u. c.

Otrā grupa: kordarbi ar tulkotiem tekstiem latviešu valodā

- *Pie zemes tālās...*, kameroratorija jauktajam korim *a cappella*  
(Aishils, tulkojis Ābrams Feldhūns, 1996), *Sirēnu sala*  
(Homērs, tulkojis Augusts Čiezens, 1998)

203

Trešā grupa: kordarbi ar tekstiem svešvalodā

- Sakrālie teksti latīņu valodā:  
*Benedictus* (2000), *Lux aeterna* (2012)
- Teksti citu Eiropas tautu valodās:  
*15. psalms*, *And I Saw a New Heaven* (abi darbi ar Svēto  
Rakstu tekstiem angļu tulkojumā, 1998), *Divas mīlas dziesmas*  
(Frančesko Petrarca, itāļu valodā, 2006), *Loreleja*  
(Heinrihs Heine, vācu valodā, 2009)

Kordarbus katras grupas ietvaros vieno radniecīga pieeja tekstam. Lai raksturotu to vispusīgi, aptverot dažādus aspektus, savā pētījumā izmantošu mūzikas un teksta mijiedarbes analīzes metodi (sīkāku tās skaidrojumu skat. Šmite 2013: 85–104). Tās ietvaros galvenā uzmanība tiks veltīta trim procesuālajām fāzēm:

- pirmskompozicionālajai fāzei (procesam, kura gaitā komponists izvēlas teksta veidus, teksta telpu),
- mūzikas un teksta mijiedarbei, kas iespaido arī vokālo skaņveidi (kompozīcijai kā teksta un mūzikas sakausējumam),
- teksta uztveramības jeb perceptuālā aspekta izpausmēm.

Raksta galvenais mērķis ir visaptveroši izvērtēt Maijas Einfeldes beidzamajos 20 gados tapušo kormūziku un atklāt tās specifiskās īpašības, tādēļ nepievērsīšos atsevišķu kordarbu detalizētai analīzei. Savukārt būtisku aspektu izgaismošanai tiks aplūkoti vairāki raksturīgi piemēri.

### 1. Teksta nosacījumi. Komponistes izvēle

Jaunrades procesa pirmskompozicionālajā fāzē Maija Einfelde galvenokārt izraudzījusies iepriekšeksistējošus tekstus, tos izmantojot gan pilnībā (pirmās un trešās grupas kordarbi), gan fragmentāri (otrās grupas kordarbi: sengrieķu autoru Homēra un Aishila tulkoto tekstu fragmenti). Atsevišķos darbos sastopams arī fonētiskais teksts. Īslaicīgi tas parādās, piemēram, kameroperatorijas *Pie zemes tālās...* 4. daļā akcentētajos, agresīvajos *quasi* izsaučienos “a a” (37.–49. t.). Fonētiskais teksts šajā fragmentā noteicis mūzikas materiāla ievirzi. Ilglaicīgs un konceptuāls fonētiskā teksta lietojums vērojams kordarbā *Sirēnu sala*. Līdz pat 70. taktij balsu melodiskajos vijumos netiek ietverts jebkāds dzejas teksts, un partitūras pieraksts pilnībā atstāj instrumentālmūzikas iespaidu. Kordarba pirmā puse uztverama kā savdabīgā atmosfērā veidota skaņu ainava, kas tēlo dziedošās sirēnas. Homēra teksts parādās skaņdarba otrajā pusē<sup>2</sup>, kur tas ietverts melodizētā rečitācijā un izteikti melismātiskā dziedājumā. Kordarba izskaņā teksta uztveramība izzūd balsu instrumentālas ievirzes vijumu tīklos.

Fonētiskais teksts *Sirēnu salā* ir abstraktas (t. i., ar dzejas tekstu nesaistītas) fonētiskas konstrukcijas. Savukārt citā kordarbā – *In morte di Madonna Laura (Laurai mirušai)* no diptiha *Divas mīlas dziesmas* (44.–51. t.) – ir vērojama atšķirīga pieeja; šeit komponiste izmanto no dzejas teksta atvasinātas fonētiskas konstrukcijas. Proti, fonētiskā teksta repetitīvās figūras ar patskaņiem *a, i, o, a, e* ir tieši saistītas ar tekstu *da ricovrare* (šajā kontekstā “sniegt patvērumu”, “ņemt savā paspārnē”) un padziļina tā iedarbību.

204

<sup>2</sup> Radniecīga pieeja vērojama jau citas paaudzes komponistes Santas Ratnieces kordarbā *Saline* (2006), kura pirmajā pusē ar individualizētiem skaņveides paņēmieniem un fonētisko tekstu tiek *gleznota* Nāves jūra, Ovanesa Širāza dzejas tekstam iekļaujoties kora faktūrā tikai dziesmas otrajā izvērstajā fāzē.

44 *f* *diminuendo poco a poco*

da ri - cov - ra - re il tu - o

A. I. O. A. E. I. U. O.

da ri - cov - ra - re il tu - o

1. piemērs. *In morte di Madonna Laura* no cikla *Divas mīlas dziesmas*: 44.–51. t., soprānu partijas

Kaut arī Einfelde uzsvērusi savas mūzikas neatkarību no dzejas teksta, pirmais radošais impulss parasti ir smelts tieši dzejā. “Man būtisks ir dzejoļa koptēls vai kādreiz tikai viens pats vārds,” intervijā norāda komponiste. Viņas pieejai raksturīgs respekts pret literāro pirmsākumu: iedvesma izriet no dzejas teksta vai tā fragmenta vispārējās noskaņas (Einfelde 2015).

Līdzās dzejas teksta nozīmes (t. i., semantiskā komponenta) izcēlumam komponisti saista vēl kāds aspekts. Tas izpaužas otrās un trešās grupas kora opusos, kas sacerēti vai nu ar latviski atdzejotu tekstu, vai arī svešvalodā. Šajos darbos Einfelde lielu uzmanību veltījusi arī teksta fonētiskajam komponentam, un šāda pieeja būtiski atšķiras no pirmās grupas kordarbjiem (t. i., kompozīcijām ar oriģināltekstiem latviešu valodā). Sākotnēji komponiste ir ilgstoši klausījusies angļu, itāļu un sengrieķu dzejas lasījumus, mēģinot iejusties valodas radītajā skaņu pasaulē. Lai arī kameroratorija *Pie zemes tālās...* pēcāk tika komponēta ar latviski atdzejotu tekstu, komponiste uzsver, cik ļoti viņu iedvesmojuši Ābrama Feldhūna lasītie Aishila darba fragmenti oriģinālvalodā: “Es ilgi klausījos šo valodu, lai to varētu izjust. Teksta lasījums manī radīja veselu emocionālo pasauli. Pret šo tekstu man bija liela pietāte.” (Einfelde 2015) Tas, iespējams, pat neapzinātā līmenī iespaidojis mūzikas procesus.

