

JĀZEPA VĪTOLA LATVIJAS MŪZIKAS AKADEMIJA



LATVIJAS KULTŪRAS AKADEMIJA



LATVIJAS MĀKSLAS AKADEMIJA



Viktorija Majore

**PAPLAŠINĀTĀS VOKĀLĀS TEHNIKAS UN TO PIELIETOJUMS
LATVIEŠU VOKĀLAJĀ KAMERMŪZIKĀ (1974 – 2025)**

**Kopīgās profesionālās doktora studiju programmas mākslās
teorētiskais pētījums**

Teorētiskā pētījuma vadītājs: *Ph. D.* Andris Vecumnieks (JVLMA)

Mākslinieciskās jaunrades darba vadītāja: *Mg. art.* Aira Rūrāne (JVLMA)

Rīga, 2025

SATURS

ANOTĀCIJA.....	6
ABSTRACT	7
IEVADS	8
1. NODAĻA	15
No tradīcijas līdz inovācijai: vokālo tehniku evolūcija un sistematizācija	15
1.1. Dziedāšanas tehniku vēsturiskais konteksts pasaulē.....	15
1.2. Paplašināto vokālo tehniku klasifikācija.....	19
1.3. Skaņas veidošanās principos balstīts tehniku iedalījums	25
1.3.1. <i>Vibrato, non vibrato</i> un <i>glissando</i> attiecības	27
1.3.2. Mikrointervālu dziedāšana	32
1.3.3. Manipulācijas ar artikulācijas aparātu.....	33
1.3.4. <i>Sprechgesang</i> , runāšana un čukstēšana.....	33
1.3.5. Elpošana un citi aerodinamiskie risinājumi	35
Secinājumi.....	35
2. NODAĻA	39
BALSS KĀ EKSPERIMENTS: PAŅĒMIENI un RISINĀJUMI LATVIJĀ	39
2.1. Laikmetīgās vokālās mūzikas aizsākumi Latvijā.....	39
2.2. Paplašinātās vokālās tehnikas latviešu komponistu daiļradē	42
2.3. Majores sistēma.....	45
2.3.1. <i>Vibrato</i> un <i>glissando</i> paņēmieni	45
2.3.2. Ķermenis kā instruments.....	48
2.3.3. Dziedāšana un runāšana	50
2.3.4. Elpas mehānismi	51
2.3.5. Citas tehnikas	52
Secinājumi.....	54
3. NODAĻA	57
DOKTORANTŪRAS MĀKSLINIECISKIE PROJEKTI.....	57
3.1. Koncertprogramma <i>Nakts dziesmas</i>	59
3.2. Sfēra/Balss. Buravickis/Majore.....	65
3.3. Skanošais klusums. Dzīvā balss	70

3.4. Īss ieskats Gundegas Šmites dzīvē un daiļradē	Error! Bookmark not defined.
3.5. 4 <i>Night songs</i> – Četras nakts dziesmas	80
3.5.1. Pirmā daļa <i>La Luna (Mēness)</i>	81
Vokālās skaņveides specifika.....	83
3.5.2. Otrā daļa <i>Lament on lost voices (Pazudušo balsu lamentācija)</i>	86
Vokālās skaņveides specifika.....	89
3.5.3. Trešā daļa <i>Poga</i>	91
Vokālās skaņveides specifika.....	94
3.5.4. Ceturtā daļa <i>Enlightened window (Apgaismotais logs)</i>	96
Vokālās skaņveides specifika.....	98
3.6. Personīgie izaicinājumi un autoetnogrāfiskas atziņas.....	99
NOSLĒGUMS.....	104
Extended Vocal Techniques and Their Application in Latvian Vocal Chamber Music (1974 – 2025) (Summary).....	106
CHAPTER 1	106
1.1. Historical Context of Vocal Techniques Worldwide.....	109
1.2. Classification of Extended Vocal Techniques (Summary).....	110
1.3. Classification of techniques based on principles of sound production	111
CHAPTER 2	112
2.1. The Beginning of Contemporary Vocal Music in Latvia.....	112
2.2. Extended Vocal Techniques in the Works of Latvian Composers	113
2.3. Majore System	114
CHAPTER 3	115
Artistict projects of the doctoral studies.....	115
3.1. Nakts dziesmas (Night songs).....	116
3.2. Sfēra/Balss. Buravickis/Majore.....	117
3.3. Skanošais klusums. Dzīvā balss (<i>Resonant Silence. The Living Voice</i>)	118
3.4. Four Night songs by Gundega Šmite	120
Personal Challenges and Autoethnographic Insights.....	124
Conclusion	125
PATEICĪBAS	128
IZMANTOTĀ LITERATŪRA un AVOTI.....	129
Pielikums nr. 1	137

Metodiskais materiāls paplašināto vokālo tehniku apguvei.....	137
1. nodaļa. Balss iesildīšana.....	138
1.1. Sašaurināta vokālā trakta vingrinājumi – fonācija salmiņā.....	138
Vokalīze Nr. 1	145
2. nodaļa. Paplašinātās vokālās tehnikas.....	148
2.1. <i>Non vibrato</i>	148
Vokalīze Nr. 2	153
2.2. <i>Vibrato</i>	156
Vokalīze Nr. 3	159
2.3. Runas un fonācijas principu savstarpējā integrācija	163
2.3.1. Dziedruna	163
Vokalīze Nr. 4	166
2.3.2. Daļēji dziedāts, daļēji čukstēts teksts	175
Vokalīze Nr. 5	176
2.3.3. Dziedāšana uz līdzskaņiem	180
Vokalīze Nr. 6	182
2.3.4. Čukstēšana	184
2.3.5. Rečitācija un runāšana.....	185
2.3.6. Ingresīvā fonācija	186
2.4. Improvizācija.....	188
Vokalīze Nr. 7	190
2.5. Mikrointervālu dziedāšana	193
Vokalīze Nr. 8	194
2.6. Tembris	195
2.7. Ritms un intonācija	197
Vokalīze Nr. 9	199
PĒCVĀRDS.....	206
Skaidrojošā vārdnīca	207
Pielikums NR. 2.....	213
Paplašināto vokālo tehniku uzskaitījums latviešu komponistu skaņdarbos.....	213

PIELIKUMS NR. 3	214
Paplašināto vokālo tehniku iedalījums 5 kategorijās (<i>Majores sistēma</i>)	214
PIELIKUMS NR. 4	215
Teorētiskajā pētījumā (t. sk. pielikumos) pieminēto kompozīciju saraksts	215
PIELIKUMS NR. 5	219
Vokālo etīžu skaņu ieraksts.....	219
Dokumentārā lapa.....	220

ANOTĀCIJA

Teorētiskā izvērsuma fokusā ir pētījums par paplašināto vokālo tehniku lietojumu Latvijas komponistu kamermūzikas darbos. Īpaša uzmanība pievērsta balss tehniku analīzei, sistematizācijai un praktiskajam pielietojumam. Darba ietvaros analizēti latviešu komponistu skaņdarbi balsij *a cappella* un ar pavadījumu, detalizēti pētot tajos izmantotās paplašinātās vokālās tehnikas un to interpretācijas īpatnības. Nozīmīga darba daļa ir mākslinieciskās jaunrades praktikums – metodiskais materiāls, kas balstīts gan teorētiskajās atziņās, gan autores personīgajos novērojumos. Aprakstīti dažādi vokālo tehniku veidi, sniegti to skaidrojumi, ieteikumi apguvei, kā arī praktiski vingrinājumi un autores komponētas balss etīdes.

Pētījuma mērķis ir veicināt dziļāku izpratni par mūsdienu dziedāšanas tehniskajām un estētiskajām prasībām, vienlaikus piedāvājot strukturētu resursu dziedātājiem, pedagogiem un citiem interesentiem. Darba nozīmīgums izpaužas gan laikmetīgās vokālās mākslas dokumentēšanā un popularizēšanā Latvijas kultūrtelpā, gan kā stimuls jaunu pedagoģisko un pētniecisko virzienu attīstībai mūsdienu vokālās mākslas kontekstā.

Atslēgvārdi: paplašinātās vokālās tehnikas, laikmetīgā vokālā māksla, vokālā pedagoģija, kamermūzika, latviešu komponisti

ABSTRACT

The theoretical framework focuses on the study of extended vocal techniques in the chamber music works of Latvian composers. Special attention is given to the analysis, systematization, and practical application of vocal techniques. The research examines compositions for voice both a cappella and with accompaniment, providing a detailed investigation of the extended vocal techniques employed and their interpretative characteristics.

An essential part of the work is the artistic creative practicum – a methodological resource based on both theoretical insights and the author's personal observations. It describes various types of vocal techniques, offering explanations, suggestions for acquisition, as well as practical exercises and original vocal études composed by the author.

The aim of the study is to foster a deeper understanding of the technical and aesthetic requirements of contemporary singing, while simultaneously providing a structured resource for singers, pedagogues, and other interested audiences. The significance of the work lies both in documenting and promoting contemporary vocal art within the Latvian cultural space, and in serving as an impetus for the development of new pedagogical and research directions in the context of contemporary vocal art.

Keywords: extended vocal techniques, contemporary vocal art, vocal pedagogy, chamber music, latvian composers

IEVADS

Eiropas koncertzāļu repertuāros arvien biežāk tiek iekļautas programmas, kurās dominē laikmetīgās mūzikas darbi. Mūsdienu komponistu kompozīcijas pēdējos gados kļuvušas par regulāru programmas sastāvdaļu arī Latvijas koncertdzīvē, un vairāki izcili instrumentālisti demonstrē spēju brīvi orientēties plašajā žanru klāstā. Arī vokālajā mākslā ir iespējams pārkāpt robežas un radīt jaunas dimensijas, izmantojot nedzirdētus un netipiskus paņēmienus un tehnikas. Šīs prasmes ir attīstāmas un iemācāmas. Pasaulē sevi pierādījuši desmitiem spēcīgu vokālistu, kas specializējušies tieši laikmetīgās mūzikas interpretācijā, – Meredita Monka¹, Barbara Hanigana², Nikolass Išervuds³ un citi. Tikmēr Latvijā valda cita situācija. Esmu novērojusi, ka mākslinieciskie vadītāji un diriģenti nopietni apsver lēmumus par laikmetīgās vokālās kamermūzikas vai vokāli simfoniskās mūzikas iekļaušanu savās programmās, to pamatojot ar drosmīgu apgalvojumu: nav dziedātāju, kas to spētu nodziedāt. Jāatzīst, daži tomēr ir – diemžēl uz vienas rokas pirkstiem skaitāmi (soprāns Katrīna Paula Felsberga, mecosoprāns Ieva Parša vai baritons Armands Siliņš). Ikviens no šiem māksliniekiem laikmetīgās dziedāšanas principus ir apguvuši pašmācības ceļā. Šie principi, savukārt, ir cieši saistīti ar paplašinātām vokālajām tehnikām, kas ir šī pētījuma galvenais fokuss. Par paplašinātām vokālajām tehnikām pieņemts uzskatīt tādas paņēmienus, kas pārsniedz klasiskajā dziedāšanas tradīcijā nostiprinājušos balss lietojuma principus un estētiskās normas. Tās ir gan netradicionālas skaņveides formas, gan rezonatīvi un tembrāli paņēmieni, visbiežāk sastopami laikmetīgās mūzikas kontekstā.

Šī situācija norāda uz vairākiem un būtiskiem iemesliem, kas veido šī **pētījuma problemātiku**. Pirmkārt, Latvijā trūkst apmācību programmas vai augstākās izglītības novirziena, kas specializētos tieši laikmetīgās vokālās mākslas jomā un paplašinātu tehniku apguvē. Lai gan klasiskās dziedāšanas skola tiek spēcīgi pārstāvēta ne tikai vairākās mūzikas vidusskolās, bet arī akadēmijā, mūsdienu vokālās mūzikas interpretācijas specifika paliek ārpus šī piedāvājuma. Otrkārt, Latvijā nav pietiekami attīstīta teorētiskā bāze par vokālo mākslu – īpaši trūkst latviešu valodā veidotu darbu, kuru autori būtu vietējie pētnieki un praktiķi. Esošie

¹ Meredita Monka (*Meredith Monk*, 1942) – amerikāņu komponiste, dziedātāja, filmu veidotāja un horeogrāfe.

² Barbara Hanigana (*Barbara Hannigan*, 1971) – kanādiešu izcelsmes dziedātāja un diriģente.

³ Nikolass Išervuds (*Nicholas Ischerwood*, 1959) – amerikāņu dziedātājs, vokālais pedagogs, atzīts par vienu no vadošajiem laikmetīgās vokālās mākslas interpretiem. Bijis ciešā radošā kontaktā ar tādiem komponistiem kā Karlheincs Štokhauzens un Jannis Ksenakis.

mācību materiāli ir novecojuši un zaudējuši aktualitāti⁴, bet laikmetīgās vokālās mākslas paņēmieni netiek skatīti nevienā no manis pētītajiem darbiem latviešu valodā. Treškārt, salīdzinot ar klasiskās vokālās mākslas vai instrumentālās interpretācijas analīzi, laikmetīgās mūzikas pētniecība Latvijas akadēmiskajā telpā joprojām ir fragmentāra. JVLMA bibliotēkā pieejamie bakalaura un maģistra darbi tikai atsevišķos gadījumos skar laikmetīgās vokālās tehnikas vai to estētikas jautājumus, kas liecina par šī virziena nepietiekamu attīstību. Izglītības un pieredzes trūkums ietekmē arī pedagogus, to zināšanas un sagatavotību. Praksē esmu novērojusi, ka mūsu valstī izteikti trūkst vokālo pedagogu, kas būtu specializējušies laikmetīgajā vokālajā mākslā. Tādēļ tiem interesentiem, kas vēlas Latvijā apgūt paplašinātās vokālās tehnikas (un pie kuriem piederu arī es), nav iespējas saņemt profesionālu, uz mūsdienu mūzikas specifiku vērstu izglītību. Šīs nepilnības rezultējas arī repertuāra izvēles ierobežojumos Latvijas koncertdzīvē.

Ir skaidrs, ka šīs problēmas ir sistemātiskas un pieprasa konkrētus risinājumus. Jaunas izglītības programmas veidošana, metodisko materiālu sagatavošana un izdošana, pedagogu un komponistu apmācība būtu daži, bet būtiski soļi, kas stiprinātu laikmetīgās mūzikas dziedāšanas tradīciju Latvijā. Balstoties uz izvirzītajām pētījuma problēmām, aktualizējas arī **pētījuma jautājums** jeb kādas paplašinātās vokālās tehnikas latviešu komponisti izmanto pēdējās piecdesmitgades laikā un kā tās ir iespējams sistematizēt?

Paralēli teorētiskā pētījuma izstrādei un ciešā mijiedarbē ar pētījuma jautājumu tika īstenotas trīs koncertprogrammas:

- 1) koncerts *Nakts dziesmas* – Baltijas valstu komponistu laikmetīgās vokālās mūzikas atskaņojums 2023. gada 30. maijā kopā ar pianisti Diānu Zandbergu;
- 2) koncerts *Sfēra/Balss. Buravickis/Majore* – latviešu komponistu vokālās un elektroniskās mūzikas atskaņojums 2024. gada 9. jūlijā kopā ar komponistu Platonu Buravicki;
- 3) koncerts *Skanošais klusums. Dzīvā balss* – latviešu un ārzemju komponistu darbi, tostarp jaundarbi balsij ar elektronikas pavadījumu un *a cappella* atskaņojumu, JVLMA Lielajā zālē 2025. gada 13. jūnijā.

⁴ Patlaban jaunākie latviešu autoru radītie teorētiskie avoti par dziedāšanas mākslu ir 1986. gadā Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijā izdotā Ludmilas Braunas *Konspektprogramma balss nostādīšanas metodikā*, tajā pašā gadā publicētā Elzas Zvirgzdiņas grāmata *Par vokālo mākslu*, kā arī Tāļa Matīsa darbs *Par dziedāšanas mākslu* (1977). Bez minētajiem izdevumiem atrodami arī daži materiāli, kas saistīti ar kora dziedāšanas pedagogiju, taču tie neskar solo dziedāšanas metodoloģiju laikmetīgā kontekstā.

Papildus mākslinieciskajai un teorētiskajai praksei šī pētījuma radošais process ir rezultējies arī jauna mācību materiāla izveidē, kurā ne tikai aprakstītas paplašinātās vokālās tehnikas, bet arī skaidrotas to interpretācijas nianšes, apguves process un iespējamā problemātika. Darba nodaļas ir rūpīgi izstrādātas, balstoties uz pasaulē pieejamiem literatūras avotiem, kā arī manu personīgo pieredzi. Ir sniegts vokālo tehniku skaidrojums, ieteicamais apguves process, vingrinājumi elementu praktizēšanai un īpaši šim darbam manis komponētas vokālizes. Katras vokālās etīdes pamatā ir viens vai vairāki paplašināto tehniku paveidi, bet klavierpavadījums komponēts, ievērojot vienkāršotu harmoniskās valodas un faktūras principu lietojumu un izvairoties no plaša diapazona akordiem vai sarežģītas pedāļa lietošanas. Vingrinājumi šī darba izpratnē ietver dažādus praktiskus uzdevumus tehniku labākai pielietošanai un apguvei. Visas vokālizes ir ierakstītas arī skaņu celiņā divos variantos – demonstrācijas paraugs ar balsi un pavadījumu, kā arī tikai pavadījums. Šāda resursa pieejamība ievērojami atvieglos dziedātāju apmācības procesu, jo ierakstus iespējams izmantot jebkurā vietā un laikā.

Šī pētījuma **mērķis** ir atklāt, izvērtēt un sistematizēt paplašināto vokālo tehniku izmantotos paņēmienus latviešu vokālās kamermūzikas darbos, kas komponēti laika periodā no 1974. gada līdz 2025. gadam balsij ar pavadījumu un *a cappella*, un izveidot metodisko materiālu šo tehniku labākam apguves procesam. Paplašināto vokālo tehniku jēdziens šajā pētījumā aptver tādu balss lietojuma veidus, kas neietilpst klasiskās vokālās pedagoģijas praksē, bet kuri tiek izmantoti laikmetīgās mūzikas kontekstā tembrālās daudzveidības un izteiksmīguma paplašināšanai. Darba pirmajā nodaļā sniegts šo tehniku teorētiskais pārskaits un klasifikācija.

Izvirzītā mērķa sasniegšanai izvirzīti šādi **uzdevumi**:

- 1) sniegt ieskatu dažādos literatūras un interneta avotos, kas saistīti ar paplašinātām vokālajām tehnikām, to metodiku un sistemātiku pasaules pētniecības praksē;
- 2) raksturot dziedāšanas tehnikas latviešu vokālās kamermūzikas darbos, kas komponēti periodā no 1974. gada līdz 2025. gadam balsij *a cappella* un ar pavadījumu;
- 3) veidot to paplašināto vokālo tehniku sistematizāciju, aprakstu un iedalījumu, kas sastopami latviešu komponistu vokālās kamermūzikas darbos laika periodā no 1974. gada līdz 2025. gadam;

- 4) veikt Gundegas Šmites⁵ dziesmu cikla *Četras nakts dziesmas (4 Night Songs)* padziļinātu analīzi, aprakstot paplašināto vokālo tehniku koncepciju katrā no cikla četrām dziesmām;
- 5) balstoties uz latviešu komponistu darbos izmantotajām paplašinātajām vokālajām tehnikām, veidot metodisko materiālu;
- 6) komponēt, transkribēt un ieskaņot deviņas vokālizes balsij kā papildinājumu metodiskajam materiālam, kas izmantojamas paplašināto vokālo tehniku labākai apguvei⁶;
- 7) veikt doktorantūras koncertprogrammu iestudēšanas un atskaņošanas procesu autoetnogrāfisko izpēti.

Darbā izmantotas vairākas pētniecības **metodes**.

1. **Vēsturiskās izpētes metode** ļauj rekonstruēt paplašināto vokālo tehniku vēsturisko kontekstu, izprast to pielietojuma tradīcijas un pieraksta praksi, kā arī analizēt, kā šīs tehnikas interpretētas un saglabātas dažādos avotos, sākot ar 20. gs. vidu, īpaši 60.–70. gadiem. Šis laika periods uzskatāms par būtisku pagrieziena punktu, kad izpildītāji un vēlāk arī vokālie pedagogi pasaulē sāk dokumentēt dažādās balss iespējas, iedibinot pamatus tām izpausmēm, kuras šodien varam saukt par paplašinātajām tehnikām. Vēsturiskais skatījums šeit kalpo kā nepieciešamais konteksts, lai izvērtētu un izprastu tās tendences, kas raksturīgas 20. gs. beigu un 21. gs. sākuma vokālajai kameramūzikai Latvijā. Pētnieciskajā darbā aprakstīta tehnika izcelsme, to iedalījums sistēmās, minēti arī muzikāli piemēri, literatūras un informatīvie avoti.
2. **Nošu teksta un paplašināto vokālo tehniku pieraksta analīze** sniedz padziļinātu ieskatu vokālo paņēmienu koncepcijā, to atklāsmi formā, mūzikas valodā un literārajā tekstā, kā arī iespējamā interpretācijas problemātikā, īpašu uzmanību pievēršot

⁵ Gundega Šmite (1977) – latviešu komponiste, regulāri strādā vokālās kameramūzikas un kora mūzikas žanrā, savos darbos apvienojot poētisku jutekliskumu ar strukturālu precizitāti. Viņas darbos plaši izmantota kokle, flauta, sitamie instrumenti un arī balss. Viņu interesē arī elektroniskā mūzika – robežu un balansa meklējumi starp tehnoloģiskajām iespējām un akustiskajiem instrumentiem. Interpretējot dzejas tekstus, Šmite katrā skaņdarbā meklē arvien jaunas izteiksmes iespējas, arī interesi par svešvalodām, tekstu fragmentēšanu, kombinēšanu un sava teksta konstruēšanu.

⁶ Komponējot vokālizes, mērķis bija radīt miniatūrus skaņdarbus, kas palīdzētu izprast un praktiski apgūt konkrētas paplašinātās vokālās tehnikas. Katra etiķe veidota, pielāgojot muzikālo materiālu izvēlētajai teknikai – gan tembrāli, gan ritmiski, gan arī reģistra ziņā. Pierakstā lietoti gan tradicionāli, gan alternatīvi simboli, lai precīzāk norādītu netipiskos balss efektus (piemēram, elpošanu, čukstus u. c.).

Gundegas Šmites dziesmu ciklam *Četras nakts dziesmas*. Analīze kalpo kā teorētisks pamats interpretācijas izvēlēm un palīdz apzināt iespējamās problemātiskās vietas izpildījumā.

3. **Pašrefleksija jeb autoetnogrāfiskā metode.** Autoetnogrāfijas pielietošanas jēga slēpjas tajā, ka pētnieks var tiešā veidā novērot sevi interesējošās darbības. Pētnieks ir arī viskompetentākais, lai veiktu šādus uzdevumus, jo ir atbilstoši sagatavots gan pietiekami neitrālai attieksmei, gan kritiskam un pētnieciski atvērtam novērojumam (Sedlenieks 2014). Šī pētījuma kontekstā tā ir atgriezeniskās saites veidošana, vērojot personīgo izzīņas un apmācību procesu no malas. Tā fiksācijai izmantoti gan attēla un skaņu ieraksti, gan pieraksti dienasgrāmatā.

Klasicisma un romantisma periodā nostiprinājies balsu iedalījums (soprāns, alts, tenors, bass) mūsdienu mūzikā palēnām zaudē savu aktualitāti. Tas notiek tāpēc, ka komponisti pievēršas dažādu tembru meklējumiem, izmantojot gan balss dažādās tehniskās iespējas un diapazonu galējās robežas, gan radot darbus noteiktu izpildītāju balsīm. Latvijā ir atrodami darbi, kas radīti konkrētiem dziedātājiem. Tie komponēti, balstoties uz minēto interpretu unikālo tembrālo skanējumu, vokālo tehniku un skatuvisko pieredzi. Kompozīcijas var izpildīt arī citi dziedātāji, taču tas neizbēgami radīs jaunu skaņdarba versiju, jo atšķirsies gan vokālā tembra un balss krāsu īpašības, gan mijiedarbība ar pārējiem instrumentiem (ja tādi ir), tāpat var tikt mainīta komponista sākotnējā radošā iecere. Tāpēc ir svarīgi pieminēt, ka aprakstītās vokālās tehnikas šajā darbā ir izvēlētas un pētītas, pamatojoties uz manām personīgajām interesēm, zināšanām, balss robežām un pieredzi – ar augstu vai vidēji augstu tesitūru, ar un bez pavadošiem instrumentiem, elektroniku.

Paplašināto vokālo tehniku izpratnes, analīzes, sistematizācijas, kā arī interpretācijas stratēģiju un ar tām saistīto problemātisko aspektu izpētē būtiska nozīme ir vairākiem metodiskajiem resursiem un vingrinājumu krājumiem, kas detalizēti aplūkoti šī darba pirmajā nodaļā un veido daļu no pētījuma teorētiskās bāzes. Viena no tādām ir Maikla Edvarda Edžertona⁷ 2015. gadā sarakstītā monogrāfija *21. gadsimta balss (The 21st Century Voice)* – nozīmīgs pētījums par mūsdienu vokālās mākslas tehnikām un to pielietojumu mūzikā. Darbā pētītas un skaidrotas dažādas netradicionālas dziedāšanas metodes, tāpat autors aplūko balss akustiskās un fizioloģiskās īpašības, skaidrojot to ietekmi uz skaņas veidošanās procesiem un izpildījuma estētiku. Dažādu laikmetīgo tehniku apguves īpatnības, problemātika un

⁷ Maikls Edvards Edžertons (*Michael Edward Edgerton*, 1961) – amerikāņu komponists un asociētais profesors Guansji (*Guangxi*) Mākslas universitātē Ķīnā.

interpretācijas aspekti aprakstīti arī vairākās citās nozīmīgās disertācijās – vērtīga ir Danjas Katokas⁸ disertācija par *vibrato* un taisnas skaņas īpašībām (Katok 2016), bet Amandas de Boras Bārtletas⁹ pētnieciskais darbs veltīts ingresīvās fonācijas izpētei (DeBoer 2012). Ieskatu vienā no diskutablākajiem jautājumiem vokālajā pedagoģijā (dziedāt ar vai bez *vibrato*) sniedz Džona Niksa raksts *Shaken, Not Stirred: Practical Ideas for Addressing Vibrato and Nonvibrato Singing in the Studio and the Choral Rehearsal* (Nix 2022), bet rakstā *Analysis and Classification of Phonation Types in Speech and Singing Voice* (Kadiri, Alku, Yegnanarayana 2020) analizēti dažādi fonācijas tipi (elpojošais, modālais un saspiestais) gan runas, gan dziedāšanas procesā.

Darba struktūru veido ievads, trīs nodaļas, noslēgums un anotācijas latviešu un angļu valodā, izmantotās literatūras un avotu saraksts, kā arī pieci pielikumi un kopsavilkums angļu valodā. Ievadā ir pamatota tēmas izvēle un aktualitāte, formulēts pētāmais jautājums, izklāstīts mērķis un uzdevumi. Teorētiskā darba pirmajā nodaļā apskatīts paplašināto vokālo tehniku vēsturiskais konteksts, sniegts ieskats teorētiskajā literatūrā, aprakstīta tehniku klasifikācija pasaulē. Otrajā nodaļā veidots jauns latviešu vokālajā kamermūzikā sastopamo vokālo tehniku apkopojums, skaidrotas un aprakstītas sistematizētās vokālās tehnikas saskaņā ar pieejamo literatūras un avotu klāstu, papildinot tās ar manu personīgo pieredzi. Darba trešajā nodaļā aprakstīti trīs mākslinieciskie projekti, kas realizēti trīs gadu griezumā. Tāpat veikta Gundegas Šmites skaņdarba *Četras nakts dziesmas* analīze, fokusējoties uz tajā izmantotajām paplašinātajām vokālajām tehnikām un to apguves procesu. Nozīmīgi materiāli ir pievienoti pielikumos – mākslinieciski radošais praktikums jeb metodiskais materiāls paplašināto vokālo tehniku labākai apguvei, kas papildināts ar manis komponētām deviņām balss etīdēm. Tāpat pielikumā atrodams arī vokālo tehniku uzskaitījums, to iedalījums, kā arī skaņu ieraksti ar balss un pavadījuma paraugiem. Noslēgumā salīdzinātas kopīgās un atšķirīgās tendences tehniku kategorizēšanā, kā arī aprakstīti mani personīgie ieguvumi un atziņas, kas gūtas šī pētnieciskā darba izstrādes procesā. Izmantotās literatūras un avotu sarakstā minēti ne tikai studētie pētījumi, raksti un metodiskie materiāli, bet arī digitālie avoti.

Darba **praktiskajai nozīmībai** ir vairāki aspekti. Pirmkārt, mana personīgā izaugsme un mākslinieciskās pieredzes bagātināšanās. Pētot laikmetīgās vokālās mūzikas dziedāšanas procesus augstākajā līmenī, esmu guvusi padziļinātu teorētisku un nozīmīgu praktisku pieredzi.

⁸ Danja Katoka (*Danya Katok*, 1985) – amerikāņu soprāns, specializējusies laikmetīgās un eksperimentālās mūzikas repertuārā.

⁹ Amanda de Bora Bartleta (*Amanda DeBoer Bartlett*, 1982) – amerikāņu dziedātāja un komponiste, pazīstama ar inovatīvu pieeju vokālajai mākslai, īpaši eksperimentālās un starpdisciplinārās mūzikas projektos.

Otrkārt, šis pētījums sniedz ieguldījumu laikmetīgās vokālās mākslas pedagogijā, piedāvājot jaunu pieeju un metodoloģiju paplašināto tehniku apguvei. Treškārt, darba rezultāti var būt noderīgi ne tikai citiem dziedātājiem, bet arī komponistiem un vokālajiem pedagogiem, veicinot izpratni par šīs mūzikas tehniskajām un estētiskajām prasībām. Ceturtkārt, sistematizējot latviešu komponistu kamermūzikas darbos izmantotās paplašinātās vokālās tehnikas, pētījums veicina laikmetīgās vokālās mūzikas dokumentēšanu un popularizēšanu Latvijas akadēmiskajā vidē un koncertdzīvē. Tādā veidā šis darbs kalpos kā nozīmīgs resurss gan vokālās mākslas izpildītājiem, gan teorētiķiem un pedagogiem, veicinot turpmāku diskusiju un attīstību šajā jomā.

1. NODAĻA

No tradīcijas līdz inovācijai: vokālo tehniku evolūcija un sistematizācija

1.1. Dziedāšanas tehniku vēsturiskais konteksts pasaulē

Pirmie paplašināto vokālo tehniku elementi atrodami senā pagātnē – par dziedāšanas pamatprincipiem raksta Džulio Kačīni¹⁰ savā 1602. gada traktātā *Jaunā mūzika (Le nuove musiche)*, īpašus dziedāšanas apzīmējumus savās partitūrās izmanto Klaudio Monteverdi¹¹, Dītrihs Bukstehūde¹² un daudzi citi skaņraži. Viens no tolaik lietotajiem simboliem ir *tremolando*, kas apzīmēja ātru, regulāru viena toņa atkārtošānu, radot “vibrējošu” efektu¹³. Vēlākos gados balss iegūst liriskāku teksta nesēja funkciju un palielinās interese par balss tehniskajām iespējām – to iespējams novērot *Da Capo*¹⁴ tipa ārijās, kurās dziedātāji burtiski sacenšas par izrotājumiem un citiem detalizētiem elementiem bagātīgāko interpretāciju. Partitūrā šie ornamentu netika norādīti, paļaujoties uz izpildītāju stila izpratni, zināšanām un tehnisko varēšanu. Specifiskus izrotāšanas un dziedāšanas veidus aprakstīja traktātos, piemēram, Johana Ādama Hillera¹⁵ darbā *Sešas itāļu ārijas (Sechs Italienische Arien)*, kas izdots 1778. gadā un satur ne tikai sīki izklāstītus ornamentikas paņēmienus, bet arī sešas kompozīcijas to praktizēšanai. Būtisku ieguldījumu dziedāšanas skolas attīstībā Eiropā ieņem arī Manuels Garsija II¹⁶. Viņš bija ne tikai pirmā laringoskopa izgudrotājs (kas uz balss procesiem ļāva palūkoties no fizioloģiskā aspekta), bet arī grāmatas *Visaptveroša dziedāšanas metode (Méthode complète de chant)*, 1803) autors. Tajā aprakstīti belkanto dziedāšanas tehnikas paņēmieni. Jāpiebilst, ka interesantākais aspekts darbā ir viņa novērojums par virstoņu

¹⁰ Džulio Kačīni (*Giulio Caccini*, 1551–1618) – viens no agrīnā baroka laikmeta itāļu komponistiem.

¹¹ Klaudio Monteverdi (*Claudio Monteverdi*, 1567–1643) – itāļu komponists, pārejas figūra no renesanses uz baroka mūziku, operas žanra pionieris.

¹² Dītrihs Bukstehūde (*Dieterich Buxtehude*, 1637–1707) – vācu/dāņu baroka laikmeta komponists un ērģelnieks.

¹³ Manuprāt, šis elements uzskatāms par vienu no pirmajiem *vibrato* tehnikas paņēmieniem.

¹⁴ *Da Capo* – ārija, kurā dziedātājs atkārtō ārijas sākuma daļu pēc vidusdaļas, ievērojot formas struktūru *A-B-A1*. Pirmā jeb *A* sadaļa iepazīstina ar galveno muzikālo saturu, savukārt *B* sadaļa kontrastē ar sākumu gan noskaņā, gan muzikālajā materiālā, bieži vien ieviešot nedzirdētas nianšes. Pēc *B* sadaļas dziedātājs atgriežas pie *A1* sadaļas, kas šoreiz izpildīta ar improvizācijām vai tā laika vokālajiem paņēmieniem, lai izceltu interpretācijas virtuozitāti un dziedātāja individualitāti.

¹⁵ Johans Ādams Hillers (*Johann Adam Hiller*, 1728–1804) – vācu komponists un diriģents, uzskatāms par vācu *Singspiel* (dziesmuspēle) žanra pamatlicēju.

¹⁶ Manuels Garsija (*Manuel García II*, 1805–1906) – spāņu dziedātājs un vokālais pedagogs, ievērojams vokālās pedagoģijas attīstības veicinātājs un laringoskopa izgudrotājs.

dziedāšanu (angļu valodā *overtone singing*), kas laikmetīgās mūzikas kontekstā uzskatāma par paplašināto vokālo tehniku. Tiesa, tolaik tam netika dots šāds apzīmējums, tomēr autors dziedāšanas veidu aprakstījis saviem vārdiem, novērojot kādu garāmbraucošu un dziedošu jātnieku (Stark 2008).

Taču, jo tuvāk mūsdienām, jo vairāk dziedātāji tika ierobežoti muzikālās interpretācijas izvēlēs. 18. gs. operas mūzikas reformu aizsāka Kristofs Vilibalds Gluks¹⁷. Viņš uzskatīja, ka *Da Capo* ārijas virtuoza daļa novirza uzmanību no darba centrālā naratīva un tā dramaturģijas, pamatojot to ar dziedātāju pārlietu lielo koncentrēšanos uz tehnisko meistarību un personīgo izcilību, nevis emocionālās izteiksmes autentiskumu. Arī itāļu komponists Džoakīno Rosīni¹⁸ tiecās radīt līdzsvaru starp tehnisko izpildījumu un muzikālo materiālu, strukturizējot vokālās tehnikas paņēmienus un atvēlot arvien mazāk vietas interpretācijai. Sekoja belkanto uzplaukuma laikmets – līdz pat 20. gs. vidum balss piedzīvoja nopietnas pārmaiņas. Ja 18. gs. sākumā dziedātāja tehnikas pamatā bija izcila elpas pārvaldīšana, līdzsvaru reģistru pārejas un vieglums, tad 19. gs. operas žanra attīstība pieprasīja izteiktāku dramatismu un jaudu (piemēram, Džuzepes Verdi¹⁹ operās), neierastu izturību (piemēram, Riharda Vāgnera²⁰ monumentālajos skatuves darbos) un emocionalitāti raksturu interpretācijā (Džakomo Pučīni²¹ un verisms²²). Itāļu dziedāšanas skola nostiprinājās ne tikai Eiropā, bet arī ārpus tās – tika sarakstīti metodiskie materiāli, kas saturēja gan dažādu paņēmienu aprakstus, gan vingrinājumus to treniņam, tostarp vokālīzes. Termins “paplašinātās vokālās tehnikas” (angliski *extended vocal techniques*) pirmo reizi fiksēts 20. gs. sākumā, ar to apzīmējot tādas vokālās tehnikas izmantošanu, kas ir ārpus vispārpieņemtās normas. Tieši avangarda mākslinieku, dzejnieku un literātu iespaidā klasiskā dziedāšanas skola paplašinās, piedāvājot jaunus

¹⁷ Kristofs Vilibalds Gluks (*Christoph Willibald Gluck*, 1714–1787) – vācu komponists, kurš ievērojami reformēja operas žanru, tiecoties pēc vienkāršotas muzikālās formas un ciešākas sasaistes ar drāmas saturu.

¹⁸ Džoakīno Rosīni (*Gioachino Rossini*, 1792–1868) – itāļu komponists, viens no nozīmīgākajiem belkanto operas pārstāvjiem, pazīstams ar savām komiskajām un liriskajām operām

¹⁹ Džuzepe Verdi (*Giuseppe Verdi*, 1813–1901) – itāļu komponists, viens no nozīmīgākajiem 19. gadsimta itāļu skaņražiem, kura operas iemieso romantisma laikmeta žanra estētiku.

²⁰ Rihards Vāgners (*Richard Wagner*, 1813–1883) – vācu komponists un teorētiķis, kurš radikāli pārveidoja operas struktūru.

²¹ Džakomo Pučīni (*Giacomo Puccini*, 1858–1924) – itāļu komponists, viens no pēdējiem itāļu romantisma operas meistariem, pazīstams ar emocionāli piesātinātām operām.

²² Verisma laikmets mūzikā attīstījās Itālijā 19. gs. beigās, uzsverot reālistisku un emocionāli piesātinātu sižetu atspoguļojumu operās. Tajās attēlotas ikdienišķas, bieži traģiskas situācijas un kaislības, īpašu uzmanību pievēršot dramatismam, intensīvai vokālajai ekspresijai un psiholoģiskai patiesībai.

lingvistiskus un tonālus eksperimentus ar balsi. 1918. gadā Vācijā radās pirmie t. s. *runas* jeb *speech-choir* kori, kurus izmantoja dažādos teātrālos uzvedumos, tāpat sevi pieteica dadaisti ar patskaņu un līdzskaņu virknējumiem abstraktā un izdomātā valodā (Brown 2002). Paralēli literātu aktivitātēm arī komponisti sāka pievērsties balss aparāta izpētei un tās absolūtajām iespējām. Pirmie dziedrunas (*Sprechgesang*) motīvi parādās jau 1887. gadā – Engelberta Humperdinka²³ operas “Ķēniņa bērni” (*Königskinder*, 1887) finālā. Tiesa, tieši austrietis Arnolds Šēnbergs²⁴ šo metodi nosauc vārdā un attīsta to augstākajā sarežģītības pakāpē 1912. gadā komponētajā dziesmu ciklā *Mēness Pjero* (*Pierrot lunaire*, 1912). Te melodeklamējošo solisti pavada divu pūšamo, divu stīgu instrumentu un klavieru ansamblis. Šēnberga eksperimentus ar balsi turpina viņa skolnieki – Albāns Bergs²⁵ un Antons Veberns²⁶. Nedzirdētu vokālo tembru meklējumos vēlāk iesaistās arī Karlheincs Štokhauzens²⁷, Lučāno Berio²⁸ un citi skaņraži.

Viens no aspektiem, kas sekmē dažādu vokālo tehniku meklējumus, ir lingvistiskie risinājumi literāro autoru darbos. Fonēmu lietojums, nesakarīgu zilbju virknējumi, līdzskaņu savienojumi spēcīgi ietekmē Berio un citu komponistu interesi par vokālajām robežām. Līdzīgs meklējumu process atrodams vairākus gadu desmitus iepriekš – futūristu kustībā. 1914. gadā top skaņdarbs *Iespiedmašīna* (*Macchina Tipografica*), tā autors – Džakomo Balla²⁹. Tajā drukas mašīnas radītās skaņas tiek imitētas balsī, izmantojot fonētiskus zilbju (patskaņu un līdzskaņu) savienojumus. Drīz pēc tam – 1916. gadā – Filipo Marineti³⁰ raksta par deklamācijas principiem. Vēsturiski nozīmīgs vokālās mūzikas piemērs ir Berio 1965. gadā radītais *Sequenza*

²³ Engelberts Humperdinks (*Engelbert Humperdinck*, 1854–1921) – vācu komponists, kurš savās operās apvienoja Vāgnera stilistiskos principus ar tautas mūzikas ietekmēm.

²⁴ Arnolds Šēnbergs (*Arnold Schoenberg*, 1874–1951) – austriešu komponists, dodekafonijas jeb divpadsmit toņu tehnikas pamatlicējs.

²⁵ Albāns Bergs (*Alban Berg*, 1885–1935) – austriešu komponists, Arnolda Šēnberga skolnieks, kurš apvienoja dodekafoniju ar ekspresionisma un vēlīnā romantisma izteiksmes līdzekļiem.

²⁶ Antons Veberns (*Anton Webern*, 1883–1945) – austriešu/ungāru komponists, viens no Otrās Vīnes skolas pārstāvjiem, pazīstams ar ārkārtīgi koncentrētu, strukturētu muzikālo izteiksmi un īsformu darbiem.

²⁷ Karlheincs Štokhauzens (*Karlheinz Stockhausen*, 1928–2007) – vācu komponists, viens no elektroniskās, aleatoriskās un telpiskās mūzikas pionieriem. Viņa darbi būtiski ietekmējuši 20. gs. otrās puses mūzikas attīstību.

²⁸ Lučāno Berio (*Luciano Berio*, 1925–2003) – itāļu komponists, eksperimentālās un elektroniskās mūzikas autors.

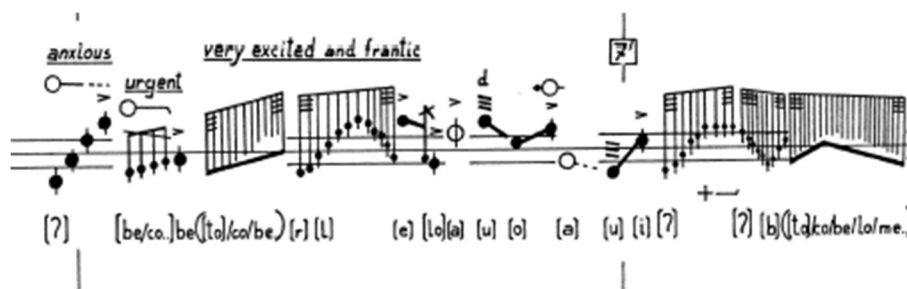
²⁹ Džakomo Balla (*Giacomo Balla*, 1871–1958) – itāļu komponists un futūrisma kustības pārstāvis, kurš eksperimentēja ar krāsu, kustību un vizuālās mākslas dinamiku.

³⁰ Filipo Marineti (*Filippo Marinetti*, 1876–1944) – itāļu dzejnieks un izdevējs, mākslas kritiķis, futūrisma kustības dibinātājs, kas manifestos aicināja uz radikālu mākslas un sabiedrības pārvērtēšanu.

III. Skaņdarbs veltīts viņa sievai, dziedātājai Ketijai Barberianai³¹. Jāpiemin, ka vairums klasiski apmācītu dziedātāju (kuriem iepriekš nav bijusi pieredze ar laikmetīgo vokālo mūziku), ieraugot šī skaņdarba notis, bieži vien apjūk. Tas tāpēc, ka nošu materiālā sastopami gan mistiski simboli, neatpazīstami vārdu virknējumi, gan īpatnējs laika dalījums, vertikālas sekunžu norādes un citas specifiskas iezīmes (skat. 1. nošu piemēru). Savukārt Ģērga Ligeti³² opera *Le Grand Macabre*, kas radīta 1977. gadā, ir traktējama kā kliedzienu un izsaucienu leksikons. Te atrodamas specifiskas instrukcijas ar vairāk nekā 70 dažādiem kliedzienu paveidiem, piemēram, neartikulēta kliegšana, kliedziens kā rūciens, gaudošana, kliegšana kā kaijai un citi.

1. nošu piemērs.

Lučāno Berio. *Sequenza III*, 42.–43. t.



Komponiste un dziedātāja Margo Glāseta Mērdoka³³ apgalvo, ka balss “atbrīvošanās” no belkanto tehnikas varēja notikt tikai 20. gs. sākumā, kad akadēmiskās mūzikas estētiskie principi sastapās ar negaidītu katalizatoru – elektronisko mūziku (Murdoch 2011). Līdzīgi uzskati ir arī latviešu komponistei Gundegai Šmitei (1977): “Liela nozīme jaunu vokālo tehniku radīšanā bija ierakstu un kompjuertehnoloģijas attīstībai, kas ļāva izzināt runātu/dziedātu skaņu tās mikroskopiskākajos aspektos, atklājot fonētiskos un paralingvistiskos komponentus.” (Šmite 2013)

³¹ Ketija Berberiana (*Cathy Berberian*, 1925–1983) – amerikāņu izcelsmes viena no izcilākajām laikmetīgā repertuāra dziedātājām, komponista Lučāno Berio sieva.

³² Ģērgs Ligeti (*György Ligeti*, 1923–2006) – ungāru laikmetīgās mūzikas komponists, kurš kļuva starptautiski pazīstams ar savu mikrotonālo tekstūru izmantojumu, komponējis mūziku arī Stenlija Kubrika (*Stanley Kubrick*, 1928–1999) filmām.

³³ Margo Glāseta Mērdoka (*Margott Glassett Murdoch*) – amerikāņu dziedātāja un komponiste.

1.2. Paplašināto vokālo tehniku klasifikācija

Pirmais mēģinājums klasificēt vokālās tehnikas un stilus notiek 1973. gadā ASV, Kalifornijā, kad kopā sanāk vairāki vokālisti ar mērķi izveidot paplašināto vokālo tehniku vārdnīcu. Apvienību ar nosaukumu *Paplašināto vokālo tehniku ansamblis* (*Extended Vocal Techniques Ensemble*) izveido seši jauni un daudzsološi mūziķi – Vorens Bērts³⁴, Debora Kavaša³⁵, Anna Čeisa³⁶, Filips Lārsons³⁷, Edvīns Harkinss³⁸ un Linda Vikermane³⁹. Jau 1974. gadā viņi izdod audioierakstu, kurā klasificēti dažādi vokālie efekti, un tas ir pirmais publiski pieejamais metodiskais materiāls par šo tēmu⁴⁰. Kopumā demonstrētas 74 dažādas laikmetīgās tehnikas, un tās ir iedalītas trīs galvenajās kategorijās.

1. **Monofoniskās tehnikas** jeb tādas, kurās katrs skaņas avots (piemēram, balss saites, lūpas, mēle) vienlaikus rada tikai vienu pamata frekvenci. Šajā kategorijā ietilpst ululācija, svilpošana, čerkstošu skaņu veidošana un dažādas vibrācijas tehnikas, tostarp tremolācija (apzīmēta kā *shake*), kas raksturo amplitūdas svārstības vokālajā izpildījumā.
2. **Multifoniskās** jeb tādas tehnikas, kuru rezultātā veidojas divi vai vairāki virstoņi (fundamentālā frekvence + virstonis). Šādus efektus veido virstoņu dziedāšana, dažādi ingresīvās fonācijas (jeb skaņu veidošana ar ieelpas palīdzību) paņēmieni u. c.

³⁴ Vorens Bērts (*Warren Burt*, 1949) – amerikāņu dziedātājs, apvienības *Extended Vocal Techniques Ensemble* dalībnieks.

³⁵ Debora Kavaša (*Deborah Kavasch*, 1949) – amerikāņu dziedātāja, apvienības *Extended Vocal Techniques Ensemble* dalībniece, publikāciju autore, vokālā pedagoģe.

³⁶ Anna Čeisa (*Ann Chase*, 1950) – amerikāņu dziedātāja, apvienības *Extended Vocal Techniques Ensemble* dalībniece.

³⁷ Filips Lārsons (*Philip Larson*, 1948) – amerikāņu dziedātājs, apvienības *Extended Vocal Techniques Ensemble* dalībnieks.

³⁸ Edvīns Harkinss (*Edvin Harkins*, 1949) – amerikāņu dziedātājs, apvienības *Extended Vocal Techniques Ensemble* dalībnieks.

³⁹ Linda Vikermane (*Linda Vickerman*, 1951) – amerikāņu dziedātāja, apvienības *Extended Vocal Techniques Ensemble* dalībniece.

⁴⁰ Apvienības *Extended Vocal Techniques Ensemble* radītais leksikons tabulas veidā atrodams šeit:

[https://docs.google.com/spreadsheets/d/19IqHAF77rmcL17u_1bAiTj9IR0E6uq4AIFL1Q8a0Ing/edit?gid=0#gid=](https://docs.google.com/spreadsheets/d/19IqHAF77rmcL17u_1bAiTj9IR0E6uq4AIFL1Q8a0Ing/edit?gid=0#gid=0)

0 un apraksts šeit: <https://music.destinymanifestation.com/lexicon-of-extended-vocal-techniques/>

3. **Dažādas** (*miscellaneous*) tehnikas, kas neiekļaujas divās iepriekšējās kategorijās un ietver perkusīvus un nestandarta skaņu efektus (dažādi klakšķi, atraugas, knipji u. c.).

Katrā sadaļā atrodami arī daži izņēmumi un kombinēti tehniku paveidi. Kopumā leksikons veidots, balstoties uz skaņas veidošanas mehānismiem un to akustiskajām īpašībām, tehnikas iedalot pēc skaņas avota vibrācijām, fundamentālās frekvences un tās radītajām virsskaņām.

Izpētes procesa gaitā secināju, ka tehniku datubāze izvietota atsevišķā interneta vietnes tabulā, bet apraksti un skaņu piemēri – citā interneta adresē. Nav ievērota konsekvence, piemēram, sarakstā paņēmieni izkārtoti pēc ieraksta failu nosaukumiem, bet vietnē ar skaņu piemēriem ievērota pilnīgi cita kārtība. Tikt skaidrībā ar abiem materiāliem bija nopietns izaicinājums. Ar lielu interesi klausījos pēdējās kategorijas ierakstus – tajos publicētas neierastas un pat uzjautrinošas skaņas, kuras līdz šim muzikālos darbos vēl nebiju dzirdējusi (piemēram, atraugu atdarināšana). Interesanti, ka viena no apvienības dziedātājām tehniku apraksta ievadvārdos raksta šādi: “Šajā sarakstā ietverti dažādi dziedāšanas paņēmieni, piemēram, čerkstoša balss, klikšķi un daudz kā tāda, ar ko lepotos arī smieklīgo trokšņu ministrija.”⁴¹

Daudzi tehniku veidi ir ierakstīti vairākās balsīs un variantos, piemēram, čerkstošas balss paņēmiens ieskaņots septiņos dažādos piemēros, kas sniedz ieskatu atšķirīgos interpretācijas veidos. Tiesa, tādējādi iegūts vairāk nekā 200 balss paraugu, un, pateicoties Deborai Kavašai, to digitālie ieraksti ir publiski pieejami internetā.

Tajā pašā gadā, kad laikmetīgās tehnikas fiksē un ieraksta *Extended Vocal Techniques Ensemble*, Amerikā klajā nāk arī Hovarda Rizaī⁴² grāmata *Jaunās mūzikas krājums* (*New music vocabulary*, 1974), kuras uzmanības centrā ir dažādu paplašinātu paņēmienu pieraksta veidi (to skaitā instrumentālie). Izdevumā apkopotas 134 dziedāšanas tehnikas, un vairums no tām ir klasificētas sadaļā *Tembrālie efekti*. Grāmata strukturēta kā praktisks un sistemātisks resurss, kas sakārto dažādos simbolus un notāciju zīmes, piedāvājot skaidrojumus par to pielietojumu, nozīmi un izpildījuma metodēm.

⁴¹ Deboras Kavašas paplašināto vokālo tehniku leksikons pieejams šeit:

<https://music.destinymanifestation.com/lexicon-of-extended-vocal-techniques/> (Tulkojums no angļu valodas – mans.)

⁴² Hovards Rizaī (*Howard Risatti*, 1943) – amerikāņu profesors un grāmatu autors.

Rizatī grāmatas saturu veidojis, detalizēti aprakstot katru simbolu, ilustrējot to ar vizuāliem piemēriem un papildinot ar praktiskiem komentāriem. Struktūra balstīta uz skaidru, loģisku dalījumu dažādās tehniku un muzikālajās praksēs, vienlaikus aptverot gan tradicionālo instrumentu paplašinātās tehnikas, gan eksperimentālās balss un skaņu izpildījuma metodes⁴³. Vokālās tehnikas izdevumā iedalītas šādi.

1. **Glissando un vibrato** tehnikas (aplūkotas piecas tehnikas – lēns *vibrato*, *glissando*, zema reģistra *glissando*, lūpu trillis, intonatīvās kontūras).
2. **Mouth effects** – jeb efekti, kas paveicami, iesaistot muti (aplūkotas deviņas tehnikas – lūpu šmakstināšana, daļēji atvērtas/pievērtas mutes pozīcija u. c.).
3. **Hand over mouth** – jeb efekti, kas izpildāmi, novietojot roku uz mutes (aplūkotas 10 tehnikas – skaņas veidošana, novietojot plaukstu uz mutes, uzsitieni ar pirkstiem pa vaigu, daļēji aizklāta mute ar plaukstu u. c.).
4. **Singing voice** – jeb dziedošā balss, tajā skaitā dziedrunas un rečitācijas paveidi (aplūkoti 34 tehniku paveidi – dziedāšana aptuvenā augstumā, dziedruna, rečitācija, daļēji dziedāts, daļēji čukstēts teksts, strauji paaugstināta balss u. c.).
5. **Timbre** – jeb dažādi tembrālie efekti (aplūkotas 76 tehnikas – strauja elpas aizturēšana, izsaucieni, dziedāšana uz līdzskaņiem, klepošana, čukstēšana, žokļa tremolācija u. c.).

Rizatī apkopojums ir plašāks un aptver lielāku skaitu tehniku. Datubāzē efekti iedalīti pēc to izpildes mehānisma (roku izmantošana, mutes atvēruma izmantošana, lūpu un mēles izmantojums), akustiskā rezultāta (tembrālie efekti, intonēšana) un vokālās izteiksmes veida (dziedruna, *glissando*, rečitācija, čukstēšana u. c.).

1977. gadā Amerikā publicēts vēl viens paplašināto vokālo tehniku reģistrs – *Paplašināto vokālo tehniku katalogs (A Catalogue of Extended Vocal Techniques)*. Tā autors – komponists Ričards Dženingss⁴⁴ apraksta 67 tehniku veidus. Lielākā daļa no efektiem balstīti uz apvienības *Extended Vocal Techniques Ensemble* 1974. gadā izdoto leksikonu, taču strukturēti pēc to akustiskā avota (jeb pēc tā, kur konkrēti rodas tehniskais paņēmiens)⁴⁵. Šī arī

⁴³ Hovarda Rizatī grāmata *New music vocabulary* pieejama šeit:

<https://archive.org/details/newmusicvocabula0000risa/page/28/mode/2up>

⁴⁴ Ričards Dženingss (*Richard Jennings*, 1956) – amerikāņu komponists un grāmatas autors.

⁴⁵ Myzen, Paul. *Part One. Fundamental techniques*: <https://www.paulj.myzen.co.uk/blog/teaching/voices/files/2015/08/Part-one.pdf>

ir nozīmīgākā atšķirība no divām iepriekš aprakstītajām sistēmām. Tehnikas iedalītas šādās kategorijās.

1. **Wamp** – taisna (*non vibrato*) skaņa, nazāla skaņa, ululācija, jodelēšana u. c.
2. **Vocal Fry** – krakšķošas balss efekts, kas rodas, lēni un neregulāri vibrējot balss saites.
3. **Breath** – krākšana, svilpošana, ingresīvā fonācija, dažādu tembru izelpas u. c.
4. **Body** – mēles klakšķi, lūpu šmakstināšana, pirkstu knipji u. c.
5. **Combinations** – jebkādu iepriekšminēto tehniku kombinēšana (piemēram, *Body + Breath*).

Pieminēšanas vērts ir arī Trevora Višārta⁴⁶ darbs *Pazaudēto balsu grāmata (Book of Lost Voices, 1979)*. Tas ir visaptverošs pētījums par paplašināto vokālo tehniku iespējām, kurā autors fokusējas uz izpildītāju kā fizisku un akustisku instrumentu, spējīgu radīt visdažādākos skaņu spektrus. Papildus vokālo efektu aprakstiem Višārts sniedz arī praktiskus ieteikumus to apguvei. Grāmatā pieminētas un vairākās apakškategoriās sakārtotas 169 tehnikas: virsskaņu un balsenes tipa, svilpieni, dziedāšana uz līdzskaņiem, trokšņu avoti, manuālie palīg līdzekļi, kombinācijas, artikulācija un daudzi citi. Jāpiemin, ka 1985. gadā Višārts savu veikumu pārstrādā un publicē grāmatā *Par skaņas mākslu (On Sonic art)*. Šoreiz 170 vokālo tehniku elementi klasificēti sistemātiskās kategorijās, izmantojot skaidru terminoloģiju un precīzākus apzīmējumus.

Par vokālajām tehnikām interesi izrāda arī Eiropā – 1972. gadā top eseja *Runas un dziedāšanas skola: jaunais praktikums (Sprach und Gesangsschule: Neue Vokalpratiken)*, kurā tās autors, vācu komponists un teologs Dīters Šnēbels⁴⁷ padziļināti pievēršas jaunu vokālo tehniku radīšanas procesam, to izmantošanas paņēmieniem un iespējām. Viņš raksta arī par fizikālajiem procesiem, kas saistīti ar patskaņu un līdzskaņu artikulāciju, vienlaikus piedāvājot jaunus veidus, kā paplašināt skaņu diapazonu, kombinējot dažādas mutes dobuma pozīcijas ar dažādiem trokšņu elementiem. Interesanti, ka autors skaidro arī elpas kontroles nozīmi šādu skaņu veidošanā un uzsver dažādu elpas režīmu praktisko pielietojumu (Myzen 2015). Savukārt

⁴⁶ Trevors Višārts (*Trevor Wishart, 1946*) – angļu komponists, kurš specializējies elektroakustiskajā mūzikā, skaņu manipulācijās un vokālās izteiksmes paplašināšanā.

⁴⁷ Dīters Šnēbels (*Dieter Schnebel, 1930–2018*) – vācu komponists, muzikologs un teologs, pazīstams ar konceptuāliem un eksperimentāliem skaņdarbiem, kas ietver netradicionālu dziedāšanas veidu izmantojumu.

itāļu muzikologs Klaudio Anibaldi⁴⁸ rakstījis par Berio milzīgo nozīmi jaunā vokālisma attīstībā, komponistam radot ne tikai savu personisko stilu, bet jaunu stilistisku kategoriju (Šmite 2013: 49).

2011. gadā komponiste un pedagoģe (arī apvienības *Extended Vocal techniques Ensemble* kādreizējā dalībniece) **Margo Glāseta Mērdoka** savā doktora disertācijas darbā *Composing with vocal physiology: extended vocal technique categories and Berio's Sequenza III* sniedz detalizētu vokālo tehniku analīzi, to pamatā izvirzot cilvēka balss aparāta anatomiskos un skaņas veidošanas fizioloģiskos principus. Rezultātā izveidotas piecas grupas: balss saišu radītas skaņas (iekļaujot runāšanu, dziedāšanu, ululāciju, virstoņu un zemtoņu dziedāšanu, dziedrunu), mutes un rīkles radītie vibrāciju avoti (lūpu, mēles un vaigu vibrācijas), laringofaringālās skaņas bez balss saišu iesaistes (klakšķi, klikšķi, spiediena radīti trokšņi, forsēta izelpa) un gaisa izvades skaņas, un skaņas, kas radītas bez gaisa plūsmas.

Vēlākos gados izdotie metodiskie materiāli par dziedāšanu neiekļauj paplašināto vokālo tehniku sistēmas – tiesa, virknē avotu tās ir pieminētas un pat aprakstītas. Viens no vērtīgākajiem materiāliem ir **Maikla Edvarda Edžertona** grāmata – *21. gadsimta balss (21st Century voice)*, (2014). Tas ir visaptverošs pētījums par paplašinātajām vokālajām tehnikām, aplūkojot tās akustiskā un anatomiskā kontekstā. Autors sistemātiski pēta balss iespējas, analizējot gan tradicionālās, gan eksperimentālās skaņu radīšanas metodes. Lai gan “taustāms” tehniku iedalījums nav atrodams, Edžertons balsi skata četrus dziedāšanas pamatprincipu kontekstā: gaisa plūsma, skaņas avots, rezonanse un artikulācija. Par vokālā aparāta uzbūvi, psihofizioloģiskajiem procesiem un vokālajiem efektiem raksta arī **Šārona Mabrija**⁴⁹ savā grāmatā *Atklājot divdesmitā gadsimta vokālo mūziku – praktisks ceļvedis jauninājumiem izpildījumā un repertuārā (Exploring Twentieth-Century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire)*, (2002). Izdevumā iekļauti ieteikumi repertuāra izvēlei, muzikāli piemēri, formulētas arī prasības, kas nepieciešamas mūsdienu mūzikas interpretam. Tāpat apskatītas vairākas paplašinātās vokālās tehnikas, neiekļaujot tās specifiskās kategorijās vai sistēmās. Pieminēšanas vērta ir arī dziedātāja **Nikolasa Išervuda** grāmata *Dziedāšanas tehnikas (The techniques of singing)*, (2018). Šajā izdevumā visas tehnikas kategorizētas pēc autoram vien zināmas sistēmas, piemēram, mēles klakšķi (*tongue snap*) un

⁴⁸ Klaudio Anibaldi (*Claudio Annibaldi*, 1938) – itāļu muzikologs un mūzikas vēsturnieks, kura pētījumi fokusējās uz 20. gs. itāļu mūziku, īpaši uz estētikas, modernisma un avangarda jautājumiem. Zināms arī kā nozīmīgu zinātnisko rakstu un izdevumu autors.

⁴⁹ Šārona Mabrija (*Sharon Mabry*, 1950) – amerikāņu dziedātāja (mecosoprāns) un grāmatas autore, ilggadēja vokālās pedagoģijas pasniedzēja Ostina Pī Valsts universitātē (*Austin Peay State University*).

smagā elpošana (*heavy breathing*) aprakstītas nodaļā ar nosaukumu *Paplašinātās vokālās tehnikas* (*Extended vocal techniques*), bet sadaļā *No čukstiem līdz raudām* (*Whispers to Cries*) skaidroti kliegšanas un dziedrunas paņēmieni. Pētnieciskā darba procesā esmu iepazinusies vēl ar vismaz 10 grāmatām, kurās analizēti dziedāšanas procesi un pat piedāvāti dažādi vingrinājumi konkrētu paņēmienu treniņam, tomēr nevienā no tām neatradu sistematizētu paplašināto tehniku iedalījumu.

Kopumā ir skaidrs, ka laikmetīgajā vokālajā kompozīcijā iespējams atrast visdažādākos apzīmējumus – ululācija, rīkles *glissando*, smiešanās, klepošana, dziedāšana uz līdzskaņiem – un daudzus citus. Nereti šādi elementi kļūst par vadošajiem, melodiskumu un klasiskās dziedāšanas paņēmienus novirzot otrajā plānā. Taču pasaulē eksistē vairāki desmiti tehniku paveidu, un to klasifikācija būtiski nepieciešama izpildītājmāksliniekiem un pedagogiem – gan apguves, gan apmācību procesā. Tehniku kategorizēšana ir noderīga ne tikai dziedātājiem. Tā arī komponistiem palīdz labāk izprast alternatīvus dziedāšanas paņēmienus, kurus pēc tam iespējams pielāgot kompozīcijas izpildījumam.

Atšķirībā no Višārta, Rizatī un citu autoru aprakstītajiem tehniku iedalījuma modeļiem šajā darbā piedāvāju klasifikācijas versiju, kurā vokālās tehnikas ir sakārtotas pēc to skaņas veidošanās principiem. Tā nav jauna universāla sistēma, bet gan manis radīts praktisks iedalījums, kas izstrādāts, lai nodrošinātu terminoloģisku skaidrību un atvieglotu tehniku apguves un analīzes procesu. Piemēram, artikulācijas aparāta paņēmieni ir skaidri atdalīti no *vibrato* tehnikām, tāpēc ka tiem ir dažādi funkcionālie mehānismi, kaut arī abās izmantojami artikulācijas aparāta orgāni. *Extended vocal techniques Ensemble* ululāciju apraksta sadaļā *Monofonās tehnikas* (*Monophonic techniques*), tajā pašā sadaļā ievietojot arī ingresīvo fonāciju un elpošanas efektus. Rizatī sadaļā *Vibrato* fiksē tikai četrus tā paveidus, taču papildinājis to ar *glissando* paņēmienu – līdzīgi, kā to izdarīju arī es. Višārts dziedāšanu uz līdzskaņiem ievieto sadaļā *Pulsi* (*Pulses*), šajā kategorijā aprakstot arī skaņu efektus, kas veicami ar artikulācijas aparātu. Bet ululāciju viņš pievieno sadaļā, kurā raksta par gaisa plūsmas un aerodinamiskajiem efektiem.

Šo sistēmu organizēju, balstoties uz skaņu veidošanas paņēmieniem un ņemot vērā balss saišu darbību, aerodinamiskos procesus un artikulācijas mehānismus. Šāda pieeja nodrošina ne tikai terminoloģisku skaidrību, bet arī ļauj objektīvi salīdzināt dažādas tehnikas pēc to biomehāniskajām un skaniskajām īpatnībām.

