

Daugavpils Universitātes
Mūzikas un mākslu fakultāte
Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas
Muzikoloģijas katedra
Lietuvas Mūzikas un Teātra akadēmija

MŪZIKAS ZINĀTNE ŠODIEN: PASTĀVĪGAIS UN MAINĪGAIS

Zinātnisko rakstu krājums

IV

~ DAUGAVPILS UNIVERSITĀTES
AKADĒMISKAIS APGĀDS "SAULE" ~

2012

Grauzdiņa I., galv. red. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais. IV. Zinātnisko rakstu krājums*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds "Saule", 2012. 410 lpp.

- Krājuma sastādītāji:** Dr. art., prof. *Ilma Grauzdiņa*
Dr. art., prof. *Ēvalds Daugulis*
- Redakcijas kolēģija:** Dr. art., prof. *Ilma Grauzdiņa* (galvenā redaktore),
J. Vitola Latvijas Mūzikas akadēmija
Dr. hab. art., prof. *Georgs Pelēcis*,
J. Vitola Latvijas Mūzikas akadēmija
Dr. hab. art., prof. *Leonidas Melnikas*,
Lietuvas Mūzikas un Teātra akadēmija (Lietuva)
Dr. hab. art., prof. *Tatjana Mdivani*,
Minskas Mūzikas zinātnes institūts (Baltkrievija)
Dr. hab. art., prof. *Romualdas Apanāvičs*,
Kauņas Vitauta Magnus Universitāte (Lietuva)
Dr. art., prof. *Jeļena Lebedeva*,
J. Vitola Latvijas Mūzikas akadēmija
Dr. art., prof. *Juozas Antanāvičs*,
Lietuvas Mūzikas un Teātra akadēmija (Lietuva)
Dr. art., prof. *Anda Beitāne*,
J. Vitola Latvijas Mūzikas akadēmija
Dr. art., doc. *Baiba Jaunslaviete*,
J. Vitola Latvijas Mūzikas akadēmija
Dr. art., doc. *Jānis Kudiņš*,
J. Vitola Latvijas Mūzikas akadēmija
Dr. art., prof. *Ēvalds Daugulis*,
Daugavpils Universitāte
Dr. art., muzikoloģe *Žanna Kņazeva*,
Sanktpēterburgas Mākslu vēstures institūts, Mūzikas
sektora vecākā zinātniskā līdzstrādniece (Krievija)
Dr. art., asoc. prof. *Rytis Urnežius*,
Šauļu Universitāte (Lietuva)
Dr. art., asoc. prof. *Nelli Macaberidze*,
Vitebskas Universitāte (Baltkrievija)

*Krājuma izdošanu atbalsta Daugavpils Universitāte un
Valsts Kultūrkapitāla fonds*

Saturs

Priekšvārds	6
I. TRADICIONĀLĀ MŪZIKA	9
Ромуальдас Апанавичюс	
Этническая и академическая музыка: сходство и различия	9
Anda Beitāne	
Paradigmu maiņa Latvijas etnomuzikoloģijā: atgriešanās pie <i>latviešu un cittautu mūzikas sakariem</i>	22
Лина Петрошене	
Взаимодействие мелодики народных песен куршининков и летуvinинков	37
Vida Palubinskienē	
Performance of Religious Songs on the <i>Kanklės</i> in Lithuania in the 19 th –21 st Centuries	58
Kristina Apanavičiūtē	
Povilas Stulga's Museum of Lithuanian Folk Instruments: Preserving and Propagation of Ethnic Music and Culture	79
II. MŪZIKAS VĒSTURE	93
Līga Pētersone	
Klavieru trio muzicēšanas pirmsākumi Rīgas vācbaltu vidē	93
Жанна Князева	
Петербургский певческий кружок <i>Liedertafel</i> в гостях у рижских коллег. История одного спасения	109
Ilma Grauzdiņa	
Jauni fakti par Valkera ērģelēm Rīgas Domā	120
Zane Prēdele	
Jāzepa Vītola <i>ienākšana</i> latviešu sabiedrībā: raksti latviešu periodikā līdz 1918. gadam	133
Zane Saulīte	
Marģera Zariņa spēlfilmu mūzika: daži radošā rokraksta aspekti	143

III. MŪZIKAS ESTĒTIKA UN TEORIJA	155
Сергей Окрушко	
О соотношении инструментального и вокального в генезисе музыкального искусства. Музыкальный звук и голос	155
Jeļena Ļebedeva	
Par formu un tās funkcionālo aspektu mūzikā	178
Ольга Савицкая	
Традиции <i>sonata da chiesa</i> в камерно- инструментальном творчестве Генри Пёрселла	193
Галина Цмыг	
Европейский хоровой концерт: вопросы жанра, стиля, фактуры	202
Нелли Мацаберидзе	
Стилевые идиомы музыкального модерна на примере музыки Игоря Стравинского	215
Татьяна Мдивани	
Музыкальный постмодернизм: к постановке проблемы	230
Алла Субботняя	
Преломление восточных традиций в архитектонике музыкальных композиций второй половины XX века	243
Violeta Tumasonienė	
The Contemplating Origins in Lithuanian Contemporary Music: <i>The Book of Jerusalem of the North</i> by Mindaugas Urbaitis	255
Ilona Būdeniece	
Mūzikas žanrs Pēterā Plakida un Jura Karlsona instrumentāldarbos	267
IV. ATSKAŅOTĀJMĀKSLA	280
Леонидас Мельникас	
Саулус Сондецкис: о творческом взаимодействии композитора и исполнителя как факторе развития музыки	280

Владимир Бабарико	
Инструментально-интонационные средства исполнения многоголосия на аккордеоне в контексте эволюции клавишных музыкальных инструментов	290
Ирина Горбушина	
Теоретические аспекты интерпретации фортепианного нотного текста современными исполнителями	306
Ēvalds Daugulis	
Modālā improvizācija: vai tonalitātes noliegums?	317
V. MŪZIKAS PEDAGOĢIJA	330
Valdis Bernhofs	
Uzmanības procesu pētniecība: problēmas nostādne un situācijas raksturojums	330
Paweł A. Trzos, Ryszard J. Piotrowski	
Conducting Amateur Instrumental Bands in Polish Music Education	340
Maciej Kołodziejski	
Music Teacher as a Researcher of Educational Process	357
Maciej Kołodziejski	
Extracurricular Music and Dance Classes as a Determining Factor in the Development of Music Aptitudes in Younger Students as Shown in a Longitudinal Study	373
Margaret Przybysz-Zaremba	
Musically Talented Children and the Teachers' Competence	385
Aleksandra Ustjanivska	
Pastāvīgais un mainīgais mūzikas literatūras priekšmetā Latvijas pedagogu skatījumā	395

PRIEKŠVārds

Mūzikas zinātnieka darbs pirmām kārtām, kā zināms, ir pacietības un rūpības darbs. Vienalga, vai tas saistīts ar vēsturiskās faktoloģijas vākšanu, vai nošu teksta analīzi, vai iedziļināšanos audioierakstu skanējumā, vai lauka pētījumiem, vai novērojumiem mūzikas izglītības laukā. Bez tā nav iespējama pētnieka darba otra – patīkamākā, bet grūtākā daļa: materiāla izvērtēšana, apjēgšana, jaunu koncepciju veidošana. Vajadzīgas ir abas, un to parasti uzskatāmi pierāda uz augstskolu konferenču materiāliem balstītie zinātnisko rakstu krājumi. Līdzās pieredzējušiem zinātniekiem tajos debitē maģistranti un doktoranti. Līdzās rakstiem, kas atspoguļo konceptuālu, pabeigtu pētījumus rezultātus, ir ziņojumi, kas izgaismo tikai kādas pētāmās problēmas atsevišķu šķautni.

Izņēmums nav arī šis krājums. Arī tajā ievietoto rakstu zinātniskais svars ir dažāds. Tomēr pamatlinijās visos tekstos ir saglabāta krājuma virsrakstā minētā ievirze – *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*. *Pastāvīgais* ir saistīts ar iestrādātām, laika pārbaudi izturējušām mūzikas pētniecības metodēm. Bet *mainīgais* liek ieslēgt kritisko domāšanu un pārbaudīt gan vecās, gan jaunās zinātniskās paradigmas. *To analīze un nepārtraukta pārskatīšana ne tikai veido pētniecisko diskursu, bet arī palīdz izprast nozares attīstības gaitu un virzību ilgākā laikposmā*, raksta Anda Beitāne tradicionālās mūzikas pētniecības sakarā. Un daudzējādā ziņā šo atziņu atspoguļo arī vairāki citām mūzikas jomām veltītie raksti, kuri izvirza, formulē un risina mūsdienu mūzikas zinātnei aktuālas problēmas.

Tradicionālās mūzikas pētniecībai veltītajā sadaļā ievietotie raksti skar plašu problēmu spektru. **Romualdu Apanaviču** arvien vēl nodarbina jautājums par etniskās mūzikas būtību. Autora izvirzītais *globāli augstais* skatupunkts (etniskās un akadēmiskās mūzikas salīdzinājums) gan izraisa virkni diskutējamu jautājumu. Taču atziņa, ka tradicionālā mūzika jāpēta ar savām, atšķirīgām metodēm, ir nenoliedzami svarīga. Latviešu etnomuzikoloģijā šī pozīcija kā aksioma pieņemta un uz lauka pētījumiem balstītajos muzikāli antropoloģiskās ievirzes darbos kopta jau kopš 20. gadsimta 90. gadiem. Taču šobrīd sevi pieteikusi jauna paradigma – atkal aktualizēta starptautisko sakaru pētniecības ideja. Priekšstatu par tās iedzīvinājumu latviešu un baltkrievu etnomuzikologu kopīgi veiktos pētījumos Baltkrievijas pierobežā sniedz **Anda Beitāne**,

savukārt par situāciju Klaipēdas un Kuršu kāpas reģionā, kur kopš seniem laikiem dzīvo gan lietuvieši, gan latvieši, stāsta **Lina Petrošiene**. Pētniecisku domu rosina un līdzības meklēt aicina **Vidas Palubinskienes** raksts par reliģisko dziesmu iekļāvumu Lietuvas kankļu spēlētāju repertuārā. Mērķi, pēc kura mums, latviešiem, vēl centīgi jātiecas, iezīmē **Kristina Apanavičute**, vēstot par lietuviešu tautas mūzikas instrumentu muzeja rosīgo darbību.

Dažādu kultūru krustpunktu un mijiedarbes pētniecība, pārredzot Eiropas kultūrtelpu kopumā, tiek uzskatīta par īpaši svarīgu mūsdienu paradigmu arī mūzikas vēstures pētījumos. Trīs šīs tematiskās kopas raksti sniedz vērtīgas liecības par vācbaltu pilsonības aprindās vērojamām aktivitātēm 18. gadsimta beigās un 19. gadsimtā. To vidū ir **Līgas Pētersones** pētījums par klavieru trio muzicēšanas tradīciju attīstību šī perioda Rīgas vācu vidē un **Ilmas Grauzdiņas** vēstījums par Rīgas Doma lielērģeļu – vācu firmas *Walcker & Cie.* būvētā instrumenta – vēsturi. **Žannas Kņazevas** rakstā lasāmi interesanti fakti par Pēterburgas *Liedertafel* biedrību un tās kora viesošanos Rīgas vācu dziedāšanas svētkos 1861. gadā. Nozīmīgu problēmu risina **Zane Prēdele**, meklējot atbildi uz jautājumu, kā latviešu sabiedrībā atgriežas vāciskā vidē augušais, krievu vidē studējušais un Pēterburgā ilgus gadus strādājušais Jāzeps Vītols. Un nedaudz citā rakursā, caur latviešu spēlfilmām rakstīto Marģera Zariņa mūziku raugoties, par dažādu laikmetu un kultūru saskarsmi raksta arī **Zane Saulīte**.

Tematiski plašu spektru piedāvā mūzikas estētikas un teorijas sadaļa. Vairāku autoru uzmanību rosinajuši kādi specifiski mūzikas žanri: *sonata da chiesa* (**Olga Savicka**), kora koncerts (**Gaļina Cmiga**), sakrālas tematikas lielformas kompozīcijas (**Violeta Tumasoniene**), *mūzikas...* (**Ilona Būdeniece**). Jaunās paradigmas neapšaubāmi ir saistītas ar skatpunkta paplašināšanu gan Rietumu, gan Austrumu virzienā, kas sasaucas ar postmodernisma atvērtajiem nepārskatāmi plašajiem apvāršņiem mūzikas filozofijas un estētikas, tāpat arī stilu, žanru un formu mijiedarbē. Šajā ziņā vērīgam lasītājam vielu pārdomām sniegs gan **Jelēnas Ļebedevas** raksts, gan baltkrievu kolēģu **Nellijas Macaberiždes**, **Tatjanas Mdivani** un **Allas Subotņajas** apceres. Bet lietuviešu kolēģis **Sergejs Okruško** ar savu publikāciju noslēdz iepriekšējos krājuma laidienos aizsākto sarunu ar lasītāju par mūzikas ģenēzi un par instrumentālās sākotnes lielo nozīmi tajā.

Patīkami atzīmēt, ka pēdējos gados muzikologu interesi arvien biežāk saista atskatījums uz mūsdienu mūzikas izpēti, jo šajā jomā nepadarīta vēl daudz. Te noderīgi gan monogrāfiska tipa raksti (**Leonids Melņiks** par diriģentu

Sauļu Sondecki) un analītiskas apceres (**Irina Gorbušina** par klaviermūzikas notogrāfijas problēmām), gan iedziļināšanās kāda žanra specifikā (**Vladimirs Babariko** par intonēšanas iespējām akordeona spēlē) un džeza improvizācijas daudzveidīgajās iespējās (**Ēvalds Daugulis**). Katrā ziņā *jaunais* šajā jomā saistāms ar nesaraujami ciešu praktiskās muzicēšanas un teorētiskās apceres mijiedarbi.

Par mūsdienīgām paradigmām pastāvīgi tiek runāts izglītības nozarē, un tas, protams, skar arī mūzikas pedagogiju. *Klasiskais trijtūris* Skolotājs-Skolēns-Mūzika ietver daudzus pētāmus jautājumus. Vairākus no tiem risina poļu mūzikas pedagogi **Pavels A. Tšoss**, **Rišards J. Pjotrovskis**, **Macejs Kolodzejskis**, **Margareta Pšibiša-Zaremba**. Esmu pārliecināta, ka jaunās paradigmas šajā jomā galvenokārt vērstas virzienos, kuros gājuši gan poļu kolēģi, gan krājumā pārstāvētie Latvijas autori – ar nopietniem zinātniski eksperimentāliem pētījumiem (**Valdis Bernhofs**) un mūzikas pedagogu radošā potenciāla un uzskatu plašāku izziņāšanu (**Aleksandra Ustjaņivska**).

Tā nu 2012. gada zinātnisko rakstu krājums ir izveidojies krietni biezs apjomā un ļoti daudzveidīgs tematikā. Šis fakts, pirmkārt, izteiksmīgi stāsta par DU Mūzikas un mākslu fakultātes regulāri rīkotās zinātniskās konferences arvien pieaugošo prestižu. Otrkārt, autoru vidū lasāmie jaunie vārdi apstiprina, ka mūzikas zinātnei ir nodrošināts turpinājums nākotnē. Un, treškārt, tas pārliecina, ka lielā daļā krājumā publicēto rakstu skaidri iezīmējas jauno, mūsdienīgo paradigmu pārliecinoša apguve mūzikas zinātnes jomā.

Ilma Grauzdiņa

I. TRADICIONĀLĀ MŪZIKA

Этническая и академическая музыка: сходство и различия

Габилитированный доктор этнологии

Ромуальдас Апанавичюс

Профессор Университета им. Витаутаса Великого (Каунас)

Введение

Вопрос соотношения этнической и академической музыки не только не решён, но практически и не рассматривался. Этническая музыка и в прошлом, и в настоящее время в основном воспринимается как *музыка* в полном смысле этого слова и считается частью музыкального искусства. Для исследования и оценки этнической музыки применяются те же самые методы и понятия, которые применяются и для исследования и оценки академической музыки. Это обстоятельство создаёт проблему не только для исследования, но и для оценки самой этнической музыки, основные свойства которой, по мнению автора, заметно отличаются от свойств академической музыки.

Автором ещё в 2001 году была высказана мысль, что основные свойства этнической музыки, а именно — стили и лады — наверняка возникли натурально, без вмешательства человека, на основании естественных законов физики и музыкальной акустики. Было обращено внимание также и на то, что сама этническая музыка и до наших дней сохранила явные признаки первобытной культуры, отчего автор считал, что этническая музыка должна рассматриваться как явление *примитивного* искусства, а для её исследования и оценки должны применяться соответствующие методы и понятия (Apanavičius 2001). Эти мысли автор более основательно развил в своих последующих публикациях (Апанавичюс 2007; Apanavičius 2009; Apanavičius 2010), однако остался ещё один, по мнению автора, самый существенный вопрос — соотношение этнической и академической музыки, то

есть — проблема не только сходства, но и явных различий. Этот вопрос автор также выдвигал в 2001 году, однако основательно его не развил, наметив лишь главные черты этой проблемы.

Цель — исследование соотношения основных свойств этнической и академической музыки.

Данные — примеры звукозаписей и нотного материала этнической и академической музыки: около 300 звукозаписей и 200 нотных примеров этнической музыки, хранящихся в собственном архиве автора, и приблизительно такое же количество звукозаписей и примеров академической музыки.

Методы — анализ, обобщение, синтез.

Результаты — выдвигается мысль о том, что основные свойства этнической и академической музыки имеют не только сходства, но и существенные различия, что даёт основание применить различные методы их исследования и оценки.

Ключевые слова — этническая музыка, академическая музыка, сходство, различия.

Формальные признаки

Если сравним этническую (ЭМ) и академическую музыку (АМ) в самих общих чертах, то очевидно, что они имеют те же самые основные признаки, благодаря которым и этническая, и академическая музыка считается *музыкой* в полном смысле этого слова. Этими основными формальными признаками, по мнению автора, являются мелодия, ритм и фактура. Конечно, признаков можно назвать и больше, однако именно эти три являются самыми заметными и значительными в определении не только стилей и ладов — о чём говорилось в предыдущих публикациях автора, — но и в оценке сходства и различий этнической и академической музыки.

Человеческий слух и сознание в первую очередь воспринимают мелодию, при прослушивании которой определяется её ритм и фактура. Поэтому мелодия является самым первым и основным формальным признаком, на основании которого можно определить и другие свойства музыки. Ритм — также важное свойство, а фактура отражает состав исполнителей и расположение вокальных голосов или инструментальных партий.

Таблица 1.

**Сходство и различия ЭМ и АМ
по основным формальным признакам (ОФП)**

ОФП	ЭМ	АМ
Мелодия	Занимает важное место, но может и отсутствовать	Очень существенна
Ритм	Занимает важное место, но может быть и не столь существенным	Очень существенен
Фактура	Не столь существенна	Очень существенна
Оценка ОФП	Занимают важное место, но могут быть и не столь существенными	Очень важные

В таблице показано, что для АМ все ОФП являются очень важными, а для ЭМ они имеют значение, но могут быть и не столь существенными. Мелодика в ЭМ, например, может совсем отсутствовать — достаточно и одного только ритма, воспроизводимого барабаном или каким либо другим предметом. Для АМ классической традиции одного лишь ритма может хватать только в специфических эпизодах, изображающих какое-либо действие или раскрывающих особенности ЭМ определённого региона. Примерами могут служить излюбленные композиторами романтиками XIX века испанские мотивы (звучание кастаньет) или *африканские* мотивы (использование барабанных ритмов) середины XX века. Однако произведений АМ классической традиции, в которых мелодия от начала до конца вовсе бы отсутствовала, а её место занял бы ритм, нет. В то же время примеры использования одного лишь ритма мы можем найти не только в ЭМ так называемых *экзотических* культур, но и в музыке европеоидов. Нередко одним лишь ритмом, без всякой мелодии, сопровождаются испанские и шотландские танцы, а также и танцы народов Кавказа; подобные примеры мы можем найти и в танцах народов Центральной и Восточной Азии.

Значительную часть ЭМ почти всех культур земного шара занимают импровизации — как инструментальные, так и вокальные. Их ритмическая свобода и вариантность настолько велики, что говорить о какой-то определённой ритмической основе этих мелодий нет никакого смысла. В АМ свободная ритмика в основном связана лишь с алеаторикой XX века, в рамках которой известная свобода проявляется не только в сфере ритма, но и в свободном субъективно-инди-

видуальном понимании исполнителями замысла композитора, а также в *вариативности* исполнения таких произведений.