Izvērtējot dzejas tekstu telpu, ir pamats uzskatīt, ka Einfeldi saistījuši pirmām kārtām klasiskās dzejas paraugi: latviešu klasika (Vilis Plūdonis un Fricis Bārda), sengrieķu teksti (Homērs, Aishils), Rietumeiropas dižgaru (Renesanses meistara Petrarkas un romantisma *klasiķa* Heinriha Heines) dzeja, tāpat latīņu kanoniskie teksti. Arī latviešu tautasdziesmu izmantojums kora ciklā *Jāņu dziesmas* apliecina pievēršanos tradīcijai – šoreiz tautas daiļrades kontekstā. Komponiste labprāt izraudzījusies dzejas tekstus ar noteiktu pantmēru (piem., sengrieķu heksametrs, latviešu dzejai raksturīgā trohaja metra pēda) un formu (piem., sonets vai klasiska četrinde ar noteiktu atskaņu struktūru, kas bieži sastopama latviešu klasiskajā dzejā).

Tādēļ jo īpaši interesanti vērot procesu, kas notiek pašā komponēšanas brīdī – mūzikas un teksta saplūsmē.

## 2. Mūzikas un teksta mijiedarbe

Apliecinot dzejoļa nozīmību radošā darba sākotnējā stadijā, komponiste tomēr uzsver: “Dzejoļa sižetiskā virzība man nav būtiska.” Līdz ar to viņa atzīst, ka mūzikas struktūra bieži attīstās neatkarīgi no dzejas teksta īpatnībām (Einfelde 2015). Šādā pieejā var saskatīt paralēles ar Pjēra Bulēza definēto “centra un prombūtnes” fenomenu<sup>3</sup>.

Einfeldes attieksmi pret tekstu kā vokālas kompozīcijas pamatu raksturo tieša, intuitīva iedvesma un poētiskā impulsa turpmāka brīva

<sup>3</sup> Rakstā *Poésie – centre et absence – musique* (*Dzeja – centrs un prombūtne – mūzika*, 1981) Bulēzs atklāj **centra un prombūtnes fenomenu**. Dzejas tekstu viņš interpretē kā centrālo elementu radošā procesa sākumā, tomēr gala rezultātā šis teksts var kļūt šķietami neuztverams, pat neesošs. Savukārt partitūras *Amurs bez meistara* (*Le Marteau sans maître*, 1954) priekšvārdā komponists raksta: “Dzejolis ir mūzikas centrā, taču tiek attālināts no tās, līdzīgi, kā vulkāna lava ir spējīga saglabāt priekšmeta nospiedumu, kaut arī pats priekšmets ir izzudis” (citēts pēc: Boulez 2004: 183).

<sup>4</sup> Amerikāņu pētnieks Džeks Boss nodala divus semantiskās gleznošanas veidus: teksta tēlojošā gleznošana kā "semantikas sintēze" (mūzikas elementu pakļaušana darbībām, kas attēlotas tekstā, to atdarināšana) un teksta asociatīvā gleznošana kā "semantikas paplašināšana" (īpašu sonoro krāsu, motīvu un ritma zīmējumu asociatīva saikne ar specifiskiem teksta elementiem) (Boss 1998).

2. piemērs. *Pie zemes tālās...*, 3. daļa: 36.–46. t.

Savukārt, izvērtējot mūzikas un teksta mijiedarbi sintakses kategorijās, t. i., mūzikas un teksta struktūru saplūsmi skaņdarbā, var secināt, ka Einfelde savas muzikālās struktūras veido brīvi un ar dzejas tekstu nesaistīti. Sevišķi raksturīgs piemērs šai pieejai ir kordziesma *Vakars* no cikla *Trīs Fricā Bārdas dzejoļi*.

Fricis Bārda (1880–1919) latviešu literatūrā ir spilgts neoromantisma pārstāvis. Dzejoļis *Vakars* ir viens no viņa koncentrētākajiem dzejas paraugiem – tas ietver tikai četras rindas ar atskaņu struktūru *abcb* un stingri ieturētu trohaja pantmēru. Dzejoļa tēlu pasaule apliecina Bārdas tuvību impresionismam un, kā raksta literatūrzinātniece Una Alksne, pauž saikni ar estētisma virzienu literatūrā<sup>5</sup>.

“Veras debess spodrās acis,  
Tumsa klusi dziedāt sāk,  
Un pa taciņu caur druvu  
Pirmie sapņi bāli nāk.”

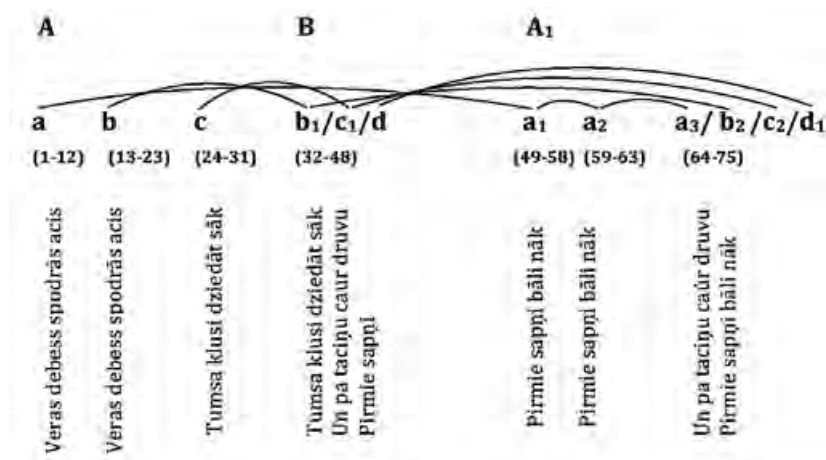
<sup>5</sup> Una Alksne šādi raksturo estētisma rašanās apstākļus un būtību: “19. gs. vidū Eiropas kultūrā, filozofijā un sabiedriskajā domā guva pārsvaru pozitīvisms un utilitārisms. Tika apšaubīta mākslas īpašā nozīme un mākslinieka loma sabiedrībā. [...] Naturālisms atteicās no skaistuma mākslā, pielīdzinot mākslu zinātnei. Vienlaikus, zināmā mērā kā atbilde uz šiem procesiem, daļā mākslinieku aktualizējās idejas par mākslas autonomiju un skaistumu kā galveno vai pat vienīgo kritēriju dzīvē un mākslā.” (Alksne 2012)