1.3. Skaņas veidošanās principos balstīts tehniku iedalījums

Lai arī pēdējo 50 gadu laikā ir notikuši vairāki mēģinājumi klasificēt un sistematizēt paplašinātās vokālās tehnikas, neviens apkopojums nav pilnībā pārskatāms, pilnīgs vai ērti izmantojams. Esošajos klasifikācijas modeļos, piemēram, *Extended Vocal Techniques Ensemble* un Hovarda Rizatī darbos vērojami vairāki ierobežojumi – ir piedāvāts tehniku uzskaitījums, taču trūkst detalizētas informācijas par to izpildījuma niansēm un praktisko pielietojumu. Manuprāt, tieši Višārta aprakstītā datubāze patlaban ir pilnīgākā un aptverošākā, tomēr arī šeit trūkst skaidri definētu kritēriju tehniku klasificēšanai. Šo iemeslu dēļ man radās nepieciešamība izstrādāt jaunu sistēmu, kas balstīta uz praksē pārbaudītām metodēm un sniedz detalizētāku skatījumu uz vokālo tehniku daudzveidību. Šīs klasifikācijas pamatā ir pieeja, kas apvieno vairākus parametrus – gan akustiskos, gan fizioloģiskos. Tiesa, aprakstīt pilnībā visas vokālās tehnikas šī pētījuma ietvaros nav iespējams, tā kā tas ir apjomīgs darbs un prasa citu metodoloģisku pieeju, detalizētu analīzi un atsevišķu klasifikācijas sistēmu. Tāda apjoma projekts pārsniedz šajā darbā izvirzīto problēmjautājumu loku, mērķus un uzdevumus. Tāpēc sistematizēšu, aprakstīšu un skaidrošu tikai tās vokālās tehnikas, kuras izmantotas eksperimentālajā un laikmetīgajā pasaules mūzikā un kuras ir bijušas manā redzeslokā pēdējo trīs gadu laikā. Iedalījums veidots šādās kategorijās.

1. ***Vibrato un non vibrato attiecības.*** *Vibrato* ir fundamentāla vokālā parādība, kas saistīta ar balss saišu, gaisa plūsmas un muskulatūras koordināciju. Šajā kategorijā apvienoju tehnikas, kuras vieno *vibrato* akustiskā uztvere – sākot no tradicionālā belkanto *vibrato*, kura pamatā ir koordinēta elpošanas un fonācijas sistēmu darbība, līdz pat mikrointervālu *vibrato*, kas balstās uz precīzām frekvenču svārstībām. *Non vibrato* tehnika ietver apzinātu vibrāciju samazināšanu vokālajā traktā. Tā ir, manuprāt, viena no biežāk izmantotajām teknikām laikmetīgās mūzikas vēsturē, lai gan ļoti reti tiek individuāli izcelta un aprakstīta;
2. ***Mikrointervālu dziedāšana.*** Šajā kategorijā aprakstītās tehnikas fokusējas uz intonatīvo precizitāti un frekvenču kontroli ārpus tradicionālās 12 toņu sistēmas. Mikrointervālu dziedāšanai nepieciešama augsti attīstīta muzikālā dzirde, solfedžo zināšanas un izcila vokālā aparāta darbības pārzināšana. Tehniku apgūšanas process ir cieši saistīts ar dziedātāja profesionālo “inteliģenci”⁵⁰. Spēja atpazīt un atskaņot

⁵⁰ Ar vārdu salikumu “dziedātāja inteliģence” šī pētījuma kontekstā saprotu dziedātāja vispārīgo kompetenču apjomu, kas ietver ne tikai zināšanas par sava vokālā aparāta darbību, bet arī attīstītas solfedžo prasmes, padziļinātu izpratni mūzikas literatūras un teorijas jomās, tāpat arī spēju analītiski uztvert un interpretēt muzikālo

mikrointervālus apvieno gan intonācijas, gan akustiskos mehānismus, turklāt ietekmē arī dzirdi un psiholoģisko uztveri.

3. **Manipulācijas ar artikulācijas aparātu.** Šajā kategorijā iekļautās tehnikas balstītas uz aktīvu artikulācijas aparāta (zobu, mēles, žokļa, lūpu u. c.) darbību. Šeit apvienoti paņēmieni kā dziedāšana uz līdzskaņiem, perkusīvās skaņas, skaņu atdarināšana (putni, dzīvnieki, mehāniskas skaņas u. c.), kā arī lūpu un mēles efekti, kas tiek radīti runas un elpošanas orgānu mijiedarbes rezultātā. Tieši artikulācijas aparāta iesaiste šajā iedaļā ir galvenais kritērijs, jo ar tā palīdzību iespējams radīt gan dažādus skaņu imitācijas efektus, gan eksperimentālas vokālās tehnikas.
4. ***Sprechgesang*, runāšana un čukstēšana.** Šajā kategorijā apkopotas tehnikas, kuru pamatā ir dažādi runas veidi, piemēram, intonēta rečitācija, dziedāšana uz līdzskaņiem, ritmizēta deklamācija, čuksti, daļēji dziedātas, daļēji čukstētas frāzes un brīvi plūstoši runas elementi, kas biežāk ietverti dzejā vai loģiski strukturētā tekstā. To pielietojums vokālajā mūzikā rada dramatisku, teatrālu un ekspresīvu efektu, padziļinot teksta semantisko nozīmi un padarot to skaidri uztveramu klausītājiem. Lai gan arī šo tehniku izpildei nepieciešams artikulācijas aparāts, tās būtiski atšķiras no iepriekšējā kategorijā ietvertajiem efektiem. Iepriekšējās iedaļas tehnikas galvenokārt fokusējas uz skaņu efektiem un fonētiskajām manipulācijām, savukārt šeit būtisks ir vārdu un teksta jeb runas veidošanas princips.
5. **Elpošana un aerodinamiskie risinājumi.** Šajā kategorijā iekļāvu tehnikas, kas ir saistītas ar apzinātu gaisa plūsmas izmantošanu kā skaņas avotu. Tādas metodes kā ingresīvā fonācija, elpošana, smiekli, kliegšana un citi elpas efekti paplašina balss iespēju robežas un izpildījuma nianšes. Šo tehniku kopīgais elements ir elpošanas procesā radīta skaņa, kas var būt gan muzikāla, gan teksturāla.

Eksperimentālās tehnikas var būt gan akadēmiski strukturētas, gan spontānas un improvizatoriskas. Dažas no tām balstās uz rūpīgi izstrādātiem akustiskiem un fizioloģiskiem pētījumiem, savukārt citas rodas radošā procesa gaitā, izmantojot izpildītāja balsi kā unikālu instrumentu. Būtiska nozīme balss tehnisko iespēju paplašināšanai ir arī daudzu komponistu interesei par tradicionālo kultūru dziedāšanas tehnikām (Šmite 2013: 52). Daudzi elementi

materiālu, pielāgoties dažādiem vokālajiem stiliem, izprast akustiskos, stilistiskos un interpretācijas aspektus. Tā ietver arī kritisko domāšanu attiecībā uz vokālo tehniku izvēli, spēju būt elastīgam un efektīvi sadarboties ar komponistiem, diriģentiem un citiem mūziķiem.

aizgūti no etniskajām vokālajām praksēm un integrēti jaunā estētiskā un tehnoloģiskā risinājumā.

1.3.1. *Vibrato, non vibrato un glissando attiecības*

Vibrato vislabāk definēts Metjū Hoka⁵¹ grāmatā *Modernā dziedātāja vārdnīca* (*A Dictionary for the modern Singer*, 2014). *Vibrato* ir process, kas rodas, savstarpēji mijiedarbojoties gaisa plūsmai un balsenē esošajai muskulatūrai, kā arī pateicoties tam, ko sauc par bioelektrisko enerģiju (Kirkpatrick 2015: 551). Tas ir vairāku neiroloģisku impulsu rezultāts, kas rodas, dziedātājam līdzsvarojot enerģijas avotu (elpas vadību) un koordinējot balss saišu un rezonatoru darbību. Klasiskās dziedāšanas pedagoģijas piekritēji uzskata, ka vienmērīgs *vibrato* ir labas vokālās tehnikas pazīme. *Vibrato* amplitūda var atšķirties dziedātāja, žanra un stila ietvaros. Dažādos avotos par optimālu *vibrato* tiek uzskatīts tāds, kur zembalsenes spiediens un gaisa plūsma ir līdzsvarā, nodrošinot koordinētu elpošanas un fonācijas sistēmu darbību. Laikmetīgās mūzikas kompozīcijās atrodami vairāk nekā 16 *vibrato* paveidi. Tālāk uzskaitīti un aprakstīti tie paņēmieni, kuri visbiežāk sastopami pasaules komponistu radītajos darbos balsij ar un bez pavadījuma.

1. **Belkanto *vibrato*** – klasiskā, “skaistas dziedāšanas” *vibrato* paveida pamatā ir trīs nosakāmi parametri – amplitūda jeb skaņas augstuma svārstības, intensitāte (jeb skaļums) un vibrāciju skaits sekundē. Labskanīgam belkanto *vibrato* amplitūda veidosies no ceturtdaļtona līdz pustonim, tam būs apmēram piecu līdz septiņu vibrāciju skaits sekundē, bet skaļuma intensitāte – līdz 0,45 dB (Nix 2014: 411). Jāpiebilst, ka šis paņemiens ne vienmēr tiek norādīts nošu partitūrās. Nereti ir atzīmes – *classical singing* vai *regular voice*, bet tas ne vienmēr apzīmē belkanto stila vokālu.
2. **Tremolo *vibrato*** – šis paņemiens līdzinās kazas blēšanai, tikai bez nazalitātes. Skaņveides apguves procesā *vibrato* iesaka “virzīt” zemākā pozīcijā (jeb dziļāk rīklē), it kā ātrā tempā atkārtojot patskani [i] vai [a]. Šāds *vibrato* paveids bieži izmantots kopā ar *glissando* – ātru nošu savienojumu, kurā tās “savienojas” ātras tremolācijas rezultātā. Paņēmienā iespējamās no 7,5 līdz pat 8 un 9 vibrācijām sekundē. Paņemiens atrodams Lučāno Berio daiļradē (piemēram, *Sequenza III*).
3. **Mikrointervālu *vibrato*** – šim *vibrato* paņēmienam amplitūda būs norādītā mikrointervāla apjomā, visbiežāk sastopami ceturtdaļtoni, bet nereti arī astotdaļtoni,

⁵¹ Metjū Hoks (*Matthiew Hoch*, 1975) – amerikāņu dziedātājs un vokālais pedagogs, profesors Oburnas (*Auburn*) Universitātē.

trešdaļu toņi u. c. Svarīgi piebilst, ka mikrointervālu dziedāšana nav tikai aptuvenu skaņu meklējumi starp diviem toņiem vai pustoņiem, tā ir ārkārtīgi precīza skaņu māksla. Lai pareizi apgūtu mikrointervālus, iesākumā tos ir jāiemācās sadzirdēt. Tam nepieciešama speciāla klaviatūra, uz kuras tos ir iespējams atskaņot, vai arī pieredzējuša un zinoša skolotāja klātbūtne.

4. ***Molto vibrato*** (arī spēcīgs vai plašs *vibrato*) – būtiski atzīmēt, ka *molto vibrato* norāde partitūrā nenozīmē paņēmiena izpildīšanu ar spēku vai varu. Vēlamāks būtu raksturojums – apzināti radīts *vibrato*. Ja klasiska (belkanto) *vibrato* amplitūda būs no ceturtdaļtona līdz pustonim, tad *molto vibrato* amplitūda būs vismaz pilna toņa apmērā (vai vairāk). Apstākļa vārdu *apzināti* izmantoju, jo uzskatāms, ka šāda *vibrato* radīšanai nepieciešams koncentrēts domu spēks. Tehnikas apguves (un arī pārbaudes) procesā iesaku izmantot arī tausti, ar pirkstiem pieskaroties balsenei. Pareizi atskaņota paņēmiena rezultātā tā viegli un vienmērīgi kustēsies augšup un lejup vērsta virzienā.
5. ***Crescendo/diminuendo vibrato*** – dažādi *vibrato* paņēmieni, kurus komponisti pastiprina vai samazina, izmantojot dinamikas elementus.
6. **Nazālais *vibrato*** – metode, kuras izpildīšanas laikā skaņa tiek virzīta galvas reģistrā, deguna dobumos, lai panāktu nazalitātes pieskaņu. Arī šo *vibrato* paveidu ieteicams veidot apzināti. Tehnikas paveids, kurā dziedātājam vienas vai vairāku skaņu ietvaros jāvirzās no klasiska vai rīkles *vibrato* uz nazālu (un atpakaļ), atrodams Gundegas Šmites daiļradē.
7. **Lūpu un mēles *vibrato* un ululācija** – straujas artikulācijas aparāta kustības (piemēram, ātra patskaņu [a] un [u] maiņa, kā arī to vienmērīgs atkārtojums) rada dažādus virsskaņu toņus, tāpēc smadzenes šādu skaņu virknējumu uztver kā *vibrato*. Lūpu un mēles tehnikas aprakstu arī kategorijā *Manipulācijas ar artikulācijas aparātu*, tomēr tur šo tehniku galvenais mērķis ir radīt perkusīvus, īsus un ritmā izteiktus akustiskos paņēmienus. Šeit aprakstītās tehnikas balstās uz vibrācijas procesa izmantojumu, kur artikulācijas aparāta kustības imitē vai pastiprina *vibrato* efektu un kur vibrācija nodrošina skaņas nepārtrauktību. Tāpēc lūpu un mēles *vibrato* klasificēju pie *vibrato* metodēm, jo to darbība balstās ritmiskās frekvenču svārstībās, kas līdzinās tradicionālajam *vibrato* izpildījuma paņēmienam.

Arī **ululācija** uzskatāma par mēles *vibrato* paveidu. Šāds paņemiens tiek panākts divos veidos:

- a. ar aizvērtu muti it kā dziedot uz līdzskaņa [m] un vienlaikus strauji kustinot mēli, it kā mēģinātu pateikt burtu [n] vai [l];

- b. ar pavērtu muti dziedot uz līdzskaņa [l] un to turpinot atkārtot vienmērīgā ritmā. Sastopami piemēri, kad komponisti norāda pārejošu ululāciju no atvērtas uz aizvērtu muti, kā arī pievienojot *crescendo* vai *diminuendo* apzīmējumus. Interesanti, ka ar mēli un lūpām iespējams radīt vēl vienu *vibrato* paveidu – **mēles *vibrato***. To dara, ar atvērtu muti dziedot uz patskaņa [a], nedaudz izbāžot mēli un to ātri kustinot no vienas lūpu malas uz otru.
8. **Lēns *vibrato*** – šo *vibrato* paveidu raksturo lēnas, neregulāras vibrācijas ap konkrētu, centrālo skaņas augstumu. Vokālais pedagogs un dziedātājs Nikolass Išervuds ir pārliecināts, ka neskaidro apakšējo un augšējo nošu augstumu, kā arī lēnās, mikrointervālistiskās nobīdes dēļ lēnā vibrācija starp divām notīm ir viļņveidīga un gandrīz neuztverama. Tādēļ šo *vibrato* paveidu ir viegli sajaukt ar *glissando*.
9. ***Tremolando*** – ātra, regulāra viena toņa vai divu blakus esošu toņu atkārtošana, radot “vibrējošu” efektu, kas piešķir skaņai intensitāti un dramatisma klātbūtni. Biežāk sastopams senās mūzikas darbos kā ornaments.
10. **Trilli** – pie šī paveida uzskaitīšu trīs *vibrato* paņēmienus:
- mēles trillis *Avene* jeb anglicki *Raspberry*. Mutes atvērums (it kā dziedot burtu [a]) jānosdz ar pa pusei izbāztu mēli. Gaiss jāvirza ZEM mēles, kas rada vibrācijas;
 - lūpu trillis. Gaisa strūkļa no plaušām strauji un spēcīgi jāvirza caur sakļautām lūpām, līdz gaiss tās ievibrē;
 - vibrācijas, kas rodas dziedot uz līdzskaņa [r].

Dažādos literatūras avotos uzskaitīti arī citi *vibrato* paveidi, ar kuriem man nebija iespēju iepazīties, – uzbalseņa, diafragmālais, hibrīda *vibrato* u. c. Detalizētu informāciju par šiem un citiem *vibrato* paņēmieniem iespējams atrast Nikolasa Išervuda, Ričarda Millera un Maikla Edvarda Edžertona darbos.

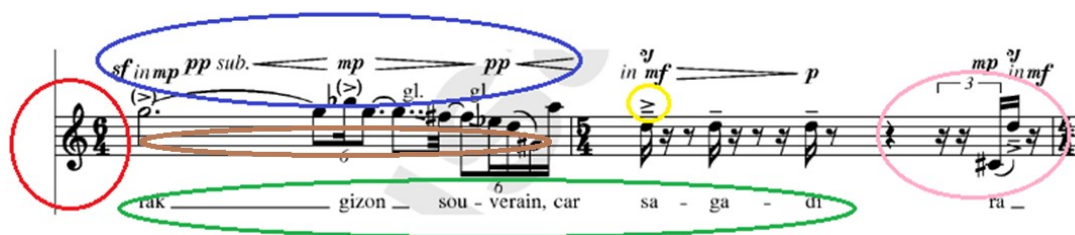
Katram klasiskā stilā trenētam dziedātājam *vibrato* ir ikdienas sastāvdaļa, toties zināšanas par ***non vibrato*** – minimālas. Laikā, kad pati mācījos dziedāt, novēroju, ka Latvijas akadēmiskās vokālās mūzikas vidē *taisna* skaņa ir nevēlama, bieži vien tā asociēta ar korim raksturīgu skanējumu, tradicionālajai mūzikai piederīgu vai iesācēja līmeni. Tomēr laikmetīgās mūzikas komponisti arvien biežāk izvēlas *non vibrato* kā pamatu savu vokālo partiju interpretācijām. Dziedātājs un pedagogs Nikolass Išervuds savā grāmatā *Dziedāšanas tehnikas* atzīmē, ka *non vibrato* ir dominējošā tehnika Eiropas un Amerikas kompozīcijās balsij, kas radītas pēc 1950. gada (Isherwood 2018: 91). *Non vibrato* skanējums veidojas, dziedātājam

apzināti samazinot vibrāciju klātbūtni vokālajā traktā. Skaidrībai jāpiemin, ka *non vibrato* pilnībā neizslēdz skaņas fizikālās vibrācijas, tehnikas izmantošanas laikā tās tiek samazinātas līdz minimumam. Balss saišu darbības princips pats par sevi jau ietver vibrāciju veidošanos, pateicoties gaisa plūsmai, kas tās ievibrē. Gaisa plūsmas un balss saišu spiediena balanss ir tieši atkarīgs no balss aparāta anatomiskajām īpašībām, kas veicina kvalitatīvu *non vibrato* skaņas veidošanos. *Taisnas* skaņas veidošanas procesā liela nozīme ir arī iztēlei. Tā kā vokālais “instruments” nav aptaustāms, nedz rokās paņemams un izpētāms, katra dziedātāja individuālajām sajūtām un to interpretācijai ir būtiska nozīme dažādu vokālo tehniku apguvei. Vokālais efekts partitūrās parasti atzīmēts ar prasību dziedāt *non vibrato*, nereti tas norādīts virs konkrētām frāzēm skaņdarbā vai vispārīgi pieminēts aprakstā.

Šajā kategorijā apzināti pievienoju arī vienu no klasiskās mūzikas kontekstā bieži izmantotiem efektiem – *glissando*. Ar *glissando* apzīmē nepārtrauktu un konturētu (jeb starp divām konkrētām notīm) skanisku pāreju. Šeit nereti veidojas pārpratumi ar citu terminu, kas bieži sastopams dziedāšanā, – un tas ir *portamento*. Galvenā atšķirība ir tāda, ka *glissando* paņēmiens savieno divas notis, pilnībā aizpildot skaņas augstumus starp tām. *Portamento* arī savieno divas notis, tomēr tiek izmantots, vairāk fokusējoties uz otro noti un tās virzienā veidojot it kā skanisku “piebraucienu”. Tā rezultātā divas notis līdz galam nesavienojas. Šo paņēmienu plaši izmanto klasiskajā vokālajā mākslā, īpaši belkanto laikmeta operās. Lai gan *glissando* nav tieši saistīts ar *vibrato* vai *non vibrato* tehnikām, to var uzskatīt par saistītu paņēmienu, jo tā skaniskais avots atrodas turpat, kur *vibrato* un *non vibrato* tehnikas un tā izpildei ir nepieciešama nepārtraukta skaņas augstuma maiņa.

Šajā kategorijā vēlos aktualizēt vēl kādu būtisku aspektu – to, kādos līmeņos vokālā partija ir uzbūvēta. Klasiskās dziedāšanas kontekstā esam pieraduši redzēt melodiju, dinamiskās zīmes, metra un tempa vienības, tekstu, protams, arī pavadījumu, kas netieši sasaucas ar dziedātāja partiju. Tātad tie ir vidēji trīs līdz pieci līmeņi, kuros interprets darbojas. Laikmetīgās dziedāšanas praksē ir cita situācija. Vokālistam nereti jāsasstopas ar tādu partiju, kurā ir daudz vairāk vienlaikus apstrādājamu parametru. Par piemēru izmantošu austriešu komponista Johanna Marijas Štauda⁵² 2013. gadā tapušo kompozīciju *Caldera (für Tony Cragg)*, skat. nošu piemēru Nr. 2.

⁵² Johanness Marija Štauds (*Johannes Maria Staud*, 1974) – austriešu komponists, viens no mūsdienu Eiropas laikmetīgās mūzikas spilgtākajiem pārstāvjiem. Viņa darbi izceļas ar strukturālu sarežģītību un konceptuālu dziļumu.



Šajā piemērā redzam vokālo partiju, kura sastāv no melodijas (parametrs Nr. 1 – attēlā atzīmēts ar brūnu krāsu). Te iespējams izdalīt gan nošu augstumus, kas pieder melodiskajam zīmējumam, gan doto ritma zīmējumu (piemērā to neesmu atzīmējusi, bet uzskatīsim to par parametru Nr. 2). Ar zaļu krāsu iezīmēju teksta materiālu, kas šajā gadījumā ir izdomātas valodas fonēmu un līdzskaņu virknējums (parametrs Nr. 3). Ar dzeltenu atzīmēju artikulācijas zīmes (piemēram, *tenuto*⁵³ un *sforzando*⁵⁴), kuras parādās virs vokālista partijas – parametrs Nr. 4. Vēl redzam mainīgu taktsmēru – vienā takstī tās ir sešas ceturtdaļas, citā – piecas ceturtdaļas –, piemērā atzīmēts ar sarkanu (parametrs Nr. 5). Attēlā neparādās komponista dots tempa uzstādījums, kas parasti norādīts skaņdarba sākumā un var mainīties tā gaitā (parametrs Nr. 6). Ar zilu krāsu iezīmēju dinamikas norādes (parametrs Nr. 7), bet ar rozā krāsu izcēlu netipisku intervāla lēcienu, kas prasa precīzu intonācijas kontroli un izpildītāja tehnisko meistarību. Lai precīzi atskaņotu šādu nošu savienojumu, dziedātājam ir nepieciešama izcila dzirde un perfekta atmiņa par konkrētā intervāla skanējumu (parametrs Nr. 8). Šajā nošu piemērā neredzam vēl vienu būtisku aspektu – un tas ir pavadījums (parametrs Nr. 9). Arī tas spēlē būtisku lomu vokālās partijas interpretācijas procesā, turklāt to sarežģī, ja pavadošie instrumenti ir vairāki (gluži, kā tas ir šajā skaņdarbā). Tādējādi var secināt, ka, salīdzinot ar klasiska skaņdarba vokālās partijas uzbūvi, laikmetīgās mūzikas kontekstā runa ir par ievērojami sarežģītāku struktūru. Šajā gadījumā dziedātāja partija nav tikai melodiska līnija ar vienkāršu tekstu, bet gan daudzslāņains veidojums, kurā vienlaikus funkcionē vairākas savstarpēji saistītas parametru grupas. Šāda pieeja pieprasa ne tikai precīzu nošu un ritma izpildi, bet arī spēju

⁵³ *Tenuto* (no itāļu val. ‘turēt’) – norāda, ka nots jāizpilda pilnā vērtībā, ar nelielu uzsvāru vai uzsvērtu ilgumu.

⁵⁴ *Sforzando* – apzīmē pēkšņu, spēcīgu akcentu uz konkrēto noti vai akordu.

interpretēt artikulācijas, dinamikas un intonācijas nianšes, kas būtiski ietekmē kompozīcijas galīgo skanējumu.

Interesanti, ka šajā nošu piemērā nebija specifisku vokālo tehniku norāžu, kas vēl vairāk paplašinātu vokālista iespējas un sarežģītu uzdevumu. Tādu efektu klātbūtni varētu uzskatīt par vēl vienu parametru (šajā gadījumā jau desmitais). Te ir būtiski saprast, ka šāda veida muzikālā uzbūve no dziedātāja pieprasa augsta līmeņa sagatavotību, un tas ietver ne tikai tehnisko meistarību, bet arī spēju uztvert un interpretēt šos parametrus aiz pierakstītajām notīm. Papildus tam īpaši svarīga kļūst dziedātāja un ansambļa savstarpējā mijiedarbe, jo vokālā partija nereti tiek integrēta daudzslāņainā faktūrā, kurā vienlīdz nozīmīgi ir gan vokālie, gan instrumentālie elementi. Pavadījums ne tikai atbalsta dziedātāju, bet arī var veidot neatkarīgas ritmiskas vai tembrālas struktūras, kas izaicina tradicionālo priekšstatu par vokālo izpildījumu kā melodiski dominējošu komponenti skaņdarbā.

1.3.2. Mikrointervālu dziedāšana

Pastāv dažādas interpretācijas par jēdziena “mikrotonalitāte” precīzu nozīmi. Mūzikas teorijas kontekstā mikrointervāli bieži tiek definēti kā tādi, kuri ir mazāki par pustoni. Vienlaikus šis termins bieži tiek lietots plašākā nozīmē, apzīmējot jebkurus intervālus, kas neatbilst tradicionālajai divpadsmittoņu skaņkārtai. Mikrotonalitāte ir dabiska parādība pasaules mūzikā, īpaši izteikti tā sastopama Indijas klasiskajā mūzikā, kur oktāva tiek sadalīta 22 *śruti* jeb ceturtdaļtoņos. Laikmetīgajā vokālajā kamermūzikā visbiežāk izmantoti ceturtdaļtoņi. Instrumentālajā mūzikā mikrointervālu skanējumu nav iespējams reproducēt uz standarta klavierēm, ja vien tās nav speciāli pielāgotas vai noregulētas mikrointervālu izpildei. Savukārt stīgu instrumenti, piemēram, ģitāra vai vijole, sniedz iespēju atskaņot šos intervālus, pateicoties stīgu elastībai.

Šo vokālo efektu iespējams izteikt matemātiskā aspektā, kur viens pustonis ir sadalāms 100 centos, attiecīgi – ceturtdaļtonis ir tieši 50 centus augstāks par pamatnoti. Tātad tas ir tieši uz pusi mazāks par pustoni. Tāpat kā virstoņu uztvere, arī mikrointervālu dzirdēšana un atpazīšana prasa mērķtiecīgu dzirdes attīstīšanu. Mūsdienās šo spēju iespējams trenēt ar speciālām mikrotonālām klaviatūrām vai interneta resursos pieejamiem digitāliem rīkiem, kas ļauj apgūt un saklausīt šīs niansētās frekvenču atšķirības. Mikrointervālu dziedāšanas

paņēmienu iespējams atrast gan Karlhainca Štokhauzena, Jaņņa Ksenaka⁵⁵, Ģērģa Ligeti un daudzu citu skaņražu darbos.

1.3.3. Manipulācijas ar artikulācijas aparātu

Paplašināto vokālo tehniku arsenālā **perkusīvās skaņas** ieņem īpašu vietu, jo ar to palīdzību iespējams radīt dažādus ritmiskus, tembrālus un nestandarta efektus. Mēles klakšķi, lūpu šmakstināšana, zobu radītas skaņas, *beat-box* stila skaņveide⁵⁶ un citas tehnikas nereti imitē sitaminstrumentu skanējumu vai veido īpašus skaņu paņēmienu, kas izpildījumam piešķir teatralitāti un neierastu noskaņu. Savukārt gārdzošais reģistrs (angliski pazīstams ar nosaukumu *vocal fry*) ir krakšķošas balss efekts, kas rodas lēnu un neregulāru balss saišu vibrācijas rezultātā (gaisa plūsma šajā gadījumā ir ļoti lēna). Nereti sastopamas arī darbības ar rokām un pēdām – piesitieni, roku iesaiste gan zīmējumu veidošanā, gan ritma uzturēšanā.

1.3.4. *Sprechgesang*, runāšana un čukstēšana

Tehnika ar nosaukumu *Sprechgesang* apzīmē konturētu (jeb strukturētu konkrētos ietvaros) dziedrunu, tātad dziedošu teksta izrunāšanu norādītajos tempa, ritma un skaņu augstuma ietvaros. Atšķirībā no citiem līdzīgu tehniku paveidiem, kuros runa ir būtiska sastāvdaļa (rečitācija, runāšana u. c.), *Sprechgesang* tehnikā vienmēr tiks norādīti nošu augstumi. Dziedrunas tehniku līdz pilnībai izstrādāja Arnolds Šēnbergs savā 1912. gadā komponētajā skaņdarbā *Mēness Pjēro* (*Pierrot Lunaire, Op. 21*). Partitūrā vokālā līnija izrakstīta ar simboliem “x”, atstājot retas frāzes, kurās paredzēts dziedāt šī termina klasiskā izpratnē. Dziedrunas elementi nereti tiek kombinēti arī ar dziedāšanu vai rečitāciju. Itāļu komponists Luidži Dallapikola⁵⁷ savos skaņdarbos sniedz skaidru *Sprechgesang* tehnikas definīciju – “*Sprechgesang* nozīmē runāt norādītajos nošu augstumos” (Isherwood 2018: 27). Savukārt mūzikas un vārda mijiedarbe teorētiķu skatījumā gadsimtiem ilgi ir bijusi saistīta ar vienu pamatprincipu – iepriekš pastāvoša literāra teksta iemiesošanu mūzikā, vārdam kļūstot par analītiskās pieejas galveno skatpunktu (Šmite 2019: 32). Lai klausītājs uztvertu kompozīcijā

⁵⁵ Jannis Ksenakis (*Iannis Xenakis*, 1922–2001) – grieķu/franču komponists, arhitekts un teorētiķis, viens no 20. gs. novatoriskākajiem skaņražiem.

⁵⁶ *Beatbox* ir vokālā tehnika, kuras pamatā ir skaņu radīšana, imitējot sitaminstrumentus, elektroniskos ritmus un dažādus skaņas efektus. *Beatbox* tiek uzskatīts par vienu no hip-hop kultūras pamatdisciplīnām, taču tas pastāv arī kā atsevišķa mākslinieciska un muzikāla prakse.

⁵⁷ Luidži Dallapikola (*Luigi Dallapiccola*, 1904–1975) – itāļu komponists, pianists un mūzikas pedagogs, viens no pirmajiem Itālijā, kas konsekventi izmantoja dodekafoniju.

ietverto vēstījumu, tekstam ir jābūt skaidram un saprotamam. **Čukstēšana** kā vokālā tehnika vokālajās kompozīcijās sastopama samērā bieži, un šķiet, ka ikviens dziedātājs labi saprot šī vārda nozīmi, kā arī spēj to izpildīt. Tiesa, dziedāšanā čukstēšana ir jāpadara izteiksmīgāka, lai klausītājs šo čukstu spēj uztvert un saklausīt. Partitūrās čukstēšana var būt norādīta ar rakstisku atzīmi *Čukstēt* (*Whispered*), kā arī var tikt norādīts konkrēts ritma dalījums. **Rečitācijas** un **runāšanas** tehnikas mēdz izmantot, akcentējot kādu konkrētu izmantotā literārā darba fragmentu vai veidojot pārsteiguma/lūzuma punktu muzikālajā ietvarā. Šeit ir svarīgi norādīt – rečitātvīvs (jeb itāļu *recitativo*) klasiskās mūzikas tradīcijā (īpaši, operā) ir dziedoša runas imitācija ar noteiktiem harmoniskajiem centriem pavadījumā un atšķirībā no ārijām un ansambļiem ir darbības virzītājs. Savukārt, laikmetīgās mūzikas kontekstā rečitācija ir drīzāk vokāls efekts, kas var izcelt runas sonoritāti, noteiktu ritmu, artikulācijas paņēmienus, teksts var būt neuztverams un pilnībā ziedots skaņas kvalitātei. Fragmentos, kuri bija manā redzeslokā novēroju tādus rečitācijas elementus, kuros izcelta teksta semantiskā nozīme, nereti izmantots runas dabiskais ritms un vārdu intonācija, kas bagātina faktūru un veido tiešu, pat intīmu saikni ar klausītāju. **Runāšana** kā vokālās tehnikas paveids laikmetīgajās kompozīcijās ir bieži sastopama, taču atšķirībā no rečitācijas tā ir paša izpildītāja organizēta, brīvi plūstoša runa. Nereti komponisti mēdz norādīt konkrētu taktu ietvaru, kuru laikā runātais teksts ir jāpabeidz, kā arī vēlamu dinamiku. Viens no interesantiem teksta deklamācijas aspektiem mūsdienu mūzikā ir tās spēja nodot visdažādāko emocionālo saturu un tematisko materiālu. Dramatiski pasniedzot dzeju, stāstījumu vai literāro vēstījumu, runāšana vai melodeklamēšana skaņdarbam piešķir izteiksmīgumu, kas papildina tajā klātesošos muzikālos elementus. Šajā sadaļā esmu iekļāvusi arī **dziedāšanu uz līdzskaņiem**. Tā ir cieši saistīta ar artikulācijas aparāta darbību, kā arī lingvistisko elementu izmantošanu muzikālā kontekstā. Līdzskanis jeb konsonants ir valodas skaņa, kuras izrunai ir raksturīgs troksnis, kas rodas, gaisa plūsmai pārvarot kādu šķērsli runas aparātā (Bušs u. c. 2007). Svarīgi izprast, ka katrai valodai ir sava patskaņu un līdzskaņu izrunas/rakstības specifika, ar ko būtu jāiepazīstas pirms jebkura skaņdarba apguves. Nereti partitūrās komponisti norāda tās valodas fonētisko alfabētu, kura izmantota kompozīcijā. Šis ir noderīgs un ļoti svarīgs aspekts rezultāta precizitātei, jo palīdz izpildītājam izprast pareizo izrunu, artikulāciju un fonētiskās nianšes, īpaši gadījumos, kad tiek interpretētas valodas ar sarežģītu fonētiku vai netradicionālām izrunas īpatnībām. Reizēm komponisti izmanto arī pārelpas un daļēji dziedāta, daļēji čukstēta teksta tehnikas. Pārelpa rodas tad, kad balss saites pilnībā neraslēdzas un gaiss netraucēti plūst tām cauri. Daļēji dziedāts, daļēji čukstēts teksts ir hibrīds apvienojums dziedāšanai un čukstēšanai. Šī tehnika, līdzīgi kā citas šajā apakšpunktā aprakstītās, balstās uz nepārtrauktu gaisa plūsmas nodrošināšanu fonācijas laikā. Dziedāšana uz

līdzskaņiem un vairākas citas tehnikas atrodamas gan Lučāno Berio, gan Džona Keidža⁵⁸, Rafaela Sardženti⁵⁹, Ondržeja Adameka⁶⁰ un citu skaņražu darbos.

1.3.5. Elpošana un citi aerodinamiskie risinājumi

Laikmetīgās mūzikas kontekstā elpošana un manipulācijas ar gaisa plūsmu bieži tiek pielietotas kā akustiski elementi, kas kalpo unikālu skaņas tekstūru un artikulācijas risinājumu radīšanai. Viens no šādiem piemēriem ir **ingresīvā fonācija**. Tas ir dziedāšanas paņēmiens, kur skaņa tiek radīta ieelpas laikā. Ieelpas procesa gaitā gaiss tiek virzīts cauri balsenei ar daļēji vai gandrīz pilnībā noslēgtām balss saitēm, izraisot tīšu saišu vibrāciju (DeBoer 2012: 5). Pētījumi ir pierādījuši, ka šāda fonācija rada atšķirīgas vibrācijas balss saitēs, jo gaisa plūsma ne tikai vērsta uz leju, bet arī ieplūst caur aizvērtām vai daļēji aizvērtām balss saitēm (Eklund 2008: 91). Komponisti bieži izmanto arī **ieelpas/izelpas** procesus kā atsevišķu elementu, to parasti norādot partitūrās virs konkrētām frāzēm. Nereti elpošanas process tiek apgrūtināts, dziedātājam liekot gārgt vai elpot maksimāli strauji. Arī dažāda veida **smieklus** paveidus pievienoju šajā sadaļā, jo smiekli ir tieši saistīti ar nekontrolētu izelpas procesu. Smiešanās laikā balss saites vibrē neregulāri un pilnībā neatveras, veidojot ritmisku un fragmentētu skaņas struktūru. Arī smieklīm ir dažāda veida gradācijas – tie var būt histēriski vai bērnišķīgi, sievišķīgi, ritmiski, lēni utt.

Secinājumi

Šī darba pirmajā nodaļā piedāvāju iepazīties ar plašu un detalizētu ieskatu paplašināto vokālo tehniku vēsturiskajā attīstībā, to sistemātiskajā klasifikācijā un eksperimentālo vokālo tehniku analīzē. Dažādu dziedāšanas paņēmienu evolūcija ir notikusi pakāpeniski – no renesanses un baroka ornamentālajām tehnikām līdz pat avangardiskiem mūzikas eksperimentiem. Jau 17. un 18. gs. komponisti izmantoja dažādus vokālos efektus, kuri tolaik kalpoja kā izpildījuma stilistiskie elementi, bet gadu gaitā attīstījās un laikmetīgās mūzikas kontekstā jau ir uzskatāmi par paplašinātām tehnikām. Līdz ar tehnoloģiju attīstību un

⁵⁸ Džons Keidžs (*John Cage*, 1912–1992) – amerikāņu komponists, mūzikas teorētiķis un filozofs, viens no ievērojamākajiem 20. gs. avangarda pārstāvjiem.

⁵⁹ Rafaele Sardženti (*Rafaele Sargenti*, 1980) – itāļu laikmetīgās mūzikas komponists, kurš detalizēti pievērsās balss, elektronikas un telpas attiecībām. Viņa darbos bieži sastopamas eksperimentālās vokālās tehnikas.

⁶⁰ Ondržejs Adameks (*Ondřej Adámek*, 1979) – čehu komponists un diriģents, kura darbos raksturīgi jaunu instrumentālo tehniku meklējumi, neparastu skaņu avotu izmantojums un izteikta ritma dinamika.

elektroakustiskās mūzikas atklāšanu komponisti balss iespējas sāka pētīt zinātniskāk – fonētikas, akustikas un anatomijas kontekstā.

Pirmajā apakšnodaļā piedāvāju arī padziļinātu paplašināto vokālo tehniku klasifikācijas pārskatu, aplūkojot vairāku autoru izveidotās sistēmas. Lai arī pēdējo piecdesmit gadu laikā ir publicēti vairāki desmiti grāmatu un pētījumu, jāsecina, ka nevienā no tiem netiek piedāvāta pilnībā sistematizēta un universāla paplašināto vokālo tehniku klasifikācija. Esošās datubāzes, ko radījuši Hovards Rizaī, *Extended Vocal Techniques Ensemble*, Margo Glāseta Mērdoka, Ričards Dženingss un Trevors Višārts, ir vienīgie man zināmie tehniku apkopojumi, kas ir pieejami publiski. Vēlākos gados iznākušie mūzikas literatūras darbi koncentrējas uz individuāliem tehniku aprakstiem, sniedzot piemērus un/vai vingrinājumus to apguvei, tomēr neiedalot tās specifiskās kategorijās. Konkrētu sistēmu trūkums norāda uz jomas teorētiskās bāzes nepilnībām. *Extended Vocal Group* radītais tehniku iedalījums, manuprāt, ir vispārīgs un informatīvs, taču nepārskatāms un neērti lietojams. Tas veidots kā skaidrojums audioierakstiem, tajā ir minimāls to apraksts, trūkst interpretācijas aspekti un pieraksta veidi (skat. attēlu Nr. 1).

Attēls Nr. 1.

Arthur Kegerreis. *Paplašinātu vokālo tehniku leksikons (Lexicon of Extended Vocal Techniques Details)*⁶¹

	A	B	C	D	E	F	G
1	Lexicon of Extended Vocal Techniques						
2		Pitch	Description				
3	MONOPHONIC						
4	A1	b	Reinforced harmonics	Non-nasalized	Low	Male	Philip Larson
5	A2-01	f'	Reinforced harmonics	Non-nasalized	Low	Female	Linda Vickerman
6	A2-02	ab'	Reinforced harmonics	Non-nasalized	Low	Female	Linda Vickerman
7	A3	eb'	Reinforced harmonics	Non-nasalized	High	Male	Edwin Harkins
8	A4	ab'	Reinforced harmonics	Non-nasalized		Female	Deborah Kavasch
9	A5	c'	Reinforced harmonics	Nasalized	Low	Male	Warren Burt
10	A6	ab'/g'	Reinforced harmonics	Nasalized		Female	Linda Vickerman
11	A7	ab"/g"	Reinforced harmonics	Nasalized	High	Male	Edwin Harkins
12	A8	ab	Reinforced harmonics	Nasalized		Female	Ann Chase
13	A9-01	db"	Whistle Stop				Ann Chase
14	A9-02	eb"					Ann Chase
15	A10-01	Gb	Ululation, single low & high, gliss	Egressive		Male	Philip Larson
16	A10-02	b'	Ululation, single low & high, gliss				Philip Larson
17	A10-03	eb' gliss	Ululation, single low & high, gliss				Philip Larson
18	A11-01	db'				Female	Ann Chase
19	A11-02	db"					Ann Chase
20	A11-03	ab gliss octave					Ann Chase

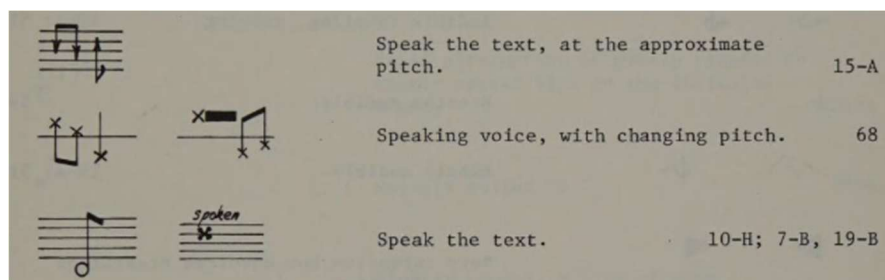
⁶¹ Pilns paplašināto vokālo tehniku apkopojums tabulas formā pieejams šeit:

https://docs.google.com/spreadsheets/d/19IqHAF77rmcL17u_1bAiTj9IR0E6uq4AIFL1Q8a0lNg/edit?pli=1&gid=0#gid=0

Savukārt Rizatī savā grāmatā ir fiksējis tehniku pieraksta veidu, sniedzis paņēmieni nosaukumus, arī lakonisku aprakstu un norādījis, kurās kompozīcijās tās ir atrodamas (skat. attēlu Nr. 2).

Attēls Nr. 2.

Hovards Rizatī. *Jaunās mūzikas vārdnīca (New music vocabulary)*, 37. lpp.



Tiesa, Rizatī sistēmā trūkst padziļinātas informācijas par konkrēto tehniku un tās izpildes veidiem (variantiem), vērtīgs būtu arī reāls skaņu paraugs (tajā laikā tas būtu iespējams ar atsauci uz *Extended Vocal group* veiktajiem ierakstiem). Mēģinājumi sakārtot paplašinātas vokālās tehnikas noteiktās kategorijās kopumā vērtējami kā veiksmīgi, taču šie piemēri izmantojami plašākā starptautiskā un eksperimentālā kontekstā, turklāt ir novecojuši. Ričarda Dženingsa klasifikācija lielā mērā balstīta uz jau esošo *Extended Vocal Techniques Ensemble* darbu un atšķiras vien ar citu iedalījuma sistēmu. Trevors Višārts savā grāmatā detalizēti apraksta dažādas tehnikas, iedala tās subkategorijās un piedāvā dažādus veidus to pierakstam un interpretācijai.

Trešajā apakšnodaļā piedāvāju skaņas veidošanās principos balstītu tehniku iedalījumu. Tā ir uz manu līdzšinējo pieredzi un partitūru analīzi balstīta klasifikācija, kurā vokālās tehnikas iedalītas pēc dažādiem parametriem, tostarp:

- *vibrato*, *non vibrato* un *glissando* attiecības,
- mikrointervālu dziedāšana,
- manipulācijas ar artikulācijas aparātu,
- *Sprechgesang*, runāšana un čukstēšana,
- elpošana un citi aerodinamiskie risinājumi.

Noslēgumā var secināt, ka laikmetīgās mūzikas attīstība kopš 1974. gada ir bijusi strauja un daudzveidīga, vokālo tehniku klāsts ir papildinājies un šie paņēmieni līdz šim nav tikuši pilnībā sistematizēti vai papildināti esošajās datubāzēs. Turklāt laikmetīgās vokālās mūzikas valoda ir mainīga arī dažādu kultūru un valstu ietvaros.

2. NODAĻA

BALSS KĀ EKSPERIMENTS: PAŅĒMIENI un RISINĀJUMI LATVIJĀ

2.1. Laikmetīgās vokālās mūzikas aizsākumi Latvijā

1922. gadā Zolburgā nodibināta Starptautiskā laikmetīgās mūzikas biedrība, kas pavēra dažādus ceļus un iespējas pieslēgties Eiropas mūzikas aprītei, taču Jāzepa Vītola⁶² 1923. gadā dibinātā Latvijas Skaņražu kopa tai nepievienojās (Latvijas Komponistu savienība iestājās Laikmetīgās mūzikas biedrībā jeb ISCM tikai 2004. gadā), izvairoties no saskares ar 20. gs. pirmās puses Eiropas laikmetīgās mūzikas strāvojumiem, kuru magnēts ir Otrā Vīnes skola un Igors Stravinskis⁶³ (Paidere 2013: 48). Nozīmīgākais tā laika mūzikas notikums Latvijā ir (un ilgstoši paliek) dziesmu svētki un kompozīcijas, kas rakstītas konkrēti šim notikumam un iesakņojas latviešu tautas kodolā līdz pat mūsdienām. Laikā, kad Eiropa “atvadās” no tonalitātes, mūsu komponistu darbos lielākoties izceļas padomju varai iztapīgā melodijas klātbūtne, varas cildinājuma naratīvs un nacionālais romantisms. Andreja Jurjāna⁶⁴ daiļradē solo dziesma atradās perifērijā, Vītols atklāti atzina, ka viņam nepieciešama objektīvāka izteiksme, bet Emīlis Melngailis⁶⁵ atrada daudzu atsevišķu balsu saliedējumu folklorā. Alfrēds Kalniņš⁶⁶ un viņa draugs Emīls Dārziņš⁶⁷ meklēja kaut ko citu, un tā bija jauna nācības brieduma pakāpe pēc tautiskā romantisma kolektīvajām izpausmēm⁶⁸. Padomju Latvijā modernas sabiedrības un laikmetīgas mūzikas un mākslas attīstīšanās tikpat kā nebija iespējama, tā kā cilvēka estētiskās noslieces tika koordinētas “no augšas”, kur valdīja absolūts modernās mūzikas un mākslas un jebkāda veida brīvas un necenzētas domas noliegums savā

⁶² Jāzeps Vītols (1863–1948) – latviešu komponists, pedagogs un mūzikas teorētiķis, Latvijas profesionālās mūzikas aizsācējs un Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas dibinātājs.

⁶³ Igors Stravinskis (*Igor Stravinsky*, 1882–1971) – krievu izcelsmes komponists, diriģents un pianists, viens no 20. gs. ievērojamākajiem avangarda un neoklasicisma mūzikas pārstāvjiem.

⁶⁴ Andrejs Jurjāns (1856–1922) – latviešu komponists, diriģents un mūzikas folklorists, pirmais, kurš sistemātiski apkopojis un harmonizējis latviešu tautasdziesmas, ieliekot pamatus nacionālajai komponēšanas skolai.

⁶⁵ Emīlis Melngailis (1874–1954) – latviešu komponists, folklorists un diriģents, pazīstams ar savu ieguldījumu tautas mūzikas apdares tradīcijās un koru kustības attīstībā, apkopojis vairāk nekā 5000 latviešu tautasdziesmu.

⁶⁶ Alfrēds Kalniņš (1879–1951) – latviešu komponists, ērģelnieks, diriģents un pedagogs, pirmās latviešu operas autors (*Baņuta*, 1920).

⁶⁷ Emīls Dārziņš (1875–1910) – latviešu komponists, diriģents un mūzikas kritiķis, kurš atstājis īpaši lirisku un emocionāli iedarbīgu vokālās mūzikas mantojumu.

⁶⁸ Znotiņš, Armands, <https://kulturaskanons.lv/archive/alfreds-kalnins/>

ekstrēmākajā – aizlieguma – izpausmē (Paidere 2013: 49). Tāpēc eksperimenti ar vokālajām tehnikām Latvijā aizsākas tikai 20. gs. otrajā pusē, pilnīgāko izpausmi gūstot kormūzikas žanrā. Te atrodami darbi, kuros instrumentālās mūzikas attīstības principi integrēti vokālajā rakstībā, balsi pielīdzinot instrumentam (piemēram, Jāņa Kalniņa⁶⁹ *Vokalīze četrām balsīm*, 1960). Tāpat parādās aleatorikas rakstības tehnika (kurā teksts epizodiski zaudē uztveramību, piemēram, Paula Dambja⁷⁰ un Pētera Vaska⁷¹ darbos), dadaistiskas tekstuālas atklāsmes, dzīvnieku skaņu atdarināšana un spēlēšanās ar līdzskaņiem (piemēram, Jura Ābola⁷² kompozīcijā *Karawane*). Pamazām vokālo tehniku dažādība ienāk arī kamermūzikas žanrā. Imants Zemzaris⁷³ jau 1974. gadā savā dziesmu ciklā *7 mazas dziesmas* iekļauj *glissando* un epizodisku runāšanas paņēmieni. Šos pašus efektus izmanto arī Pēteris Plakidis⁷⁴, rakstot skaņdarbu balsij *a cappella: Divas etīdes balsij bez pavadījuma* (1976), skat. nošu piemēru Nr. 3.

3. nošu piemērs.

Pēteris Plakidis. *Divas etīdes balsij bez pavadījuma*, 8.–10. t.



⁶⁹ Jānis Kalniņš (1904–2000) – latviešu komponists, diriģents un pedagogs, Alfrēda Kalniņa dēls. Vairāku operu, oratoriju un vokālo darbu autors.

⁷⁰ Pauls Dambis (1936) – latviešu komponists un pedagogs, pazīstams ar laikmetīgu muzikālo valodu un interesi par elektroniskās un konceptuālās mūzikas attīstību.

⁷¹ Pēteris Vasks (1946) – viens no starptautiski atzītākajiem latviešu komponistiem, kura daiļrade apvieno garīgo, dabas un eksistenciālu tematiku ar postmodernu izteiksmi.

⁷² Jura Ābols (1950–2020) – latviešu komponists un domātājs, pazīstams ar savu ekscentrisku un ironisku stilu, neakadēmisku pieeju kompozīcijai un konceptuāliem darbiem.

⁷³ Imants Zemzaris (1951) – latviešu komponists un pianists, kura daiļradei raksturīga kamermūzikas intimitāte, ekspresīva vienkāršība un filozofiska ievirze.

⁷⁴ Pēteris Plakidis (1947–2017) – latviešu komponists, pianists un pedagogs, kura mūzikai raksturīga dinamiska kontrastainība, dramatisms un latvietības izjūta.

Runāšanas tehniku partitūrā Plakidis apzīmē ar divām svītrām, zem kurām atskaņojams vārds “klusī”. 1980. gadā putnu čivināšanas efektus savā kompozīcijā liek imitēt Pēteris Aldiņš⁷⁵, bet pirmie līdzskaņu dziedāšanas un čukstēšanas elementi atklājas Indras Rišes⁷⁶ darbā *Atgriešanās* (1997). Eksperimenti ar balsi interesē un aizrauj arī komponisti Gundegu Šmiti. Pirmo reizi paplašinātām vokālajām tehnikām viņa pievēršas 2003. gadā, kad top skaņdarbs čellam, balsij un perkusijām. Darba nosaukumā izmantota rinda no Noras Ikstenas⁷⁷ romāna *Jaunavu mācība* – “Klusums ir skaņa, kad dvēsele aizlido”. Vēstuļu sarakstē, kas notikusi 2023. gada aprīlī, komponiste par savu kompozīciju raksta tā: “Šī rinda manī raisīja iztēli, un likās, ka tā prasa atspoguļot vissīkākās mikronianses. Tad arī izvēlējos rakstīt ar ļoti diferencētu *vibrato*, dziedāšanu pusbalsī un, starp citu, bez teksta.”⁷⁸

Vēlākos gados komponiste pastiprināti pievēršas cilvēka balss izpētei, kas gūst izpausmi daudzu un dažādu vokālo tehniku lietojumā viņas skaņdarbos. Interpretējot dzejas tekstus, Šmite katrā skaņdarbā meklē arvien jaunas izteiksmes formas. Teksta interpretācija iezīmē arī jaunus paņēmienus – interesi par svešvalodām, tekstu fragmentēšanu, kombinēšanu un sava teksta konstruēšanu. Līdzīgi kā latviešu komponistam Mārtiņam Viļumam⁷⁹, arī Šmitei tekstuālā koncepcija ir kā pamats muzikālā materiāla tapšanai. Gan teksta izvēles pamatojums, priekšnoteikumi, gan tekstu veidi un lingvistiskais aspekts raksturo komponistes pieeju jaundarbu radīšanas procesā.

Nozīmīgu lomu paplašināto vokālo tehniku izpētes, rakstības attīstības un izmantošanas popularizēšanā ieņem Latvijas Mūzikas akadēmijas Kompozīcijas nodaļas organizētie konkursi un koncerti studentiem. Daudzi no jaunajiem un topošajiem komponistiem ir veiksmīgi integrējuši paplašinātās vokālās tehnikas savos darbos – Žanete Spirka, Mairita Semjonova, Ansels Kaugers, Aleksandrs Avramecs, Renārs Veličko, Agita Reķe, Linda Damberga, Andris Gailis, Kristiāns Krastiņš un citi.

⁷⁵ Pēteris Aldiņš (1953) – latviešu komponists, multiinstrumentālists, aranžētājs un skaņu režisors.

⁷⁶ Indra Riše (1961) – latviešu komponiste ar starptautisku izglītību un aktīvu radošo darbību, bieži raksta dažādiem kameransambļu sastāviem.

⁷⁷ Nora Ikstena (1969) – latviešu rakstniece, eseju autore un kultūras darbiniece.

⁷⁸ Privāta e-pasta sarakste ar Gundegu Šmiti 2023. gada 10. aprīlī.

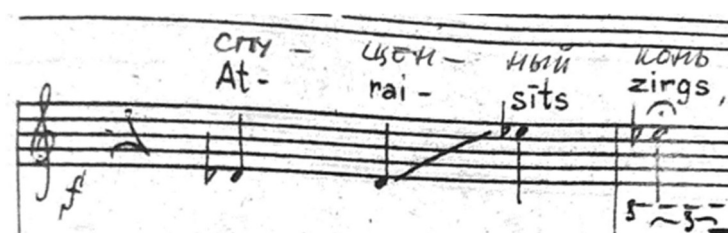
⁷⁹ Mārtiņš Viļums (1974) – latviešu komponists, kura daiļradē dominē spektrālisma, mikrotonalitātes un meditatīvas dramaturģijas elementi.

2.2. Paplašinātās vokālās tehnikas latviešu komponistu daiļradē

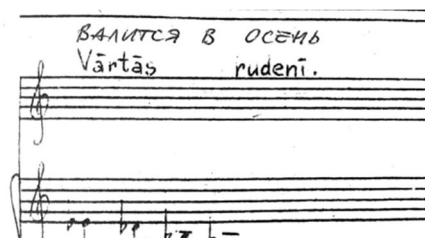
Paplašinātās vokālās tehnikas latviešu komponistu kamermūzikā līdz šim nav tikušas visaptveroši apkopotas vienotā datubāzē. Kaut arī pasaulē ir bijuši vairāki mēģinājumi tās klasificēt (par to rakstu šī darba pirmajā nodaļā), šie sistematizējumi lielākoties attiecas uz Rietumu avangarda tradīcijām, kurās specefekti kļūst par būtisku tā laika mūzikas sastāvdaļu. Atskārta par to, ka latviešu mūzikas jaunrade savā stilistiskajā attīstībā ir aizkavējusies, nāca pamazām, tā īsti izpaužoties tad, kad Otrā pasaules kara rezultātā latvieši un latviešu kultūra nonāca tiešākā Rietumeiropas kontekstā (Klotiņš 2024: 41). Tieši tāpēc interese par paplašinātām vokālām tehnikām parādās daudz vēlāk – pat vairākus gadu desmitus pēc slavu iemantojušu skaņdarbu atskaņošanas Eiropas koncertzālēs (piemēram, Šēnberga *Mēness Pjēro* pirmatskaņojums, par kuru, starp citu, rakstīja arī tā laika Latvijas prese). Sākotnēji vokālā daudzveidība izpaužas tikai kā eksperimentāli elementi dažu autoru darbos, un to pieraksts partitūrā šķiet nepārprotams. Tādu iespaidu guvu, pētot jau pieminēto Imanta Zemzara 1974. gadā tapušo skaņdarbu ciklu ar nosaukumu *7 mazas dziesmas*. Šis ir arī vissenāk sarakstītais darbs, kas satur tādus vokālos efektus, kas ir ārpus klasiskās dziedāšanas normām. Viena no divām tehnikām – *glissando* – izmantota kompozīcijā ar nosaukumu *Atraisīts zirgs*. Paņēmiens lietots daudz un bieži, ar skaidru svītru savienojot divas notis, kas norāda – lietots tieši *glissando* paņēmiens, nevis *portamento* (skat. 4. nošu piemēru).

4. nošu piemērs.

Imants Zemzaris. *7 mazas dziesmas* – *Atraisīts zirgs*, 36.–37. t.



Nepārprotamu runas tehniku Zemzaris izmantojis arī šīs pašas kompozīcijas izskaņā, kurā pēdējie divi vārdi izrakstīti virs solista partijas, atstājot to bez notīm (skat. 5. nošu piemēru).



Diemžēl komponists nav devis nekādas norādes, kādā nošu augstumā vai raksturā vārdi izrunājami, atstājot to dziedātāja ziņā (tiesa, teksta naratīvs ir samērā skaidrs). Interesanta šķiet arī Pētera Plakida pieeja rakstīt darbu balsij *a cappella* – līdz šim šāda prakse ir bijusi zināma vien Rietumu un Eiropas kultūrā. Kompozīcijā ar nosaukumu *Cik smaga saule...* (1976) autors sniedz norādi *piu mosso, parlando*, kas tulkojumā no itāļu valodas nozīmē ‘dzīvāk’, ‘it kā runājot’ (vai imitējot runu). Vokālā partija rakstīta zemu – runas (krūšu) reģistrā, *piano pianissimo* dinamikā. Šis varētu tikt uzskatīts par mēģinājumu tuvojies dziedrunas paņēmienam, kaut arī nošu augstumi un to ritms ir skaidri izrakstīts.

Lai strukturēti dokumentētu un analizētu paplašināto vokālo tehniku lietojumu latviešu komponistu daiļradē, radās nepieciešamība izveidot sistemātisku datubāzi. Kā rāda Pētera Plakida un citu komponistu darbi, paplašinātās tehnikas nereti tiek izmantotas intuitīvi un bez precīzām norādēm partitūrās, tādējādi atstājot interpretācijas brīvību izpildītājam. Šāda situācija rada izaicinājumu gan izpildītājiem, gan pētniekiem, jo tehniku identificēšana un klasifikācija balstās ne tikai uz pieraksta analīzi, bet arī uz mutvārdu informāciju un individuālām interpretācijām. Tāpēc viens no pētījuma uzdevumiem bija apzināt un sistemātiski apkopot komponistu uzvārdus un viņu darbus, kuros izmantotas paplašinātās vokālās tehnikas, lai veidotu ticamu un pārskatāmu resursu turpmākajiem pētījumiem un praktiskajai izpētei.

Tehniku datubāzes izveides procesa pirmais uzdevums bija apzināt tos komponistus, kuri varētu būt rakstījuši darbus ar paplašinātām tehnikām, bet pēc tam – apkopot un izpētīt šo kompozīciju nošu partitūras. Šim procesam noderēja ne tikai Mūzikas akadēmijas un Latvijas Nacionālās bibliotēkas Nošu nodaļas krājumi, bet arī individuālā sarakste ar komponistiem. Uzmeklēju tos sociālo mediju platformās, uzrunāju viņus akadēmijas gaitenēs un sazinājos e-pastā. Ne viens vien komponists no manis ir saņēmis lūgumu dalīties ar nošu partitūrām, bet arī rakstīt mūziku balsij, izmantojot paplašinātās vokālās tehnikas. Devos arī uz Latvijas Nacionālās bibliotēkas Nošu nodaļu, lai atrastu un uzmeklētu iespējami daudz partitūru, kurās

varētu būt jebkādas vokālās tehnikas. Datubāzes izveides process turpinājās ar nošu analīzi – tos darbus, kuri bija manā rīcībā un kuri saturēja vismaz vienu vokālo efektu, saglabāju atsevišķā mapē datorā, bet darbus, kurus kopēt un paturēt nedrīkstēju, rūpīgi fiksēju un atzīmēju ne tikai to nosaukumus, izdošanas gadu, salikumu un to, kur notis atrodams, bet arī konkrētās taktis, kurās paņēmiens norādīts, un to, kā tas piefiksēts. Apkopojuma tapšanas procesā viens no grūtākajiem uzdevumiem bija atpazīt un fiksēt visas tehnikas, kas parādās kompozīcijās. Tā kā paplašinātu vokālo efektu notācijas sistēma nav vienota, tā atšķīrās arī pētāmajos darbos, piemēram, Andris Dzenītis⁸⁰ darbā *Verbum et verbum* (2020) ar viļņveida svītru apzīmē *vibrato*, bet Gundega Šmite kompozīcijā *3 dziesmas ar Degī dzeju* (2004) ar tādu pašu viļņveida svītru pieraksta *glissando*. Izaicinājumu sagādāja vēl kāds aspekts – izrādījās, ka daļa komponistu, kuru darbu nosaukumi nav fiksēti viņu personīgajās mājaslapās vai Latvijas Mūzikas informācijas centra datubāzē, nemaz nezina, ko un kādos gados ir sarakstījuši. Šāda situācija radās ar komponisti Indru Riši, kas, atsaucoties uz lūgumu, atsūtīja viena skaņdarba notis, bet bibliotēkā atradu vēl citu viņas rakstītu kompozīciju, par kuru viņa, iespējams, bija piemirsusi. Nereti komponisti paši nezina, ka ir sarakstījuši darbus ar tehnikām, – tā notika ar Ēriku Ešenvaldu⁸¹. Sarunā akadēmijas gaitenī viņš atzinās, ka nav rakstījis darbus, kas saturētu paplašinātās vokālās tehnikas. Taču atcerējos, ka pati esmu atskaņojusi viņa komponēto ciklu soprānam, saksofonam un ērģelēm *Dāvida dziesmas* (2008), kura trešajā daļā atrodama nepārprotama rečitācija. Meklējot Evijas Skuķes⁸² darbu notis, pati komponiste ieteica man sazināties ar dziedātājām, kuras savulaik pirmatskaņojušas šos darbus, un lūgt partitūras tieši viņām.

Iespējams, daļa komponistu nemaz nezina, ka tādas tehnikas kā *glissando*, *non vibrato* un runāšana ir pieskaitāmas pie paplašinātajām vokālajām tehnikām, tāpēc var veidoties pārpratumi komunikācijā. Tāpat domāju, ka virkne skaņdarbu man ir gājuši secen arī tāda iemesla dēļ, ka šī teorētiskā darba ietvaros fiziski nav iespējams izpētīt pilnīgi visu latviešu komponistu radīto mūziku balsij ar vai bez pavadījuma. Tāpēc šajā darbā apkopotā datubāze ir veidota tikai no tiem skaņdarbiem, kurus pati esmu atskaņojusi, atradusi vai kas ir bijuši man pieejami šī pētnieciskā procesa gaitā.

Nākamajā apakšnodaļā detalizēti pievērsos datubāzes izveides procesam, klasifikācijas metodoloģijai un atlases principiem. Skaidrošu, kādus kritērijus izmantoju vokālo tehniku

⁸⁰ Andris Dzenītis (1978) – latviešu komponists, pazīstams ar intensīvu, emocionāli ekspresīvu mūzikas valodu.

⁸¹ Ēriks Ešenvalds (1977) – starptautiski pazīstams latviešu komponists, kura mūzikai raksturīgs lirisms, skaidra harmoniskā valoda un spēja savienot garīgo saturu ar laikmetīgās estētikas izteiksmes līdzekļiem.

⁸² Evija Skuķe (1992) – latviešu komponiste, kas pārstāv jaunāko laikmetīgās mūzikas autoru paaudzi.

grupēšanā un kāpēc tās iedalītas piecās kategorijās ar vairākiem apakštipiem. Tāpat tiks aplūkoti iegūtie rezultāti, izceļot nozīmīgākos novērojumus un tendences, kas radušās, analizējot latviešu komponistu kamermūziku ar paplašinātajām vokālajām tehnikām.

2.3. Majores sistēma

Majores sistēmas klasifikācijas process balstīts uz vairākiem galvenajiem kritērijiem, kas atspoguļo gan fizioloģiskos, gan akustiskos aspektus. Izstrādājot datubāzi, izmantoju vēsturiskās izpētes metodi un autoetnogrāfisko metodi, kas ietver praktiskos novērojumus manā personīgajā vokālajā praksē un skatuves pieredzē. Vispirms atlasīju visas man pieejamās un atrastās nošu partitūras, analizēju tās, atzīmēju atrastās paplašinātās vokālās tehnikas. Pēc tam veidoju atsevišķu tabulu ar kolonnām. Katrā no kolonnām atzīmēju visus vokālos elementus, kas tika identificēti konkrētajos skaņdarbā. Pēc visu partitūru analīzes tehnikas sistematizēju un klasificēju grupās⁸³. Daļai no elementiem atlases procesa gaitā izkristalizējās vienoti parametri, kas ļāva tās sistematizēt vienā vai otrā kategorijā. Labākai tehniku identificēšanai un pārskatāmībai katram iedalījumam izmantoju atšķirīgu krāsu marķējumu. Tehniku iedalījuma pamatā izvēlējos šādus kritērijus.

1. **Balss intonatīvie un modulatīvie aspekti** – tehnikas, kas grupētas pēc to ietekmes uz skaņas augstumu un rezonansi.

2. **Skaņas un ķermeņa darbība** – tika vērtēts, cik lielā mērā efekts ir saistīts ar apzinātu ķermeņa (artikulācijas aparāta, roku un kāju) izmantošanu.

3. **Runas un skaņveides sadarbība** skaņas radīšanas procesā – paņēmieni, kas atspoguļo pārejas mehānismus starp runāšanu un dziedāšanu.

4. **Elpas un gaisa plūsmas koordinēšana** – tehnikas, kurās elpošana izmantota kā galvenais izteiksmes līdzeklis.

5. **Eksperimentāli un papildinoši vokālie efekti** – tādas tehnikas, kuras neiederas nevienā citā kategorijā, bet ir nozīmīgas laikmetīgās mūzikas izpildījuma kontekstā.