Важным признаком АМ является фактура, поскольку уже с эпохи классицизма установился принцип ясного и постоянного состава не только вокальных и инструментальных голосов, но и самих исполнителей. Для ЭМ фактура является совсем незначительным признаком. Например, одnogолосную песню может исполнять как один певец, так и группа певцов, а исполняемый одним певцом ведущий голос в многоголосной песне может быть с успехом дополнен вторым голосом, а также и двумя, и тремя, и двадцатью, и тридцатью, и ещё большим количеством певцов, отчего эти песни не потеряют ни капельки своей красоты. В отношении фактуры АМ и сегодня считается нежелательным исполнение романсов и арий из опер группой солистов (хотя такое исполнение в концертной практике для широкой аудитории с целью пропагандирования шедевров АМ ведущими мировыми певцами уже успешно применяется), и, наоборот, странной была бы ситуация, при которой голоса сопрано, альтов, теноров и басов большого академического хора во время концерта из-за экономических соображений исполняли бы лишь четыре певца.

Из таблицы 1 также вытекает, что ОФП, несмотря на существующие различия, всё-таки объединяют ЭМ и АМ. Очевидно, что все ОФП являются значительными и для *академического*, и для *примитивного* музыкального искусства; они доказывают, что АМ возникла на базе ЭМ и была подвергнута рациональному воздействию человеческой воли на протяжении всей истории культуры человечества. Подобного вмешательства человека практически нельзя наблюдать в функционировании ЭМ вплоть до наших дней, и это обстоятельство наводит на мысль, что ЭМ возникла естественно и развивалась натурально как закон природы.

Неформальные признаки

Несмотря на то, что по ОФП и АМ, и ЭМ довольно тесно соприкасаются, существует и целый ряд неформальных признаков, по которым эти два вида музыкального искусства всё-таки заметно различаются. Это — регламентация в продолжительности звучания, объём мелодики, затакты, секвенции, динамика, агогика и, наконец, особенности исполнения. Таких признаков можно найти и больше,

однако названные основные неформальные признаки (ОНП), по мнению автора, являются существенными для дальнейшего решения вопроса о сходстве и различиях этнической и академической музыки.

Таблица 2.

**Сходство и различия ЭМ и АМ
по основным неформальным признакам (ОНП)**

ОНП	ЭМ	АМ
Продолжительность	Не столь существенна	Очень существенна
Объём мелодики	Узкий	Разный
Затакты	В древнейших слоях отсутствуют	Очень существенны
Секвенции	В древнейших слоях отсутствуют	Очень существенны
Динамические нюансы	В древнейших слоях отсутствуют	Очень существенны
Агогические изменения	В древнейших слоях отсутствуют	Очень существенны
Особенности исполнения	Не столь существенны	Очень
Оценка ОНП	Не столь существенны, отсутствуют	Очень существенны

В таблице 2 показано, что для АМ все ОНП являются очень важными, а для ЭМ они не столь существенны или даже вовсе отсутствуют. Не существенна для ЭМ уже сама продолжительность исполнения. В каждом отдельном случае продолжительность одних и тех же образцов ЭМ может быть совершенно разная в зависимости от конкретных обстоятельств: от умения и знания текста песен, исполнения фигур танцев, от использования музыкальных инструментов и т. п. Совершенно очевидно, что звучание ЭМ может быть прервано в любом месте без всякого ущерба исполняемому произведению. Оно и прерванное, т. е. законченное в связи с конкретными обстоятельствами и каждый раз изменяющее свою продолжительность, всегда будет иметь полностью завершённый вид. Значит, смысл и качество исполнения произведений ЭМ не страдает от изменения продолжительности его звучания и тем самым не зависит от регламентации.

Продолжительность исполнения произведений АМ, начиная с эпохи классицизма, строго регламентируется. Любое сочинение АМ классической традиции исполняется согласно указаниям автора. Продолжительность исполнения обычно устанавливается нотами и указанным темпом. Если, допустим, исполнять произведение АМ в ином темпе, чем предлагает композитор, меняется не только продолжительность звучания, но и искажается суть самого произведения: исполняя произведение быстрого темпа медленно, оно становится значительно длиннее, и наоборот. Что касается исполнения образцов ЭМ, то продолжительность их звучания никакими указаниями не регламентируются — эти образцы могут быть и более длинными, и короткими, а приблизительный темп исполнения, как правило, устанавливается согласно вековым традициям бытования.

Бросается в глаза, что для примеров ЭМ более характерна длинная продолжительность звучания: миниатюры в ЭМ отсутствуют. В то же время продолжительность произведений АМ является очень разной в зависимости от жанра. Существует огромное количество как очень длинных, так и очень коротких произведений. Однако продолжительность произведений АМ, в которых выдвигаются глубокие идеи или обсуждаются проблемы человеческого бытия и моральных ценностей, всегда бывает большой. Этим качеством длинные произведения АМ становятся в один ряд с произведениями ЭМ, поскольку сама ЭМ по сути дела выдвигает глубокие, от древнейшего прошлого исходящие проблемы человеческого бытия, сознания, связи с *потусторонним* миром, конечно, прибегая к своим, *первобытным* средствам художественной выразительности. В произведениях АМ все эти вопросы решаются путём применения средств определенной эпохи.

Для мелодий ЭМ, как правило, всегда свойственен небольшой диапазон. Мелодии более широкого объёма характерны лишь для музыки позднего происхождения. Создалось впечатление, что объём мелодики древнейшей ЭМ ограничивается интервалами кварты и квинты, а последующие мелодические скачки ещё увеличивают объём мелодики и до малой (но не до большой — это черта *поздней* ЭМ!) септимы, которая согласно законам натурального интонирования, по сравнению с темперированным строем, бывает значительно — на 31 цент — уже (Vičiūnas 1988: 22, прим. 13).

Мелодика АМ бывает очень разной: и довольно узкого, и широкого объёма. Впрочем, мелодика узкого объёма свойственна эпохам

АМ, предшествовавшим классицизму, такая же мелодика в АМ опять укоренилась в XX веке, вместе с утверждением в 1960-х и 1970-х годах минимализма, основные принципы которого коренятся именно в эстетике ЭМ.

В мелодиях ЭМ древнейшего слоя затакты отсутствуют. На эту особенность ещё в 1969 году обратила внимание известная исследовательница литовских народных песен, профессор Ядвига Чюрлёните: *Особая черта ритмики литовских народных песен — отсутствие затакта. Это свойственно и славянским мелодиям* (Čiurlionytė 1969: 253). Анализ записей примеров ЭМ, хранящихся в архиве автора, и нотных образцов в опубликованных трудах позволяет с полной уверенностью утверждать, что это правило распространяется и на всю древнейшую ЭМ человечества. Затакты в то же время особенно свойственны для мелодики АМ, однако существует достаточно много примеров, где они отсутствуют. Кстати сказать, затакты как отличительная черта облегчают распознавание мелодий так называемой *поздней* ЭМ, в основном — литературных песен и баллад, поскольку затакты в этих произведениях встречаются довольно часто.

В древнейших мелодиях ЭМ отсутствуют также и секвенции. Исключением служат лишь мелодии ЭМ южных европеоидов — от Балканов до Индостана, где секвенции в ЭМ занимают достаточно заметное место. Следует отметить и другие исключения из общих правил музыки южных европеоидов, поскольку именно для их ЭМ характерны и лады с увеличенными секундами, и с натуральным разделением тонов на четыре и даже на восемь частей (Apanavičius 2001), которые практически не встречаются в музыке других культур или встречаются крайне редко. Секвенции в АМ занимают особое место, они служат незаменимым средством для развития мелодий, утверждения музыкальной мысли, создания богатой музыкальной ткани. Из небольшого мотива путём его развития с помощью секвенций создаются внушительные музыкальные полотна, например, первая часть Пятой симфонии Людвиг ван Бетховена и другие шедевры мировой классики.

Кстати сказать, секвенции, как и вышеупомянутые затакты, являются характерной чертой *поздней* ЭМ и могут служить *ключом* для её определения.

В ЭМ совершенно не используются динамические возможности исполнения. Можно даже сказать, что и динамика как такова для ЭМ не является характерной чертой. Во всём мире, во всех без исклю-

чения культурах ЭМ (имеется в виду ЭМ лишь древнего происхождения) звучит громко и даже очень громко — крича, выкрикивая, *полным* голосом, громко играя на музыкальных инструментах, шумно исполняя танцы и хороводы. Данное свойство исполнения ЭМ поразительно точно характеризует известное выражение *играет хорошо и громко*, используемое в литовской этнической культуре для оценки хорошего музыканта. Однако на вопрос — почему ЭМ во всём мире исполняется именно громко? — ответить нелегко. Данное свойство могло быть наследием тех отдалённых эпох, когда сама ЭМ служила средством первобытной коммуникации (Жордания 1989: 296—297), однако конечный *адрес* этой коммуникации остаётся неясным. А именно, неясно, между кем — между жителями *этого* или между представителями *того* света — проводилось сообщение, и это даёт основу для выдвижения мысли, что ЭМ издавна могла служить также и средством для общения с *потусторонним* миром предков. Если это действительно так, можно предположить, что громкое исполнение наверняка могли лучше услышать предки и другие представители *иного* мира. Как бы там ни было, но совершенно очевидно, что никакие динамические нюансы — громко, тихо, постепенно увеличивая или уменьшая громкость звучания — в исполнении древнейшей ЭМ не имеют значения. Вся она, можно сказать, исполняется, лишь применяя один и тот же динамический знак — громко и очень громко.

Наоборот, динамика в АМ является чрезвычайно существенным средством художественной выразительности. Посредством динамики можно создать даже впечатления приближения и удаления шествия, хотя все исполнители в это время находятся на сцене. Кстати, динамические нюансы, широко применяемые в АМ, также не возникли сразу: до эпохи классицизма в основном применялась так называемая *контрастная* динамика, когда сравнительно небольшой группе исполнителей значительно громче постоянно отвечала другая, большая группа. Этим динамика АМ прошедших эпох во многом перекликается с принципом исполнения ЭМ, поскольку подобный контраст во всех мировых культурах существует и по сей день: песню, например, заводит один исполнитель (реже — небольшая группа), а ему постоянно и значительно громче отвечает большая группа людей.

Утвердившийся в АМ с эпохой классицизма постепенные динамические нарастания и убывания совершенно не свойственны для

исполнения ЭМ. Такая динамика, впрочем, не характерна и для *поздней* ЭМ и служит доказательством того, что истоки данного слоя ЭМ восходят к эпохам, предшествующим классицизму.

В ЭМ, за исключением музыки южных европеоидов, нет ускорений и замедлений темпа. ЭМ пульсирует равномерно, а в случае изменения темпа (хороводов, игровых танцев и т. п.) он меняется резко, но не постепенно. Никогда не замедляются и окончания примеров ЭМ — замедлением темпа они не подчёркиваются. Исполнение ЭМ прерывается внезапно, нередко после подачи соответствующего знака восклицанием (на это, как правило, восклицаниями отвечают остальные исполнители), киванием головой или другим движением кого-либо из исполнителей. Правда, нередко замедляются окончания примеров *поздней* ЭМ, но это — влияние манеры исполнения АМ. Как уже было сказано, исключение составляет исполнение ЭМ южных европеоидов, где очевидные ускорения всегда бывают равномерными, однако окончания мелодий замедлением темпа тоже никогда не подчёркиваются.

Ускорения и замедления темпа — обычное свойство АМ, так называемая агогика — особенно характерны для исполнения музыки композиторов романтиков. До этого АМ также не отличалась особой *свободой* темпа. Однако в АМ почти всех эпох окончания произведений очень часто замедляются. И лишь в XX веке композиторы АМ — минималисты — опять вернулись к принципу равномерной пульсации темпа, характерной для исполнения ЭМ всех мировых культур. Впрочем, для АМ всех эпох, как и для ЭМ, также свойственно резкое изменение темпа.

ЭМ и АМ резко отличаются и по принципу самого исполнения и состава исполнителей. Для исполнения ЭМ, как уже было сказано, состав исполнителей не столь существен, в то же время в АМ, начиная с эпохи классицизма, состав исполнителей чётко указывается. Несущественной для исполнения ЭМ является и квалификация исполнителей — её может успешно исполнять любой член общества, имеющий природное дарование. Для исполнения АМ нужна специальная квалификация. Соответствующий уровень нередко требуется и для слушателей АМ. Таким образом, можно с уверенностью сказать, что ЭМ по своей природе является демократической, в то время как АМ с древности и до наших дней осталась элитарным видом искусства.

Итоги сравнения

Из приведённого сравнения основных свойств ЭМ и АМ следует, что как по ОФП, так и по ОНП ЭМ является во многом более устойчивой, её заметно не затронуло воздействие человеческой рациональной упорядоченности. В то же время АМ функционирует согласно ясным и чётким правилам её сочинения и исполнения, которые на протяжении веков менялись. Однако также бросается в глаза то, что, несмотря на очевидные различия, оба вида музыкального искусства во многом сходны в отношении их законченности, совершенности. ЭМ является совершенной, изысканной, можно сказать, идеальной, не требующей никаких улучшений. Её структура и особенности исполнения отлажены многовековыми традициями бытования. То же самое относится и к АМ. Лучшие её произведения являются такими же отлаженными, совершенными, можно сказать, идеальными, как и примеры ЭМ. Эти произведения также не нуждаются ни в каких усовершенствованиях, поскольку таким путём можно исказить их суть. И, хотя на протяжении почти всех эпох произведения АМ подверглись разным транскрипциям, одновременно всегда существовало стремление как можно меньше отойти от их оригинала.

Кстати сказать, переработкам подвергались и по сей день подвергаются и примеры ЭМ. Не считая цитат ЭМ в произведениях АМ, самая заметная волна таких переработок наблюдалась, начиная с 20-х годов XIX века, когда на первых песенных праздниках в Швейцарии (1826) и Германии (1827) зазвучали народные песни, исполняемые академическим сводным хором; таким образом народные мелодии были поставлены наряду с песнопениями, исполнявшимися в костёлах этих стран во время лютеранских обрядов (Gudelis 2009). Этнические песни, обработанные для исполнения академическим хором, превратились в произведения АМ. Примеры ЭМ подверглись разным аранжировкам и в других европейских регионах, со второй половины XIX века также в Литве и в других Балтийских странах. В нашем регионе важным поводом *академизации* ЭМ служила традиция песенных праздников, а с середины XX века — и бытование ансамблей народных песен и танцев, основу репертуара которых составляют именно разные аранжировки ЭМ. Однако подвергнуть правилам АМ мелодии ЭМ и сегодня нелегко, поскольку этому мало способствуют вышеназванные и рассмотренные различия неформальных признаков этнической и академической музыки. В разных пользу-

щихся популярностью обработках и аранжировках ключевыми принципами ЭМ пренебрегалось. Можно лишь радоваться, что эти принципы заново восстановлены в фольклорном движении, которое в начале XX века зародилось в Европе и в 60-ые–70-ые годы было подхвачено и Балтийскими странами. Очевидно, однако, что и в этом движении заметно влияние принципов АМ, не способствующее полной передачи всей красоты ЭМ и искажающее её суть.

Несмотря на то, что в рамках ЭМ как *первобытного*, а в рамках АМ как *элитарного* искусства используются разные средства художественной выразительности, конечный результат в обоих видах искусства одинаков. Исполнение как ЭМ, так и АМ производит на слушателей (и самих исполнителей) большое впечатление. Создаётся исключительное настроение, объединяющее слушателей и исполнителей. Этим АМ перекликается с ЭМ, предназначение которой с давних времён наверняка было магическое и обрядовое. Само музицирование было и есть особый обряд, однако в отношении ЭМ не совсем понятна цель и назначение этого обряда. Обрядность в АМ проявляется более ясно, поскольку значительная часть шедевров мировой классики предназначалась для религиозных обрядов. Наконец, любой современный церемониал немыслим без сопровождения музыки. Чаще всего звучит АМ, однако нередко, с целью подчёркивания национального характера обряда, исполняется и ЭМ. Поэтому фольклорные коллективы своё искусство показывают не только во время концертов и фестивалей, но и в рамках торжественных государственных праздников. Сегодня такое бытование ЭМ характерно не только для Литвы и соседних Балтийских государств, но и для многих европейских стран, поскольку общественность желает глубже освоить своё давнее культурное наследие, которое ассоциируется с её этническим идентитетом.

Выводы

Сравнение основных формальных признаков ЭМ и АМ даёт основание для утверждения, что АМ возникла на почве ЭМ и была подвергнута рациональному воздействию человеческой воли.

Подобного вмешательства человека практически нельзя наблюдать в функционировании ЭМ вплоть до наших дней, и это обстоятельство наводит на мысль, что ЭМ возникла естественно и развивалась натурально — как закон природы.

Основные неформальные признаки и их сравнение позволяют утверждать, что ЭМ и АМ используют совершенно разные средства художественной выразительности, однако достигают одинаковый конечный результат.

Сравнение основных признаков даёт также основу для утверждения, что ЭМ по своей природе является демократической, в то время как АМ с древности и до наших дней осталось элитарным видом искусства.

Ethnic and Academic Music: Connections and Differences

Romualdas Apanavičius

Summary

According to the researches carried out by the author it is evident that ethnic music (EM) is the kind of the primitive art and must be evaluated using the different methodology from the methodology which is used for the researches of academy music (AM). Conclusion is made according to the comparison of the main formal features (table No. 1) and main non-formal features (table No. 2) of EM and AM. The table No. 1 shows that both kinds of the musical art have connections and differences. The melody and manner of execution, for example, which are very significant features of the AM, could be petty in the examples of EM. As it is evident in the table No. 2, differently from the AM, the EM usually is not limited by the specific duration, it has not the sequences, expressional dynamic and other features, which were formed and mostly stabilized since the time of the Classicism. Only the trends of the contemporary music of the 20th century adopted main qualities of the EM, because in the EM the features were found similar to indications of the post-modern art as well. It is mostly evident in the aesthetic of the minimalism of the 60-ies of the 20th century.

According to the comparison of the main features of EM and AM, the author came to the conclusion that EM, most probably, could appear and be performed being naturally based on the laws of the acoustics. AM was indeed developed from the EM, because its main features show the noticeable influence of the human rationality. It is also evident, that both kinds of the musical art, using different means of musical and art expression, reach the same final result – a very suggestive impression.

Литература

- Apanavičius, Romualdas (2001). Etninė muzika. Teorijos klausimai. *Darbai ir Dienos* 25, 7–38
- Apanavičius, Romualdas (2009). Problems of determining of the historical periods of emerging of the most characteristic features of the world's ethnic music. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*, I. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 153–161
- Apanavičius, Romualdas (2010). Monody and polyphony of ethnic music: Problems of beginning. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*, II. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 7–15
- Bičiūnas, Vytautas (1988). *Muzikinės akustikos pagrindai. Knyga muzikams ir muzikos mėgėjams*. Vilnius: Mokslas
- Čiurlionytė, Jadvyga (1969). *Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai*. Vilnius: Vaga
- Gudelis, Regimantas (2009). Choral ir dainų šventės Lietuvoje – etninės savimonės žadintojai: raidos ir raiškos problemos (XIX a. II pusė – XXI a. pradžia). *Gimtasai kraštas* 2, 6–16
- Апанавичюс, Ромуальдас (2007). Этническая музыка – явление первобытного искусства. *Vēsture: avoti un cilvēki*. Proceedings of the 16th International Scientific Readings of the Faculty of Humanities. History X. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 20–25
- Жордания, Иосиф (1989). *Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур (к вопросу генезиса многоголосия)*. Тбилиси: Изд-во Тбилисского университета

Paradigmu maiņa Latvijas etnomuzikoloģijā: atgriešanās pie *latviešu un cittautu* *mūzikas sakariem*

Dr. art. Anda Beitāne

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas profesore

Jebkuras jomas pētniecība balstās uz izpētes paradigmām. To analīze un nepārtraukta pārskatīšana ne tikai veido pētniecisko diskursu, bet arī palīdz izprast nozares attīstības gaitu un virzību ilgākā laikposmā. Latviešu mūzikas zinātnē joprojām nav pārāk daudz darbu, kas būtu veltīti paradigmu izvērtējumam. Rezultātā nereti tiek apzināti vai neapzināti aizmirsts vai ignorēts iepriekšējo zinātnieku paaudžu veikums, tā vietā mēģinot izgudrot divriteni *katru gad' no jauna*.