Maija Einfelde atzīst dzejoļa spilgto tēlainību, kas kļuva par pamatu pirmajiem muzikālajiem impulsiem; taču vienlaikus komponiste intervijā norāda uz Bārdas “teksta pretestību” (Einfelde 2015), kas galvenokārt saistīta ar dzejoļa struktūru. Kordziesmas gaitā tiek attīstīti četri kodolīgi tematiskie materiāli, kas sākotnēji varētu rosināt paralēles ar dzejas teksta četrindu uzbūvi:

- **a:** plaša diapazona melodija (izteikti melismātisks dziedājums) ar raksturīgu oktāvas lēcieni un tam sekojošu augšup- un lejupvērstu hromatisku kustību;
- **b:** augšupejoša, trauksmaina melodiska secība, kas harmonizēta akordu faktūrā ar specifisku skaņkārtisko nokrāsu – paaugstinātu IV, VI un VII pakāpi (*a moll* kontekstā);
- **c:** melodiska secība šaurā diapazonā ar augšup- un lejupvērstu hromatisku kustību, kurā spilgti iezīmējas katras skaņas atkārtojums;
- **d:** melodiska secība, kam raksturīgumu piešķir hromatiska palīgskanā.

Visi tematiskie materiāli ir intonatīvi saistīti. Piemēram, augšup- un lejupvērstā pakāpeniskā hromatiskā kustība ir tipiska elementiem *a*, *c* un *d*, un visas dziesmas ietvaros vērojama katra atsevišķā elementa variantveida attīstība. Kordziesmas struktūrā iezīmējas trijdaļība A B A<sub>1</sub>. A posmā tiek eksponēti trīs tematiskie materiāli *a*, *b*, *c*. Pēc tam, attīstošajā B posmā, komponiste sāk *gleznot*, pludinot kopā krāsas *b* un *c* un iejaucot tajās jaunu toni: materiālu *d*. Attīstošais posms beidzas, spējī apraujoties, un seko reprīze A<sub>1</sub> ar divkāršu tematiskā materiāla *a* variantu. Dziesmas noslēgumā visi četri elementi saplūst bagātīgā polifonā kopskaņā.

Taču, kā redzam shēmā (skat. 1. attēlu), tematiskie materiāli neizriet no dzejas teksta sintaktiskajām īpatnībām.





1. attēls. Dzejas teksta un mūzikas tematisma mijiedarbe dziesmā *Vakars no Trim Friča Bārdas dzejoļiem*

Dzejoļa pirmā rinda “Veras debess spodrās acis” kordziesmas sākumā parādās divu tematisko materiālu ekspozīcijā – saiknē gan ar *a*, gan *b*. Līdz ar *c* materiālu komponiste ieauž mūzikas faktūrā dzejoļa otro rindu “Tumsa klusi dziedāt sāk”. Savukārt attīstošajā B posmā atklājas vēl kāda teksta interpretācijas īpatnība. Tematiskajiem elementiem savstarpēji uzslāņojoties, apvienots teksts no trim dzejoļa rindām, taču tagad katrs no mūzikas materiāliem nav vairs attiecināts uz to tekstu, ar kuru tas bija saistīts primārajā izklāstā. Piemēram, materiāls *b*, kas sākotnēji pavadīja dzejoļa pirmo rindu, šajā posmā parādās trešās rindas kontekstā. Kā redzam sekojošajā shēmā (skat. 2. attēlu), pirmā, otrā un pēdējā dzejrinda burtiski *ceļo* cauri dažādiem tematiskajiem materiāliem. Visplašāk izvērsta ir dzejoļa pēdējā rinda “Pirmie sapņi bāli nāk”. Tādējādi notiek interesanta dzejas teksta fragmentu mutācija; tās gaitā dzejrindas un mūzikas struktūras elementi (tematiskie materiāli) mijiedarbojas un izgaismojas arvien jaunās attiecībās.

*Veras debess spodrās acis,*

*a*  *b*

*Tumsa klusi dziedāt sāk,*

*b*  *c*  *d*

*Un pa taciņu caur druvu*

*d*

*Pirmie sapņi bāli nāk.*

*b*  *a*  *c*  *d*

2. attēls. Dzejrindu un mūzikas struktūru mutācijas dziesmā *Vakars* no *Trim Friča Bārdas dzejoļiem*

Tādējādi kordziesmā *Vakars* atklājas komponistes oriģinālā pieeja mūzikas un teksta mijiedarbei: Friča Bārdas dzejas forma tiek *pludināta* un mainīta kā skaistā akvareli. Šis ir raksturīgs piemērs mūzikas un teksta mijiedarbei sintakses jomā: proti, priekšplānā izvirzās t. s. strukturālā iekļaušana, kuras ietvaros teksta sintaktiskie elementi tiek pakļauti mūzikas sintaksei.