Balstoties uz iepriekš minētajiem kritērijiem, paplašinātās vokālās tehnikas tika sistemātiski iedalītas piecās kategorijās ar vairākiem apakštipiem.

2.3.1. *Vibrato* un *glissando* paņēmieni

Šajā kategorijā apkopotas tādas tehnikas, kas ir saistītas ar intonatīvām modulācijām un skaņas svārstībām. Te iekļautas piecas apakškategorijas, iedalot dažādas *vibrato* izmantojuma

⁸³ Ar pilnu tehniku iedalījumu iespējams iepazīties šī darba Pielikumā Nr. 2.

tehnikas, *non vibrato* paņēmieni, *glissando*, ululāciju un tremolācijas efektus. Sīkāku aprakstu par šiem vokālajiem efektiem iespējams lasīt nodaļā Nr. 1.3.1.

Interesanti, ka *glissando* paņemiens ir viens no visbiežāk izmantotajiem, – tas parādās sešdesmit divās kompozīcijās no deviņdesmit vienas (tātad aptuveni 67 % no visām). Citādi ir ar *non vibrato* tehniku. Šādu atzīmi notīs atradu tikai 11 partitūrās. Lai noskaidrotu, kāda ir latviešu komponistu attieksme pret *taisnas* skaņas izmantošanu viņu mūzikā, veicu aptauju. Pētījuma objekts: *vibrato* un *non vibrato* lietojums (šīs anketas ietvaros *vibrato* domāts kā periodiskas balss saišu vibrācijas (jeb klasiskā belkanto tehnika), *non vibrato* – bez dzirdē uztveramām vibrācijām jeb t. s. *taisnā* skaņa). Pētījuma mērķis: noskaidrot komponistu viedokli par *vibrato* un *non vibrato* paņēmiena lietojumu viņu komponētajos skaņdarbos. Anketēšanā piedalījās 19 respondenti vecumā no 25 līdz 68 gadiem. Vērtēšanas anketa tika veidota *Google* veidlapu sistēmā, un tās drukātā versija pieejama pēc pieprasījuma. Kopumā tika sagatavoti četri jautājumi ar gataviem atbilžu variantiem un iespēju tos papildināt ar savu viedokli. Uz jautājumu “Vai jūsu komponēto skaņdarbu sarakstā ir darbi balsij ar vai bez pavadījuma, kuros izmantotas jebkādas paplašinātas vokālās tehnikas” 73,7 % respondentu atbildēja ar atbildi “jā, daži” (skat. attēlu Nr. 3), bet 10,5 % – atzīmēja variantu “jā, daudzi”.

Attēls Nr. 3.

Aptauja par *vibrato* un *non vibrato* paņēmiena lietojumu. 1. jautājums.



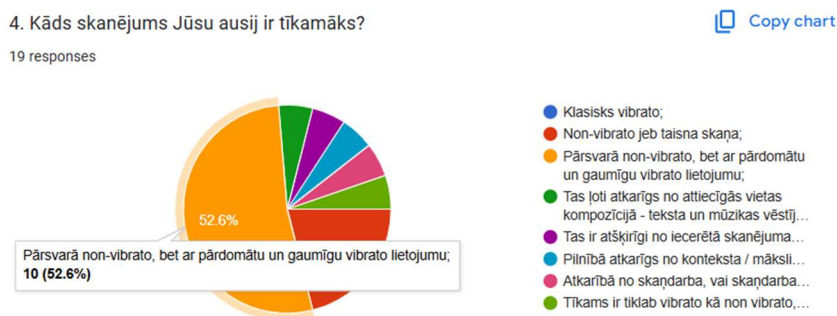
Uz jautājumu “Vai kompozīcijās, kurās ir paplašinātas vokālās tehnikas, esat norādījis *vibrato* vai *non vibrato* lietojumu” atbildi “Jā, vienmēr to atzīmēju partitūrā” atzīmē gandrīz puse jeb 47,4 % respondentu (skat. attēlu Nr. 9). Atgādinu, ka manis veidotajā datubāzē partitūrās *vibrato* atzīme norādīta vien divdesmit divos skaņdarbos no deviņdesmit viena, tātad vidēji tikai 24 % no visiem darbiem.

Taču uz jautājuma “Kurš skaņējums jūsu ausīm ir tīkamāks” atbilžu variantu “Klasisks *vibrato*” neatbild pilnīgi neviens respondents. Gandrīz puse – 52,7 % – atzīmē variantu

“Pārsvārā *non vibrato*, bet ar pārdomātu un gaumīgu *vibrato* lietojumu” (skat. attēlu Nr. 4). Šeit arī vairāki individuāli sniegti atbilžu varianti, piemēram, “tas ir ļoti atkarīgs no attiecīgās vietas kompozīcijā” un citi. 21,1 % respondentu atzīmē, ka tieši *non vibrato* skanējums ir tīkamāks.

Attēls Nr. 4.

Aptauja par *vibrato* un *non vibrato* paņēmiena lietojumu. 4. jautājums.



Šīs aptaujas rezultāti parāda, ka vairums latviešu komponistu savos darbos izmanto dažādas paplašinātās vokālās tehnikas, turklāt daļa no viņiem partitūrās norāda, vai dziedātāja partijā izmantojams *non vibrato* paņēmiens. Nedaudz vairāk par pusi no respondentiem (52,6 %) atzīmē, ka daudz labprātāk dzirdētu *non vibrato* skanējumu, tomēr pieļauj arī pārdomāta un gaumīga klasiskā *vibrato* klātesamību (šis apgalvojums gan liek uzdot jautāumu – kas vai kāds ir gaumīgs *vibrato*?). Tas, savukārt, liecina, ka *taisna* skaņa dziedātāja interpretācijā ir pat vēlama. Uzskatu gan, ka tam būtu biežāk jāparādās arī partitūrās – gan aprakstos pirms notīm, gan nošu materiālos. Tas dziedātājiem sniegtu lielāku skaidrību par skaņdarba interpretācijas niansēm. Šādi šo risina komponiste Anna Ķirse⁸⁴, kompozīcijā *Krummi svaf i klettagja* (2017) jau partijas sākumā norādot *non vibrato* (skat. 6. nošu piemēru).

⁸⁴ Anna Ķirse (1988) – latviešu laikmetīgās mūzikas komponiste, uzskata mūziku par dzīvu organismu, kurā forma un tembrāla materiāla evolūcija kalpo mākslinieciskajam mērķim.



Nereti komponisti mēdz paļauties uz dziedātāja sniegumu, taču arī šādi norādi tad būtu jābūt partitūrā. Ar *vibrato* un *non vibrato* attiecībām izteikti spēlējas Linda Leimane⁸⁵ skaņdarbā *Masculine* (2020) – mecosoprānam, čellam un klavierēm. Papildus gārdzošā reģistra, dziedāšanas uz līdzskaņiem un smieklu izmantošanai viņa divu taktu ietvaros dziedātājam liek atskaņot trīs dažāda veida tehnikas – *molto vibrato*, *non vibrato* un parastu *vibrato*, turklāt to liekot darīt uz līdzskaņa [m] un dinamiski to variējot no *piano* uz *mezzo-piano* (skat. 7. nošu piemēru).



2.3.2. Ķermenis kā instruments

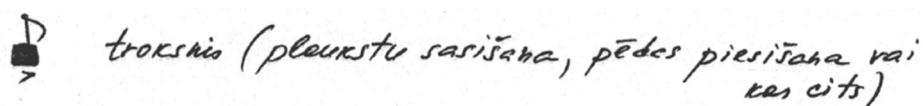
Šajā kategorijā definētas tādas tehnikas, kuras realizējamas ar dažādu ķermeņa daļu palīdzību. Arī šeit izdalī piecas apakšgrupas: skaņu atdarināšana (putnu čivināšana, zirga zviegšana u. tml.), roku izmantošana (klauvēšana pa klavierēm, plaukstu sišana, knipji u. c.), perkusīvu skaņu radīšana (mēles klakšķi, “bučiņas” u. c.), darbības ar kājām (piesitieni,

⁸⁵ Linda Leimane (1989) – latviešu komponiste, savos darbos eksperimentē ar hibrīdformām, sadarbojoties ar vizuālās mākslas, teātra un tehnoloģiju jomu pārstāvjiem.

pietupieni) un artikulāras darbības ar muti (nereti definētas kā mutes atvēršana vai pievēršana fonācijas laikā). Par skaņu atdarināšanu, gārdzošo reģistru un perkusīvu skaņu radīšanu rakstu šī darba 1.3.3. nodaļā ar nosaukumu “Manipulācijas ar artikulācijas aparātu”. Bet ķermeņa daļu izmantošana latviešu komponistu darbos nav populāra parādība – to fiksēju divdesmit vienā darbā. Izteikti tehnika izmantota Armanda Skuķa⁸⁶ kompozīcijā *Superhöfflich* (2017), kas rakstīta balsij, elektronikai un īpašai aprobei ar nosaukumu *Myo Gesture Control Armband*⁸⁷. Partitūrā ne tikai atrodams žestu skaidrojums, bet arī tādas norādes kā “uzsist pa mikrofonu” un “zema rokas pozīcija”. Komponists žestus miksē ar citām tehnikām – ritmizētu čukstēšanu, kliegšanu, mēles klakšķiem un runāšanu. Darbības ar kājām – un konkrēti pēdu piesišanu kā improvizatorisku elementu – darbā *Jūrā saucu* (2021) piedāvā Gundega Šmite, sekojoši to aprakstot (skat. 8. nošu piemēru).

8. nošu piemērs.

Gundega Šmite. *Jūrā saucu*. Apzīmējumu lapa.



Kompozīcijā sastopama arī vēl kāda interesanta tehnika – tremolējošā kustībā tricināt pirkstus pret lūpām. Sīkāku skaidrojumu par tehnikas izpildi komponiste nesniedz, bet pieļauju, ka runa ir par konkrēta augstuma skaņas radīšanu ar puspievērtām lūpām un ātru pirkstu kustināšanu pāri lūpām. Alise Rancāne⁸⁸ darbā ar nosaukumu *Fanemikotu* (darba radīšanas gads man nav zināms) izmanto tehniku “mutes aizvēršana ar roku kā indiānim”. Interesanti, ka partitūrā tas ir atzīmēts ar plauksta simbolu, bet tā skaidrojumu ir pierakstījusi darba interprete, dziedātāja Monta Martinsone⁸⁹, kura dalījās ar notīm. Šo vokālo efektu iespējams klasificēt arī kā skaņu atdarinošu, tāpēc ka tas imitē t. s. indiāņu saucienu. Tomēr, tā kā tā realizēšanai nepieciešama kontrolēta roku darbība, sistematizēju to apakšgrupā “mutes aizsegšana ar roku”.

⁸⁶ Armands Skuķis (1991) – latviešu jaunās paaudzes komponists un dziedātājs.

⁸⁷ *Myo Gesture Control Armband* ir žestu vadības aprobe, kas ļauj attālināti kontrolēt savienotas ierīces, tostarp datorus, spēļu konsoles un citas elektroniskas iekārtas.

⁸⁸ Alise Rancāne (1995) – latviešu komponiste un mūzikas pedagoģe, interesējas par balss iespēju paplašināšanu un laikmetīgās vokālās valodas pētniecību.

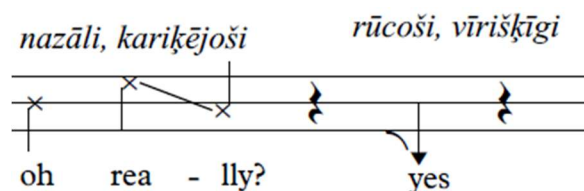
⁸⁹ Monta Martinsone (1988) – latviešu dziedātāja, senās mūzikas interprete.

2.3.3. Dziedāšana un runāšana

Šī kategorija iekļauj šādas tehnikas: klasiskā belkanto stila dziedāšana (partitūrās nereti atzīmēta ar *ord.* vai vispār netiek norādīta), rečitācija, runāšana, dziedruna, dziedāšana uz līdzskaņiem, čukstēšana, daļēji dziedāts, daļēji čukstēts teksts, nazāli dziedāta skaņa un dziedāšana ar pāreļu. Par šiem vokālajiem elementiem rakstu šī darba nodaļā Nr. 1.3.4., tāpēc šeit pievērsīšos spilgtākajiem piemēriem mūzikā. Manā skatījumā ārkārtīgi interesanta un neierasta tehnika ir paņēmiens, kurā notiek pakāpeniska pāreja no krūšu reģistra līdz pat nazālajam reģistram. Šādu efektu pagaidām izmantojusi tikai Gundega Šmite, apvienojot divus elementus vienā (reģistru pārejas principu un nazālu skaņu). Nazalitātes efektu (jeb degunā virzītu skaņu) lieto arī Henrijs Poikāns⁹⁰ darbā ar nosaukumu *About the supreme object and pain* (2021). Viņš drosmīgi spēlējas ar dažādiem tembrālajiem elementiem, imitējot dialogu starp divām personām un nazalitāti izmantojot kā tonālu efektu (skat. 9. nošu piemēru).

9. nošu piemērs.

Henrijs Poikāns. *About the supreme object and pain*, 49. t.



Savukārt klasiskā jeb belkanto stila dziedāšana kā konkrēts tehnikas pieraksts netiek fiksēts vispār. Domāju, ka tas ir tāpēc, ka ne tikai tā netiek uzskatīta par kādu unikālu un neatkārtojamu tehniku, bet arī tāpēc, ka tiek pieņemts – darbu atskaņos klasiskā stilā trenēts dziedātājs, un šī skaņveide uzskatāma, kā pati par sevi saprotama. Pirms tam jau rakstīju par *non vibrato* skaņas lietojumu, un anketas rezultāti parādīja – komponisti biežāk izvēlas *taisnu* skanējumu, bet ar pieklājīgu un normētu *vibrato* lietojumu. Interesanti, ka trūkst definīcijas, kāds tad ir šis “pārdomātais un gaumīgais” *vibrato*, jo katram tas var būt kaut kas cits. Tāpēc jau atkal aktualizēju vajadzību pēc ļoti konkrētām norādēm – jo sīkāk un skaidrāk būs fiksēts, kādā veidā atskaņojama vokālā partija, jo precīzāka interpretācija būs iespējama. Reizēm

⁹⁰ Henrijs Poikāns (2001) – jaunās paaudzes latviešu laikmetīgās mūzikas komponists.

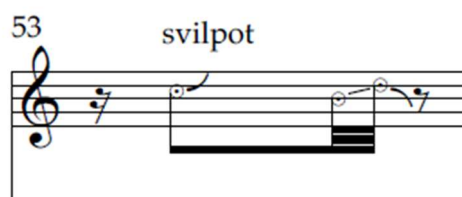
partitūrās atrodama norāde *ord.*, kas nozīmē dziedātāja partijas turpināšanos dziedāšanas režīmā. Bet to, vai tā būs *taisna* vai vibrēta skaņa, komponisti atstāj dziedātāja ziņā.

2.3.4. Elpas mehānismi

Kategorija aptver paņēmienus, kuru atskaņošanai lielāko lomu ieņem elpošanas process – ingresīvā fonācija (jeb ieelpas brīdī radīta skaņa), elpošana (ieelpa un izelpa), smiekli, klepošana, izsaucieni, svilpošana, spiedzieni, rūkšana, elsošana un kliegšana. Katrai no šīm tehnikām būtu iespējams izdalīt arī apakšgrupas, tomēr latviešu laikmetīgās mūzikas kontekstā tas pagaidām nav nepieciešams, citādi būtu ar pasaules mūziku. Par ingresīvo fonāciju, smiekliem un ieelpas/izelpas izmantošanu rakstu nodaļā Nr. 1.3.5. Svilpošanas paņēmienus, turklāt konkrēti norādot nošu augstumus, partitūrā drosmīgi izmanto Evija Skuķe. Dziesmu cikla *Sievietības* skaņdarbā ar nosaukumu *M/W* viņa to pieraksta šādi (skat. 10. nošu piemēru).

10. nošu piemērs.

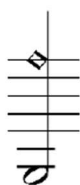
Evija Skuķe. *Sievietības* – *M/W*, 53. t.



Savukārt, komponiste Žanete Spirka⁹¹ paralēli dziedāšanai dod uzdevumu arī svilpot, pieļaujot novirzes no normas attiecībā uz svilpojošās nots augstumu (skat. 11. nošu piemēru).

11. nošu piemērs.

Žanete Spirka. *Ogas*. Titullapas paskaidrojumi.



svilpot augšējo noti (drīkst svilpot citu skaņas augstumu)

⁹¹ Žanete Spirka (2002) – jaunās paaudzes latviešu komponiste, kura aktīvi darbojas laikmetīgās mūzikas laukā. Viņas darbi bieži atspoguļo interesi par eksperimentālu skaņu materiālu un vokālās artikulācijas daudzveidību.

Līdzīgus paņēmienus iespējams atrast arī Jāņa Petraškēviča⁹² daiļradē – viņa skaņdarbu klāstā vokālās mūzikas ir salīdzinoši maz. Taču darbos, kas rakstīti balsij, sastopamas vairākas vokālās tehnikas, turklāt tādas, kas netrenētam dziedātājam varētu šķist ārkārtīgi sarežģītas. Viņa skaņdarbs *Anchored, a sanctus* (2023), kas rakstīts mecosoprānam *a cappella*, satur gan ceturdaļtonu intervālus, žokļa tremolāciju, gan zemtonu dziedāšanu un jau pieminēto svilpošanu. Darbs ir ritmiski izaicinošs, vokālo elementu pārpilns un intonatīvi prasīgs, pieprasot no izpildītāja augstu precizitāti, tembrālo un elpas kontroli un spēju elastīgi pielāgoties sarežģītajām melodiskajām un harmoniskajām struktūrām.

Nereti latviešu vokālās kameramūzikas darbos parādās arī ieelpas, izelpas un elpošanas elementi – tie pastiprina tekstuālo nozīmi, rada dramaturģisku spriedzi un pastiprina dziedātāja klātbūtnes elementu. Manuprāt, šis ir svarīgs faktors, jo, pastiprinot elpošanas procesus un tos pat akcentējot, klausītājs iegūst dziļāku saikni ar skaņdarba izpildījumu, sajūtot un dzirdot ne tikai skaņas plūsmu, bet arī pašas elpas fizisko un emocionālo iedarbību.

2.3.5. Citas tehnikas

Šajā kategorijā apkopotas tehnikas, kuras neietilpst nevienā no iepriekšējām četrām kategorijām, – improvizācijas elementi, instrumenta spēle, zemtonu un virstonu dziedāšana, mikrointervālu dziedāšana un tembrālie efekti. *Skaņas veidošanās principos balstītajā tehniku iedalījumā* (ar to iespējams iepazīties nodaļā nr. 1.3.) mikrointervālu dziedāšanu izdalīju kā atsevišķu kategoriju tāpēc, ka pasaules praksē sastopami daudzi skaņdarbi ar konkrēti norādītiem mikrointervāliem. Savukārt latviešu mūzikas kontekstā tā parasti funkcionē kā izteiksmes līdzeklis, kas izmantots noskaņas pastiprināšanai vai teksta akcentēšanai, tāpēc ievietoju to sadaļā “Citas tehnikas”.

Instrumenta spēli apzināti aprakstu kā vokālo tehniku tāpēc, ka vairumā gadījumu tā notiek paralēli vokalizēšanai – dziedāšanai vai runāšanai. Kā vokālās katedras bakalaura līmeņa studentei man obligāta bija tikai klavierspēles apguve, taču, iepazīstoties ar laikmetīgās mūzikas garadarbiem, liels bija mans pārsteigums – dziedātājam ir jāspēj spēlēt ne tikai klavieres, bet atpazīt arī stīgas to iekšpusē, atskaņot dažādus sitaminstrumentus, ritmizēt ar plaukstām un pēdām un pat diriģēt sevi un ansambli. “Jautrība” slēpjas faktā, ka klasiskā stilā trenēts dziedātājs šādu apmācību vairumā gadījumos nesaņem. Paldies varu teikt Dievam un maniem skolotājiem, ka esmu apguvusi gan diriģēšanas pamatus, gan klavierspēli, tāpat man nav sveša ritma izjūta. Ilgus gadus dzīvoju ar izjūtu, ka tādas zināšanas ir pilnīgi visiem

⁹² Jānis Petraškēvičs (1978) – latviešu komponists un JVLMA docētājs, kurš pazīstams ar savu smalko skaņveidi, mikrostrukturālām niansēm un estētiski koncentrēto muzikālo valodu.

dziedātājiem. Kā gan es kļūdījos! Lai kaut nedaudz sekmētu vokālistu spējas un palīdzētu tiem labāk iemācīties paplašinātās tehnikas, komponēju deviņas vokalizēs, kurās pavadījumu paredzēts spēlēt pašam izpildītājam. Iepazīties ar tām iespējams šī darba pielikumā Nr. 1 – Metodiskajā materiālā. Sitaminstrumentu spēlēšana paralēli dziedāšanai laikmetīgajā mūzikā rada vēl vienu ritmisko un tembrālo slāni, kas paplašina skaņdarba skanējumu, faktūru un padara vokālo partiju daudzdimensionālu. Šī kombinācija ne tikai izaicina izpildītāja koordināciju un muzikalitāti, bet veido ar balsi un perkusijām savstarpēji saistītu, bet vienlaikus neatkarīgu muzikālo dialogu. Viens no interesantākajiem piemēriem latviešu mūzikā ir manis pašas pirmatskaņotā Ansela Kaugera⁹³ kompozīcija *Dzejolis* (2024). Tā ir rakstīta balsij, mazajām bungām, koka perkusijām un klavierēm. Izaicinājumu rada fakts, ka mainīga temporitma ietvaros dziedātājam ir jārunā konkrētā ritma zīmējumā un vienlaikus jādarbojas ar sitaminstrumentiem. Šī darba apguves procesā kļuva skaidrs, ka bez diriģēšanas neiztik, jo perkusijas, bungas un balsi pavada arī klavieres (tās gan spēlē pianists).

Tembrālos efektus komponisti neizdala kā atsevišķu tehniku, tomēr sniedz dažādas norādes, kādā raksturā konkrētā darba posms vai frāze ir jāatskaņo. Tembru var definēt kā skaņai piemītošu īpašību, kas vienu un tā paša augstuma skaņu ļauj atšķirt citu no citas. Šīs īpašības sīkāk iedala gan kā maņu raksturlielumus (piemēram, gaiši, saldi, smagnēji), abstraktas konstrukcijas (piemēram, bagātīgs, violets, skarbs) gan arī kā mehānisku skaņu kopas (zvanoši, dzirksteļojoši utt.) (Saitis, Weinzierl 2019: 41).

Ar konkrētām rakstura norādēm neskopojas ne Evija Skuķe, ne Henrijs Poikāns, tāpat Linda Leimane un Gundega Šmite. Piemēram, Mairitas Semjonovas⁹⁴ kompozīcijā *Es būšu parkā par solu* ir atrodamas piezīmes “koķeti” un “valdzinoši”. Tiesa, arī šeit jāņem vērā aspekts, ka dažas norādes nav viennozīmīgi uztveramas, piemēram, dusmas. Tās var izpausties gan kā neapmierinātība un īgnums, gan kā agresija. Tāpēc, jo precīzāka būs norāde, jo skaidrāks un atbilstošāks interpretējums. Improvizācijas elementi arī pieder pie tām tehnikām, kas reti tiek atzīmētas partitūrās, – nereti to klātbūtni iespējams secināt vien pēc kārtīgas nošu analīzes. Tiesa, šī pētījuma kontekstā runa ir par konturētu improvizāciju – tādu, kurā komponists sniedz atsevišķus parametrus, kuru ietvaros improvizācija var notikt. Brīvās improvizācijas aspektā nav iespējams paredzēt, kāds būs materiāls. Šādus elementus savos darbos izmanto gan Pēteris

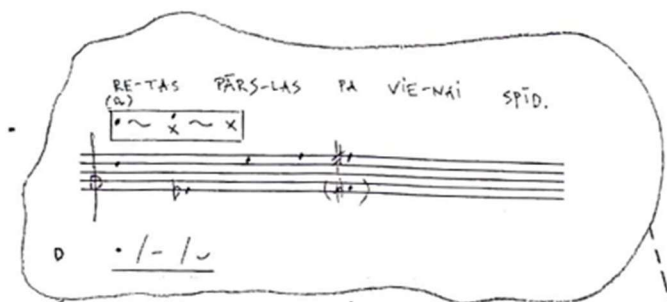
⁹³ Ansels Kaugers (1985) – latviešu komponists un skaņu mākslinieks, kura radošā darbība aptver laikmetīgās mūzikas, elektroakustiskās kompozīcijas un audiovizuālās mākslas jomas.

⁹⁴ Mairita Semjonova (1995) – latviešu komponiste, kuras radošais fokuss vērsts uz laikmetīgās vokālās un instrumentālās mūzikas sintēzi, bieži izmantojot teatrālus, vizuāli telpiskus un eksperimentālus elementus.

Aldiņš, gan Gundega Šmite un Henrijs Poikāns. Santa Bušs⁹⁵ kompozīcijā *Saplēsti gabali* mecosoprānam un altam ne tikai izmanto nestandarta partitūras pierakstu, bet arī norāda ieteicamo skaņveides paņēmieni – dziedātu skaņu, dziedrunu vai runu, kas mijas ar čukstiem (skat. 12. nošu piemēru). Tātad šo trīs parametru ietvaros vokālists var pats izvēlēties, kā atskaņot konkrētās frāzes.

12. nošu piemērs.

Santa Bušs. *Saplēsti gabali*, 10.–11. t.



Manis komponētajā vokālīzē Nr. 7, kas ir mērķēta tieši improvizācijas treniņam, norādu septiņus dažādus parametrus – dažādu patskaņu un līdzskaņu lietojumu, skaņas augstuma novirzes lielas vai mazas sekundas apmērā, dinamikas, ieelpas un izelpas maiņas, turklāt šos elementus savstarpēji apvienojot. Tādā veidā dziedātājs ir spiests pieņemt noteiktus noteikumus, vienlaikus ar tiem improvizējot un katru reizi skaņdarbu interpretējot nedaudz citādi. Šo un citu vokālīžu partitūras iespējams atrast šī darba pielikumā Nr. 1.

Secinājumi

Otrā nodaļa sniedz detalizētu ieskatu paplašināto vokālo tehniku attīstībā Latvijā, aplūkojot to vēsturisko kontekstu un pielietojumu dažādos skaņdarbos. Laikmetīgās vokālās mūzikas attīstība Latvijā ievērojami atšķiras no Rietumeiropas pieredzes, jo politiskie un ekonomiskie aspekti bremsēja eksperimentālās mūzikas virzību. Latvijas komponisti 20. gs. pirmajā pusē lielākoties turpināja romantisma un tautas mūzikas tradīcijas, izvairoties no modernisma un avangarda eksperimentiem, kas bija aktuāli Eiropā. Tikai 20. gs. otrajā pusē, pateicoties kormūzikas attīstībai, aizsākās arī pirmie eksperimenti ar paplašinātām tehnikām. Pakāpeniski tās parādījās arī kameramūzikā, un par vienu no pirmajiem šīs jomas pionieriem

⁹⁵ Santa Bušs (1981) – latviešu komponiste, kuras daiļradē dominē eksperimentāla skaņas valoda, nereti pievēršoties elektroakustiskām struktūrām

uzskatāms Imants Zemzaris, kurš savā dziesmu ciklā *7 mazas dziesmas* izmanto *glissando* un runāšanas tehnikas. Vairāki komponisti vēlākos gados paplašina vokālās artikulācijas paņēmienus, pievēršoties tekstuāliem un fonētiskiem eksperimentiem, piemēram, Gundega Šmite un Mārtiņš Viļums. Abi īpaši pievērš uzmanību teksta fragmentācijai un dažādu lingvistisko struktūru izmantošanai vokālajā materiālā, kas būtiski paplašina dziedātāja izteiksmes iespējas.

Svarīgs aspekts ir jaunas sistēmas izveides process, kurā tika apkopoti un analizēti latviešu komponistu skaņdarbi, kas satur paplašinātās vokālās tehnikas. Pētījumā izmantoju vairākas metodes: vēsturiskās izpētes metodi, partitūru analīzi, individuālās intervijas ar komponistiem, bibliotēku arhīvu izpēti un autoetnogrāfisko pieeju. Tomēr būtiska problēma izrādījās tā, ka daudzi komponisti nav precīzi dokumentējuši savus darbus – daži pat neatceras, kādas tehnikas izmantojuši savās kompozīcijās, kamēr citi nav apzinājušies, ka konkrētas vokālās tehnikas (piemēram, *glissando*, *non vibrato* vai runāšana) vispār tiek klasificētas kā paplašinātās tehnikas.

Tālāk nodaļā piedāvāju jaunizveidotu *Majores sistēmu*, kas piedāvā paplašināto vokālo tehniku klasifikāciju, balstoties uz pieciem galvenajiem kritērijiem.

1. Balss intonatīvie un modulatīvie aspekti, kas ietver *vibrato*, *non vibrato*, *glissando* un citus intonācijas maiņas veidus.
2. Skaņas un ķermeņa mijiedarbība, kurā analizētas tehnikas, kas saistītas ar žestiem, perkusīvām skaņām un ķermeņa izmantošanu vokālajā izpildījumā.
3. Runas un skaņveides sadarbība, kas aptver tehnikas starp dziedāšanu un runu, kā arī dažādu runas paveidu integrāciju vokālajā mākslā.
4. Elpas mehānismi aplūko tādus elementus, kuru atskaņošana primāri saistīta ar ieelpu vai izelpu.
5. Eksperimentālās un papildinošās tehnikas, kas ietver nestandarta vokālos efektus, mikrointervālu dziedāšanu un improvizācijas elementus.

Īpašu uzmanību veltu *vibrato* un *non vibrato* izmantojumam latviešu komponistu darbos. Pētījuma ietvaros veicu arī aptauju starp latviešu komponistiem, kuras rezultāti rāda, ka vairāk nekā puse respondentu dod priekšroku *non vibrato* skaņai vai tās pārdomātai kombinācijai ar *vibrato*. Tomēr problēma slēpjas faktā, ka šīs norādes bieži netiek iekļautas partitūrās, radot neskaidrības dziedātājiem skaņdarba apguves procesa gaitā. Pievēršos arī vokālās partitūras sarežģītībai laikmetīgās mūzikas kontekstā, norādot, ka mūsdienu vokālajās partitūrās vienlaikus funkcionē vairāki parametri – melodija, ritms, teksts, artikulācija, dinamika,

intonācija, pavadījums u. c. Aplūkoju arī latviešu mūzikā retāk sastopamus tehniku paveidus, piemēram, tembrālos elementus, sitaminstrumentu spēlēšanu paralēli dziedāšanai un improvizācijas paņēmienus. Īpaši izceļams ir fakts, ka latviešu laikmetīgajā vokālajā mūzikā improvizācija parasti tiek kontrolēta, t. i., komponists nosaka konkrētus rāmjus, kuru ietvaros izpildītājs drīkst darboties.

Noslēgumā var secināt, ka paplašinātās vokālās tehnikas latviešu komponistu darbos līdz šim nav bijušas sistematizētas vienotā datubāzē un to lietojums (tajā skaitā – pieraksta veids) ir atšķirīgs. Lai gan interese par šīm tehnikām Latvijā parādījās ar ievērojamu novēlošanos, mūsdienās tās arvien vairāk tiek integrētas gan kormūzikā un kamermūzikā, gan vokāli instrumentālajos darbos. Pastāv nepieciešamība pēc skaidrākām notācijas vadlīnijām, lai atvieglotu šo tehniku interpretāciju un izpildi.

3. NODAĻA

DOKTORANTŪRAS MĀKSLINIECISKIE PROJEKTI

Manu trīs māksliniecisko jaunrades programmu pamatuzdevums bija demonstrēt paplašināto vokālo tehniku izpētes rezultātā gūtās profesionālās iemaņas koncertu formātā, pamatojot teorētiskajā pētījumā apkopoto informāciju. Visas trīs koncertprogrammas tika veidotas kā teorētiskā darba konceptuāls turpinājums, praksē atskaņojot pētījumā identificētos paplašināto tehniku paveidus, to interpretācijas nianšes un pielietojumu latviešu laikmetīgajā mūzikā. Procesa gaitā mani mākslinieciskie projekti kļuva par sava veida eksperimentālu laboratoriju, kurā savu balsi izmantoju ne tikai kā unikālu instrumentu, bet arī kā pētījuma objektu. Koncertu saturiskais un estētiskais ietvars tika izstrādāts, balstoties uz izvirzīto mērķi – teorētiskā pētījumā gūtās zināšanas realizēt skaņas izteiksmē, ilustrējot gan muzikālā materiāla daudzveidību, gan balss plašās iespējas un variācijas.

Katrai programmai tika izstrādāta strukturēta koncepcija, kas ietvēra dramaturģisko uzbūvi, skaņdarbu atlasu, balss tehniku iepriekšēju analīzi un apguvi, kā arī pašu koncertprogrammas realizāciju. Svarīgs darbu atlases kritērijs bija tehniku notācijas veids un pieraksts partitūrā – bija būtiski identificēt un realizēt arī tādus vokālos paņēmienus, kuru fiksācija bija neviennozīmīga vai pieprasīja izteiktu interpretatīvu domāšanu. Repertuārā iekļāvu latviešu komponistu darbus, kas pārstāv dažādus stilistiskos virzienus un komponēšanas paņēmienus. Tajos novērojama gan strukturēta un precīzi norādīta tehniku izmantošana un apraksti, gan brīva un intuitīva balss apstrāde, kas man kā izpildītājam nozīmē lielāku iekšējo brīvību un atbildību par interpretāciju. Nozīmīgs faktors bija arī līdzsvars starp zināmiem, mazāk atskaņotiem, kā arī pirmatskaņotiem opusiem, kas ļāva izdarīt secinājumus gan par paplašināto vokālo tehniku tradīcijas attīstības virzienu, gan jauniem vokālās mūzikas komponēšanas paņēmieni meklējumiem. Koncertu veidošanas procesā nozīmīgu lomu ieņēma arī telpiskā un akustiskā vide. Katra programma tika pārdomāti pielāgota konkrētajai koncerttelpai – būtisku lomu spēlēja gan telpu akustiskās īpašības, gan skatuve. Šie aspekti bija īpaši svarīgi tehniku interpretācijas rakursā, jo to gala efekts cieši saistīts ar tembrālajām nianšēm, dinamiku un rezonatīvajām īpašībām. Tā kā mana pētnieciskā darba fokusā ir paplašināto vokālo tehniku izpēte, klasifikācija un praktiskā izmantošana, mākslinieciskās programmas kalpoja arī kā metodisko materiālu un pētījumu ilustrācija. Praksē pārbaudīju gan konkrētu tehniku piemērus no veidotās datubāzes, gan vokālās kategorijas, kuras strukturēju, balstoties uz artikulācijas, elpas, intonācijas un ķermeņa izmantojuma principiem. Katrā

programmā aplūkoju dažādas balss izpausmes dimensijas – no runāšanas, elpošanas un dziedrunas līdz pat dažādiem *vibrato*, čukstiem, tembrālajām saspēlēm un improvizācijai.

Līdztekus muzikālajai realizācijai programmas tika dokumentētas audio un video celiņos. Audioierakstu un piezīmju veidā fiksēju arī mēģinājumu procesu, tehniskos, psihofiziskos un interpretācijas izaicinājumus. Šīs piezīmes izmantoju gan partitūras izpētes un apguves procesā, gan kā atskautes punktu, lai novērtētu personīgās vokālās tehnikas attīstību un spēju to pielāgot katra skaņdarba specifikai. Tās kalpoja arī kā refleksijas instruments, ļaujot analizēt, kā konkrētās tehnikas maina manas interpretācijas izvēles, dziedāšanas procesu un ķermeņa/prāta reakcijas. Šāda darba gaita ne tikai padziļināja manu izpratni par elementu iedarbību un apgušanas procesu, bet arī ļāva izstrādāt individuālu, praksē un zināšanās balstītu metodisko materiālu labākai paplašināto vokālo tehniku apguvei. Šī procesa gaitā komponēju arī deviņas balss etīdes, katrā no tām pievērsoties vienai vai vairākām vienas grupas vokālajām teknikām.

Gūtā pieredze ļāva novērot vokālās tehnikas pārnēsī no mēģinājumu telpas uz publisko atskaņojumu, kā arī to, kā mainās tehniskā precizitāte, izteiksmes intensitāte un vokālā noturība atšķirīgos emocionālos un telpiskos kontekstos. Kopumā koncertprogrammu izstrāde un realizācija bija ne tikai nozīmīgs izaicinājums, bet arī radošs un reflektējošs process, kas paplašināja manu kā izpildītājas redzējumu uz balss iespējām laikmetīgajā mūzikā. Šie (un arī citi projekti) ļāva integrēt teorētiskās zināšanas dzīvā praksē, padarot pētījuma saturu dzirdamu, dzīvu un pieredzamu publikai.

Gundegas Šmites kompozīcijas *4 Night songs* iekļaušana šī pētījuma trešajā nodaļā nav nejaušība. Pirmkārt, šis ir viens no ievērojamākiem latviešu laikmetīgās mūzikas piemēriem manā līdzšinējā repertuārā. Otrkārt, tas ir viens no spilgtākajiem paraugiem tam, kā paplašinātās vokālās tehnikas, kas teorētiski analizētas šī pētījuma pirmajās divās nodaļās, tiek praktiski ieviestas laikmetīgajā vokālajā repertuārā. Saturiski un tehniski daudzslāņainais Šmites darbs sniedz iespēju iedziļināties tehniku pieraksta un interpretācijas problemātikā. Komponiste apzināti integrē dažādas balss skaņveides formas – *vibrato/non vibrato* attiecības, čukstēšanu, rečitāciju, artikulācijas elementus, *glissando*, tremolāciju, ululāciju, mikrointervālu intonēšanu un citus tehniku paveidus, kurus esmu strukturizējusi un aprakstījusi savā klasifikācijas sistēmā.

3.1. Koncertprogramma *Nakts dziesmas*

Pirmā koncertprogramma tika sagatavota 2023. gada aprīlī un maijā kopā ar pianisti Diānu Zandbergu, sitaminstrumentālistiem Arni Stepīņu un Karīnu Mazūru, kā arī klarnetisti Katrīnu Avotiņu. Koncerts notika Jāzepa Vītola Latvijas Mākslas akadēmijas Lielajā zālē 2023. gada 30. maijā plkst. 18.00. Koncerta programmā tika iekļauti šādi skaņdarbi:

Georgs Pelēcis (1947) – *Septiņi Knuta Skujenieka dzejoļi soprānam, klarnetei un klavierēm "Negudrība, ne dusmas nenāk prātā"* (2018);

Gundega Šmite (1977) – *Mēness (La Luna)* no cikla *Četras nakts dziesmas (4 Night songs)*, 2023) balsij un sitaminstrumentiem;

Anitra Tumševica (1971) – *Cēsu skiču burtnīca* balsij un klavierēm (2021);

Gundega Šmite (1977) – cikls *Rudenības* (2017) balsij un klavierēm;

Francis Šūberts (*Franz Schubert*, 1797–1828) – Ferencs Lists (*Ferencz Liszt*, 1811–1886) *Serenāde (Ständchen)* klavierēm solo (D. 957);

Helēna Tulve (*Helena Tulve*, 1972) – *Sāls (Sool)*, 2011) soprānam un sitaminstrumentiem;

Francis Šūberts (*Franz Schubert*, 1797–1828) – Ferencs Lists (*Ferencz Liszt*, 1811–1886) *Grietiņa pie ratiņa (Gretchen am Spinnrade, D.118)*, un *Meža ķēniņš (Erlkönig, D.328)* klavierēm solo;

Vikints Baltaks (*Vykintas Baltakas*, 1972) – *RiRo* soprānam un elektronikai (1999).

Koncertprogrammas pamatmērķis bija iezīmēt paplašināto vokālo tehniku praktisko realizāciju mūsdienu vokālajā repertuārā. Skaņdarbu atlases procesā akcentu liku uz tādām kompozīcijām, kurās balss traktēta kā multifunkcionāls instruments gan tehniku atskaņojuma procesā, gan mijiedarbē ar citiem instrumentiem, to skaitā elektroniku. Nozīmīga programmas daļa veltīta latviešu komponistu darbiem (Gundega Šmite, Anitra Tumševica, Georgs Pelēcis). Šāds repertuāra princips ļāva ilustrēt vokālo tehniku elastību dažādos stilistiskos mūzikas virzienos, vienlaikus uzsverot izpildītāja kā pētnieka lomu, kurš ne vien atskaņo autoru iecerēto,

bet arī aktīvi piedalās izpildījuma konstrukcijas veidošanā. Koncertā tika iekļauti arī darbi, kuros balss integrēta gan kā melodijas nesēja, gan kā ritma un tembrālā komponente (piemēram, Gundegas Šmites *La Luna* un Vīkinta Baltaka *RiRo*), izceļot tādu paņēmieni kā *glissando*, rīkles tremolo, ululācijas un balss un elektronikas sintēzi. Vienlaikus koncertā iekļautie klavieru solo skaņdarbi (Šūberta/Lista transkripcijas) kalpoja kā dramaturģiski līdzsvarojīgi elementi, nodrošinot vokālajai partijai atelpas brīžus un klausītājam – iespēju reflektēt par balss funkcionalitāti plašākā muzikālās formas kontekstā.

Koncertprogramma tika atklāta ar Georga Pelēča⁹⁶ filozofiski apcerīgo, vokāli instrumentālo darbu *Ne gudrība, ne dusmas nenāk prātā* (2018). Ar šo darbu pirmo reizi iepazinies 2022. gadā, negaidīti aizvietojošot pēkšņi saslimušu solisti un piedaloties tā atskaņojumā Salaspilī kopā ar pianisti Agnesi Egliņu un klarnetistu Gunti Kuzmu. Jau toreiz šis opuss atstāja uz mani dziļi emocionāli iespaidu, radot pārlicību par nepieciešamību nākotnē atskaņot to daudz niansētākā un tehniski sagatavotākā interpretācijā. Tāpēc lēmums iekļaut šo skaņdarbu savā pirmajā mākslinieciskajā programmā nebija nejaušs, bet gan mērķtiecīgi pamatots ar vēlmi ilustrēt *non vibrato* tehnikas lietojumu mūsdienu latviešu komponistu mūzikā. Vokālā partija šajā darbā, manuprāt, konceptuāli balstīta tieši *non vibrato* estētikā, ko apliecina nošu pieraksta īpatnības, piemēram, atkārtota dziedāšana uz vienas nots, izmantojot *quasi*⁹⁷ rečitācijas paņēmieni. Arī teksta skaidrība un tā uztveramība šajā kompozīcijā ieņem būtisku vietu, tāpēc nekontrolēts vai nevietā lietots *vibrato* riskē padarīt vārdus fonētiski neskaidrus, īpaši zemā reģistrā un klusā dinamikā. Šī iemesla dēļ apzināti izvēlējies pielietot *taiskas* skaņas paņēmieni, par spīti tam, ka partitūrā tiešu norāžu par to nav. Tajās frāzēs, kurās tomēr izmantoju klasisko *vibrato*, tas tika darīts apzināti – pārsvarā uz garākām nošu vērtībām vai frāžu noslēgumos, kur tas papildina muzikālo izteiksmi, neizjaucot teksta artikulācijas skaidrību.

Svarīgs aspekts interpretācijā bija arī *vibrato* atskaņošanas veids – to iespējams izmantot jau no skaņas sākšanās brīža vai pakāpeniski pievienot, ļaujot klausītājam vispirms sadzirdēt precīzu skaņas augstumu. Otrajā gadījumā rezultāts ir akustiski skaidrāks un bieži vien muzikāli jēgpilnāks. Šeit, protams, liela loma ir arī klausītāja uztverei un muzikālajai gaumei. Kompozīcijas intīmo un trauslo noskaņu koncertā pastiprināja ne vien vokālās tehnikas izvēle, bet arī klarnetes tembrālais skaņējums Katrīnas Avotiņas sniegumā (atskaņojums pārsvarā bija

⁹⁶ Georgs Pelēcis (1947) – latviešu komponists un muzikologs.

⁹⁷ Norādu *quasi* (no it. valodas – ‘it kā’) apzināti, jo komponists nav devis nekādas norādes partitūrā par vokālās tehnikas atskaņošanu, atstājot to interpreta ziņā. Arī *non vibrato* izmantojums ir manis izvēlēts.

bez *vibrato*), kā arī pārdomātā skatuves gaismu režija, kas vizuāli un emocionāli papildināja muzikālo vēstījumu.

Programmas turpinājumā izskanēja Gundegas Šmites skaņdarba *Četras nakts dziesmas* (4 *Night songs*, 2023) pirmā daļa *La Luna*. Pilnā cikla versijā šo darbu pirmatskaņoju 2023. gada rudenī Vācijā, sadarbojoties ar starptautiski atzīto sitaminstrumentu ansambli *Les Percussions de Strasbourg*. Diemžēl šīs koncertprogrammas ietvaros nebija iespējams nodrošināt oriģinālajam sastāvam atbilstošu sitaminstrumentu klāstu un izvietojumu, kas ir būtisks priekšnoteikums kvalitatīvai skaņdarba interpretācijai. Tādēļ, saskaņojot ar komponisti, šajā koncertā izvēlējos izmantot iepriekš sagatavotu muzikālo pavadījumu, kas radīja iespēju to atskaņot vismaz daļēji.

Lēmums iekļaut fragmentu no šīs kompozīcijas bija pamatots ar vēlmi piedāvāt ieskatu vienā no nozīmīgākajiem darbiem manā laikmetīgās mūzikas programmas repertuārā. *La Luna* ir vokāli un tehniski piesātināta kompozīcija, kurā apvienojas dažādi paplašinātās vokālās tehnikas elementi, tostarp rečitācija, *glissando*, *non vibrato* un tremolācija. Šeit tie nereti savstarpēji saplūst, veidojot arī daudzslāņainu skaņas dramaturģiju. Šīs daļas atskaņojums ļāva ilustrēt gan konkrētas tehnikas no pētījumā izveidotās klasifikācijas sistēmas, gan arī komponistes individuālo pieeju balsij kā unikālam instrumentam. Plašāka analīze par šo darbu, kā arī pārējām cikla daļām lasāma šīs nodaļas 79. lappusē.

Anitras Tumševicas⁹⁸ cikls *Cēsu skiču burtņīca* (2021) ir rakstīts balsij un klavierēm un demonstrē personisku un teksturāli smalku pieeju vokālajai skaņveidei. Šis skaņdarbs programmā tika iekļauts tāpēc, ka tas parāda balss un paplašināto vokālo tehniku pielietojumu meditatīvā un poētiskā vidē, vienlaikus kļūstot par līdzvērtīgu izteiksmes līdzekli dzejai un klavieru faktūrai. Ciklā ir trīs daļas – *Saules apspīdēts*, *Klusums* un *Sirds*. Vokālajā partijā dziedāšana nereti robežojas ar čukstēšanu, balss burtiski izgaist vai pārvēršas atkārtotu līdzskaņu plūsmā (piemēram, “mmssss”, “ssssss”), kas norāda uz balss tuvināšanu trokšņu spektram. Komponiste šeit nepiedāvā sarežģītas paplašināto tehniku norādes, taču pati balss apstrāde, zilbju izvēle, dinamiskie un agoģiskie parametri norāda uz skaidru vēlmi izlauzties no klasiskās dziedāšanas rāmjiem. Vokālās tehnikas (piemēram, *non vibrato*, daļēji dziedāta runāšana, balss krāsu niansēšana un minimālisma principu klātbūtne gandrīz katrā no frāzēm) ciklu padara par teju introspektīvu vokālo performanci, kurā dziedātāja emocionālā klātbūtne un interpretatīvā jūtība kļūst par galveno darba instrumentu. Īpaši jāatzīmē frāze “klusums ir skaists putns”, kurā komponiste panāk ne tikai teksta un skaņas saplūšanu, bet arī izceļ fonētisko

⁹⁸ Anitra Tumševica (1971) – latviešu komponiste, vijolniece un pedagoģe.

skaistumu caur līdzskaņu [s] un [m] atkārtojumiem. Tādā veidā balss kļūst par pašrefleksijas un klausīšanās telpu. Šī darba iekļaušana koncertprogrammā palīdzēja ilustrēt vēl vienu paplašināto tehniku spektra dimensiju – netieši strukturētu, poētiski piesātinātu vokālo valodu, kas apliecina, ka laikmetīgā balss izmantošana nav reducējama tikai uz efektu kopumu, bet uz muzikāli domājošas balss konceptuālu attīstību.

Koncertprogrammu turpināju ar Gundegas Šmites vokālo ciklu *Rudenības* (2017), oriģināli komponēts mecosoprānam un klavierēm ar Gunāra Saliņa dzeju. Kompozīcija sastāv no trīs daļām – 1. *Vai rudens?*, 2. *Kailā* un 3. *Līgavas*. Katra no tām atklāj gan dažādus emocionālos stāvokļus, gan tehniku daudzveidību. Komponiste izmanto plašu paplašināto vokālo tehniku spektru: čukstus, dziedrunu, runātu tekstu, kā arī ululāciju ar aizvērtu muti. Te jāatzīmē, ka Gundega Šmite ir viena no tiem retajiem autoriem, kas savu darbu aprakstos detalizēti norāda vokālajā partijā sastopamos paņēmienus (otra tāda komponiste ir Žanete Spirka – Šmites skolniece). Jau no pirmās daļas dzirdama izteikti “gaisīga” balss koncepcija – teksts tiek artikulēts ar minimālu *vibrato*, tas bieži pielīdzināts runas paņēmiem, un balss veido it kā tembrālu pāreju starp klusuma un skaņas posmiem. Otrajā daļā dominē kontrastējošs raksturs – norādes “groteski, robusti” iemieso dramatisku izteiksmi, bet partitūrā fiksētie spēcīgie dinamiskie kontrasti (no *piano pianissimo* līdz pat spēcīgam *sforzando*) liek dziedātājam pārslēgties starp intīmu skanējumu un teatrāli ekspresīvu skaņveidi. Interpretam ir īpaši svarīgi pievērst uzmanību intonācijas un artikulācijas precizitātei, straujiem reģistra lēcieniem un nepārtrauktai emocionālās intensitātes uzturēšanai. Cikla trešajā daļā balss partija veidota kā ornamentēta runa ar piesātinātu krāsu paleti – to veido ne tikai līdzskaņu un patskaņu kombinācijas, bet arī tembrāli efekti, ko pastiprina klavieru partijas tiešā līdzdalība (tremolo, *glissando* uz stīgām u. c.). Konkrētais Šmites darbs aktualizē jautājumu par balss un dzejas sintēzes iespējamību laikmetīgajā mūzikā – ciklā dziedātājam jāprot pielāgot balss tehniku katras frāzes noskaņai un teksta semantiskajam saturam, nereti uzņemoties arī stāstnieka vai cita tēla lomu.

Helēnas Tulves⁹⁹ skaņdarbs *Sāls* (*Sool*, 2011) soprānam un sitaminstrumentiem ir izcils piemērs mūsdienu igauņu vokālās kamermūzikas estētikai, kurā savijas meditatīvs plūdums, dažādu vokālo paņēmienu izmantojums un netipisks instrumentu salikums. Kompozīcija veidota kā smalki strukturēta, tekstuāli caurstrāvota skaņu ainava, kurā balss partija nenoliedzami ieņem centrālo lomu. Tulve izmanto plašu izteiksmes līdzekļu klāstu – elpas paņēmienus, pāreļpu, mikrointervālus, kā arī detalizētas dinamikas un artikulācijas nianšes.

⁹⁹ Helēna Tulve (*Helena Tulve*, 1972) – igauņu komponiste, pazīstama ar jutekliski smalku, muzikālu rokrakstu.

Darba dramaturģija nerisinās lineāri, bet vairāk viļņveidīgā kustībā, kas atgādina dabisku un vienmērīgu elpas plūdumu. Vārds “sāls” šeit iegūst simbolisku nozīmi – tā ir gan viela, kas savieno un saglabā, gan metafora cilvēka eksistenciālajai pieredzei. Tulves skaņdarba atskaņojums ļauj ielūkoties īgauņu laikmetīgās vokālās mūzikas rakstības pieredzē, kas estētiski un stilistiski atšķiras no latviešu komponistu izmantotajiem paņēmieniem.

13. nošu piemērs.

♩ = 60

tuned bottle

p

63

vienkārši nepieklājīgi, tomēr pati to dzert netaisījos. Devos uz kafējnīcu un tur kādam pusdienojošam kolēģim apvaicājos par iespējamo interesi par bezmaksas alu. Beigu beigās dzēriens atrada savu patērētāju, un es ar tukšu pudeli varēju doties uz mēģinājumu. Liels bija mans pārsteigums, kad “instrumenta” skaņošanas procesā zemākā tā nots izrādījās mazās oktāvas sol. Bija skaidrs, ka nākamreiz jānāk ar vīna pudeli, taču šoreiz gan to sagatavoju mājās. Pārējos instrumentus man palīdzēja sagādāt sitaminstrumentu katedras studenti, kuri kopā ar mani atskaņoja šo darbu.

Vīkinta Baltaka¹⁰⁰ skaņdarbs *RiRo* (1999) iezīmē koncertprogrammas *Nakts dziesmas* izskaņu, paplašinot tās stilistisko un tehnisko amplitūdu ar elektroakustiskās mūzikas piemēru. Darbs rakstīts soprānam un elektronikai, izmantojot iepriekš ierakstītu audiomateriālu. Tas reprezentē vienu no nozīmīgākajiem laikmetīgās mūzikas virzieniem, kurā komponista iecere realizēta ciešā sadarbībā ar balsi un elektronisko vidi. Darba struktūra balstīta uz komponista vēlmi mazināt tradicionālās partitūras informācijas blīvumu, aizstājot dinamiskās un artikulācijas norādes ar grafiskām zīmēm, kas norāda uz to intensitātes gradācijām. Šī metode ļauj izpildītājam aktīvi interpretēt materiālu, balstoties uz muzikālo uztveri, nevis tehniskām instrukcijām, tādējādi padarot darbu dzīvu un mainīgu atkarībā no katra atskaņotāja personības un lēmumiem.

No vokālās perspektīvas *RiRo* ir īpaši izceļams tāpēc, ka balss tajā izmantota kā elastīgs un dinamisks instruments. Te nav konkrēta literārā teksta, fonēmu virknējumi kalpo kā tembrāli artikulācijas un ekspresijas līdzekļi. Tas atbilst paplašināto vokālo tehniku pamatprincipiem, īpaši uzsverot mēles, mutes dobuma un elpas artikulēšanas iespējas bez ierastā valodas balsta. Komponists izmanto *glissando*, tremolāciju, skaņu fragmentēšanu, elpas artikulāciju, kā arī fokusētu skaņu veidošanu ar fonēmām “ka”, “ti”, “nai” utt., kuras partitūrā atzīmētas ar starptautiskās fonētikas simboliem.

Šī skaņdarba iekļaušana koncertprogrammā kalpo kā konceptuāls papildinājums līdzās Gundegas Šmites un Helēnas Tulves kompozīcijām, piedāvājot Baltijas valstu komponistu atšķirīgo skatījumu uz balss un skaņas savstarpējo mijiedarbi. Šī kompozīcija ilustrē arī vokālā izpildītāja prasmi orientēties nestandarta partitūras pierakstos, elastīgi pielāgojot savu interpretāciju tehniski sarežģītās un improvizācijas brīvību pieprasošās situācijās, vienlaikus sinhronizējot balsi ar iepriekš sagatavotu elektronisko materiālu. Tādā veidā *RiRo* kļūst par

¹⁰⁰ Vīkints Baltaks (*Vykintas Baltakas*, 1972) – lietuviešu komponists, diriģents un vokālo projektu kurators, pazīstams ar savām strukturāli smalkajām un konceptuāli izstrādātajām kompozīcijām.

būtisku apliecinājumu ne tikai balss instrumentālajām iespējām, bet arī dziedātāja izpratnei par skaņas struktūru, telpiskumu un dramaturģiju laikmetīgā kontekstā.

3.2. Sfēra/Balss. Buravickis/Majore.

2024. gada 9. jūlijā Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā notika koncerts, kurš kļuva par būtisku notikumu Latvijas laikmetīgās vokālās mākslas un tehnoloģiskās inovācijas dzīvē. Projekts tika realizēts īpaši tam būvētā trīsdimensiju skaņas kupolā, nodrošinot klausītājiem unikālu akustisko pieredzi. Ambisoniskā jeb imersīvā skaņa ir inovatīva tehnoloģija, ar kuras palīdzību notiek virtuāla trīsdimensiju skaņu lauka veidošana un reproducēšana. Līdzīgi kā jebkura akustiskā skaņdarba laba interpretācija bieži kalpo par šī skaņdarba kvalitātes noteikšanas kritēriju, tā arī pareiza skaņu sfēras reproducēšana kalpo par telpiska skaņdarba kvalitātes kritēriju. Tehnoloģija joprojām attīstās, un ir paredzams, ka nākotnē tā ieņems nozīmīgu lomu mūzikas, kino, virtuālās vides, audioproducēšanas u. c. nozarēs, – interese par to strauji pieaug ne tikai popa un džeza, bet arī laikmetīgās un akadēmiskās mūzikas auditorijās visā pasaulē. Ambisoniskā skaņa paplašina mūzikas uztveres pieredzi un tehnoloģiskās robežas, sniedz dabisku un visaptverošu skaņu pārdzīvojumu. Latvijā šī tehnoloģija parādījusies salīdzinoši nesen, un viens no tās pirmatklājējiem šeit ir komponists Platons Buravickis¹⁰¹, kurš bija arī šī koncerta otrs dalībnieks. Notikumā piedalījās arī pianiste Veronika Rinkule¹⁰².

Programmas pamatā bija ideja par vokālā skanējuma atbrīvošanu no tradicionālās priekšnesuma linearitātes, veidojot dinamisku, telpā brīvi plūstošu skaņu vidi. Mana balss tika integrēta Buravicka komandas veidotajā struktūrā, radot polifonisku un daudzslāņainu akustisko faktūru, kurā paplašinātās vokālās tehnikas saplūda ar telpiskām skaņas manipulācijām. Balss kļuva par daļu no visaptverošas skaņu arhitektūras, ne tikai komunikatīvu, bet arī telpisku un materiālu, fenomenu.

Koncerta programma tika veidota pamīšus, atskaņojot gan Platona Buravicka elektroniskās etīdes, gan manis pašas komponētu vokālo ciklu, kā arī citas kompozīcijas. Tika atskaņoti šādi skaņdarbi:

Viktorija Majore – dziesmu cikls *Vīrs bez ceļa* (2024);

¹⁰¹ Platons Buravickis (1989) – latviešu jaunās paaudzes komponists, pārstāv laikmetīgās mūzikas un eksperimentālās elektronikas virzienus.

¹⁰² Veronika Rinkule (1979) – pianiste, Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas docente.

Platons Buravickis (1989) – *Étude Ambisonique 2* (2024);

Mairita Semjonova (1995) – *Es būšu parkā par solu* (2018);

Andrejs Mārtiņš Grīnbergs (2000) – *Divi Knuta Skujenieka dzejoļi* (2024);

Platons Buravickis – *Étude Ambisonique 3* (2024);

Ansels Kaugers (1982) – *Dzejolis* (2024);

Platons Buravickis – *Étude Ambisonique 4* (2024);

Platons Buravickis, Viktorija Majore – Elektronikas un balss improvizācija.

Koncerts tika atklāts ar manas kompozīcijas *Vīrs bez ceļa* pirmatskaņojumu. Tas ir trīsdaļīgs cikls, no kura pirmā un trešā daļa rakstīta balsij un klavierēm, bet otrā daļa – balsij un elektronikai, kuru realizēt palīdzēja Platons Buravickis. Šī kompozīcija tapa kā rezultāts manai gadu ilgušai sadarbībai ar komponistu Jāni Petraškeviču, kura vadībā tapa arī šī pētījuma pielikumā pievienotās vokālās etīdes balsij. Izvēloties kompozīciju kā C daļas kursu, nolēmu, ka komponēšu sev un savai balsij, procesu organizējot ne tikai kā eksperimentālu vidi, tiešā veidā spēlējoties ar savas balss iespējām, bet arī kā izaicinājumu – attīstot savas kompozīcijas prasmes, radot mērķtiecīgu un mākslinieciski pamatotu vokālās tehnikas un mūzikas formas sintēzi. Darba teksta pamatā ir fragmenti no zviedru dzejnieka Ērika Lindegrēna¹⁰³ dzejoļu krājuma *Vīrs bez ceļa* (*Mannen utan vag*, 1940), ko atdzejojis Zigurds Elsbergs¹⁰⁴. Interesanti, ka Lindegrēnam savulaik izveidojās sadarbība ar komponistu Kārli Birgeru Blūmdālu¹⁰⁵ – ar viņa libretiem top ne tikai vairākas operas un baleti, bet arī oratorija ar nosaukumu *Spoguļu zālē*. Sonetus, kas rakstīti bez lielajiem burtiem, atskaņām un tikpat kā bez pieturzīmēm saņēmu kā dāvanu no cita komponista. Sākotnēji tiem nepievērsu uzmanību, taču, sākot potenciālas kompozīcijas teksta meklējumus, manās rokās nonāca neliels, zilos samta vākos publicēts

¹⁰³ Ēriks Lindegrēns (*Erik Lindegren*, 1910–1968) – zviedru dzejnieks, kritiķis un literatūras modernists, viens no nozīmīgākajiem 20. gs. Zviedrijas avangarda pārstāvjiem.

¹⁰⁴ Zigurds Elsbergs (1932–2024) – latviešu dzejnieks, tulkotājs un atdzejotājs.

¹⁰⁵ Kārlis Birgers Blūmdāls (*Karl Birger Blomdahl*, 1916–1968) – zviedru komponists un diriģents, viens no vadošajiem 20. gs. Zviedrijas modernisma mūzikas pārstāvjiem.

krājums. Un tieši *Spoguļu zemē* bija pirmais fragments, kas ar mani burtiski rezonēja, – skaņdarbs tapa divu dienu laikā. Tas sākas ar īsu klavieru *intro*, kam seko izčukstētas pirmās soneta rindas balsī. Melodija parādās vien 18. taktī. Darbā izmantoju gan čukstēšanas, gan pāreļpas tehnikas, pievienoju arī izsaucienu un vēja imitācijas paņēmienus (skat. 14. nošu piemēru).

14. nošu piemērs.

Viktorija Majore. *Vīrs bez ceļa* – *Spoguļu zālē*, 62.–63. t.

rit. - - - - -

lar pāreļpu *lčukstus*

spo - gu-ļu zā - lē spo - gu-ļu zā - lē...

pp

Cikla otrajā daļā *Klejoņtājs* vēlējos imitēt stiklainas, it kā nedabiskas skaņas pavadījumu, tāpēc partitūrā pie pavadījuma apzināti veidota norāde *Glass Harmonica* jeb ūdens glāzes kā mūzikas instruments. Oriģinālā tās ir sešas attiecīgos augstumos noskaņotas vīna glāzes, pildītas ar noteikta daudzuma ūdeni – slidinot samērcētu pirkstu ap to augšējo malu, ir iespējams radīt unikālu toni¹⁰⁶. Koncertā gan lūdzu šīs notis apspēlēt Platonam Buravickim, kurš ar savu datoru un elektronikas palīdzību tās pārvērtā trauklās un *quasi* ziemeļblāzmas ainavas skaņās. Norādītie seši skaņu augstumi nekad neskan vienlaikus, tie savstarpēji mijiedarbojas un veido īpatnējus akordu un intervālu salikumus. Tie papildina arī vokālo līniju, kura rakstīta samērā brīvā plūdumā. Balss partija ir robusta, harmoniski izaicinoša, rakstīta ciešā mijiedarbē ar teksta atklāsmēm, satur neierastu intervālu lēcienus, kā arī vairākas paplašinātās tehnikas – rīkles tremolāciju, ululāciju, elpošanas paņēmienus un *glissando*. Cikla trešā daļa *...un viņa jautā* iesākas ar jautājošu intonāciju, jo atšķirībā no diviem iepriekšējiem sonetiem šeit vārdu autors lieto jautājuma zīmi. Seko stāstošs satura izklāsts vokālajā partijā, kuru pavada krāsaini akordi klavierpavadījumā. Šīs dzejas rindas mani uzrunāja ar šķietamu gaišumu, mīlas sāpēm un iekšējo pārdzīvojumu, kas noslēdzas ar secinošu: *viņa raudāja par to, ka jāredz mani šajā klusumā*. Šajā skaņdarbā izmantoju tikai vienu vokālo paņēmienu – recitāciju –, gan tāpēc, kā tā ir salīdzinoši ļoti reta tehnika Latvijas mūzikas ainavā, gan arī tāpēc, ka vēlējos kaut ko tādu iekļaut savās kompozīcijās.

¹⁰⁶ Šāds paņēmienš novērojams arī Ērika Ešenvalda kora mūzikā.

Koncerta turpinājumā atskaņoju Mairitas Semjonovas *Es būšu parkā par solu*. 2017. gadā man bija tas gods šo darbu atskaņot Pētera Vaska kompozīcijas konkursā jauniešiem komponistiem, toreiz izcīnot ar šo darbu trešās vietas prēmiju. Darbs no tā laika man palicis atmiņā kā ļoti konkrēts, nedaudz noslēpumains un dažādu tembru spēļu piepildīts. Prieicājos, ka bija iespēja to atskaņot arī tāpēc, ka nereti konkursiem rakstīti komponistu agrīnie darbi vēlākus atskaņojumus nepiedzīvo. Jāatzīst gan, ka šī bija arī viena no izaicinošākajām kompozīcijām šajā koncertā – tas tāpēc, ka autore apzināti lietojusi ingresīvo fonāciju konkrētos skaņas augstumos. Nedomāju, ka ar to veiksmīgi tiku galā, lai gan mēģinājumu procesā viss izdevās labi. Komponistei šeit arī ļoti raksturīgas tembrālās norādes, kādā raksturā dziedamas konkrētās frāzes. Ļoti spilgts piemērs ir 41. takts, kurā izmantots runas paņēmiens un dota norāde “koķeti”, skat. 15. nošu piemēru.

15. nošu piemērs.

Mairita Semjonova. *Es būšu parkā par solu*, 41.–42. t.



Izaicinājumu noteikti sagādā arī klavieru partijas visai sarežģītais pavadījums, ko šajā gadījumā apgrūtināja lielais attālums starp mani un koncertmeistari Veroniku Rinkuli. Te jāpiebilst, kas skatuves uzbūves specifikas dēļ es atrados Mūzikas akadēmijas Lielās zāles skatītāju daļā uz paaugstināta podesta. Savukārt skatītāji tika izvietoti akustiskā kupola iekšpusē, kurā tika izvietoti 19 skaļruņi dažādās pozīcijās un vietās. Vietas trūkuma dēļ klavieres izvietoja skatuves labajā stūrī, taču ērtībai katrai no mums tika piešķirts monitors. Ar tā palīdzību saprasties ar Veroniku bija vieglāk, tomēr dažādu tehnisko izaicinājumu dēļ vairāk nācās paļauties uz sajūtām, nevis audioaparāturu.