Šī raksta centrālā ass vērsta uz paradigmu analīzi Latvijas etnomuzikoloģijā, pēc ilgāka laika atkal pievēršoties *latviešu un cittautu mūzikas sakariem* (Goldins 1972). Pirms tam noteikti jāatzīmē, ka arī pati Latvijas etnomuzikoloģija, par kuras aizsākumiem tā īsti varam runāt tikai kopš pagājušā gadsimta 90. gadiem, ir pētniecisko paradigmu maiņa, ja salīdzinām ar to, kāda bija tradicionālās mūzikas pētniecība iepriekš. Īsi vispārinot, tā pamatā bija vērsta uz mūzikas materiāla analīzi ar profesionālās jeb akadēmiskās mūzikas analīzē aprobētu instrumentāriju vai arī pētīja dažādu tradicionālās mūzikas fenomenu vēsturisko izcelsmi un senumu: piemēram, mēģināja atrast latviešu burdona saknes Balkānu reģionā 3. gadu tūkstoši pirms mūsu ēras, kā to 20. gadsimta 70. un 80. gados darīja Kārlis Brambats (Brambats 1973, 1974, 1983) un Vilis Bendorfs (Bendorfs 1988), balstoties uz lingvistikas datiem. Jau racionālāk līdzīgu tēmu risinājis Mārtiņš Boiko, kurš savā rakstā *Этноисторические аспекты латышского бурдонного многоголосия* (Бойко 1990), pamatojoties uz fiziskās antropoloģijas atklājumiem, burdondaudzbalsības ienākšanu pašreizējās Latvijas teritorijā datē ar mūsu ēras 1. gadu tūkstoša otro pusi un raugās pavisam citā virzienā – uz Baltkrieviju un Krieviju, no kurienes, saskaņā ar viņa rakstīto, šeit toreiz ieceļoja un apmetās uz dzīvi *platsejaino* austrumbaltu ciltis (Бойко 1990: 86–87).

Tikai gadu vēlāk top kāds Latvijas etnomuzikoloģijai ļoti nozīmīgs manuskripts. Tas ir joprojām npublicētais Mārtiņa Boiko pētījums *Ziemeļlatgales burdondaudzbalsība: konteksts un struktūras* (Boiko 1991),

kas pavērs visu Latvijas etnomuzikoloģiju – cik nu tā liela vispār tolaik ir – gluži atšķirīgā virzienā, liekot pamatus lokālo tradīciju izvērtējumam antropoloģiskā kontekstā un balstoties uz lauka pētījumiem. Kādā no saviem agrāk publicētajiem rakstiem esmu atļāvusies šo Boiko manuskriptu dēvēt arī par Rietumu paradigmās sakņotas etnomuzikoloģijas sākumpunktu Latvijas mūzikas zinātnē (Beitāne 2009: 10). Zīmīgi, ka manuskripta tapšanas laiks vēsturiski sakrīt ar Latvijas valstiskās neatkarības atguvi un atbrīvošanos no t. s. *dzelzs priekš kara*. Tagad, kad pagājuši jau vairāk nekā divdesmit gadi, varam konstatēt: lokālo tradīciju pētniecība ar izteiktu lauka pētījumu dominanti atspoguļojas teju visās šajā periodā Latvijā izdotajās etnomuzikoloģiskajās publikācijās. Tomēr jāatzīst, ka esmu kļūdījusies attiecībā uz Latvijas etnomuzikoloģijas sākumpunkta noteikšanu, jo līdzās jau minētajam ir vēl kāds pētījums, kas, neraugoties uz savu cienījamo vecumu, uzrāda pārsteidzoši modernas etnomuzikoloģiskās tendences. Runa ir par jau 1957. gadā pabeigto Jēkaba Graubiņa darbu *Grievaltas dziesmu lizda*, kas dienasgaismu publicēta teksta veidolā ieraudzīja tikai 2010. gada nogalē. Šeit atrodamas gandrīz visas tās pašas nostādnes, kādas Latvijas etnomuzikologi centušies īstenot savos uz lauka pētījumiem balstītajos muzikāli antropoloģiskās ievirzes darbos laikā kopš 20. gadsimta 90. gadiem līdz mūsdienām.

Lokālo tradīciju izpētes nozīmība, protams, ir likumsakarīga – sevišķi situācijā, kad tas tikpat kā nav darīts vai arī ir darīts visai fragmentāri. Tomēr, nonākot starptautiskā zinātniskā aprītē, nevilus saskaramies ar nepieciešamību izvērtēt savu tradicionālās mūzikas materiālu un tā pētniecības paradigmas plašākā diskursā. Viens no šī diskursa aspektiem ir dažādu tradīciju un dažāda repertuāra savstarpējo attiecību jautājums, un nākas konstatēt, ka pēdējo divdesmit gadu laikā Latvijas etnomuzikologi tam tikpat kā nav pievērsuši uzmanību. Šis tad arī būs rakurs, kura ietvaros turpinājumā centīšos iezīmēt galvenās pētnieciskās paradigmas un to izmaiņas Latvijas etnomuzikoloģijā, atgriežoties pie latviešu un citautu mūzikas sakariem – kā jau zināms, tā bija viena no centrālajām tēmām Makša Goldina mūzikas folklorista darbībā 20. gadsimta 50.–70. gados. Savulaik ne viens vien no viņa kolēģiem mēdza *raukt degunu*, runājot par šo tēmu, jo šķita, ka tas nebūt nav pats svarīgākais jautājums, kam pievērst uzmanību latviešu tradicionālās mūzikas pētniecībā. Iespējams, ka sava loma šeit bija arī tīri politiskiem aspektiem. Tomēr patlaban, kad jau ir pagājis pietiekami ilgs laiks ne tikai politiskās neatkarības statusā, bet arī Latvijas etnomuzikoloģijas kā nozares attīstībā, šķiet vilinoši pievērsties šiem jautājumiem nu jau no citas laika distances. Un, kā parasti, izrādās – *jo dziļāk mežā, jo vairāk malkas*.

* * *

Tradicionālās mūzikas vācējiem un pētniekiem dažādos laikos ir bijusi atšķirīga attieksme pret cittautu mūzikas ietekmēm latviešu tradicionālajā mūzikā. Sistemātiskas latviešu tautasdziesmu un instrumentālās mūzikas vākšanas un pētniecības pamatlicējs Andrejs Jurjāns savā *Latvju tautas mūzikas materiālu* piektajā grāmatā skaidri norāda, ka *nelatviskas izcelsmes* melodijas šeit apzināti netiek publicētas un arī vairāku publicēto melodiju *latviskums* varētu būt apšaubāms. Viņš raksta: *Te nu tuliņ jāpiezīmē, ka laba daļa no šīm dejām nav tautas dejas, bet patapinātas no citām tautām, kā tas redzams no sabojātiem nosaukumiem un izvešanas veida. [...] Ievērojot visu to, šaubījos, vai pavisam šādas dejas uzņemt krājumā? Ja tomēr to daru, tad nevis tādēļ, lai viņas tiktu uzskatītas par tautas dejām, bet tikai lai rādītu, kādas dejas latvji savā laikā dejujuši, jo vēsturiska nozīme viņām nav noliedzama. Viņu starpā nav uzņemtas tās, kuras vispārīgi pazīstamas kā cittautu ražojumi* (Jurjāns 1921: 5). Tādējādi jau latviešu tradicionālās mūzikas vākšanas un pētniecības sākumposmā radies pieņēmums, ka šīs mūzikas vērtīgākā daļa ir tā, kas brīva no jebkādam – gan cittautu, gan jaunāku laiku – ietekmēm.

Pēc divdesmit gadiem cits pētnieks, Jūlijs Sproģis, somu mūzikas folkloristikas skolas iespaidā savā darbā *Jāņu dziesmu melodijas* (1941), gluži pretēji, meklē vairāku latviešu tautasdziesmu *patieso* izcelsmi un atklāj, ka tās ir intonatīvi tuvas dažādu citu tautu melodijām. Jūlija Sproģa motivāciju ilustrē viņa rakstītais, ka *visā pasaulē nu ir sakrāts milzīgs daudzums mūzikas folkloras materiālu gan fonogrammās, gan rakstītā veidā un atrodas dažādu tautu īpašumos. Tādēļ rodas interese tos sagrupēt un rast kādu kārtību, rodas interese noskaidrot pamattipus (pamatmotīvus) un viņu variantus dažādās zemēs un tautās, lai tālāk noskaidrotos šo materiālu īstā piederība, to īstie pirmcēloņi (pirmvietas) un tālākie veidojumi, jo daudzu melodiju pirmcēlonība, pirmvieta, tagad (allaž tikai) pavisai salīdzinot dažādu tautu tautas mūzikas materiālus) ir kļuvusi diezgan apšaubāma* (Sproģis 1941: 25). Jūlijs Sproģis arī atzīmē, ka, *rokoties pa vairāku tautu mūzikas folkloras materiāliem, var redzēt, ka lielākā vai mazākā mērā līdzīgi materiāli (tuvāki vai tālāki varianti) ir nevien tuvākām, bet arī tālākām tautām* (Sproģis 1941: 25). Lai arī šķiet, ka paša izvirzīto uzdevumu – noskaidrot *materiālu īsto piederību vai pirmvietu* – autoram tā īsti sasniegt neizdodas un viņš arī netiek daudz tālāk par paša kritizēto *paviršo* salīdzināšanu, šis tomēr ir pirmais mēģinājums meklēt kopīgo un atšķirīgo latviešu un cittautu mūzikas materiālā.

Ilgi nav jāgaida arī nākamais radniecīgas ievirzes darbs. Astoņus gadus vēlāk pabeigts Jēkaba Graubiņa pētījums *Paralēles starp latviešu un krievu tautas dziesmām* (1949). Tā manuskripts glabājas Latvijas Mūzikas akadēmijas Jāzepa Vītola Piemiņas istabā. Pētījuma ievadā lasām: *Katras tautas mūzikas folkloristika stāda sev uzdevumu – izpētīt savas tautas mūzikālo gaŗamantu īpatnības, t. i. – kas tajās pilnīgi atšķirīgs no citu tautu mūzikālajām gaŗamantām. Atšķirības iepazīt iespējams tikai salīdzinājumā. Tādēļ latviešu tautas mūzikas īpatnības pētot, nepieciešami to salīdzināt ar citu tautu mūziku – pēc iespējas ar daudzu citu tautu mūziku, lai būtu droši, ka tas, kas rādās mums vieniem piederīgs, tāds patiesi arī būtu, nevis tikai maldīgi noturēts par mūsu īpatnību, citu tautu mūziku nepazīstot, un varbūt šī “īpatnība” ir tikpat “īpatnēja”. Tas ir milzu darbs, saistīts ar rakņāšanos un iedziļināšanos folkloras materiālu blāķos, ar rūpīgiem salīdzinājumiem dažādos elementos no dažādiem viedokļiem. Mūzikas folkloristika vēl jauna zinātne un paveikusi salīdzināmā laukā ļoti maz. Dažādu tautu mūzikas īpatnības tālu no noteiktiem formu lēmumiem, paviršība, pārsteidzība un kļūdas konstatējumos redzamas ik uz soļa. Bet – nekļūdās tikai tas, kas nekā nedara* (Graubiņš 1949: 1–2). Nav šaubu, ka šī manuskripta publikācija ne tikai pavērtu jaunas iespējas pētniecībai, bet arī apliecinātu: ja vien Graubiņa dzīve būtu ritējusi citādu ceļu, Latvijas etnomuzikoloģija šodien jau atrastos pavisam atšķirīgā brieduma pakāpē. Paradigmu sakarā būtiski atzīmēt, ka Graubiņš tādējādi liek pamatus ne tikai lokālo tradīciju pētniecībai, bet arī tradicionālās mūzikas starptautiskā diskursa jautājumiem.

Interesanti, ka viens no savulaik vadošajiem Latvijas mūzikas folkloristiem, jau pieminētais Maksis Goldins, kurš latviešu un cittautu mūzikas sakaru problemātikai pievērsies vairākos darbos (1958–1972), savā grāmatā *Latviešu un cittautu mūzikas sakari* konstatē: *Komponista un folklorista Jēkaba Graubiņa pētījums par latviešu un krievu tautas dziesmu paralēlēm nav devis cerētos rezultātus* (Goldins 1972: 42). Šī izteikuma argumentācija vēl sīkāk jāpēta, tomēr varam arī pieņemt, ka Goldins sava laika pētniecisko paradīgu kontekstā nespēja (vai negribēja) novērtēt Graubiņa pētījumu. Arī paša Goldina zinātniskais veikums vēl tikai gaida savu izvērtējumu. Katrā ziņā viņa darbi par latviešu un cittautu mūzikas sakariem ir labs atspēriena punkts turpmākai pētniecībai.

2009. gada vasarā šo rindu autorei radās iespēja realizēt vienu no saviem sapņiem – piedalīties lauka pētījumos Baltkrievijā kopā ar Baltkrievijas Valsts Mūzikas akadēmijas kolēģiem. Tie ilga desmit dienas un tika veikti Latvijas pierobežā, Mioru rajonā.

Īsumā vispārinot šo lauka pētījumu rezultātus, jāsecina: Baltkrievijā, netālu no Latvijas robežas, vēl arī mūsdienās ir iespējams dokumentēt plašu gan senā, gan jaunā slāņa tradicionālās mūzikas repertuāru, kas atspoguļo vairākas kopīgas iezīmes ar latviešu materiālu. Jāpiekrīt Maksim Goldinam, kurš savā 1958. gadā publicētajā rakstā *Latviešu un baltkrievu tautu mūzikas sakari* norāda: latviešu un baltkrievu saites dziesmu daiļradē ir sena parādība, un būtu maldīgi domāt, ka tās radušās tikai pēc Latgales pievienošanas Krievijai vai pēc krievu un baltkrievu masveida ieceļošanas Latgalē. Autors raksta par senu intonatīvu kopību, kas vieno Baltkrievijas ziemeļrietumu (sevišķi Molodečno un Polockas), lietuviešu (Dzūkijas), latgaliešu un igauņu (*Petserimas* resp., Petserimā rajona) dziesmas. Viņaprāt, līdzība šeit izpaužas skaņkārtās, ritmikā, melodiskajā zīmējumā un intonatīvajā uzbūvē (Goldins 1958: 105). Goldins arī salīdzina latgaliešu un baltkrievu dziesmu stilistikās pazīmes: *Brīva, taktī neieklāujama ritmika, kas izraisa biežu metra (taktsmēra) maiņu pierakstījumos; ritmiska izrotātība, sinkopu, triolu pārpilnība. Latgaliešu gadskārtu dziesmu ritmika visumā vienkāršāka nekā baltkrievu. Tajā samērā maz melizmu un stieptu skaņkārtas balstu – pagarināta tiek galvenokārt strofas pēdējā skaņa. [...] No skaņkārtām jānosauca minora un mažora tercās skaņkārtas ar kvartas gājienu no apakšas vai bez tā (tercās atbalsts – apakšējā skaņa); minora un mažora kvartu skaņkārtas, aizpildītas un neaizpildītas, nereti ar apakšējo palīgsekundu. Dominē lejupejoša melodiskā kustība, bet bez glissando. [...] Stiepta intonēšana latgaliešu gadskārtu dziesmās, lai arī tiek praktizēta, sastopama nesalīdzināmi retāk kā baltkrievu dziesmās* (Goldins 1958: 107).

Pēc Makša Goldina domām, sevišķi tuvas intonatīvā ziņā ir latgaliešu siena pļaujas un baltkrievu labības pļaujas dziesmas (Goldins 1958: 106). Viņš arī sniedz konkrētus piemērus.

1. piemērs. Latgaliešu siena pļaujas dziesma (Goldins 1958: 107)

♩ = 58



Interesanti, ka tieši Goldina rakstā citētā Latgales siena pļaujas dziesma bija pirmā, kas ienāca prātā šo rindu autoriem, klausoties baltkrievu teicējas dziedājumu Mioru rajona Djaņisovas ciemā:

2. piemērs. Baltkrievu teicējas dziedājums

Faina Maročka (1927). Ieskaņots JVLMA un Baltkrievijas Valsts Mūzikas akadēmijas mācībspēku un studentu kopīgajā ekspedīcijā 2009. gada 6. jūlijā Mioru rajona Djaņisovas ciemā (Baltkrievija) teicējas mājās
Autores transkripcija



Kā redzams, minētajos piemēros ir daudz kopīga gan skaņkārtas, gan metroritma aspektā. Abos gadījumos dziesmu skaņkārtisko pamatu veido eoliskais tetrahords apvienojumā ar raksturīgo kvartas intonāciju otrās melostrofās sākumā (abos piemēros – 6. taktī), kas tādējādi pievieno eoliskajam tetrahordam vēl arī minora dominantes skaņu, kuras izcelsme, iespējams, saistāma ar jaunāku laiku skaņkārtiskās domāšanas ietekmi (dominantes skaņa uztaktī). Šādas dziesmas, kur sākotnēji modālām šaurapjoma melodijām (to skaņurindu veido dažādi trihordi vai tetrahordi) pievienojas minora vai mažora dominantes skaņa, gan Latgalē, gan Baltkrievijā sastopamas samērā bieži.

Abu piemēru metram raksturīgs brīvs plūdums, un to ir ļoti grūti ietilpināt noteiktos taktsmēros, citiem vārdiem, dalījums taktīs šeit var būt visai nosacīts. Transkripcijas abos gadījumos rāda daudzveidīgu nevienmērīgi mainīgu metru. Makša Goldina rakstā minētajā latgaliešu dziesmā tādējādi redzam 5/8, 5/4, 3/2 taktsmēru, savukārt baltkrievu piemērā metra maiņa ir vēl daudzveidīgāka – nevienmērīgi mijas 4/8, 5/8, 6/8, 7/8, 4/4, 6/4, 7/4 taktsmērs.

Šeit nepieciešama maza atkāpe, kas saistīta ar latgaliešu siena pļaujas dziesmas transkripciju. Ir acīmredzams, ka Maksis Goldins savā rakstā

izmantojis Emiļa Melngaiļa 1941. gadā Bukmuižā pierakstītās melodijas transkripciju, kas publicēta Jēkaba Vītoļa sastādītajā sērijas *Latviešu tautas mūzika* pirmajā daļā *Darba dziesmas* (Vītoļš 1958: 77). Tomēr Vītoļa transkripcijas versija rāda nelielas atšķirības taktsmēru lietojumā salīdzinājumā ar Goldina rakstā minēto. Proti, Vītoļš izmanto smalkāku diferenciāciju nekā Goldins, jo sadala piemērā redzamās transkripcijas 3., 4., 8. un 9. takti sīkākās vienībās, lietojot 2/4 un 4/4 taktsmēru. Vēl interesantāka aina paveras, aplūkojot *oriģinālu* – Emiļa Melngaiļa transkripciju (Melngailis 1952: 166), kur redzam vien divus viņam tik raksturīgos taktsmērus – 15/8 un 9/2. Tādējādi Melngailis, sadalot dziesmas melodiju tikai četrās taktis, iespējams, ir bijis vistuvāk patiesībai, jo nav centies mākslīgi konstruēt melodijas metrisko dalījumu, kas atkarībā no dziedātājas individuālā stila u. c. aspektiem varēja tikt pakļauts mazākām vai lielākām svārstībām. Jāņem arī vērā, ka Melngailis dziesmu pierakstīšanai neizmantoja skaņierakstu tehniku, un šī transkripcija patiešām ir vienīgais avots, kas liecina par dziesmas kādreizējo skanējumu. Izskatās, ka Goldins savā transkripcijā mēģinājis apvienot gan Melngaiļa, gan Vītoļa pieeju metriskajam dalījumam, tomēr ir arī skaidrs, ka tas jebkurā gadījumā ir jāpieņem kā nosacīts. Ievērojot iepriekš teikto, vēl tikai paliek jautājums: pēc kādiem kritērijiem Goldins ir izvēlējis tempa apzīmējumu situācijā, kad nav dziesmas audioieraksta?

Līdzīgi veidots arī abu dziesmu ritma zīmējums, kas, pateicoties daudziem locījumiem, punktējumam un brīvdalījumam (trioles), rada brīvu melodijas plūdumu – Goldina vārdiem runājot, *taktī neieklāujamu ritmiku* (Goldins 1958: 107). Uzmanīgi aplūkojot abas melodijas, var pat rasties iespaids, ka tās ir viena melodiskā modeļa divas variācijas, no kurām viena – Latgales versija – mūsdienās *dzīvā veidā* vairs nav sastopama. Tās transkripcijas atrodamas tikai tautasdziesmu publicējumos un manuskriptos, kas liecina par tradicionālās dziedāšanas situāciju, kāda tā bija Latgalē 20. gadsimta pirmajā pusē. Tāpēc šo rindu autorei šķita visnotaļ iedvesmojoši un pat fascinējoši konstatēt šāda veida dziedāšanas eksistenci vēl arī 21. gadsimta sākumā netālu no Latvijas robežas – Baltkrievijas pusē.