# Vakars

M.Einfelde

**A**  
**a**  
Molto moderato

Alto  
Ve - - ras de - - -

Bass  
Ve - - ras

poco rit. **b** a tempo

A  
bess spo-dras a - - - cis

B I  
bess a - - - cis

B II  
a - - - cis ve - - - ras

B III  
a - - - cis ve - - - ras

15 *mf*

S  
Ve - - ras de - - bess spo - dras a - - :

A I  
de - bess, ve - - ras de - - bess spo - dras a - - :

A II  
ve - - ras de - - bess spo - dras a - - :

T  
de - bess, spo - - - - - dras debesspo -

B I  
de - bess spo - - - - - dras a - - :

B II  
de - bess, ve - - ras de - - bess spo - dras a - - :

B III  
de - bess, ve - - ras de - - bess spo - dras a - - :



C  
Poco meno mosso

21

*pp*

S I - - - - - cis, Klu - - - - - si dzie - - - - -

S II - - - - - cis, Klu - - - - - si dzie - - - - -

A I - - - - - cis, Tum-sa klu-si, tum-sa klu-si dzie-dat sak,

A II - - - - - cis, Tum-sa klu-si, tum-sa klu-si dzie-dat sak,

T - dras a - - - - - cis klu - - - - - si dzie - - - - -

B II - - - - - cis, Tum-sa klu-si, tum-sa klu-si dzie-dat sak,

B III - - - - - cis klu - - - - - si dzie - - - - -

27

S I - - - - - dat sak,

S II - - - - - dat sak,

A klu - si dzie-dat, tum-sa klu-si dzie-dat sak, tum-sa klu -

T - - - - - dat, dzie - - - - - dat sak,

B II - - - - - dat, sak, sak,

B I klu - si dzie-dat, dzie - - - - - dat sak,

B II - - - - - dat sak,

B  
b<sub>1</sub>/c<sub>1</sub>/d

31

S I klu - si, klu - - - - - si

S II klu - - - - - si

A - si, klu - si dzie-dat sak, - - - - - klu - - - - - si

T tum - - - - - sa klu - - - - - si

B tum - - - - - sa klu - - - - - si

36

S I dzie - - - dat sak, un caur dru - - - - -

S II dzie - dat sak, un pa ta - ci - nu caur dru - - - - -

A dzie - - - dat sak, un caur dru - - - - - vu

T dzie - - - dat sak, un pa ta - - - - - ci - nucaur

B I sak, un caur dru - - - - -

B II dzie - - - dat sak, un caur dru - - - - -

42

**Molto meno mosso**

S I - - - vu pir - - - - - mie, pir - - - - - mie

S II - - - vu pir - - - - - mie, pir - - - - -

A ta - - - ci - nu, caur dru - - - vu pir - - - - -

T dru - - - vu, un caur dru - - - vu pir - - - - - mie

B I - - - vu, un caur dru - - - vu pir - - - - - mie

B II - - - vu pir - - - - - mie, pir - - - - - mie

**A<sub>1</sub>**  
**a<sub>1</sub>**  
**Tempo II**  
*mp*

46

S I sap - - - - ni, pir - mie sap - ni ba - li  
 S II - mie sap - - ni, pir - mie sap - ni ba - li  
 A - mie sap - - ni, pir - mie sap - ni ba - li  
 T sap - - - - ni, sap - ni ba - li  
 B I sap - - - - ni, sap - ni ba - li  
 B II sap - - - - ni, sap - ni ba - li

**a<sub>2</sub>**

55

S I nak,  
 S II nak,  
 A *pp* nak,  
 T nak,  
 B I nak,  
 B II nak, pir - mie sap - ni ba - - - - li nak,

**a<sub>3</sub>/b<sub>2</sub>/c<sub>2</sub>/d<sub>1</sub>**

64

S I *pp* pir - - - - mie, pir - - - - mie sap - - - -  
 S II un pa ta - - - ci - nu caur dru - vu pir - mie sap - - ni  
 A *p* un pa ta - - - ci - nu caur dru - vu pir - mie sap - - ni  
 T *p* caur dru - vu pir - mie sap - ni,  
 B I *p* caur dru - vu pir - mie sap - - ni  
 B II *p* caur dru - vu pir - mie sap - - ni

69 *pp*

S I II  
nak.  
nak.  
nak.

T I II  
pir - mie sap - - - - ni ba - li nak.  
pir - mie sap - - - - ni ba - li nak.

B I II  
nak.  
nak.

3. piemērs. *Trīs Friča Bārdas dzejoļi*, 1. daļa *Vakars*: visa dziesma (ar formas posmu norādēm)

Savukārt teksta realizācijas<sup>6</sup> aspektā Maijas Einfeldes kordarbi apliecina daudzveidīgu pieeju. Visbiežāk katrā no tiem sastopami visi trīs iespējamie teksta realizācijas veidi:

- lineārā ieklāšana; resp., teksts mūzikā tiek ietverts monoritmiskā izklāstā bez jebkādas uzslāņošanās;
- zema līmeņa strukturālā modificēšana (kordarbā tiek izmainīta dzejas forma, atkārtojot atsevišķas dzejrindas);
- monotekstuālā maskēšana, kas gan parādās vien fragmentāri (viena un tā paša teksta dažādu fragmentu uzslāņošanās atšķirīgā ritma izklāstā).

*Trīs Friča Bārdas dzejoļu* 3. daļā *Debess* pirmajās 35 taktīs iespējams konstatēt visus trīs iepriekšminētos teksta realizācijas veidus, un tie epizodiski mijiedarbojas. Bārdas dzejas teksta pirmās divas rindas ("Cik dziļa tu, debess, / Cik dziļš tevī prieks") fakturāli tvertas kā lineāri horizontālā ieklāšana ar balsu monoritmisku kustību akordu faktūrā (1.–9. t.). Turpmākajā izklāstā lineārā ieklāšana apvienojas ar strukturālo modificēšanu – atkārtojas otrās rindas teksta fragments "tevī prieks" (10.–14. t.), akorda izskaņā (13. t.) *iepludinot* nākošo rindu "Visdziļākā jūra" kā lineāri horizontālu ieklājumu. Tūdaļ rinda tiek atkārtota, faktūrai sadaloties dažādās melodiskās līnijās ar atšķirīgu ritma zīmējumu, un veidojas īslaicīga monotekstuālā maskēšana (18.–23. t.). Līdz ar sekojošo frāzi, nepārraujot mūzikas plūdumu, tiek lineāri ieklāta nākošā teksta rinda "Pret tevi tik nieks", turklāt tā modificēta, vairākkārt atkārtojot pirmos vārdus "Pret tevi".

<sup>6</sup> Teksta realizācijas ietvaros nodalāmi vairāki teksta izklāsta veidi, kas saistīti ar kora faktūras specifiku – lineārā ieklāšana (lineāri horizontālā un lineāri diagonālā ieklāšana), strukturālā modificēšana (zemas un augstas pakāpes) un maskēšana (monotekstuāla, politekstuāla, monolingvistiska, polilingvistiska). Sīkāk par šiem jēdzieniem skat.: Šmite 2013: 97–98.