Koncerta turpinājumā skanēja divas Andreja Mārtiņa Grīnberga¹⁰⁷ īpaši manai balsij radītas miniatūras bez pavadījuma. Arī šie darbi koncertā izskanēja pirmo reizi un kalpoja kā piemērs *a cappella* paņēmiena kompozīcijām. Komponists ir plūstošu melodiju meklētājs,

¹⁰⁷ Andrejs Mārtiņš Grīnbergs (2001) – latviešu jaunās paaudzes topošais pianists, komponists.

romantiķis un Knuta Skujenieka daiļrades cienītājs. Miniaturā atrodama vien *glissando* tehnika, bet arī interesants interpretatīvs paņēmieni – netiek dots ritmiskais zīmējums, bet gan tikai nošu augstumi. Komponista norāde “brīvā ritmā” ļauj šo fragmentu interpretēt pēc savām sajūtām un vēlmēm – tempu un ritma zīmējumu gan paātrinot, gan palēninot.

Ansela Kaugera izteismīgais skaņdarbs *Dzejolis* tika apzināti pievienots koncertprogrammai tāpēc, ka paredz divu (!) papildu sitaminstrumentu spēli paralēli vokālajai partijai. Arī šo darbu pirmatskaņoju pāris mēnešus iepriekš Pētera Vaska kompozīcijas konkursa ietvaros kopā ar pianistu Rihardu Plešanovu. Jau sagatavošanās procesā zināju, ka šis ir izcils piemērs, kurā apvienojas dziedātāja iekšējā ritma izjūta, spēja salāgot balsi un roku darbību, turklāt katrai atvēlot savu partiju. Tas bija patiešām milzīgs izaicinājums – vispirms apgūt tik neierastu instrumentu – mazās bungas. Liels bija mans atklājums, cik precīzām jābūt labās rokas kustībām, jo tā ne tikai diktēja ritmu, bet arī tās piesitiens – vājāks vai stiprāks – mainīja dinamisko plānu. Kreisā roka bija paredzēta instrumentam ar nosaukumu *wood blocks* jeb koka sitamajiem blokiem – nelieliem, dobiem koka priekšmetiem, pa kuriem uzsitot tie skan konkrētā augstumā. Balss uzdevums paralēli sitaminstrumentu spēlei – deklamācija jeb runāšana bez konkrētiem augstumiem, bet konkrētā ritma ietvarā. Grūtības sagādāja ne tikai roku kustību un balss savstarpējā sinhronizēšana, bet jo īpaši – mainīgais metra zīmējums, kā arī izaicinošā klavieru partija. Šis ir tas piemērs, kas apliecina milzīgo solfedžo nozīmi dziedāšanas studiju laikā, – precīza ritmizēšana, tempa, metra un taktsmēra izpratne, rēķināšana, skaitīšana un vienlaikus mūzikas radīšana ir nūdien slīpējami paņēmieni, ko var ne visi. Turklāt es te nepieskaitīju dinamisko plānu, kā arī tekstuālo un interpretācijas nozīmi. Interesanti, ka divi skaņdarba posmi veidoti vokālīzes formā – vidēji zemā tesitūrā esošā melodija ir dziedošāka, tomēr saglabā nelielu robustumu un drīzāk kalpo kā skanisks papildinājums klavieru partijai, nevis neatkarīga melodija.

Koncerta izskaņā ar komponistu Platonu Buravicki vienojāmies uz vietas radīt muzikālu improvizāciju. Par pamatu Platons izmantoja kādu savu elektronikai radītu skaņdarbu, kas tika salāgots ar imersīvās skaņas būvi, savukārt es pievienoju garas un intonētas skaņas. To, kādas tās būs, mēs iepriekš neizrunājām, tikai vienojāmies, ka tās būs plūstošas un mainīgas.

Kopumā koncerts *Sfēra/Balss. Buravickis/Majore* apliecināja, ka laikmetīgās vokālās mākslas nākotne ir cieši saistīta ar tehnoloģiju attīstību un starpdisciplināru sadarbību. Tas bija ne tikai mākslinieciski nozīmīgs notikums, bet arī zinātniski un pētnieciski vērtīgs eksperiments, kas paplašina izpratni par balsi kā instrumentu, tās robežām un iespējām 21. gadsimtā.

3.3. Skanošais klusums. Dzīvā balss

2025. gada 13. jūnijā Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Lielajā zālē norisinājās manas mākslinieciskās pētniecības trešais un noslēdzošais koncerts *Skanošais klusums. Dzīvā balss*. Programma tika veidota kā akustiski vizuāla pieredze, kuras centrā pozicionēta balss kā vienīgais skaņas avots un vienlaikus arī radošs instruments. Koncerta koncepcijas pamatā bija ideja par balsi kā autonomu mākslinieciskās izteiksmes nesēju – atbrīvotu no tradicionāli pieņemtajām instrumentāli pavadošajām funkcijām un teatrāliem uzslāņojumiem. Vienlaikus tika demonstrēta dažādu vokālo tehniku semantika un to daudzveidība.

Programmas veidošanā tika izvēlēti darbi, kas reprezentē gan starptautisko, gan Latvijas laikmetīgās vokālās mūzikas ainavu, iekļaujot gan kanoniskus darbus (piemēram, Lučāno Berio *Sequenza III*), gan vairākus pirmatskaņojumus. Koncertā skanēja arī manis pašas komponētās un ieskaņotās vokālīzes, kuras deva “atelpas” brīžus starp dzīvo izpildījumu, bet klātesošajiem piedāvāja saklausīt dažādas tehnikas kā *non vibrato* un mikrointervālu dziedāšanu, improvizāciju, dažādus *vibrato* paveidus, čukstēšanu un citus elementus.

Koncerta telpiskais un vizuālais risinājums tika rūpīgi pārdomāts un realizēts sadarbībā ar profesionāļu komandu. Gaismu dizaina izstrādi un izpildi uzņēmās mākslinieks Ivars Vācers kopā ar tehnisko grupu, savukārt skaņu dizaina uzraudzību un elektronikas sinhronizāciju veica Edmunds Mickus, Jēkabs Ošiņš un Armands Skuķis. Videomateriālu un projekciju vadību nodrošināja Rolands Majors. Vizuālo komponentu uzdevums bija paplašināt interpretācijas telpu, akcentējot balss klātbūtnes spēli. Projekta idejiskā struktūra (*Skanošais klusums* – ierakstītās vokālīzes, *dzīvā balss* – dzīvais izpildījums zālē) ļāva radīt vienlaikus meditatīvu un dinamisku koncertpieredzi, kurā balss loma tika paplašināta ārpus dziedājuma klasiskā izpratnes lauka, tādā veidā kļūstot par daudzslāņainu, brīžiem pat “neērtu”, bet tieši tādēļ mākslinieciski spēcīgu komunikācijas formu. Koncerta programmā tika iekļauti šādi skaņdarbi:

Viktorija Majore – *Vokalīze Nr. 2 – Non vibrato* (skaņas ieraksts + video projekcijas);

Henrijs Poikāns (2001) – *About the supreme object and aim* (dzīvais izpildījums);

Viktorija Majore – *Vokalīze Nr. 5 – Kartogrāfs* (skaņas ieraksts + videoprojekcijas);

Armands Skuķis (1971) – Divas daļas no cikla *Trīs Jāņa Baltvilka dzejoļi* (2021) balsij un elektronikai: *I Vasarlaiks* un *III Kurzemes zvanu spēle* (dzīvais izpildījums);

Viktorija Majore – *Vokalīze Nr. 3 – Sprechgesang* (skaņas ieraksts + videoprojekcijas);

Arturs Maskats (1957) – *Indian summer* (2025) balsij *a cappella*/pirmatskaņojums un dzīvais izpildījums;

Viktorija Majore – *Vokalīze Nr. 9 – Fast* (skaņas ieraksts + videoprojekcijas);

Rafaele Sardženti (*Raffaele Sargenti*, 1980) – *Liquid preludes for voice a cappella* (2018):

I – *At sea I learned how little a person needs, not how much*; II – *Calm seas never made a good sailor*; III – *Every drop in the ocean counts*; IV – *There's never an end for the sea* (dzīvais izpildījums);

Viktorija Majore – *Vokalīze Nr. 7 – Improvisation* (skaņas ieraksts + videoprojekcijas);

Dāvis Vilks (1998) – *Power is often very quiet* (2025) balsij *a cappella* / pirmatskaņojums un dzīvais izpildījums;

Viktorija Majore – *Vokalīze Nr. 3 – Vibrato* (skaņas ieraksts + videoprojekcijas);

Žanete Spirka (2002) – *Psychotic chick's shame* (2025) balsij un elektronikai / pirmatskaņojums un dzīvais izpildījums;

Viktorija Majore – *Vokalīze Nr. 8 – Microtonal* (skaņas ieraksts + videoprojekcijas);

Lučiano Berio (*Luciano Berio*, 1925–2003) – *Sequenza III* (1965) – dzīvais izpildījums.

Koncerts sākās ar vienu no manām oriģinālkompozīcijām – *non vibrato* tehnikas etīdi –, un tā tika atskaņota ierakstā kopā ar videoprojekcijām uz ekrāna. *Taisnas* un frāzes ietvaros nepārtrauktas skaņas realizēšana ir izaicinājums jebkuram interpretam – dziedājumu ne tikai jāspēj noturēt pastāvīgā *non vibrato* paņēmienā, tajā ir jāatrod arī emocionāls dziļums un jēga ārpus tradicionālās liriskās ekspresijas. Šo uzdevumu sarežģī patskaņa [u] izmantojums – tam nepieciešama nepārtraukta un līdzena gaisa plūsma un elpas, kā arī muskulatūras kontrole. Atsakoties no *vibrato* kā pašvērtības, koncentrējoties uz balss lineāro plastiku un precīzu intonāciju. Vokālo līniju veidoju plūstošu, to attīstīt palīdz sešu astotdaļu taktsmēra izvēle.

Klavierpavadījumu komponēju vienkāršos, tonāli skaidros akordos, nelielu ritmisko attīstību realizējot vien skaņdarba vidusdaļā. Balss partijas frāzējums bieži izskan, it kā jautājot, klusumā vai pat izdziestot, radot telpiskuma un miera noskaņu. Komponēšanas procesā domāju par *non vibrato* paņēmieni kā meditāciju par skaņas esenci, skaņas dvēseli. Tā, it kā attīrīta no visa liekā, no izpildītāja prasa gan perfektu elpas vadību, tāpat iekšēju disciplīnu un augstu jutību pret dinamikas un harmonijas niansēm.

Koncerts turpinājās ar Henrija Poikāna kompozīciju *About the supreme object and aim* – pirmais darbs, kas skanēja dzīvajā izpildījumā. Komponists izmantojis rindas no Oskara Vailda¹⁰⁸ tekstiem, un nosaukums varētu tikt tulkots šādi: par augstāko mērķi un būtību (mans tulkojums). Šī ir vokāli niansēta kompozīcija, kurā atspoguļota refleksija par dzīves un mīlestības jēgu. Darba partitūra satur norādes par izpildījuma tembrālo un emocionālo skaņējumu, piemēram, “nazāli, kariķējoši”, “rūcoši, dusmīgi”, “sapņaini, slinki”, “vīzdegunīgi, neuztverami” u. c. Šīs instrukcijas rosina izpildītāju izmantot plašu artikulācijas un tembrālo paleti. Tāpat dzirdamas epizodes, kas pāriet no noteikta augstuma skaņām uz runai tuvām vai pilnībā izrunātām frāzēm. Apguves procesā izaicinājumu sagādāja tesitūra, kādā autors iesāk vokālo partiju, – *fa diez* mazajā oktāvā. Man kā augstas balss īpašniecei šis sagādāja grūtības. Ar laiku pamanīju – ja balsi pa dienu “nenostrādinu” un nenoslogoju, apakšas dabiski veidojas skaņīgākas. Īsi pirms koncerta tehniku uzlaboju, pateicoties Zanes Šmites¹⁰⁹ ieteikumam virzīt skaņu deguna rezonatoros, tādā veidā gūstot zemu, bet precīzāku un fokusētāku toni. Lai arī Poikāns drosmīgi izmanto dažādas vokālās tehnikas, darbs nav pārsātināts ar informāciju un drīzāk uztverams kā kontemplatīvs, ar izteiktu semantisku virzību un filozofiskām pārdomām komponēts vēstījums.

Koncerts turpinājās ar manis komponēto un ieskaņoto vokālīzi Nr. 5 – *Kartogrāfs*. Tekstam izmantoju trimdas dzejnieces Ainas Kraujietes¹¹⁰ dzejas rindas no dzejoļa ar tādu pašu nosaukumu. Šajā etīdē apvienoju vairākas paplašinātās tehnikas – čukstus, runāšanu, dziedāšanu ar pāreļu. Jāatzīmē, ka tikai vēl viena vokālīze no kopskaitā deviņām satur tekstu, un tā ir dziedrunas jeb *Sprechgesang* tehnikas etīde, kuru bez vārdiem nebūtu iespējams realizēt un par kuru rakstīšu tālāk tekstā. *Kartogrāfu* komponēju kā vienu no pēdējām, tāpēc nolēmu runāšanas paņēmienus integrēt arī šoreiz, izmantojot īstu dzejas tekstu.

¹⁰⁸ Oskars Vailds (*Oscar Wilde*, 1854–1900) – īru rakstnieks, dzejnieks un dramaturgs, viens no spilgtākajiem estētisma un dekadences kustības pārstāvjiem 19. gs. beigās.

¹⁰⁹ Zane Šmite (1964) – latviešu dziedātāja, vokālā pedagoģe, etnomūziķe.

¹¹⁰ Aina Kraujiete (1923–2003) – trimdas latviešu dzejniece.

Kā otro dzīvā izpildījuma skaņdarbu atskaņoju divas daļas no Armanda Skuķa dziesmu cikla *Trīs Jāņa Baltvilka dzejoļi* – Nr. 1 *Vasarlaiks* un Nr. 3 *Kurzemes zvanu spēle*. Abās kompozīcijās vispirms izskanēja melodija *a cappella*, kuru dators koncerta laikā ierakstīja īpašā programmā. Melodijai attīstoties, balsij “dzīvajā izpildījumā” pievienojās iepriekš ierakstītais materiāls ar laika nobīdes efektu un it kā uzslāņojās esošajam. Vienam līmenim pievienojās nākamais, veidojot vairāku balsu kanonu un harmoniskas akordu vertikāles. Interesanti, ka klausītāji uz skatuves redzēja tikai mani, taču skaņa radīja iespaidu par vismaz četrām vienlaikus dziedošām solistēm. Koncerta laikā man nebija ne jausmas par to, kā realitātē šie skaņdarbi izklausīsies. Tas tāpēc, ka skandas, pa kurām balss ierakstā tika atskaņota, atradās man priekšā un sānos. Novēlotās atbalsis dzirdēju tikai kā klusinātas skaņu nobīdes, tās mani netraucēja. Taču liels bija mans pārsteigums, klausoties koncerta ierakstu, –rezultāts nūdien raisīja baznīcas zvanu skaņu asociācijas! Turklāt gandrīz visi uzslāņojumi bija vienādi skaļi, un, klausoties ierakstu, bija gandrīz neiespējami noteikt, kura balss īstenībā skan dzīvajā izpildījumā.

Koncerta turpinājumā ierakstā skanēja manis komponētā vokālīze Nr. 4 – *Sprechgesang* (jeb dziedrunas tehnikas etīde). Jau iepriekš pieminēju šo kompozīciju saistībā ar teksta izvēli. Šajā miniatūrā izmantoju vācu grupas *Rammstein* solista Tila Lindemana¹¹¹ dziesmas *Spieluhr* fragmentus. Tā ir rakstīta vācu valodā un stāsta par mazu bērnu, kurš vēlējas palikt viens un izlikās par mirušu. Taču apkārtējie notic viņa nāvei un to apglabā. Bērns ziemas spelgonī pamostas un skumji dzied no kapa. Vissspilgtāk dziedrunas tehniku savā laikā izstrādāja Arnolds Šēnbergs, iespējams, tieši tāpēc nevarēju iedomāties citu valodu, kurā komponēt balss etīdi ar dziedrunas elementiem. Turklāt pati vācu valoda man šķiet ārkārtīgi pateicīga šīs tehnikas attēlošanai – tajā ir daudz dziedošo līdzskaņu savienojumu, tembrālas vārdu izskaņas, kā arī ritmiski skarba fonētika, kas artikulāciju padara par neatņemamu muzikālā satura nesēju. Izvēloties dziedrunas principu kā vokālo tehniku, šajā etīdē apzināti tuvojos robežlīnijai starp runu un dziedājumu, ļaujot vārdam saglabāt tā dramatisko kodolu, vienlaikus ievijot to strukturētā muzikālā formā. Nozīmīgu lomu piešķīru runas ritmiskajai precizitātei, kas šajā tehnikā kļūst par balss ekspresijas pamatmehānismu. Vokālā partija balstīta uz precīzi notētas, bet melodiski neintonētas frāzēšanas estētiku. Tas klausītājiem ļāva uztvert gan teksta saturu, gan muzikālās frāzes uzbūvi. Vokālo ekspresiju pastiprināju arī ar telpisku skaņas apstrādi un vizuālām projekcijām, kas veidoja papildu dialogu starp skanošo balsi un tās vizuālo metaforu.

¹¹¹ Tils Lindemans (*Till Lindemann*, 1963) – vācu dziedātājs, dzejnieks un mūziķis, pazīstams kā industriālās metālmūzikas grupas *Rammstein* solists un līdzautors.

Koncerta turpinājumā skanēja pirmais šī vakara pārsteigums – Artura Maskata¹¹² kompozīcija *Indian summer* (*Atvasara*) ar Emīlijas Dikinsoņes¹¹³ vārdiem. Apzināti lietoju vārdu “pārsteigums”. Jo, pirmkārt, šī bija komponista debija konkrētajā žanrā (balsij *a cappella*), un, otrkārt, šajā vakarā skaņdarbs piedzīvoja pirmatskaņojumu. Kompozīcija būvēta kā izsmalcināta dzejas ainava, kuras centrā pozicionēts Dikinsoņes lirikas iekšējais dialogs ar pārlaicīgu trauslumu un introspektīvu siltumu. Darba sākums noskaņo klausītāju uz intīmu iekšējās pasaules tvērumu – balss virzās plūstošu frāžu vilnī, kas pakāpeniski atklāj stāstu. Harmoniskā valoda ir smalki modulēta, tuvinoties tonālajam *re minora* centram, tomēr – saglabājot poētisku pļavas toņu spektru. Vokālā partija ir mākslinieciski prasīga un aptver plašu diapazonu – tās emocionālā intensitāte, artikulācijas nianse un frāzējuma plastika no dziedātāja pieprasa izcilu tehniku un elpas kontroli. Frāzes – gan melodiskās, gan tekstuālās – attīstītas kā iekšējās pārdomas, radot dzejas un mūzikas viengabalainu plūdumu. Sākotnēji viegli peldošās, maigās līnijas pāriet intensīvākās, harmoniski piesātinātās epizodēs (piemēram, frāzē *Oh, sacrament of summer days*), kurās dzirdams Maskatam raksturīgais kulminācijas modelējums *piano* dinamikā, – tas neiznīcina trauslumu, bet saturiski to piepilda. Ritmiski un tembrāli caurspīdīgā izskaņa liecina par komponista prasmi vadīt vokālās līnijas lokus caur emocionālās spriedzes un apvaldītu sāpju un samierināšanās skaistuma prizmu. Tikai izskaņā komponists iekļauj divu tehniku elementu – ululāciju un *non vibrato* – skanējumu. Manuprāt, *Indian summer* ir delikāts un filigrāns laikmetīgās latviešu vokālās mūzikas paraugs, tā ir balss centrēta kompozīcija, kurā katrs vārds un skaņas mirklis ir kā gaismas refleksija uz iedomāta noskaņu audekla.

Koncerta programmas turpinājumā skanēja vēl viena no manis komponētajām vokālīzēm – Nr. 9, *Fast* (jeb ātrā). Šīs kompozīcijas pozicionējums programmā nebija nejaušs – tā apzināti ievietota starp liriskākiem, poētiski plūstošiem skaņdarbiem, lai uzsvērtu etīdes ritmisko intensitāti un koncentrēto struktūru. Jāatzīst, arī šīs etīdes kompozīcijas procesā ietekmējos no sev tīkamas mūzikas – šoreiz tā bija mūziķa Kipa Vingerā¹¹⁴ daiļrade. Mani aizrāva ideja par ātra un mainīgā metroritmā plūstoša muzikāla teikuma integrēšanu lielākā kompozīcijā. Tā tapa miniatūra, kuras pamatā ir viens akcentēts motīvs, kas pastāvīgi atkārtojas. Bet ir dažas nianse. Katrs motīvs atsākas ar citu noti, saglabājot mainīgo metru un radot

¹¹² Arturs Maskats (1957) – latviešu komponists, pazīstams ar melodisku, dramaturģiski izteiksmīgu un stilistiski daudzslāņainu mūziku.

¹¹³ Emīlija Dikinsoņa (*Emily Dickinson*, 1830–1886) – amerikāņu dzejniece, tiek uzskatīta par vienu no ietekmīgākajām figūrām amerikāņu literatūrā.

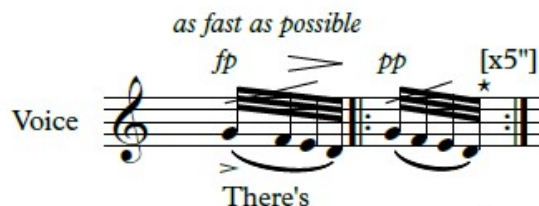
¹¹⁴ Kips Vingers (*Kip Winger*, 1961) – amerikāņu dziedātājs, komponists, rokgrupas *Winger* dibinātājs.

akcentu maiņas un izaicinošus artikulācijas uzdevumus. Temps ir spoži ātrs, un klavieru pavadījumā esošās akordu vertikāles uzdevumu neatvieglo. Ieraugot šīs kompozīcijas partitūru, mana darba teorētiskais vadītājs Ph. D. Andris Vecumnieks pasmaidīja un pavaicāja: “Vai akadēmijā būs vēl kaut viens dziedātājs, kas spēs bez tevis šo nodziedāt?”¹¹⁵ Šajā brīdī mani pārņēma bažas: ja nu tiešām es rakstu tā, ka neviens to nevarēs atkārtot? Vokālā partija nūdien ir gana virtuozā un pieprasa ārkārtīgu precizitāti. Taču mani nomierināja komponists Jānis Petraškēvičs, sakot, ka drīkstu rakstīt tā, kā vēlos, un tā, kā tajā brīdī jūtu. Galu galā – ja es pati varu to iemācīties un nodziedāt, kāpēc lai to nevarētu citi?

Rafaele Sardženti ir mūsdienu itāļu komponists, kura skaņdarbs *Liquid preludes* (2020) skanēja koncerta turpinājumā. Šo kompozīciju pilnīgi nejauši uzgāju internetā, tomēr pieejamā informācija par to bija diezgan skopa. Noklausoties atsevišķus šī darba fragmentus sociālajos tīklos, nolēmu meklēt notis. Tā kā tādas nebija atrodamas ne izdevniecībās, nedz bibliotēkās, nolēmu sazināties ar pašu komponistu, – un man par lielu prieku viņš atsaucās. Uzzināju, ka šis darbs vēl nav publicēts, tie, ko biju atradusi tiešsaistē, bija fragmenti citu izpildītāju sastāvam. Taču viņš bija priecīgs, ka vēlos to iestudēt, un atsūtīja notis balsij *a cappella* ar visiem komentāriem par izpildījuma niansēm, pretī lūdzot koncerta ierakstu. Cikla četras daļas – “*At sea I learned how little a person needs, not how much*”, “*Calm seas never made a good sailor*”, “*Every drop in the ocean counts*” un “*There’s never an end for the sea*” – balstītas uz dažādu autoru tekstiem (Robins Lī Greiems (*Robin Lee Graham*), Franklins D. Rūzvelts (*Franklin D. Roosevelt*), Joko Ono (*Yoko Ono*), Semjuels Bekets (*Samuel Beckett*)). Vārdi dziesmās tiek defragmentēti un izmantoti kā aforistiski impulsi muzikālai attīstībai. Katrai prelūdijai piemīt izteikta dramaturģiskā funkcija – tajās secīgi demonstrētas skaņu ainavas, virzoties no maigām, ūdeni imitējošām faktūrām līdz pat dramatiskai un daudzslāņainai akustiskai struktūrai. Darbā izmantota virkne ar vokālajām tehnikām – dziedruna, čuksti, darbības ar rokām, elpošana un ingresīvā fonācija, *glissando* un *non vibrato*, kā arī citas. Sardženti miniatūras iezīmē būtisku virzienu 21. gs. vokālajā kompozīcijā – balss kā objekts, process kā ieraksts un dzīvā realitāte vienlaikus. Domāju, ka *Liquid Preludes* nav tikai skaņdarbs, tas ir drīzāk filozofisks traktāts par balss un dabas attiecībām, par skaņas (un cilvēka) nestabilo un plūstošo, nepastāvīgo dabu. Viens no lielākajiem izaicinājumiem šī cikla iestudēšanas procesā bija pēdējā miniatūra, kurā komponists devis interesantu norādi, skat. 16. nošu piemēru.

¹¹⁵ Privāta saruna ar Andri Vecumnieku Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā 2024. gada 2. februārī.

Rafaele Sardženti. *Liquid preludes: IV There's never an end for the sea*, 1.–2. t.



Tulkojumā no angļu valodas *as fast as possible* nozīmē – ‘cik ātri vien iespējams’. Bet kvadrātveida iekavās esošais piecinieks ziņo par laiku sekundēs, cik ilgi nošu atkārtojums ir jāveic. Interesanti, ka viņņošanās efektu komponists vēlas panākt arī ar dinamikas zīmēm – no skaļākas līdz klusākai. Lai mana interpretācija būtu maksimāli tuva komponista iecerētajai, izmantoju rīkles tremolēšanas efektu, ātri darbinot balsenes muskulatūru attiecīgajos nošu augstumos. Izaicinājumu radīja skaņdarba turpinājumā norādītie nošu intervāli un to intonēšana, tomēr jāatzīst, ka komponists šķiet pietiekami zinošs balss tehniskajās iespējās, un pēc ilgākiem treniņiem viss izdevās, kā biju iecerējusi. Aizraujošs un samērā sāpīgs bija arī trešās miniatūras mācību process. Sāpīgs tāpēc, ka iecerētais skaņas augstums šoreiz bija jārada, nevis dziedot, bet gan sitot ar knipi pa vaigu, kurš pie pareiza mutes atvēruma (it kā dziedot ļoti apaļu [o]) veido konkrētu skaņas augstumu. Grūtības sagādāja šī konkrēto nošu intonēšana, jo ne vienmēr izdevās ar knipi uzsist vienā un tajā pašā vietā, turklāt ar vienādu mutes atvērumu. Izaicinājumu sagādāja arī darbības ar pirkstiem – knipju sišana dažādos augstumos, pirkstu berzēšana, mēles klakšķināšana, un tas viss gandrīz vienlaikus dziedot. Biju ļoti gandarīta, ka gaismu risinājums bija ar kustības elementiem, kas klausītājiem ļāva vizualizēt skaņdarba dramaturģiskā elementa – ūdens – mainīgo dabu.

Koncerts turpinājās ar manas vokālās etīdes Nr. 7 – *Improvisation* ieraksta atskaņojumu. Improvizācijas tehniku pārvaldīšana, spēja tās radoši pielietot un elastīgi interpretēt ir neatņemama laikmetīgā izpildītājmākslinieka prasme, īpaši situācijās, kurās muzikālo formu ir jāspēj veidot reālajā laikā. Tāpēc komponēju vokālīzi, kur tehnikas apguves aprakstā norādīju brīvās improvizācijas “rāmjus” (noteiktus patskaņus vai ritma grupējumus, dinamiku un citus paņēmienus, kas improvizējami konkrētos ietvaros), visādi citādi ļaujot brīvu vaļu izpildītājam. Ierakstā, saprotams, jau tiek pielietots konkrēts risinājums, taču tas tika darīts ar mērķi parādīt, kā šīs norādes interpretējamās. Katrs izpildījums būs citāds, un tāds arī ir šīs etīdes mērķis.

Koncertu turpināju ar vēl kādu pirmatskaņojumu – šoreiz tas bija Dāvja Vilka¹¹⁶ komponētais darbs *Power is often very quiet* (2025). Šī sadarbība sākotnēji raisīja zināmu piesardzību – gan tāpēc, ka man nebija iepriekšējas pieredzes ar šī autora daiļradi, gan tāpēc, ka Vilks primāri pazīstams kā instrumentālists, kas savukārt radīja jautājumus par viņa vokālās specifikas pārzināšanu. Tomēr jau pirmajā radošās komunikācijas fāzē kļuva skaidrs, ka komponists ir atvērts dialogam un precīzi formulē savas muzikālās idejas. Skaņdarba teksts balstīts uz Viljama S. Barouza¹¹⁷ sacerējumu ar nosaukumu *Pistol Poem No. 3*, kas veidots kā valodas permutācijas dzejolis. Tajā viena frāze – *Power is often very quiet* – tiek atkārtoti pārkārtota, radot vairāk nekā pussimtu variāciju ar minimālām sintaktiskām izmaiņām. Rezultātā rodas mehānisks, intensīvs, gandrīz ritmiski programmēts teksts, kas atgādina rakstāmmašīnas vai algoritma darbību. Teksta semantiskā kodola – varas klusā klātbūtne – pastiprināšana caur atkārtojumu un vārdu kombinatoriku veido strukturālu un emocionālu spriegumu. Muzikāli komponists katram vārdam piešķir savu “lomu”. *Power* (jeb latviski – ‘spēks’) ir vienmēr dziedams fiksētos skaņu augstumos. *Is often* (latviski – ‘ir bieži’) atskaņojams ar nefiksētiem skaņu augstumiem dažādos reģistros (šeit izmantoju dziedrunas paņēmieni). Vārds *very* (latviski – ‘ļoti’) ir jārūnā, bet *quiet* (latviski – ‘klusums, kluss’) – jāčukst. Komponists izmanto izteiksmīgas pauzes, kā arī ritmiskus paātrinājumus un palēninājumus. Skaņdarba apguves process bija ārkārtīgi izaicinošs, īpaši ņemot vērā nepieciešamību pāriet no dziedrunas vai runas tehnikas uz precīzi intonētiem un fiksētiem augstumiem. Laiks, lai izmantotu toņdakšu vai iekšējo dzirdi, ir nepietiekams intensīva metroritmiskā zīmējuma dēļ. Tāpēc izmantoju bezvadu austiņu savienojumu ar elektroniskajām klavierēm, kas gan nodrošināja orientējošu nošu skanējumu, tomēr radīja arī nobīdes problēmas skaņas pārraides laikā. Kompozīcijas dziedamajos fragmentos autors izmantojis izteikti sarežģītus intervālus – biežu enharmonisku alterāciju lietojumu (diēzi/ bemolu maiņas), neordināras melodiskās lēciena struktūras un to kombinācijas ar dažādām vokālajām tehnikām. Šis rakstības stils liecina par Vilka instrumentālo domāšanu – balsij veidotās frāzes organiski iederētos arī alta vai čella tembrā, kas apliecina partitūras pārnēsamību dažādos kameramūzikas kontekstos.

Programmas turpinājumā skanēja manis komponētā un ieskaņotā vokālīze Nr. 3 – *Vibrato*. Galveno lomu šajā etīdē ieņem *vibrato* dažādie paveidi un to pārejas – no ordinārā līdz *molto vibrato*, radot mainīgu sprieguma sajūtu. Darba uzbūvi veido kulminācijas ar *più*

¹¹⁶ Dāvis Vilks (2000) – latviešu kontrabasists, topošais komponists.

¹¹⁷ Viljams S. Barouzs (*William S. Burroughs*, 1914–1997) – amerikāņu rakstnieks, esejists un avangarda mākslinieks, viens no bītu paaudzes (*Beat Generation*) literārajiem līderiem.

accelerando elementiem, kas kontrastē ar mierīgākām, stāstošākām frāzēm. Nošu materiālā sastopamas tādas tehnikas kā slēgtas un atvērtas ululācijas, *glissando*, rīkles *glissando*, kā arī dziedāšana uz līdzskaņiem, kas bagātina tembrālo paleti.

Žanetes Spirkas komponētais darbs balsij un elektronikai *Psychotic chick's shame* skanēja koncerta turpinājumā – arī šis darbs tapa pēc mana lūguma un tovar tika atskaņots pirmo reizi. Nosaukumu varētu tulkot kā *Sapsihojušās čikses kauns*, kurā vārds “čikse” izmantots kā sabiedrībā stereotipizēts sievietes apzīmējums ar nievājošu un nedaudz paviršu pieskaņu. Manuprāt, šī kompozīcija pārstāv laikmetīgās vokālās mākslas drosmīgāko virzienu, kurā akustiskās balss un elektronikas savstarpējā sintēze veido vienotu performatīvu konceptu. Skaņdarba partitūra ir grafiski notēta, it kā piedāvājot šķietamu brīvību, bet vienlaikus uzliekot stingras prasības izpildījuma tembrālajai un ritmiskajai precizitātei. Spirka izmanto galvenokārt čukstus un elpošanas trokšņus, kuros integrēti dažādi artikulācijas paņēmieni: līdzskanis [š], svilpojošas skaņas, krakšķi un dažādi perkusīvi līdzskaņu savienojumi (piemēram, “tk”, “ps”, “č”, “kh” u. c.), atstājot pavisam nelielu atsauci uz dziedāšanu pašā skaņdarba izskaņā. Interesants ir autores norādījums – balsij jāimitē Voldemorta skaņas (tas ir tēls Džoannas K. Roulingas¹¹⁸ slavenajā grāmatu sērijā “Harijs Poters”, pats ļaunuma iemiesojums). Šī tembrālā norāde kopumā rada mistisku un pat draudīgu noskaņu. Šeit svarīgi pieminēt, ka neilgi pirms koncerta ar manas balss ieraksta palīdzību tika ģenerēta elektroniskā partija – komponiste to pēc tam pārveidoja pavadījumā. Šis slānis ar iekļautu “balto” troksni pastiprināja balss artikulācijas un telpiskos efektus. Nozīmīgu lomu spēlēja arī pauzes un klusuma brīži. Līdzīgi kā darba autorei, arī man šis darbs nozīmē simbolisku cīņu ar priekšstatiem un uzskatiem, kas liedz cilvēkiem brīvi izteikt savas domas sabiedrībā pastāvošo stereotipu dēļ.

Programmu turpināju ar savu komponēto un ieskaņoto vokālīzi Nr. 8 – *Microtonal* (jeb mikrointervālu dziedāšanas tehnikas etīdi). Šajā miniatūrā lielākā uzmanība veltīta mikrointervāliem, kurus nereti “ar ausi” uztvert nemaz nav tik vienkārši. Apguves procesā tos ir jāiemācās saklausīt, kā arī precīzi intonēt. Līdzīgi kā citās vokālīzēs, arī šeit melodijas pamatā izmantoju patskani [u], kā arī atsevišķus *glissando* paņēmienus. Darba tonālais centrs saglabājas nemainīgs mi minorā, tāpat šī ir viena no divām vokālīzēm, kas pilnībā rakstītas tikai balsij *a cappella*.

Koncertprogrammas kulminācija un noslēgums tika uzticēts Lučāno Berio ikoniskajai kompozīcijai *Sequenza III* (1965). Šis darbs neapšaubāmi ieņem īpašu vietu 20. gadsimta vokālās kamermūzikas žanrā un joprojām tiek uzskatīts par vienu no spilgtākajiem un

¹¹⁸ Džoanna K. Roulinga (*Joanne K. Rowling*, 1965) – britu rakstniece, grāmatu sērijas “Harijs Poters” autore.

izaicinošākajiem piemēriem balss paplašināto tehniku kontekstā. Izvēlējos šo kompozīciju koncerta noslēgumam, jo tā maksimāli demonstrē vokālo paņēmienu plašās iespējas un vienlaikus ļauj izteikt personisku viedokli par laikmetīgo balss mākslu. Te jāatzīmē, ka tieši *Sequenza III* man bija emocionāli tuvākais un iedvesmojošākais skaņdarbs visā koncertprogrammā. Darbs rakstīts dziedātājai un Berio dzīvesbiedrei Ketijai Berberianai, kura izcili spēja pārvaldīt ne vien tradicionālās vokālās skolas paņēmienus, bet arī ārkārtīgi plašu paplašināto tehniku klāstu. Viņa bija tā, kas iedvesmoja komponistu meklēt arvien jaunus vokālos paņēmienus. Darba teksta pamatā ir šveicieša Markusa Kutera¹¹⁹ vārdi, kuri izsaka drīzāk emocionālu stāvokli un sajūtu impulsus, bet ne darba naratīvu. Kompozīcija ir ārkārtīgi blīva un vienlaikus fragmentāra, tajā atrodami aptuveni septiņdesmit dažādi vokālie elementi. Šeit mijas runas un dziedājuma paņēmieni, dziedruna, čuksti, elpošanas efekti, smieklī, saucieni, vaidi, stostīšanās, kliegzieni, kā arī visdažādākie artikulācijas principi un balss krāsu pārejas. Komponists apzināti izjauc tradicionālās vokālās linearitātes sajūtu – balss izmantota kā skaņas instruments, kas kļūst par daudzslāņainu, reizēm haotisku, taču iekšēji strukturētu skaņas konstrukciju. Būtiski pieminēt, ka paralēli dažādajām tehnikām darbā ir izteikta psiholoģiskās spriedzes un emocionālās saspīlētības klātbūtne. Ritms un dramaturģija izriet no iekšēja konflikta, kas atspoguļo dažādu stāvokļu – nedrošības, ilgu, izmisuma, spēka – sadursmi. Atkārtotās frāzes, pēkšņās pauzes un disonējošie balss izsaučieni veido sava veida vokālo monologu, kas nereti robežojas ar teatrālu trakošanu, bet brīžiem pārtop introspektīvā meditācijā. No interpretācijas viedokļa *Sequenza III* izpildītājam pieprasa ne tikai izcilu vokālo tehniku pārvaldīšanu (elpas, tembrālo spektru maiņu, plaša diapazona pārzināšanu), bet arī īpašu koncentrēšanos uz balsi kā performatīvu instrumentu. Šī darba apguves process man sniedza dziļu ieskatu ne tikai paplašināto tehniku sintēzē, bet arī balss dramaturģijas uzbūves principos un klausītāja uztveres robežu izaicinājumos. Vienmēr ir aizraujoši pētīt skatītāju reakciju šī skaņdarba atskaņošanas procesā – esmu piedzīvojusi gan neizpratnes pilnas sejas, gan sajūsminātas skatītāju ovācijas. Šī koncerta kontekstā *Sequenza III* kalpoja kā apzināts dramaturģiskais noslēguma punkts, kas apvienoja visu iepriekš atskaņoto skaņdarbu estētiku un tehnikas. Darbs kļuva par konceptuālu apliecinājumu tam, cik daudzkrāsaina, neparasta un ekspresīvi neizsmeļama var būt cilvēka balss.

Kopumā koncerts *Skanošais klusums. Dzīvā balss* izvērtās par daudzslāņainu laikmetīgās vokālās mākslas manifestāciju, kurā tika pārstāvēta gan latviešu, gan ārzemju komponistu mūzika balsij *a cappella*. Programmas ietvaros klausītāji tika iepazīstināti ar plašu vokālo

¹¹⁹ Markuss Kuters (*Markus Kutter*, 1925–2005) – šveiciešu vēsturnieks un publicists.

tehniku spektru – no smalkām, gandrīz nedzirdamām niansēm un elektronikas sinerģijas līdz pat teatrali ekspresīvai vokālajai dramaturģijai. Koncerts izcēlās ar konceptuālu vienotību: akustiskās balss skanējums mijās ar ierakstītām un elektroniski apstrādātām manis komponētām vokālīzēm un videoprojekcijām, bet gaismu dramaturģija papildināja māksliniecisko vēstījumu. Šis notikums atspoguļoja vokālās mākslas daudzveidību un balss radošo potenciālu, demonstrējot laikmetīgās mūzikas izteiksmes plašumu, kā arī balss kā instrumenta neizsmeļamās iespējas.

3.5. 4 *Night songs* – Četras nakts dziesmas

Skaņdarbs komponēts kā pasūtījuma darbs festivālam *Baltijas mūzikas dienas 2023* konkrētam izpildītāju sastāvam – soprānam un sitaminstrumentu ansamblim *Les Percussions de Strasbourg*¹²⁰. Skaņdarba pamatā ir četras daļas un četru dzejnieku – Federiko Garsijas Lorkas (*Federico García Lorca*), Knuta Skujenieka, Pola Eliāra (*Paul Eluard*) un antīkās Grieķijas dzejnieka Euripīda teksti. Katra no dziesmām komponēta dzejas autoru oriģinālajā valodā – spāņu, grieķu, latviešu un franču. Darbs ir tapis Ukrainas-Krievijas kara ēnā (*Nemirstīgās nežēlības seja* – tā par šo laiku komponiste Gundega Šmite runā intervijā LR3 Klasika¹²¹), tāpēc arī tekstu un dzejas autoru izvēle nav nejauša. Katrs no dzejas autoriem ir saistīts ar karu vai totalitāra režīma represijām – Lorka tika nogalināts Spānijas pilsoņu karā, Skujenieks ilgus gadus pavadījis izsūtījumā, Eliārs cīnījies Pirmajā un Otrajā pasaules karā, bet Euripīds bijis liecinieks Trojas kara notikumiem. Bagātīgo sitaminstrumentu klāstu (4 marimbas, 4 basa bungas, krotāles, timpāni, gongs, 4 marakasi, cauruļveida zvani un virkne vālīšu) papildina soprāna balss – oriģināli paredzēta bez balss pastiprinātāja (mikrofona). Jāatzīmē, ka Latvijā savākt tik apjomīgu sitaminstrumentu skaitu būtu izaicinājums, tāpēc *Les*

¹²⁰ *Les Percussions des Strasbourg* ir apvienība, kuras tapšanā klāt stāvējuši visnozīmīgākie 20. gs. avangarda pārstāvji – Pjērs Bulēzs, Olivjē Mesiāns, Karlhains Štokhauzens, Edgars Varēze, Jannis Ksenakis un citi. Vairāk nekā pusgadsimtu šī vienība rosinājusi skaņu meklējumus un sitaminstrumentu mūzikas uzplaukumu. Mākslinieciskais vadītājs Mintams Nguens (*Minh-Tâm Nguyen*) atzīmē, ka *Les Percussions de Strasbourg* ir 60 gadu vecs ansamblis, un tā pastāvēšanas laikā pirmatskaņoti apmēram 400 jaundarbi. <https://klasika.lsm.lv/lv/raksts/pa-celjam-ar-klasiku/gaidot-baltijas-muzikas-dienu-koncertu-double-baltic-contrasts.c.a174148/>

¹²¹ <https://klasika.lsm.lv/lv/raksts/diena-sakusies/viena-bridu-teksts-iemirdzas...-komponiste-muzikologerakstniece.a170927/>

Percussions de Strasbourg viesošanās Cēsīs 2023. gada martā bija ļoti nozīmīgs notikums Latvijas kultūras dzīvē.

3.5.1. Pirmā daļa *La Luna (Mēness)*.

Dziesmu cikla pirmais skaņdarbs sākas ar Federiko Garsijas Lorkas¹²² *Romance de la luna, luna, luna* jeb *Mēness balādi*, ko Gundega Šmite savā kompozīcijā nodēvējusi par *Luna*. Pirmo reizi poēma publicēta 1928. gada krājumā *Romancero Gitano* jeb *Čigānu balādes*, kas simboliski ataino tā laika čigānu sadzīvi un ikdienu. Šī ir pirmā no 18 balādēm, un *Mēness* tajā kā sievietes tēls runā par mīlestības un nāves ciešo saikni. Oriģinālā balādei ir 9 panti, no kuriem Šmite izmantojusi tikai trīs – pirmo, trešo un astoto. Pirmais pants ir daļēji pārveidots – tajā vairākkārt atkārtojas vārds *luna*, pārējos divos pantos teksts saskan ar oriģinālu. Zemāk piedāvāju teksta salīdzinājumu ar oriģinālu, tā tulkojumu latviešu valodā, kā arī komponistes izmantotās teksta struktūras (skat. attēlu Nr. 3).

Attēls Nr. 3. Teksta oriģināls, tulkojums latviešu valodā un atveide Gundegas Šmites kompozīcijā *4 Night songs – Luna*.

Teksta oriģināls	Teksta tulkojums latviešu valodā	Teksts G. Šmites kompozīcijā
1. pants La luna vino ala fragua Con su polisón de nardos El niño la mira, mira. El niño la esta mirando.	Mēness atnāca pie kalēja tērpusies nardu* svārkos Zēns skatās un skatās Zēns skatās uz mēnesi.	Luna, luna, luna, la luna, luna, la luna luna, luna, la luna, luna, luna, luna, luna La luna vino ala fragua Con su polisón de nardos El niño la mira mira la niña la esta mirando, mirando.
3. pants Huye luna, luna, luna. Si vinieran los gitanos, Harian con tu corazón Collares y anillos blancos.	Bēdz, mēnesi, bēdz! Ja Tevi ieraudzīs čigāni tie izgriezīs Tev sirdi lai no tās veidotu rotas.	Huye luna, huye huye luna luna, Si vinieran los gitanos Harian con tu corazón Collares y annilos blancos.
8. pants Como canta la zumaya Iay, como canta en el árbol! Por el cielo va la luna con un niño de la mano.	Kā gan dzied pūce, Kā viņa dzied kokā! Mēness šķērso debesis pie rokas turot mazo zēnu.	Como canta la zumaya Como canta el árbol Por el cielo va la luna Con un niño de la mano, de la mano, niño.

¹²² Federiko Garsija Lorka (*Federico García Lorca* 1898–1936) ir viens no izcilākajiem 20. gs. literātiem, daudzpusīgi apdāvināts – viņš ne tikai rakstījis dzeju un lugas, bet arī zīmējis, komponējis un spēlējis klavieres, bijis sabiedriski aktīvs. Jaunībā Granadas Universitātē studējis filozofiju, valodas un jurisprudenci, piepulcējis Granadas intelektuāļu un mākslinieku lokam.

Pirmajā pantā komponiste vairākkārt atkārtoti vārdu *luna* (Mēness), it kā pasvītrotot tā simbolisko nozīmi. Tas tiek izmantots gan ar spāņu valodā raksturīgo artikulu *La* (muzikāli atainots ar uztakti), gan bez – pagarinot vārda pirmo zilbi ar patskani [u] (Lu-u-u-u-u-na) – skat. 17. nošu piemēru.

17. nošu piemērs.

Gundega Šmite. *4 Night songs – La Luna*, 3.–4. t.



Interesanti, ka arī partitūrā šī vārda atrašanās vieta ir augstā tesitūrā – otrās oktāvas la, kas norāda uz Mēness atrašanos debesjumā, kamēr ritma grupa novietota it kā “uz Zemes” un simbolizē zēna, vēlāk arī čigānu tabora, tēlu. Augstās tesitūras dēļ dziedātājam ļoti izaicinošs uzdevums ir nodziedāt vārda *luna* pirmo zilbi tā, lai tā izklausītos pēc *luna*, nevis *lana*. Vokālā līnija no augstas strauji mainās vien 12. taktī, kur parādās arī pirmā paplašinātā vokālā tehnika – rīkles tremolo. Tālākā teksta attīstība notiek tikai 27. taktī, kurā izskan divas rindas no Lorkas dzejoļa pirmā panta.

Gan tekstuāli, gan muzikāli seko lēciens uz otro pantu (oriģinālā trešais) – šeit augstas tesitūras skaņas mijas ar zemākām (nonas apjomā), kas sasaucas ar teksta semantisko nozīmi – zēns it kā sauc Mēnesim, lai tas slēpjas un skaidro, kas notiks, ja Mēness to nedarīs. Lai pastiprinātu zēna baiļu efektu, Šmite izmanto tremolo un *glissando* tehnikas otrās oktāvas la pozīcijā, kā arī *staccato* paņēmieni (skat. 18. nošu piemēru).

18. nošu piemērs.

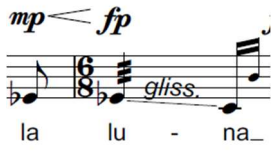
Gundega Šmite. *4 Night songs – La Luna*, 46.–47. t.



- 3) daļēji dziedāts, daļēji čukstēts teksts (rečitācija) uz vienas nots (skat. nošu piemēru Nr. 22);
- 4) *glissando* paņēmiens (slīdoša pāreja no vienas skaņas uz otru) – skat. nošu piemēru Nr. 23;
- 5) taisna, līdzena skaņa (skaņa, kurai nav regulāru un kontrolētu vibrāciju, bet kas arī netiek norādīta nošu materiālā kā obligāti izpildāma tehnika).

Nošu piemēri Nr. 20, 21, 22 un 23.

Gundega Šmite. *4 Night songs – La Luna*, 13., 20. un 29. t.

			
Nošu piemērs Nr. 20	Nošu piemērs Nr. 21	Nošu piemērs Nr. 22	Nošu piemērs Nr. 23

Tremolēšana ir ātra un vairākkārtēja vienas skaņas atkārtošana. Rīkles tremolo tiek panākts ar balsenes muskulatūras palīdzību, strauji saraujot un atslābinot balss saišu muskulīšus. Atšķirībā no *vibrato* tehnikas, ko veido regulāras un kontrolētas skaņu augstuma svārstības, tremolo tādu nav – tā skaņējumu veido konkrētas skaņas ātrs un neregulārs atkārtojums. Dotais norādījums – *throat* jeb *rīkle* iezīmē tehnikas izpildes vietu, uzmanība jāpievērš skaņas veidošanai tieši dziļākajā rīkles daļā. Kompozīcijas autore rīkles tremolāciju apvieno ar *glissando* zemā tesitūrā, kuras izskaņā pievienota arī trešā tehnika ar vārda izskaņas “pamešanu gaisā”. Virs notīm norādītas arī precīzas dinamikas zīmes – uztakts ar artikulu *La* paredzēta *mezzo piano* (vidēji klusi) dinamikā, tam seko straujš *forte* (skaļi) un tūlītējs *piano* (klusi). Būtiski, ka komponiste šīs tehnikas pierakstā izmanto precīzu nošu augstuma attēlojumu (lielas septīmas apjomā), tomēr, gatavojoties skaņdarba pirmatskaņojumam, sarunā ar komponisti atklājās izmaiņas. Izrādījās, ka konkrētajai skaņas “pamešanai gaisā” nav definēts specifisks skaņas augstums, tas dots vien aptuveni. Nošu materiālā šādas piezīmes nav, tādēļ, pirmo reizi sastopoties ar partitūru, dziedātājam ir svarīgi šo aspektu ņemt vērā. *Glissando* (no itāļu *glissandi*) tehnika ir slīdoša un apzināta pāreja no vienas konkrētas skaņas uz otru. Šajā kompozīcijā šī tehnika tiek dublēta ar rīkles tremolo paņēmienu, kas turklāt izpildāma konkrēta ritma zīmējuma ietvaros un samērā ātrā tempā. Skaņdarba sākumposmā parādās vēl divas paplašinātās vokālās tehnikas – rečitācija uz vienas skaņas konkrētā ritma zīmējumā

atskaņojama daļēji ar balsi un daļēji čukstus, un *non vibrato*. Pirmā no iepriekš pieminētajām mijas ar iepriekš aprakstīto tremolēšanas un *glissando* tehniku, starp tām komponiste iekļāvusi arī klasiskā dziedāšanas tehnikā atskaņojamas frāzes. *Non vibrato* jeb t. s. *taisnas* skaņas dziedāšanu apzināti pieskaitu paplašināto vokālo tehniku klāstam, pamatojoties uz pieņēmumu, ka klasiskajā jeb *bel canto* stila dziedāšanas skolā *taisna* skaņa ir nepieņemama parādība. Dziedātāja un vokālā pedagoģe Klaudija Frīdlandere¹²³ savā blogā *The Liberated Voice* raksta tā:

*Klasiskā stila dziedāšana pieprasa optimālu diapazonu attīstību, izlīdzinātu rezonansi un skanējumu, kā arī konsekventu balss saišu vibrāciju. Liela daļa citu dziedāšanas tehniku izmanto atšķirīgus paņēmienus, tādos gadījumos non vibrato izmantošana vērtējama tikai kā krāsas paņemiens, nevis mērķtiecīga un obligāta funkcija.*¹²⁴

Nereti gadās, ka klasiskajā stilā trenēts dziedātājs kvalitatīvu *non vibrato* skaņu nemaz nespēj nodziedāt. Tās precīzs atveidojums saistās ar kontrolētu un fiksētu balsenes un muskuļu darbību, apzināti attīstot skaņu un saglabājot tās intensitāti. Tomēr, lai dziedātājs apgūtu dziedrunas dziedāšanas tehniku, *taisnas* skaņas apguvei ir izšķiroša nozīme (Katok 2016: 81). *4 Night songs* vokālās partijas apguves procesā Gundega Šmite skaidri definēja savus priekšstatus par balsij piemītošajām kvalitātēm, un viena no prasībām bija *non vibrato* skaņas klātesamība. Komponiste atzīst, ka viņai kā klausītājai tuvāks un saprotamāks šķiet *taisns* tonis, piemēroti arī personīgos aizspriedumus un stereotipus par *vibrato* neatņemamu piederību operas sastāviem¹²⁵. Arī es kā vokālā pedagoģe uzskatu, ka *taisna* skaņa (jeb *non vibrato* skanējums) ir jebkuras dziedāšanas tehnikas pamatā. Turklāt – *taisnais* tonis tā īsti *taisns* nemaz nav. Pareizi atveidotam, tam piemīt visas dinamiskās skaņas īpašības: rezonanse, fokuss un balanss. Citiem vārdiem sakot, īpašības, kas tiek piedēvētas “skaistas” balss īpašniekam, nemainās – tikai *vibrato* lietojums balsī tiek samazināts līdz minimumam (Katok 2016: 81).

Rečitācijas tehnika, daļēji dziedot un daļēji čukstot, no dziedātāja pieprasa zināmas iemaņas – konkrētā paņēmiena atveide notiek, it kā dziedot ar ļoti fokusētu pāreļu¹²⁶ konkrētā

¹²³ Klaudija Frīdlandere (*Claudia Friedlander*, 1964) – amerikāņu dziedātāja, vokālā pedagoģe un fitnesa trenere.

¹²⁴ <https://www.claudiafriedlander.com/the-liberated-voice/>

¹²⁵ Intervija darba autorei sniegta 2023. gada 14. maijā.

¹²⁶ Par pāreļu sauc procesu, kad balss saites fonācijas laikā līdz galam nesaslēdzas, ir dzirdama elpas skaņa fonācijas laikā. Skat.: Pakalniece, V. (2020). *Balss iesildīšanas metodika. Sašaurināta vokālā trakta vingrinājums “Fonācija salmiņā”*. Rīga: JVLMA.

Teksta oriģināls, tulkojums latviešu valodā un atveide Gundegas Šmites kompozīcijā *4 Night songs – Lament on lost voices*.

Teksta oriģināls	Teksta tulkojums latviešu valodā	Teksts G. Šmites kompozīcijā
Βοές να βοάουν Βοές να βοούν Γόους να γοάουν Γόους οδυρμούς γόους Να γοούν.	Mokošas nopūtas mokošas gaudas bēdas un žēlabas bēdas, izmisīgas vaimanas mokošas gaudas	Voes na voaoun Voes na vooun Goous na goaoun Goous odirmous goous Na gooun n-a-n-a-n-a-n

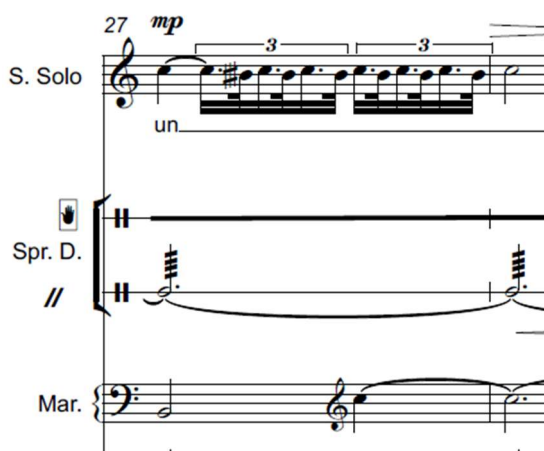
Dinamiskais plāns variē no ļoti klusa līdz vidēji klusam, sitaminstrumentu partijās atsevišķās taktīs norādīti pat četri *piano pianissimo*. Vokālās līnijas kopējā noskaņa atgādina viļņošanos, ko pavada atmosfēriska un mistiska perkusiju saspēle, skat. 25. nošu piemēru.

Nošu piemērs Nr. 25.

Gundega Šmite. *4 Night songs – Lament on lost voices*, 3.–5. t.



Otrajā variantā pirmās divas vokālās partijas taktis veidotas identiskas sākumam, taču tālākajā attīstībā muzikālais materiāls mainās. Pazīstamo zemās tesitūras viļņošanos pēkšņi pārtrauc nonas lēcieni, kura griezīgais skanējums liecina par kādu sāpīgu atklāsmi. Tiesa, dinamiskais plāns joprojām paliek klusi – vidēji klusi līmenī. Interesanti, ka vokālās līnijas ritmiskais zīmējums atgādina it kā runātu tekstu, par ko liecina biežais trioļu izmantojums un tesitūra, kas līdzinās runātas balss reģistram. Būtiski pieminēt, ka komponiste šeit ir parūpējusies par dziedātāju – grūti intonējamo nonas lēcieniem viņa iezīmējusi arī marimbās partijā, skat. nošu piemēru Nr. 26:



Trešais variants aizsākas 38. taktī un ilgst līdz pat 54. taktij. Šajā posmā balss atgriežas vienmērīgajā, ritmizētajā vārdu skandēšanas procesā, taču šoreiz izmantojot interesantu tehniku – pakāpenisku nazālas skaņas veidošanu vienas nots augstuma ietvaros, kas sintēzē ar sitaminstrumentu partiju kopā rada mistisku un drūmu noskaņu (skat. 27. nošu piemēru).



No 55. takts līdz pat skaņdarba izskaņai komponiste vokālajā partijā veido ko līdzīgu kodai, vairākkārt atkārtotot iepriekšējo muzikālo materiālu, izmantojot tikai līdzskani [n]. Pati izskaņa veidota, savstarpēji skandinot burtus [n] un [a] klusinātā dinamikā, salīgotu trioļu ritma zīmējumā, kas atgādina mierinošu, it kā aijājošu šūplā dziesmas motīvu, skat. nošu piemēru Nr. 28.



Kopējais kompozīcijas noslēpumainais raksturs harmoniski saplūst ar vokālās partijas cilvēcisko žēlabu un sāpju atspoguļojumu.

Vokālās skaņveides specifika

Vokālā koncepcija dziesmu cikla *4 Night songs* otrajā daļā raksturojama šādos izpausmes veidos:

- 1) balss izpausme caur runā un rečitācijā;
- 2) nazalitātes izmantošana tembrālajam efektam;
- 3) intervālu intonēšana (lēcieņi un mikrointervālu izmantojums);
- 4) dinamiskā plāna nozīme dramaturģiskā un emocionālā plaknē.

Izmantotas šādas paplašinātas vokālās tehnikas:

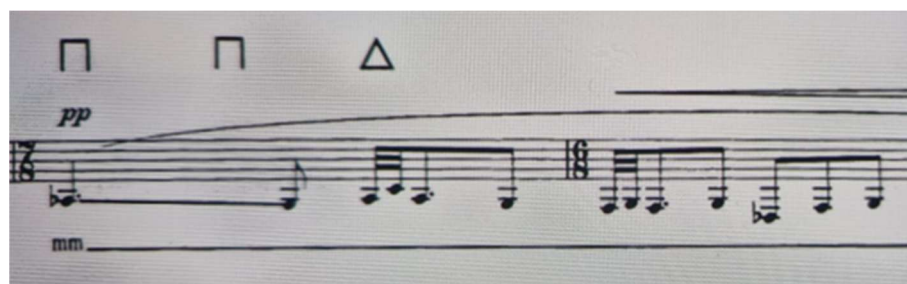
- 1) mikrointervālu dziedāšana (skat. nošu piemēru Nr. 29);
- 2) nazālas skaņas pakāpeniska veidošana (skat. nošu piemēru Nr. 30).

Nošu piemērs Nr. 29	Nošu piemērs Nr. 30

Par mikrotonalitāti pieņemts uzskatīt toņu sistēmu, kurā skaņas augstumi organizēti mazākos intervālos nekā tradicionālajā diatoniskajā vai hromatiskajā sistēmā. Parasti šādas sistēmas pamatā ir intervāli, kas ir mazāki par pustoni. Mikrointervālu dziedāšana ir daudzu tradicionālās mūzikas kultūru pamatā (piemēram, Tuvo Austrumu, Indijas mūzikā), bet bieži sastopama arī laikmetīgajā eksperimentālajā mūzikā. Šmites darbā intonēšanu atvieglo skaņdarba kopējā noskaņa un mikrointervālu nelielā amplitūda.

Nazālas skaņas pakāpeniska veidošana ir apzināta tās pārvietošana no krūšu reģistra uz galvas reģistru, mērķtiecīgi izmantojot deguna dobumus un mīkstās aukslējas. Dažādos vokālās pedagogijas avotos atrodama informācija, ka nazāla skaņa rodas tad, kad mīkstās aukslējas pazemina, kā rezultātā deguna un mutes dobumi savienojas. Tādā veidā gaisa plūsma tiek novirzīta uz deguna dobumu un rada nazālu rezonansi. Lai panāktu nazālu skaņu, būs nepieciešamas arī nelielas izmaiņas artikulācijas orgānu novietojumā (īpaši mēles pozīcijā), izteiktāk dziedot līdzskaņus [m], [n] un arī [ŋ]. Lai trenētu nazālas skaņas pakāpenisku veidošanu, dziedātājam ir jābūt izpratnei par balss reģistriem un to fizisko atrašanās vietu ķermenī. Tāpat ir jāpārzina nazālas skaņas veidošanās nosacījumi. Komponiste partitūrā ļoti precīzi norāda konkrētu nošu skaitu, kuru laikā nazālā pāreja ir veicama: sešas notis vienā sekstolē, kuras laikā no krūšu reģistra ir pakāpeniski jātiek nazālajā skaņā un tikpat, lai no nazālā toņa nonāktu atpakaļ krūšu reģistrā. Apguves procesu apgrūtina arī patskaņu maiņa (no [a] uz [u]) otrās sekstoles pēdējās divās notīs, kā arī tremolo tehnikas klātbūtne uz pēdējās ceturtdaļas.

Šajā skaņdarbā iespējams novērot arī to, kā tiek paplašinātas tradicionālās balss tipa robežas. Kompozīcija radīta soprāna balsij, taču *4 Night songs* otrās daļas vokālās partijas tesitūra pārsvarā rakstīta zemu – ārpus klasiskajām balss tipa augstuma un tembrālo īpašību kontūrām. Savā pieredzē esmu novērojusi, ka laikmetīgās mūzikas komponisti ļoti labi apzinās cilvēka balss iespējas, taču nebaidās riskēt un izmantot galējos reģistrus, akustisko rezultātu izmantojot kā efektu. Tāpēc uzskatu, ka darbā ar studentiem ārkārtīgi svarīgi ir ne tikai apgūt anatomiskās un fizioloģiskās zināšanas par vokālā aparāta darbību, bet palīdzēt pilnvērtīgi attīstīt visa diapazona skanējumu – no zemākā līdz pat augstākajam. Šīs spējas un zināšanas man personīgi noderēja, 2024. gada oktobrī atskaņojot čehu komponista Ondržeja Adameka opusu *Karakuri – Poupée Mécanique* (*Karakuri – mehāniskā lelle*) kopā ar orķestri *Sinfonietta Rīga* un diriģentu Normundu Šnē. Šī skaņdarba trešās daļas vokālā partija rakstīta īpaši zemā tesitūrā, sasniedzot pat mazās oktāvas reb (skat. nošu piemēru Nr. 31).



Ja skaņdarba atskaņošanas procesā nebūtu pieejams mikrofons, kas pastiprina vokālās partijas efektus, mani visdrīzāk nedzirdētu. Tomēr skaņu pastiprinātāja klātbūtne vēl vairāk pagēr šīs zemās skaņas nodziedāt pietiekami kvalitatīvi, jo solisti pavada simfoniskais kameransamblis gandrīz 20 instrumentu sastāvā. Arī Gundega Šmite savos darbos nevairās iziet “ārpus” klasiskajām balss izmantošanas robežām, tādā veidā piešķirot saviem darbiem tēlainību, ekspresiju, raksturu un neierastu skanējumu.

3.5.3. Trešā daļa *Poga*

Trešās daļas tematiskā struktūra balstīta uz latviešu dzejnieka, atdzejotāja un publicista Knuta Skujenieka¹²⁸ dzejas rindām. Šmite savā skaņdarbā no oriģinālā dzejoļa izmantojusi tikai vienu tā pantu – pēdējo:

*Nakts dienu pieveikusi. Es raugos
Vienā vienīgā gaišā logā.
Tas nav logs. Mūžs mans uz krūtīm deg
Tevis iešūtā pogā.*

Dzejas krājumā *Poga* (2011) lasāms viens Skujenieka dzejolis (sacerēts 1964. gadā, atrodoties necilvēcīgos apstākļos izsūtījumā), kas tulkots 33 valodās un ir veltīts viņa sievai. Šīs rindas ir veltījums mīlestībai, kas dzejoļa autoram ir palīdzējusi izdzīvot un kuru simbolizē

¹²⁸ Knuts Skujenieks (1936–2022) – latviešu dzejnieks, atdzejotājs un sabiedriskais darbinieks, kura radošajā mantojumā īpaša vieta ir cilvēka brīvības un ētisko vērtību apliecinājumam.

viena viņa sievas piešūta poga. Izmantojot daudzveidīgu vokālo tehniku kopumu, Gundega Šmite savā skaņdarbā transformē *Pogas* ideju muzikālā izteiksmē. Kompozīcija iesākas ar vārdu “nakts”, bet īpaši uzsvērtā ir vārda izskaņa – pēdējie divi līdzskaņi [k] un [ts], kur pēdējais pārveidots par tā izrunas ekvivalentu [c]. Arī partitūrā burti izcelti, tos norādot kā lielos burtus, skat. 32. nošu piemēru.