Pierobežas reģioni, kā zināms, allaž bijuši īpaši spilgti tradicionālās mūzikas repertuāra lokalizācijas un tradīciju dzīvotspējas ziņā. Šeit vērojama ne tikai dažādu tautu mūzikas tradīciju saplūšana vienā veselumā, bet arī labāk saglabāties spilgts repertuārs un tā atskaņojuma veidi. Pie-

robežas tradicionālās mūzikas materiāls ir arī ļoti pateicīgs izpētes objekts, lai analizētu attiecības starp to vai citu tautu kultūrām.

Latvijas un Baltkrievijas gadījumā ir interesanti vērot, kā šīs attiecības izpaužas gan senajā, gan jaunajā mūzikas slānī. Latviešu un baltkrievu, kā arī turpat kaimiņos esošās Lietuvas pierobežas reģionu senā slāņa melodijas pārstāv kādreiz vienotu tradicionālās mūzikas areālu, tāpēc nav nekas pārsteidzošs, ka seno ieražu melodijas daudzos gadījumos ir līdzīgas. Cita lieta, ka, laikam ejot, to attīstība ritējusi savrupu gaitu, mijiedarbojoties ar dažādām – gan vietējām, gan ārējām ietekmēm. Rezultātā mūsdienās varam konstatēt līdzību pašās melodijās, taču to teksti un pat funkcionālā piesaiste daudzos gadījumos atšķiras. Tādējādi senais latviešu un baltkrievu tautasdziesmu slānis liecina par kopīgo tālā pagātnē, turklāt liecinieka statusā šajā gadījumā ir nevis dziesmu tekstuālais vēstījums vai kopīgas funkcionālās nišas, bet gan melodiskās konstrukcijas un dziedāšanas veidi.

Citādi ir ar jaunā slāņa tradicionālo instrumentālo mūziku. Būtībā šeit jārunā par kopīgu Latgales un Baltkrievijas repertuāru, ko tikai *gadījuma pēc* mūsdienās atdala administratīvā robeža starp divām valstīm. Tā ir deju mūzika, kas vēl 20. gadsimta pirmajā pusē gan Latvijas, gan Baltkrievijas teritorijā eksistēja tradicionālā veidā. Lauka pētījumu gaitā, tiekoties ar baltkrievu muzikantiem, izdevās fiksēt arī Latgalē labi pazīstamu deju mūziku, piemēram, deju *Gailītis*, kas visā Latvijā pazīstama kā dziesma *Kur tu teci, gailīti mans*, dejas *Padespaņ* un *Krakovjaks*, kā arī Latgalē izplatīto *Kāzu maršu*, kas ir dokumentēts arī Lietuvas teritorijā. Šis mūzikas veids izceļas ne tikai ar lokālo, bet arī individuālo versiju lielu daudzveidību, kur katram muzikantam raksturīga sava atskaņojuma maniere, melodiskās konstrukcijas un improvizācijas modeļi. Turpinājumā sniegtais kāzu marša piemērs rāda tā baltkrievu versiju, kas ir visai tuva Latgales materiālam:

3. piemērs. Kāzu maršs

Ivans Kašpurs (1950). Ieskaņots JVLMA un Baltkrievijas Valsts Mūzikas akadēmijas mācībspēku un studentu kopīgajā ekspedīcijā 2009. gada 5. jūlijā Mioru rajona Povatjes (Baltkrievija) kultūras namā
Autores transkripcija



Sīkāka instrumentālmūzikas analīze, kā arī Latgales, Baltkrievijas un Lietuvas materiāla salīdzinājums ir plašāka pētījuma uzdevums; Baltkrievijai tajā būtu atvēlama ļoti svarīga vieta, jo tur šāda veida mūzikas repertuāru tradicionālos apstākļos iespējams fiksēt arī mūsdienās.

Jāatzīmē, ka strikta robeža starp Latviju un Baltkrieviju novilkta tikai 1991. gadā līdz ar Latvijas valstiskās neatkarības atguvi. Iepriekš satiksme starp latgaliešiem un baltkrieviem noritēja bez lielām grūtībām, un nebija īpašu šķēršļu arī kopīgai muzicēšanai. Tādējādi jāsecina, ka līdz pat 20. gadsimta pēdējai desmitgadei latviešu un baltkrievu tradicionālās mūzikas dzīvē bija iespējama mijiedarbe, kas sekmēja kopīga jaunā slāņa repertuāra nostabilizēšanos ilgstošā laikposmā.

Latviešu etnomuzikologu lauka darbs Baltkrievijā veikts gandrīz divdesmit gadus pēc robežas novilkšanas starp Latviju un Baltkrieviju.

Tā kā šī ir Eiropas Savienības ārējā robeža un līdz ar to tiek stingri kontrolēta no abām pusēm, tās esamība bija pilnībā pārtraukusi abu valstu pierobežas iedzīvotāju savstarpējo satiksmi, dodoties vienam pie otra, kā arī kopīgi dziedot vai spēlējot. Šķērsojot šo robežu 2009. gada vasarā, pētnieku uzdevumi bija fiksēt tābrīža situāciju baltkrievu tradicionālajā mūzikā, kā arī meklēt paralēles baltkrievu un latviešu mūzikas repertuārā. Veicot pirmo no minētajiem uzdevumiem, konstatējām, ka baltkrievu tradicionālās mūzikas repertuārs 21. gadsimta sākumā apliecina salīdzinoši labāku dzīvīguma stadiju, nekā tas vērojams robežas otrā pusē. Teiktais attiecas gan uz senā slāņa dziedājumiem, gan it īpaši uz jaunākas cilmes instrumentālo deju mūziku. Lauka darba ietvaros izdevās dokumentēt plašu repertuāru, kas ietver gan senas, gan jaunākas cilmes mūziku; liela tā daļa arī mūsdienās vēl funkcionē apstākļos, kas tuvi tradicionālajiem. Meklējot paralēles baltkrievu un latviešu tradicionālajā mūzikā, izdevās atrast kopīgu repertuāru un līdzīgus tā atskaņojuma veidus; vairākos gadījumos tas palīdzēja precizēt informāciju par 20. gadsimta sākumā pierakstītajām latviešu melodijām, kas mūsdienās pieejamas vairs tikai nošu formātā.

Interesants ir jautājums par attiecībām starp baltkrieviem un latviešiem tautasdziesmu tekstos. Lielā daļā latviešu tautasdziesmu pieminētas dažādas tautības – vācieši, krievi, lietuvieši, igauņi, ebreji, romi (čigāni) u. c. – atšķirīgu notikumu kontekstā; bez tam daudzām dziesmām raksturīgi arī vairāk vai mazāk izvērsti refrēni, kas kompilēti no nereti kļūdaini lietotiem citvalodu vārdiem, tomēr baltkrievu vārds neparādās ne vienā, ne otrā gadījumā. Taču, ja pieņemam, ka arī mūzika ir valoda, tad varam secināt, ka mūzikas valodas konstrukcijās attiecības starp latviešiem un baltkrieviem izpaužas vistiešākajā veidā, liecinot par to piederību vienai *mūzikas valodu grupai*.

Atgriežoties pie latviešu tradicionālās mūzikas pētniecības paradigām jautājumā par latviešu un cittautu mūzikas sakariem, jāsecina: tās visos laikos ietekmējis laikmeta konteksts. Raksta sākumā sniegtais latviešu tradicionālās mūzikas vākšanas un pētniecības pamatlicēja Andreja Jurjāna piemērs, kas pētniecisko domu orientē virzienā uz savas tautas tradīcijām un iespēju robežās cenšas ignorēt citu tautu ietekmi, jāvērtē nacionālās atmodas laika kontekstā (vēl pirms valstiskās neatkarības pasludināšanas un nacionālās mūzikas folkloristikas pašā sākumā), kad uzmanības centrēšana uz nacionālo folkloras mantojumu ir likumsakarīga un vairāk nekā saprotama. Savukārt somu mūzikas folkloristikas skolas ietekmētā Jūlija Sproģa darbs, kas vērsts uz dažādu tautu mūzikas salīdzī-

nājumu, norit laikā, kad pirmā Latvijas neatkarība ilgst jau vairāk nekā divdesmit gadu (un diemžēl tūlīt arī beidzas), taču ir acīmredzams, ka politiskas neatkarības apstākļos attieksme pret savas un citu tautu attiecībām folklorā kļūst brīvāka no aizspriedumiem. Nepārprotamas pēdas dažādu tautu mūzikas sakaru pētniecībā atstājis arī padomju okupācijas konteksts, kas vienā no minētajiem gadījumiem (Jēkabs Graubiņš) pētnieku motivējis pretoties virspusējiem salīdzinājumiem un turēties pie Andreja Jurjāna nospraustā kursa uz savu tradīciju īpatnību apzināšanu un izcelšanu, citā (Maksis Goldins) vedinājis uz latviešu folkloras salīdzinājumu ar visu iespējamo tautu mūzikas parādībām. Laikmeta konteksts – nacionālā atmoda un valstiskās neatkarības atguve –, protams, ietekmēja arī 20. gadsimta 90. gadu publikācijas Latvijas etnomuzikoloģijā; gan ne tik daudz metodoloģiskā plānā, taču pētījumu objektu izvēles ziņā gan, jo uzmanība galvenokārt tika pievērsta konkrētu lokālo tradīciju pētniecībai. Taisnības labad jāatzīmē, ka tolaik to prasīja gluži objektīva nepieciešamība, jo iepriekš šajā laukā darīts gaužām maz.

Vēsture atkārtojas. Pēc otrreizējās valstiskās neatkarības atguves atkal ir pagājuši divdesmit gadi, un Latvijas etnomuzikoloģija vēlreiz pievēršas salīdzinājumam. Līdzās attiecībām starp latviešu un baltkrievu tradicionālo mūziku, kas daļēji portretētas šajā rakstā, būtu detalizētāk jāpievēršas arī latviešu – lietuviešu, latviešu – igauņu, latviešu – vācu, latviešu – krievu un citu tautu mūzikas sakariem, ko dažādos laikmetos ietekmējuši visdažādākie ģeogrāfiskie, vēsturiskie, politiskie, funkcionālie konteksti. Lielisks ieguldījums šāda veida attiecību analizē ir kopīgi lauka pētījumi, kuru rezultātus iespējams izmantot abās pusēs.

Paradigm Changes in Latvian Ethnomusicology: A Return to Relations Between Latvian and Other Traditional Music

Anda Beitāne

Summary

Academic study in any field is based on research paradigms. The analysis and constant revision of these paradigms not only creates scientific discourse, but also helps to understand the development of the field and its direction over a longer period of time. The central axis of this article is the analysis of paradigms in Latvian ethnomusicology, and after a

long break, returning to questions of the relations between Latvian music and that of other cultures. It should be noted that even Latvian ethnomusicology, which was really established only in the 1990s, has also undergone a shift in research paradigms, when compared to the study of traditional music in earlier periods. In short – the study of traditional music was based on the analysis of musical material using methods of professional musical analysis; or by working with questions related to the historical origins and dating of various phenomena in traditional music.

In 1991 a significant manuscript for Latvian ethnomusicology was written. This still unpublished study by Martin Boiko, *Ziemeļlatgales burdondaudzbalsība: konteksts un struktūra* (Drone Multipart Singing in Northern Latgale: Context and Structure), turned the whole field of Latvian ethnomusicology in a completely different direction, laying the foundations for the study of local traditions in an anthropological context, based on fieldwork. Today more than 20 years have passed since this event, and we can conclude that the study of local traditions, with a large emphasis on fieldwork, is reflected in practically all of the ethnomusicological publications which appeared in Latvia during this period.

The significance of the study of local traditions is natural, of course, particularly in a situation where this has had little attention, or has been done in a fragmentary way. Nevertheless, when coming into international scientific circulation, we unexpectedly encounter the necessity to evaluate traditional music material and its research paradigms within a wider discourse. One aspect of this discourse is also the question of inter-relationships between traditions and repertoires, and it seems that this has not been touched upon in Latvian ethnomusicology in the last 20 years.

The aim of this article is to outline the main research paradigms and their changes in terms of Latvian ethnomusicology, returning to the relations between the music of Latvia and other cultures, which, as is known, was one of the central themes in the work of Latvian music folklore specialist Maksis Goldins (*Max Goldin*).

Collectors and scholars of Latvian traditional music have had differing attitudes to the relationship between Latvian folk songs and the folk music of other nations. The founder of the systematic collection and study of Latvian folk songs and instrumental music, Andrejs Jurjāns in one of his compilations of traditional music clearly stated that melodies of *non-Latvian origin* were purposely not published, and that the

Latvianness of a number of published melodies was doubtful (Jurjāns 1921: 5). That is why during the initial period of the collection and study of Latvian traditional music, the assumption was made that the most valuable part of Latvian traditional music was that which was free of any other kinds of influence – be that the music of other nations, or that of music of a more recent era.

Twenty years later, another scholar, Jūlijs Sproģis, who was influenced by his training in Finnish musical folklore studies, dedicated his study of Latvian folk songs to precisely the opposite – to uncover the *true* origin of a large part of Latvian folk songs, that is, how they had stemmed from melodies originally from other nations (Sproģis 1941). It was not long before the next study. Eight years later the study *Paralēles starp latviešu un krievu tautas dziesmām* (Parallels Between Latvian and Russian Folk Songs, 1949) was finished. Its author was the contemporary of Jūlijs Sproģis, Jēkabs Graubiņš. The manuscript of the study is kept in the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music and remains unpublished. During the time of Soviet occupation one of the leading Latvian folklore specialists, Maksis Goldins, also dedicated a number of voluminous works (1958–1972) to the problems of relationships between Latvian folk music and that of other nations. Goldins has many detractors, who criticize his focus on a search for international relationships in traditional music, which in the context of the occupation was interpreted as a national symbol.

In the summer of 2009 I achieved one of my dreams – to collect folklore in Belarus together with colleagues from the Belarusian Academy of Music. The fieldwork lasted for 10 days and was undertaken in the border zone with Latvia. To make a brief generalization, the results of the fieldwork, show that in Belarus, not far from the Latvian border, it is still possible today to document a wide range of both ancient and more recent traditional musical repertoire, which demonstrates a number of common traits shared with Latvian material.

Latvian ethnomusicologists conducted fieldwork in Belarus almost 20 years after drawing the border between Latvia and Belarus. When crossing the border in the summer of 2009, the tasks of scholars were to record the situation at that time in Belarusian traditional music, as well as to look for parallels between the musical repertoires of Belarus and Latvia. In response to the first of these tasks, it was possible to establish that the Belarusian traditional musical repertoire in the early 21st century displays a comparatively better stage of *liveliness* than what can be

observed on the other side of the border. This relates to both ancient songs, and particularly to more recent instrumental dance music. During fieldwork it was possible to document a wide range of both ancient and recent musical repertoires, of which a large part still functions in contemporary conditions, which are close to the traditional context. When searching for parallels between Belarusian and Latvian traditional music, we were successful in finding a unified repertoire and similar performance styles, which in a number of cases helped to clarify Latvian material recorded in the early 20th century, which today is only accessible in written scores.

History repeats itself, and 20 years have passed since the regaining of Latvian independence, and Latvian ethnomusicology is again turning its attention to comparison. Alongside the relationship between Latvian and Belarusian traditional music, which is partly portrayed in this article, it is just as possible to create a broader description of Latvian–Lithuanian, Latvian–Estonian, Latvian–German, Latvian–Russian and the music of other nations, which during various eras have been influenced by a wide range of geo-historical, political, functional and other contexts. A wonderful contribution to the study of these kinds of relations is collaborative fieldwork, the results of which could be used by both parties.

Literatūra

- Beitāne, A. (2009). Lauka pētījumi Latvijas etnomuzikoloģijā. *Letonica* 19, 9–15
- Bendorfs, V. (1988). Latviešu tautasdziesmu melodikas elementu senums un cilme. *Latvijas PSR Zinātņu Akadēmijas Vēstis* 10 (495), 73–77
- Boiko, M. (1991). *Ziemeļlatgales burdondaudz balsība: konteksts un struktūras*. Manuskripts. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
- Brambats, K. (1973). Vilcēju vairākbalsība latviešu tautas dziesmās un tās iespējamais vecums. *Ceļa Zīmes* 53, 280–295
- Brambats, K. (1974). Vilcēju vairākbalsība latviešu tautas dziesmās un tās iespējamais vecums. *Ceļa Zīmes* 54, 361–375
- Brambats, K. (1983). The vocal drone in the Baltic countries: Problems of chronology and provenance. *Journal of Baltic Studies* 14 (1), 24–34
- Goldins, M. (1958). Latviešu un baltkrievu tautu mūzikas sakari. *Latviešu mūzika*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 101–113
- Goldins, M. (1972). *Latviešu un cittautu mūzikas sakari*. Rīga: Liesma
- Graubiņš, J. (1949). *Paralēles starp latviešu un krievu tautas dziesmām*. Manuskripts. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
- Graubiņš, J. (2010). *Grievaltas dziesmu lizda*. Rīga: Mūzikas un mākslas atbalsta fonds, Nemateriālā kultūras mantojuma valsts aģentūra

- Jurjāns, A. (1921). *Latvju tautas mūzikas materiāli. V. Dejas*. Rīga: Latvijas Kultūras fonds
- Melngailis, E. (1952). *Latviešu mūzikas folkloras materiāli. II. Maliena*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Sproģis, J. (1941). *Jāņu dziesmu melodijas*. Rīga: Latviešu folkloras krātuve
- Vītoliņš, J. (sast., 1958). *Latviešu tautas mūzika I. Darba dziesmas*. Izlase. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Бойко, М. (1990). Этноисторические аспекты латышского бурдонного многоголосия. *Балты, славяне, прибалтийские финны. Этногенетические процессы*. Rīga: Zinātne, 82–108

Взаимодействие мелодики народных песен куршининков и летувининков

Dr. art. **Лина Петрошене**

Доцент Клайпедского университета

Введение

До середины XIII века балтийское побережье Западной Литвы и Западной Латвии от Куршского залива до Вентспилса было территорией древнего племени куршей. В конце XII века в результате столкновений с Ливонским орденом курши были завоеваны или вынуждены осваивать другие земли (Zinkevičius 1984: 344–347; Butkus 1995: 11–19). Большинство живших на Балтийском побережье куршей погибло, а их край, захваченный Ливонским орденом, почти опустел. На южный Курш (Цеклис, Мегува, Пилсатс) после 1400 года стали переселяться колонисты из северного Курша, а позже – немцы, литовцы. На этой территории (северная часть Клайпедского края, Куршская коса) древней куршской племени летувининки (*lietuvininkai* – жители Малой Литвы) и куршининки (*kuršininkai* – иммигранты с территории Латвии) живут рядом примерно с XV–XVI веков.

Как полагают археологи, в XIV–XVII веках эти земли были малонаселенными, но этнический состав жителей отличался разнообразием, как и в эпоху викингов (IX–XI века), когда этот край был мультиэтническим регионом, и, по словам археологов, даже провинцией Скандинавии: северный Курш испытал шведское влияние, а южный – датское (Žulkus 2003: 148). Миграция куршей из Курземе (Латвия), а позже латышей на литовское взморье длилась примерно до середины XX века. Переселенцев местные жители называли по-разному: курши, куршининки, копининки (от лит. *kopa* – дюна, т. е. живущие на дюнах Куршской косы). Большинство из них говорило на латышском наречии, которое далеко от древнего куршского языка племени куршей, а также на литовском и немецком языках (Zinkevičius 1999: 55; Kiseliūnaitė 1996: 33; Kiseliūnaitė, Simutytė 2005: 12–13).

Весь XX век был полон радикальных исторических, политических, демографических перемен. В создавшейся мультикультурной среде образ жизни, язык, обычаи, культура и, соответственно, эт-

ническая музыка куршининков и летувининков менялись под воздействием социальных условий, ориентиров государственной политики, церкви, учебных заведений.

Объект исследования — мелодии народных песен куршининков и летувининков. Анализ и сравнение мелодики опирается на относительно немногочисленные, качественно и количественно неравномерные, но исключительно ценные данные: из разных источников собрано 148 мелодий песен куршининков и 718 мелодий песен летувининков. Большую часть песен куршининки пели на языке куршининков (латышском наречии), поэтому возникла необходимость многоаспектного этномузыкалогического анализа (лад, ритмика, диапазон, метр) латышских мелодий. Было проанализировано 754 латышских трудовых песен (ЛТМ I 1958). В ходе анализа устанавливалось соотношение мелодий куршининков и латышских песен, особенно тех, которые зафиксированы в Курземе (Латвия). Цель — исследовать общность и различие мелодики куршининков и летувининков, выявить их взаимодействие. В исследовании использовались методы анализа, статистики, сравнения, синтеза, обобщения.