# Debess

M.Einfelde

**Allegro, ma non troppo**

I  
Soprano *f* Cik dzi - la tu, de - - - - - bess, cik dziš te - vi

II *f* Cik dzi - la tu, de - - - - - bess, cik dziš te - vi

I  
Alto *f* Cik dzi - la tu, de - - - - - bess, cik dziš te - vi

II *f* Cik dzi - la tu, de - - - - - bess, cik dziš te - vi

7

I  
S prieks, te - vi prieks

II prieks, te - vi prieks

I  
A prieks, te - vi prieks. Vis - dzi - la - ka

II prieks, te - vi prieks

15

I *mp* ju - - - - - ra, vis - dzi - la - ka

S *mp* ju - - - - - ra, vis - dzi - la - ka

II *mp* ju - - - - - ra, pret te -

I *mp* ju - - - - - ra, vis - dzi - la - ka ju -

A *mp* ju - - - - - ra, vis - dzi - la - ka ju -

T *mp* vis - dzi - la - ka ju -

B *mf espr.* vis - dzi - la - ka ju -

22

S ju - ra pret te - vi tik nieks.

I - vi, pret te - vi tik nieks.

II ra pret te - vi, pret te - vi tik nieks, pret *mf espr.*

T - ra pret te - vi, pret te - vi tik nieks.

B - ra pret te - vi tik nieks.

29 **Meno mosso**

S pret te - vi tik nieks. *fp* *mf* *sf* **rit.**

I pret te - vi tik nieks. *fp* *mf* *sf*

II te - vi tik nieks.

T

B

4. piemērs. *Trīs Friča Bārdas dzejoļi*, 3. daļa *Debess*: 1.–35. t.

Līdzās šādai teksta ieklāšanai Einfeldes kormūzikā reizēm atrodami vēl individualizētāki teksta realizācijas piemēri. Piemēram, *Pie zemes tālās...* 1. daļā teksts *Pie zemes malas esam nākuši* parādās vienlaikus gan kā lineāri horizontālā, gan lineāri diagonālā ieklāšana (tas *ceļo* no trešo soprānu grupas uz otro un pēcāk trešo basu partijām). Tādējādi, apvienojoties abiem lineārās ieklāšanas veidiem, rodas monotekstuāla maskēšana.

68

S. pie ze - mes ma - - - las

S. pie ze - mes ma - - - las

S. *fp sub.* pie ze-mes tā-lās ma-las *fp sub.* e - sam

A. pie ze - mes ma - - - las

A. ma - - - - - las

A. ma - - - - - las

T. pie ze - mes ma - - - las

T. - - - - mes ma - - - las

T.

B. pie ze - mes ma - - - las

B. *fp sub.* nā - ku - ši

B. *fp sub.* pie ze-mes ma - las

5. piemērs. *Pie zemes tālās...*, 1. daļa: 68.–73. t.

\* \* \*

Īpaši nozīmīgs aspekts Maijas Einfeldes kormūzikas analītiskā izvērtējumā ir **vokālā skaņveide** šī termina plašā nozīmē. “Man vienmēr ir gribējies traktēt balsi kā instrumentu. Tā arī es izmantoju kori – kā instrumentālistus, nevis kā dziedātājus,” intervijā atzīst komponiste (Einfelde 2015).

Einfeldes pieejai raksturīga vokālo partiju instrumentālā, kas izpaužas divos aspektos – gan kā instrumentāla virtuozitāte, gan instrumentālu tehniku adaptācija. Vēl vairāk: var saskatīt ciešu saikni starp komponistes skaņdarbiem instrumentālmūzikas un kormūzikas

žanros; to apliecina līdzīgi un dažos gadījumos pat identiski paņēmieni mūzikas faktūras veidošanā.

**Instrumentālā virtuozitāte** parādās vairākos aspektos. Pirmkārt, te jāmin izteikti melismātiska pieeja tekstam, resp., viena fonēma bieži *iekrāso* izvērstāku melodisko kustību. Viens no piemēriem ir kameroratorijas *Pie zemes tālās...* 1. daļa, 2. soprāna partija (102.–107. t.). Šajā fragmentā ar tekstu “Pie zemes” tiek attīstīta ritmiski daudzveidīga melodiska kustība, kas balstīta pustoņa intervālā ar raksturīgu glisandoveida pāreju no vienas skaņas uz otru. Savukārt altu grupa iezīmē fonu *d-es (dis)-e*.

102

S.

*mp gliss.* *sf espr.*

3 5

pie ze - - - mes

S.

*pp espr.*

pie ze - - mes tā - - - lās,

A.

*pp espr.*

pie ze - - mes tā - - - lās,

A.

*pp espr.*

pie ze - - mes tā - - - lās,

6. piemērs. *Pie zemes tālās malas...*, 1. daļa: 102.–107. t.

Radniecīgs tematisks materiāls parādās monooratorijā *Saistītais Prometejs* baritonam, vijolei, čellam, klarnetei, mežragam un klavierēm; tā sacerēta ar to pašu tekstu, kas izmantots desmit gadus vēlāk tapušajā kameroratorijā *Pie zemes tālās...*. Lai gan abu darbu muzikālais risinājums atšķiras, ir arī dažas paralēles. Piemēram, 6. piemērā atainotā soprāna melodija sasaucas ar vijoles partiju monooratorijas 4. daļā *Prometeja monologs*. Arī tai raksturīga kustība pustoņa diapazonā ar iezīmīgu glisandoveida pāreju, un balsta skaņas *d-dis-e* ir identiskas. *Saistītā Prometeja* 4. daļā gari izturēto skaņu (paralēles ar gari izturēto harmoniju iepriekšminētajā *Pie zemes tālās...* piemērā, altu grupā) veido vijoles brīvā stīga *d<sup>7</sup>* (sal. 6.–7. piemēru).

8

Vln.

*pp*

gliss. sim.

7. piemērs. *Saistītais Prometejs*, 4. daļa: vijoles partijas fragments

<sup>7</sup> Radniecīgi ir arī abu ciklu noslēgumi (*Saistītā Prometeja* pēdējā daļa *Epilogs* un *Pie zemes tālās...* fināla beigu posms *Tranquillo dolcissimo*).