32. nošu piemērs

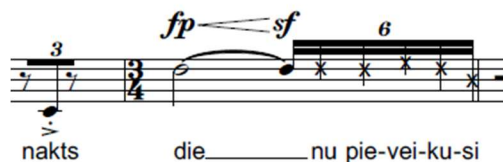
Gundega Šmite. *4 Night songs – Poga*, 2.–3. t.



Būtiski pieminēt, ka, vēloties īpaši pastiprināt vārda galotni un izskaņu, komponiste izmanto *molto vibrato* paņēmieni, ko apzīmē ar viļņotu līniju virs notīm un kas apzināti jāveido dziedāšanas laikā. Savukārt vārds “nakts” tiek pakāpeniski atkārtots vēl 4 reizes, līdz notiek kontrasts – ar nonas lēcieni seko teksta tālākā atklāsme ar “dienu pieveikusi”. Interesanti, ka komponiste abus vārdus sadala, liekot dziedātājam vārda *dienu* pirmo pusi nodziedāt konkrētā augstumā, bet izskaņu *nu* un vārdu *pieveikusi* – norunāt, ar [x] zīmi atzīmējot vēlamos skaņu augstumus (skat. 33. nošu piemēru).

33. nošu piemērs

Gundega Šmite. *4 Night songs – Poga*, 9.–10. t.



Tālākā attīstība notiek atkal atgriežoties pie vārda *nakts*, taču šoreiz kāpinājums notiek sitaminstrumentu partijās. Komponiste izmanto sarežģītus ritma zīmējumus, poliritmiju, 17. taktī veidojot ievada kulmināciju. Vibrofona skaņējums, kas palīdz arī dziedātājam atrast

vajadzīgo skaņas augstumu, iezīmē dziedošākas un liriskākas vokālās partijas sākumu. Pirmo reizi visā dziesmu ciklā parādās melodija, kura veidota, pamatojoties uz satura atklāsmēm. Ritmiskais zīmējums tuvināts runas ritmam, bet straujais terdecimas¹²⁹ intervāla lēciens simbolizē gaismu (skat. 34. nošu piemēru).

34. nošu piemērs

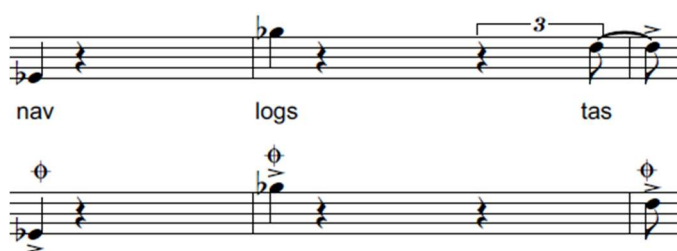
Gundega Šmite. *4 Night songs – Poga*, 25.–28. t.



Melodiskajam posmam seko teksta atklāsme – “tas nav logs”, ko Šmite meistarīgi attēlo vibrofona un balss savstarpējā sintēzē. Katrs vārds izvietots savā nošu augstumā un noskan vai nu reizē, vai īsi pirms vibrofona. Šāds paņēmieni rada īpašu tembrālo skanējumu – balss it kā iegūst atbalsi, skat. 35. nošu piemēru:

35. nošu piemērs.

Gundega Šmite. *4 Night songs – Poga*, 35.–36. t.



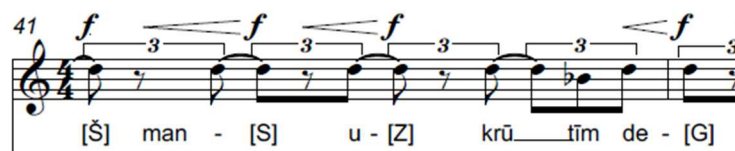
Kad vokāla un vibrofona partijas sasniedz augstāko noti – otrās oktāvas Sib, iesākas jauns cikls – ar vārdiem “mūžs mans uz krūtīm deg”. Arī šeit komponiste izceļ vārdu galotnes,

¹²⁹ Terdecima – intervāls, kas aptver 13 pakāpes (oktāva + seksta).

to attēlojot nošu rakstā ar lielajiem burtiem, trioļu ritmisko zīmējumu, kā arī izmantojot izteiktu dinamisko plānu – skaļākās vietas akcentējot ar forte (skat. 36. nošu piemēru):

36. nošu piemērs.

Gundega Šmite. *4 Night songs – Poga*, 41.–42. t.



Posma kulminācija tiek sasniegta 46. taktī un izskan ar diviem forte. Tam seko strauja tempa maiņa un vokālā līnijas atgriešanās. Izdziedot pēdējo dzejas rindu, liriski izskan skaņdarba pēdējās taktis. Milzīgais kontrasts ar iepriekšējo posmu simboliski iezīmē dzejas darba centrālo tēlu – dzejnieka sievas iešūto pogu. Interesanti, ka balss izskaņā atstāta pavisam viena – gandrīz *a cappella*, ar ļoti minimālistisku vibrofona un krotāļu līdzdalību.

Vokālās skaņveides specifika

Vokālā koncepcija dziesmu cikla *4 Night songs* trešajā daļā raksturojama šādos izpausmes veidos.

1. Dziedāšana uz līdzskaņiem, īpaši izceļot vārdu izskaņas un galotnes.
2. Balss pielīdzināšana sitaminstrumenta skanējumam.
3. Epizodiska dziedrunas izmantošana.
4. Intervālu intonēšana un ritmiskā zīmējuma izaicinājumi.
5. Melodijas parādīšanās vokālajā partijā.

Skaņdarbā izmantotās paplašinātas vokālās tehnikas:

- 1) dziedāšana uz līdzskaņiem (skat. 37. nošu piemēru);
- 2) *molto vibrato*, kas norādīts virs notīm un virs dinamiskā plāna (skat. 38. nošu piemēru);
- 3) dziedruna jeb *Sprechgesang* (skat. 39. nošu piemēru);
- 4) *non vibrato* skaņas veidošana melodijas posmos (skat. 40. nošu piemēru);
- 5) diriģēšana un vokālā sintēze ar sitaminstrumentiem.

[S] u - [Z]	na [K] [C]	die nu pie-vei-ku-si	es rau - gos rau-gos vie - nā
--------------------	-------------------	-----------------------------	--------------------------------------

Nošu piemērs

Nr. 37

Nošu piemērs

Nr. 38

Nošu piemērs

Nr. 39

Nošu piemērs Nr. 40

Dziedāšana uz līdzskaņiem ir ļoti svarīga prasme jebkuram dziedātājam. Mana vokālā pedagoge Aira Rūrāne nodarbībās bieži ir atkārtojusi – “līdzskaņi arī dzied”. Šim vārdu savienojumam ir vairāki skaidrojumi – līdzskaņu klātesamība (tajā skaitā arī dzirdamība!) ne tikai atbild par teksta uztveres skaidrību, bet arī liecina par dziedātāja vokālā aparāta sadarbību ar muskulatūru. Situācijās, kad komponisti īpaši izceļ līdzskaņu skanējumu, abdominālās un izelpas muskulatūrai ir būtiska loma. *4 Night songs* trešā daļa veidota pārsvarā ar galotņu izcēlumiem, un es to skaidroju ar vajadzību pēc ļoti izteikta un saprotama teksta. Nereti tieši galotnes ir tās, par kurām dziedātājs “piemirst”, tās it kā norunājot, nevis izdziedot, un ir pilnīgi skaidrs iemesls šādai darbībai. Proti, ikdienas runā galotnes būs mazāk izteiktas, jo lielāko daļu vārdu uztveram pēc tās priedēkļiem vai saknes. Dziedāšanā (un, starp citu, arī filmu ierunāšanā) galotnēm ir daudz lielāka loma nekā ikdienas runā. Savā praksē no studentiem bieži esmu dzirdējusi nevēlēšanos galotnes dziedāt “uz elpas”, baidoties, ka tās būs pārspīlētas un tādā veidā skanēs nedabīgi. Ar skanīgiem līdzskaņiem iespējams panākt daudz lielāku tekstuālo skaidrību un – ne mazāk svarīgi – frāzes (jeb muzikālas domas) nepārtrauktību, īpaši tādā vokālajā partijā, kurā trūkst melodijas.

Viens no Gundegas Šmites iemīļotiem paņēmieniem ir balss pielīdzināšana sitaminstrumentam, kas īpaši novērojams šajā dziesmu ciklā. Gan ritma zīmējums, gan vietām atrodamā savstarpējā saspēle ar vibrofonu balsi padara par daļu no perkusiju ansambļa. Dziedrunas elements izmantots epizodiski, tomēr strukturēti, norādot attiecīgos nošu augstumus, tos apzīmējot ar elementu [x] un dodot arī konkrētu ritma ietvaru. Pareizi izpildīta, šī tehnika izklausās pēc dziedoši izrunāta teksta. Par *non vibrato* tehnikas lietojumu esmu rakstījusi iepriekšējās nodaļās. Īpaši vēlējos izcelt dziedātāja sintēzi ar sitaminstrumentiem. Patiesībā nebūtu pareizi to saukt par paplašināto vokālo tehniku, drīzāk par spēju, kura būtu

jāapgūst (vismaz pamatlīmenī) ikvienam laikmetīgās mūzikas dziedātājam. Un tā ir diriģēšana. Manuprāt, ikvienam dziedātājam būtu jāsaprot diriģēšanas pamati, kā, kādā virzienā un ātrumā kustas diriģenta rokas. Īpaši tas attiecināms uz klasiskās mūzikas interpretiem. Turklāt pamatlīmenī taktēšanai būtu jābūt iekļautai solfedžo nodarbībās gan mūzikas skolās, gan augstskolās. Tomēr diriģēt nemaz nav tik vienkārši. Man ir bijusi tā laime apgūt diriģēšanu Rīgas Doma kora skolā, kā arī strādāt ar vairākiem koriem, tādējādi smalkāk izprotot diriģēšanas milzīgo nozīmi un specifiku. Manuprāt, viens no izaicinošākajiem uzdevumiem ir nemainīga temporitma noturēšana skaņdarba vai tā posma ietvaros. Šo spēju diriģenti slīpē gadiem, praktizējot ar mācību orķestriem un vērojot citus meistarus darbībā. Dziedātāji šo iemaņu var trenēt skaņdarbu apguves posmā, bieži izmantojot metronomu.

Būtiska atšķirība starp kora un orķestra diriģēšanu ir skaņas sākšanās brīdis. Koris vienmēr dziedās PĒC diriģenta rokas, tātad pēc mājiena. Orķestris turpretim sāks skanēt AR roku, tātad reizē ar mājienu, kura precizitāti pastiprina rokās esošais zizlis. Laikmetīgās mūzikas interpretam var nākties diriģēt gan kori (un reizē arī sevi), gan pavadītājus, un tie var būt instrumenti skaitā no dažiem līdz pat 20 un vairāk. *4 Night songs* pavadošo partiju atskaņo seši perkusionisti, un katram no viņiem ir savs klāsts ar instrumentiem. Komponiste bieži izmanto poliritmiju, un skaidrībai ir nepieciešams kāds, kas ar diriģēšanu var iezīmēt taktsdaļas sākuma un beigu posmus. Vitāli nepieciešams tas ir trešajā daļā, it īpaši sākumā. Precizitāti un vienlaicīgu darbību iespējams panākt tikai ar skaidru pirmo taktsdaļu diriģēšanu. Man ļoti palīdzēja toņdakša, kuru izmantoju skaņu augstumu precizēšanai. Tāpat noderēja arī ritmiskā zīmējuma izcila pārzināšana. Tādā veidā panācām precīzu skaņdarba atskaņojumu tā, kā to bija iecerējusi komponiste.

3.5.4. Ceturtā daļa *Enlightened window (Apgaismotais logs)*

Četru skaņdarbu ciklu noslēdz kompozīcija ar franču dzejnieka Pola Eliāra (*Paul Eluard*, 1895–1952) vārdiem. Eliārs bija talantīgs sava laikmeta dzejnieks un tiek uzskatīts par vienu no sirreālisma pamatlicējiem. Poēma ar nosaukumu *Et un sourire (Un smaids)* sarakstīta neilgi pirms autora nāves 1951. gadā un iekļauts dzejoļu krājumā *Le phénix (Fēnikss)*, kas veltīts viņa sievai. Ceturtajai kompozīcijai Gundega Šmite izmantojusi tikai daļu no visa dzejoļa – pirmās sešas rindas, bet saglabājusi oriģinālo franču valodu. Piedāvāju savu tulkojumu, kas radīts, poētiski atainojot kopējo dzejoļa noskaņu, skat. Attēlu Nr. 5.

Teksta oriģināls un tā tulkojums latviešu valodā G. Šmites
kompozīcijā *4 Night songs – Enlightened window*.

Teksta oriģināls	Teksta tulkojums latviešu valodā
La nuit n'est jamais complète. Il ya toujours puisque je le dis, Puisque je l'affirme, Au bout du chagrin, Une fenêtre ouverte, Une fenêtre éclairée.	Nakts nemēdz būt vien tumsa. Es to zinu, un es to apliecinu, Pazudīs skumjas un tu atradīsi vienmēr atvērtu, vienmēr skaidru logu.

Kompozīcija veidota mierīgos un klusinātos toņos, lineāro vokālo partiju pavada sitaminstrumenti, kuru ritma zīmējums atgādina viļņošanas, nepārtrauktu kustību un inerci. Šoreiz komponiste izmantojusi tikai vienu paplašināto vokālo tehniku – ululāciju –, kas veicama ar aizvērtu muti. Pirmā teksta atklāsme parādās vien 12. taktī, kad no prasmīgi veidotas ululācijas izaug pirmais vārds – *la nuit* – jeb latviski *nakts*. Balss partijā izmantotas garas, *legato* tipa nošu pārejas vidēji augstā tesitūrā ar ieteicamu *non vibrato* skanējumu (precizēts sarunā darba iestudēšanas procesā). Interesanti, ka šī *taishnās* skaņas prasība rada izteiktas kristāldzidras skaņas efektu un muzikālu spriedzi. Apzināti veidota *non vibrato* skaņa it kā neatrisinās un klausītājam neapzināti liek gaidīt turpinājumu. Pēc neilgas ululācijas atgriežas *la nuit*, tomēr tālākais izklāsts turpinās saskaņā ar oriģinālajām dzejas rindām un lejupejošu vokālo līniju. Ceturtās rindas tekstā – *au bout du chagrin* – novērojams Šmites iecienītais nonas lēcienis, te arī pirmā dinamikas norāde – *forte*. Uz vārdiem *une fenetre* izmantots lielas septīmas lēcienis, kas vizuāli atgādina plašu loga atvērumu (skat. nošu piemēru Nr. 41).

41. nošu piemērs

Gundega Šmite. *4 Night songs – Enlightened window*, 41.–42. t.



Atrisinājums izskan otrās oktāvas Sib un ar vārdiem *eclairee*, kas simbolizē skaidrību, tīrību, debešķīgumu. Skaņdarba izskaņā dziedātāja atkal atgriežas pie ululācijas, tomēr saglabājot to pašu skaņas augstumu – Sib, *piano* dinamikā (skat. 42. nošu piemēru).

42. nošu piemērs

Gundega Šmite. *4 Night songs – Enlightened window*, 50.–51. t.



Pirmajā brīdī šķiet, ka šī skaņdarba vokālā līnija ir vienkāršākā no visām. Tomēr realitātē te sastopami daudzi izaicinājumi. Nozīmīgākais no tiem – ululācija augstā tesitūrā un tehnikas līdzena pāreja uz līdzskani [l]. Grūtības sagādā arī kompozīcijas noslēgumā prasītā ululācija uz augstā Sib. Svarīgi pieminēt, ka, veidojot augstākas skaņas, balss saites iestiepjas un ir nepieciešams lielāks gaisa spiediens, lai veidotos kvalitatīvs tonis. Papildus tam ir aktīvi jākustina mēle vajadzīgās tehnikas realizācijai. Pie šādiem nosacījumiem iespējams lielāks muskuļu tonuss, ko novēroju arī savā vokālajā aparātā. Man palīdzēja mēles saknes apzināta celšana uz augšu, tomēr pavisam no liekas muskulatūras iesaistes neizvairījos. Ir svarīgi arī neforsēt skaņu – negribēt to padarīt skanīgāku. Pareizi veidota ululācija būs ļoti klusa, ne vairāk, kā tas būtu dziedot uz līdzskaņiem [m] vai [n]. Interesanti, ka skaņdarba sākumā sitaminstrumentu partija it kā sasauca ar vokālista ululāciju – rodas iespaids, it kā dziedātājs ir vēl viens instruments, nevis solists. Grūtības var sagādāt arī dziedātāja fiziskā noturība – iepriekšējās daļas ir pietiekami izaicinošas, un balss nogurums reizē ar uztraukumu nereti mēdz ietekmēt vokālā aparāta darbību. Tā rezultātā skaņdarba interpretācija var atšķirties no komponista iecerētās.

Vokālās skaņveides specifika

Vokālā koncepcija dziesmu cikla *4 Night songs* ceturtajā daļā raksturojama šādos izpaušmes veidos:

- 1) balss pielīdzināšana sitaminstrumenta skanējumam;
- 2) melodijas klātbūtne vokālajā partijā;
- 3) intervālu intonēšana.

Skaņdarbā izmantotās paplašinātas vokālās tehnikas: ululācija ar aizvērtu muti (skat. 43. nošu piemēru).

43. nošu piemērs

Gundega Šmite. *4 Night songs – Enlightened window*, 5.–7. t.



Iepriekš tekstā jau minēju, ka ululācija ir vienīgā paplašinātā tehnika, kuru komponiste izmantojusi šajā daļā. Šī tehnika uzskatāma par vienu no *vibrato* paveidiem (mēles *vibrato*) un veidojas, aktīvi darbinot artikulācijas aparātu – mēli. Ululācija iespējama divos veidos – ar atvērtu un aizvērtu muti. Pirmajā gadījumā, izmantojot pašu mēles galu, dziedātājam ar atvērtu muti jādzied līdzskanis [l] un tad tas secīgi un ritmiski jāatkārto. Otrajā gadījumā process ir līdzīgs, tikai notiek ar aizvērtu muti, un rezultāts panākams, arī izmantojot līdzskani [n]. Ululācijas tehnika Gundegas Šmites darbos novērojama samērā bieži, piemēram, tā sastopama arī viņas 2018. gadā rakstītajā skaņdarbā *Yellow free* soprānam un flautai. Abi ululācijas paveidi atrodami arī kompozīcijā *Les flots*, kas radīts 2022. gadā un rakstīts alta balsij solo.

3.6. Personīgie izaicinājumi un autoetnogrāfiskas atziņas

Pie jebkura skaņdarba apguves ļoti svarīgi ir spēt saskatīt un pareizi interpretēt komponista dotās norādes partitūrā. Meistarklasēs, kas notika Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā 2023. gada janvārī dziedātāja Helēna Sorokina norādīja, ka 20. un 21. gs. komponētā mūzika ir jāskaidro vairākos slāņos, un es tam tiecos piekrist. Arī Gundegas Šmites kompozīcijā *4 Night songs* iespējams izcelt vairākus – dinamisko, ritmisko, teksta izrunas, metra, tempa, artikulācijas, vokālo tehniku, naratīva un melodiskā zīmējuma – līmeņus. Šis bija arī mans pirmais solis kompozīcijas apguves procesā. Saprātu, ka līmeņu sadalījumā būtisks ir arī nozīmīguma princips. Ir bezjēdzīgi mācīties teksta izrunu, ja ritma un metra zīmējums nav iepriekš noskaidrots un apgūts. Tiesa, pirmo reizi ieraugot nošu materiālu, dūša saskrēja papēžos. Nesenā pagātnē apmeklēju jau pieminētās Helēnas Sorokinas solo koncertu, kurā viņa atskaņoja Gundegas Šmites kompozīciju *Les Flots* (2022) balsij *a cappella*. Toreiz apjautu, ka šis ir viens no tehniski sarežģītākajiem skaņdarbiem programmā, tāpēc ļoti uztraucos par to, kas mani sagaida. Zināju arī, ka plānoto darbu iepriekš neviens nebūs atskaņojis, tāpēc nolēmu, ka

manai interpretācijai ir jābūt ļoti precīzai. Saņemot partitūru, ar acīm izskrēju cauri vokālajai partijai un sapratu, ka viegli nebūs. Mainīgs metroritmiskais zīmējums, straujas un plašas nošu augstumu izmaiņas, niansēts dinamiskais plāns, teksts spāņu, grieķu un franču valodās, iepriekš neredzētas tehnikas – tas viss manī radīja ambivalentas izjūtas. No vienas puses – nekas nav neizdarāms. No otras – vai es tiešām to spēšu? Sapratu, ka atpakaļceļa nav un ar kaut ko ir jāšāk. Sāku ar visu vokālās partijas slāņu analīzi un nolēmu ķerties pie svarīgākā – metroritmiskā zīmējuma un valodas. Lēnā tempā vairākas reizes dienā rečitēju tekstu komponistes dotajos ritma zīmējumos, ar roku sitot līdzīgu ritmu. Grūtības sagādāja pirmās daļas *La luna* mainīgais metrs – 7/8 mijās ar 2/4, 5/8 ar 6/8 un tamlīdzīgi. Kad lēnā tempā uzdevums šķita paveicams, tempu kāpināju, taču pievienoju papildu uzdevumus – ievērot visas dinamiskās norādes, pēc tam arī tehnikas, izdziedot tās pusbalsī. Vēlākajos mēģinājumos tehnikas centos atskaņot dotajos nošu augstumos, mēģinot izprast vokālo paņēmieni no fiziskā un personīgo sajūtu viedokļa. Sākumā rīkles tremolo nepadevās – dziedot uz patskaņa [u] tremolo skanēja daudz labāk nekā uz [i]. Dziedot uz [i], tas it kā salēninājās. Palīdzēja patskaņa “noapaļošana”, mēģinot nodziedāt [i] it kā ar vācu umlautu [ü]. Tiesa, turpmākās dienas mājiniķi bija spiesti sadzīvot ar regulāri skanošām un īpatnējām rīkles skaņām – mēģināju un atkārtāju paņēmieni gan mājās, gan braucot pie stūres ikdienas darīšanās, gan akadēmijas kāpņu telpās un citur. Nopietnu izaicinājumu sagādāja arī vokālās partijas zīmējums – vispirms ļoti precīzs *staccato* paņēmieni uz la otrajā oktāvā, kam seko lēciens uz pirmās oktāvas *mi bemol* un tam sekojošu tremolo tehniku zemā tesitūrā krūšu reģistrā. Iesākumā palīdzēja klavieres, centos izmantot arī toņdakšu. Mācību procesā augsto la dziedāju oktāvu zemāk, taču tikai tādēļ, lai sadzirdētu abas skaņas un saprastu to starpības amplitūdu. Vairākkārt un regulāri to atkārtojot īstajos augstumos, tas iespiedās atmiņā.

Daļēji dziedāta, daļēji čukstēta teksta tehnika šķita vienkārša – līdz brīdim, kad to demonstrēju meistarklasēs Helēnai Sorokinai. Viņa pauda vairākas idejas par šīs tehnikas atskaņošanu. Pirmkārt, daļēji dziedāts, daļēji čukstēts teksts jāasociē ar ļoti skaļu un aktīvu čukstu. Tam ir jābūt nevis nodziedātam, bet drīzāk čukstētam tā, lai to varētu sadzirdēt pēdējā rindā esošie klausītāji. Otrkārt, Helēnai aizdomīga šķita tehnika ar mazās nots “pamešanu gaisā”. Viņa norādīja, ka partitūrā dots konkrēts skaņas augstums, taču tad izskaidroju komponistes nostāju šajā jautājumā (aprakstīts iepriekšējās nodaļās). Interesanti, ka šī tēma sasaucās ar pašas Helēnas profesionālās doktorantūras pētījumu, kurā viņa iedziļinās paplašināto vokālo tehniku pieraksta problemātikā. Kopā secinājām, ka apzīmējums ir kļūdains un ir jālabo. Vēlāk ar komponisti šo aspektu pārrunājām, un viņa solīja izmaiņas ieviest arī partitūrā. Drīz vien noskaidroju, ka Gundegai Šmitei ir pieejams arī sitaminstrumentu partijas

ieraksts, kas gan veikts datorā – kādā nošu pieraksta programmā digitālā veidā. Šāda materiāla klātbūtne krietni vien atviegloja apguves procesu – beidzot saklausīju perkusiju partijas un skaņdarba kopējo skanējumu. Galu galā varēju pieķerties kompozīcijas tekstam un saturam. Manuprāt, Šmite ar vokālo tehniku palīdzību veiksmīgi attēlo izmantoto dzejas rindu saturu. Pirmās daļas pirmajā pantā mēness tēls iezīmējas gan ar balss augsto tesitūru, gan *staccato* paņēmieni, kas tam piešķir baltu, aukstu un spokainu nozīmi. Vokālās līnijas kritums uz krūšu reģistru iezīmē teicēja lomu – *el nino la esta mirando* – “zēns skatās uz viņu [Mēnesi]”. Otrais pants atkal sākas ar augsto la, un tam atbild rečitācija pusbalsī, stāstot, kas notiks, ja čigāni Mēnesi nolaupīs. Trešais pants iesākas ar tekstu “kā pūce dzied kokā, klausieties, kā viņa dzied!”. Šeit komponiste atgriežas pie *staccato* paņēmiena, kā arī vienas nots vairākkārtēja atkārtojuma niansētā dinamikas ietvarā – no klusāka uz skaļāku un atpakaļ tikai pusotras takts garumā, tā attēlojot pūces saucienu. Savdabīgā veidā vokālās tehnikas paņēmieni sasauca ar sitaminstrumentu partiju – tas īpaši novērojams pie jau iepriekš pieminētā *staccato* paņēmiena, kā arī ritma zīmējumā un melodiskajā plānā, tikai pavisam nedaudz izmantojot klasiskās dziedāšanas paņēmienus. Pirms katra *staccato* novērojama arī *glissando* klātbūtne – tas dod īsa *legato* sajūtu viscaur atsperīgajā un ritmiskajā perkusiju pavadījuma kokteilī. Manuprāt, šī ir vienīgā no četrām kompozīcijas daļām, kurā balss iegūst solista jeb stāstnieka lomu. Otrās daļas nosaukums *Lament on lost voices (Pazudušo balsu lamentācija)* jau norāda uz ciešanu pilnu reālās dzīves piedzīvojumu, kas realizēts, balsij it kā vilņojoties mikrointervālu sekvencēs zemā tesitūrā, tam pretnostatot griezīgus, plaša tvēruma intonatīvus lēcienus. Trešajā daļā komponiste pievēršas latviešu dzejnieka Knuta Skujenieka dzīves takām un vienam no viņa zināmākajiem dzejoļiem – *Poga*. Galvenie uzdevumi šajā daļā ir akcentētas vārdu galotnes skaidrai vārdu uztveramībai un pirmreizēja melodijas parādīšanās. Gan šajā, gan ceturtajā daļā balss partija ieņem sitaminstrumentiem līdzvērtīgu lomu. Manuprāt, ikviena šajā skaņdarbā atrodamā tehnika palīdz atklāt tekstuālo nozīmi – gan rečitācija pusbalsī, kas liek aizdomāties par nakts un svarīgu notikumu klātbūtni, gan spilgtie pretnostatījumi, gan dzīvnieku kliedzienu atveidojums balsī un citi.

Viens no izaicinājumiem, ar kuru sastopas gandrīz ikviens dziedātājs, ir svešvaloda, it īpaši tās izruna. Iepriekš jau norādīju uz spāņu valodas vārda *luna* augsto tesitūru, vairākkārt atkārtojamo [u] fonēmu un citām niansēm. Viena no grūtībām, ar kuru saskāros (un kura noteikti sagādās galvassāpes arī citiem dziedātājiem), ir nodziedāt šo vārdu tā, lai tas izklausās pēc *luna*, nevis *lana*. Problēma ir faktā, ka augstā tesitūrā, īpaši galvas reģistrā, patkaņi iegūst samērā vienveidīgu skanējumu, kaut ko līdzīgu *o* un *a* savienojumam. Tas ir saistīts ar atvēruma un rezonanses problemātiku, kā arī fizioloģiskiem aspektiem. Augšējos reģistros balss saites

iestiepjas, tāpēc ķermenim ir nepieciešams ne tikai lielāks spēks, lai gaisa plūsmu virzītu cauri balss saišu muskulīšiem, bet arī mēles novietojums, lai skaņa rezonētu maksimāli kvalitatīvi. Patskanis [u] dziedot tiek veidots, saglabājot [a] skaņas atvērumu, pēc tam sakļaujot lūpas, taču pēc [u] tas izklausās tikai līdz zināmai robežai. Jo augstāka būs [u] skaņa, jo platāks un apaļāks tas izklausīsies. Ja dziedātājs patskani centīsies nodziedāt uz [u] tā, lai tas pēc tā arī izklausītos, tas visdrīzāk tiks darīts uz rezonanses un lieka muskuļu sasprindzinājuma rēķina un izklausīsies saspiesti un ausij netīkami. Jāatzīst, ka arī es, atskaņojot skaņdarbu, vienmēr izvēlos par labu labskanīgai vokālajai tehnikai, upurējot paredzēto vārda izrunu. Protams, arī šis aspekts tika iepriekš saskaņots ar komponisti, un pēc nelielas sarunas viņai iebildumu nebija. Ar grieķu valodas izrunu man palīdzēja pati Gundega, noderēja arī valodas skanējuma klausīšanās dažādos interneta avotos. Te būtiski piezīmēt, ka jebkuras svešvalodas apguves procesā vislabāko izrunas rezultātu spēs nodrošināt kāds, kuram konkrētā valoda ir dzimtā. Īpaši svarīgi tas ir mazāk dzirdētu valodu gadījumos, piemēram, 2024. gada vasarā saņēmu pasūtījumu studijā ieskaņot dziesmu ķīniešu valodā. Jāatzīst, šis bija viens no izaicinošākajiem uzdevumiem, un izrunas apguves procesā man ļoti palīdzēja kāda Latvijā mītoša ķīniete.

Grūtības sagādāja arī franču valodas niansēta skanējuma atveide, īpaši, mēģinot to izdziedāt augstā tesitūrā (ar augstu tesitūru domāju vismaz sol otrajā oktāvā). Tā kā vokālā līnija ceturtajā daļā rakstīta plūstoša un līdzena, dziedāšana pārsvarā notiek uz patskaņiem, līdzskaņiem atvēlot vien kritiski mazu telpu un vietu – īsi pirms patskaņa nomaiņas. Rezultātā teksta uztveramība samazinās, tomēr kompozīcija iegūst ēterisku un poētisku raksturu, kur vokālā līnija netiek pārtraukta. Šķiet, ka tikai trešajā daļā ar teksta un valodas grūtībām nesastapos – dziedāt dzimtajā valodā neapšaubāmi ir vieglāk nekā svešvalodās.

Uz pirmo mēģinājumu februāra vidū biju sagatavojusies ļoti labi. Braucu bez bažām, jo zināju, ka skaņdarbu esmu iestudējusi pienācīgi. Taču liels bija mans pārsteigums, kad Strasbūrā atklāju – *Les percussions de Strasbourg* mūziķi šo skaņdarbu kopā nebija spēlējuši ne reizi, līdz ar to temps, kurā pirmo reizi mēģinājām, bija uz pusi lēnāks nekā oriģinālā paredzētais. Dziedātājām, kuras nākotnē vēlēties atskaņot šo darbu, iesaku apbruņoties ar pacietību un maksimāli pielāgoties pārējiem mūziķiem.

Tāpat mani ļoti pārsteidza plašais instrumentu klāsts – nekad iepriekš nebiju sastapusies ar tik specifiskiem rīkiem, kur katram kompozīcijā piešķirta sava nozīmīga loma. Īstais dažādo instrumentu skanējums bija pilnīgi cits, salīdzinot ar iepriekš tik daudz reižu atskaņoto datora ierakstu. Pēkšņi bija dzirdamas specifiskas nianse, ritms vairs nebija tik noteikts un precīzs, instrumentus vadīja dzīvi cilvēki, un es nonācu pie ļoti būtiskas atziņas. Līdz šim uzskatīju, ka

sitāmie instrumenti pilda tikai ritma grupas lomu dažādos sastāvos, bet todien tos atklāju kā skanīgus, niansētus, precīzus un ļoti dziedošus mūzikas instrumentus.

Taču, pirms izvēlēties un iekļaut šo skaņdarbu savā repertuārā, dziedātājam ieteiktu ņemt vērā kādu ļoti būtisku priekšnoteikumu – padziļinātas solfedžo zināšanas. Par solfedžo nozīmīgo un neapšaubāmi svarīgo lomu vokālista profesionālajā attīstības ceļā rakstu arī metodiskajā materiālā, tomēr nevaru to nepieminēt arī šeit. Cik daudz reižu sarežģītāks un nesaprotamāks man būtu vokālās partijas apmācību process, ja nebūtu zināšanu par intervāliem un to savstarpējām attiecībām, diriģēšanu, ja nebūtu iekšējās dzirdes vai skaidra priekšstata par ritma un metra zīmējumiem, utt. Skaņdarbus ir iespējams apgūt dažādos veidos, un katram dziedātājam paņēmieni ir savi. To varētu salīdzināt ar programmēšanu. Ja cilvēkam nav teorētiskās bāzes kādā no programmēšanas valodām, iecerētais rezultāts nebūs sasniedzams. Tāpat arī mūzikā. Jā, ir skaņdarbi, kurus var iemācīties dziedāt pēc dzirdes, taču tas nav iespējams mūsdienu mūzikas kontekstā. Spēja dziedāt, uzturēt nemainīgu temporitmu, dažbrīd pat diriģēt instrumentālo ansambli, paralēli dziedāšanai atskaņot kādu citu instrumentu, saglabāt precīzu melodisko zīmējumu, precīzi intonēt, izrunāt vārdus svešvalodā un veikt vēl citus procesus spēs vien augstvērtīgi sagatavots dziedātājs.

NOSLĒGUMS

Šī teorētiskā darba izstrādes process manī ir nostiprinājis pārliecību par to, ka paplašinātās vokālās tehnikas ir neatņemama laikmetīgās vokālās mākslas sastāvdaļa. Tās bagātina vokālās izteiksmes līdzekļu klāstu un atklāj balss kā instrumenta neizsīkstošo potenciālu. Pētījuma gaitā apzināju, analizēju un sistematizēju latviešu komponistu laikmetīgās kamermūzikas darbos izmantotās paplašinātās vokālās tehnikas. Pirmajā nodaļā iepazīstināju ar plašu un detalizētu ieskatu paplašināto vokālo tehniku vēsturiskajā kontekstā, to sistemātiskajā klasifikācijā un eksperimentālo vokālo tehniku analizē. Personīgajā praksē sastaptās tehnikas apkopāju vienotā sistēmā, balstoties uz skaņas veidošanās principiem un skaidrojot tās piecās apakškategorijs. Otrajā nodaļā pievērsos laikmetīgās vokālās mūzikas aizsākumiem Latvijā, kā arī analizēju un aprakstīju Latviešu komponistu kamermūzikas darbos atrastās vokālās tehnikas, izveidojot “Majores sistēmu”. Tas ir deviņdesmit viena skaņdarba uzskaitījums alfabētiskā secībā, kas satur komponista vārdu, uzvārdu, kompozīcijas nosaukumu un radīšanas gadu, salikumu, tehniku uzskaitījumu, balss diapazonu, kā arī vienkāršotus ieteikumus katras tehnikas izpildei. Trešajā nodaļā aprakstu doktorantūras mākslinieciskos projektus, īpašu uzmanību pievēršot atskaņoto skaņdarbu analīzei. Īpaši nozīmīgs šī darba ieguvums, manuprāt, ir izveidotais metodiskais materiāls – jeb šī darba pielikums Nr. 1. Vokālo tehniku apraksti un vokālīžu cikls veidots tā, lai palīdzētu topošajiem interpretiem iepazīt un apgūt dažādus paplašināto tehniku paņēmienus. Šis materiāls sniedz gan teorētisku pamatojumu, gan praktiskus vingrinājumus, tādējādi veidojot tiltu starp manu akadēmisko pētniecības procesu un māksliniecisko praksi. Vokālīzes un to skaņu ieraksti piedāvā jaunu resursu gan individuālām apmācībām, gan pedagoģiskajam darbam, atbalstot dziedātājus viņu ceļā uz laikmetīgās vokālās mūzikas apguvi.

Darba gaitā realizētās trīs mākslinieciskās programmas un to sagatavošanas process kalpoja kā praksē balstīta platforma, kas ļāva pārbaudīt teorētiskās atziņas un veidot individuālu pieredzi ar dažādiem paplašināto vokālo tehniku veidiem. Gan koncertprogramma *Nakts dziesmas*, gan *Sfēra/Balss. Buravickis/Majore*, gan *Skanošais klusums. Dzīvā balss* uzskatāmi pierādīja, ka laikmetīgās vokālās mākslas interpretācija no dziedātāja pieprasa ne tikai tehnisko meistarību, bet arī dziļu muzikālo inteliģenci, spēju analizēt un adaptēt savas spējas sarežģītām partitūrām, tāpat arī prasmi sadarboties ar komponistiem, skaņu režisoriem un citiem radošo profesiju pārstāvjiem.

Viena no svarīgākajām atziņām, ko guvu darba tapšanas procesā, ir akūtā nepieciešamība pēc sistemātiskas pieejas laikmetīgās vokālās mākslas pedagoģijā. Secināju, ka paplašinātās vokālās tehnikas Latvijā vēl aizvien nav pietiekami integrētas nedz akadēmiskajā apmācībā,

nedz koncertdzīvē, lai gan to estētiskā un tehniskā vērtība ir neapšaubāma. Tāpat Latvijā trūkst vienotas metodoloģijas un izglītības programmu, kas specializētos šajā jomā, un tas būtiski ierobežo jaunās paaudzes dziedātāju iespējas apgūt laikmetīgās tehnikas profesionālā līmenī. Šis pētījums apliecina, ka gan interpretācijas, gan apmācību kvalitāte ir tieši atkarīga no pieejamo resursu un zināšanu bāzes, un tas veicina diskusiju par šādu programmu un materiālu nepieciešamību un attīstību nākotnē.

Darba gaitā būtiskus izaicinājumus radīja vairāki aspekti. Pirmkārt, paplašināto vokālo tehniku terminoloģijas skaidrošana un salīdzināšana ar dažādiem avotiem, kas prasīja iedziļināšanos katrā no tiem ar kritisku izvērtējumu, lai noteiktu to savstarpējās atšķirības un kopsakarības. Otrkārt, lielāko doktorantūras studiju laiku aizņēma vajadzība piekļūt un apkopot pētījumam nozīmīgus materiālus (īpaši, partitūras), izmantojot gan vairāku bibliotēku resursus, gan avotus tiešsaistē, kā arī nemitīgi esot saziņā ar komponistiem un citiem izpildītājiem. Treškārt, izaicinājums bija pašu tehniku praktiskā izpratne un to pedagoģiskais pielietojums: atšķirība starp tehnikas apguvi kā izpildītājam un tās iemācīšanu citiem atklājās kā īpaši nozīmīgs process šī darba kontekstā.

Iespējamie turpmākie pētījumi paplašinātu vokālo tehniku rakursā varētu koncentrēties uz vairākiem virzieniem, piemēram, vienotas notācijas izstrādi, kas atvieglotu tehniku apguvi un interpretāciju. Noderīgi un vērtīgi būtu pētījumi par paplašinātu tehniku lietojumu kormūzikas žanrā. Ne mazāk nozīmīgs virziens būtu arī balss adaptācijas prakses analīze dažādu stilu un žanru kontekstā. Profesionālā vide Latvijā dziedātājiem bieži prasa spēju pielāgoties dažādiem muzikālajiem virzieniem un stilistikām – sākot no senās mūzikas un kamermūzikas kompozīcijām līdz pat operai, lielas formas darbiem un laikmetīgajai mūzikai. Šāda polistiliska pieredze rada jautājumus par balss adaptācijas mehānismiem un to apraksta iespējām zinātniskā skatījumā. Turpmākie pētījumi varētu risināt to, kā dziedātāji maina un pielāgo balss parametrus, orientējoties dažādajos stilos un žanros, un kā šie procesi saistīti ar interpretācijas un pedagoģijas procesiem, kā arī vokālās mākslas ilgtspējīgu attīstību.

Noslēgumā jāuzsver, ka šī darba izpētes un radīšanas process nebija tikai akadēmisks ceļojums vokālās tehnikas sistematizācijas laukā, bet arī man pašai ļoti personīgs mākslinieciskās identitātes meklējumu ceļš. Šī pieredze apliecināja, ka balss var būt ne vien tradīciju nesēja, bet arī radošas domas instruments, kas spēj nojaukt robežas starp žanriem, tehnikām un estētiskām, sabiedrībā pieņemtām paradigmām. Paplašināto vokālo tehniku apguve un integrācija Latvijas mūzikas dzīvē ir izaicinājums, bet vienlaikus arī iespēja – radīt un attīstīt jaunas kvalitātes vokālajā mākslā, stiprinot gan interpretācijas, gan izglītības, gan radošās pētniecības tradīcijas.

Extended Vocal Techniques and Their Application in Latvian Vocal

Chamber Music (1974 – 2025) (Summary)

Introduction

Concert programs across European halls increasingly feature works dominated by contemporary music. In recent years, compositions by contemporary composers have also become a regular component of concert life in Latvia, where a number of distinguished instrumentalists demonstrate their ability to navigate a wide spectrum of genres with ease. In the field of vocal art, boundaries can likewise be transcended, opening new dimensions through the use of unconventional and previously unheard techniques. These skills are both learnable and teachable. Internationally, dozens of renowned vocalists – such as Meredith Monk, Barbara Hannigan, and Nicholas Isherwood – have established careers specializing in the interpretation of contemporary music. The situation in Latvia, however, remains different. Artistic directors and conductors often hesitate to program contemporary vocal chamber or vocal-symphonic works, frequently justifying their decision with the categorical claim that there are no singers capable of performing them. In reality, a few do exist – soprano Katrīna Paula Felsberga, mezzo-soprano Ieva Parša, and baritone Armands Siliņš – yet they are few and far between, and each has acquired knowledge of contemporary singing techniques through self-directed study. These techniques are closely linked to what are commonly termed *extended vocal techniques*, which form the primary focus of this research. Extended techniques are understood as methods of vocal production that exceed the established principles and aesthetic norms of classical singing tradition. They encompass unconventional approaches to sound production, resonance, and timbre, most often encountered within the context of contemporary music.

This situation highlights several underlying issues that frame the problem of this research. First, Latvia lacks dedicated training programs or higher-education pathways specializing in contemporary vocal practice and the acquisition of extended techniques. Although the tradition of classical singing is strongly represented at both secondary and tertiary levels, the specificities of contemporary vocal interpretation remain largely absent from the curriculum. Second, Latvia lacks a sufficient theoretical foundation for vocal art: there is a notable shortage of scholarly works in Latvian authored by local researchers and practitioners. Existing pedagogical materials are outdated and no longer relevant, while contemporary vocal practices are absent from all Latvian-language sources examined for this study. Third, compared to research on classical vocal art or instrumental performance, contemporary music studies within the Latvian academic sphere remain fragmentary. Only in rare cases do bachelor's or master's theses at

Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music (JVLMA) address issues of extended techniques or their aesthetics, indicating the insufficient development of this field. This lack of educational resources directly affects pedagogy, as very few Latvian voice teachers specialize in contemporary vocal art. Consequently, those who wish to acquire extended techniques in Latvia – including the present author – have no access to professional training tailored to the specific demands of contemporary music. These deficiencies also shape programming choices, limiting the repertoire available in Latvian concert life.

It is evident that these problems are systemic and call for concrete solutions. The development of new educational programs, the preparation and publication of methodological resources, and the training of both teachers and composers are among the crucial steps needed to strengthen the tradition of contemporary vocal performance in Latvia. Based on these identified issues, the central **research question** emerges: which extended vocal techniques have Latvian composers employed over the past fifty years, and how can they be systematically classified?

Alongside the theoretical inquiry, the research was closely integrated with artistic practice through three concert programs:

1) *Night Songs* (Nakts dziesmas) – a program of Baltic contemporary vocal music, performed with pianist Diāna Zandberga (30 May 2023);

2) *Sphere/Voice. Buravickis/Majore* – a program of Latvian vocal and electronic music, performed with composer Platons Buravickis (9 July 2024);

3) *Sounding Silence. The Living Voice* (Skanošais klusums. Dzīvā balss) – works by Latvian and international composers, including new compositions for voice with electronics and a cappella, performed at the JVLMA Great Hall (13 June 2025).

In addition to its artistic and theoretical components, the creative process of this research has resulted in the development of a new pedagogical resource. This material not only describes extended techniques, but also outlines their interpretive nuances, learning processes, and potential challenges. The chapters are carefully structured and grounded in international literature as well as the author's personal performance experience. Each vocal etude is based on one or more extended techniques, with piano accompaniments composed in a simplified harmonic language to avoid unnecessary technical complexity. The resource also includes exercises, recordings of demonstration tracks with and without voice, and specially composed vocalises, thereby significantly facilitating the training process by enabling practice anytime and anywhere.

The aim of this dissertation is to identify, evaluate, and systematize the extended vocal techniques employed in Latvian vocal chamber music composed between 1974 and 2025, for voice both with accompaniment and a cappella, and to create methodological material supporting their acquisition. For the purposes of this study, extended vocal techniques are defined as vocal production methods not encompassed within classical pedagogy but used in contemporary contexts to broaden timbral variety and expressive potential.

To achieve this aim, the following objectives have been set:

- 1) To survey relevant literature and online sources on extended vocal techniques, their methodology, and systems of classification in international research practice.
- 2) To identify and characterize the vocal techniques present in Latvian chamber works for voice (with and without accompaniment) composed between 1974 and 2025.
- 3) To develop a systematic classification and description of extended vocal techniques found in Latvian chamber music of this period.
- 4) To conduct a detailed analysis of Gundega Šmite's song cycle *Four Night Songs*, examining the conception and application of extended techniques in each of its four pieces.
- 5) To prepare methodological materials based on the extended techniques employed by Latvian composers.
- 6) To compose, transcribe, and record nine vocalises as supplementary pedagogical material for the acquisition of extended techniques.
- 7) To undertake an autoethnographic study of the preparation and performance process of the doctoral concert programs.

The research employs several methods:

1) Historical research reconstructs the context of extended techniques, their notational practices, and interpretive traditions, particularly since the 1960s–70s, a pivotal period when performers and later teachers began to document diverse vocal possibilities.

2) Score and notation analysis provides insight into how extended techniques are conceived, represented, and integrated into musical and textual structures, with special focus on Gundega Šmite's *Four Night Songs*.

3) Autoethnography enables the researcher to observe her own learning and performance process critically and reflexively, using recordings, diaries, and practice documentation.

The study also addresses the diminishing relevance of traditional voice categories (soprano, alto, tenor, bass) in contemporary music, as composers increasingly seek new timbres, explore the extremes of vocal range, and often write works tailored to the unique voices of

specific performers. In such cases, performances by other singers inevitably result in new versions of the piece, shaped by differing timbral qualities and interpretive choices. Accordingly, the techniques examined in this dissertation are closely connected to the author's own vocal range, interests, and performance practice.

Finally, the work builds upon significant methodological resources, including Michael Edward Edgerton's *The 21st-Century Voice* (2015), Danja Katok's dissertation on *vibrato* and straight tone (2016), Amanda de Boer Bartlett's study on ingressive phonation (2012), John Nix's article on *vibrato* in pedagogy (2022), and Kadiri, Alku, and Yegnanarayana's analysis of phonation types (2020), among others.

The dissertation consists of an introduction, three chapters, a conclusion, annotations in Latvian and English, a bibliography, and five appendices, including the methodological resource with vocalises composed by the author. Its practical significance is multifold: personal artistic development, contribution to contemporary vocal pedagogy, usefulness for singers, composers, and teachers, and the documentation and dissemination of extended vocal techniques in Latvian chamber music.

CHAPTER 1

1.1. Historical Context of Vocal Techniques Worldwide

The origins of extended vocal techniques (EVT) can be traced back to the 17th century, when composers such as Caccini and Monteverdi employed specific notational symbols (e.g., *tremolando*), while Hiller's and García's treatises described ornamentation, breath control, and vocal possibilities. Manuel García II, through the invention of the laryngoscope, introduced a physiological perspective on singing and even observed overtone singing, which today is considered an early form of EVT.

In the 18th and 19th centuries, operatic reforms by Gluck and Rossini reduced singers' improvisational freedom, shifting focus from virtuosity to dramaturgy and emotional authenticity. During the *bel canto* era and beyond (Verdi, Wagner, Puccini), the voice developed toward greater dramatic power, endurance, and expressive intensity. Methodological works introduced vocal etudes or vocalises as training tools.

The 20th century marked the emergence of the term "extended vocal techniques," designating vocal practices outside the classical singing tradition. Influenced by avant-garde artists and writers, new forms such as speech choirs, Dadaist phonetic experiments, and *Sprechgesang* appeared. A milestone was Schoenberg's *Pierrot lunaire* (1912), which established a novel vocal idiom, further developed by Berg, Webern, and later Stockhausen and

Berio. Literary phonetics and Futurist experiments (e.g., Balla's *Macchina Tipografica*, 1914) expanded the perception of the voice as an instrument.

Berio's *Sequenza III* (1965) and Ligeti's opera *Le Grand Macabre* (1977) became iconic EVT works, employing non-articulated syllables, symbols, screams, and unconventional vocal gestures. The advent of electronic music and recording technologies further shaped this development, enabling detailed analysis of vocal sound and the creation of new expressive resources.

1.2. Classification of Extended Vocal Techniques

The first attempts to classify extended vocal techniques (EVT) emerged in the 1970s. In 1973, the *Extended Vocal Techniques Ensemble* was founded in the United States, releasing in 1974 the first methodological recording featuring 74 techniques, divided into monophonic, multiphonic, and miscellaneous categories. In the same year, Howard Risatti's *New Music Vocabulary* (1974) systematized 134 techniques, particularly timbral effects – and proposed notational practices. Richard Jennings' *Catalogue of Extended Vocal Techniques* (1977) offered another approach, organizing techniques by their acoustic source. Trevor Wishart's *Book of Lost Voices* (1979) and later *On Sonic Art* (1985) presented extensive classifications of 170 techniques, emphasizing the performer as a physical and acoustic instrument. In Europe, Dieter Schnebel explored articulation and breath regimes, while Berio's creative work was seen as shaping a new stylistic category of vocalism. More recent contributions include Margo Glasett-Murdock's classification (2011), based on vocal physiology, and Michael E. Edgerton's *The 21st Century Voice* (2014), which frames EVT within four fundamental principles of singing: airflow, sound source, resonance, and articulation. Practical perspectives are also offered in Sharon Mabry's *Exploring Twentieth-Century Vocal Music* (2002) and Nicholas Isherwood's *The Techniques of Singing* (2018), though their categorizations remain inconsistent.

Overall, EVT classifications have developed in a fragmented way, applying diverse criteria such as acoustic effects, articulation, breath use, or biomechanical processes. The present dissertation proposes a system that organizes techniques according to their sound-production mechanisms – for example, separating articulatory techniques from *vibrato*, thus ensuring terminological clarity and comparability. This approach allows techniques to be evaluated not only in artistic but also in physiological and pedagogical terms.

1.3. Classification of Techniques Based on Principles of Sound Production

Existing classifications of EVT by Risatti, the *Extended Vocal Techniques Ensemble*, Wishart, and others remain incomplete or inconsistent: they list techniques but often lack practical performance guidance and physiological grounding. This project therefore proposes a new system based on both acoustic and physiological parameters, focusing on techniques common in contemporary music and those I personally and practically explored in recent years. In my opinion, Wishart's database is currently the most comprehensive and extensive, yet it still lacks clearly defined criteria for classification. For this reason, I found it necessary to develop a fresh system based on methods tested in practice, offering a more detailed perspective on the diversity of vocal techniques. This classification is founded on an approach that integrates multiple parameters – both acoustic and physiological. Admittedly, a full description of all vocal techniques is beyond the scope of this research, as such a project would require a different methodology, detailed analysis, and a separate classification system. Such an undertaking would exceed the scope, aims, and objectives defined in this dissertation. Therefore, I will systematize, describe, and explain only those techniques that have been used in experimental and contemporary world music and that have been within my focus over the past three years. The classification is structured into the following categories:

1. **Vibrato vs. non vibrato relations.** *Vibrato*, a fundamental vocal phenomenon, is considered broadly – from classical bel canto to microtonal interval singing and experimental variants. *Non vibrato* is highlighted as a frequently used device in contemporary music, though still underexplored in Latvia and sometimes perceived as “undesirable.” *Glissando* is treated as a related, transitional device.
2. **Microtonal interval singing.** Encompasses intervals smaller than the semitone (quartertunes, eighth tones, etc.), requiring highly developed aural skills and precise intonation control; widely present in contemporary repertoire (Ligeti, Stockhausen, Xenakis, and others).
3. **Articulatory manipulations.** Techniques involving active participation of tongue, lips, jaw, and teeth (percussive effects, sound imitation, beatbox, vocal fry), producing new timbral qualities and often a theatrical impact.
4. **Sprechgesang, speaking, and whispering.** Techniques in which speech becomes a musical parameter: intoned recitation, speech-song, rhythmic declamation, whispering, and hybrid approaches (partly sung/partly whispered). These deepen semantic clarity and increase dramatic expressivity.

5. **Breath and aerodynamic solutions.** Techniques in which controlled airflow itself generates sound (ingressive phonation, growls, laughter, breathing effects), exposing physiological limits and enabling distinctive textures.

In this subsection, I highlight another essential aspect – the structural levels on which a vocal part is built. In the context of classical singing, we are accustomed to seeing melody, dynamic markings, meter and tempo indications, text, and of course the accompaniment, which indirectly interacts with the singer's part. This amounts to an average of three to five levels in which the performer operates. In contemporary singing practice, however, the situation is different: vocalists often encounter parts that involve many more parameters to be processed simultaneously. Usually there are more than 9 levels to pay attention to.

CHAPTER 2

2.1. Tracing the Origins of Contemporary Vocal Music in Latvia

Latvia remained largely outside the early 20th-century European modernist movements: although the International Society for Contemporary Music was founded in 1922, the Latvian Composers' Union joined only in 2004. While tonal boundaries were being dismantled in Europe, Latvian composers continued to emphasize melody, Soviet ideological narratives, and national romanticism. Andrejs Jurjāns placed solo songs on the periphery, Jāzeps Vītols sought a more objective expression, and Emīls Melngailis turned to folklore traditions. Alfrēds Kalniņš and Emīls Dārziņš searched for new means of expression that went beyond the framework of national romanticism. However, the Soviet regime severely restricted the development of contemporary music, suppressing free and uncensored thought.

Experiments with the voice in Latvia began only in the second half of the 20th century, first in choral music, where the voice was often treated instrumentally (e.g., Jānis Kalniņš's *Vocalise for Four Voices*, 1960). Aleatoric writing also appeared (in works by Pauls Dambis and Pēteris Vasks), as well as dadaist-inspired text explorations and sound imitations (e.g., Juris Ābols's *Karawane*). Gradually, the use of extended techniques entered chamber music – Imants Zemzaris employed glissando and spoken elements in his 1974 cycle *7 Mazas dziesmas (Seven Small Songs)*, and Pēteris Plakidis composed *Divas eņdes bez pavadījuma (Two Etudes for Unaccompanied Voice)* in 1976.

In the 1980s, new vocal possibilities were explored by composers such as Pēteris Aldiņš and Indra Riše. Gundega Šmite, since 2003, has integrated extended techniques in increasingly

diverse contexts, focusing on textual interpretation and the exploration of the voice as a unique instrument. A younger generation of composers – including Žanete Spirka, Mairita Semjonova, Ansels Kaugers, Renārs Veličko, Linda Damberga, among others – has also embraced extended techniques, supported by competitions and concerts organized by the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, which have fostered the dissemination and development of these practices.

2.2. Extended Vocal Techniques in the Works of Latvian Composers

Extended vocal techniques in Latvian chamber music have not previously been systematically documented, although similar attempts have been made internationally. In Latvian music, interest in such techniques emerged much later than in Europe and initially appeared only as isolated experimental elements. The earliest known example is Imants Zemzaris's cycle *7 Little Songs* (1974), which employs glissando and spoken elements. A comparable approach can be seen in Pēteris Plakidis's *Cik smaga saule...* (*How Heavy the Sun...*, 1976), where the composer uses *parlando* – an imitation of speech in the vocal part.

These examples reveal that extended techniques were often applied intuitively, without precise notation, leaving performers with considerable interpretative freedom. This creates challenges for both singers and researchers, as the identification of techniques depends not only on score analysis but also on individual interpretations. To address this, a database of works by Latvian composers employing extended techniques was compiled as part of this research. The collection process involved library archives as well as direct communication with composers and performers. It often became clear that even the authors themselves were not always aware of their works belonging to this category, for instance, Ēriks Ešenvalds initially denied using non-standard techniques in his works, although his cycle *Songs of David* (2008) clearly contains recitative. In some cases, composers had forgotten about their works altogether, or the scores existed only in performers' archives.

The resulting database includes only those works that were available for study, performance, or direct analysis, and thus cannot be considered exhaustive. Nevertheless, it provides valuable insight into the use of extended vocal techniques in Latvia and lays the groundwork for further classification. The following subsection discusses the methodology and selection principles used, as well as a five-category system with subtypes that help organize and interpret the collected data.

2.3. Majore System

Majore's System classification is based on both physiological and acoustic aspects, combining historical research with autoethnography – practical observations from my individual vocal practice and stage performance. Musical scores were analyzed to identify extended vocal techniques, which were then organized in tables and grouped into five main categories:

1. vocal intonational and modulatory aspects,
2. sound within body actions,
3. interaction between speech and vocalization,
4. breath and airflow coordination,
5. experimental and supplementary effects.

Vibrato and glissando techniques form one of the most frequently used categories. Glissando appears in about 60% of all works, whereas *non vibrato* is indicated in only 11 scores. A survey of composers revealed that most prefer *non vibrato* or a carefully considered blend with *vibrato*. This shows a growing interest in straight tone, even though explicit notational indications are rare.

The body as an instrument includes sound imitation, the use of hands and feet, percussive effects, and oral gestures. Although not widespread, some composers (e.g., Armands Skuķis, Gundega Šmite, Alise Rancāne) incorporate gestures and improvisatory actions, combining them with whispering, shouting, or tongue clicks.

Singing and speech techniques cover a wide range – from bel canto to recitation, spoken voice, *Sprechgesang*, consonant-based singing, whispering, and mixed sung-spoken textures. Innovative approaches can be found in the works of Gundega Šmite and Henrijs Poikāns, who combine different registers and nasal effects. While bel canto is generally taken for granted and rarely marked, *non vibrato* appears with increasing frequency, though often without sufficient notation, leaving interpretation to the performer.

Breathing mechanisms include ingressive phonation, laughter, coughing, whistling, screams, gasps, and shouting. These techniques intensify dramatic tension and enhance the listener's perception. They feature prominently in works by Evija Skuķe, Žanete Spirka, and Jānis Petraškēvičs, demanding advanced timbral control, breath management, and intonational precision.

Supplementary techniques encompass improvisation, instrumental performance, microtonal interval singing, overtone and undertone singing, and timbral effects. Singers are

often required to play instruments while performing, broadening the sonic texture. Works by Ansels Kaugers and Santa Bušs exemplify such approaches, challenging coordination and creating new expressive layers. Timbral indications in scores provide interpretative guidance, though they are not always precise, which can complicate performance decisions.

Overall, Majore's System proposes a multilayered approach to the classification of extended vocal techniques, emphasizing their diversity, contextual importance, and the need for precise notational clarity to ensure accurate interpretation.

CHAPTER 3

Artistict projects of the doctoral studies

Three artistic programs were conceived as a continuation of the theoretical research in practice: concert performances deliberately showcased and tested extended vocal techniques, their notation, interpretive nuances, and application in Latvian contemporary music. These projects functioned as an "experimental laboratory", where the voice served both as a unique instrument and as a research object.

Each program was built upon a structured concept (dramaturgy, repertoire selection, analysis and mastery of techniques, performance). A crucial selection criterion was notation – works with precisely noted techniques were chosen alongside scores requiring more ambiguous or interpretive approaches. The repertoire balanced well-known, rarely performed, and premiere works, allowing observation of both the development of tradition and new approaches to vocal composition. Spatial and acoustic contexts also played a decisive role, since timbral, dynamic, and resonant qualities directly affect the perception and effectiveness of techniques. The programs also served as a methodological illustration of Majore's system: the database of identified techniques and five vocal categories (articulation, breath, intonation, body use and other techniques) were tested in practice. A wide spectrum of vocal expression was explored – from speech, breathing, and *Sprechgesang* to different types of *vibratos*, whispering, timbral effects and improvisation.

The process was systematically documented in audio and video formats, alongside rehearsal notes reflecting technical, psychophysical, and interpretive challenges. This reflection helped evaluate the transfer of techniques from rehearsal to stage, observing changes in precision, expressive intensity, and endurance under varying emotional and spatial conditions, while also providing a basis for practice-driven methodological material. As a part of this

process, nine vocal etudes were composed and performed, each targeting the mastery of specific techniques or categories.

The inclusion of Gundega Šmite's cycle 4 Night Songs in this chapter is deliberate: it represents a striking example of how theoretically analyzed techniques (*vibrato/non-vibrato*, whispering, recitation, articulation effects, *glissando*, tremolo, ululation, microtonal intervals, etc.) are consistently integrated into contemporary vocal repertoire, highlighting both notational and interpretive issues.

3.1. Night songs (*Nakts dziesmas*)

The first concert program took place on May 30, 2023, at the Great Hall of the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, featuring pianist Diāna Zandberga, percussionists Arnis Stepīņš and Karīna Mazūra, and clarinetist Katrīna Avotiņa. The program's goal was to demonstrate the practical application of extended vocal techniques, highlighting the voice as a multifunctional instrument in interaction with ensembles and electronics. Special emphasis was placed on works by Latvian composers (Pelēcis, Šmite, Tumševica), illustrating the versatility of techniques across different stylistic directions.

The concert opened with Georgs Pelēcis's cycle *Seven Poems by Knuts Skujenieks* (2018), rooted in *non vibrato* aesthetics and quasi-recitative elements. This work served as a vivid example of how textual clarity and precise articulation can be achieved through the principle of straight tone.

Gundega Šmite's *La Luna* from the cycle *Four Night Songs* (2023) presented a fusion of techniques – recitation, *glissando*, *non vibrato*, and *tremolo vibrato* – creating a multilayered sound dramaturgy. The piece highlighted the composer's individual approach to treating the voice as an instrument and stood as one of the program's focal points.

Anitra Tumševica's cycle *Cēsu skiču burtnīca* (2021) demonstrated a meditative, poetic application of vocal technique, where the voice often borders on whisper or noise-like sounds. The composition emphasized minimalism and the blending of the voice with the piano texture.

Šmite's *Rudenības* (2017), set to poetry by Gunārs Saliņš, showcased a broad range of extended techniques – whispers, *Sprechgesang*, spoken text, and ululation, each movement reflecting different emotional and technical contrasts. The work vividly demonstrated the synthesis of voice and poetry in contemporary music.

Estonian composer Helena Tulve's *Salt* (*Sool*, 2011) for soprano and percussion offered a striking example of meditative vocal aesthetics. It employed breath techniques, over-breathing, microtonal intervals, and nuanced articulation and dynamic markings, making the

vocal line the central element of a carefully crafted soundscape. I was also required to perform additional instrumental tasks, such as blowing into a bottle or playing a rainstick, demanding both technical precision and creativity.

The program concluded with Lithuanian composer Vykintas Baltakas's *RiRo* (1999) for soprano and electronics. Representing the electroacoustic music tradition, it demanded interpretative flexibility, improvisational thinking, and the ability to navigate non-standard notation. The voice functioned as an articulatory and timbral instrument, synchronizing with the electronic layer and demonstrating the instrumentality of the human voice in an experimental context. Overall, the program revealed the broad spectrum of extended vocal techniques and emphasized the performer's role as both researcher and interpreter. It showcased the diversity of contemporary vocal music in Latvia and the Baltic region, offering listeners works ranging from intimate to technically challenging.

3.2. Sphere/Voice. Buravickis/Majore (*Sfēra/Balss. Buravickis/Majore*)

On July 9, 2024, a concert took place at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music in an ambisonic (immersive) sound dome – a unique and rare project of this kind in Latvia. The three-dimensional sound field allowed for spatial modeling of voice and electronics, expanding the boundaries of perception and interpretation. The concert featured composer Platons Buravickis (electronics) and pianist Veronika Rinkule; the program alternated between Buravickis' electronic études and vocal works by me and other Latvian composers.

The guiding idea was to “liberate” the voice from linear performance dramaturgy, integrating it into a multi-layered, spatially flowing sound architecture. Extended vocal techniques (whispering, breath sounds, recitation, glissando, throat tremolo, ululation, etc.) merged with spatial sound manipulations, making the voice part of an all-encompassing sonic architecture – not only communicative but also spatial and material.

The program opened with the premiere of my own composition *Vīrs bez ceļa* (*Man Without a Road*, 2024), a three-part cycle (I and III for voice and piano, II for voice and electronics). The text was drawn from Swedish poet Erik Lindegren's *Man Without a Road* (transl. in Latvian by Zigurds Elsbergs). The first part included techniques like whispering, breath sounds, exclamations, and wind-like effects; the second employed glass harmonica timbres (imitated electronically) alongside free-flowing vocal lines and extended techniques (throat tremolo, ululation, *glissando*, breathing effects); the third featured recitation, chosen deliberately as a rare technique in Latvian vocal music, to highlight the semantic weight of the text.

This was followed by Mairita Semjonova's *Es būšu parkā par solu (I Will Be in the Park as a Bench)*, (2018): a timbrally sensitive work with detailed character indications and the challenging use of ingressive phonation at specific pitches; interpretation was further complicated by the spatial staging (singer on a podium in the hall, piano positioned to the side, communication mediated by monitors).

Andrejs Mārtiņš Grīnbergs' two a cappella miniatures (2024), written specifically for my voice, were premiered at this concert. They demonstrated free rhythmic organization ("in free tempo"), with only pitch specified; the main extended technique employed was *glissando*.

Ansel Kaugers' *Dzejolis (Poem)*, (2024) was included as an example of coordination between vocal and instrumental performance: simultaneous declamation (in fixed rhythm) and playing of two percussion instruments (snare drum + wood blocks), combined with shifting meters and dense piano textures. The piece highlights the importance of solfeggio, rhythm, and coordination in a vocalist's training.

The program was interwoven with Platon Buravickis' *Études Ambisoniques 2 – 4* (2024), which showcased the potential of the sound dome: graphical gradations of intensity replaced traditional dynamic and articulation markings, granting the performer freedom of interpretation and making each performance fluid and unique. The concert concluded with a joint voice and electronics improvisation, blending electronic textures with free, flowing vocal lines.