Обзор источников песен куршининков и состояние их научного исследования

Народные песни куршининков собиратели фольклора начали фиксировать в первой половине XX века. По различным объективным причинам эта работа носила фрагментарный характер. Литовские фольклористы сталкивались с разного рода трудностями, например, с возрастной застенчивостью респондентов (*старому [человеку — Л. П.] некрасиво [несолидно — Л. П.]*), боязнью осуждения со стороны соседей и домочадцев (*будут смеяться, будет ругаться жена*), религиозными убеждениями (*и слава Господу Богу, что светские песни забыты или те, кто их помнят, не смеют заикнуться*), опасением санкций властей (*боятся, что будут наказывать “свыше”*) или якобы неприемлемой среды (*дома петь не может, только в дюнах, где никто не увидит и не услышит*) (ТД III 1937: 90). Очевидны общие неблагоприятные обстоятельства для судеб песенного фольклора куршининков и летувининков: естественное оскудение или сознательно формируемое пиетистами отношение к народной песне как к чему-то позорному, предосудительному, несовместимому с обликом порядочного, набожного человека. Нужно обязательно отметить, что стро-

гих пиетистских установок по поводу народного творчества придерживались летувининки и куршининки, жившие на Клайпедском крае и на Куршской косе. Куршининки Швентойи, судя по имеющейся информации, строгих пиетистских ограничений не придерживались.



**Фотоснимок 1. Dieviņš
(р. 1874 г.) с женой,
Швентойи, Литва**



**Фотоснимок 2. Пограничье
Руцавы. Хозяйство латышей
на Литовской стороне**

В начале XX века латвийский композитор и фольклорист Эмилис Мелнгайлис¹ (1874–1954), собиравший фольклор на Куршской косе, писал, что язык [латышского диалекта — Л. П.] здесь ещё жив, но песни уже почти забыты². Но в межвоенный период в окрестностях Швентойи Мелнгайлис и другие фольклористы обнаружили немало певцов, поющих латышские песни (Mežās 2010: 81–82). Фольклористы Латвии XXI века пишут о положении традиционной куль-

¹ Мелнгайлис передал Архиву фольклора Латвии [*Latviešu folkloras krātuve*] коллекцию из 46 фотоснимков, сделанных в 1921–1931 годах. В ней имеются два снимка (см. 1, 2), запечатлевшие жителей Швентойи, их быт.

² *Kuršu kāpās, kas valodā bagātas, bet dziesmā jau nabagas. Rakst. E. M. 1927* (Vanags).

туры жителей Швентойи начала XX века как о *периоде процветания* (SvDz 2010: 77). Подобное мнение выразил и литовский композитор и фольклорист Юозас Жилиявичюс, утверждавший, что в начале XX века песни куршей (точнее сказать, жителей латышского происхождения), проживающих в Литве, в естественной среде были еще живы (см. сноску 6).

Заметки литовских фольклористов о состоянии языка, фольклора куршининков, проживавших на Куршской косе в середине XX века, не отличаются оптимизмом (см. сноску 4). Они практически совпадают с приведенным выше мнением Мелнгайлеса. Одной из причин, обусловивших такое мнение литовских фольклористов, мог стать языковой барьер. На это указывали и собиратели фольклора (КТР 6), и сами респонденты – куршининки³. С другой стороны, по сравнению с Швентойи, на Куршской косе и северной части Клайпедского края численность населения латышского происхождения значительно меньше, нежели литовцев. Поэтому поддерживать старинные традиции было гораздо сложнее.

Среди первых текстов песен куршининков, зафиксированных литовскими фольклористами, были две песни, записанные в 1936 году в Прейле (Куршская коса) Ионасом Балисом. Местный житель Мартинс Ерцниекс спел по-литовски *Aukšti kalnai lygios lankos* (распространенную песню летуvinинков, имеющую 14 мелодических вариантов) и по-латышски *Es kāpu uz aukstiem [augstiem – Ped.] kalniem* (ТД III 1937: 90). К сожалению, они, как и весь песенный фольклор, собранный этим знаменитым учёным-фольклористом, представлены только словесным материалом – мелодии не зафиксированы.

В 1955 году сотрудники Кабинета народной музыки Литовской государственной консерватории (в настоящее время – Литовская академия музыки и театра) записали несколько текстов и мелодий песен куршининков. Фольклорная экспедиция, возглавляемая Геновайте Четкаукайте, была организована на Куршской косе и в Шилутском районе. В отчете экспедиции отмечено: *Древние жители этих*

³ В то время [середина XX века – Л. П.] в Швентойи начали появляться собиратели фольклора. С литовцами Кристине [Албуже – Л. П.] не связывалась – неужели будешь ломать язык, но латышам двери её дома всегда были открыты (Ap to laiku uz Sventāju sāka braukt folklorā vācēji. Ar lietaviešis Kristīne neiesēlaide – neiesi mēli laužīt, bet latviešām viņas mājas duris vienmēr bi vaļa (SvDz 2010: 13).

местностей — курши. Их обнаружено мало. Большую часть жителей составляют люди, переселившиеся из других местностей республики. По этому песен в исполнении старожиллов записано очень мало. Они показались замкнутыми, неразговорчивыми. Большинство из них — протестанты, любящие свои религиозные песни, но им почти не известны песни светские. Мы пытались записать у местных жителей не только литовские, но и куршские песни⁴ (KTR 6).



Фотоснимок 3. Экспедиция фольклористов Литовской государственной консерватории (Адеодатас Таурагис, Антанас Венцкус) на Куршской косе в 1955 году

Архив Энциклопедии Малой Литвы. Оригинал фото хранится в архиве Института этномузыкологии Литовской академии музыки и театра.

Песенный фольклор куршининков Швентойи и Паланги в 1977–1996 годах фиксировали собиратели фольклора из разных институций Литвы и одиночки-энтузиасты, но количество его небольшое (Mukaičė 1997: 43–44). Однако до сих пор лингвисту Дале Киселюнайте, изучающей диалект куршининков, удастся записать песни или их фрагменты в исполнении пожилых куршей. Несомненно, по замечанию Илмарса Межса, если бы энергичных энтузиастов-собираателей фольклора было больше, то и количество подобных материалов и их изданий могло бы существенно возрасти (Mežas 2010: 8, 82).

⁴ *Šiose vietovėse senieji gyventojai – kuršiai. Jų rasta maža. Didesnę gyventojų dalį sudaro iš kitų respublikos vietų atsikėlę žmonės. Dėl to iš senųjų gyventojų buvo užrašyta labai maža dainų. Jie mums pasirodė užsidarę nekalbūs. Daugumas jų – protestantai, mėgstą savo religines giesmes, bet mažai žiną svietiškę. Bandėme užrašyti iš vietinių gyventojų ne tik lietuviškas, bet ir kuršiškas dainas* (KTR 6).

Первые попытки изучения мелодики песен куршининков, которые основаны на конкретном музыкальном материале, принадлежат этномузыкологу Лорете Мукайте. В ее статье *Šventosios kuršininkų liaudies dainų ypatumai* (Mukaičė 2000: 33–35; 2001: 9–11) исследуется тематика и мелодии песен куршининков и содержится мысль о некотором интонационном подобию мелодики куршининков и летуvinинков, живущих в северной части Клайпедского края, но оценивать их взаимодействие предлагается осторожно. Обобщение опирается на мелодии песен Керста Балчюс, Андрейш Балчюс, Керста Балцере. Внимание автора сосредоточено на песнях, которые пелись на литовском языке, но о влиянии латышской традиции автор статьи не сомневается.

О некоторых упоминаниях субстрата мелодики куршей, о возможном влиянии на мелодику жямайтов или о мелодиях куршининков писали и классики литовской музыкологии Ядвига Чюрлёните (*Čiurlionytė* 1969: 311)⁵ и Юозас Жилявичюс (*Žilevičius* 1958: 261)⁶. Но их положения недостаточно аргументированы и не подтверждены примерами мелодий.

Мелодику куршининков и летуvinинков сравнивала и изучала автор настоящей статьи (Petropienl 2006: 89–107; 2007: 169–183). Вернуться к этой теме, проверить ранее выдвинутые предположения вдохновило новое ценное издание песен куршининков *Pa vėjame es dziedāju* (SvDz 2010).

⁵ Чюрлёните, писавшая о мелодике песен жямайтов, выдвинула предположение, что *в недрах мелодики этого края [Жямайтии – Л. П.] кроются родственные им особенности куршей. [...] Вероятно, что близкое соседство куршей оставило следы и в мелодике жямайтов (.šio krašto melodikos pačiose gėlmėse slypi jiems giminingų kuršių ypatybės. [...] Galimas dalykas, kad artima kuršių kaimynystė paliko pėdsakų ir žemaičių melodikoje)* (*Čiurlionytė* 1969: 311).

⁶ Известно, что большинство куршей, хотя и не понимая своего старого языка, всё ещё поют немало своих старых песен, тех самых, которые известны и братскому племени – литовцам. Мелодии куршей со старинными текстами принадлежат к самым архаичным из до сих пор сохранившихся мелодий Малой Литвы. В начале XX века таких мелодий было записано много (*Yra taip pat žinoma, jog daugelis kuršių, nors ir nebesuprasdami senosios savo kalbos, tebedainuoja nemaža senųjų dainų, tų pačių, kurios žinomos ir tos pačios gentės broliams lietuviams. Kuršių melodijos su senoviškais savo tekstais priklauso prie pačių archaiškiausių iki šiol užsilikusių Mažosios Lietuvos melodijų. XX amžiaus pradžioje tokių melodijų buvo daug užrašyta*) (*Žilevičius* 1958: 261).

Латышские учёные, изучающие историю, язык, фольклор Курземы (Латвия), часто обращают внимание на культурное наследие куршининков, живущих в Литве. До Второй мировой войны сотрудники Архива фольклора Латвии проводили здесь экспедиции (1927, 1931, 1932), и эта работа продолжается до сих пор (1957, 1961, 1987–1991, 2004, 2006) (Vanags; Mukaitė 1997: 43; Mežās 2010: 81–82). Но с немалой (особенно ранней) частью этих материалов, исследованиями мелодики песен куршининков латышских этномузыкологов, ознакомиться пока не удалось. В данной работе анализируются мелодии, которые записали Эмилис Мелнгайлис в Бутинге, Прейле (1927), Паланге (1931), Швентойи (1933, 1934), Робертс Малвесс в Ниде (1932), Артурс Салакс в Бутинге (1934) (LTM I 1958) и звукозаписи альбома *Pa vējame es dziedāju* (SvDz 2010). Это составило около половины всего изученного материала, другую половину образовали материалы, собранные литовскими фольклористами (LTR; KTR; KUTRF Šventoji 2000).

Анализ мелодики

И летувининки, и куршининки по вероисповеданию — лютеране. По этой и по другим вышеуказанным причинам, как говорили некоторые респонденты, *пели здесь нечасто и немного* (Mukaitė 2001: 9) Большинство жителей Балтийского побережья занимались рыболовством, а в море *не пением занимаются* (Mukaitė 2001: 9), *ведут себя тихо, не поют и не шумят* (SvDz 2010: 86).

Время, религиозные убеждения и жизненные изменения не смогли стереть народные песни из памяти людей. Некоторые из них знали не только свои песни: летувининки пели те или иные песни куршининков, и наоборот; репертуар обеих этнических групп содержит несколько песен, исполненных по-немецки.

При сравнении мелодики народных песен летувининков и куршининков в первую очередь были определены особенности мелодий куршининков, а затем выявлялись и анализировались параметры общности и различия. Материал песен куршининков позволяет утверждать, что имеется латышский (около 80%) и литовский (около 20%) слои. Летувининки латышских песен напели гораздо меньше (менее 0,5%), хотя, возможно, некоторые из них латышских песен знали и больше, но их никто об этом не спрашивал и не зафиксировал.

Репертуар куршининков двойственный — старинные песни (классический крестьянский фольклор) и новые песни литературного происхождения, называемые *zīņe*. Между собой их разделяют не только структура и семантика поэтических текстов, но и свойства мелодики. Мелодический контур новых песен — довольно вычурный, напоминающий сентиментальные произведения композиторов. Очевидны простые, иногда примитивные гармонические связи, хотя многоголосие не присуще традиционному пению куршининков (и летувининков). Часто встречаемая форма — экспозиция и периодически повторяющийся рефрен — не типична как для старинного латышского, так и для литовского фольклора.

Некоторой части латышских песен куршининков свойственны простые речитативные мелодии: повторяемость звуков, скачкообразная, основанная на интервалах терций, кварт, секст, мелодическая линия, типичные каденции (пример 1, такты 7–8), довольно быстрый темп, ровный ритм. Характерный пример — песня, напетая Микасом Энгелинасом, *Kad mēs mencems strikti griežiam* (KTR 6 (14)). Эта мелодия имеет похожие варианты, которые поются на другие тексты *Tēvis tēvis, tais' man laivu* (LTM I 1958: Fricis Glins, Preila, 1927), *Tēvenc, tēvenc, tais' man laiven* (LTM I 1958: Dore Kalnišķis, Nida, 1932).

Пример 1. Вянте (Литва), 1955. KTR 6 (14)



Большинство таких мелодий *имеют* так называемую *квадратную* структуру, которую отчасти определяет специфический признак текстов латышских песен — симметричные четверостишия четырехстопного хорея. Предполагается, что определенная конструкция помогает лучше запомнить тексты, сохранить их неизменными при передаче из поколения в поколение (Butkus 1995: 129–130). По этой же причине создаётся предпосылка для пения разных поэтических текстов на одну и ту же мелодию. Это заметно при прослушивании звукозаписи, анализе песенных материалов и подтверждается самими респондентами.

Вторую половину песни *Kad mēs mēncems strikti griežiam* (пример 1) составляет бессмысленный набор слогов *ei up sa sa, ei rid la sa, trad rud, ra la la*. Подобные рефрены — *ei stram strādi, lia lia lia, rai rai rai ritam, tralia lia lia lia, ei, jukum jukum, ups ra la la, fidi rala, fidi rala, ei, pumpin pumpin, fol dri, fol dra, fol dra la la* — присущи немалой части (около 30%) мелодий куршининков. Почти без сомнения можно утверждать, что это признак латышской традиции, точнее — характерная черта рыбацких песен Курземе, так как половина их (судя по рассмотренному материалу) такие рефрены содержит. С другой стороны, можно говорить о некотором влиянии германских песен, особенно, если слоги, из которых составлены рефрены, начинаются согласными *ф, г (h)*, например, *fol dri, fol dra, ho la ry, ho lia ra, ho lia ra lia* и т. п.

В песне летувининков *Eisem, sesi, į darželį* (Bj 1997: 84) и в ее вариантах есть аналогичный латышским рефрен *huria, huria, zing fal dralia*. Известная певица летувининков Анна Мажейва такой рефрен идентифицировала как немецкий⁷. Подобные рефрены встречаются и в других песнях летувининков (Bj 1997: 54), жямайтов (LLD X 1995: 393), сувалкийцев (LLD X 1995: 390), аукштайтийцев (LLD X 1995: 392), но их несравнимо меньше, чем в песнях куршининков, а тем более в латышских песнях. Темп песен с такими рефренами быстрее умеренного, поются они отрывисто, иногда штрихом *staccato*.

Мелодиям песен куршининков, напетых по-литовски, присущ широкий диапазон, извилистость линии (скачки кварт, квинт, секст сменяют последовательное движение секунд), метроритмика несколько сложнее, нежели в латышских песнях. Мелодии куршининков, напетые и по-литовски, и по-латышски, показывают, что в стилистике песен этой этнической группы преобладает монофония. Это утверждение справедливо и для тех случаев, когда мелодиям присущ гомофонный склад: такие песни куршининки поют в унисон. Песням летувининков тоже присуща одноголая песенная фактура.

Монофония, традиции унисонного пения — общие особенности мелодики песен этих этнических групп. Те же качества предопределили и другую общую особенность мелодий — широкий диапазон. Диапазон примерно 80% мелодий куршининков достигает интервалов септимы—ундецимы, очевидно преобладают диапазоны октавы (около 37%) и ноты (20%), немалая часть песен поется в рамках сек-

⁷ Но германский рефрен (*Bet vokišks priedainis*) (KUTR 30, KUTRF 96).

сты (14%) и децимы (12%). Совсем не зафиксированы песни, которые пелись в рамках примы—терции. Очень близка к этим данным дифференциация диапазона мелодий летувининков: диапазон сексты—ноны присущ 90% мелодий песен летувининков, также преобладают диапазоны октавы (32%), ноны (22%), чуть меньше мелодий в рамках сексты (19%) и септимы (17%). Несколько другие данные представляют рабочие песни Латвии — здесь дифференциация диапазонов мелодий больше, преобладают мелодии в рамках кварты—ноны, но количество мелодий в рамках октавы тоже не столь малое (около 20%).

Преобладающий вид лада мелодий куршининков — мажор диатонического и гомофонного склада; минор и переменный лад составляют остальную часть мелодий (см. таблицу). Сопоставление данных по виду ладов песен куршининков и летувининков показывает, что их пропорции близки.

Пропорции ладов

	Число мелодий (шт.)	Мажорные лады (%)	Минорные лады (%)	Переменные лады (%)
Летувининки	718	72	13,6	14,4
Куршининки	148	84	13	3
Жямайты	285	99	—	1
Латыши (все регионы)	754	60	34	6
Курземе (Латвия)	233	63	30	7

Имеются и некоторые различия, обусловившие вышеуказанную неравноценность анализируемого материала. Мелодии песен летувининков начали фиксировать в начале XIX века, мелодии куршининков — столетием позже. В XIX веке на юге Малой Литвы было зафиксировано большинство мелодий летувининков минорного и переменного лада. В XX веке таких мелодий найдено гораздо меньше. Следует учитывать и то, что в это время песни летувининков собирались только в северной части Малой Литвы, в Клайпедском крае, где преобладает мелодика мажорного лада (Petrošienė 2004: 139—142). Таким образом, данные имеющегося музыкального материала показывают, что песенному фольклору куршининков и летувининков Клайпедского края присущ мажорный колорит. Следует помнить и исключительно мажорную мелодику живших по соседству жямайтов,

влияние которой заслуживает особого внимания, т. к. здесь имеются интересные противоречия.

Вопрос о взаимодействии мелодики куршининков, летувининков и жямайтов

Так чьи же литовские песни — летувиников или жямайтов — пели куршининки? Информация, полученная от респондентов, противоречива. Некоторые из них рассказывают, что литовские песни они выучили, слушая пение местных жямайтов. *Были такие времена, когда контрабанда шла, жямайты везли те жестянки* [посуда со спиртными напитками — Л. П.]. *Здесь пили и пели. От них старые люди и наши отцы выучились петь литовские песни. Сами куршининки таких песен не строили*⁸ [не сочиняли — Л. П.], рассказывал Андрейш Балчюс. Понятие о песнях жямайтов довольно своеобразное, ничего общего не имеющее с характером музыки: *Она* [мать А. Балчюса — Л. П.] *такие жямайтские пела — одно слово литовское, другое латышское* (Mukaitė 1997: 47; 2001: 10). Это справедливо, т. к. стилистика мелодий песен куршининков, напетых по-литовски, их лады совершенно чужды мелодиям жямайтов. Хорошо известные песни жямайтов — *Dar gaidelis negeiduoje, Visas daineles es išainiavau, Labs ryts, labs vakars, Oi, oi, Dieveli* — куршининки напели минорными мелодиями.

Для сопоставления ниже приводятся песня куршининков *Dar gaidelis negeiduoje* (пример 2) и песня жямайтов *Dar gaidelia negyduoje* (пример 3), которые отличаются не только по ладовым оттенкам, но и по самой природе музыкального мышления. Мелодия песни куршининков извилиста, довольно сложна интонационно и ритмически, несомненно монофонная, натуральный традиционный подпев невозможен. Мелодия жямайтов — тоже извилистая, но повторяющиеся ступени (I, III, V) создают возможность услышать гармонию и подпеть традиционным способом, хотя зафиксирован только ведущий голос.

⁸ *Buva tokie laikai, kai šmukulis eję, žemaičiai vežė tas skardines. Čia gierė ir dainiava. Iš jų seni žmuonis i mūsų tievai lietuviškai išmuko dainiuot. Patys kuršininkai tuokių dainų nestatė* (Mukaitė 1997: 47; 2001: 10).

Пример 2. Керста Балчюс, Швентойи

$\text{♩} = 72$

Dar gai - de - lis ne - gei - duo - je, kad ma - tu - še kie - les.

Dar gai - de - lis ne - gei - duo - je, kad ma - tu - še kie(lès).

VAR.: ① 2,8 3,4,7,9-12 6 5 ② 2,5 ③ 2,10²,11² 3,6,7 9

④ 3,6,7,9 ⑤ 5,8 ⑥ 3 ⑦ 5,9 7,12 10,11

Пример 3 (Gale lauko vienasēdis 1989). Таурагский р.