Bieži lietots faktūras modelis Einfeldes kormūzikā ir divu balsu vienmērīga kustība spoguļveidā, aptverot identisku intonātīvo struktūru. Teksts šādos gadījumos ir bagāts ar melismātiku. *Jāņu dziesmu* 2. daļā (43.–56. t.) redzam pat dubultu šī faktūras modeļa izmantojumu – tas veidojas gan 2.–3. soprānu, gan 1.–2. altu attiecībās. Abos balsu pāros pamīšus iezīmējas ceturtdaļu kustība ar *c* un *des* un trioļu kustība ar *f* un *ges*.

**Molto meno mosso, misterioso**

8. piemērs. *Jāņu dziesmas*, 2. daļa: 43.–49. t.

218

Līdzīgu principu faktūras veidošanā var atrast komponistes kamerūzikā, piemēram, Stīgu kvartetā (2009): arī tajā sastopama raksturīgā kustība spoguļapvērsumā divu balsu ietvaros un identiska intonatīvā struktūra (*h-c*).

**poco rit.**

9. piemērs. Stīgu kvartets (2009), 2. daļa: 62.–63. t.

Otra instrumentālās virtuozitātes izpausme ir plaši intervāliskie lēcieni, bieži vien maksimāli augstā reģistrā (piemēram, 1. soprānu partija kompozīcijā *Sirēnu sala*, 123.–128. t.). Radniecīgs piemērs instrumentālajā kamerelmūzikā atrodams Sonātes čellam un klavierēm (2014) sākumtaktīs. Ekspresīvai, kāpjošai melodiskai kustībai plašā diapazonā seko trilleris.

122

S. I val - dzi - na vi - nu ar sa -

S. II

S. III

S. IV *sf*

126

S. I - - - vām dzies - - - mām

S. II

S. III

S. IV

10. piemērs. *Sirēnu sala*: 123.–129. t., soprānu partijas

Risoluto

Vc. *f*

11. piemērs. Sonāte čellam un klavierēm (2014): 1.–5. t., čella partija

Sonāte čellam un klavierēm sacerēta 16 gadus pēc *Sirēnu salas*, tādēļ te nevaram runāt par tiešu instrumentālā kameropusa ietekmi uz kordziesmu. Varbūt šajā gadījumā ir pat otrādi – pēdējā laikā tapušajos kamerdarbos atspoguļojas komponistes kormūzikas rakstība, kas sākotnēji izaugusi no viņas instrumentālmūzikas.

Arī **instrumentālo tehniku adaptācija** izpaužas vairākos aspektos. Pirmkārt, to atspoguļo komponistes bieži lietotais tremolo divu fiksētu skaņaugstumu diapazonā. Raksturīgs piemērs ir epizode no kameroratorijas *Pie zemes tālās...* 4. daļas (skat. 2. piemēru krājuma 206. lpp.). Cits, turklāt īpaši interesants piemērs rodams *15. psalma* 137. taktī, kur apvienojumā ar divu skaņu tremolo ietverta ekspresīva, lejupslidoša glisando kustība sekstas diapazonā.

137 *ff* *gliss.* *p*

demmed, is can - demmed.

*ff* *gliss.*

demmed.

*ff* *gliss.* *p*

demmed.

*ff*

demmed.

*ff*

demmed.

*ff*

demmed.

*ff*

demmed.

*ff*

demmed.

*ff*

demmed.

12. piemērs. 15. psalms: 137.-138. t.

Šāds *staigājošs* tremolo ir sastopams arī Einfeldes kamerorķestra partitūrās. Piemēram, Koncertā altam un kamerorķestrim 3. daļā līdzīgu faktūru iespējams vērot pirmo un otro vijoliņu partijās. Atšķirībā no 15. psalma, kur tremolo kustība konsekventi virzās leju, Alta koncertā tā mainās (resp., ir gan augšup-, gan lejupvērsta), tomēr abu principu radniecība nav apšaubāma.

The image shows a page of a musical score for a concerto. It features seven staves: S.Vla. (Soprano Viola), Obl. (Oboe), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Db. (Double Bass). The score covers measures 225 to 229. The S.Vla. and Obl. parts are highly melodic and active. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Db.) are characterized by tremolo and vibrato markings, indicating a specific performance technique. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

13. piemērs. Koncerts altam un kamerorķestrim: 225.–229. t.

Kā otrs raksturīgs instrumentālās tehnikas adaptācijas veids jāmin tremolo vienas skaņas ietvaros jeb izteikti intensīvs vibrato. Piemēram, dziesmā *Debes* no *Trīn Friča Bārdas dzejoļiem* 89.–93. taktī lietots spēcīgs tremolo apvienojumā ar ordināru skaņu pārējās balsīs. Līdzīgs paņēmiens, faktūrā vienlaikus iekļaujot ordināru un tremolētu skaņu, rodams arī instrumentālajās partitūrās. Viens no piemēriem ir Koncerta altam un kamerorķestrim 3. daļas noslēgums: šeit apvienojas gan ordināra skaņa, gan tremolo, gan skaņas, kuras izrotā trilleris.

89 *sub p* *p non espr*

S. Un no - grimst  
will sin - ken

*sub p*  
ä -  
ah -

*mp* s  
dzid - ra - jā  
tief - blau - er

*mp* s *sempre legato*  
dzid - ra - jā krist un no  
tief - blau - er zieht will sin -

*mp* s  
dzid - ra - jā at - va - rā  
Ab - grund

*mp* *p non espr*  
at - va - rā Ua no - grimst  
Ab - grund will sin - ken

*mp*  
gri - bas man krist  
mich in sich zieht

*mp*  
gri - bas man krist  
mich in sich zieht

B.

333

S. Vla

Vln. I div.

Vln. II div.

Vla div.

Vc.

Db.

*p*

*mf*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

3

3

3

tr

tr

15. piemērs. Koncerts altam un kamerorķestrim, 3. daļa: 333.–334. t.