In summary this concert demonstrated that the future of Latvian contemporary vocal art can be closely linked to spatial sound technologies and interdisciplinary collaboration. The concert functioned not only as an artistic event but also as research practice – testing the operation of extended techniques in an immersive environment and expanding the instrumental, spatial, and dramaturgical dimensions of the voice in the 21st century.

3.3. Resonant Silence. The Living Voice (*Skanošais klusums. Dzīvā balss*)

The third and final concert (on June 13, 2025, JVLMA Great Hall) was conceived as an audio-visual experience in which the voice was the sole sound source and creative instrument. The concept positioned the voice as an autonomous vehicle of expression – freed from conventional accompaniment and theatrical layering, while demonstrating the semantics and depth of extended vocal techniques (*non vibrato*, *vibrato* versions, microtonal interval singing, whispers, *Sprechgesang*, breath effects, etc.). The programme combined international and Latvian repertoire, canonical works (Berio's *Sequenza III*), several premieres, and vocalises

(recorded and composed by me) that structured the dramaturgy in a “recording–live voice” dialogue.

Spatial/visual design was created by Ivars Vācers (lights), Edmunds Mickus (video), Jēkabs Ošiņš, Armands Skuķis (sound/electronics), and Rolands Majors (video projections). The visuals expanded the interpretive space and highlighted vocal presence, yielding a listening experience that was both meditative and dynamic.

Several works were performed:

1. Viktorija Majore – Vocalise No. 2 – *Non vibrato* (recording + video): continuous “straight” tone on [u], precise breath/muscular control, linear phrasing and clean intonation.

2. Henrijs Poikāns – *About the supreme object and aim* (live, *a cappella*): timbral/affective directives (“nasal, caricatural,” “growling, angry,” “dreamy, lazy,” etc.); transitions between pitched sound, speech, and *Sprechgesang*; tessitura challenges and resonance strategy.

3. Viktorija Majore – Vocalise No. 5 – Kartogrāfs (recording): whispers, speech, breathy phonation; one of the two text-based etudes (alongside the *Sprechgesang* etude).

4. Armands Skuķis – two movements from *Three Poems by Jānis Baltvilks* (live + live looping): a cappella melody captured and layered in real time, forming canonic textures and bell-like harmonies.

5. Viktorija Majore – Vocalise No. 4 – *Sprechgesang* (recording): German text (Rammstein/Lindemann fragment), structured rhythmic speech with spatial processing and visual parallels.

6. A. Maskats – *Indian summer* (world premiere, *a cappella*): finely modulated vocal landscape centred near D minor; inner climaxes in piano dynamics; closing with ululation and *non vibrato*.

7. Viktorija Majore – Vocalise No. 9 – Fast (recording): high tempo, shifting meter, moving accents; virtuosic vocal writing set against dense keyboard sonorities (a dramaturgical foil to lyrical pieces).

8. R. Sargenti – *Liquid Preludes* (2018), four *a cappella* miniatures: text defragmentation; wide technique palette (*Sprechgesang*, whispers, hand actions, breath/ingressive phonation, glissando, *non vibrato*, etc.). Notable challenges: fixed-time repetitions (“As fast as possible 5”), throat *tremolo*, precise interval intonation, percussive manipulations (finger snaps, etc.).

9. Viktorija Majore – Vocalise No. 7 – Improvisation (recording): free vocal improvisation within set parameters as a core performer skill.

10. Dāvis Vilks – *Power is often very quiet* (world premiere, *a cappella*): language permutations (Burroughs-inspired); semantically differentiated delivery (fixed-pitch singing, register-free *sprechgesang*, spoken word, whisper); rhythmically dense writing with enharmonic and intervallic demands.

11. Viktorija Majore – Vocalise No. 3 – *Vibrato* (recording): transitions among *vibrato* types; closed/open ululation, *glissando*, throat *glissando*, consonant vocalisation.

12. Žanete Spirka – *Psychotic chick's shame* (world premiere, voice + electronics): graphic score; whispers, breath noise, percussive consonant clusters; “Voldemort” timbral reference; electronics generated from the soloist’s voice with a “white-noise” layer.

13. Viktorija Majore – Vocalise No. 8 – Microtonal (recording): perception and intonation of micro-intervals *a cappella*, centred in E minor, [u] plus *glissando*.

14. Luciano Berio – *Sequenza III* (1965) (live finale): ~70 distinct vocal elements; speech/singing/*sprechgesang*/whispers/breath/laughter/cries, etc.; pronounced psychological tension and fragmented dramaturgy; the voice as a multi-layered, performative instrument.

Outcome. The concert functioned as a multi-layered manifesto of the voice’s creative potential: the acoustic voice appeared simultaneously as instrument, text, spatial event, and visually supported dramaturgy. The programme demonstrated the practical range of extended techniques – from barely audible nuances and electro-acoustic synergy to theatrically expressive speech – voice syntax – affirming the vitality of the *a cappella* genre in contemporary Latvian and international contexts, and the inexhaustible possibilities of the voice as an instrument.

3.4. Four Night songs by Gundega Šmite

The work was commissioned by the *Baltic Music Days 2023* festival for soprano and the percussion ensemble *Les Percussions de Strasbourg*. The cycle comprises four movements and sets texts by four authors – Federico García Lorca, Knuts Skujenieks, Paul Éluard and Euripides in their original languages (Spanish, Greek, Latvian, French). Composed against the backdrop of the Russia invasion in Ukraine (the composer Gundega Šmite refers to this period as the “Face of Immortal Cruelty”), the choice of authors is linked to experiences of war and totalitarian repression. The instrumentation is notable (four marimbas, four bass drums, crotales, timpani, gong, maracas, tubular bells, and others) alongside an unamplified soprano. Assembling such an extensive percussion battery in Latvia would be challenging; thus, the ensemble’s visit to Cēsis in March 2023 was a significant cultural event.

Part 1. *La Luna* (The Moon)

The first movement is based on Lorca's "Romance de la luna, luna, luna" (from *Romancero Gitano*, 1928). The composer sets stanzas 1, 3, and 8; stanza 1 is partially reworked, with iterative emphasis on *luna* (with and without the article *la*), thereby intensifying lunar symbolism. The word is often placed in a high tessitura (second-octave *A*), in contrast to the "earthbound" rhythmic layer, semantically separating the celestial (moon) from the terrestrial (boy/gypsy encampment). A throat tremolo appears in bar 12; further textual development follows from bar 27. In the second stanza (third in the original), shifting tessitura (a ninth) together with tremolo, *glissando*, and staccato render the boy's anxiety. The third stanza (eighth in the original) introduces more cantabile material with reiterated vowels (especially [o]), evoking the owl motif and hooting; the melody descends and closes on *niño*.

Vocal production.

Concept: (1) voice as percussion; (2) semi-sung/semi-whispered text on a single pitch; (3) *vibrato* vs. *non vibrato*; (4) episodic classical singing. Extended techniques: (1) throat tremolo on a single pitch; (2) "thrown" grace notes at word endings; (3) recitation on a single pitch; (4) *glissando*; (5) straight tone (*non vibrato*).

Tremolo consists of rapid, irregular reiterations at the laryngeal level, unlike the regular oscillation of *vibrato*. Šmite combines it with *glissando* and precise dynamics (*mezzo piano* – *forte-piano*). Although specific pitch heights are notated, in practice some "thrown" endings are approximate. Recitation here occurs on a single notated pitch with *staccato* syllables, timbrally aligning the voice with percussion and even suggesting animal-like barking. *Non vibrato* functions as an intentional color; while atypical in classical pedagogy, it is a crucial expressive device in this context.

Part 2. *Lament on Lost Voices*

The second movement provides timbral and affective contrast: a slow, dolorous "undulation" within a very soft dynamic spectrum (up to *pppp* in certain percussion layers). The text – an excerpt from Euripides' *Orestes* (408 BCE) is sung in Greek, transliterated into the Latin alphabet. Five textual paragraphs are treated in three variants: in the first (to bar 18),

a low tessitura, sustained connections, and subtle micro-intervals prevail. The second variant introduces an abrupt leap of a ninth (doubled in the marimba to support intonation); the rhythmic profile approximates speech. In the third (bars 38–54), the singer gradually shapes nasality on a single pitch, which, fused with the percussion, yields a mysterious, sombre color. The closing section iterates [n] and [a] in a hushed triplet flow reminiscent of a lullaby.

Vocal production.

Concept: recitation/speech-based emission, nasality as a timbral device, large leaps and microtonality, and a dramaturgically decisive dynamic plan. Extended techniques: (1) microtonal interval singing; (2) gradual formation of a nasal tone.

Microtonal interval singing here operates within a small amplitude consonant with the texture's fluidity. Nasality is formed by coordinated soft palate lowering and nasal resonance; the score precisely specifies the transition length (within sextuplets) and even vowel changes, increasing technical demands. The part lies predominantly low, deliberately expanding the soprano's conventional range. Practically, this presupposes a fully developed compass; I have experienced similar strategies in Adámek's *Karakuri – Poupée Mécanique* (low tessitura passages). Sound reinforcement does not obviate quality requirements amid a dense chamber-orchestral fabric; likewise, Šmite "pushes" vocal boundaries to achieve vividness and expression.

Part 3. *Poga (The Button)*

The third movement sets the final stanza of a poem by Knuts Skujenieks (a dedication to his wife; volume *Poga*, 2011; the poem was written in his exile in 1964). The button sewn by the poet's wife becomes the symbol of love as vitality and endurance. The music begins with the word "nakts" (*night*), foregrounding the final consonants ([k], [ts]→[c]) and employing *molto vibrato*; after several repetitions, a leap of a ninth leads into "dienu pieveikusi," where *dienu* is partly sung and partly recited with x-noteheads. The ensuing build occurs primarily in the percussion, until the vibraphone introduces a more lyrical vocal segment whose rhythm approximates speech; a wide leap of a thirteenth semantically "opens the light". The phrase "tas nav logs" (*that is not a window*) is rendered by timbral fusion of voice and vibraphone, producing an "echo" effect. On "mūžs mans uz krūtīm deg" the composer highlights word

endings and dynamic accents; the culmination in bar 46 is followed by a tempo drop and a lyrical coda – voice almost *a cappella* with minimal percussion.

Vocal production.

Concept: (1) singing on consonants (prominent word endings); (2) timbral assimilation of voice to percussion; (3) episodic *Sprechgesang*; (4) intervallic intonation and rhythmic challenges; (5) presence of melody. Extended techniques: (1) consonant singing; (2) *molto vibrato*; (3) *Sprechgesang*; (4) *non vibrato* in melodic spans; (5) practical conducting and precise ensemble with percussion.

Consonant resonance ensures textual intelligibility and phrase continuity, especially where melody is sparse. The voice frequently integrates into the percussive “mechanism.” *Sprechgesang* is precisely specified by pitch (with x marked heads) and rhythm to achieve a “sung speech” effect. Given six percussionists and polyrhythms, the singer’s capacity to cue entries (clear downbeats, metronome work, tuning fork for intonation) is dramaturgically essential.

Part 4. *Enlightened Window*

The cycle concludes with the first six lines of Paul Éluard’s “Et un sourire” (1951; volume *Le phénix*), set in French. The texture is calm and restrained; percussive “waves” support a linear vocal line. The sole extended technique is ululation with closed mouth, from which the first word *la nuit* (“night”) emerges at bar 12. The voice lies in a medium-high tessitura with an advised *non vibrato* emission, yielding crystalline tension and a sense of suspended expectation. On *au bout du chagrin* the composer’s characteristic leap of a ninth appears with the first *forte*; *une fenêtre* takes a major seventh leap that visually and aurally “opens the window”, resolving on second-octave *Bb* with *éclairée*. The coda returns to ululation on *Bb* in *piano*.

Technical challenges include sustained high-tessitura ululation and a seamless transition to [l], as well as the closing ululation on high *Bb*. Higher pitches require increased subglottal pressure and active lingual motion; excessive muscular tension must be avoided, and one should not “force” resonance – proper ululation remains very soft (akin to [m]/[n]). At the outset the voice timbrally blends with the percussion, casting the soloist as an additional instrument.

Given the preceding movements' demands, physical endurance and economical technique are critical.

Vocal production.

Concept: (1) timbral integration of voice into the percussion fabric; (2) presence of melody; (3) precise intervallic intonation. Extended technique: closed-mouth ululation (see Ex. 43) – a tongue-*vibrato* variant that Šmite employs elsewhere (e.g., *Yellow* for soprano and flute, 2018; *Les flots* for alto solo, 2022).

Personal Challenges and Autoethnographic Insights

In approaching any score, it is essential to recognize and correctly interpret the composer's indications. As mezzo-soprano Helēna Sorokina emphasized during her 2023 masterclass at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, twentieth and twenty-first century music must be understood through multiple layers – dynamics, rhythm, text articulation, meter, tempo, articulation, vocal techniques, narrative, and melodic design. I applied this principle in Gundega Šmite's *4 Night Songs*. At first sight the score seemed almost insurmountable: shifting meters, wide leaps, refined dynamics, texts in several foreign languages, and unfamiliar techniques. Nevertheless, by analyzing the vocal line layer by layer, I was able to make progress. I began with the metrorhythmic structure and the text, reciting the words slowly according to the notated rhythms, and only later adding dynamics and extended techniques.

The throat tremolo was a particular challenge – easier on [u] than on [i], which required “rounding” toward [ü]. This technique had to be practiced repeatedly in everyday situations – at home, while driving, even in the academy stairwell. Other difficulties included precise staccato in the high register, followed by leaps and tremolo in the low chest register. Recitation, which initially seemed straightforward, in practice demanded a powerful, projected whisper, audible to the last row. Sorokina's feedback proved invaluable, especially concerning the notation of certain techniques; subsequent discussions with the composer led to adjustments in the score. Access to a digital percussion track further clarified the overall sound.

I realized that Šmite's vocal techniques vividly illustrate poetic imagery. In the first movement, the moon's figure is embodied through high tessitura and staccato, lending a cold, spectral color; repeated [o] vowels imitate the owl's hoot. The second movement, *Lament on Lost Voices*, conveys suffering through undulating microtonal interval sequences in low tessitura contrasted with sharp, expansive leaps. The third movement, *Poga*, emphasizes

consonant endings for textual clarity and introduces melody for the first time. In the fourth, the soprano line blends seamlessly with percussion, achieving an ethereal, poetic quality.

Language presented its own challenges. In Spanish, singing *luna* in the high register risked distortion of vowels, so I prioritized vocal beauty over strict phonetic fidelity. For Greek, the composer herself provided guidance; in French, especially in the high tessitura, textual intelligibility decreased, though the result was a fluid, uninterrupted vocal line. Only in the third movement, performed in my native language, did these difficulties recede.

At the first rehearsal in Strasbourg, I was surprised to discover that the ensemble had never played the piece together before; the tempo was therefore nearly half of what was intended. This experience underscored the singer's need for flexibility and adaptability. The encounter with the vast percussion arsenal was equally striking. And for the first time I perceived them not as mere rhythm-providers, but as nuanced, resonant, and even "singing" instruments.

Finally, I must emphasize the importance of solfeggio. Without knowledge of intervals, meter, rhythm, conducting, inner hearing, and precise intonation, such a score would be unmanageable. As in programming, where results cannot be achieved without theoretical grounding, it is similar in contemporary music. While some repertoire may be learned by ear, this is not the case here. To sustain tempo, sometimes conduct an ensemble, coordinate with complex percussion writing, and sing accurately in several languages demands thorough preparation and a well-trained musician.

Conclusion

The development of this theoretical study has reinforced my conviction that extended vocal techniques are an integral part of contemporary vocal art. They enrich the palette of vocal expression and reveal the inexhaustible potential of the voice as an instrument. Throughout this research, I identified, analyzed, and systematized extended vocal techniques employed in Latvian contemporary chamber music.

In the first chapter, I provided a broad and detailed overview of the historical context of extended techniques, their systematic classification, and the analysis of experimental vocal methods. The techniques encountered in my personal practice were organized into a unified system based on principles of sound production, structured into five subcategories. The second chapter examined the origins of contemporary vocal music in Latvia, alongside an analysis of vocal techniques found in Latvian chamber compositions, resulting in the "Majore System". This system presents an alphabetical index of 91 works, including the composer's name, the

title and year of composition, scoring, an inventory of techniques, vocal range, and simplified performance guidelines for each technique. The third chapter focused on the artistic projects undertaken during the doctoral studies, with particular attention to the analysis of performed works. One of the most significant outcomes of this research is the creation of a methodological resource (Appendix 1). Designed to support emerging performers, it combines theoretical descriptions of extended techniques with practical exercises and a cycle of specially composed vocalises. This resource bridges academic research and artistic practice, offering both a conceptual framework and applied training tools. The vocalises and accompanying recordings constitute a new resource for individual study and pedagogical application, assisting singers in their engagement with contemporary vocal music.

The three artistic projects realized during the research period, together with their preparation processes, provided a practice-based platform for testing theoretical insights and gaining direct experience with diverse extended techniques. The concert programs *Night Songs*, *Sphere/Voice*, *Buravickis/Majore*, and *Sounding Silence. The Living Voice* demonstrated that the interpretation of contemporary vocal art requires not only technical mastery, but also profound musical intelligence, the ability to analyze and adapt to complex scores, and the skills to collaborate with composers, sound engineers, and other creative professionals.

A central insight that emerged from this process is the urgent need for a systematic approach to contemporary vocal pedagogy. Extended techniques remain insufficiently integrated into both academic training and concert practice in Latvia, despite their unquestionable technical and aesthetic value. Moreover, there is a lack of unified methodology and specialized educational programs in this field, which significantly restricts opportunities for new generations of singers to acquire these techniques at a professional level. This study demonstrates that the quality of interpretation and teaching is directly dependent on the availability of resources and knowledge, thereby reinforcing the necessity of developing appropriate programs and materials in the future.

The research process also involved several challenges. First, clarifying the terminology of extended techniques and comparing diverse sources required critical evaluation of their differences and interrelations. Second, a considerable portion of the doctoral period was dedicated to accessing and compiling relevant materials, especially scores – through library collections, online resources, and ongoing communication with composers and performers. Third, the practical understanding of the techniques and their pedagogical application presented challenges: the distinction between acquiring a technique as a performer and teaching it to others emerged as particularly significant in this context.

Future research on extended techniques may focus on several directions, such as developing a standardized notation system to facilitate learning and interpretation or analyzing practices of vocal adaptation across styles and genres. Professional life in Latvia frequently requires singers to navigate a wide stylistic spectrum – from early music and chamber repertoire to opera, large-scale works, and contemporary compositions. Such polystylistic experience raises questions regarding the mechanisms of vocal adaptation and their potential description within a scholarly framework. Future studies may address how singers adjust and recalibrate vocal parameters when transitioning between genres, and how these processes intersect with interpretation, pedagogy, and the sustainable development of vocal art.

In conclusion, this dissertation has not only been an academic exploration of the systematization of vocal techniques, but also a deeply personal journey of artistic identity. The process has affirmed that the voice is not merely a bearer of tradition, but also an instrument of creative thought – capable of dissolving boundaries between genres, techniques, and aesthetic paradigms. The acquisition and integration of extended vocal techniques in Latvian musical life represent both a challenge and an opportunity: the possibility to cultivate new qualities in vocal art, while strengthening traditions of interpretation, education, and artistic research.

PATEICĪBAS

No sirds vēlos pateikties izcilajai dziedātājai un vokālajai pedagoģei **Airai Rūrānei**. Viņa bija pirmā, kas noticēja man un manas balss iespējām, pacietīgi atbildot uz visiem maniem jautājumiem pēdējo desmit gadu laikā. Tāpat viņa ir nenogurstoši veicinājusi manu interesi par vokālo mākslu, kā arī atbalstījusi gandrīz katras koncertprogrammas tapšanas procesā.

Bezgalīgs paldies arī mana teorētiskā pētījuma vadītājam **Andrim Vecumniekam** par sniegto atbalstu, zināšanām, ieteikumiem, humora pilno komunikāciju un draudzību.

Silts paldies arī komponistiem **Arturam Maskatam, Andrejam Mārtiņam Grīnbergam, Dāvim Vilkam, Žanetei Spirkai, Anselam Kaugeram, Platonam Buravickim** un **Gundegai Šmitei** par viņu rakstītajiem darbiem un man uzticēto iespēju tos pirmatskaņot.

Īpaša pateicība arī komponistam un pedagogam **Jānim Petraškevičam**, kurš vairoja manu interesi par kompozīciju un pilnībā atbalstīja manus radošos meklējumus.

Galu galā, vēlos pateikties arī savai *Alma Mater* – Jāzepa Vītola Latvijas mūzikas akadēmijai, manā izglītības ceļā šeit sastaptajiem pedagogiem un kolēģiem, īpaši **Diānai Zandbergai** un **Ilzei Cepurniecei**.

Neizmērojams paldies arī manai ģimenei, īpaši vīram **Rolandam** – par iedrošināšanu studēt mākslu doktorantūrā un pacietību izturot manas garastāvokļa maiņas teorētiskā pētījuma rakstīšanas procesā trīs gadu garumā.

IZMANTOTĀ LITERATŪRA UN AVOTI

1. Pētījuma autores digitālais arhīvs

Baltakas, Vyintas. *RiRo*. Viktorija Majore (balss). Videoieraksts veikts JVLMA Lielajā zālē, 2023. gada 30. maijā. <https://www.youtube.com/watch?v=ZXXk-uEIgVs>

Pelēcis, Georgs. *Ne gudrība, ne dusmas nenāk prātā*. Viktorija Majore (balss), Diāna Zandberga (klavieres), Katrīna Avotiņa (klarnete). Videoieraksts veikts JVLMA Lielajā zālē, 2023. gada 30. maijā. <https://www.youtube.com/watch?v=bgzUQLKz9Tk>

Šmite, Gundega. *Rudenības*. Viktorija Majore (balss), Diāna Zandberga (klavieres). Videoieraksts veikts JVLMA Lielajā zālē, 2023. gada 30. maijā. <https://www.youtube.com/watch?v=Bb1WvU9TzTg>

Tumševica, Anitra. *Cēsu skiču burtnīca*. Viktorija Pakalniece (balss), Diāna Zandberga (klavieres). Koncerta skaņas ieraksts veikts JVLMA Lielajā zālē, 2023. gada 16. februārī. Sākums: 10:34. <https://klasika.lsm.lv/lv/raksts/latvijas-koncertzales/jvlma-musdienu-muzikas-festivala-decibels-koncerts-balss.a177162/>

Sfēra/Balss. Buravickis/Majore. Viktorija Majore (balss), Platons Buravickis (elektronika), Veronika Rinkule (klavieres). Koncerta skaņas ieraksts veikts JVLMA Lielajā zālē 2024. gada 9. jūlijā. https://drive.google.com/drive/folders/1bi5UZ7ZdwImzrVAtY-g5_26IHdxB7Png

Skanošais klusums. Dzīvā balss. Viktorija Majore (balss). Koncerta ieraksts veikts JVLMA Lielajā zālē 2025. gada 13. jūnijā. <https://www.youtube.com/watch?v=5q5avcTumr0&t=1663s>

Šmite, Gundega. *4 Night songs. La luna*. Viktorija Majore (balss). Videoieraksts veikts JVLMA Lielajā zālē 2023. gada 1. maijā. <https://www.youtube.com/watch?v=Z-5WM72kaqA>

2. Intervijas un sarunas

Gundega, Šmite (2023). E-pasta sarakste ar Viktoriju Majori. 14. maijs. Pieraksts glabājas Viktorijas Majores privātajā arhīvā.

Petraškevičs, Jānis (2024). Saruna ar Viktoriju Majori. 23. marts. Pieraksts glabājas Viktorijas Majoras privātajā arhīvā.

3. Literatūra un interneta resursi

Anhalt, Istvan (1984). *Alternative voices: Essays on contemporary vocal and choral composition*. Toronto: University of Toronto Press.

Bartolozzi, Bruno (1974). *New sounds for woodwind*. London: Oxford University Press.

Bozeman, Kenneth W. (2021). *Kinesthetic Voice Pedagogy 2. Motivating Acoustic Efficiency*. Gahanna: Inside View Press.

Bušs, Ojārs, Joma, Daiga, Kalnača, Andra, Lokmane, Ilze, Markus, Dace, Pūtele, Iveta, Skujiņa, Valentīna (2007). *Valodniecības pamatterminu skaidrojošā vārdnīca*. Rīga: LU Latviešu valodas institūts.

Dzenītis, Andris (2011). *Akustikas apguve vidusskolām*. Metodiskais materiāls. Rīga: Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskola.

Edlund, Lars (1963). *Modus Novus*. Studies in reading atonal melodies. Stockholm: Edition Wilhelm Hansen Stockholm.

Elliott, Martha (2011). *Singing in style – a guide to vocal performance practices*. Chicago: University of Illinois press.

Filipa, M. B. Lā. *Voice Lab*. Pieejams: <https://unedvoicelab.com/subglottal-pressure/> (skatīts 13.07.2024.).

Friedlander, Claudia. *The Liberated Voice*. Pieejams: <https://www.liberatedvoice.studio/> (skatīts 02.02.2024.).

Hoch, Matthew (2014). *A Dictionary for the Modern Singer*. Maryland: Rowman & Littlefield.

Isherwood, Nicholas (2018). *The Techniques of Singing*. Germany: Barenreiter.

Jaunslaviete, Baiba. *Komponistes Gundegas Šmites dzīves un jaunrades ģeogrāfija*. Pieejams: <https://rmm.lv/storyteller/komponistes-gundegas-smites-dzives-un-jaunrades-geografija> (skatīts 14.09.2023.).

Jogananda, Paramahansa (2016). *Joga autobiogrāfija*. ASV: Self-realization Fellowship.

Kegerreis, Arthur (2019). *Lexicon of Extended Vocal Techniques Details*. Pieejams: https://docs.google.com/spreadsheets/d/19IqHaf77rmcLl7u_1bAiTj9IR0E6uq4AIFL1Q8a0Ing/edit?gid=0#gid=0 (skatīts 17.01.2025.).

Kegerreis, Arthur (2019). *Index to recorded lexicon of extended vocal techniques (1974)*. Pieejams: <https://music.destinymanifestation.com/lexicon-of-extended-vocal-techniques/> (14.10.2024.).

Klotiņš, Arnolds (2024). *Mūzikas modernisma daudzās sejas*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts.

Kornakova, K. *How to improve singing*. Pieejams: <https://how2improvesinging.mykajabi.com> (skatīts 13.09.2024.).

Kraujiete, Aina. *Dzeja*. Pieejams: https://jaunagaita.net/jg252/JG252_Dzeja.htm (skatīts 13.08.2024.).

Latvijas Nacionālās bibliotēkas kopkatalogs.
https://kopkatalogs.lv/F/?func=option-update-lng&file_name=base-list-lnb&local_base=nl01&p_con_lng=lav (skatīts 2025. gada martā, aprīlī, maijā)

Lindemann, T. *Spieluhr*. Pieejams: <https://genius.com/Rammstein-spieluhr-lyrics> (skatīts 03.11.2024.).

Mabbry, Sharon (2002). *Exploring Twentieth-Century Vocal Music*. A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire. New York: Oxford University Press.

McCoy, Scott (2019). *Your voice: An inside view 3*. Voice Science & Pedagogy. Ohio: Inside view Press.

McKinney, James C. (1982). *The diagnosis of correction of vocal faults*. Nashville: Broadman press.

Miller, Richard (1986). *The structure of singing*. London: Schirmer books.

Myzen, Paul. *Part One. Fundamental Techniques*. Pieejams: <https://www.paulj.myzen.co.uk/blog/teaching/voices/files/2015/08/Part-one.pdf> (skatīts 10.02.2025.).

National Center for Voice and Speech. *Official page*. Pieejams: <https://www.facebook.com/NCVSorg> (skatīts 22.03.2025.).

Silabriedis, Orests. *Percussions de Strasbourg. Pa ceļam ar klasiku – gaidot Baltijas Mūzikas dienu koncertu*. Pieejams: <https://klasika.lsm.lv/lv/raksts/pa-celjam-ar-klasiku/gaidot-baltijas-muzikas-dienu-koncertu-double-baltic-contrasts.c.a174148/> (skatīts 14.03.2024.).

Paidere, Ruta (2013). Latviešu komponista dilemma – vēsturiska drāma. *Mūzikas Saule*, Nr. 5, 48.–50. lpp.

Risatti, Howard (1943). *New music vocabulary: a guide to notational signs for contemporary music*. Urbana: University of Illinois Press. Pieejams: <https://archive.org/details/newmusicvocabula0000risa/page/28/mode/2up> (skatīts 11.01.2025.).

Sadolin, Catherine (2008). *Complete Vocal Technique*. Denmark: CVI Publications ApS.

Spektors, Andrejs. *Interneta vārdnīca tezaurs.lv*. Pieejams: <https://tezaurs.lv/tembrs:1> (skatīts 08.05.2024.).

Stark, James (2008). *Bel canto – a history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press.

Taperte, Jana. Līdzskanis. *Nacionālā enciklopēdija*. Pieejams: <https://enciklopedija.lv/skirklis/1566-l%C4%ABdzskanis> (skatīts 25.09.2024).

Taperte, Jana. Patskanis. *Nacionālā enciklopēdija*. Pieejams: <https://enciklopedija.lv/skirklis/1698-patskanis> (skatīts 10.01.2025.).

Trinīte, Baiba (2007). *Balss un tās traucējumi*. Liepāja: LPA Liepa.

Znotiņš, Armands. Alfrēds Kalniņš. *Latvijas Kultūras kanons*. Pieejams: <https://kulturaskanons.lv/archive/alfreds-kalnins/> (skatīts 12.12.2024.).

Wishart, Trevor (1996). *On Sonic Art*. Netherlands: Harwood academic publishers GmbH.

4. Zinātniski raksti, pētījumi un disertācijas

Bartlett DeBoer, Amanda (2012). *Ingressive phonation in contemporary vocal music*. Dissertation. Ohio: Bowling Green State University.

Brown, Linda Ann (2002). *The beautiful in strangeness – the Extended vocal techniques of Joan la Barbara*. Dissertation. Gainesville: University of Florida.

Charalampos, Saitis; Weinzierl, Stefan (2019). *The Semantics of Timbre*. Berlin: Technische Universität Berlin: 1–31. Pieejams: <https://d-nb.info/1252737122/34> (skatīts 09.10.2024).

Charissa, Noble (2022). Extended Vocal Techniques in the Institution: The Extended Vocal Techniques Ensemble at the Center for Musical Experiment at UCSD. *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*, Vol. 7, Issue 2, pp. 137–162. Pieejams: https://www.academia.edu/91159937/Extended_Vocal_Techniques_in_the_Institution_The_Extended_Vocal_Techniques_Ensemble_at_the_Center_for_Musical_Experiment_at_UCSD (skatīts 12.12.2024.).

Eklund, Robert (2008). Pulmonic ingressive phonation: Diachronic and synchronic characteristics, distribution and function in animal and human sound production and in human speech. *Journal of the International Phonetic Association*, Vol. 38, Issue 3, pp. 235–324.

Gaspelin, Rebecca (2020). *Vocal Revolution: A Guide to Vocal Extended Techniques in Works by Marta Gentilucci*. Dissertation. New Orleans: Loyola University New Orleans.

Gebhardt, Rianne Marcum (2016). *The Adolescent Singing Voice in the 21st Century: Vocal Health and Pedagogy Promoting Vocal Health*. Dissertation. Ohio: Ohio State University.

Grigorjevs, Juris (2010). Latviešu valodas līdzskaņu klasifikācija. Kalnača, Andra (sast., zin. red.). *Latvistika un somugristika Latvijas Universitātē*. Rīga: Latvijas Universitāte, 22.–30. lpp.

Indāne, Dana (2015). *The Complex Art of Choices: Teaching Free Improvisation to Voice Performers*. Final essay. Tallin: Estonian Academy of music and theater.

Īvāne, Karlīna (2014). Mikrohromatisko skaņaugstumu precizitātes pētījums Ģērga Ligeti alta sonātes Hora Lunga interpretācijās. *Mūzikas akadēmijas raksti*. 14. izd. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 162.–175. lpp.

Kadiri, Susarsana Reddy, Alku, Paavo, Yegnanarayana, Bayya. (2020). Analysis and Classification of Phonation Types in Speech and Singing Voice. *Speech Communication*, Vol, 118, pp. 33–47.

Katok, Danya (2016). *The versatile singer: a guide to vibrato & straight tone*. Dissertation. New York: City university of New York.

Kirkpatrick, Adam (2008). Teaching Methods for Correcting Problematic Vibratos: Using Sustained Dynamic Exercises to Discover and Foster Healthy Vibrato. *Journal of Singing*, No. 5, pp. 551–556.

Murdoch, Glasset Margot (2011). *Composing with vocal physiology: extended vocal technique categories and Berio's Sequenza III*. Dissertation. Utah: University of Utah.

Nix, John (2022). Shaken, Not Stirred: Practical Ideas for Addressing Vibrato and Nonvibrato Singing in the Studio and the Choral Rehearsal. *Journal of Singing*, Vol. 70, No. 4, pp. 411–418.

Pakalniecē, Viktorija (2020). *Balss iesildīšanas metodika. Sašaurināta vokālā trakta vingrinājums "Fonācija salmiņā"*. Maģistra diplomreferāts. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.

Sedlenieks, Klāvs u. c. (2014). *Tālruna sociālā dzīve: sociālantropoloģisks pētījums*. Rīga: Rīgas Stradiņa universitāte.

Šmite, Gundega (2019). *Mūzikas un teksta mijiedarbes jaunās koncepcijas latviešu kormūzikā (21. gadsimta pirmā dekāde)*. Promocijas darbs. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.

Šmite, Gundega (2009). Mūzikas un vārda mijiedarbe: Pītera Steisija analīzes sistēma un tās izmantojums 21. gs. latviešu vokālās mūzikas kontekstā. *Mūzikas akadēmijas raksti*. 6. izd. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija: 264.–288. lpp.

Titze, Ingo R (2006). Voice Training and Therapy with a Semi-Occluded Vocal Tract: Rationale and Scientific Underpinnings. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*, Vol. 49, pp. 449–458.

Titze, Ingo (2010). Phonation into a straw as a voice building exercise. *Journal of Singing*, Vol. 57, No. 1, pp. 27–28.

Urbāne, Ilze (2024). *Itāļu flautas skola: vēsturiskās tradīcijas un to interpretācija*. Teorētiskais pētījums. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.

Warren, Kristina (2011). *Show More/Show Less: Extended Voice, Technology, and Presence*. Dissertation. Liverpool: University of Virginia.

Wilen, Sara (2017). *Singing in Action. An inquiry into the creative working processes and practices of classical and contemporary vocal improvisation*. Dissertation. Malmo: Lund University.

Ziegler, Janet Brehm (2018). *A pedagogical guide for extended and extreme vocal techniques used in contemporary classical vocal music*. Dissertation. Iowa: University of Iowa.

PIELIKUMS NR. 1

Metodiskais materiāls paplašināto vokālo tehniku apguvei

Priekšvārds

Laikmetīgās vokālās mākslas attīstība 21. gadsimtā būtiski paplašina tradicionāli ierasto dziedāšanas telpu, pieprasot no izpildītājiem ne vien teicamu klasisko vokālo bāzi, bet arī specifisku tehnisko arsenālu un fleksiblu pieeju savam instrumentam – balsij. Šādas prasības uzliek pienākumu mūsdienu dziedātājiem pārzināt ne tikai balss fizioloģiju un tās tehniskās iespējas, bet arī spēt integrēt paplašinātās vokālās tehnikas (turpmāk tekstā izmantošu saīsinājumu PVT) dažādos muzikālos un stilistiskos kontekstos. Diemžēl klasiskās mūzikas kontekstā Latvijā šīs iemaņas joprojām tiek apgūtas fragmentāri vai vispār netiek sistemātiski attīstītas. Rezultātā mūsu jauno dziedātāju spēja iekļauties Eiropas un globālās laikmetīgās mūzikas procesos ir ierobežota nevis talanta vai potenciāla, bet metodes un pedagogu trūkuma dēļ.

Metodiskā materiāla izstrāde ir mēģinājums aizpildīt šo būtisko iztrūkumu un sniegt praktiski pielietojamu resursu, kas palīdzētu dziedātājiem, īpaši tiem, kuri vēl tikai apgūst laikmetīgās mūzikas repertuāru, spert drošus soļus paplašināto vokālo tehniku apguvē. Darbs balstīts gan teorētiskās atziņās, gan manā personīgajā praksē, ietverot arī savus vokālos eksperimentus, kompozīciju aprakstus, piemērus un pieredzi, sadarbojoties ar citiem nozares profesionāļiem.

Materiālā iekļauti vairāki paplašināto vokālo tehniku veidi (dažādi *vibrato* paveidi, *non vibrato*, dziedruna, čuksti, ingresīvā fonācija u. c.), to skaidrojumi, ieteikumi apguvei, kā arī praktiski vingrinājumi un etīdes – vokālīzes ar klavieru pavadījumu. Pirmo nodaļu esmu veltījusi balss iesildīšanas problemātikai – šī materiāla pamatā ir fragmenti no manis pašas rakstītā maģistratūras diplomreferāta *Balss iesildīšanas metodika. Sašaurināta vokālā trakta vingrinājums "Fonācija salmiņā"* (2020). Vokālīžu digitālā pieejamība gan audioparaugos, gan pavadījumos ļauj šo materiālu izmantot individuāli un elastīgi – arī bez pedagoga klātbūtnes. Klavieru pavadījums komponēts tā, lai to spētu atskaņot pats dziedātājs, tādējādi veicinot harmonisku mijiedarbību starp vokālo un instrumentālo domāšanu.

21. gadsimta komponisti vairs nav piesaistīti klasiskajai balsu tipoloģijai, bet arvien biežāk raksta konkrētiem izpildītājiem, balstoties uz to tembrālajām un tehniskajām iespējām. Tāpēc arī šajā materiālā aplūkotās tehnikas ir cieši saistītas ar manu personīgo pieredzi, meklējumiem, atklājumiem un balss specifiku.

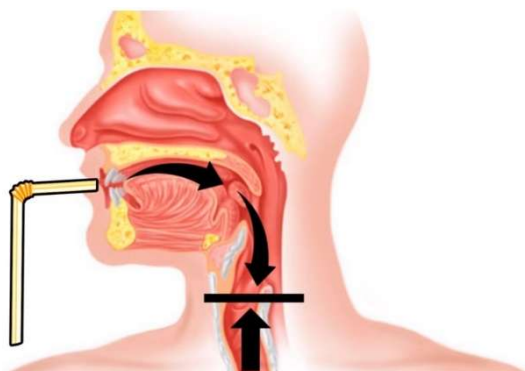
Metodiskā materiāla noslēgumā pievienota arī skaidrojošā terminu vārdnīca, bet teorētiskā pētījuma pielikumā Nr. 2 var atrast latviešu komponistu kamermūzikas darbu uzskaitījumu – šādā veidā lasītājam ir iespējams paplašināt savu repertuāru un pētniecisko interesi. Ceru, ka šis darbs kļūs par noderīgu resursu dziedātājiem, pedagogiem, studentiem un komponistiem, kuri vēlas iedziļināties laikmetīgās balss mākslas daudzveidīgajās izpausmēs.

1. nodaļa. Balss iesildīšana

1.1. Sašaurināta vokālā trakta vingrinājumi – fonācija salmiņā

Profesionāla balss izmantošana pasaulē tiek salīdzināta ar sportu – ne velti dziedātājus mēdz saukt par vokālajiem atlētiem. Šis salīdzinājums ir korekts tāpēc, ka dziedāšanas process lielā mērā ir atkarīgs no fizioloģiski pareizas muskuļu darbības un to savstarpējas sadarbības, – konkrētas muskuļu grupas tiek trenētas arī dažādos sporta veidos. Muskuļu iesildīšana, fiziskā spēka vingrinājumi, pats process un atsildīšanās ir aspekti, kas ir būtiski gan profesionālam dziedātājam, gan sportistam. Balss iesildīšana ir kritiski svarīga pirms jebkādas balss nodarbināšanas, jo īpaši pirms paplašināto vokālo tehniku izmantošanas. Pienācīgi neiesildot vokālo aparātu un intensīvi to nodarbinot, dziedātājs labākajā gadījumā var zaudēt balsi uz pāris stundām – sliktākajā gadījumā ir risks iegūt medicīniska rakstura problēmas, paliekošu slimību vai pat pilnīgu balss zudumu.

Fonācija vai vokalizēšana salmiņā pieder pie sašaurināta vokālā trakta vingrinājumu grupas. Tas ir vingrinājums, kas tiek veikts, sašaurinot un pagarinot dabisko vokālo traktu tā priekšējā daļā – mutē, tajā ievietojot salmiņu vai caurulīti. Pūšot ārā gaisu caur salmiņu (un reizē radot skaņu), daļa gaisa atgriežas atpakaļ vokālajā traktā, radot subglotālo jeb zemsaišu spiedienu (skat. attēlu Nr. 1.1.).



Pozitīvais spiediens saites atver, savukārt negatīvais – aizver, kā rezultātā balss saites vibrē pie visoptimālākās noslodzes. Ar fonāciju salmiņā iespējams regulēt reģistra maiņas (fizisko pāreju no krūšu reģistra uz galvas reģistru, risināt “pārejas skaņu” problemātiku, novērst pāreļu (process, kad balss saites fonācijas laikā līdz galam nesuslēdzas, ir dzirdama elpas skaņa fonācijas laikā) vai tieši otrādi – novērst pārāk intensīvu elpas padevi. Vokalizējot salmiņā, dziedātājs ātrāk apgūst *legato* principu dziedāšanā, iemācās stabilizēt balsenes stāvokli, kā arī trenē izelpas muskulatūru. Ar šī vingrinājuma palīdzību iespējams paplašināt arī dziedātāja “darba” diapazonu, atslēgt balsi pēc slodzes, kā arī samazināt saspringumu dziedāšanas laikā. Viens no lielākajiem ieguvumiem, manuprāt, ir diskomforta radīto seku mazināšana pēc intensīvas saišu lietošanas, īpaši pēc ilgstošas augsto skaņu dziedāšanas.

Pirms salmiņa vingrinājuma izpildes (vai jebkāda veida dziedāšanas) iesaku pievērst uzmanību sekojošām norādēm.

1. Salmiņa izmērs un diametrs. Savā praksē bieži izmantoju salokāmu plastmasas salmiņu ar diametra izmēru 4,9 mm un garumu 9 centimetri. Saskaņā ar profesora Ingo Tices¹³¹ pētījumiem, jo lielāks salmiņa diametrs, jo mazāks subglotālais (jeb zembalsenes) spiediens (Titze 2006: 449). Esmu pārbaudījusi, ka visieteicamākais ir parastā plastmasas kokteiļu salmiņa diametrs un garums (skat. attēlu Nr. 1.2.).

¹³⁰ Attēla avots: <https://how2improvesinging.mykajabi.com>

¹³¹ Ingo Tice (*Ingo Titze*, 1941) – amerikāņu dziedātājs, vokālais pedagogs, Amerikas Nacionālā balss un runas centra vadītājs, balss zinātnieks.

Plastmasas salmiņš (foto no personīgā arhīva)



2. Novietojums. Salmiņam mutē jāturas ar lūpu palīdzību, kā arī to drīkst pieturēt ar roku. Jāvēro, vai pārlietu netiek sasprindzināti artikulācijas muskuļi ap lūpām. Tāpat svarīgi salmiņu nepieturēt ar zobiem – tas tādēļ, lai salmiņa gals netiktu sakosts. Fonēšanas laikā vaigi nedrīkst būt piepūsti. Gaiss nedrīkst iet garām lūpām vai tikt virzīts degunā.

3. Fonācijas laikā būs nepieciešama elpošanas muskulatūras sabalansēta darbība – intensīvs spēks, lai gaisa izplūde notiktu vienmērīgi. Jāvēro, vai fonācijas laikā notiek savlaicīga un pietiekami dziļa ieelpa, tāpat jāvēro, lai gaiss netiktu iztērēts līdz maksimumam.

4. Vokalizēšanai salmiņā jānotiek, it kā dziedot skaņu [u] vai [o].

5. Katra dziedātāja individuālās sajūtas ir viens no svarīgākajiem elementiem balss iesildīšanas procesā. Šajā posmā ļoti svarīga ir pedagoga un studenta savstarpējā uzticēšanās un komunikācija – ideālā gadījumā vokālajam pedagogam būtu jābūt klātesošam. Salmiņa vingrinājums ir tikai viens no ļoti daudziem balss iesildīšanas mehānismiem un nebūt nerisina visas ar dziedāšanu saistītas problēmas. Tiesa, pie pareizas fonācijas studentam būtu jājūt sejas vai elpceļu audu vibrācija, zemsaišu radītais spiediens un tas, cik brīvi skan viņa balss.

Vokalizēšana salmiņā iespējama divos dažādos veidos: pirmkārt, to var darīt iepriekšminētā veidā pūšot salmiņā vai arī, otrkārt, ievietojot salmiņu ūdens pudelē, veidojot burbuļus un vienlaikus vokalizējot. Fonācija ūdenī iesakāma tiem studentiem, kuriem uzreiz neizdodas panākt pareizu vokalizēšanu salmiņā, jo ar ūdens palīdzību uzreiz ir iespējams izmērīt rezultātu, kas parādās izpūstajos burbuļos. Pēc to lieluma un regularitātes iespējams noteikt, ar cik lielu intensitāti tiek padots gaiss (ja par maz, tad burbuļi būs mazi vai neveidosies

vispār, ja par daudz – burbuļi būs lieli un ūdens intensīvi burbuļosies), kā arī to, vai gaisa strūkļa ir nepārtraukta. Ūdens klātbūtne nodrošina papildu spiedienu jau esošajam subglotālajam spiedienam vokālajā traktā. Novērots, ka daļai studentu fonācija salmiņā un ūdenī ir ērtāka un vieglāk saprotama, salīdzinājumā ar vienkāršu fonēšanu salmiņā.

Piedāvāju vairākus balss iesildīšanas vingrinājumus, kuru apguve ieteicama pirms jebkāda veida dziedāšanas.

Vingrinājums Skanveide

Ieguvumi: pirmo reizi iepazīstinot dziedātāju ar fonāciju salmiņā, ieteicams sākt tieši ar šo vingrinājumu. Novērots, ka daļa dziedātāju sākumā neizprot, kā tieši notiek fonācija salmiņā. Ar šī vingrinājuma palīdzību iespējams saņemt atbildes uz vairākiem jautājumiem, piemēram, kādas ir studenta individuālās sajūtas, reizē pūšot salmiņā un reizē vokalizējot. Kur jūtams spiediens? Vai un kur dziedātājs jūt vibrāciju? Vai skaņveide noris viegli? Vai gaiss plūst pietiekami jaudīgi? Kuras ķermeņa daļas saspringst? Prakse pierāda, ka pie pareizas fonācijas salmiņā izteikti jūtams spiediens kakla daļā (it kā balss saites tiktu masētas), jūtama viegla vibrācija sejas priekšējos audos, kā arī pastiprinās diafragmas un izelpas muskulatūras darbība. Jāpiebilst, ka sajūtas katram indivīdam nedaudz atšķirsies. Nākotnē izpildot sarežģītākus sašaurināta vokālā trakta vingrinājumus ar vai bez salmiņa, dziedātājs izmantos iepriekš apgūtās kinestētiskās sajūtas.

Izpildīšanas tehnika: viens salmiņa gals jāievieto mutē, apmēram 1 cm dziļumā. Pēc tam dziedātājam ērtā augstumā jārada dūcoša skaņa (it kā mēģinot izrunāt burtu [u]). Jāpievērš uzmanība nepārtrauktai un spēcīgai gaisa padevei. Skaņas ilgumu var variēt, sākot no īsākas līdz pat garākai vairāku sekunžu ilgumā.

Svarīgi: jāseko, lai gaiss neplūst garām lūpām vai caur degunu. Salmiņu var pieturēt ar roku. Pedagogam ieteicams novērot, vai dziedātājs par daudz nespērdzina artikulācijas muskulatūru (lūpas, vaigus u. c.). Radot skaņu, ir ieteicams ar otru roku aizspiest ciet abas nāsis, lai pārliecinātos, ka skaņa neveidojas degunā (nav nazāla). Procesa gaitā svarīgi ir arī nepiepūst vaigus un nodrošināt spēcīgu, vienmērīgu gaisa plūsmu. Praksē esmu novērojusi, ka gaisa un skaņas attiecībai ir jābūt 60 % pret 40 %, – gaisam būtu jādominē, pareizi izpildot šo uzdevumu.

Vingrinājums *Gaiss-skaņa-gaiss*

Ieguvumi: Kad skaņas veidošana ar salmiņu ir apgūta, dziedātājam ir vēlams turpināt ar vingrinājumiem, kas aktivizē un trenē balss saišu muskuļus un uzlabo elpošanas muskuļu darbības kontroli, nodrošinot vienmērīgu gaisa plūsmu.

Izpildīšanas tehnika: vispirms salmiņā jāpūš tikai gaiss. Pēc tam (reizē ar gaisu) jāpievieno skaņa sev ērtā augstumā. Nepārtraucot gaisa plūsmu, skaņa jāpārtrauc. Ar vienu elpu procesu atkārtoti 3 reizes (skat. nošu piemēru Nr. 1.1., kur apakšējā līnā apzīmēta kā nepārtraukta gaisa plūsma, tai pa virsu pievienojot skaņu).

Svarīgi: jāseko, lai gaisa plūsma nekļūst vājāka visa vingrinājuma garumā. Tai ir jābūt vienmērīgai. Lieliski, ja dziedātājs var vingrinājumu veikt, atskaņojot trīs vienāda garuma skaņas. Ja tas iesākumā neizdodas, skaņu daudzumu var samazināt uz divām.

Nošu piemērs Nr. 1.1.

Viktorija Majore. Vingrinājums *Gaiss-skaņa-gaiss*



Vingrinājums *Glissando oktāvās*

Ieguvumi: šis ir uzskatāms par vienu no ērtākajiem ikdienas balss iesildīšanas vingrinājumiem, kas izpildāms, izmantojot augšupejošu un lejupejošu *glissando* paņēmienu vienas oktāvas robežās. Vingrinājuma laikā iestiepjas balss saišu muskuļi, tiek regulēta vienmērīga elpas padeve, kā arī trenēta līdzena pāreja no viena reģistra uz otru. Izpildot vingrinājumu, iespējams apzināt balss darba diapazona robežas, iepazīt izelpas procesā iesaistītās muskuļu grupas, kā arī risināt pārejas skaņu problemātiku.

Izpildīšanas tehnika: vingrinājumu ieteicams sākt no dziedātājam ērtas zemākas nots, virzoties vienas oktāvas apjomā uz augšu un uz leju (skat. nošu piemēru Nr. 1.2.).

Svarīgi: ir būtiski ievērot nepārtrauktu gaisa plūsmu. Grūtības var sagādāt augstāku skaņu vokalizēšana – tas notiek tāpēc, ka augstāku nošu fonēšanai nepieciešams lielāks spiediens nekā zemākām notīm. Ja dziedātājam uzreiz neizdodas savienot skaņas ar *glissando* palīdzību,

ieteicams izmēģināt smiešanās principu. Tas izpildāms, it kā smeļoties salmiņā no zemākas skaņas uz augstāku un atpakaļ.

Nošu piemērs Nr. 1.2.

Viktorija Majore. Vingrinājums *Glissando oktāvās*



Vingrinājums Intervālu variācijas

Ieguvumi: šo vingrinājumu lieto, lai apgūtu konkrētu intervālu precīzu intonēšanu. Ieteicams sākt ar lielas tercās vai tīras kvintas diapazonu, palēnām pārejot uz plašākiem intervāliem. Iepriekšminētajā vingrinājumā tika izmantots *glissando* princips, kas veicina vienmērīgu pāreju no viena reģistra uz otru, tāpēc šajā vingrinājumā ieteicams skaņu augstumus savienot ar *glissando*. Kad paņēmieni apgūti, *glissando* vairs neizmanto.

Izpildīšanas tehnika: atkarībā no dziedātāja balss tipa sāk ar sev ērtu skaņu. Izmanto lielas tercās vai tīras kvintas intervālus, hromatiski transponējot intervālu virzienā uz augšu. Kad šie intervāli apgūti, var pievienot arī oktāvas intervālu (skat. nošu piemērus Nr. 1.3., 1.4., 1.5.). Trenētiem dziedātājiem ieteicams apvienot visu trīs intervālu lēcienus vienā vingrinājumā (skat. nošu piemēru Nr. 1.6.). Šāda vingrinājuma izpilde tiks pievērst pastiprinātu uzmanību izelpas muskulatūrai, kā arī elpas ekonomijai.

Nošu piemērs Nr. 1.3.

Viktorija Majore. Vingrinājums *Intervālu variācijas*.



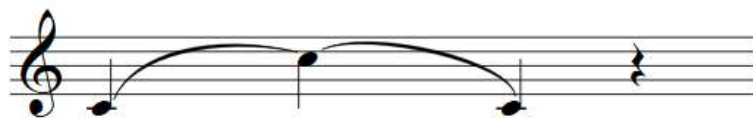
Nošu piemērs Nr. 1.4.

Viktorija Majore. Vingrinājums *Intervālu variācijas*.



Nošu piemērs Nr. 1.5.

Viktorija Majore. Vingrinājums *Intervālu variācijas*.



Nošu piemērs Nr. 1.6.

Viktorija Majore. Vingrinājums *Intervālu variācijas*.



Vingrinājums fonācijai ūdenī *Burbuļu pūšana*

Ieguvumi: nozīmīgākais ieguvums fonācijai ūdenī ir uzreiz novērojama atbildes reakcija burbuļu formā. Vērojot izpūsto burbuļu izmēru, dziedātājs spēj pats regulēt gaisa padevi, panākot vienmērīgu tā izdali. Īpaši jāpievērš uzmanība tam, cik dziļi salmiņš ir iegremdēts ūdenī. Jo dziļāk salmiņa gals ir ūdenī, jo lielāku intraorālo spiedienu iespējams panākt. Jāpiebilst, ka ieteicamākais un ērtākais veids rezultātu novērošanai ir spogulis.

Izpildīšanas tehnika: pirms vingrinājuma izpildes ieteicams sagatavot 0,5 l vai 0,7 l caurspīdīgu ūdens pudeli¹³², kas piepildīta ar istabas temperatūras negāzētu ūdeni vismaz līdz pusei. Salmiņa viens gals jāievieto ūdenī, otrs gals – mutē. Ar roku var pieturēt pudeles kakliņu, lai ūdens neizšļakstītos. Uzdevums ir pūst burbuļus (sākumā bez skaņas!) apmēram 5 līdz 10 sekundes ilgi. Kad veidojas līdzeni burbuļi, var pievienot skaņu ērtā augstumā.

¹³² Pudelei jābūt caurspīdīgai tādēļ, lai būtu iespējams novērot burbuļošanas procesu.

Svarīgi: jāpievērš uzmanība burbuļu izmēram un ātrumam, ar kādu tos izpūš. Jācenšas tos veidot vienmērīgus, līdzīga lieluma un mērenā tempā. Praksē novērots, ka, izpildot šo vingrinājumu, dziedātāji daudz izteiktāk jūt spiediena sajūtu kaklā nekā tad, ja vingrinājums tiek pildīts bez ūdens. Tas notiek tāpēc, ka ūdens un salmiņa garums rada papildu slodzi. Ja vingrinājums tiek izpildīts ar skaņu, jāvēro, vai un kā mainās burbuļi, pievienojot vai noņemot skaņu. Ideālā gadījumā tiem būtu jābūt līdzieniem gan ar, gan bez skaņas.

Vingrinājums *Gammas*

Ieguvumi: izpildot šo vingrinājumu, dziedātājam būs jākoordinē ne tikai burbuļu izmērs, bet arī gaisa padeve un skaņu augstumi. Palielinoties skaņas augstumam, pieaug arī nepieciešamais spiediens, kas precīzi jāregulē, lai saglabātu vienmērīgu burbuļu plūsmu.

Izpildīšanas tehnika: izmanto iepriekš sagatavotu ūdens pudeli (paraugs aprakstīts vingrinājumā *Burbuļu pūšana*). Pēc tam ar skaņu, pūšot burbuļus, mēģina vokalizēt vingrinājumu (skat. nošu piemēru Nr. 1.7). Iesākumā vingrinājuma vidū (ja nepieciešams) drīkst ieelpot. Vēlāk vingrinājums jāpilda ar vienu elpu. Šo pašu vingrinājumu var izpildīt arī bez pudeles, pūšot gaisu salmiņā un reizē vokalizējot.

Svarīgi: jāvēro burbuļu forma un to daudzums. Ja burbuļi ir nelīdzieni (lielāki un mazāki), jāpārbauda diafragmas un elpas darbība. Ja burbuļi ir mazi vai nenāk nemaz, visticamāk, ir pārāk vāja gaisa plūsma.

Nošu piemērs Nr. 7

Viktorija Majore. Vingrinājums *Gammas*.



Vokalīze Nr. 1

Uzdevums: balss iesildīšana.

Izpildīšanas tehnika: vingrinājumu paredzēts izpildīt, lietojot salmiņu (ar vai bez ūdens pudeles), bet iespējams izmantot arī lūpu trilli vai līdzskaņus [r], [z], [ž] vai [v].

Svarīgi: nošu materiāla apgūšanai ieteicama pakāpeniska pieeja, vispirms uz līdzskaņa [r] iemācoties tikai vokālo partiju. Kad melodija ir apgūta, mācīties to vokalizēt salmiņā, iesākumā ieelpas veicot tur, kur tas ir ērti, nevis tur, kur norādīts notīs. Ieteicams pievērst uzmanību nepārtrauktai un vienmērīgai gaisa plūsmai.

Vocalise Nr. 1

Melodijas dziedāšanai iespējams izmantot salmiņu vai līdzskaņus [r], [z], [v]

Viktorija Majore

[illegible]

Copyright © 2024 by Viktorija Majore

2
5

7

9

10

Copyright © 2024 by Viktorija Majore

2. nodaļa. Paplašinātās vokālās tehnikas

2.1. *Non vibrato*

Belkanto dziedāšanas stila neatņemama sastāvdaļa ir *vibrato* jeb periodiskas balss saišu svārstības. Mūsdienu mūzikā tiek izmantoti vairāk nekā 16 dažādi *vibrato* paveidi, piemēram, intervālu, ritma zīmējuma, tremolo, mikrointervālu un citi. Katram klasiskā stilā trenētam dziedātājam *vibrato* ir ikdienas sastāvdaļa, toties zināšanas par *non vibrato* – minimālas. Laikā, kad pati apguvu dziedāšanu, novēroju, ka Latvijas vokālās mūzikas vidē t. s. *taisna* skaņa ir nevēlama, bieži vien to asociējot ar korim raksturīgu skanējumu, tradicionālajai mūzikai piederīgu vai pat iesācēja līmeni. Tomēr komponisti arvien biežāk izvēlas *non vibrato* kā pamatu savu vokālo partiju interpretācijām. Aptaujājot Latvijas komponistus, kuri ir radījuši dziesmas balsij ar vai bez pavadījuma, puse no respondentiem atzīmē, ka vokālā partija viņu darbos ir jādzied ar maksimāli *taisnu* skaņu, *vibrato* pieļaujot vien konkrētās skaņdarba vietās, kur tas ir atzīmēts¹³³. Bet laikmetīgās mūzikas interprets un vokālais pedagogs Nikolass Išervuds savā grāmatā *Dziedāšanas tehnikas (The techniques of singing, 2018)* atzīmē, ka *non vibrato* ir dominējošā tehnika Eiropas un Amerikas kompozīcijās balsij, kas radītas pēc 1950. gada (Ischerwood 2018: 91).

Non vibrato skanējums veidojas, dziedātājam apzināti samazinot vibrāciju klātbūtni vokālajā traktā. Skaidrībai jāpiemin, ka *non vibrato* pilnībā neizslēdz skaņas fizikālās vibrācijas, tehnikas izmantošanas laikā tās tiek samazinātas līdz minimumam. Balss saišu darbības princips pats par sevi jau ietver vibrāciju veidošanos, pateicoties gaisa plūsmai, kas tās ievibrē. Cilvēka balss funkcionalitāti var salīdzināt arī ar instrumenta darbību. Vai kāds no orķestra instrumentiem, piemēram, vijole, spēj radīt tūlītēji dzirdamu vibrāciju? Locīņa pieskāriens ievibrē stīgas (kas ir instrumenta vibrējošais elements), taču mūsu auss uztver *taisnu* skaņu. Tikai tad, kad vijolnieks stīgu ievibrē ar pirkstu palīdzību, sadzirdam *vibrato*. Pūšaminstrumentos vibrācijas rada gaiss – gaisa plūsma tajos “meklē” izeju no instrumenta, atsitoties pret korpusa iekšējām sienām, tādā veidā radot vibrāciju (Dzenītis 2011: 89). Lielākā daļa instrumentu *vibrato* izmanto apzināti konkrētās skaņdarba vietās, notīs. Šis jautājums vedina uz pārdomām – vai veidot un uzturēt balss vibrāciju nepārtraukti un uz katras nots ir stila nepieciešamība vai gaumes jautājums?

Atsevišķi klasiskās vokālās skolas pasniedzēji pat nepieredzējušiem studentiem māca apzinātu *vibrato* lietojumu, veicinot tā klātesamību nepārtraukti. Tas diemžēl mēdz novest pie

¹³³ Saskaņā ar 2024. gada martā veikto aptauju, kurā piedalījās 15 Latvijas komponisti.

smagām sekām – līdz pat forsētam un mākslīgam *vibrato*. Savukārt teorija, ka dziedātāja fundamentālā skaņa varētu būt balstīta uz *taisnu* skaņu ar nesaklausāmām vibrācijām, ir maz izplatīta un netiek plaši pieņemta. Manuprāt, pareizi veidotai *non vibrato* skaņai būtu jāpiemīt visām tām pašām skaņas kvalitātēm – labai rezonansei, skaņu savienojumam, elpas līdzsvaram, fokusam. Īpašības, kas raksturo “skaistu dziedāšanu” (jeb belkanto) paliek nemainīgas, bet *vibrato* skanējums tiek apzināti samazināts līdz minimumam.

Interesanti, ka vibrācijas var aprakstīt arī uztveres kontekstā. Komponists Andris Dzenītis savā 2011. gadā publicētajā metodiskajā materiālā par *vibrato* uztveri pauž:

Mūsu dzirdes uztvere ir veidota tā, ka, ja nervu gali ausī spēj reaģēt uz norisēm, kuras notiek tikai dažu milisekunžu laikā, tad smadzenes dzirdēto “informācijas apstrādi” veic nedaudz lēnāk (reaģējot uz norisēm skaņu izmaiņās, kas notiek ne biežāk kā 10 reizes sekundē). Tā kā vibrato kustība var būt arī biežāka, mūsu auss to neuztver kā skaņas augstuma izmaiņu, bet gan vairāk kā tembru, māksliniecisku krāsu. (Dzenītis 2011: 90)

Non vibrato skaņas veidošanos nosaka vairāki elementi – pietiekama, bet lēna gaisa plūsma, balss saišu subglotālais (jeb zembalsenes) spiediens, atvērums un iztēle. Balansējot šos četrus aspektus, iespējams radīt kvalitatīvu un labskanīgu *taisnu* skaņu, kas būtībā ir pamats jebkuram dziedāšanas stilam. Gaisa plūsmas un balss saišu spiediena balanss ir tieši atkarīgs no balss aparāta anatomiskajām īpašībām, kas veicina kvalitatīvu *non vibrato* skaņas veidošanos. Balss saišu stāvoklis ir atšķirīgs elpošanas un skaņas veidošanas laikā. Elpojot saites ir atvērtas, un gaisa strūkļa no plaušām plūst cauri balss spraugai. Fonācijas laikā saites ir sakļautas un vibrē. Balss skanējums veidojas sekojošu procesu rezultātā:

→ supraglotālajā (jeb virsbalsenes) telpā, saitēm aizveroties, veidojas gaisa spiediens – t. s. fonācijas sliekšņa spiediens;

→ kad balss saites sakļaujas, tās ir gatavas saņemt gaisa strūkļa spiediena spēku;

→ subglotālā spiediena rezultātā gaisa strūkļa atver sakļautās saites un izplūst tām cauri.

Aizsākas pirmais vibrāciju cikls, kas iespējams tikai tad, kad izpildās visi iepriekšminētie nosacījumi (Trinīte 2007: 42). Tas nozīmē, ka balss kvalitāte lielā mērā ir atkarīga no balss saišu slēguma, ko rada balsenes iekšējo muskuļu saskaņota darbība (McCoy 2019: 155). Labskanīgas *taisnas* skaņas veidošanā gaisa plūsma jāvirza lēnāk, tāpat jāpievērš uzmanība subglotālajam spiedienam. Lai attīstītu kontrolētu un lēnu gaisa plūsmu, iesaku izmantot šādus divus vingrinājumus.

Vingrinājums *Spogulītis*

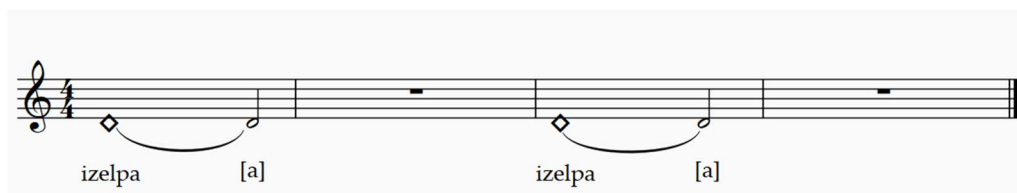
Ieguvumi: izpildot šo vingrinājumu, dziedātājs kontrolē un trenē mierīgu un lēnu gaisa padevi, novērojot siltā gaisa plūsmu uz spoguļa virsmas.

Izpildīšanas tehnika: izmanto iepriekš sagatavotu un notīrītu kabatas izmēra (vai nedaudz lielāku) spogulīti. Caur muti pūš gaisu uz spoguļa virsmas, līdz tas pārklājas ar vieglu kondensātu. Pakāpeniski pievieno skaņu dotajā augstumā (skat. nošu piemēru Nr. 1.8.).

Svarīgi: pareiza vingrinājuma izpilde līdzinās dziedāšanai ar pārelpu. Mutes izelpai ir jābūt klusai – ja tā ir skaļa, gaisa plūsma tiek virzīta par ātru. Fonēšanas laikā elpai jāturpina brīvi plūst. Jāpievērš uzmanība skaņas sākumam – tam ir jābūt klusam un mierīgam. Šī vingrinājuma mērķis nav *taisnas* skaņas veidošana, bet gan stabilas un lēnas gaisa plūsmas trenēšana. Ja vingrinājums tiek izpildīts pareizi, *vibrato* apjoms skaņā būs minimāls. Ar šo vingrinājumu iespējams trenēt arī skaņas sākšanos jeb *mīksto ataku* un pārelpas tehniku, fonētajai skaņai ļaujot skanēt ar lielāku gaisa plūsmu. Pareizi izpildīts, šis vingrinājums nodrošina lēnu gaisa plūsmu, kas paliek nemainīga arī skaņas sākšanās brīdī.