Dar gai - de - lia ne - gy - duo - ja, kad mo - čiu - ti kie - lē,

o - - - ja, o - ja - ja, kad mo - čiu - ti kiel'.

Очевидно, что полностью доверять словам куршининков о том, что литовские песни они выучили, слушая пение ज्याмайтов, нельзя. Сравнивая поэтические тексты песен куршининков и ज्याмайтов, особенности диалекта, может создаться такое впечатление. Однако несомненно, что мелодиям не свойственны интонационная структура и колорит песен ज्याмайтов. Это подтверждают и сами певцы, указывающие на разнообразие манеры пения ज्याмайтов: *Разница есть, видишь. Мы не должны так долго тянуть одно слово*⁹. Иногда присутствует и резкая оценка: *А как [женщины — Л. П.] ज्याмайтийки поют — не могу слушать*¹⁰ (Mukaitė 1997: 47). Как следует понимать эти противоречия?

⁹ Skirtumas yra, matai. Mes jau neturim ištraukt teip ilgai vienų žuodį (Mukaitė 1997: 47).

¹⁰ Vuo kaip žemaites dainiuo – negaliu klausytis (Mukaitė 1997: 47).

Из данных таблицы *Пропорции ладов* (см. выше) очевидно, что в Латвии, в том числе в Курземе, мажорных песен меньше, здесь немало мелодий минорного и переменного лада. Обязательно следует отметить, что данные для сравнения взяты из сборника рабочих песен, зафиксированных на всей территории Латвии, где, как и в Литве, имеется определенная дифференциация жанров, ладов, стилей пения и т. п. Рабочие песни, как правило, отражают древний слой музыкального фольклора, одновременно и разнообразие ладов. Вполне возможно, что минорный лад не чужд и архаическому музыкальному мышлению куршининков Литвы, но скрывается глубоко в памяти и внезапно прорывается, когда они начинают петь песни жямайтов. Возможно, это связано с манерой пения, интонацией, характером отдельных певцов¹¹; к сожалению, отсутствует возможность сопоставления, так как нет вариантов, напетых разными певцами.

Между тем, почти все песни куршининков, напетые по-литовски, имеют соответствия песням летувининков. Почти идентичны песни *Ai, dūda dūda* (К. Балчюс) и *Ei, dū dū dū dū* (Bj 1997: 14, 83), *Kalni pakalnė* (К. Балчюс) и девять вариантов разных певцов летувининков *Lėki vol'ungi* (Bj 1997: 1, 7, 60 и др.), *Stiklėļ gerdams dūmuojau* (А. Балчюс) и *Stiklėļ gerdams dūmuojau, Kėlėliu jojau vandravau* (Bj 1997: 52, 54).

Пример 4. Керста Балчюс, Швентойи

♩ = 68

Stik - le - lį ger - dams dū - muo - jau, kur ši nak - te - lė

nak - vuo - sio, fo - l dri, fo - l dra, fol dra la la, kur ši nak - te - lė nak - vuo - sio.

VAR.: ① 5 ② 3 ③ 6 ④ , 4,5,8,9 ⑤ 6 ,

¹¹ Керста Балчюс — незаурядная личность, это творческая, импровизирующая певица. Когда бывает хорошее настроение, в тот же день, ту же самую песню она может спеть несколько раз и все по-другому (*Kersta Balčius – neeilinė asmenybė, tai kūrybinga, improvizuojanti dainininkė. Būdamą geros nuotaikos, tą pačią dieną tą pačią dainą ji gali padainuoti kelis kartus vis kitaip*) (Mukaičė 2001: 10).

Пример 5. Клайпедский р. (Bj 1997: 54)

♩ = 132

Stik - lē - lī ge - r - dams dū - mo - jau, kur šī nak - te - li nak - vo - su. Ho lia

ry, ho lia ra, ho lia ra lia, kur šī nak - te - li nak - vo - siu.

А. Балчюс рассказывал, что песню *Stikleļj gerdams dūmuojau* пел его отец, когда пил магарыч. *Отец имел две лодки, сдавал их в аренду другим рыбакам. Придут рыбаки, принесут бутылку водки, вот тогда был праздник. Тогда все трое будут пить, говорить и петь. Вот тогда и был праздник рыбаков. На Новый год, когда эти договоры заключали, считалось, что будут пить магарыч*¹² (KUTRF 363). Судя по стилистике мелодии (пример 6), упомянутые *другие* рыбаки должны были быть летувининками. Песня жямайтов звучала бы совсем иначе:

Пример 6. Скуодаский р. (LLD X 1995: 393)

♩ = 124

Ke - le - liu juo - dams dū - muo - jau, kur šī nak - te - li nak - vuo -

siu, fud - ry fud - ria, fud - ria lia - lia, kur šī nak - te - li nak - vuo - siu.

Некоторые мелодии песен летувининков и куршининков, например, *Visas daineles es išdainavau* (А. Балчюс) и *Dvi tris naktelis, Oi, vainiki vainikėli* (Bj 1997: 73, 75), *Eikem, sesres, į darželį* (А. Балчюс) и *Eisem, sesi, į darželį* (Bj 1997: 84), имеют определенные общие интонационные элементы, хотя они и не вполне совпадают.

¹² *Ateis žvejai, atsineš buonki šnapšis, vuo tad bova šventi. Tad visi trys gers, ruodas ves i dainiuos. Vuo tad vis ta žvejų šventi buv. Ant Nauju metu, kumet tas sutarts sudarys, skaities magaryčes sugers* (KUTRF 363).

Латышские песни куршининков знали и летувининки. Известная певица летувининков Анна Мажейва, родившаяся и долгое время жившая в приморской деревне Карклининкай, знала несколько латышских песен или их фрагменты. По-литовски она напела латышскую песню *Tėti, tėti, dirbk man l'aiṽq* (Bj 61). Эту песню она, как сама рассказывала, выучила в школе¹³.

Похожий вариант *Tėvin, tais man laiva* на ту же мелодию в 2000 году напели певицы из Швентойи Анна Куршине, Алма Флакса, Мария Путрус (KUTRF Šventoji, 2000). В Курземе (Латвия) эта мелодия тоже хорошо известна (пример 8).

Пример 7. Клайпедский р. (Bj 1997: 61)



Пример 8. Талсинский р., Латвия (LTM I 1958: 306)



Обобщая совокупность изучаемого музыкального материала, сопоставляя аналогичные примеры песен летувининков, куршининков, жямайтов, можно предположить, что мелодика куршининков ближе к мелодике летувининков, нежели к мелодике жямайтов. Скорее всего, литовские песни куршининки позаимствовали не у жямай-

¹³ Комментарий певицы: [Эту песню] короткую получила (выучила — Л. П.) в школе ([Pia daina] *ta trumpā tik iš mokyklā buvau* [gavusi]) (KUTR 30, KUTRF 96). К. Балчюс тоже вспоминала, что петь литовские и латышские песни ее и других детей учила учительница из Латвии (Mukaitė 1997: 47).

тов, а у летуvinинков, которых по причине сходства языка куршинки могли считать и называть жямайтами.

Большинство родственных мелодий летуvinинков и куршининков зафиксировано в географически близких местностях: Швентойи, Карклининкай, Гирулай — там, где они жили в близком соседстве.

Комментарии респондентов свидетельствуют, что заимствование чужого языка, фольклора шло естественным путем: в совместных делах рыболовства, подтверждении договоров, подработке наемными рабочими в Клайпеде и хозяйствах края, проживании в смешанных браках.

Выводы

Репертуар народных песен куршининков — двухслойный. Основу его составляют многочисленные латышские песни; литовские представлены гораздо скромнее. Среди песен летуvinинков латышских песен куршининков очень мало.

Совокупность особенностей мелодики куршининков показывает, что в ней прослеживаются латышские, литовские и общие качества песенного фольклора обоих народов. Стилистика мелодики песен обеих этнических групп также показывает, что существуют два слоя песенного фольклора — архаический и нового времени.

По основным параметрам мелодики — стилистике (монофония, гомофония), ладам, диапазону, метроритмике — песенный фольклор куршининков и летуvinинков родственен. Рассматривая вопрос о влиянии мелодики литовского (летуvinинков или жямайтов) песенного фольклора на песни куршининков, следует признать, что гомофонное многоголосие жямайтов чуждо музыкальному мышлению и песенной традиции куршининков.

В мультикультурном пограничном регионе литовского приморья, где столетиями в добрососедстве жили летуvinинки и куршининки, происходил естественный взаимонаправленный, хотя и неравномерный, обмен музыкальным фольклором. Условия для такого процесса были благоприятными: близкое соседство, смежные браки, общие трудовые интересы, религиозные убеждения, система просвещения.



**Фотоснимок 4. Куршская коса в 1944 году.
Архив Энциклопедии Малой Литвы**



**Фотоснимок 5. Нида в 1959 году.
Архив Энциклопедии Малой Литвы**

Interaction of the Folk Song Melodics of *Kursininkai* (Curonians, Immigrants from Latvia) and *Lietuvininkai* (Residents of Lithuania Minor)

Lina Petrošienė

Summary

In the lands of the Curonian tribe – in the northern part of Klaipėda Region, on the seacoast, and in the Curonian spit – Lithuanians and Curonians lived by side since approximately the 15th – 16th century. The migration of Curonians, who were later assimilated by Latvians, from Latvian Kurzeme to the seacoast of Lithuania took place till approximately the mid-20th century. Local residents called the newcomers by different names: *kuršiai*, *kuršininkai*, dune dwellers; most of them spoke Curonian, Lithuanian, and German, and sang Latvian and Lithuanian songs.

The research object of the article is the folk songs melodies of Curonians and *Lietuvininkai*. Their analysis and comparison are based on the material which was relatively sparse and different in terms of quality and quantity, however, exceptionally valuable: 148 Curonian and 718 *Lietuvininkai* song melodies were collected from various sources. A significant part of the Curonian songs were performed in Latvian; therefore, Latvian songs were thoroughly studied. The objective of the research was to look into the similarities and differences of the melodics of Curonian and Lithuanian songs in order to reveal the impact of interaction of the musical folklore.

Folk songs of the Curonians residing in Lithuania were first recorded by Lithuanian and Latvian folklore collectors in the early 20th century. Due to different objective reasons, the recording was done in a rather fragmentary way: song presenters felt shy because of their age, the opinion of the neighbours and family, religious beliefs, the allegedly unsuitable environment, or fear of the authorities' sanctions. That reveals one of the circumstances of the common fate of the Curonian and Lithuanian singing folklore: decline/destruction and a deliberately inculcated view of a folk song as something disgraceful, reprehensible, and incompatible with a virtuous person's life typical of practicing Evangelicals (both *Lietuvininkai* and Curonians).

From the scientific viewpoint, the Curonian musical folklore has so far been hardly studied by Lithuanian scholars.

The repertoire of the Curonian folk songs has two layers: a more abundant Latvian (80%) and a scantier *Lietuvininkai* (20%) ones. The *Lietuvininkai* songs include one or two occasional patterns of Latvian Curonian songs.

The character of the Curonian melodics reveals two – an archaic and a more modern – layers. They differ in both the structure and semantics of their lyrics and in the character of melodies.

The totality of the characteristics of Curonian melodies exposes the qualities typical of Latvians, Lithuanians, and ethnic groups of both nations. However, the melodics of the Curonians and the *Lietuvininkai* are related by their principal parameters: stylistics (monophony, homophony), harmonies, ambits, and metro-rhythmics.

To answer the question which folk songs of the Curonians' neighbours – *Lietuvininkai* or Samogitians – made a greater impact on the Curonian songs, one has to admit that the Samogitian heterophony is alien to the Curonian musical thought. The melodies sung by Curonians in Lithuanian were learnt from Lithuanians: almost all of them had identical or very close versions in the *Lietuvininkai* repertoire.

In the multi-cultural border region – Lithuanian seacoast – where Curonians and *Lietuvininkai* lived side by side for seven centuries, natural, although not equal, interchange of musical folklore took place. The interchange was predetermined by a number of circumstances: close neighbourhood, common work, mixed marriages, similar religious attitudes, and school.

Литература

- Balčus, Miķelis, Ilmārs Mežs un Renāte Siliņa-Mielava (2010). Par Sventājas teicējiem. *Pa vėjame es dziedāju. Sventājas dziesmas* (2010): CD-DVD. Sērija *Mantojums*. Upe tuviem un tāliem, 12–21¹⁴
- Bartschas, Christian (2000). *Dainų balsai*. Parengė J. Čiurlionytė, L. Burksaitienė, V. Daniliauskienė. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija
- Bėgau jūružem. Klaipėdos krašto dainos* (1997). Sudarė L. Petrošienė, J. Bukantis. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla
- Butkus, Arvydas (1995). *Latviai*. Kaunas: Aesti
- Čiurlionytė, Jadvyga (1969). *Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai*. Vilnius: Vaga

¹⁴ Текст на литовском – с. 86–95.

- Gale lauko vienasēdis (1989). Sudarē Z. Kelmickaitė. Vilnius: LTSR mokslinis metodinis kultūros centras
- Kiseliūnaitė, Dalia (1996). *Paskutiniosios kuršininkų kartos etninės kultūros ir kalbos reliktai. Vakaryų baltų kalbos ir kultūros reliktai*. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 33–38
- Kiseliūnaitė, Dalia, & Laima Simutytė (2005). *Kuršių Nerijos vietų vardai*. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla
- Latviešu tautas mūzika I. Darba dziesmas (1958). Izlase. Sast. Jēkabs Vītolīņš. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Lietuvininkų žodis (1995). Redaktorių komisija: Norbertas Vėlius (pirmininkas), et al.; parengė Kazys Grigas, et al. Kaunas: Litterae Universitatis
- Lietuvių liaudies dainynas (1980–2003). T. I–XVII. Vilnius: Vaga/Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas
- Lietuvių liaudies melodijos (1999). Sudarė ir parengė J. Čiurlionytė (*Iš Tautosakos darbų* V, 1938). II-asis leidimas. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija
- Mežas, Ilmaras (2010). Rygiškių žvilgsnis į Šventąją. *Pa vėjame es dziedāju. Šventąsias dziesmas*: CD-DVD. Serija *Mantojums*. Upe tuviem un tāliem, 80–85
- Mukaitė, Loreta (1997). Šventojiškė dainininkė Kersta Balčius. *Liaudies kultūra* 4, 43–47
- Mukaitė, Loreta (2000). Šventosios kuršininkų liaudies dainų ypatumai. *Žemaičių žemė* 2 (27), 33–35
- Mukaitė, Loreta (2001). Šventosios kuršininkų liaudies dainų ypatumai. *Vakaryų Lietuvos muzika I*: žurnalo *Tiltai* priedas 7. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 9–11
- Palangos apylinkių latviška tautosaka (2001). Parengė Lilija Kudirkienė. *Tautosakos darbai XIV (XXI)*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 276–281
- Petrošienė, Lina (2004). Lietuvininkų ir žemaičių dainų melodijų panašumai ir skirtumai. *Lietuviai ir lietuvininkai. Etninė kultūra III*: žurnalo *Tiltai* priedas *Mokslo darbai*, 24. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 138–152
- Petrošienė, Lina (2006). Kuršininkų ir lietuvininkų dainų paralelės. *Lietuviai ir lietuvininkai. Etninė kultūra V*: žurnalo *Tiltai* priedas *Mokslo darbai*, 32. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 89–107
- Petrošienė, Lina (2007). *Lietuvininkų etninė muzika: tapatumo problemos*. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla
- Rėza, Liudvikas (1958). *Lietuvių liaudies dainos*. Parengė J. Jurginis ir B. Kmitas. T. I. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla
- Rėza, Liudvikas (1964). *Lietuvių liaudies dainos*. Parengė A. Jovaišas. T. II. Vilnius: Vaga
- Rusnė* (1992). Monografija. Lietuvos kraštotyros draugija. Redaktorių kolegija, Algirdas Matulevičius (spec. redaktorius). Vilnius: Mintis
- Iš Mažosios Lietuvos tautosakos (1937). *Tautosakos darbai III*. Spaudai paruošė Dr. J. Balys. Kaunas: Lietuvių tautosakos archyvo leidinys, 64–91

- Zinkevičius, Zigmas (1999). Terminai, kurie nepainiotini. Kuršių, kuršininkų, naujoji kuršių, Nerijos kuršių ar kopininkų kalba? *Darbai ir dienos* 10 (19), 55–57
- Zinkevičius, Zigmas (1984). *Lietuvių kalbos istorija*. T. I. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla
- Žilevičius, Juozas (1958). Mažosios Lietuvos liaudies muzikos bruožai. *Mažoji Lietuva I*. New York: Lithuanian Research Institute
- Žulkus, Vladas (2003). *Kuršiai Baltijos jūros erdvėje*. Vilnius: Versus Aureus

Иные источники

- Bibliogrāfija Kurzemes novada studijām*. <http://www.tournet.lv/page.php?id=50> (25.02.2012.)
- Kursīte, Janīna. *Rietumbalti un viņu kaimiņi kultūru krustcelēs*. <http://www.lu.lv/par/projekti/petnieciba/2004/kursite/> (25.02.2012.)
- Latviešu folkloras krātuve*. http://www.lfk.lv/melngailis_foto_eng.html (25.02.2012.)
- Pa vējame es dziedāju. Sventājas dziesmas* (2010): CD-DVD. Sērija *Mantojums*. Upe tuviem un tāliem
- Vanags, Pēteris. Kursenieki un to valoda Latvijas un latviešu pētījumos un publikācijās. <http://www.liis.lv/latval/Valoda/Teksts/2nodalja/Citati/10.htm> (25.02.2012.)

Сокращения

- Bj – *Bēgau jūružēm. Klaipēdos krašto dainos* (1997). Sudarē L. Petrošienē, J. Bukantis. Klaipēda: Klaipēdos universiteto leidykla
- KTR – Рукописный отдел фольклорного архива Отдела этномузыкологии Института музыкологии Литовской академии музыки и театра
- KUTR – Рукописный отдел фольклорного архива лаборатории фольклора Кафедры языкознания и этнологии балтов Факультета гуманитарных наук Клайпедского университета
- KUTRF – Фонотека рукописного отдела фольклорного архива лаборатории фольклора Кафедры языкознания и этнологии балтов Факультета гуманитарных наук Клайпедского университета
- LLD – *Lietuvių liaudies dainynas* (1980–2003). T. I–XVII. Vilnius: Vaga/Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas
- LTM I – *Latviešu tautas mūzika I. Darba dziesmas* (1958). Izlase. Sast. Jēkabs Vītolīņš. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- LTR – Рукописный отдел литовского фольклора Института литовской литературы и фольклора
- SvDz – *Pa vējame es dziedāju. Sventājas dziesmas* (2010): CD-DVD. Sērija *Mantojums*. Upe tuviem un tāliem
- TD III – *Tautosakas darbai III. Iš Mažosios Lietuvos tautosakos* (1937). Spaudai paruošė Dr. J. Balyš. Kaunas: Lietuvių tautosakos archyvo leidinys

Performance of Religious Songs on the *Kanklės* in Lithuania in the 19th–21st Centuries

Dr. ethnology Vida Palubinskienė

Associate Professor at the Lithuanian University of
Educational Sciences, Faculty of Education

In the 19th–21st centuries, religious songs gained a significant position in the repertoire of Lithuanian *kanklės* (zither) players, next to dance tunes, secular songs and improvisations. Historical, archival data and the latest materials from ethnic instrument research expeditions indicate that religious songs were accompanied with music of the traditional *kanklės* as early as in the 16th century: in Samogitia, such songs were the archaic *chantbook* songs called *Kantičkinės*, the Mountains of Žemaičių Kalvarija (Samogitian Calvary) and the Way of the Cross songs; in Sudovia, they would accompany the Hours of St. Mary the Virgin; meanwhile, in western, southeastern and southern Aukštaitija and in southern Sudovia – *Mournful Whining*.

Introduction

The issue analysed in the present article is still-existing absence of specialised research related to performance of religious songs (hymns) on the *kanklės* (Lithuanian traditional zither) in Lithuania during the 19th–21st centuries. Researchers of our country's ethnic culture (i.e. Zenonas Slaviūnas, Jadvyga Čiurlionytė, Jonas Švedas, Pranas Stepulis, Vladas Bartusevičius, Marija Baltrėnienė, Romualdas Apanavičius, Alfonsas Motuzas, the author of the present article, etc.) have presented the history of traditional instruments as well as their classification, repertoire and customs related to playing such instruments. Nevertheless, their works nearly lack analyses of religious song performance on the *kanklės* or the position they occupy in ethnic culture.