Trešā iezīmīgā instrumentālās tehnikas adaptācijas izpausme ir trilleris atsevišķās balsīs apvienojumā ar ordināru skaņu. Gan komponistes instrumentāldarbos, gan kormūzikā tas sastopams kā kopskanējumu bagātināošs elements. Interessants piemērs trillera lietojumam ir kordziesmas *In vita di Madonna Laura* (*Laurai dzīvai, no Divām mīlas dziesmām*) fragments (93.–94. t.). Pretstatā pārējam korim, kura ritmiski artikulētajā dziedājumā prezentēts Petrarkas teksts, 1. alti un 3. tenori uz fonēmas *a* pamata atklāj kora faktūras vidusbalsis ieslēptu instrumentāla rakstura melodiju, kuras noslēgumu izrotā trilleris. Frāzes beigās abas trillera bagātinātās vidusbalsis izvirzās priekšplānā pretstatā frāzes statistiskajai izskaņai pārējās kora balsīs.

90 *molto dim.*

an - - cor s'a - lleg - ra e te - me

*molto dim.*

S. an - - cor s'a - lleg - ra e te - me

*molto dim.*

an - - cor s'a - lleg - ra e te - me

*molto dim.*

a *tr*

*molto dim.*

A. an - - cor s'a - lleg - ra e te - me

*molto dim.*

an - - cor s'a - lleg - ra e te - me

*molto dim.*

s'a - lleg - - - ra e te - me

*molto dim.*

T. s'a - lleg - - - ra e te - me

*molto dim.*

a *tr*

*molto dim.*

*3*

s'a - - - - - lleg - ra e te - me

*molto dim.*

*3*

B. s'a - - - - - lleg - ra e te - me

*molto dim.*

an - - cor s'a - lleg - ra e te - me

Instrumentālās tehnikas adaptāciju atspoguļo arī dubultmēles efekts – tipiska koka pūšaminstrumentu spēles tehnika, kas pārceļojusi uz Einfeldes kora partitūrām. Piemēram, *Trīs Friča Bārdas dzejoļu* 1. daļā *Vakars* melodijā (tematiskais materiāls *c*) ietverts divkārs katras skaņas atkārtojums klusā dinamikā altu un 2. basu partijās; to būtu viegli iztēloties flautas vai klarnetes instrumentācijā zemā reģistrā (skat. 3. piemēru krājuma 210. lpp., 24.–26. t.).

Visbeidzot, samērā bieži Einfeldes kordziesmu faktūrā ieausts arī tāds raksturīgs orķestrācijas paņēmieni kā pedālis; tas parādās kā atsevišķas balss vai harmonijas papildzinājums. Kordziesmā *Vakars* gan sākumā (1.–5. t.), gan reprīzē (55.–63. t.) altu balss grupa iezīmē šādu vienas skaņas pedāli (skat. 3. piemēru, krājuma 209. un 212. lpp.).

Kopumā jāsecina, ka visbiežāk sastopamie instrumentālo tehniku adaptācijas veidi Maijas Einfeldes kormūzikā ir pirmie trīs no šajā apakšnodaļā minētajiem – t. i., tremolo divu fiksētu skaņaugstumu diapazonā, tremolo vienas skaņas ietvaros, kā arī trillera lietojums atsevišķās kora balsīs apvienojumā ar ordināru vokālo skaņveidi pārējās balsīs. Citi paņēmieni parādās fragmentāri.

Analīzes noslēguma daļā pievērsīšos svarīgākajiem percepcijas aspektiem.

225

### 3. Dzejas teksta uztveramība

Pirmajā un otrajā analīzes stadijā veiktā izpēte rosina paralēles ar Pjēra Bulēza 1981. gadā izvirzīto “centra un prombūtnes” teoriju (Boulez 2004) un ļauj konstatēt mūzikas (nevis teksta) struktūru dominanti, kā arī izteikti instrumentālu rakstību Einfeldes kordarbos. Taču vienlaikus pastāv virkne iezīmju, kas liecina par teksta nozīmību viņas kora kompozīcijās un nodrošina tā uztveramību augstā vai vidēji augstā līmenī.

Faktori, kas nosaka dzejas teksta uztveramību skaņdarba kontekstā, ir teksta realizācija, kā arī komponistes sekošana dabiskai akcentuācijai vārdu ietvaros, t. i., runas intonāciju atveide. Dominējošais teksta realizācijas paņemiens – lineārā iekļāšana – nosaka augstu uztveramību. Savukārt zemas pakāpes maskēšana, apvienojoties maksimāli trim ritmiski un melodiski atšķirīgiem slāņiem<sup>8</sup>, visbiežāk ir epizodiska, un tajā ietvertais teksts lielākoties jau iepriekš izskanējis kā lineārs iekļājums.

Raksturīgs piemērs augsta līmeņa teksta uztveramībai ir pirmās taktis no kameroratorijas *Pie zemes tālās...* 4. daļas. Šeit komponiste lineāro tekstu iekļāusi melodizētā rečitācijā un vienlaikus sekojusi valodas dabiskajam plūdumam. Tādējādi ar garāku ritma vērtību un akcentu uz otrās zilbes vārdā “patiešām” atainota dabiskā akcentuācija.

<sup>8</sup> Vairāk nekā triju tekstu (vai teksta fragmentu) uzslāņojums savukārt būtu apzīmējams kā augstas pakāpes maskēšana, jo šajā gadījumā teksta uztvere būtu visai komplicēta.



Savukārt teikuma ietvaros ar augstāku skaņu es tiek izcelts “vārds” kā svarīgākais semantiskais komponents.

**Allegro ma non troppo**

S. *f* *sfz*  
Jau pa - tie - šām te pie - pil - dās sa - ci - tais vārds,\_\_\_\_\_

A. *f* *sfz*  
Jau pa - tie - šām te pie - pil - dās sa - ci - tais vārds,\_\_\_\_\_

17. piemērs. *Pie zemes tālās...*, 4. daļa: 1.–7. t.

Arī Einfeldes pieeja dzejas tekstiem svešvalodās (trešās grupas kordarbi) faktūras, ritma un melodisko intonāciju kontekstā atklāj komponistes pietāti pret valodas dabisko plūdumu un runas intonācijām. Līdzīgs piemērs rodams 15. *psalmā* ar Bībeles teksta versiju angļu valodā.