Nošu piemērs Nr. 1.8.

Vingrinājums *Spogulītis*.



Vingrinājums *Appoggio*

Zembalsenes spiediena apzināšanai lieliski noder itāļu vokālajā skolā pazīstamais *appoggio* princips (no itāļu val. *appoggiarsi* – noliekties). Paņēmiens darbojas šādi – dziedāšanas brīdī ķermenī pēc iespējas ilgāk tiek noturēta un saglabāta nemainīga ieelpas pozīcija (jeb nolaista diafragma, zemāka balsenes pozīcija, paplašinātas sānu un zemās ribas) (Miller 1986: 23). *Appoggio* elementa treniņam ieteicams šāds vingrinājums.

1. Domās skaitot no 1 līdz 5, jāveic lēna ieelpa. Krūškurvim un jostas muskulatūrai ir netraucēti un neforsēti jāizplešas, diafragmai jābūt nolaistai.

2. Skaitot no 1 līdz 5, ieelpa jāaptur bez mazākās piepūles. Aiztures laikā ir svarīgi, lai balss saites paliktu atvērtas un netiktu radīts citu muskuļu saspringums. Krūškurvja pozīcijai jāpaliek nemainīgai – izplestai, diafragmai – nolaistai.
3. Klusa izelpa, saglabājot iepriekšējo ķermeņa pozīciju un domās skaitot no 1 līdz 5.
4. Pēc izelpas jāveido elpas aiztura, skaitot no 1 līdz 5, – un atkal bez mazākās piepūles, ar maksimāli brīvu kakla muskulatūru.

Vingrinājumu ieteicams atkārtot vismaz 5 reizes pēc kārtas, tad to jāturpina veikt, pakāpeniski kāpinot skaitu no 1 līdz 6, tad 7 utt. visās elpas pozīcijās. Interesanti, ka otrajā punktā aprakstītā aizture pie atvērta balss saišu stāvokļa (kad gaiss netiek nedz ieņemts, nedz izlaists) līdzinās fiziskai sajūtai ķermenī, kad tiek dziedāta *non vibrato* skaņa.

Vingrinājums *Sirēnas*

Ieguvumi: šis vingrinājums palīdz labāk izprast *non vibrato* skaņas veidošanos. Esmu devusi nosaukumu *Sirēnas*, lai gan citos literatūras avotos to sauc arī par *glissando* vai slīdēšanu starp skaņām (angļu val. *sliding*).

Izpildīšanas tehnika: vingrinājuma izpildes pamatā ir ātra nošu savienošana no zemākās skaņas līdz augstai un atpakaļ ar slīdošu pāreju, nevienu brīdi neveicot apstāšanos uz kādas konkrētas skaņas. Rezultāts līdzinās palēninātam brīdinājuma sirēnas skanējumam.

Svarīgi: skaņas pāreja (slīdēšana) jāveic pakāpeniski no zemākās nots līdz augstākajai, it kā dziedot hromatisko gammu. Sākuma skaņai (zemākajai) un augstākajai skaņai ir jābūt ērtai un nepiespiestai – katram dziedātājam tā būs sava. Uzdevuma izpildei reizēm palīdz studenta līdzdarbošanās ar roku, it kā zīmējot iedomātu apli. Sākot no zemākās nots, roka pusapļa kustībā jāceļ uz augšu, bet, sasniedzot skaņā augstāko skaņu, arī rokai jābūt paceltai maksimāli augstu. Tikko skaņa sāk slīdēt uz leju, arī roka drīkst kustēties lejupejošā virzienā. Skaņa nedrīkst būt ātrāka par rokas kustību. Balsenei jāļauj brīvi kustēties, taču ne pārāk lielā amplitūdā. Jāvēro, vai neveidojas sasprindzinājums žokļa un kakla līnijā. Veicot vingrinājumu, ķermenim ir jābūt maksimāli brīvam, pleciem nolaistiem. Ieteicams fiksēt dziedātāja individuālās sajūtas, veicot vingrinājumu. Ja tas izdodas viegli, tātad vingrinājums izpildīts pareizi. Vingrinājumu vispirms ieteicams izmēģināt uz patskaņa [u], it kā imitējot ātrās palīdzības brīdinājuma signālu. Ja tas izdodas, var izmantot patskaņus [i] un [a].

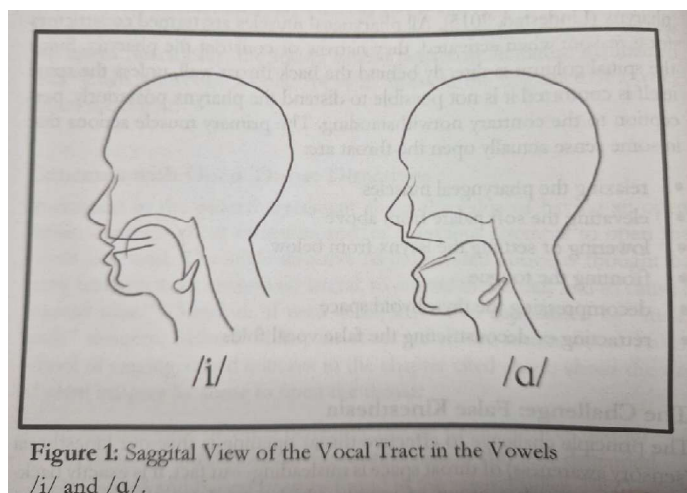
Iztēlei ir būtiska nozīme *taisnas* skaņas veidošanas procesā. Tā kā vokālais instruments nav aptaustāms, nedz rokās paņemams un izpētāms, katra dziedātāja kinestētiskajām sajūtām

un to interpretācijai ir būtiska nozīme dažādu vokālo tehniku apguvei. Iztēles paņēmienu izmantošana vokālajā pedagogijā nav retums. *Non vibrato* skaņas veidošanai der ideja par skaņu kā vizuāli attēlotu lāzera staru, kas ir nemainīgs vienas frāzes ietvaros. Dziedātājam, kuram dzirde ir izteiktākā maņa, var piedāvāt ideju par ikdienā dzirdētu, mehāniski radītu un vienmērīgu skaņas avotu (piemēram, tādu, kas dzirdams telefona klausulē, mēģinot kādu sazvanīt).

Vēlos nedaudz aprakstīt arī iepriekš pieminēto “atvēruma” principu. Kad dziedātāju aprindās runa ir par “atvērumu”, lielākā daļa ar to saprot mutes un rīkles telpas paplašinājumu. Savās meistarklasēs amatierkoru dziedātājiem bieži jautāju, uz kāda burta atvērums būtu vislielākais? Atbilde nepārsteidz – tiek minēts patskanis [a]. Šāds pieņēmums šķiet pareizs tāpēc, ka sajūta, kas veidojas pie “atvēruma”, ir līdzīga žāvas sajūtai – žāvājoties tiek paceltas mīkstās aukslējas, ūka aizvirzās dziļāk rīklē, balsene nolaižas, un dziedātājs it kā gūst sajūtu par lielāku telpu savā instrumentā. Turklāt, ja žāvāšanās būtu jāpielīdzina kādam patskanim, tad tuvākais būtu patskanis [a]. Tomēr te ir svarīgi saprast, ka no fizioloģiskā viedokļa cilvēka rīklē un kaklā nav neviena muskuļa vai saišu, kas tiešā veidā spētu nodrošināt rīkles atvērumu¹³⁴. Dziedātājam patiešām ir nepieciešama plašāka telpa, tomēr – tā veidojas nevis uz patskaņa [a] un žāvas principa, bet gan uz šaurāko no patskaņiem – [i] un mēles savstarpēju mijiedarbi (Bozeman 2021: 12). Šo principu ir izpētījis un savā grāmatā apraksta dziedātājs un vokālais pedagogs Kenets Bozmans¹³⁵. Paradoksāli, taču veicot paātrinātu ieelpu un izelpu (it kā atdarinot suņa elsošanu), brīdī, kad rīkle ir žāvas sajūtā, iespējams sajust atvēsinošu efektu rīkles dziļākajā daļā – gandrīz balsenes apvidū. Mēs jūtam gaisu tieši tajā vietā, kur ir lielākais sašaurinājums. Ja izmainām mutes stāvokli un paceļam mēli pozīcijā pie aukslējām, gandrīz pilnībā tās nosedzot un vienlaikus mēģinot pateikt patskani [i], iegūstam neierastu sajūtu mutē. Taču šoreiz, veicot paātrinātu ieelpu un izelpu, atvēsinošais efekts rodas vietā, kur mēle gandrīz saskaras ar aukslējām. Grafiski process novērojams arī Keneta Bozmana grāmatas zīmējumā (skat. attēlu Nr. 1.3.).

¹³⁴ Kenets Bozmans. Lekcija *Ievads praktiskajā vokālajā akustikā un kinestētiskajā balss pedagogijā*. Pierakstīts profesora vieslekcijā 2024. gada 18. septembrī JVLMA Lielajā zālē.

¹³⁵ Kenets Bozmans (*Kenneth Bozeman*, 1951) – amerikāņu dziedātājs, vokālais pedagogs un grāmatu autors, pētnieks.



Zīmējumā uzskatāmi redzams rīkles atvērums, kas veidojas pie atšķirīgu mēles stāvokļu un patskaņu izmantošanas. Tātad ir pilnīgi skaidrs, ka gribēto “atvērumu” vislabāk iespējams iegūt, izmantojot pareizu mēles novietojumu un šaurāko no patskaņiem – [i].

Jāatzīst, ir izaicinoši pieņemt šāda veida atklājumus, īpaši tiem dziedātājiem (un arī vokālajiem pedagogiem), kuriem gadu gaitā izveidojas individuāli un tradicionāli mācīti priekšstatī. Vēlos uzsvērt, ka neviens no paņēmieniem nav nepareizs, – mēs visi izzinām savu instrumentu, vadoties pēc personīgajām sajūtām, taču zinātne nereti pierāda pretējo. Savā praksē esmu pārliecinājusies, ka atvēruma klātbūtne nodrošina visa ķermeņa (jeb dziedātāja instrumenta) pilnu skanējumu, taču arī šis paņemiens ir vispirms jāapgūst un tikai tad jāizmanto ikdienas praksē. Veidojot *non vibrato* skaņu, tieši “atvērūmam” ir ļoti liela nozīme, pretējā gadījumā skaņa veidosies griezīga un pliekana.

Vokalīze Nr. 2

Uzdevums: *non vibrato* tehnikas apguve un treniņš.

Izpildīšanas tehnika: vokālo partiju jācenšas dziedāt *non vibrato* tehnikā. Iesākumā vokālo partiju drīkst vokalizēt salmiņā vai to izdziedāt, izmantojot līdzskaņus [r] vai [v].

Svarīgi: jāpievērš uzmanība reģistru pārejām, lai pārejas būtu līdzenas. Ieteicams saglabāt nemainīgi zemu balsenes pozīciju. Reģistru pārejām jābūt nedzirdamām. Vienas frāzes ietvaros visām notīm ir jāskan vienā dinamikā, ja vien partitūrā nav norādīts citādi. Partitūrā ir atzīmētas elpu vietas, kuras jācenšas ievērot.

Vocalise Nr. 2, "Non-vibrato" technique

Viktorija Majore

Andante *legato*

mp uu mp mf

5 uu uu

9 uu mf uu

mf

Copyright © 2024 by Viktorija Majore

2
13

uu *dživāk*

17

rit.

21 *(tempo primo)*
mf uu

25 uu *f* uu

Copyright © 2024 by Viktorija Majore

29

mf

uu

32

p

uu

rit.

p

2.2. Vibrato

Vibrato balss aparātā rodas, savstarpēji mijiedarbojoties gaisa plūsmai un balsenē esošajai muskulatūrai, kā arī pateicoties procesam, ko sauc par bioelektrisko enerģiju (jeb spēkam, kas ķermenī darbina muskuļus). Kirkpatriks bioelektriskās enerģijas procesu skaidro šādi:

Muskuļu sasprindzinājums ķermenī nav nepārtraukts, tas ir mainīgs. Tātad muskuļa darbināšanas brīdī tas tiek vispirms sasprindzināts un tad atslābināts. Šis process ir kaut kas līdzīgs maiņstrāvai. Ja kādreiz esat saņēmuši triecienu no elektriskās rozetes, jūs makrolīmenī esat izjutuši, kā muskuļi reaģē uz svārstīgo strāvas avotu; jūsu muskuļi neviļus saraujas un atslābst līdz ar strāvas maiņu. Dziedāšanas procesā vokālajā aparātā esošie muskuļi mijiedarbojas ar balss saišu darbību, bioelektriskā enerģija iesvārsta balss saites, kā rezultātā rodas vibrācija. (Kirkpatrick 2008: 551)

Ja gaisa plūsma būs vāja un zembalsenes spiediens nepietiekams, balss saites līdz galam neslēgsies un būs dzirdama pāreļa, neveidosies virsskaņas. Pie šādiem nosacījumiem *vibrato* nav iespējams. Ja zembalsenes spiediens būs maksimāli spēcīgs, bet gaisa padeve – minimāla, veidosies “saspiesta” skaņa un problemātisks *vibrato*, līdzīgs tremolācijai. Dažādos avotos par

“ideālo” jeb uz gaisa plūsmas orientēto *vibrato* uzskata tādu, kurā zembalsenes spiediens un gaisa plūsma ir līdzsvarā, pedagoģiski runājot, notiek koordinēta elpošanas un fonācijas sistēmu darbība. Labskanīgu *vibrato* ir iespējams arī pārbaudīt. Nikolass Išervuds iesaka novietot divus pirkstus uz balsenes dziedāšanas laikā. Pareizi veidojot *vibrato*, jābūt jūtamai vibrācijai, taču balsene nedrīkst kustēties. Ričards Millers atzīmē, ka šāds *vibrato* ir piederīgs pie itāļu un angļu klasiskās dziedāšanas skolām (Miller 1986: 78). Gaisa plūsmas *vibrato* viņš saista ar *chiaroscuro* jēdzienu – gaišo un tumšo tembru līdzsvarošanu balsī. Atrodot līdzsvaru starp abiem tembriem, iespējams panākt *vibrato*, kas nav ne pārāk lēns, ne ātrs. *Chiaroscuro* mākslinieciskā koncepcija ir tieši saistīta ar nodaļā par *non vibrato* aprakstītā *appoggio* jeb elpošanas tehnisko ideju, kas ir viens no itāļu belkanto dziedāšanas stila pamatprincipiem.

Laikmetīgās mūzikas kompozīcijās sastopami vairāk nekā 16 *vibrato* paveidi. Tālāk uzskaitīti un aprakstīti tie paņēmieni, kuri sastopami latviešu komponistu kamerģimnāzijas darbos balsij ar un bez pavadījuma:

Belkanto *vibrato* – šī klasiskā *vibrato* pamatā ir 3 nosakāmi parametri: amplitūda jeb skaņas augstuma svārstības, intensitāte (jeb skaļums) un vibrāciju skaits sekundē. Dažādos literatūras avotos eksistē samērā līdzīgs viedoklis. Labskanīgam belkanto *vibrato* amplitūda veidosies no ceturtdaļtona līdz pustonim, apmēram piecu līdz septiņu vibrāciju skaits sekundē, bet skaļuma intensitāte – līdz 0,45 dB (Nix 2014: 412).

Tremolo *vibrato* – šis paņemiens līdzinās kazas blēšanai, tikai bez nazalitātes. Skaņveides apguves procesā ieteicams *vibrato* “virzīt” zemākā pozīcijā (jeb dziļāk rīklē), it kā ātrā tempā atkārtot patskani [i] vai [a]. Šāds *vibrato* paveids tiek bieži izmantots kopā ar *glissando* – ātru nošu savienošanu, kurā tās “savienojas” ātras tremolācijas rezultātā. Paņēmiens ir iespējams no 7,5 līdz pat 8 un 9 vibrācijām sekundē.

Mikrointervālu *vibrato* – šim paņēmiens amplitūda būs norādītā mikrointervāla apjomā, latviešu komponistu skaņdarbos visbiežāk tie ir ceturtdaļtoni (pasaules praksē sastopami arī astotdaļtoni, trešdaļu toni u. c.). Svarīgi piebilst, ka mikrointervālu dziedāšana nav tikai aptuvenu skaņu meklējumi starp diviem toņiem vai pustoņiem, tā ir ārkārtīgi precīza skaņu māksla. Lai pareizi apgūtu mikrointervālus, iesākumā tos ir jāiemācās sadzirdēt. Tam nepieciešama speciāla klaviatūra, uz kuras tos ir iespējams atskaņot, vai arī pieredzējuša un zinoša skolotāja klātbūtne. Sīkāk par mikrointervālu dziedāšanu var lasīt šī teorētiskā pētījuma 31. lappusē.

Molto *vibrato* (arī *spēcīgs* vai *plašs vibrato*) – būtiski atzīmēt, ka *molto vibrato* norāde partitūrā nenožīmē paņēmiena izpildīšanu ar spēku vai varu. Vēlamāks būtu raksturojums – *apzināti* radīts *vibrato*. Ja klasiska (belkanto) *vibrato* amplitūda būs no ceturtdaļtona līdz

pustoniem, tad *molto vibrato* amplitūda būs vismaz pilna toņa apmērā (vai vairāk). Apstākļa vārdu “apzināti” izmantoju, jo uzskatu, ka šāda *vibrato* radīšanai nepieciešams koncentrēts domu spēks un iztēle. Procesā nepieciešama arī pilnīga izpratne par dziedātāja vokālā aparāta darbību. Tehnikas apguves (un arī pārbaudes) procesā ieteicams izmantot arī tausti, ar pirkstiem pieskaroties balsenei. Pareizi atskaņota paņēmiena rezultātā balsene viegli un vienmērīgi kustēsies augšup un lejup vērsta kustībā.

Crescendo/diminuendo vibrato – dažādi *vibrato* paņēmieni, kurus komponisti pastiprina vai samazina, izmantojot dinamikas elementus.

Nazālais *vibrato* – metode, kuras izpildīšanas laikā skaņa tiek virzīta galvas reģistrā, deguna dobumos, lai panāktu nazalitātes pieskaņu. Arī šo *vibrato* paveidu ieteicams veidot apzināti. Tehnikas paveids, kurā dziedātājam vienas vai vairāku skaņu ietvaros jāvirzās no klasiska vai rīkles *vibrato* uz nazālu (un atpakaļ) atrodams Gundegas Šmites daiļradē.

Lūpu un mēles *vibrato* (jeb ululācija) – straujas artikulācijas aparāta kustības (piemēram, ātra patskaņu [a] un [u] maiņa, kā arī to vienmērīgs atkārtojums) rada dažādus virsskaņu toņus, tāpēc smadzenes šādu skaņu virknējumu uztvers kā *vibrato*. Līdzīgi ir ar patskaņu [u] un [a] maiņu. Arī ululācija uzskatāma par mēles *vibrato* paveidu. Šāds paņemiens tiek panākts divos veidos: 1) ar aizvērtu muti it kā dziedot uz līdzskaņa [m] un vienlaikus kustīnot mēli, it kā mēģinātu pateikt skaņu [n] vai [l]; 2) ar atvērtu muti dziedot uz līdzskaņa [l] un to turpinot atkārtot vienmērīgā ritmā.

Sastopami piemēri, kuros komponisti norāda pārejošu ululāciju no atvērtas uz aizvērtu muti, kā arī pievienojot *crescendo* vai *diminuendo* apzīmējumus. Interesanti, ka ar mēli un lūpām iespējams radīt vēl vienu *vibrato* paveidu – **mēles *vibrato***. To dara, ar atvērtu muti dziedot uz patskaņa [a], nedaudz izbāžot mēli un to ātri kustīnot no vienas lūpu malas uz otru.

Lēns *vibrato* – šo *vibrato* paveidu raksturo lēnas, neregulāras vibrācijas ap konkrētu, centrālo skaņas augstumu. Vokālais pedagogs un dziedātājs Nikolass Išervuds ir pārliecināts, ka neskaidro apakšējo un augšējo nošu augstumu, kā arī lēnās, mikrointervālistiskās nobīdes dēļ lēnā vibrācija starp divām notīm ir viļņveidīga un gandrīz neuztverama. Tādēļ šo *vibrato* paveidu ir viegli sajaukt ar *glissando*.

Tremolando – ātra, regulāra viena toņa vai divu blakus esošu toņu atkārtošana, radot “vibrējošu” efektu, kas piešķir skaņai intensitāti un dramatisma klātbūtni. Biežāk sastopams senās mūzikas darbos kā ornamenti.

Trilli – pie šī paveida uzskaitīšu 3 *vibrato* paņēmienus: 1) mēles trillis *Avene* jeb angļiski *Raspberry*; mutes atvērums (it kā dziedot skaņu [a]) jānosdz ar pa pusei izbāztu mēli; gaiss jāvirza ZEM mēles, kas rada vibrācijas; 2) lūpu trillis – gaisa strūkļa no plaušām strauji un

spēcīgi jāvirza caur sakļautām lūpām, līdz gaiss tās ievibrē; 3) vibrācijas, kas rodas, dziedot uz līdzskaņa [r].

Dažādos literatūras avotos uzskaitīti arī citi *vibrato* paveidi – uzbalseņa, diafragmālais, hibrīda u. c. Detalizētu informāciju par šiem un citiem *vibrato* paņēmieniem iespējams atrast Nikolasa Išervuda, Ričarda Millera un Maikla Edvarda Edžertona darbos.

Vokalīze Nr. 3

Uzdevums: dažādu *vibrato* treniņš – ululācija, tremolo *vibrato*, rīkles *glissando* u. c.

Izpildīšanas tehnika: iesākumā jāiepazīstas ar nošu materiālā norādītajiem apzīmējumiem. Aprakstus par katra *vibrato* niansēm iespējams lasīt iepriekš. Šī ir viena no vokalīzēm, kurā melodiskā līnija attīstās pakāpeniski, bez pavadījuma. Klavieru partija sākas tikai vidusdaļā.

Svarīgi: vokalīze komponēta brīvā ritmā, bet ar konkrētiem nošu ilgumiem. Vēlamais temps ir izpildītāja ziņā, taču tam nebūtu jābūt pārāk ātram. Pievienotajā skaņu ierakstā iespējams dzirdēt manu ieceri par šīs etīdes izpildījumu. Praktizējot rīkles tremolo, ieteicams pielietot smiešanās paņēmieni, izmantojot konkrēto patskani un lēnām kāpinot tempu. Daļa no etīdē esošajiem *vibrato* paņēmieniem būs sastopami arī citās etīdēs. Nošu partitūru skat. 160. lpp.

Vocalise Nr. 3

Viktorija Majore

♩ = 65-70

p **mf** **p** **pp**

mm... mm.. ll.. (open ululation) mm....

7 **mp** **p** **pp**

ulul.. (ululation, open)... ll.. (ordinary) l.. l.. ll... ll.. (ululation /ad libitum/)

13 **pp** **f** **p**

jū... u... u... uu... u... (h)uu... mm.. (closed ululation)

/ throat glissando /

Copyright © 2024 by Viktorija Majore

2

low, chest voice hum -
with open mounth

forced vibrato

18



huu... uu... uu... uu... uu... (K) Rrru... u... uu...

23

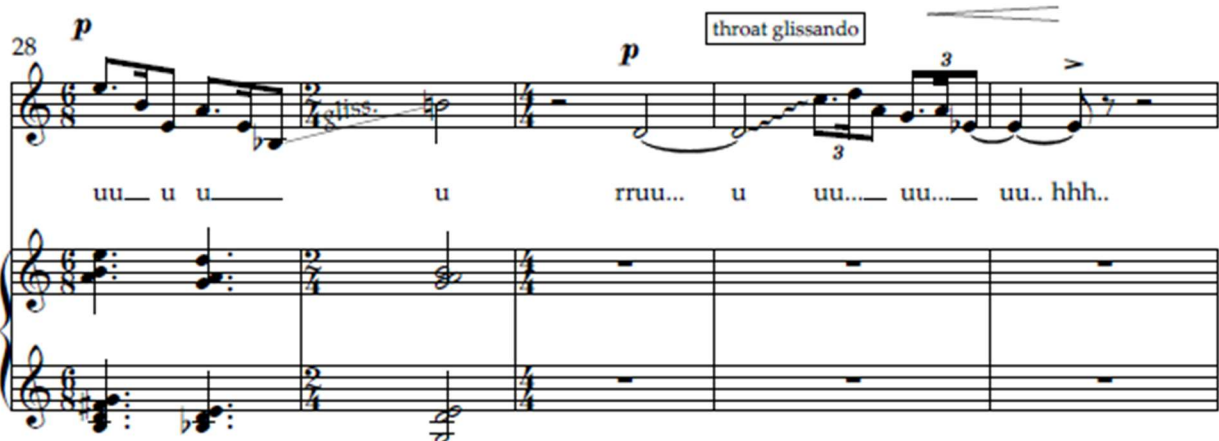


mf *f* *ord. vibrato* *gliss*

uu... uu... uu...

più accelerando

28



p *p* *throat glissando* *3*

uu... u u... u rruu... u uu... uu... uu.. hhh...

Copyright © 2024 by Viktorija Majore

33 *mf* *f* ord. vibrato

lu, uu... uu... uu... ll... (open l) uu... saa... a...

38 $\text{♩} = 60$ *p*

mm... ll.. (ululation, closed) ...ll.. ll.. mm...

simile

42 *v p* rit. - - - -

ll... (ululation, closed) ll... mm... m.. m.. m.. mm...

Copyright © 2024 by Viktorija Majore

2.3. Runas un fonācijas principu savstarpējā integrācija

2.3.1. Dziedruna

20. gs. mūzikā dziedruna jeb vācu val. *Sprechgesang* ir viena no tām vokālajām tehnikām, kurā dziedāšana hibrīda formā tiek “apvienota” ar runāšanu. Itāļu komponists Luidži Dallapikola savos skaņdarbos sniedz skaidru *Sprechgesang* tehnikas definīciju – “runāt norādītajos nošu augstumos” (Ischerwood 2018: 27). Tehnika ar nosaukumu *Sprechgesang* apzīmē konturētu (jeb konkrētos ietvaros strukturētu) dziedrunu, tātad dziedošu teksta izrunāšanu norādītajos tempa, ritma un skaņu augstuma ietvaros. Atšķirībā no citiem līdzīgu tehniku paveidiem, kurās runa ir būtiska sastāvdaļa (rečitācija, runāšana u. c.), *Sprechgesang* tehnikā vienmēr tiks norādīti nošu augstumi (skat. nošu piemēru Nr. 1.9.)

Nošu piemērs Nr. 1.9.

Gundega Šmite, 4 nakts dziesmas, Poga. 7. t.



Dziedrunas tehniku līdz pilnībai izstrādāja Arnolds Šēnbergs savā 1912. gadā komponētajā skaņdarbā *Mēness Pjēro* (*Pierrot Lunaire, Op. 21*). Partitūrā vokālā līnija izrakstīta ar simboliem “x”, atstājot retas frāzes, kurās paredzēts dziedāt šī termina klasiskā izpratnē. Šādu pieraksta stilu vēlāk izmanto arī citi komponisti.

Lai pareizi apgūtu *dziedrunas* tehniku, jāņem vērā četri aspekti, kas saistīti ar izpildījuma kvalitāti un par kuriem savā grāmatā runā arī Šārona Mabrija:

1. Skaņu savienojums ar *glissando* tehnikas palīdzību.
2. Obligāta *non vibrato* skaņas veidošana.
3. Izpratne par balss reģistriem, kā arī atbilstoša to izmantošana (saskaņā ar skaņdarba vokālo līniju).
4. Teksta dabiskā izteiksme, izruna un tā nozīme.

Tālāk tekstā sīkāk aprakstīšu katru no šiem aspektiem.

1. Skaņu savienojums ar *glissando* tehniku.

Pareizas tehnikas interpretācijas nolūkos izpildītājam jāpatur prātā divi koncepti: norādītajam skaņas augstumam jāpaliek nemainīgam dotā ritmiskā zīmējuma ietvaros, un pirmā skaņa tiek iedziedāta, pēc kā balss tiek dabiski paaugstināta vai pazemināta savienojumā ar nākamo skaņu, pirms tā ir beigusi skanēt. Citiem vārdiem – katra skaņa pēc būtības noskan dotajā augstumā, taču tās savienojumā ar nākamo tiek izmantots mikroskopisks *glissando*. Rezultātā dziedāti runātās frāzes veido līdzenu savienojumu.

Šī “mikro” *glissando* virzienu nosaka vokālā melodiskā līnija – ja tā ir augšupejoša, arī *glissando* būs jāveido virzienā uz augšu. Ja vokālās līnijas virziens ir lejupejošs, *glissando* jāveido virzienā uz leju. Neievērojot šo norādi vai izpildot to otrādi (piemēram, tikai ar lejupejošiem *glissando*), komponista iecerētā vokālā līnija neveidosies. Jāņem vērā arī teksta semantiskā nozīme, interpunkcija, emocionālais fons, kas *glissando* paņēmieni pielietojumā vai nu būs, vai nebūs uztverams.

Apmācību procesā jāseko līdzenam skaņu savienojumam (*legato* princips), ja vien komponists nav devis citas norādes (piemēram, *staccato*, pauzes, jebkādi citi paņēmieni vai tehnikas utt.). Jāpievērš uzmanība arī skaņas sākumam jeb *attacai* (saukts arī par brīdi, kad balss saišu muskulīši saskaras), tas nedrīkst būt pārāk ciets vai pārāk gaisīgs.

2. *Non vibrato* skaņas veidošana.

Šis ir ļoti būtisks aspekts dziedrunas tehnikas attīstīšanai – *non vibrato* jeb tautā saukta *taisna* skaņa ir daudz tuvāka dabiskai, runātai balsij. Ir būtiski saprast, ka dziedrunas tehnika vispirms balstās uz runāšanu un tikai pēc tam dziedāšanu. Tā ir runāšana ar dziedāšanas elementiem. Tāpēc, ja vien komponists nav norādījis citādi un izvēlētajā skaņdarbā paredzētas gan dziedātas frāzes, gan tādas, kas jāatskaņo dziedrunas tehnikā, izpildītājam *vibrato* jāizmanto tikai tur, kur tas ir nepieciešams. Savā praksē esmu novērojusi, ka 21. gs. mūzikā klasisks belkanto tipa *vibrato* ir nepieciešams reti, komponisti lūdz no tā izvairīties vai izmantot tikai kā efektu.

3. Balss reģistri.

Balss reģistrs attiecināms uz konkrētām balss skaņu grupām, kurām ir raksturīgi noteikti frekvenču diapazoni un kvalitātes (McCoy 2019: 13). Reģistri iezīmē balss diapazona dažādās daļas, kas ir atšķirīgas gan pēc skanējuma, gan tā veidošanas principiem. Pieredzējušu dziedātāju balsis ir elastīgas, un tie spēj reģistrus kontrolēt un atbilstoši izmantot vokalizēšanas procesa gaitā. Lai spētu precīzi atskaņot melodisko līniju dziedrunas tehnikā, dziedātājam ir

jāpārzina savas balss iespējas, reģistri un to raksturīgās īpašības, pārejas skaņas un kvalitātes. Te jāpiemin, ka vīrieša balsij uzskaita 2 reģistrus – krūšu un galvas, savukārt sieviešu balsij – 3, krūšu, *miksta* (saukta arī par vidus reģistru) un galvas. Krūšu reģistrs ir zemākais no iespējamajiem, tam raksturīgs bagātīgs skaņu klāsts ar plašu rezonansi. Galvas reģistrā veidotās skaņas būs augstas, gaišas un ar smalku rezonansi. Vidus reģistrs savukārt apvieno īpašības no abiem iepriekš minētajiem, kā arī kalpo kā līdzena pāreja starp galvas un krūšu reģistriem. Dziedrunas tehnikā pareizi būtu izmantot visus balss reģistrus, ņemot vērā gan teksta un satura īpatnības, gan vokālo līniju, gan citus ar kompozīciju saistītus aspektus. Mēdz būt gadījumi, kad komponists speciāli izmanto netipiskus paņēmienus, piemēram, soprāna balss īpašniecēm liekot dziedāt ārkārtīgi zemas skaņas, turklāt skaļā dinamikā. Nereti šādas metodes izmantošana ir saistīta ar specifisku autora idejas redzējumu un tam piemērotu risinājumu. Sarunā ar komponistu (ja to var īstenot) ir iespējams izprast idejas nepieciešamību un pielāgot to konkrētā dziedātāja balss kvalitātēm.

4. Teksts.

Dziedrunas tehnikā vārdu dabiskajai izrunai ir ļoti liela nozīme. Klasiskajā dziedāšanas stilā gara patskaņu izdziedāšana ir belkanto tehnikas *legato* principa pamatā. Tomēr ikdienišķā sarunā patskaņi netiek mākslīgi pagarināti. Izmantojot *Sprechgesang*, patskaņi drīkst atskanēt dažādās nokrāsās, tie var būt tembrāli gaišāki vai tumšāki, taču ir jāsaglabā dotā teksta vārdu dabiskais skanējums, ritmiskais zīmējums, kā arī vārdu uzsvare. Pirms materiāla apguves nepieciešams iepazīties arī ar teksta semantisko nozīmi un uzdot jautājumus: par ko tiks dziedāts? Vai vēstījums ir tiešs vai arī tajā ir kāda apslēpta doma? Ko es saprotu ar šīm teksta rindām? Vai esmu kaut ko līdzīgu pieredzējis un spēju šīs izjūtas atainot savā izpildījumā? Ir vērtīgi tekstu ne tikai izrunāt tā dabiskajā skanējumā, bet arī komponista dotā ritma ietvarā, cenšoties saglabāt plūdumu, teikuma uzbūves principus un emocionālo fonu.

Dziedrunas tehnikas apguves process

Ikvienam no mums (arī tiem, kas nav profesionāli dziedātāji) piemīt savi mācīšanās paņēmieni. Tas ir veids, kā apgūstam jaunas prasmes, kā attīstām jau esošās. Mums katram ir arī savas stiprās puses, vājības, prasmes un mērķi, tādēļ mācīšanās process būs atšķirīgs. Ideālā gadījumā paplašināto tehniku apguves procesā klātesošam būtu jābūt arī vokālajam pedagogam. Dziedātājam, kurš nesen sācis apgūt dziedāšanas un interpretācijas nianšes, nevajadzētu uzreiz ķerties pie mūsdienu mūzikas tehniku apguves. Tas ir tāpēc, ka paplašināto tehniku dziedāšanas

princips izriet no klasiskās dziedāšanas pamatiem, un, ja tādi vēl nav apgūti, šo tehniku apguve nedos vēlamos rezultātus, bet gan novedīs pie dažādām problēmām. Uzskatu, ka dziedātājam ir vajadzīga vismaz 5–6 gadu aktīva mācīšanās un uzstāšanās pieredze, pirms apgūt paplašinātās tehnikas.

Tomēr vokālais pedagogs ne vienmēr ir pieejams un klātesošs. Tāpēc zemāk aprakstīšu tehnikas apguves modeli, ko esmu pati pārbaudījusi, kā arī veidojusi to, pirms tam rūpīgi izpētot vairākus ārzemju literatūras un zinātnisko darbu avotus. Svarīgi! Vienmēr ir jāpatur prātā, ka paplašināto vokālo tehniku apguve ir eksperimentāls process. Dziedātājam ir jābūt atvērtam jaunām idejām, *jāspēlējas* ar savas balss iespējām, jāmeklē radoši risinājumi un, svarīgākais, jāļauj sev kļūdīties. Mana pieredze ar studentiem pierāda, ka tieši bailes kļūdīties ir viens no aspektiem, kas traucē apgūt ne tikai klasiskus, bet arī jaunus dziedāšanas elementus un tehnikas.

Vokālīze Nr. 4

Uzdevums: *Sprechgesang* tehnikas apguve.

Apguves process: uzmanīgi izpēti partitūru, izproti, kā kompozīcijā veidota vokālā partija. Nosaki, vai dziedrunas tehnika caurvij visu skaņdarbu, vai tajā ir iekļauti arī klasiski dziedami fragmenti, ja ir – atzīmē (piezīmes iesaku veikt ar marķieri vai košu pildspalvu, tas stimulēs redzi un atmiņu!). Skaļi izlasi teksta fragmentu, ievērojot teikuma uzbūvi, vārdu dabiskos uzsvarus, pieturzīmes, pat ja daži no vārdiem ir paredzēti dziedāšanai klasiskā stilā. Runā skaidri, ne pārāk skaļi, veido skaņu “priekšā”, saglabājot skaidru dikciju. Ievēro, ka teksts ir svešvalodā – ja iespējams, palūdz, lai to deklamē kāds labā vācu valodā runājošs kolēģis vai pedagogs. Tā kā *Sprechgesang* tehnika nošu partitūrā ir fiksēta ar konkrētiem nošu augstumiem, izdziedi visu melodisko līniju tā, it kā tā būtu jāatskaņo klasiskā dziedāšanas manierē. Šeit iesaku izmantot klavieres kā palīginstrumentu (derēs arī toņdakša), intonējot skaņu augstumus un intervālus. Būtiski iepazīties arī ar pavadījumu. Akorda vai īsa fragmenta atskaņošana veido priekšstatu par kompozīcijas kopējo skanējumu un nenomāc uzmanību brīdī, kad notiks mēģinājumi kopā ar citiem instrumentiem. Šajā posmā iesaku uzmanīgi izpētīt arī ar vokālās partijas ritma zīmējumu lēnā, sev ērtā tempā, tāpat var paklausīties skaņu ierakstu.

Apgūstot melodiju, izmanto dabisku savas balss skanējumu, tiecoties uz *legato* principu un dziedot vidēji klusā dinamikā. Pievērs uzmanību reģistru maiņām, pārejas skaņām, intervāliem un skaņu savienojumiem. Kad vokālā līnija ir apgūta, iesaku to nodziedāt *non vibrato* tehnikā un tikai uz patskaņiem. Kad melodiskais materiāls apgūts, laiks ķerties pie dziedrunas. Iedziedi katru noti tās dotajā augstumā (bez *vibrato*!), bet savienojumu ar nākamo veido kā augšupejošu vai lejupejošu *glissando*. Joprojām dziedi tikai uz patskaņiem. Nošu

savienojuma princips (augšupejošs vai lejupejošs) ir atkarīgs no katras nākamās nots atrašanās vietas. Neaizmirsti, ka skaņu savienojumam ir jābūt līdzenam, vienmērīgam un ar pietiekamu gaisa padevi.

Kad nošu savienojums ar *glissando* principu veidojas dabiski, apskati skaņdarba dinamisko plānu, kompozīcijas dramaturģiju un sev vēlamos interpretācijas aspektus. Tikai šajā apguves procesa posmā iesaku pievienot līdzskaņus. Atrodi skaņdarba skaļākos un klusākos momentus, atceries, ka skaļākie apzīmējumi nenozīmē kliegt vai vardarbīgi izturēties pret savu instrumentu. Komponisti bieži mēdz izmantot galējās dinamikas atzīmes, taču izpildītājam tās ir jāinterpretē savu iespēju robežās. Mana pieredze rāda, ka dinamikas norādes ir nevis par “skaļi” vai “klusī”, bet gan par sajūtu – *piano* būs drīzāk maigi, uzmanīgi, mierīgi (bet ne glēvi!), bet *forte* – skanīgi, pilnīgi, apjomīgi. Šajā skaņdarba apguves posmā ir jāsaprot arī pavadījuma loma – kādi instrumenti tiek izmantoti, vai būs nepieciešama apskaņošana (mēdz būt gadījumi, kad pavadījums ir dabiski skaļāks par cilvēka balss iespējām), varbūt ir nepieciešama saruna ar komponistu par dinamiskā plāna izmaiņām u. c. Kad muzikālais materiāls ir noslīpēts, iesaku vēlreiz atgriezties pie teksta – un šoreiz atšķirībā no pirmreizējas tā izlasīšanas to vajadzētu deklamēt dziedrunas tehnikā, pievēršot uzmanību precīzam līdzskaņu skanējumam, valodas akcentam un teksta emocionālajam fonam. Deklamējot tekstu, vēro žokļa darbību – tam ir jābūt brīvam, bet ne pārāk kustīgam, veidojot zilbes un vārdus.

Svarīgi: ja kādā no tehnikas apgūšanas posmiem rodas diskomforts, sāpes vai citas nepatīkamas sajūtas, obligāti jākonsultējas ar zinošu vokālo pedagogu vai pat ārstu. Nereti sasprindzinājumu iespējams likvidēt, izmantojot pirmajā nodaļā aprakstītos sašaurināta vokālā trakta vingrinājumus, īpaši fonāciju salmiņā. Tāpēc nošu apguves procesā iesaku vokalizēt salmiņā – pareizi izmantots, tas palīdzēs izvairīties no lieka muskuļu tonusa balseņē un garantēs pietiekamu gaisa plūsmu saišu normālai darbībai. Tā kā dziedrunas tehnikas aizsācējs ir austrietis Arnolds Šēnbergs, arī savu vokālizi komponēju vācu valodā. Vārdu autors ir Tils Lindemans, un tie ir izmantoti slavenās vācu grupas *Rammstein* dziesmā *Mūzikas lādīte* (*Spieluhr*, 2001). Dziesmas saturs vēsta par mazu bērnu, kurš rotaļājoties izliekas par mirušu, jo vēlas būt viens. Apkārtējie spēlei notic un bērnu apglabā kopā ar mūzikas kastīti rokās. Bērns pazemē atmostas, ar rociņu griež mūzikas lādīti un dzied par to, ka viņa sirds ir apstājusies. Oriģinālajā versijā trešajā un ceturtajā pantā ciema ļaudis skumjo melodiju sadzird un steidz izglābt kļūdaini apglabāto bērnu. Savā kompozīcijā izmantoju tikai daļu no oriģinālā teksta. Zemāk esmu izrakstījusi arī tekstu vācu valodā labākai uztveramībai. Partitūru meklē 169. lpp.

Teksts vācu valodā

Ein kleiner Mensch stirbt – nur zum Schein, wollte ganz allein sein
Das kleine Herz stand still für Stunden, So hat man es für Tot befunden
Es wird verscharrt in nassem Sand, Mit einer Spieluhr in der Hand

Das erste Schnee das Grab bedeckt hat ganz sanft das Kind geweckt
In einer kalten Winternacht ist das kleine Herz erwacht
Als der Frost ins Kind geflogen Hat es die Spieluhr aufgezo-gen
Eine Melodie im Wind und aus der Erde singt das Kind:

Hoppe, hoppe Reiter
Und kein Engel steigt herab
Mein Herz schlägt nicht mehr weiter
Nur der Regen weint am Grab.
Hoppe, hoppe Reiter
Eine Melodie im Wind
Mein Herz schlägt nicht mehr weiter
Und aus der Erde singt das Kind... ach!

Zwischen harten Eichendielen wird es mit der Spieluhr spielen
Eine Melodie im Wind und aus der Erde singt das Kind: Hoppe, hoppe Reiter
Und kein Engel steigt herab, hoppe hoppe Reiter, hoppe, hoppe Reiter! Hoppe, hoppe¹³⁶...

¹³⁶ <https://genius.com/Rammstein-spieluhr-lyrics>

Vocalise Nr. 4 - Sprechgesang

Viktorija Majore

Lyrics: Rammstein / Till Lindemann

$\text{♩} = 45$ *mysterioso, molto legato*

Voice

Piano *mp*

5

Ein klei - ner Mensch stirbt nur zum Schein woll - te ganz all-ein sein

7

Das klei - ne Herz stand still für Stun-den so hat mann es für

Copyright by Viktorija Majore / 2024

9

Tot be-fun-den Es wird ver-schart in nas-sem Sand

11

mit ei-ner Spiel-uhr in der Hand das er-ste Schnee das Grab be-deckt

13

hat ganz sanft das Kind ge-weckt in ei-ner Kal-ten Win-ter-nacht

15

ist das klei - ne Herz er-wacht als der Frost ins Kind ge-flo - gen hat es die Spiel-uhr

17

auf-ge-zo-gen ei-ne Me-lo-die im Wind und aus der Er - de singt das Kind:

19

mf

Copyright by Viktorija Majore / 2024

21

23 $\text{♩} = 100$

Hop - pe, hop - pe Rei - ter und kein En - gel steigt he-rab Me - in Herz schlägt nicht

f

26

mehr wei - ter nur der Re - gen weint aus Gra - b!

29

Hop - pe, hop - pe Rei - ter ei - ne Me - lo - die im Wind

31

mein Herz schl-ägt nicht mehr wei-ter und aus der Er-de singt das Kind: ach!

gr *ff*

/ ar roku pa taustiņiem

35

♩ = 40 /mysterioso

Zwi-schen har-ten Eich-en - die - len wird das mit der Spiel - uhr spie - len

p

37

ei - ne Me - lo - die im Wind

39

und aus der Er - de singt das Kind:

/ improvisācija ar ritmu un skaņu augstumu, quasi recitativo, iesākt čukstus un uz *ff* - skaļi izrunāt.

40

p *mf* *f*

Hoppe, hoppe Reiter und kein Engel steigt herab... Hoppe, hoppe Reiter... Hoppe, hoppe Reiter...

42 *ff* ✓

Hoppe, hoppe...

rit. ...

/ morendo...

2.3.2. Daļēji dziedāts, daļēji čukstēts teksts

Dažkārt komponisti savās kompozīcijās norāda īpatnēju dziedāšanas un runāšanas hibrīdformu, kurā tiek apvienotas iepriekšējā nodaļā aprakstītās runas un dziedāšanas tehnikas, bet ar vienu niansi – runāšana notiek čukstot. Gundega Šmite savās kompozīcijās šādu dziedāšanas paveidu pieraksta ar pārsvītrotām notīm (skat. nošu piemēru Nr. 1.10.). Rezultātam jāskan kā izteiksmīgi nodziedātam čukstam konkrētā skaņu augstumā.

Nošu piemērs Nr. 1.10.

Gundega Šmite. *4 Nakts dziesmas – Luna*. 20. t.

mp

con su po-li-son de nar-dos

Lai apgūtu daļēji dziedātu, daļēji čukstētu tehniku, vispirms jāmacās radīt skaņu ar pāreļu. Pāreļa rodas tad, kad balss saites pilnībā nesaslēdzas un gaiss netraucēti plūst tām cauri. Tiesa, šādi veidota skaņa nereti ir klusa, tādēļ iesaku eksperimentēt gan ar gaisa padeves daudzumu, gan balss saišu saslēgumu. Līdzīgu darbības principu var novērot, izmantojot pirmajā nodaļā aprakstīto vokalizēšanu salmiņā. Arī šī tehnika balstās uz nepārtrauktu gaisa

plūsmas nodrošināšanu fonācijas laikā. Tomēr, lai skaņa nonāktu līdz klausītājiem, to ir nepieciešams fokusēt. Ar fokusāciju šajā gadījumā domāju iedomātu skaņas virzīšanu līdz tālākajai telpas sienai, neatkarīgi, cik lielā telpā notiek mēģinājums. Fokusācijai palīdzēs arī izteikta līdzskaņu akcentēšana. Svarīgi atcerēties, ka līdzskaņi ir jādzied ar ķermeni un uz elpas. Sīkāku skaidrojumu, ko nozīmē dziedāt uz elpas, piedāvāju nākamajā apakšnodaļā.

Vokalīze Nr. 5

Uzdevums: daļēji dziedāts, daļēji čukstēts teksts, čukstēšana.

Apguves process: līdzīgi kā iepriekšējās vokalīzēs, apmācību procesam jānotiek pakāpeniski. Izpēti melodiju, tās ritmisko zīmējumu, iepazīsties ar vokālajām tehnikām. Atsevišķi izmēģini daļēji dziedāta, daļēji čukstēta teksta elementus, tāpat arī čukstēšanu. Analizē teksta uzbūvi, izrunā tekstu dzejā, izproti tā saturu.

Svarīgi: šajā (un arī citās vokalīzēs) ļoti būtiska sastāvdaļa ir ķermeņa aktivācija (angliski – *expression*). Vienkāršā valodā tie ir divi jautājumi – par ko tu dziedāsi? Un – kā tu nodosi šo sajūtu? Metodi vārdā nosauc un par to daudz runā jau iepriekš manis pieminētais amerikāņu dziedātājs un vokālais pedagogs Kenets Bozmans. Aktivācija ir emocionālā ekspresija – veids, kā cilvēks komunicē ar apkārtējo pasauli. Jau no zīdaiņa vecuma mēs iemācāmies sazināties ar pārējiem bez vārdiem, tā ir viena no pirmatnējām izdzīvošanas funkcijām. Nepieciešamība izteikties ir arī jebkura mākslinieka radošās dzīves pamats, un te varam runāt ne tikai par dziedātājiem, bet arī gleznotājiem, aktieriem, tēlniekiem, mūziķiem, rokdarbniekiem u. c. mākslas pasaules pārstāvjiem. Emocionālās ekspresijas procesā cilvēka ķermenis aktivizējas un kļūst “gatavs” pasaulei nodot sajūsto vai pārdzīvoto. Vispirms ir nodoms, tad pieslēdzas elpošanas sistēma, radot elpas spiedienu un gaisa plūsmu, kas tālāk nonāk līdz vibrāciju avotam (balss saitēm), pēc tam nokļūst rezonatoros un receptoros¹³⁷. Tam klātesošs ir tembris, noskaņa, emocionālais fons, jauda un citi parametri. Saņemot signālu, smadzenes to atpazīst un piešķir skaņai konkrētas īpašības. Tāpēc ārkārtīgi svarīgie jautājumi (par ko es dziedu? ko tas man nozīmē? kā es to izstāstīšu?) ir, manuprāt, obligāta sastāvdaļa ikviena skaņdarba interpretācijā. Bozmans savā grāmatā apraksta vairākus paņēmienus, kā visātrāk nonākt pie emocionālās ekspresijas, turklāt katru no veidiem pielāgojot balss reģistram. Man pašai vislabāk ir palīdzējuši šie trīs.

¹³⁷ Kenets Bozmans. Lekcija *Ievads praktiskajā vokālajā akustikā un kinestētiskajā balss pedagoģijā*. Pierakstīts JVLMA 2024. gada 18. septembrī.

1. Krūšu reģistra skaņas emocionālo ekspresiju var panākt, iedomājoties par kaut ko ļoti negaršīgu (manā gadījumā tās varētu būt vārītas reņģes, bet katram tas būs kas cits). Domājot par tām un to iespējamo smaržu, mans ķermenis pielāgo balsenes un kakla muskulatūras stāvokli un emocionālo izteiksmi (riebumu).

2. Ja vēlos darboties *miksta* un galvas reģistrā, noderēs bērna žēlabas “es gribu savu mammīti”. Iedomājoties mazu bērniņu, kurš žēlojas un emociju un asaru uzplūdā sauc mammu, ķermenis atkal pielāgojas un atbilstoši reaģē. Interesentiem iesaku izmēģināt pašiem. Nodziediet pirmās oktāvas (pēc latviešu klaviatūras sistēmas) la, izmantojot divskani [ai]. Veidojiet pēc iespējas vienkāršāku skaņu. Pēc tam atkārtojiet to, it kā žēlojoties (ar nosacījumu, ka žēlabas ir maksimāli īstas!). Ideālā gadījumā skaņām būtu jāatšķiras.

3. Augstākās, galvas reģistra skaņas (virs otrās oktāvas fa) Bozmans iesaka veidot, it kā atdarinot vilka gaudošanu. Kad smadzenēm tiek dota konkrēta komanda, tās vienmēr meklēs ērtāko, efektīvāko un ātrāko veidu, kā uzdevumu izpildīt. Trenēts dziedātājs augstās skaņas nereti mēģinās veidot tā, kā ir iemācīts, tomēr šī metode “apiet” mācīto un reaģē uz pirmatnējo instinktu. Jāsaprot, ka paņēmieni ir dažādi un katram ieteicams atrast tos, kas vislabāk darbojas. Manā praksē skaņdarba saturu atklāsmē palīdzējuši tieši šie paņēmieni. Sīkāk par aktivāciju un tās pozitīvo ietekmi iespējams lasīt Bozmana grāmatā *Kinesthetic Voice Pedagogy 2. Motivating Acoustic Efficiency*.

Vokalīzes partitūru skat. 178. lpp.

Vocalise Nr. 5

mūzika - Viktorija Majore
vārdi - Aina Kraujiete

♩ = 170, viegli - dejiski *mf*



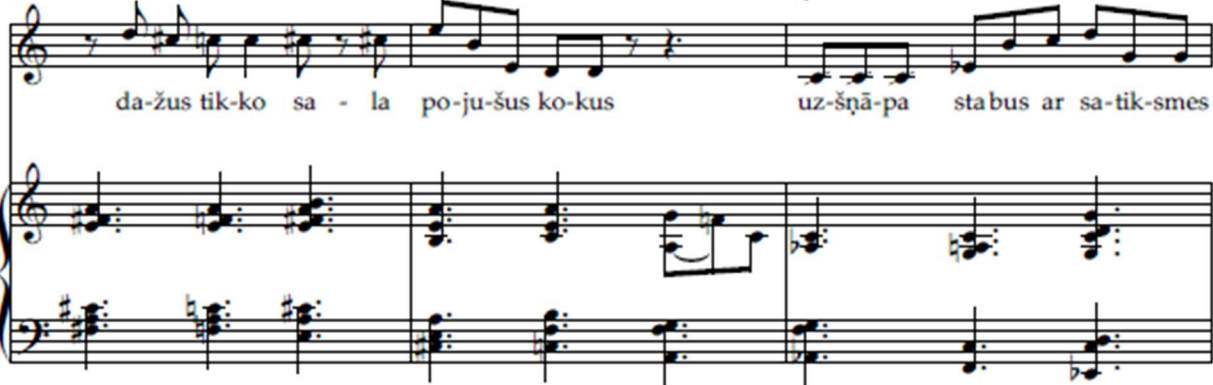
Viņš ie - zī - mē - ja

4 *ar pārēpu* *čusktus*



pa pī-rā ie-lu rū - pī-gi ie-ski-cē ja trīs un četr-stā-vu na - mus

7 *quasi runāti*



da-žus tik-ko sa - la po-ju-šus ko-kus uz-šņā-pa stabus ar sa-tik-smes

Copyright © 2024 by Viktorija Majore

2
10

ar pārēļu runāti

5

u - gu-nīm un ne-daudz gra-ci-o-zā-kus ie-las spul-dzēm vēl pie-šķie-ba gal - vu

13

p čukstus *f* uz pēdējām divām notīm ekspresīvi, runāts teksts

pār-ska-tī-dams vai viss ir tie - šī tā kā jā - būt

pp *mf*

16 ♩ = 45

čukstus, ekspresīvi *p*

tad ne-ti-ca-mi lie-lai lai-mei vai ne-lai-mei pre-tim pats aiz- stai...

Copyright © 2024 by Viktorija Majore

19 *gā - ja pa ie - lu aiz - stai... gā - ja - pa šo ie - lu*

21 *gā - ja pa šo ie - lu... **pp** gā - ja pa... ie.. lu*

ar pāreļu gandrīz čukstus

2.3.3. Dziedāšana uz līdzskaņiem

Līdzskanis jeb **konsonants** ir valodas skaņa, kuras izrunai ir raksturīgs troksnis, kas rodas, gaisa plūsmai pārvarot kādu šķērsli runas aparātā (Bušs u. c. 2007). Dziedātāji, kas trenēti klasiskās dziedāšanas skolā, savā izpildījumā nereti mēdz aizmirst par līdzskaņu nozīmi. Tomēr mūzikas un vārda mijiedarbe teorētiķu skatījumā gadsimtiem ilgi ir bijusi saistīta ar vienu pamatprincipu – iepriekšpastāvoša literāra teksta iemiesošanu mūzikā –, vārdam kļūstot par analītiskās pieejas galveno skatpunktu (Šmite 2019: 32). Lai klausītājs uztvertu kompozīcijā ietvertu vēstījumu, tekstam ir jābūt uz elpas, skaidram un saprotamam. Latvijas laikmetīgās mūzikas kompozīcijās bieži sastopami darbi, kuros akcentēti konkrēti līdzskaņi, piemēram, Anitras Tumševicas daiļradē (skat. nošu piemēru Nr. 1.11.)



Personīgajā praksē regulāri sastopos ar studentu dažādajiem priekšstatiem par terminu “dziedāt uz elpas”. Ikvienam, vadoties no līdzšinējās pieredzes, ir savs pieņēmums par šo vārdu salikumu, un atbildēs bieži tiek ietverta abdominālās (vēdera) muskulatūras iesaiste dziedāšanas procesā. Manuprāt, dziedāšana uz elpas ir kontrolēta un nepārtraukta gaisa padeves nodrošināšana fonācijas laikā, iesaistot dažādas muskuļu grupas. Kā piemēru atkal varu minēt pirmajā nodaļā aprakstīto vokalizēšanu salmiņā. Ja vingrinājums tiek pareizi izpildīts, ķermenī būtu jābūt atbilstošam muskuļu sasprindzinājumam, kas palīdz vienmērīgi izvadīt gaisa strūklu caur šauru salmiņu. Ķermenim būtu jāstrādā līdzīgi, arī dziedot uz elpas.

Visi latviešu valodas līdzskaņi ir izrunājami uz izelpojamās gaisa plūsmas pamata, un tradicionāli tos iedala 2 grupās – slēdžeņos un spraudēnos. Slēdžeņi veidojas tad, ja, runas orgāniem sakļaujoties, gaisa plūsma tiek aprauta, savukārt spraudēņu veidošanās laikā gaisa plūsma netiek aprauta (Grigorjevs 2010: 23). Iedalījums gan ir vēl smalkāks, taču dziedātājam svarīgi atcerēties, ka ikviens līdzskanis (un tāpat patskanis) veidojas, pateicoties gaisa plūsmai. Svarīgi izprast, ka katrai valodai ir sava patskaņu un līdzskaņu izrunas/rakstības specifika, ar ko būtu jāiepazīstas pirms jebkura skaņdarba apguves.

Vingrinājums Līdzskaņu treniņš

Ieguvumi: ieelpas un izelpas muskuļu darbības apzināšana līdzskaņu fonācijas laikā, treniņš līdzskaņu atskaņošanai dažādos nošu augstumos.

Izpildīšanas tehnika: melodiju (skat. nošu piemēru Nr. 1.12.) vispirms iesaku izdziedāt uz patskaņa [u], izmantojot *legato* paņēmieni, lai būtu skaidra vingrinājuma melodiskā uzbūve. Kad melodija ir skaidra, var dziedāt *staccato* un uz viena līdzskaņa. Zem vingrinājuma norādīti dažādi līdzskaņi, uz kuriem vingrinājumu var dziedāt, tos iespējams arī dažādi kombinēt. Pēc vajadzības var pievienot arī citus līdzskaņus (arī nazālos, piemēram, [m] vai [n]). Iesākumā

vingrinājums jādzied lēnām, katrai skaņai noskanot konkrētā augstumā un kvalitātē. Tempu var kāpināt, kad vingrinājums apgūts. Tāpat vingrinājumu iespējams variēt, katru noti atkārtot 2 vai pat 3 reizes.

Svarīgi: jāseko līdzī muskuļu sasprindzinājumam abdominālajā (vēdera), kā arī kakla daļā, tie nedrīkst būt pārāk nospriegoti. Jāpievērš uzmanība mēles darbībai. Līdzskaņa skanējumam jāatskan gan krūšu, gan galvas reģistrā.

Nošu piemērs Nr. 1.12.

Viktorija Majore. Vingrinājums *Līdzskaņu treniņš*.



Vokalīze Nr. 6

Uzdevums: līdzskaņu integrēšana, rečitācija.

Apguves process: vispirms iesaku kārtīgi izpētīt vokālo partiju, līdzīgi kā iepriekšējā vingrinājumā to izdziedot uz ērta patskaņa – [i] vai [u]. Melodija apzināti veidota ar netipiskiem intervālu savienojumiem. Kad melodija un ritmiskais zīmējums ir skaidri, iesaku pievērsties līdzskaņiem. Sākumā ierosinu tos tikai izrunāt, pēc tam darīt to pašu, bet norādītajās ritma vienībās. Kad ir skaidrība par ritmu, tad pievienot nošu augstumus.

Svarīgi: apguves procesa laikā jāvēro, lai visi līdzskaņi būtu sasaistē ar elpu. Pareizi pateikts (dziedāts) līdzskanis atbalsosies visā ķermenī (ne tikai galvas reģistrā). Pirms šīs vokalīzes apguves iesaku konsultēties ar pieredzējušu vokālo pedagogu, kas spēs novērtēt pareizu līdzskaņu novietojumu un izskaņu.

Vocalise Nr. 6

Viktorija Majore

♩ = 60

Voice

sf /nazāls n/

pp *mf*

4

f *mp* *p* /ar pārēpu/ /ar pārēpu/

6

f *mp* *p* /asi/ /nazāls n/ /ord/ *mf* *p*

9

5 6

Ž v - ka-tu - dznn ž ge dnn - n n

n - ha žā - go tā rī ha arr - tū hīrr - vī lī - zz - ž

vrr - rr frr - rr /lūpu trillis/ /lūpu trillis jāpartrauc asi/ hā-ē-lī ē frr-ā-tī ē

k p dnn - n hā-lī-rē rā zz kn dž drr ī ī ī

12 /asi/ / dziedoši, quasi parlando/
 dži mi ska qui ne-que quor-ro quis-quam est qui do lo - rem ip - sum

14 *f* /čukstus/ 3
 qui a do lor sit a - met con-sec-te tu - r a di-pis-ci

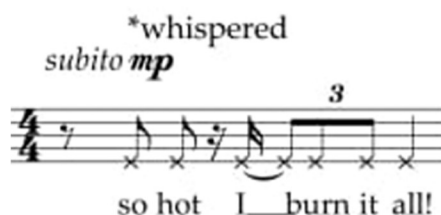
16
 ve - lit ž v ka tu ē lit rr gī tā lī ha rī - vī

18 *f* *mp* *sfz* *f* *pp* /morendo/
 hrr - tū šrr - vī lī sss...

2.3.4. Čukstēšana

Čukstēšana kā vokālā tehnika latviešu kamer-mūzikas darbos sastopama samērā bieži, un šķiet, ka ikviens dziedātājs labi saprot šī vārda nozīmi, kā arī spēj to izpildīt. Tiesa, dziedāšanā čukstēšana ir jāpadara izteiksmīgāka, lai klausītājs šo čukstu spēj uztvert un saklausīt. Apgūstot šo skaņveides principu, uzmanība jāpievērš līdzskaņiem – tiem jābūt ne tikai izteiksmīgiem un fokusētiem, bet arī veidotiem ar nelielu skaņu, īpaši, čukstot līdzskaņus [d], [v], [b] un [g]. To ieteicams darīt tāpēc, ka čuksts pats par sevi nav skaņu nesošs un bez mikroфона vai cita skaņas pastiprinātāja nebūs viegli uztverams. Atsevišķas vārda daļas padarot skanīgākas, ir daudz lielāka iespēja čukstu padarīt izteiksmīgu, saglabājot komponista iecerēto teksta atveides ideju. Partitūrās čukstēšana var būt norādīta tikai ar rakstisku piezīmi, novērot var arī ritmisku zīmējumu, piemēram, Aigara Raumaņa¹³⁸ skaņdarbā (skat. nošu piemēru Nr. 1.13.)

¹³⁸ Aigars Raumanis (1997) – izcils latviešu saksofonists, komponists.



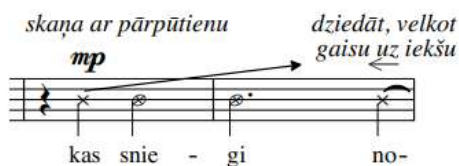
Apgūstot čukstēšanas tehniku, iesaku pievērst uzmanību artikulācijas aparātam – lūpām, mēlei, žoklim. Svarīga čukstēšanas sastāvdaļa ir arī atvērums – par šo plašāk jau rakstīju iepriekšējās nodaļās. Atsevišķu vokālīzi par čukstēšanu, rečitāciju un runāšanu, kā arī ingresīvo fonāciju nekomponēju tāpēc, ka daļa no šiem elementiem ir sastopami citās vokālīzēs.

2.3.5. Rečitācija un runāšana

Komponisti mēdz izmantot rečitācijas (jeb deklamācijas) un runas tehnikas kā efektu, akcentējot kādu konkrētu izmantotā literārā darba fragmentu vai veidojot pārsteiguma/lūzuma punktu muzikālajā ietvarā. Atsevišķos metodiskajos materiālos šīs tehnikas apvienotas zem viena nosaukuma, bet, manuprāt, katrai no tām ir savas nianšes, tāpēc vēlos tās izdalīt.

Kāda tad ir atšķirība? Par rečitāciju laikmetīgajā mūzikā pieņemts uzskatīt runāšanu konkrētā, komponista dotā laika un viena skaņas augstuma ietvarā. Fragmentos, kuros komponisti iekļauj rečitācijas elementus, izceļas teksta semantiskā nozīme, bieži rečitācijas pamatā izmantots runas dabiskais ritms un intonācija, bagātinot faktūru un nodrošinot tiešu un arī intīmu saikni ar klausītāju. Asociācija, kas var veidoties ar rečitāciju, ir katoļu vai luterāņu konfesijas mācītāju lūgšanu skandēšana vienā skaņas augstumā. Jāatzīmē, ka rečitācija laikmetīgās mūzikas kontekstā NAV rečitātv, kas izpildāms klasiskās operas žanra ietvaros.

Viens no interesantiem teksta deklamācijas aspektiem mūsdienu mūzikā ir tās spēja nodot visdažādāko emocionālo saturu un tematisko materiālu. Dramatiski pasniedzot dzeju, stāstījumu vai literāro vēstījumu, rečitācija skaņdarbam piešķir izteiksmīgumu, kas papildina tajā klātesošos muzikālos elementus. Turklāt mūsdienu mūzikas komponisti un izpildītāji bieži izmanto deklamāciju, lai pētītu valodas un mūzikas savstarpējo mijiedarbību. Eksperimenti ietver dažādas manipulācijas ar tempu, dinamiku un skaņu augstumu, kā arī klusuma un apkārtējās vides skaņu integrēšanu kopējā mākslinieciskā sniegunā.