The object of the research is performance of religious songs on the *kanklės* in Lithuania.

The aim of the research is to make an overview on performance of religious songs on the *kanklės* in Lithuania in the 19th through the 21st century.

Methods applied: typological, analytical, comparative, generalisation.

Traditional Lithuanian musical instruments and music that was performed on them is mentioned rather seldom in written historical sources. Archival historical sources contain quite a number of descriptions regarding cases of performance on the *kanklės* in Lithuania Minor. They contain not only descriptions of playing manners or related customs, but also drawings of musical instruments. The number of drawings is not large; they are repeatedly included in numerous works.

Martin Luther, the initiator of the Reformation provided the following description of East Prussian chanting in the 16th century: *Therefore have the holy fathers and the prophets not in vain employed the Word of God in various songs and playing of instruments [...] and in stringed instruments* (quoted after *Lietuvos evangelikų bažnyčios kalendorius* 1990: 100–102).

The ritual custom of accompanying hymns with the *kanklės* is related to pre-Christian period rites. The Masurian-born collector of Lithuanian ethnographic data, Eduard Karol Samuel Gisevius, also known by the pseudonym *Keliauninkas* (the Traveller) (1798–1880), not only recorded collected materials, but also drew landscapes and rural people dressed in festive garments. In 1846, he also described the look of the *kanklės* used by Prussian Lithuanians and the manner of playing and indicated that the instrument was employed in harvesting festivities, weddings and funerals (cf. Gisevius 1970: 106–140).

In 1897, German ethnographers Franz Oskar Tetzner (1863–1919) and Helene Tetzner (?) published their work *Lietuvių dainos. Litauische Volksesange* (Lithuanian Folk Songs). The authors say, *The Burckhhardt Church Book of 1666 contains a mention of the kanklės that people of the Nida settlement would make by themselves* (Tetzner 1897: 59). The authors also notice that historical sources of the 17th–18th centuries contain frequent mentions of the *kanklės* and treat it as an instrument to accompany songs and hymns (Tetzner 1897: 59).

The Lithuanian musicologist Juozas Žilevičius (1891–1985) analysed the interrelations between the *kanklės* of the Baltic nations and their folklore and mythology. On the basis of folklore, he drew a conclusion that the *kanklės* is an instrument of not only Baltic, but also Lithuanian origin. Žilevičius is likely to be the first to pay attention to the fact that not only there are *kanklės* made on the occasion of a human's death, but their production *always requires water* (Žilevičius 1937).

The researcher Zenonas Slaviūnas (1907–1973) would also give priority to Lithuanian origin of the *kanklės* in the first scientific study work *Lietuvių kanklės (The Kanklės of Lithuania)* published in 1937 (Slavinskas/Slaviūnas/ 1937). He observed that *kanklės* were only known in the western and northern parts of Lithuania and were part of the *Baltic-Finnish kanklės cycle* that *may have formed due to the impact of both: the two nations' affinity, geographical situation and historical circumstances* (Slavinskas/Slaviūnas/ 1937: 291). Accompaniment of sacred hymns with the *kanklės* in the region of Samogitia is also featured in the works of the ethnologist Alfonsas Motuzas (1993: 8). Some data exist that *kanklės*, and, later, violins were used in Sudovia to accompany *the Hours of St. Mary the Virgin* and *Mournful Whining* (Palubinskienė 1997a).

Sources for religious songs (hymns) are found as early as at the beginning of the 17th century. In 1637, the Samogitian bishop Jurgis Tiškevičius invited Jacobin monks to now-Samogitian Calvary (Žemaičių Kalvarija) that was called Gardai at that moment and belonged to the rural district of Alsėdžiai. He established 19 chapels of the Cross there to commemorate the passion of Christ, and Gardai was granted a feast day by Pope Urban VIII in 1639 (Palubinskienė 1997b). Since then, the settlement had been called Gardai Calvary, and later – Samogitian Calvary.

At the behest of bishop Tiškevičius, priests created the *Mountains of Samogitian Calvary* songs and prayers. In the opinion of Prof. Mykolas Biržiška, they were written by Jurgis Kasakauskis, Pranciškus Šrubauskis and Juknevičia (cf. Motuzas, Virbašius 1994).

Lithuanian traditional *kanklės*

Lithuanian traditional *kanklės* (zithers) are musical instruments typical among Balts, Baltic Finns and northwestern Russians. Supposedly, the *kanklės* could have been a magical and ritualistic instrument the version of whose origin from a boat, sledge or coffin is presented in works of Romualdas Apanavičius (Apanavičius 1986): *According to ethnographic and linguistic data it seems likely that the origin of the kanklės must reach back to the times of the first post-glacial period inhabitants. The instrument was used not only for communication, but also for 'travel to the other world'* (Apanavičius, Alenskas, Palubinskienė, Visockaitė, Virbašius 1990: 28). In Lithuania, the *kanklės* is only spread

in the western and northern parts of the country that were, in the opinion of Apanavičius, the limit from which the '*kanklės*' cultural zone extended as far as Finland and Karelia (Apanavičius 1992: 7).

Throughout the entire territory of the *kanklės*, three types of this instrument are known, spread approximately in geographical zones extending from the south to the northeast. Quite a number of common material and spiritual culture features have been distinguished in every zone among nations and ethnic groups living here, according to the archaeological, ethnological, linguistic, anthropological and folklore research data (Apanavičius, Alenskas, Palubinskienė, Visockaitė, Virbašius 1990: 12).

Given that Lithuanian traditional *kanklės* were spread only in the *kanklės* area (type 1 in northeastern Aukštaitija, type 2 in western Aukštaitija and Samogitia, and type 3 in Sudovia), modified and zither-type *kanklės*, on the contrary, could be found in a great diversity of locations throughout Lithuania.

Here we present different examples (types) of instruments that were used and are still used presently to perform religious songs (hymns).



Figure 1. A northeastern Aukštaitian *kanklės* (type 1).
IEM EM 2974. Year 1924.

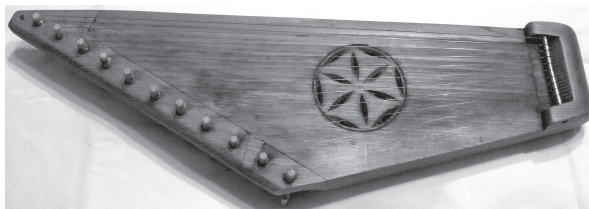


Figure 2. A western Aukštaitian and Samogitian *kanklės* (type 2).
Year 1988.

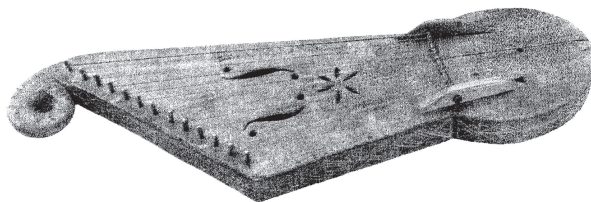


Figure 3. A Sudovian *kanklės* (Type 3).
TMM 26265. Year 1900.

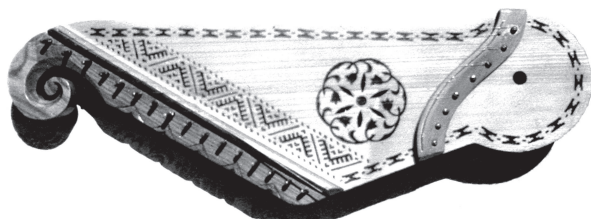


Figure 4. A modified Sudovian *kanklės* (Type 3_a).
Year 1996.

Preconditions that resulted in modification of traditional *kanklės* were influence of the common European culture (including lands where related instruments were used) and confessional differences among Christian beliefs (Apanavičius 2000: 35).

To sum up, we can state that although different-type instruments that were used in Lithuania in the mid-19th through the 20th century have retained their traditional shapes, their construction elements and ways of production have more or less deviated from folk traditions. This could be explained as an impact of Western European musical culture.

The tradition of making music on the *kanklės*, the most archaic of the old Lithuanian instruments began fading in the second half of the 19th century through the first half of the 20th century, when overall spread of whole-nation entertainment instruments started. Meanwhile, it was barely alive around the mid-20th century. The same should be said about modified variations of the *kanklės* that ceased to be used in the traditional culture around the middle of the 20th century.

Lithuanian *kanklės* players having performed or still performing religious songs

Written and archival sources provide very scarce knowledge on *kanklės* performers, and the information is about players of the first half of the 20th century only. It is rather difficult to establish a full view of performers' personalities on the basis of that knowledge. The authors who were in a hurry putting their efforts to describe obsolescent *kanklės* performance would attribute their utmost attention to registering information on the very instrument and music performed on it. Thus their works contain comparatively little information about performer personalities. Materials obtained from expeditions complement and bring accuracy to knowledge on *kanklės* performers of the past and the present and the course of their lives.

The present chapter is dedicated to presenting *kanklės* performers of the 19th through the 21st century who played or are still playing religious hymns.

Alvina Aišparienė-Lapienytė (born in 1909), a resident of Kilučiai (district of Biržai) and a daughter of **Petras Lapienė** (1865–1962, see Figure 5) as well as his nephew Kostas Lapienė (a son of Jonas, Lapienė's brother), a resident of Biržai born in 1927 who were visited during III EED EIA¹ 1989 told the expedition members that Lapienė was very fond of chanting hymns besides his activity of performing glees on the *kanklės*. According to his nephew Kostas, he would say while playing after having put the *kanklės* on the table: *Apply your ear to the table and listen, it sounds better* (Materials from EED EIA 1989).

Throughout his entire life he would only play glees, one dance and, as is known, one religious song on a five-stringed *kanklės*. Lapienė was a good performer of glees and songs, a great storyteller and a very good-tempered man who knew a lot of ancient songs, glees and religious hymns.

Performer **Pranas Dargis** (1908–1990, see Figure 6) residing in the township of Barstyčiai (district of Skuodas) was visited during I EED EIA in 1987. He said he was born in a family of an organist. His father had constructed an organ and three harmoniums by himself. He also made a horn and a clarinet with wooden keys for his son. The family was wealthy, but, as the eldest son studied at the University of Oxford, nothing else remained for Pranas but to stay in his father's farm and do agricultural

¹ EED EIA – here and below abbreviatur from *Ethnic-instrumental expedition – the facts. Archives of the Ethnic Music Institute.*

work. He accomplished a four-year primary school course in Barstyčiai as well as a farming course conducted by the school. Prof. Juozas Žilevičius from Klaipėda Conservatoire noticed his talent and offered Dargis to study music, but he refused due to the aforementioned reasons.

Dargis used to sing in a church choir and accompany it with a harmonium. The choir of Barstyčiai was strong: they would perform not only two-voiced, but also four-voiced masses. It sometimes performed together with the orchestra located in Šatės that ran in 1922–1940 (artistic director – J. Andrijauskas) and was accompanied with an organ. All of the choir singers chanted from score. Dargis was fond of playing melodies of the Mountains of Samogitian Calvary, Mournful Whining, the Hours of St. Mary the Virgin and other hymns (*Materials from EED EIA* 1987).

Performer **Stanislovas Kručas** (born in 1922, see Figure 7) residing in the village of Gėluva (eldership of Ariogala, district of Raseiniai) accomplished the Mechanic School of Raguvėlė and worked as a mechanic in Ariogala. He learned to play the modified Sudovian *kanklės* at the age of 12–15 from his sister Stanislava Žvingelienė-Kručaitė (1918–1965) who played in the Krekenava *kanklės* ensemble directed by Stanislovas Rudys.

Kručas mostly played the *kanklės* in solo; meanwhile, he played the violin in bands. He intensively played the *kanklės* up to 1946. Around 1965, when his sister died, he took over her instrument and resumed playing more intensely. He has been performing mostly different religious songs for the last 20 years (Kručaitė 2009).

Leonas Puskunigis (1910–1994, see Figure 8) shared not only memories of his father, but also of himself when visited in 1992. In 1931, he accomplished Kaunas Teacher Seminary, and in 1936 – the Higher Course of Physical Education. He was a coach emeritus of Lithuania. Up to 1943, Puskunigis was the head of Marijampolė Sports District. In 1943–1945, he was a prisoner at Stutthof Concentration Camp. After the Second World War, he worked as a senior lecturer and coach for athletes at the Institute of Physical Education. He learned playing the *kanklės* from his father Pranas Puskunigis.

In 1977–1979, he directed the Skriaudžiai *kanklės* ensemble and was an active ensemble member later, often invited to play solo. Puskunigis would popularise his father's creative heritage and willingly share his memories. After retirement, Puskunigis lived in his parents' homestead in Skriaudžiai and eagerly played various religious songs (Puskunigis 1985).

In 2003–2005, when the author spoke with organist and *kanklės* player **Jonas Gregoravičius** (born in 1912, see Figure 9), the latter told

her he had moved to Merkinė, a Dzūkian settlement of exceptional beauty from Sudovia (rural district of Sasnava). He worked as an organist for 42 years. In his words, he had paid a visit to Pranas Puskunigis, father of the *kanklės* to learn playing. He later taught others to play the instrument (Gregoravičius 1995).

Among his disciples, also, was his future wife Kleofa Gavorskaitė (1911–1999). Gregoravičius is a good drawer and carver as well as creator of religious songs accompanied with the *kanklės*. Seven years ago, Gregoravičius also bid my sister Daiva a graceful farewell with his hymns accompanied with the *kanklės* in her last journey to the Better World.

In 1952, a *kanklės* quartet (Lungienė 1999) assembled in the village of Juodonys (district of Rokiškis) whose members were **Paulina Tumienė-Gikytė**, **Julė Starkuvienė-Baltuškaitė**, **Adelė Niauraitė** and **Liucija Niauraitė** (see Figure 10). Following some short joint rehearsals, it started performing in various events in the district of Rokiškis.

A great supporter of *kanklės* performance was Lionginas Neniškis (1915–1989), a parson of Duokiškis and enlightened person, *as if he were a second Strazdelis* (Motuzienė 2002: 20) who could play the *kanklės*, liked, highly valued and esteemed *kanklės* music. Therefore, he supported in every way possible the Juodonys *kanklės* quartet that was fond of performing hymns.



Figure 5. P. Lapienė in Kviriškis Grange (Biržai county).
Photo by B. Buracas, 1937
(KIM neg. 3722).



Figure 6. P. Dargis in Barstyčiai (district of Skuodas).
Photo by N. Visockaitė-Lungienė, 1988.



Figure 7. S. Kručas in Gėluva Recreation Centre (Eldership of Ariogala, district of Raseiniai).
Photo by A. Auškalnis, 1987.

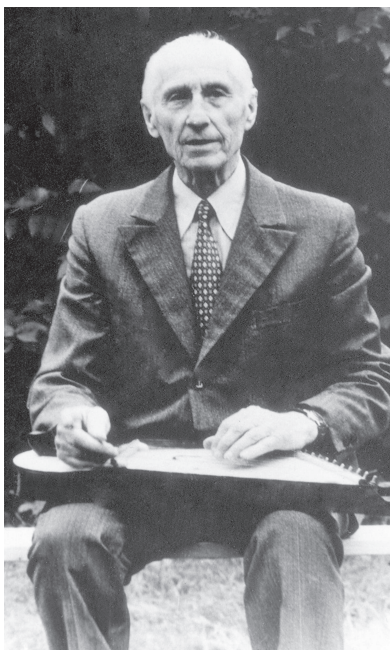


Figure 8. L. Puskunigis in the village of Skriaudžiai (Marijampolė county).
Photo by V. Alenskas, 1990.



Figure 9. J. Gregoravičius with his wife Kleofa. Merkinė.
Photo by E. Virbašius, 1990.



Figure 10. The *kanklės* quartet of Juodonys in Juodonys village (district of Anykščiai), 1954 (Lekavičienė 2002: 21).

Religious songs were and are still performed on different occasions in the majority of Lithuanian cities, towns and smaller settlements: Kaunas, Klaipėda, Krekenava (district of Panevėžys), Laukuva (district of Šilalė), Panevėžys, Skriaudžiai (district of Prienai), Šiauliai, Užpaliai (district of Utena), Vilnius, etc.

We hereby present a table of data on *kanklės* players who have performed religious hymns in all Lithuanian regions at different periods.

Table 1.

Solo performance of religious songs in Lithuania
in the 19th through the 21st century

Number of performers	Average age	Period	Type of <i>kanklės</i>	Hymns
18	80	1865–2011	1, 2, 3, 3 _a	Various

The *kanklės* had been regarded in Lithuania as an instrument to be played by men since the oldest times, yet the tradition of male music making dwindled in the 20th century, as one third of *kanklės* performers were already women. Religious songs are mostly accompanied using the Sudovian (type 3) *kanklės* that spread all over the country as a symbol of national identity after the declaration of Lithuanian independence.

Table 2 presents data on ensembles performing religious songs on the *kanklės* in Lithuania in the 20th through the 21st century.

Table 2.

Ensemble performance of religious songs in Lithuania
in the 20th through the 21st century

Number of ensembles	Period	Type of <i>kanklės</i>	Hymns
11	1906–2011	2, 3, 3 _a	Various

As few as eleven *kanklės* ensembles performing religious songs could be found throughout the period analysed. In 1996, when materials were collected for the article (Palubinskienė 1996: 45), quite a number of still existing ensembles accompanying various hymns with the traditional *kanklės* were recorded.

Unfortunately, the situation has strongly changed over the recent 15 years – and it has changed not for the better. Regrettably, the old ethnic instruments are rapidly substituted with imported ones: guitars, electric instruments, etc.

Religious songs performed on the *kanklės*

The antique cultural heritage and attitude towards the surrounding world did not fade out even after total entrenchment of the Christian religious ideology. This is reflected in usage of national musical instruments in funeral and church rituals. In northern and eastern Aukštaitija, the *kanklės* was used to accompany hymns performed in evangelical protestant community masses and religious meetings of the community. Emilija Čigienė (1898–?) remembers that in her childhood chanting used to be accompanied with the *kanklės* during community worshiper assemblings when they were organised at villagers' homes instead of the church (Trapulionytė 2001: 29). In Biržai county, *kanklės* music used to be performed in the last eve at funerals, before escorting the dead to the cemetery (Motuzas 1989: 20). Although scarce, facts of religious song performance reflect that hymns were nonetheless accompanied with the *kanklės*, despite the informants not presenting the manner of performance.

Supposedly, the manner of performance having developed since the oldest times could also be impacted by ecclesiastical musical culture.

Relatives of Petras Lapienė living in Biržai mentioned that he used to play the evangelical reformat hymn *Dieve Tėve nielas* (O' God, Our Dear Father). The daughter remembered that her father was very fond of playing the *kanklės* and chanting for his relatives (*Materials from EED EIA* 1989).

Lapienė's brother, organist Povilas Lapienė (1908 –?) claimed that Petras would play religious songs for certain. E.g. the northeastern Aukštaitian manner of performance is used when playing the hymn *Dieve Tėve mielas* (O' God, Our Dear Father) (see Example 1): touching one string with the fingernail of the second finger of the right hand and using an anticipated stable position of left hand fingers (*Materials from EED EIA* 1989).

Reinholdas Moras (born in 1956), an evangelical reformat vicar of Biržai remembers to have heard hymns performed on the *kanklės* in the church and the churchyard of Nemunėlio Radviliškis in his childhood. Instruments would be hung around performers' necks. This was the way *people played while walking to church feasts from faraway villages, having hung their kanklės* (*Materials from EED* 1989).

The Catholic priest S. Ikamas (beginning of the 20th century) who resided in the village of Gervėlnai (rural district of Papilys, Biržai county) as well as his mother Valerija Jokubėnytė-Ikamienė (1888–1961) and grandfather Gabrielius Jokubėnas (born in the 19th century) used to perform religious songs on the Sudovian-type *kanklės*.

During ethnic instrumental research expeditions of 1989, 1990, 1998 and 2002, the informants Morta Rožanskaitė-Miknevičienė (born in 1918), Juozas Lašas (1912–2005), Egidija Makuškaitė-Lekavičienė (born in 1960) and others mentioned a 10–12 player ensemble of Svėdasai (district of Anykščiai) directed by Petras Vinkšnėlis (? – around 1978) that used to perform the hymn *Ave Maria*, etc.

In 1989, the performers of the Rozalimas township (district of Pakruojis) Morta Rožanskaitė-Miknevičienė (born in 1918), Morta Rožanskaitė (1943–1979), Ona Rožanskaitė (born in 1921) and K. Rožanskas (?) performed the psalm *Dievas mūsų prieglauda ir stiprybė* (God is Our Shelter and Strength), etc. They used to participate in different events and play in the church of Rozalimas.