160 *f* *sf*  
S. that fe - ar the Lord, that fe - ar the Lord,

*f* *sf*  
A. that fe - ar the Lord, that fe - ar the Lord,

*f* *sf*  
T. that fe - ar the Lord, that fe - ar the Lord,

*f*  
B. the Lord,\_\_\_\_\_ that fe - ar the Lord,

18. piemērs. 15. *psalms*: 160.–164. t.

Maijas Einfeldes kordarbu klāstā ir arī atsevišķi piemēri, kuros dzejas teksta uztveramība ir zema, piemēram, *Sirēnu salas* izskaņa. Taču šajā gadījumā teksta *izkušana* kora faktūrā visdrīzāk saistāma ar skaņdarba kopējo māksliniecisko ieceri.

## Secinājumi

1. Maija Einfelde savā kormūzikā izmanto galvenokārt iepriekšeksistējošus tekstus gan pilnā veidā jeb pirmstāvoklī, gan fragmentāri. Atsevišķos gadījumos lietots arī kompozīcijas procesā radīts fonētisks teksts. Tas parādās divējādi:

- kā abstraktas fonētiskas konstrukcijas,
- kā fonētiskas konstrukcijas, kas atvasinātas no dzejas teksta.

2. Komponistei būtiska ir dzejas teksta sākotnējā ierosme kā literārs pirmsākums; vēlāk starp tekstu un mūziku veidojas izkļiedēta semantiskā saikne. Turklāt iespējams vērot diferencētu pieeju kordarbiem, kas tapuši ar latviešu dzejnieku tekstiem (pirmā grupa), tulkotiem sen grieķu tekstiem un tekstiem svešvalodās (otrā un trešā grupa):

- pirmās grupas kordarbiem raksturīgs teksta semantiskā komponenta izcēlums,
- otrās un trešās grupas kordarbos vērojama fonētiskā aspekta dominante.

3. Einfeldes kordarbos, no vienas puses, dominē strukturālā iekļaušana, resp., teksta sintaktisko elementu pakļāvums mūzikas sintaksei, un līdz ar to dzejoļa veidols skaņdarba kontekstā tiek būtiski izmainīts. No otras puses, komponiste niansēti ataino mūzikā runas intonācijas, tādējādi vērsot atsevišķu vārdu vai frāžu nozīmi skaidri uztveramu. Arī teksta realizācija ar lineāro iekļāšanu, fragmentāru strukturālo modifīcēšanu un zemas pakāpes maskēšanu veicina labu uztveramību.

4. Einfeldes kora faktūru, kā arī specifiskos skaņveides paņēmienus nepārprotami ietekmējuši viņas kamerdarbi un simfoniskie sacerējumi. Starp komponistes kormūziku un instrumentālmūziku pastāv cieša saikne, kas izpaužas divos rakursos:

- kā instrumentāla virtuozitāte (melismātiska pieeja tekstam un plaši intervāliskie lēcieni),
- kā instrumentālo tehniku adaptācija (tremolo, trilleris, dubultmēles efekts, orķestra pedālis).

# A CAPPELLA CHORAL MUSIC BY MAIJA EINFELDE: INSTRUMENTAL DIMENSIONS AND INTERPRETATION OF POETRY

Gundega Šmite

## Summary

The choral music of Maija Einfelde is an autumn fruit in the context of her creative output. Only in her late fifties did the composer begin to intensively explore the possibilities of choral writing, but since then choral music has become her main form of artistic expression.

The analytical approaches in this article represent two angles – the relationship between poetry and music as well as an examination of instrumental writing for a human voice as a direct influence of her instrumental compositions.

In this article, the relationship between music and poetry has been examined on three levels that are related to specific phases of the compositional process – the pre-compositional phase (choice of the text; examination of the text), the compositional process as a result (fusion of textual and musical components), and the perceptual aspect of the composition itself in terms of the intelligibility of the text within the music material.

The first phase: in Maija Einfelde's choral music one can find poetry texts used both in primary and fragmented conditions. In certain cases, the composer uses phonetic texts that have been created during the compositional process as abstract phonetic constructions and phonetic texts that have been derived from the poetry.

The second phase: Maija Einfelde is, first of all, inspired by the poetry text, thus presenting the literary beginning typical of her approach. During the compositional process there is a scattered semantic link created between poetry and music. There is a different approach used according to the chosen texts.

- For the choral compositions where the composer is using poems by poets in her native Latvian language, the semantic component is prevailing.
- For the choral compositions where poetry texts in foreign languages are used, as well as translated texts from ancient Greek, the phonetic component is prevailing.

The third phase: from the perceptual point of view, the structural inclusion predominates in many choral works, thus dramatically influencing the poem within the musical material. At the same time, the composer is following the prosody of the text, thus creating a high level intelligibility of a specific word or phrase. The linear text realization within the choral texture, fragmented low level modification and low

level masking influences the quite high level intelligibility of the poetry text.

Another aspect of my research relates to the examination of the links between Einfeld's instrumental and vocal writing, proving that specific vocal techniques and textures are influenced or even derived from her instrumental scores.

The links between these two poles are evident as:

- instrumental virtuosity through melismatic writing as well as usage of huge intervallic leaps in melody,
- adaptation of instrumental techniques (tremolo, trills, frullato effect, orchestral pedal, etc.).

### **Literatūra un citi avoti**

Alksne, Una (2012). *Estētisms Friča Bārdas dzejā*. [http://jaunagaiba.net/jg270/JG270\\_Alksne.htm](http://jaunagaiba.net/jg270/JG270_Alksne.htm) (skatīts 2016. gada 1. jūlijā)

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

Boulez, Pierre (2004) = Пьер Булез. Поезия – центр и отсуствие – музика [Poēzija kā centrs un prombūtne kā mūzika]. В сб.: Пьер Булез. *Ориентир 1* [*Orientieri* 1]. Москва: Логос-Альтера, Eccehomo, с. 173–195

Einfeld, Maija (2015). Intervija Gundegai Šmitei 12. aprīlī Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā. Diktofona sarunas atšifrējums Gundegas Šmites privātarhīvā

Stacey, Peter (1989). *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: Garland Publishing, Inc.

Šmite, Gundega (2013). *Mūzikas un teksta mijiedarbes jaunās koncepcijas latviešu kormūzikā (21. gadsimta pirmā dekāde)*. Promocijas darbs. Rīga: JVLMA