Ingresīvā fonācija ir dziedāšanas paņēmiens, kur skaņa tiek radīta ieelpas laikā. Ieelpas procesa gaitā gaiss tiek virzīts cauri balsenei ar daļēji vai gandrīz pilnībā noslēgtām balss saitēm, izraisot tīšu saišu vibrāciju. Pētījumi ir parādījuši, ka šāda fonācija rada atšķirīgas vibrācijas balss saitēs, jo gaisa plūsma ne tikai vērsta uz leju, bet arī ieplūst caur aizvērtām vai daļēji aizvērtām balss saitēm (DeBoer 2012: 5). **Svarīgi!** Šī ir viena no tām tehnikām, kuru nepārzinot ir ļoti ātri iespējams nodarīt nopietnu kaitējumu balss saitēm. Tāpēc, pirms jebkādiem mēģinājumiem radīt skaņu ingresīvās fonācijas tehnikā, no sirds aicinu vispirms iepazīties ar šo vai jebkuru citu literatūras/mācību materiālu. Precīzāko metodoloģiju šīs tehnikas apguvei, manuprāt, sniedz Maikls Edvards Edžertons grāmatā *21. gadsimta balss (21st Century voice)*. Viņš norāda, ka mācību procesa gaitā balss aparāts ir jāatpūtina, to nedrīkst pārāk nogurdināt. Tāpat ļoti ieteicams palielināts ūdens patēriņš – gan visas dienas garumā, gan jo īpaši – tehnikas izpildes starplaikos. Tas ir tāpēc, ka ieelpotais gaiss stipri sausina balss saites, bet to pareizai funkcionēšanai nepieciešama mitra gļotāda. Lai tā pēc iespējas ātrāk atjaunotos, būtisks ir uzņemtā šķidruma apjoms un kvalitāte. (Svarīgi! Vienīgais un labākais veids ķermeņa hidratācijai ir negāzēts ūdens – un noteikti NE kafija, tēja, sulas, limonādes utt.)

Ingresīvās fonācijas laikā liela nozīme ir arī sašaurinātam artikulācijas aparātam – lūpu un mēles izvietojumam. Šaurāka vokālā trakta dēļ ieelpotais gaiss mazāk sausinās saites. Tāpat būtisks ir tehnikas apguves procesa ātrums un pakāpeniskums – to nedrīkst sasteigt. Šīs paplašinātās vokālās tehnikas apgūšanai nepieciešama regularitāte un apzinātas ķermeņa darbības. Par spīti tehnikas apgūšanas centieniem, pirmo reizi atskaņojot šo skaņdarbu, man to neizdevās pareizi izdarīt koncertā. Domāju, ka tas bija saistīts ar ieelpas kapacitāti. Esmu pieradusi ieelpot strauji, bez skaņas un daudz, tāpēc lēna un koncentrēta gaisa plūsmas koordinēšana “uz iekšu” bija izaicinājums. Tāpat bija grūtības saglabāt konkrētu skaņas augstumu, īpaši pie nosacījuma, ka viena un tā pati skaņa jāatskaņo gan ar pāreļu, gan ar ingresīvo tehniku.

2.4. Improvizācija

Termins “improvizācija” cēlies no latīņu valodas vārda *improvisus*, kas nozīmē ‘neparedzams’, ‘negaidīts’. Zināmākie brīvās improvizācijas pionieri pasaulē radās 20. gs. otrajā pusē džeza un elektroakustiskās mūzikas žanru ietvaros. Mūziķi eksperimentēja ar savu instrumentu iespējām, meklējot jaunus izteiksmes veidus un nonākot līdz brīvās improvizācijas formai. Mūsdienās brīvo improvizāciju iespējams apgūt papildu kursu veidā džeza vai klasiskās mūzikas izglītības kontekstā, taču akadēmiskā līmenī pilna brīvās improvizācijas studiju programma joprojām ir reta parādība. Šajā ziņā Igaunija mūs ir apsteigusi, piedāvājot maģistra līmeņa studiju programmu Igaunijas Mūzikas un teātra akadēmijā pie profesoriem Annas Līses Pollas¹³⁹ un Anto Peta¹⁴⁰. Tiesa, brīvās improvizācijas izvēles brīvība apgrūtina tās iekļaušanu akadēmiskās izglītības tradīcijās kā noteiktu mūzikas disciplīnu. Professore un diriģente Anna Līse Polla gan ir izveidojusi savu metodi, kā apgūt un praktizēt brīvo improvizāciju, ko aprakstījusi doktora pētījumā *Balsu spēles (Häälemängud, 2011)*. Viņas metode palīdz attīstīt gan runas, gan vokālo tehniku, kā arī veido dziedātāja personīgo brīvās improvizācijas “skaņu vārdnīcu” (Indāne 2015: 19). Vingrinājumi tiek integrēti ar dažādiem uzdevumiem, piemēram, izmantojot dažādus artikulācijas veidus (*staccato, portamento, legato*), dinamiku (no klusas līdz skaļai), ritma improvizācijas, tempa maiņas, dažādus augstumus un melodijas, utt.

Vairākos literatūras avotos uzsvērts, ka viens no brīvās improvizācijas priekšnoteikumiem ir mūziķa (jeb interpreta) personīgās īpašības – koncentrēšanās un klausīšanās spējas, ziņkāre, bezbailīgums, spēja pieņemt lēmumus, ātrs domu gājiens, augsta jutības pakāpe u. c. Taču jāsaprot, ka daudzas no šīm īpašībām ir atkarīgas no cilvēka rakstura un iedzimtām spējām un – nav iemācāmas. Mēdz gadīties, ka izpildītājmākslinieki kontaktā ar brīvo improvizāciju nonāk nejauši, meklējot jaunus risinājumus, izteiksmes veidus vai vienkārši eksperimentējot. Gandrīz visi brīvās improvizācijas meistari apgalvo, ka atkārtošana un prakse ir viens no būtiskākajiem tehnikas apguves paņēmieniem. Igaņu komponists, pianists un improvizācijas meistars Anto Pets savā metodē galveno uzvaru liek uz domāšanas ātruma palielināšanu, līdzsvarojošot racionālo prātu un intuīciju, izpildītāja iekšējā stāvokļa apzināšanos, domāšanas un darbības modeļu laušanu, tehnikas attīstīšanu, pieeju improvizācijai ar radošu un atvērtu prātu, klausīšanos un komunikācijas prasmju attīstīšanu, kā arī māksliniecisko un garīgo aspektu iekļaušanu brīvajā improvizācijā. Savukārt viņa kolēģe Anna Līse Polla par būtisku uzsver radošumu un pašizpaušmi, kas balstīta attīstītā vokālajā tehnikā.

¹³⁹ Anna Līse Polla (*Anne-Liis Poll*, 1963) – igauņu dziedātāja, vokālā pedagoģe, diriģente.

¹⁴⁰ Anto Pets (*Anto Pett*, 1960) – igauņu pianists, brīvās improvizācijas meistars un pedagogs.

Koncentrēšanās spējas, ieklausīšanās, skaidri pasniegta informācija un rotaļīgums pavada improvizatora ceļu cauri ierobežojumiem uz brīvību (Indāne 2015: 47).

Nodaļu par improvizāciju esmu pievienojusi šajā darbā tāpēc, ka nesenā pagātnē pati sastapos ar piedāvājumu improvizēt elektroniskās mūzikas pavadījumā. Tēma ir pietiekami plaša, lai pilnībā aprakstītu pieejamās mācību metodes un tehnikas apguves nianšes, taču aprakstīšu savu pieredzi – iespējams, tā kādam ļaus uzdrīkstēties un “izkāpt ārpus personīgajām robežām”. Koncertā *Voice and Space workshop* kultūras telpā Vagonu ielā, Rīgā 2024. gada 28. februārī vienkopus satikās vairāki komponisti un skaņraži – Endrjū Bentlijs (*Andrew Bentley*) no Somijas Sibeliusa akadēmijas, Platons Buravickis, Mantauts Krusausks (*Mantautas Krusauskas*, Lietuvas Mūzikas akadēmija), Hanss Ginters Loks (*Hans Gunter Lock*, Igaunijas Mūzikas akadēmija), kā arī 6 dziedātāji. Apvienojot dzīvās performances un telpiskās audiotehnoloģijas, koncerts norisinājās īpaši tam konstruētā būvē, sauktā par *Spatial sound dome* (kupols ar vienmērīgi izvietotiem 19 skaļruņiem). Kupola iekšpusē izvietoti 6 dažādi mikrofoni – katrs ar savu tehnisko nodrošinājumu. Viens no mikrofoniem bija paredzēts dažādu skaņu sintēzei – gan ar komponistu pašu veidotiem instrumentiem, gan dziedātāju iztēles radītiem efektiem (arī izmantojot dažādus sadzīves priekšmetus). Rīku klāsts bija pietiekami plašs, sākot no dažāda garuma krellītēm, beidzot ar kartona krūzīti, konfekšu papīriņiem un zvaniņu, kas skandināms ar gaļas āmuriņu. Citos mikrofonos tika ieprogrammēti skaņu aizkavēšanās vai balss pārveidošanas mehānismi, kas radīja efektu dažādību. Koncerta pamatideja bija improvizācija un tās sniegtais “pārsteiguma” efekts, tomēr arī šeit bija nepieciešams mēģinājums, lai komponisti gūtu priekšstatu par dziedātāju balss iespējām. Dalība šajā pasākumā man iemācīja, ka jebkura improvizācija iekļaujas zināmos rāmjos – vai tie ir laika, vai skaņu efektu, vai komponista doti. Šīs ir detaļas, kuras ir būtiski izrunāt un izprast pirms improvizācijas. Tāpat ļoti svarīgi ir nebaidīties. Gandrīz katrs izpildītājmākslinieks sastopas ar uztraukumu uzstājoties. Savās meistarklasēs amatierkoru dziedātājiem stāstu, ka uztraukums ir tieši saistīts ar izpratni par savu ķermeni un tā darbības principiem stresa situācijās, kā arī labām zināšanām par atskaņojamo materiālu. Brīvās improvizācijas aspektā gan nav iespējams paredzēt, kāds tas būs. Man ļoti palīdzēja paļaušanās uz dzirdi un kolēģiem. Mēs klausījāmies viens otru, ar acu kontaktu mēģinājām veidot dialogu, paralēli fiksējot muzikālo materiālu fonā. Milzīga nozīme ir arī personīgajai dzīves pieredzei un esošajām zināšanām. Šeit lieti noder mana kompozīcijas pasniedzēja, pedagoga un komponista Jāņa Petraškeviča teiktais: “Tu raksti (komponē) to, ko tu klausies.”¹⁴¹ Tātad, jo

¹⁴¹ Pierakstīts individuālā nodarbībā ar pedagogu 2024. gada 23. martā Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā.

plašāks skatījums, daudzveidīgāka pieredze un zināšanas izpildītājmāksliniekam ir, jo lielākas iespējas kaut ko no tā visa izmantot arī savā improvizācijā.

Kā jau minēju iepriekš, šajā nodaļā es neapprakstīšu metodoloģiju improvizācijas tehnikas apgušanai – tas ir darbs gadu garumā un profesionāļu pavadībā. Tomēr, tā kā šajā darbā piedāvāju vokālizes labākai metožu apguvei, nolēmu komponēt vokālīzi arī improvizācijas tehnikai. Tehnikas apguves aprakstā norādīti brīvās improvizācijas “rāmji” (piemēram, noteikti patskaņi vai ritma grupējumi, dinamika vai tehniku paņēmieni, kas improvizējami konkrētos ietvaros), ārpus tiem ļaujot brīvu vaļu izpildītājam. Te gan jāatceras, ka katras improvizācijas rezultāts būs cits, – mans piedāvājums ir šīs improvizācijas ierakstīt, pēc tam klausīties un fiksēt paņēmienus, kas pašam izpildītājam šķiet pieņemami, interesanti un izmantošanas vērti. Tāpat izdarīt secinājumu arī par to, ko labāk nevajadzētu darīt. Šāda eksperimentēšana un efektu fiksēšana var kļūt par izejas punktu Annas Līses Pollas ieteiktajai “skaņu datubāzes” veidošanai.

Vokālīze Nr. 7

Uzdevums: improvizācijas tehnikas treniņš.

Izpildīšanas tehnika: balss improvizācijas iespējas ir limitētas septiņos zemāk aprakstītos moduļos, katrs no tiem partitūrā norādīts ar savu numerāciju. Virs katras takts ir atzīmēti cipari, kuri apzīmē konkrētu moduli un kura (-u) ietvaros dziedātājam ir jāimprovizē. Sāc apguves procesu, uzmanīgi izpētot un iepriekš izmēģinot katru no moduļiem!

Moduļu uzskaitījums: 1. Patskaņu [i], [a], [o] vai [u] lietojums norādītajā nošu augstumā; 2. Norādītā skaņu augstuma un ilguma repetīcija dziedātāja izvēlēta temporitmā; 3. Dotā skaņas augstuma nobīde lielas sekundas (L2) apmērā augšupejošā vai lejupejošā virzienā; 4. Līdzskaņu [v], [z] vai [m] lietojums norādītajā skaņas augstumā; 5. Ieelpa vai izelpa pēc dziedātāja ieskatiem; 6. Dinamikas maiņa (var izmantot *crescendo* vai *diminuendo* paņēmienus); 7. Ululācija ar atvērtu vai aizvērtu muti (sīkāku šīs tehnikas aprakstu meklējiet nodaļā par *vibrato*). Vispirms ieteicams nošu materiālā atzīmēt izvēlētos elementus un pirmo reizi etīdi atskaņot ar iepriekšēju sagatavošanos. Kad materiāls ir apgūts un ir skaidras moduļu maiņas vietas, var sākt improvizēt un eksperimentēt ar norādītajiem elementiem. Ja ir vēlēšanās, vēlākā apmācību procesā paņēmienus var papildināt ar dziedātāja paša izvēlētiem moduļiem, paplašinot radošo skatījumu un bagātinot savu pieredzi.

Svarīgi: jāuzmanās ar norādītajiem nošu ilgumiem, sākot improvizēt, tie nereti mēdz izplūst ārpus norādītajiem taktu garumiem. Klavieru partiju iesaku apgūt pirms vokālās improvizācijas vai izmantot šī darba pielikumā esošo klavierpavadījuma ierakstu. Vokālās līnijas attīstība notiek paralēli balsvedībai pavadījumā.

Vocalise Nr. 7

Viktorija Majore

Apzīmējumi virs notīm:

- 1 - patskaņu **i / e / u / a / o** lietojums pēc izvēles dotajā skaņu augstumā;
- 2 - skaņu repetīcija dotajā augstumā;
- 3 - skaņu augstuma nobīde **L2** (*lielas sekundas*) apmērā, augšup vai lejup ejot; nobīdes ātrums pēc izvēles;
- 4 - līdzskaņu **v / m / z** lietojums pēc izvēles dotajā skaņu augstumā;
- 5 - ieelpa vai izelpa pēc izvēles (t.sk., ritma un skaņu augstumu ietvaros);
- 6 - dinamikas maiņa pēc izvēles;
- 7 - ululācija ar aizvērtu vai atvērtu muti izmantojot kādu no patskaņiem - **a / o / u**.

Norāde " / " lietota kā izvēles opcija, piemēram, 1/3 nozīmē, ka dziedātājs var izvēlēties izmantot improvizācijas elementus no pirmā un/vai trešā punkta.

♩ = 55 1/3 1/3 1/3 1/3

mp

5 2/4 2/4 2/4 2/4

Copyright © 2024 by Viktorija Majore

2
9

5 4/1 1/6 1/6 1

15 1 1 1/3

18 1/7 1/7 5 2/1 1/5

23 1/7 4 4/3

8va 3

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 2-9) has a treble staff with a 5-measure rest and a bass staff with complex rhythmic patterns. The second system (measures 15-18) continues the bass staff pattern and introduces a treble staff with a 1-measure rest. The third system (measures 23) shows a treble staff with a 1-measure rest and a bass staff with a 4-measure rest. The score includes various time signatures and dynamic markings.

Copyright © 2024 by Viktorija Majore



2.5. Mikrointervālu dziedāšana

Saskaņā ar vārda etimoloģiju mikrotonalitāte nozīmē – ‘mazi intervāli’. Tiesa, daži mūzikas teorijas eksperti uzskata, ka šī vārda jēdzienu var attiecināt tikai uz tiem intervāliem, kas ir mazāki par pustoni. Vairumā gadījumos to lieto, lai apzīmētu jebkurus intervālus, kas atšķiras no pazīstamās 12 toņu skaņkārtas. Pasaules mūzikas kontekstā mikrotonalitāte ir bieži sastopama parādība, piemēram, indiešu mūzikā oktāva ir sadalīta divdesmit divos *śruti* jeb ceturtdaļtoņos, turklāt katra no septiņām oktāvas pamata notīm hindu mitoloģijā tiek attiecināta uz kādu krāsu un putna vai zvēra dabisko saucienu, piemēram, do ir zaļā un pāvs, re ir sarkans un cīrulis u. c. (Jogananda 2016: 155). Laikmetīgajā vokālajā kameramūzikā no daudzām iespējamām mikrointervālu versijām tieši ceturtdaļtoņi ir visbiežāk sastopamie. Arī ikdienā mikrotonalitāte ir bieži sastopama parādība. Putnu dziesmas, baznīcas zvani, ātrās palīdzības sirēnas – visos iepriekšminētajos skaņu avotos mikrointervāli ir sadzirdami. Ikdienišķai šādu intervālu atšķiršanai gan ir nepieciešams treniņš (līdzīgi kā virstoņu saklausīšanai). Spēlējot klavieres, mikrotoņu nianse nebūs iespējams saklausīt (ja vien tās nav īpaši šim mērķim būvētas vai arī tiek speciāli uzskaņotas šim mērķim). Izteiktāk mikrointervālus iespējams saklausīt stīgu instrumentiem – ģitārai vai vijolei. Vienu pustoni iespējams sadalīt 100 vienībās jeb centos. Ceturtdaļtonis no viena pustona veidos skanējumu, kas būs 50 centus augstāks par pamatnoti jeb uz pusi augstāks par pustoni. Līdzīgi kā ar virsskaņām, arī mikrointervāli smadzenēm ir jāiemāca atpazīt. Te noder specifiskas klaviatūras, kurās jau ir iestrādāti mikrointervālu taustiņi vai internetā atrodami virtuāli risinājumi, ar kuru palīdzību šo skanējumu iespējams saklausīt.

Vokalīze Nr. 8

Uzdevums: mikrointervālu dzirdes un atskaņošanas treniņš.

Izpildīšanas tehnika: šī vokalīze ir komponēta balsij *a cappella*. Rūpīgi izpēti nošu partitūru – katrs mikrointervāls norādīts ar zīmi $\sharp$ vai $\flat$. Arī citi intervāli apzināti ir veidoti piņķerīgi – tieši tāpēc tie ir jāpraktizē un jāizmēģina pirms tam. Liela nozīme ir dzirdei, tieši tā noteiks atšķirību starp klasisku intervālu un mikrointervālu.

Svarīgi: treniņu laikā iesaku izmantot arī toņdakšu vai klavieres, kas palīdzēs atrast tonālo centru. Tāpat kā citām, arī šai vokalīzei ir pieejams skaņieraksts, kas palīdzēs gūt priekšstatu un orientēties muzikālajā materiālā.

Vocalise Nr. 8

Viktorija Majore

$\text{♩} = 40$ *mp*

uu... u... u uu... uu /sim

4 *mf*

7

10 *mp*

Loti lēna sirēna no augstas nots uz [m]



Copyright © 2024 by Viktorija Majore

2.6. Tembris

Vārdnīcā sastopamais šī termina skaidrojums ir – skaņai raksturīga īpatnēja nokrāsa¹⁴². Komponists Andris Dzenītis par tembru raksta šādi: “Jebkuras skaņas raksturīgās kvalitātes, kas palīdz identificēt noteiktu instrumentu vai noteiktas skaņas krāsas īpašības, sauc par tembru.” (Dzenītis 2011: 77)

Vienkāršā valodā runājot, tembru var definēt kā skaņai piemītošu īpašību, kas vienu un tā paša augstuma skaņu ļauj atšķirt citu no citas. Šīs īpašības sīkāk iedala gan kā maņu raksturlielumus (piemēram, gaiši, saldi, smagnēji), abstraktas konstrukcijas (piemēram, bagātīgs, violets, skarbs) gan arī kā mehānisku skaņu kopas (džinkstoši, dzirksteļojoši utt.) (Saitis, Weinzierl 2019: 25). Katram cilvēkam piemīt tikai viņam raksturīgais balss tembris, ko nosaka konkrētā cilvēka unikālā anatomiskā uzbūve. Ir zināms, ka skaņa cilvēka organismā rodas balsenē. Pateicoties balss saišu savstarpējai mijiedarbei un citiem sarežģītiem procesiem, skaņa vispār ir iespējama. Taču te ir jāsaprot – ja kādas dziedātājas (piemēram, Elīnas Garančas¹⁴³) balseni varētu transplantēt un ievietot cita cilvēka ķermenī (piemēram, manā), es tomēr joprojām izklausītos pēc Viktorijas Majores, nevis Elīnas Garančas. Kāpēc tā? Atbildi sniedz Skots Makkojs savā grāmatā *Your voice – an inside view* 3: “Mūsu tembrālā balss skaņa un rezonanses īpašības ir daudz lielākā mērā saistītas ar personības iezīmēm nekā ar pašu balss

¹⁴² Interneta vietne <https://tezaurs.lv/tembris:1>

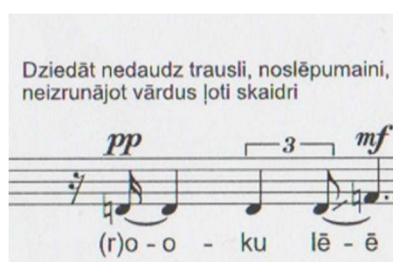
¹⁴³ Elīna Garanča (1976) – pasaulē slavena latviešu dziedātāja, mecosoprāns.

saišu uzbūvi.” (McCoy 2019: 45) Tātad – tembru mainīt ir iespējams, taču pastāv zināmi rāmji un noteikumi, kā ietvaros tas ir izdarāms. Tembrs nenoliedzami ir saistīts ar balseni un tās tilpumu, tāpēc, jo lielāka balsene, jo skaņa būs tumšāka (dobjāka). Mainot balsenes novietojumu (balsene spējīga kustēties sešos dažādos virzienos), mēles atrašanās vietu, mutes atvērumu un citus parametrus, iespējams mainīt arī skaņējuma nokrāsu. Viens no pirmajiem komponistiem, kas pievērsās tembram kā skaņu krāsai, bija Arnolds Šēnbergs kompozīcijā *Pieci skaņdarbi orķestrim* (*Fünf Orchesterstücke*, Op. 16, 1909), viņš izmantoja terminu “skaņkrāsas melodija”, melodisko līniju veltot nevis vienam, bet daudziem instrumentiem.

Ketrīna Sadolina¹⁴⁴ grāmatā *Pilnīga vokālā tehnika* (*Complete vocal technique*, 2000) apraksta vismaz 6 dažādus tembra maiņas paņēmienus, piedāvājot arī vingrinājumus to apguvei. Savā metodiskajā materiālā par tembru rakstu tāpēc, ka uzskatu to par vienu no paplašinātām vokālām tehnikām. Pasaulē ir daudz komponistu, kuru kompozīcijās sastopamas prasības interpretācijā izmantot dažādus tembrus (piemēram, Džona Keidža *Aria* vokālā līnija sastāv no dažādām krāsām – tumši zila, sarkana, melna utt.; dziedātāja Keitija Barberiana šī darba pirmatskaņojumā izveidoja īpašu katras krāsas tembrālo skaņējuma paleti). Tiesa, tembrālā dziedāšana kā vokālās tehnikas paņēmiens latviešu komponistu mūzikā faktiski nav sastopams. Skaņdarbos gan bieži tiek norādītas dažādas rakstura iezīmes (skat. nošu piemēru Nr. 1.16.), tomēr līdz šim manā redzeslokā nav nonākusi neviena kompozīcija, kur vokālajā līnijā būtu obligātas tembrālas izmaiņas.

Nošu piemērs Nr. 1.16.

Agita Reķe. *Roku lēnu*. 2. t.



¹⁴⁴ Ketrīna Sadolina (*Catherine Sadolin*) – balss pētniece, vokālā pedagoģe, Eiropas Vokālā institūta izveidotāja.

Tembrā izpēte un tā attiecības ar citiem mūzikas izteiksmes līdzekļiem (dinamiku, laiku, reģistru u. c.) ir laikietilpīgs pētnieciskais darbs, kas pasaulē norit joprojām. Padziļināti par tembrālo dziedāšanu un tās niansēm raksta Nikolass Išervuds un Ketrīna Sadolina.

2.7. Ritms un intonācija

Viens no priekšnoteikumiem, apgūstot jaunu skaņdarbu, ir skaidri uztvert, iemācīties un ievērot komponista dotos ritma zīmējumus un skaņu augstumus. Klasiski trenēti dziedātāji nereti mēdz aizmirst šos it kā saprotamos un vienkāršos mūzikas izteiksmes līdzekļus. Atklāsme par reālo ritma zīmējumu un īstajiem vokālās līnijas nošu augstumiem mēdz rasties vien darbā ar koncertmeistaru, sliktākajā gadījumā – meistarklasēs vai mēģinājumos. Tas notiek tāpēc, ka dziedātājs bieži klausās savā balsī, uzmanību pievēršot vokālās problemātikas procesiem, no kuriem ritms un intonācija nebūt nav prioritāte. Rezultātā var veidoties ieradums iedziedāt garākas konkrētas notis vai nepievērst uzmanību nošu precīzam augstumam. Piekritu apgalvojumam, ko savā grāmatā *Dziedāt stilā* (*Singing in style*, 2011) norāda tās autore Marta Eliota¹⁴⁵, – dažādu stilu mūzikā ritms drīkst būt nedaudz elastīgs, tā kā tas ir svarīgi teksta izrunai un tā uztverei (Eliott 2011: 297). Tomēr – jo sarežģītāka un abstraktāka mūzika, jo precīzākam jābūt arī ritma zīmējumam. Dziedātāja Brina Julsone (*Bryn Julson*) atminas, ka komponists Džordžs Krams¹⁴⁶ reiz par ritmu savās kompozīcijās rakstījis tā: “Es veltīju laiku, lai to šādi uzrakstītu, tāpat tieši tā tas tev ir arī jānodzied.” (Eliott 2011: 299)

Tātad, ja komponists ir iecerējis trīspadsmit atkārtotas sešpadsmitdaļnotis, kas jānodzied 3 sekunžu laikā, tā tam būtu arī jāskan. Milzīga loma ir arī pavadījumam – nereti individuāls darbs ar koncertmeistaru var palīdzēt labāk izprast ritma zīmējumus, kā arī sekmēt kopējo skaņdarba apguves procesu. Sarežģītu ritma kopu gadījumos man pašai ir palīdzējis lēns temps un smago taktsdaļu atzīmēšana notīs. Sākumā skaņdarbu sadalu loģiskās daļās un ķeros pie tās, kura tajā brīdī šķiet visuztveramākā. Takti pēc takts es vispirms “izklausvēju” ar zīmuli. Kad pamats ir izprasts, pievienoju konkrētās daļas teksta materiālu, arī iesākumā to tikai lēnām izrunājot, palēnām kāpinot tempu, līdz vēlāmais ātrums ir sasniegts. Tāpat viens no labākajiem dziedātāja draugiem laiku laikos ir bijis metronoms. Treniņa procesā pēc saviem ieskatiem tam ir iespējams mainīt tempa uzstādījumus, saglabājot nemainīgu temporitmisko zīmējumu. Tā iespējams trenēt precizitāti. 2023. gada martā iestudēju Gundegas Šmites dziesmu ciklu *Četras nakts dziesmas* (*4 Night songs*, 2017) kopā ar Strasbūras sitaminstrumentu ansambli

¹⁴⁵ Marta Eliota (*Martha Elliott*, 1960) – amerikāņu dziedātāja, vokālā pedagoģe, grāmatas autore.

¹⁴⁶ Džordžs Krams (*George Crumb*, 1929–2022) – amerikāņu avangarda un laikmetīgās mūzikas komponists.

Percussions de Strasbourg. Sitaminstrumentālisti, manuprāt, ir vieni no labākajiem dažādu ritma zīmējumu pārzinātājiem, tāpēc gatavojos ļoti intensīvi un ar milzīgu atbildības izjūtu. Ar komponistes gādību tiku arī pie skaņu celiņa – tobrīd tas šķita vēl labāks risinājums nekā metronoms. Pirmajā klātienes mēģinājumā sapratu, ka esmu vienīgā, kas tik labi ir sagatavojusies, – pat leģendārajiem “sitējiem” skaņdarbs bija pāris reižu jāizmēģina savā starpā lēnākā tempā, pirms to atskaņojām kopā. Nebiju ņēmusi vērā arī t. s. cilvēcisko faktoru. Dzīva cilvēka atskaņojums vienmēr atšķirsies no datora ieraksta – pat ja runa ir par milisekundēm.

Bet kā tad ar skaņu augstumu? Gandrīz katrs dziedātājs zina termina “intonācija” nozīmi. Esmu neskaitāmas reizes sastapusies ar diriģentiem, kuri aizrāda par pārāk zemu vai augstu nošu intonāciju manā interpretācijā. Tas rada zināmu spriedzi – iespēja šo izlabot uzreiz praktiski nepastāv, ja nu vienīgi ir laiks šo jautājumu risināt vēlāk ar pedagogu vai ar ieraksta palīdzību individuālos mēģinājumos. Tāpat nav būtiski, vai dziedātājam ir vai nav absolūtā dzirde, visi dziedātāji kaut reizi ir kļūdījušies ar precīzu nošu augstumu ievērošanu. Šādās situācijās ar to ir jāsamierinās un jāatceras tam veltīt laiku atsevišķos mēģinājumos. Nereti ar intonācijas izaicinājumiem iespējams sastapties arī atsevišķos klasiskās mūzikas koncertos, kuros dziedātāji ir tik ļoti klasiskās *vibrato* tehnikas pārnēmti, ka klausītājs nemaz neuztver, kādā skaņas augstumā melodijai būtu jābūt. Šis, protams, nenotiek bieži – un tomēr? Vai jau atkal nenonākam līdz vajadzībai *vibrato* izmantot apzināti? Mana pieredze rāda, ka skaņu augstums ir atkarīgs ne tikai no dzirdes, bet jo īpaši – no atmiņas. Tas, kā mēs trenējam savas smadzenes atpazīt konkrētus nošu augstumus, intervālus, plašākus salikumus, nosaka to, vai skaņdarba vokālā līnija būs intonatīvi precīza. Apguves procesa gaitā es notīs mēdzu pierakstīt intervālu gājienus, tāpat iepriekš “izrēķinu” plašāku intervālu gājienus, kā arī veltu laiku to iedziedāšanai. Lieti noder arī spēja izspēlēt pavadošo vai citu instrumentu partijas – komponisti bieži izmanto tās pašas notis arī pavadījumā, tāpēc ir vērts šīs norādes atrast un izmantot. Bet viens no maniem lielākajiem palīgiem mācību procesā ir parastā toņdakša (440 Hz). Nebaidos un nekaunos to izmantot arī uz skatuves, īpaši, ja zinu, ka tas ir vienīgais veids, kā konkrētajā brīdī varu precīzi intonēt skaņu augstumus. Ļoti svarīgi ir iemācīties tās izmantošanu un uz skatuves izmantot tikai tad, ja tā ir lietota mēģinājumos un ir skaidri zināmas vietas, kur tā būs nepieciešama. Lielu lomu te spēlē arī pārliecība un ticība paša spēkiem. Man ir gadījies koncertā arī ar visu toņdakšu intonēt kādu skaņu nepareizi – tādos brīžos eju uz priekšu un nekavējos pie notikušā. Galvenais ir klausītājiem nelikt noprast, ka tā bijusi kļūda, un tikt atpakaļ īstajos augstumos pēc iespējas ātrāk. Interesanti, ka Katrīna Sadolina savā grāmatā pauž pārliecību, ka nepareiza intonācija rodas no sašaurinājuma balss saitēs, kas neļauj tām iestiepties. Spēja iestiept balss saites nepieciešamajā garumā, lai sasniegtu konkrētas nots augstumu, manuprāt,

ir ārpus mūsu apziņas kontroles. Tikai pieredzes, treniņu un gadu gaitā varam smadzeņu dzirdes centriem iemācīt atpazīt nošu augstumus. Iepriekšējās nodaļās jau minēju – laba solfedžo un mūzikas teorijas izpratne un regulāra praktizēšana ir izšķiroša 20. un 21. gs. mūzikas apguves un interpretācijas procesos.

Vokalīze Nr. 9

Uzdevums: dažāda ritma grupējumi, mainīgs metrs, precīzu nošu augstumu treniņš.

Apguves process: šīs vokalīzes pamatā ir viens melodiskais motīvs, kas vairākkārtīgi tiek atkārtots. Interesantu to padara motīva sākuma punkts, kas katru reizi atrodas citā takts daļā un metrā. Katra motīva sākums nošu materiālā ir atzīmēts. Sarežģījumus var radīt arī mainīgais *tenuto* un *staccato* paņēmieni izmantojums. Melodisko motīvu vispirms iesaku iemācīties lēnā tempā un ar maksimālu *legato*, lai ir skaidras metra maiņas un uzsvāri. Pēc tam lēnām mācīties melodiju norādītajos paņēmienos, izceļot *tenuto* un *staccato* atzīmētajās notīs, paralēli sekojot līdz precīziem nošu augstumiem.

Svarīgi: jāpiebilst, ka šī ir viena no sarežģītākajām vokalīzēm, kas apgūstama lēni un pamatīgi, pirms to atskaņot reālajā tempā. Lai ātrus nošu virknējumus padarītu saprotamākus, esmu pievienojusi arī akcentus, kuri palīdz strukturēt mainīgo metra zīmējumu. Padziļināta pavadījuma apguve palīdzēs uztvert melodisko motīvu. Vokalīzes partitūru skat. 200. lpp.

Vocalise Nr. 9

Viktorija Majore

♩ = 140 *mp*

Voice

u - u - u - u - u - u - u - u... /sim...

Piano

3

mf ————— *f*

6

mf

p

2

8

8

11 *mf*

11 *mf*

13

13

mf *f*

16

Measures 16-17 of a musical score in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The piano accompaniment in the grand staff features chords in the right hand and single notes in the left hand, with many notes marked with accents.

18

Measures 18-19 of the musical score. The melody continues with eighth and quarter notes. The piano accompaniment maintains a similar pattern of chords and single notes with accents.

21

Measures 21-22 of the musical score. The melody continues with eighth and quarter notes. The piano accompaniment continues with chords and single notes, including some beamed eighth notes in the left hand.

23

Two staves of music. The top staff is a single melodic line in 4/4 time, featuring eighth and quarter notes with various accidentals. The bottom staff is a piano accompaniment in 4/4 time, with a bass line of eighth and quarter notes and a treble line of quarter notes.

25

Two staves of music. The top staff is a single melodic line in 4/4 time, featuring eighth and quarter notes with various accidentals. The bottom staff is a piano accompaniment in 4/4 time, with a bass line of eighth and quarter notes and a treble line of quarter notes. A double bar line appears after measure 25. A crescendo hairpin and the dynamic marking *ff* (fortissimo) are placed above the staves between measures 26 and 27. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 27.

♩ = 100 con vibrato

5

28

f aa... aa

/ simile

32

f aa... aa

36

f aa... aa aa

rit. ***p***

40

aa.

$\text{♩} = 140$ (a tempo)

43

u.. u.. uu.. /simile/

gr

47

Copyright © 2024 by Viktorija Majore



PĒCVĀRDS

Šis metodiskais materiāls ir veidots kā atbalsta un iedvesmas avots tiem interesentiem, kuri vēlas padziļināti izprast un apgūt paplašinātās vokālās tehnikas. Materiāla mērķis ir attīstīt dziedātāju tehniskās spējas, māksliniecisko izteiksmi un izpratni par balsi kā universālu instrumentu. Šis darbs nebūtu tapis bez maniem pedagogiem – tiem īpašajiem cilvēkiem, kas pavadījuši mani ilgajā dziedāšanas ceļā un kuriem es no sirds esmu pateicīga.

Bet topošajiem dziedātājiem, kuri ir tikuši līdz šai rindkopai, vēlos teikt tā – atcerieties, ka vokālās tehnikas ne tikai paplašina tradicionālos priekšstatus par dziedāšanu, bet arī paver jaunas iespējas interpretācijai, mūzikas radīšanai un izpildījumam. Aicinu izmantot šo materiālu kā sākuma punktu savai personīgajai izpētei un eksperimentiem. Tehniku apgūšana prasa pacietību, disciplīnu un radošu pieeju, bet rezultāts ir bagātīgas balss iespējas un paplašināts mākslinieciskās izteiksmes spektrs. Lai radoši eksperimenti un drosme pavada ikvienu savas balss izpētes procesā!

Skaidrojošā vārdnīca

Appoggio – termins apzīmē īpašu elpas kontroles veidu. Daudzās vokālajās skolās un metodiskajos materiālos apstiprināta kā viena no efektīvākajām elpošanas kontroles un vadības tehnikā. Vārds *appoggio* cēlies no itāļu valodas vārda *appoggiarsi*, kas nozīmē ‘noliekties’ (arī ‘balstīties’). Grāmatā *The Structure of Singing* piedāvāta vienkārša *appoggio* definīcija: “*Appoggio* ir dinamisks līdzsvars, kas panākts, mijiedarbojoties elpošanas, fonācijas un rezonanses sistēmām dziedāšanā.” (Hoch 2014: 13)

A cappella – izpildījuma veids, kurā skaņdarbs tiek atskaņots tikai ar cilvēka balsi, neizmantojot nekādu instrumentālo pavadījumu.

Balss saites – saistaudu struktūra, kas sastāv no vairākiem slāņiem un atrodas balсенē. Balss saišu pamatmasu veido balss muskulis (*vocalis*). Ārējo slāni veido 0,1 mm plāna gļotāda – epitēlijs, zem kura atrodas balss saite (*ligamentum vocale*), kas ir saistaudu struktūra.

Balsene – to veido deviņi skrimšļi, muskuļi un mīkstie audi, un tā atrodas starp elpvadu un rīkles dobumu. Balsenei ir 4 galvenās funkcijas – elpošana, balss veidošana, rezonatorā un aizsargfunkcija (Trinīte 2006: 17).

Belkanto – šo vokālo stilu raksturo balss izlīdzinātība visos reģistros, melodiskā plūduma skaistuma ideāla meklējumi, savukārt kadenču vietās valda ritmiska brīvība (saukta arī par *rubato*) un virtuozi (ar vokālās meistarības vieglumu) izpildīti izrotājumi (Urbāne 2024: 10).

Bioelektriskā enerģija – elektriskā enerģija, kas veidojas dažādos dzīvu organismu bioloģiskajos procesos. Tā rodas kā jonu kustības caur šūnu membrānām, galvenokārt nervu un muskuļu šūnās. Šūnu membrānas polaritāte, jonu koncentrācijas gradienti (piemēram, nātrijs, kālijs, kalcija joni) un darbības potenciāls ir bioelektriskās aktivitātes pamats. Tā nodrošina nervu impulsu pārvadi, muskuļu kontrakcijas un citas bioloģiskās funkcijas, piemēram, sirdsdarbību un smadzeņu signālu pārraidi. Bioelektriskā enerģija spēlē arī nozīmīgu lomu šūnu atjaunošanas un audu reģenerācijas procesos. To var mērīt ar elektrodiem un izmantot diagnostikas nolūkos, piemēram, elektroencefalogrāfijā (EEG) un elektrokardiogrāfijā (EKG), lai izsekotu elektrisko aktivitāti smadzenēs un sirdī (Kirkpatrick 2008: 556).

Chiaroscuro – itāļu valodas termins, kas burtiski nozīmē *chiaro* – ‘gaišs’, *scuro* – ‘tumšs’ jeb ‘gaišs-tumšs’. Itāļu belkanto dziedāšanas tradīcijā *chiaroscuro* apzīmē līdzsvaru starp gaišu (spilgtu, arī vieglu) un tumšu (arī dziļāku, smagnēju) vokālo tembru. Šādā kontekstā *chiaroscuro* ir ideāls, uz kuru klasiskajam dziedātājam būtu jātiecas, – izcila rezonanse, kas mijiedarbojas ar bagātīgu toņu kvalitāti (Hoch 2014: 37).

Crescendo – mūzikas termins, ar kuru apzīmē pakāpenisku skaņas intensitātes pieaugumu. Tas tiek norādīts partitūrā ar vārdu *crescendo* vai saīsinājumu *cresc.* Vizuāli apzīmēts ar ķīļveida simbolu .

Diafragma – kupolveida muskulis, kas atdala elpošanas un gremošanas orgānus un ir viens no diviem galvenajiem elpošanas muskuļiem (otrs – ārējie un iekšējie starpribru muskuļi). Ieelpas laikā diafragma nolaižas uz leju, bet izelpas laikā tā atgriežas atslābinātā stāvoklī (Hoch 2014: 51).

Diminuendo – mūzikas termins, ar kuru apzīmē pakāpenisku skaņas intensitātes samazināšanos. *Diminuendo* bieži tiek saīsināts kā *dim.* partitūrā, un vizuāli tas var tikt attēlots ar ķīļveida simbolu,  kas norāda uz skaņas intensitātes vājināšanos.

Dinamika – termins attiecināms uz skaņas intensitātes vai skaļuma variācijām, kas tiek izmantotas izteiksmīguma radīšanai un/vai muzikālās frāzes emocionālajai izteiksmei. Dinamiskās pakāpes (t. sk., *crescendo* un *diminuendo*) tiek apzīmētas partitūrā ar specifiskiem simboliem vai apzīmējumiem, kas norāda, kādā līmenī vai intensitātē izpildīt skaņu.

Dziedruna – termins atvasināts no vācu val. *Sprechgesang*. Ar terminu apzīmē paplašināto vokālo tehniku, kurā apvienojas runātās valodas ritmiskie un intonācijas elementi ar muzikālu toņu augstumiem un struktūru. Skaņu augstumi partitūrā visbiežāk apzīmēti ar simbolu x.

Dzirde – maņas process, kas ļauj uztvert un interpretēt skaņas viļņus. Vispirms tie nonāk ārējā auss daļā, tad tiek vadīti caur auss kanālu līdz bungādiņai, pēc tam nonāk iekšējā ausī – gliemežnīcā –, kur vibrācijas pārveidojas nervu impulsos, kas pa dzirdes nervu nonāk smadzenēs. Vidusausī atrodas cilvēka organismā mazākie kauli – āmuriņš, laktiņa un kāpslītis. Tie piedalās vibrāciju pastiprināšanā, pirms tās nonāk iekšējā ausī.

Elpošana dziedāšanā – apzināts gaisa plūsmas organizēšanas process. Tā pamatā ir optimāla plaušu darbība un precīza muskuļu koordinācija, lai nodrošinātu skaņas rašanos un dziedāšanas stabilitāti. Ietver vairākus elementus – ieelpu, izelpu, intraorālo spiedienu, rezonansi un artikulāciju.

Fokusācija – termins, kas attiecināms uz precīzu, skaidru un koncentrētu skaņas veidošanu. Tā veidojas, kad dziedātājs kontrolē balss veidošanas mehānismus tā, lai skaņa būtu efektīvi vadīta un mērķēta, nevis izkliedēta.

Fonācija – fizioloģisks process, kura laikā balss saitēs gaisa plūsmas ietekmē rodas skaņa. Gaiss plūst no plaušām, kas, virzoties cauri balsenei un ievibrējot balss saites, rada skaņas viļņus. Skaņas radīšanā piedalās vairākas fizioloģiskās struktūras – plaušas (nodrošina gaisa plūsmu), muskulatūra (diafragma un starpribu muskuļi piedalās ieelpas un izelpas procesos), balsene (balss saites), artikulācijas aparāts (lūpas, mēle u. c.) u. c.

Glissando – līdzena un nepārtraukta skaņu pāreja no vienas konkrētas notes uz otru (arī definētu).

Intonācija, intonēšana – precīza noteikta augstuma toņu izpilde, kas atbilst prasītajai tonalitātei, harmoniskajai struktūrai un konkrētā skaņdarba prasībām. Tā norāda uz dziedātāja spēju uzturēt un kontrolēt skaņas augstumu, lai toņi būtu precīzi attiecībā pret muzikālo kontekstu, kas nepieciešams, lai panāktu harmonisku un tīru skanējumu ansablī vai solo izpildījumā. Pareiza intonācija nozīmē ne tikai tehnisku kontroli pār balss saitēm un elpošanu, bet arī labi attīstītu dzirdes uztveri, kas ļauj dziedātājam pašam uztvert un koriģēt skaņas augstumu, ja nepieciešams. Intonācija ir būtiska dziedāšanā, jo jebkura novirze no precīzā toņa var radīt disonansi vai nedabisku skanējumu, kas ietekmē kopējo muzikālo iespaidu.

Intraorālais spiediens – gaisa spiediens, kas rodas mutes dobumā, īpaši elpošanas un balss veidošanas procesā. Tas veidojas brīdī, kad plaušu izelpotais gaiss tiek aizturēts mutes vai rīkles dobumā pirms tā izlaišanas. Tas palīdz kontrolēt gaisa plūsmu un ir īpaši svarīgs dažādu līdzskaņu veidošanas procesā (piemēram, [p], [k], [t] u. c.).

Izelpas muskulatūra – muskuļu grupa, kas ir atbildīga par gaisa izvadi no organisma. Pie šīs muskuļu grupas pieder vēdera taisnais muskulis (*rectus abdominis*), ārējie un iekšējie slīpie vēdera muskuļi (*obliquus externus/internus abdominis*), šķērsmuskulis (*transversus abdominis*). Tāpat šajā procesā iesaistīti arī iekšējie starpribu muskuļi (*intercostales interni*) un krūšu šķērseniskais muskulis (*transversus thoracis*).

Kinestētiskās sajūtas – cilvēka spēja uztvert un apzināties sava ķermeņa kustības, stāvokli telpā un muskuļu darbību, izmantojot proprioreceptorus – īpašus receptorus muskuļos, locītavās un cīpslās. Tās ir būtiska daļa no propriorecepcijas, kas ļauj cilvēkam koordinēt kustības un uzturēt līdzsvaru pat bez vizuālās vai taustes informācijas.

Klasiskā dziedāšanas skola – ar šo terminu apzīmē tradicionālu vokālās tehnikas pieeju, kas radās Eiropā un izkristalizējās 17.–19. gs. Itālijā. Nereti to sauc arī par belkanto skolu. Tehnikas pamatā ir vienmērīgs skaņas plūdums, precīza elpošana un tās kontrole, optimāla rezonanse, precīza skaņveide un vienots balss reģistru savienojums.

Konsonants jeb **līdzskanis**. Skaņa, kuras izrunas laikā balss traktā veidojas sašaurinājums vai pilnīgs slēgums, līdz ar to atšķirībā no patskaņa tam ir noteikts artikulācijas centrs jeb fokuss. Pasaules fonētikā tos iedala pēc balsīguma, artikulācijas vietas un artikulācijas veida¹⁴⁷.

Laikmetīgā mūzika – 20. un 21. gs. mūzika, kurai raksturīgi jauni kompozīcijas tehnikas paveidi, neierasta skaņdarbu struktūra un netipiski izpildījuma veidi. Tāpat – bieži eksperimenti ar harmoniju, ritmu, tembru un formu, nereti laužot tradicionālos kanonus. Laikmetīgā mūzika ietver plašu stilu klāstu, sākot no atonālās mūzikas un minimālisma līdz pat elektroakustiskajai un spektrālajai mūzikai.

Legato – termins, kas apzīmē izpildījuma stilu, kurā notis tiek līdzēni un nepārtraukti savienotas, radot gludu un vienotu skaņu savienojumu.

Non vibrato – skanējums, kas veidojas, dziedātājam apzināti samazinot vibrāciju klātbūtni vokālajā traktā. Sīkāk par *non vibrato* iespējams lasīt šī darba 29. lpp.

¹⁴⁷ <https://enciklopedija.lv/skirklis/1566-1%C4%ABdzskanis>

Partitūra – mūzikas pieraksta forma, kurā tiek attēloti visi daudzbalsīga vai vienbalsīga muzikāla skaņdarba instrumentu vai balsu partiju pieraksti. Tā ir kā mūzikas “karte”, kas ļauj diriģentiem, mūziķiem un komponistiem pārskatīt un interpretēt kompozīciju vienotā veselumā.

Pāreļa – par pāreļu sauc procesu, kad balss saites fonācijas laikā līdz galam nesislēdzas, ir dzirdama elpas skaņa fonācijas laikā (Pakalnice 2020: 48).

Patskanis – valodas skaņa, kuras artikulāciju raksturo brīvs izelpojamā gaisa plūdums, atvērts gaisa ceļš (balss traktā neveidojas šķēršļi) un lokāla muskuļu sasprindzinājuma trūkums¹⁴⁸.

Reģistri – ar terminu saprot balss diapazona dažādās daļas, kas ir atšķirīgas gan pēc skanējuma, gan tā veidošanas principiem.

Sašaurināti vokālā trakta vingrinājumi – (SOVTE – *semi occluded vocal tract exercises*) vingrinājumi, kas paredz daļēju vokālā trakta sašaurināšanu vokalizēšanas laikā. Pateicoties sašaurinātajai vokālā trakta augšdaļai, zembalsenes spraugā rodas pozitīvs spiediens, kura iespaidā balss saites vibrē nelielā amplitūdā, palīdzot tām vibrēt ar mazāku piepūli un spriedzi (Titze 2006: 448). Viens no populārākajiem sašaurināta vokālā trakta vingrinājumiem ir fonācija salmiņā.

Sprechgesang – skat. *dziedruna*.

Staccato – mūzikas izpildījuma tehnika, kurā skaņas tiek atskaņotas īsi un atdalīti, radot pārtrauktu, “punktētu” efektu. Šis termins atvasināts no itāļu valodas vārda *staccare*, kas nozīmē ‘atdalīt’ vai ‘atraut’. Partitūrās *staccato* tiek apzīmēts ar nelieliem punktiem virs vai zem notīm, norādot izpildītājam, ka katra nots jāizpilda ar saīsinātu ilgumu un jānodala no nākamās.

Subglotālais spiediens – zembalsenes spiediens, kas rodas tieši zem balss saitēm brīdī, kad gaiss tiek izvadīts no plaušām izelpas laikā, tiešā veidā atbild par balss skaļuma intensitāti¹⁴⁹.

Taisna skaņa – skat. *non vibrato*.

¹⁴⁸ <https://enciklopedija.lv/skirklis/1698-patskanis>

¹⁴⁹ <https://unedvoicelab.com/subglottal-pressure/>

Tembrs – balss skanējuma kvalitāte vai krāsa, kas katrai balsij piešķir īpašu raksturojumu. Par tembru var saukt tās īpašības, kas ļauj atšķirt vienu dziedātāju no cita pat tad, ja viņi dzied vienā un tajā pašā augstumā un skaļumā.

Tenuto – apzīmējums mūzikā (itāļu *tenere* – ‘turēt’; partitūrā apzīmēts kā svītriņa zem nots). Ar to izpildītājam tiek norādīts, ka konkrētā nots vai skaņa izpildāma ar garāku uzsvaru (jātur ilgāk, stieptāk).

Transponēšana – process, kurā skaņdarbs vai melodija tiek pārcelta no vienas tonalitātes citā, saglabājot to pašu relatīvo intervālu struktūru starp notīm; vienkāršā valodā – tā ir melodijas vai akordu pārvietošana augstāk vai zemāk skaņu gammā.

Tremolācija – termins, kas apzīmē ātru un atkārtotu vienas skaņas vai intervālu atkārtotānu, radot vibrējošu vai pat trīsuļojošu efektu. Paņēmienu iespējams izmantot gan instrumentu spēlē, gan vokālajā mākslā, un tā pielietojums un izpildes metode var atšķirties atkarībā no konteksta.

Vibrato – process, kas rodas, savstarpēji mijiedarbojoties gaisa plūsmai un balsenē esošajai muskulatūrai, kā arī pateicoties tam, ko sauc par bioelektrisko enerģiju (jeb spēkam, kas ķermenī darbina muskuļus). *Vibrato* ir neiroloģisku impulsu rezultāts, kas rodas, dziedātājiem līdzsvarojot enerģijas avotu (elpas vadību) ar balss saišu un rezonatoru koordināciju. Klasiskās dziedāšanas pedagogijas piekritēji uzskata, ka vienmērīgs *vibrato* ir labas vokālās tehnikas pazīme. *Vibrato* amplitūda var atšķirties dziedātāja, žanra un stila ietvaros (Hoch 2014: 187).

Virsskaņas – skaņu rinda, kas veidojas virs pamatnots (zemākās frekvences) un veido konkrētu, augšupejošu intervālu attiecību. Nereti virsskaņas mēdz dēvēt par skaņu skaņā.

Vokalizēšana – vokālās mākslas tehnika, kurā dziedātājs izpilda melodiju vai muzikālu sacerējumu, izmantojot balsi bez konkrētiem lingvistiskiem elementiem, t. i., bez vārdiem vai tekstuāla satura. Šādas kompozīcijas sauc arī par vokalizēm vai vokālajām etīdēm. Vokalizēšana ietver dažādu patskaņu, līdzskaņu vai fonēmu izmantošanu, kas veido noteiktu skaņas kvalitāti un palīdz konkrētas vokālās tehnikas attīstīšanas procesā.

PIELIKUMS NR. 2

Paplašināto vokālo tehniku uzskaitījums latviešu komponistu skaņdarbos

PIELIKUMS NR. 3

Paplašināto vokālo tehniku iedalījums 5 kategorijās (*Majores sistēma*)

1. <i>VIBRATO</i> un glissando	2. Ķermenis kā instruments
1.1. <i>Vibrato</i>	2.1. Skaņu atdarināšana (putni, zivis, vēja, kaķa šņākšana u. c.)
1.1.1. <i>Molto vibrato</i>	2.2. Roku izmantošana
1.1.2. <i>Tremolo vibrato</i>	2.2.1. Plaukstu sišana
1.1.3. <i>Vibrato</i> ar žokļa palīdzību	2.2.2. Knipji ar pirkstiem
1.1.4. Ātrs <i>vibrato</i>	2.2.3. Piesitieni ar roku (uz citām ķermeņa daļām, uz virsmām u.c.)
1.2. <i>Non vibrato</i>	2.2.4. Mutes aizsegšana ar roku fonācijas laikā
1.3. Glissando	2.3. Perkusīvas skaņas
1.3.1 Tremolo glissando	2.3.1. Mēles klakšķi
1.4. Ululācija	2.3.2. Vocal FRY
1.4.1 Ululācija ar aizvērtu muti	2.3.3. Lūpu šmakstināšana (bučas, [p] u. c. ar lūpām veikti efekti)
1.4.2. Ululācija ar atvērtu muti	2.3.4. Zobu klabināšana
1.5. Tremolācija	2.4. Darbības ar kājām
	2.4.1. Piesitieni ar pēdām
	2.5. Artikulāras darbības ar muti vai visu galvu
	2.5.1. Mutes atvēruma maiņa

3. Dziedāšana un runāšana	4. ELPAS mehānismi
3.1. Klasisks belkanto	4.1. Ingresīvā fonācija
3.2. Rečitācija	4.2. Elpošana (ieelpa, izelpa)
3.3. Runāšana	4.4. Smiekli
3.4. Dziedruna (<i>Sprechgesang</i>)	4.5. Klepošana
3.5. Dziedāšana uz līdzskaņiem	4.6. Izsaucieni
3.6. Čukstēšana	4.7. Svilpošana
3.7. Daļēji dziedāts, daļēji čukstēts teksts	4.8. Spiedzieni
3.8. Nazāli dziedāta skaņa	4.9. Rūkšana
3.9. Dziedāšana ar pārēlpu	4.10. Elsošana
	4.11. Kliegšana

5. CITAS

5.1. Improvizācijas elementi
5.2. Instrumenta spēle
5.3. Mikrointervālu dziedāšana
5.4. Zemtoņu dziedāšana
5.5. Virstoņu dziedāšana
5.6. Tembrālie efekti (gaišs, tumšs u.c.)

PIELIKUMS NR. 4

Teorētiskajā pētījumā (t. sk. pielikumos) pieminēto kompozīciju saraksts

Latviešu mūzika

Nr.	Komponista uzvārds, vārds		Skaņdarba nosaukums	Notis ir pieejamas
1	Aldiņš, Pēteris	1980	"Putnu dziesmas", Nr. 1	JVLMA bibliotēka
2			"Putnu dziesmas", Nr. 4	JVLMA bibliotēka
3	Blūma, Līva	2022	"It tolls for thee"	Personīgais arhīvs
4	Buravickis, Platons	2013	"Elpa"	Latvijas Nacionālā bibliotēka
5		2024	"Tumsas māte ar gaismu sirdī"	Latvijas Nacionālā bibliotēka
6	Bušs, Santa	2015	"Saplēsti gabali"	JVLMA bibliotēka
7		2015	"Sub Rosa"	Latvijas Nacionālā bibliotēka
8	Dambis, Pauls	2001	"Vakara mūzika"	Latvijas Nacionālā bibliotēka
9	Dzenītis, Andris	2000	"Verbum et verbum"	Personīgais arhīvs
10		2020	"Two lines by Emily Dickinson" 1	Personīgais arhīvs / Musica Baltica
11			"Two lines by Emily Dickinson" 2	Personīgais arhīvs/Musica Baltica
12	Ešenvalds, Ēriks	2008	"Dāvida dziesmas"	Personīgais arhīvs
13	Grīnbergs, Andrejs	2023	"Divi KS dzejoļi" 1	Personīgais arhīvs
14			"Divi KS dzejoļi" 2	Personīgais arhīvs
15	Jančevskis, Jēkabs	2013	"Apdzisa pļavas"	Personīgais arhīvs / Musica Baltica
16	Kaugers, Ansels	2024	"Dzejoļis"	Personīgais arhīvs
17	Kulakovs, Juris	1987	"Trīs Apolinēra dzejoļi" – Rudens	JVLMA bibliotēka
18	Krastiņš, Kristiāns Patriks	2023	"Lietus vairs nelīst"	Personīgais arhīvs
19		2023	"Vasaras idilles"	Personīgais arhīvs
20	Ķirse, Anna	2015	"Am Moor"	JVLMA bibliotēka
21		2017	"Krummi"	JVLMA bibliotēka
22	Leimane, Linda	2020	"Masculine"	Personīgais arhīvs
23	Lobrevs, Leonīds	nez	"Fūga"	Personīgais arhīvs
24	Majore, Viktorija	2023	"Vīrs bez ceļa", 1 Spoguļu zālē	Personīgais arhīvs
25			"Vīrs bez ceļa", 2. Klejotājs	Personīgais arhīvs
26			"Vīrs bez ceļa", 3. Un viņa...	Personīgais arhīvs
27		2024	Vokalīze 2	Personīgais arhīvs / JVLMA bibliotēka
28			Vokalīze 3	Personīgais arhīvs / JVLMA bibliotēka
29			Vokalīze 4	Personīgais arhīvs / JVLMA bibliotēka
30			Vokalīze 5	Personīgais arhīvs / JVLMA bibliotēka
31			Vokalīze 6	Personīgais arhīvs / JVLMA bibliotēka

32			Vokalīze 7	Personīgais arhīvs / JVLMA bibliotēka
33			Vokalīze 8	Personīgais arhīvs / JVLMA bibliotēka
34			Vokalīze 9	Personīgais arhīvs / JVLMA bibliotēka
35	Maskats, Arturs	2025	"Indian summer"	Personīgais arhīvs
36	Paidere, Ruta	2016	"Kāpnes"	JVLMA bibliotēka
37	Parša, Ieva	2024	"Trīs Ilzes Spergas dzejoļi"	Latvijas Nacionālā bibliotēka
38	Petraškevičs, Jānis	2023	"Anchored, a Sanctus"	Personīgais arhīvs
39	Plakidis, Pēteris	1976	"Divas etīdes balsij.." 1	JVLMA bibliotēka
40			"Divas etīdes balsij.." 2	JVLMA bibliotēka
41	Poikāns, Henrijs	2021	"About the supreme..."	Personīgais arhīvs
42		2024	"Kopš Tevi zinu"	Latvijas Nacionālā bibliotēka
43	Raginskis, Edgars	2021	"Noche"	Personīgais arhīvs
44	Rancāne, Alise	nez	"Fanemikotu"	Personīgais arhīvs
45	Raumanis, Aigars	nez	"Blankness of life"	Personīgais arhīvs
46	Reķe, Agita	2018	"Roku lēnu"	Personīgais arhīvs
47		nez	"Different reactions"	Personīgais arhīvs
48	Riše, Indra	1997	"Atgriešanās" 1	JVLMA bibliotēka
49			"Atgriešanās" 2	JVLMA bibliotēka
50			"Atgriešanās" 3	JVLMA bibliotēka
51	Riše, Indra	2011	"Meditation"	JVLMA bibliotēka
52	Semjonova, Marita	2018	"Es būšu parkā par solu"	Personīgais arhīvs
53	Semjonova, Marita	nez	"Zupa"	Personīgais arhīvs
54	Skuķe Evija	nez	"Lapis Lazuli"	Personīgais arhīvs
55	Skuķe Evija	2015	"Aptumsums", Saule	Personīgais arhīvs
56	Skuķe, Evija	2012	A Vocalist's Dies Irae	Personīgais arhīvs
57	Skuķe, Evija	2022	"Sievietības", Nr. 5 M/W	Personīgais arhīvs
58			"Sievietības", Nr. 2 Cikls	Personīgais arhīvs
59	Skuķis, Armands	2017	"Superhöflich"	Personīgais arhīvs
60	Skuķis, Armands	2020	"Trīs Baltvilka dzejoļi"	Personīgais arhīvs
61	Spirka, Žanete	2024	"Krītoša Zvaigzne"	Personīgais arhīvs
62	Spirka, Žanete	2023	"Ogas"	Personīgais arhīvs
63	Spirka, Žanete	2020	"Olīvkoks raud nerimstošas.."	Personīgais arhīvs
64	Spirka, Žanete	2021	"Lingua"	Personīgais arhīvs
65	Spirka, Žanete	2025	"Psychotic Chick's Shame"	Personīgais arhīvs
66	Šmite, Gundega	2004	"3 dziesmas ar Degī" 1	JVLMA bibliotēka
67			"3 dziesmas ar Degī" 2	JVLMA bibliotēka
68			"3 dziesmas ar Degī" 3	JVLMA bibliotēka
69		2022	"4 Night songs", 1 Luna	Personīgais arhīvs
70			"4 Night songs", 2 Lament on lost voices	Personīgais arhīvs
71			"4 Night songs", 3 Poga	Personīgais arhīvs
72			"4 Night songs", 4 Enlightened window	Personīgais arhīvs

73	Šmite, Gundega	2022	Piecas mazas Dainu lūgšanas	JVLMA bibliotēka
74	Šmite, Gundega	2015	"Trīs Dagdas dziesmas"	JVLMA bibliotēka
75	Šmite, Gundega	2016	Dainu kamermistērija "Es karā.."	JVLMA bibliotēka
76	Šmite, Gundega	2021	"Jūrā saucu"	Personīgais arhīvs
77	Šmite, Gundega	2003	"Klusums ir skaņa, kad.."	Personīgais arhīvs
78	Šmite, Gundega	2017	"Precē mani, čigānzēn"	Personīgais arhīvs
79	Šmite, Gundega	2022	"Les flots"	Personīgais arhīvs
80	Šmite, Gundega	2017	"Rudenības"	JVLMA bibliotēka
81	Šmite, Gundega	2007	"3 Šekspīra dziesmas"	Personīgais arhīvs
82	Šmite, Gundega	2018	"Yellow free"	Personīgais arhīvs
83	Tumševica, Anitra	2021	"Cēsu skiču burtnīca" 1	Personīgais arhīvs
84			"Cēsu skiču burtnīca" 2	Personīgais arhīvs
85			"Cēsu skiču burtnīca" 3	Personīgais arhīvs
86	Tumševica Anitra	2018	"L' Harmonie"	JVLMA bibliotēka
87	Veismane, Anna	2018	"Digitālā ikdiena"	Latvijas Nacionālā bibliotēka
88		2017	"A little ivory girl"	Latvijas Nacionālā bibliotēka
89	Vilks, Dāvis	2025	"The Power is very often..."	Personīgais arhīvs
90	Viļums, Mārtiņš	2018	"Gaismojumi"	Latvijas Nacionālā bibliotēka
91	Zemzaris, Imants	1974	"7 Mazas dziesmas", Nr. 3	JVLMA bibliotēka

Ārzemju mūzika

1	Luciano Berio	1964	Sequenza III	JVLMA bibliotēka
2	Ondřej Adámek	2020	Poupée Mécanique - Karakuri	Personīgais arhīvs
3	Rafaele Sagenti	2020	Liquid Preludes	Personīgais arhīvs
4	Enno Poppe	2000	Wespe	Personīgais arhīvs
5	Johannes Maria Staud	2013	Caldera (Fur Tony Cragg)	Personīgais arhīvs
6	Helena Tulve	2011	Sool	Personīgais arhīvs
7	Vykintas Baltakas	1999	RiRo	Personīgais arhīvs
8	Johann Adam Hiller	1778	Sechs italienische Arien	Personīgais arhīvs

PIELIKUMS NR. 5

Vokālo etižu skaņu ieraksts

Vokālīzes iespējams noklausīties pilnā salikumā (balss un pavadījums), interneta pārlūkā ievadot šo adresi:

<https://drive.google.com/drive/u/2/folders/1io0iIk1OUmU4p4PLBIVV2PoA1Yi4g452>

Vokālīžu pavadījums pieejams šajā linkā:

https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1q1e-qxCdUV8dmlNsarlUn_hRWBGrkZic

Nošu partitūras pieejamas šeit:

<https://drive.google.com/drive/u/2/folders/1bg1pNPHAgP18FbXidT0MGjIutI04Sh6D>

Visus materiālus iespējams noklausīties arī zibatmiņā, kas pievienota šī darba drukātajai versijai.

DOKUMENTĀRĀ LAPA

“Paplašinātās vokālās tehnikas latviešu komponistu kamermūzikas darbos (1974 – 2025)”
nosaukums

izstrādāts un veikts patstāvīgi, darbā izmantoti tikai tajā norādītie informācijas avoti. Darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Esmu informēta, ka autortiesību un citu līdzīgu pārkāpumu gadījumā, kas ir pieļauti teorētiskajā darbā, varu tikt nepieļauta pie darba aizstāvēšanas vai var tikt anulēts piešķirtais doktora grāds.

Ja doktora grāda pretendenta teorētiskajam pētījumam vai mākslinieciskās jaunrades darbam ir līdzautori, tad grāda pretendents pievieno dokumentārajai lapai rakstisku visu teorētiskā pētījuma vai mākslinieciskās jaunrades darbā iesaistīto līdzautoru piekrišanu darba izmantošanai doktora grāda iegūšanas procesā.

Darba autore: Viktorija Majore
vārds, uzvārds,



paraksts

Piekrītu sava darba publicēšanai JVLMA drukātajos un elektroniskajos izdevumos un JVLMA interneta vietnē.

Darba autore: Viktorija Majore
vārds, uzvārds,



.....
paraksts

iesniegts 2025. gada 29. septembrī