In 1989, Agota Paukštytė-Tamulaitienė (born in 1917) living in Sėdėžius (district of Jurbarkas) remembered a *kanklės* ensemble consisting of 6–7 girls existing in Antalieptė School of Agriculture and Craft (Antalieptė, Zarasai county) during her studies around 1935–1937. The ensemble was headed by Sister Stanislava, a nun housemother. Next to various ancient songs and dances, religious songs made a constituent part the repertoire.

Leonas Puskunigis who lived in Skriaudžiai (district of Prienai) used to perform the following carols and hymns on the *kanklės*: *Sveikas, Jėzau*

gimuis (Glory to the Newborn King), *Bernelis gimė Betliejui* (A Boy is Born in Bethlehem), *Užgiedokime linksmai* (Let Us Sing and Rejoice), *Linksminkis, žeme* (Rejoice, World!), *Ateik, Dvasia Šventoji* (Come, O' Holy Spirit), *Jėzau, geriausias mano globėjas* (O' Jesus, My Best Protector), *Garbinkime širdį Jėzaus maloningą* (Praise the Gracious Heart of Jesus), and *O skaisčiausia, o gražiausia* (O' the Most Virgin and Beautiful).

A number of Sudovian *kanklės* performance facts were encountered in Dzūkija. J. Gregoravičius (born in 1912) originating from Sasnava (district of Marijampolė) has been performing religious and self-created hymns throughout his entire lifetime, next to folk and national songs as well as ancient dances.

The violin player Pranciškus Jankauskas (1908–?) from Šilalė and Teodora Čepauskaitė-Šeputienė (born in 1915) recalled performance of songs and sacred hymns by player Adomas Čepauskis (1879 – around 1950) from the village of Balsiai – the ones that he performed in long winter evenings. He used to play songs from the Mountains of Samogitian Calvary cycle: *Jėzų Kristų Judošius* (Judas Sold Jesus Christ), *Atmink, krikščioni* (Remember, O' Christian!), etc. and accompany them with the *kanklės*.

Another performer of religious songs who accompanied them with the *kanklės* was Vaikasaitė-Burbienė (?) from the village of Avyžliai (district of Akmenė).

It is a must to mention that a position of special significance in Samogitian, southern and western Aukštaitian, southern Sudovian (and Dzūkian in the mid-20th century) repertoire of the *kanklės* belonged to religious hymns. Samogitia is famous for its songs and folk dances and the most famous for its oldest *kantičkinės* (chantbook songs) and hymns of the *Mountains of Samogitian Calvary* cycle. They are Catholic religious songs praising St. Mary the Virgin and narrating Jesus Christ's Way of the Cross. The Calvary Mountain Cycle consists of 20 prayers and songs. The Mountains (Stations of the Cross) are walked not only on 2–9 July by visiting special places (chapels established specially during the solemn feast of the Visitation of the Blessed Virgin Mary), but are also chanted at homes during funerals and commemorations of the dead, and during the Holy Week in churches. Presently, on the contrary to the old times, people perform the ritual of walking the Mountains all the year round (Motuzas 1993: 9). *Kanklės* music still sounded with religious hymns as late as approximately in the mid-20th century. Pranas Dargis (1908–1990), a chanter and *kanklės* player from Barstyčiai village (district of Skuodas) used to accompany the *Mountains* songs with the *kanklės* (Motuzas 1993:

8). In Samogitia, songs of the Way of the Cross are chanted using one melody and are characterised by great variability (Palubinskienė 2009: 340) (see Example 2).

Religious songs accompanied with the *kanklės* could be compared with Lithuanian folk songs. Their accompaniment is quite simple: the instrumental tune is the same as the melody sung or chanted. Usually two voices are performed in parallel thirds (see Example 3).

To accompany a hymn, the plectrum manner of playing is used: left hand fingers cover strings unnecessary for the accord and touch strings to get sixteenth notes, while the plectrum held in the right hand is pulled away from the player across the strings. Sometimes performers decorate melodies with single sixteenths or chords.

Such accompaniment of religious songs depends on the musician's technical possibilities as well as on the will and ability to improvise.

Songs of the Hours of St. Mary the Virgin, sometimes called *Gadzin-kos* or *Adynos* in the folk mode are performed in early morning hours during Advent and the month of May. In the 19th century, especially widely did they spread in Sudovia. Eventually, *The Hours* became a mandatory part of prayers blessing St. Mary the Virgin. They were chanted with accompaniment of traditional musical instruments, either in the church or at home, and, in the case of Samogitia, even outdoors (Motuzas, Virbašius 1994). Based on the tradition, all of the songs constituting *the Hours* are chanted using one tune (see Example 4).

Shrovetide is followed by Lent (Fast) – the time for concentration, repentance and meditation intended to remember the passion of Christ and to get ready for the feast of resurrection, i.e. Easter. Lent is characterised by performance of songs called *Mournful Whining*. *Mournful Whining* is supposed to have come to Lithuania with Jesuits. In the second half of the 19th century, they were already performed in almost every church or home. They became a part of Lent prayers, especially in south-eastern and southern Aukštaitija as well as southern Sudovia. The cycle of *Mournful Whining* songs consists of three parts. The tunes are authentic and peculiar to every individual region of Lithuania. They are performed in either one or two voices. Based on the tradition, religious songs were accompanied in the region of Sudovia with the *kanklės*, and later – with the violin (Palubinskienė 1994: 244, see Examples 5–6²).

² Abbreviations used in Examples 1–6: AMAA – Personal archive of Alfonsas Motuzas; IEM EM – National Museum of Lithuania; KIM – Personal negative

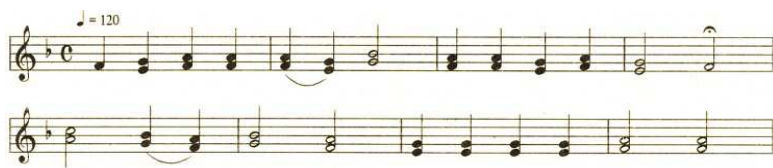
*Example 1. The hymn Dieve Tēve mīlas (O' God, Our Dear Father)**

Performed by Petras Lapienė. VPAA, transcribed by Povilas Lapienė.



Example 2. An excerpt from the hymn Garbinkime Švenčiausiąjį Sakramentą (Praise the Holy Eucharist) performed at the beginning and the end of the Mountains of Samogitian Calvary during the Feast of St. Mary the Virgin

Performed on the *kanklės* by Pranas Dargis. Transcribed by Alfonsas Motuzas (1993b: 88).



Example 3. The hymn Marijos vardas (The Name of Mary) – the final hymn of walking the Mountains of Samogitian Calvary

Performed on the *kanklės* by Pranas Dargis. Transcribed by Alfonsas Motuzas (1993a: 44).



record book of Balys Buračas at Vytautas the Great War Museum; Kr. Šv. A RIA – Archive of Kretinga St. Anthony Institute of Religious Studies; Švč. MMV – Hours of St. Mary the Virgin; TMM – Lithuanian Theatre, Music and Film Museum; VPAA – Personal archive of Vida Tarnauskaitė-Palubinskienė.

* *The hymn is chanted one octave higher.*

Example 4. *Aušrinė* (Morning Star – an anthem)

Performed on the *kanklės* by Pranas Dargis. Švč. MMV, AMAA, transcribed by Alfonsas Motuzas.



Example 5. Initial hymn

Performed on the *kanklės* by Pranas Dargis. Kr. Šv. A RIA, transcribed by Alfonsas Motuzas.



Example 6. Short final hymn

Performed on the *kanklės* by Pranas Dargis. Kr. Šv. A RIA, transcribed by Alfonsas Motuzas.



According to Motuzas, a researcher of Christian ritual music, local customs and music having existed in parallel with the Church's liturgy allowed envisaging inheritance from pre-Christian religious culture (Motuzas 2003: 253). This fact allows supposing that the manner of playing the *kanklės* having developed since the old times may have also been influenced by musical culture of the Church. The ancient cultural

experience and world outlook did not disappear even after total entrenchment of the Christian religious ideology. This is reflected in usage of folk music instruments in funerals and church rituals. Although somewhat scarce, facts of performing religious songs on the *kanklės* reflect that this instrument was still used to accompany religious songs, yet the informants do not indicate the manner of playing (Palubinskienė 2011: 106).

The second half of the 19th century through the first half of the 20th century was characterised in the tradition of *kanklės* music by entrenchment of performance of religious songs on the *kanklės*, next to playing dance tunes and songs in the regions of western, southeastern and southern Aukštaitija, Samogitia and Sudovia.

Conclusions

The analysis of written sources, published research materials and data obtained from ethnic-instrumental expeditions conducted in relationship with the *kanklės* indicates the following:

1. Religious songs were performed in Lithuania using different types of the *kanklės*. The spread and existence of ethnic-type *kanklės* was determined by tradition. The modification of traditional *kanklės* depended on the common European cultural influence as well as confession differences among Christian beliefs in the lands where *kanklės* were used.
2. In the 19th–21st centuries, religious songs gained a significant position in the repertoire of Lithuanian *kanklės* players, next to dance tunes, songs and improvisations.
3. Historical, archival data and the latest materials from ethnic instrument research expeditions indicate that religious songs were accompanied with music of the traditional *kanklės* as early as in the 16th century: in Samogitia, such songs were the archaic *chantbook* songs called *Kantičkinės*, the Mountains of Samogitian Calvary and the Way of the Cross songs; in Sudovia, they would accompany the Hours of St. Mary the Virgin; meanwhile, in western, southeastern and southern Aukštaitija and in southern Sudovia – *Mournful Whining*.
4. The songs of the Mountains of Samogitian Calvary and the Way of the Cross are chanted in one melody and are not characterised by high variation. Presently, on the contrary to the old times, people perform the ritual of walking the Mountains all the year round; the Hours of St. Mary the Virgin are also chanted in one melody. They

were chanted with accompaniment of traditional musical instruments, either in the church or at home, and, in the case of Samogitia, even outdoors. The tunes of *Mournful Whining* are authentic and peculiar to every individual region of Lithuania. Based on the tradition, religious songs were accompanied in the region of Sudovia with the *kanklės*, and later – with the violin.

While performing religious songs, *kanklės* players have retained the most important melodic features of western Aukštaitians, Samogitians and Sudovians: domination of the major, homophonic polyphony, simple rhythmic composition and non-complicated metre. It is true to say that religious songs performed on the *kanklės* have remained identical to those performed vocally. Therefore, we may state that *they have not become independent instrumental pieces from the repertoire of the 'kanklės'* (Palubinskienė 2009: 245).

Reliģiskās dziesmas lietuviešu kanklētāju repertuārā 19.–21. gadsimtā

Vida Palubinskienė

Kopsavilkums

19.–21. gadsimta lietuviešu kanklētāju repertuārā līdzās deju melodijām, laicīgām dziesmām un improvizācijām nozīmīgu vietu ieņem reliģiskās dziesmas. Vēstures, t. sk. arhīvu dati un jaunākie etnisko instrumentu izpētes ekspedīciju materiāli liecina, ka jau 16. gadsimtā reliģisko dziesmu pavadījums tika uzticēts tradicionālajām kanklēm: Žemaitijā šādas dziesmas bija Kalvarijas kalnu un Krustaceļa dziesmas, kas iekļautas senajās dziesmu grāmatās (t. s. *kantičkinė*); Sudovijā kanklētāji spēlēja pavadījumu Svētās Jaunavas Marijas stundu dziesmām; bet Augštaitijas rietumos, dienvidos un dienvidrietumos, kā arī Sudovijas dienvidos skanēja t. s. *sėru raudas* jeb raudu dziesmas.

Pētījuma priekšmets ir lietuviešu reliģisko dziesmu atskaņojums kankļu versijā. Pētījuma mērķis ir raksturot šāda atskaņojuma dažādas versijas 19.–21. gadsimta Lietuvā. Pētījuma metodes ir tipoloģizācija, analīze, salīdzinājums un vispārinājums.

Kristīgo rituālu mūzikas pētnieks profesors Alfons Motuzs pamatoti norāda, ka vietējās paražās un reliģiskajā mūzikā, kas eksistējusi paralēli baznīcas liturģijai, saskatāma saikne ar pirmskristietības reliģiskās kul-

tūras mantojumu (Motuzas 2003: 253). Tādējādi varam pieņemt, ka arī kopš senatnes pazīstamo kankļu spēli, iespējams, ietekmējusi baznīcas mūzika. Senā kultūras pieredze un pasaules uzskats neizzuda pat pēc pilnīgas kristīgās reliģijas iesakņošanās Lietuvā. Tas atspoguļojas tautas mūzikas instrumentu izmantojumā bērnu un baznīcas rituālos. Lai gan liecību par reliģisko dziesmu atskaņojumu kankļu versijā nav daudz, tomēr tās pierāda, ka šos instrumentus lietoja reliģisku dziesmu pavadījumam; tiesa, spēles veids pieejamajos informācijas avotos nav aprakstīts.

Atskaņojot reliģiskās dziesmas, kanklētāji saglabājuši vissvarīgākās Rietumaugštaitijas, Žemaitijas un Sudovijas melodijām tipiskās iezīmes: to vidū ir mažora prioritāte, homofoni polifons izklāsts, vienkāršs ritms un metrs. Mūzikas materiāls reliģisko dziesmu vokālajās un instrumentālajās versijās ir identisks. Tādējādi varam secināt, ka kankļu versijas nav kļuvušas par autonomu, no vokālā pirmvarianta neatkarīgu reliģiskās mūzikas atzaru.

Atslēgvārdi: tradicionālās lietuviešu kankles, kankļu mūzika, reliģiskās dziesmas, Žemaišu Kalvarijas kalni, Svētās Jaunavas Marijas dziesmas, *sēru raudas*.

Bibliography

- Apanavičius, R. (1986). Kanklių kilmė ir baltų bei Pabaltijo finų etnogenezė. *Mokslas ir gyvenimas* 11, 18–19
- Apanavičius, R. (1992). *Baltų etnoinstrumentologija / Vydijos priedas*. Kaunas: Kauno lietuvių tautinės kultūros centras
- Apanavičius, R. (2000). Krikščioniškų konfesijų įtaka Baltijos tautų kanklių ir kankliavimo raidai XIX a. – XX a. I pusėje. *Soter* [Religijos mokslo žurnalas] 3 (31), 27–40
- Apanavičius, R., V. Alenskas, V. Palubinskienė, N. Visockaitė & E. Virbašius (1990). *Senosios kanklės ir kankliavimas*. 1-asis leidimas. Vilnius: Eksperimentinė technikos paminklų restauravimo įmonė
- Gisevijus, E. (1970). Prūsų lietuvininkų liaudies gyvenimo scenos. *Lietuvininkai. Apie Vakarų Lietuvą ir jos gyventojus devynioliktoje amžiuje*. Parengė V. Milius. Vilnius: Vaga, 106–140
- Lekavičienė, E. (2002). Čia skambėjo ir tebeskamba Juozo Lašo kanklės. *Juozo Lašo asmenybė. Kankliavimo tradicijos Aukštaitijoje: konferencijos, skirtos kanklių meistro Juozo Lašo 90-mečiui, medžiaga*. Užpaliai: UAB Utenos spaustuvė, 20–26
- Lietuvos evangelikų bažnyčios kalendorius 1990* (1990). Tauragė-Vilnius-Kaunas: Lietuvos evangelikų liuteronų bažnyčia, 100–102

- Motuzas, A. (1991). Ir giedant šventas giesmes. Tautiniai muzikos instrumentai Biržų evangelikų reformatų bendruomenėje. *Biržų kraštas: etnomuzika / Informacinis leidinys*. Biržai, 20–23
- Motuzas, A. (1993a). *Žemaičių Kalvarijos Kalnai ir Kryžiaus kelias / Istorinė, etnografinė, etnomuzikologinė medžiaga*. Kretinga: Kretingos Šv. Kazimiero provincijos Mažesniųjų brolių vienuolynas
- Motuzas, A. (ed., 1993b). *Žemaičių Kalvarijos Kalnai. Šermeninės giesmės. Melodijų rinkinys*. Vilnius: Katalikų pasaulis
- Motuzas, A. (2003). *Lietuvos Kalvarijų Kryžiaus kelių istorija, apeiginiai papročiai ir muzika*. Monografija. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla
- Motuzas, A., & E. Virbašius (1994). Švč. M. Marijos valandos. Introductory article for the audiocassette *Švč. M. Marijos valandos*. Vilnius: Bonifa
- Motuzienė, A. (ed., 2002). Juozo Lašo asmenybė. *Kankliavimo tradicijos Aukštaitijoje: konferencijos, skirtos kanklių meistro Juozo Lašo 90-mečiui, medžiaga*. Užpaliai: UAB Utenos spaustuvė
- Palubinskienė, V. (1996). Tradicinės kanklės – istorinė apžvalga bei pritaikymas muzikiniame lavinime. *Gama* 15, 41–45
- Palubinskienė, V. (1997a). Suvalkiečių šventosios giesmės pritariančios etniniais muzikos instrumentais. *Humanizmas, demokratija ir pilietiškumas mokykloje / IV tarptautinė mokslinė konferencija. Pranešimai ir tezės*. Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas, 241–245
- Palubinskienė, V. (1997b). Šventosios giesmės ir tradicinės kanklės. *Katalikiškos mokyklos bendruomenės kūrimas. Mokytojo kataliko pilietinė pozicija: konferencijos tezės*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidybinė grupė, 106–116
- Palubinskienė, V. (2009). *Kanklės lietuvių etninėje kultūroje*. Monografija. Vilnius: VPU
- Palubinskienė, V. (2011). Religinį giesmių kankliavimą Lietuvoje XIX–XXI a. *Soter* [Religijos mokslo žurnalas] 38 (66), 93–111
- Slavinskas (Slaviūnas), Z. (1937). Lietuvių kanklės. *Tautosakos darbai* 3. Kaunas: Lietuvių tautosakos archyvo leidinys, 244–320
- Tarnauskaitė-Palubinskienė, V. (2001). *Tradicinis kankliavimas: istorija, metodika, repertuaras. Mokslinis metodinis leidinys*. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla
- Tarnauskaitė-Palubinskienė, V. (2009). *Kanklės lietuvių etninėje kultūroje*. Monografija. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla
- Tetzner, F. & A. (1897). *Dainos. Litauische Volksesänge*. Leipzig: Reclam
- Trapulionytė, A. (2001). *Suomijos, Karelijos ir Biržų krašto homofoninio kankliavimo penkiastygėmis kanklėmis tradicija bei jos tarpusavio ryšiai*. Magistro darbas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija
- Žilevičius, J. (1937). Kanklės mitologijoje, legendose ir tautosakoje pas mus ir pas mūsų kaimynus. *Vairas* 7–8, 340–355

Other sources

- Gregoravičius, J. (1995). Conversation with V. Palubinskienė. Merkinė, district of Varėna. *Materials from EED EIA 5*
- Kručas, S. (1989). Conversation with A. Auškalnis. Gėluva, district of Raseiniai. *Materials from EED EIA 2*
- Kručaitė, E. (2009). Private Conversation with V. Palubinskienė. District of Jonava
- Lungienė, N. (1999). Information on kanklės players of Juodonys village. District of Rokiškis. Personal archive of Nida Lungienė
- Materials from EED EIA 1* (1987). Institute of Ethnic Music
- Materials from EED EIA 3* (1989). Institute of Ethnic Music
- Puskunigis, L. (1985). Conversation with V. Palubinskienė. Skriaudžiai, district of Prienai. Personal archive of Vida Palubinskienė

Povilas Stulga's Museum of Lithuanian Folk Instruments: Preserving and Propagation of Ethnic Music and Culture

Mag. phil. Kristina Apanavičiūtė
Vytautas Magnus University doctoral student,
junior scientist

Introduction

In this article the phenomenon of Povilas Stulga Lithuanian folk music instrument will be analyzed. The main methods are interview and analysis of documents.

Object is the ethnic musical movement in Povilas Stulga Lithuanian ethnic music museum. There is the need to bring up a problem – can museum be also scientific and musical movement centre? The aim is to find out, what are the functions of this musical museum. In order to achieve the aim there are 3 tasks raised:

- to analyze, what are the main activities in the museum and find out, how, functioning as a museum, it interacts with musical and academical activities;
- to research, whether museum and its activities can be regarded the part of phenomenon of folklore movement;
- to research, what are the practical and public benefits from the museum activities in the light of the ethnic culture propagation.

Sources used for the research are interviews with museum staff, students of Vytautas Magnus University and professional ethnologists. Data is kept in personal archives of the author.

On April 26, 1985, in Kaunas old town in L. Zamenhof Street the Museum of Lithuanian Folk Instruments was opened¹. From March 1983 it functioned firstly as a part of National Ethnic Museum in Rumšiškės (also called Open Air Museum of Lithuania) – ethnic music instruments sector, which was opened in the year 1985 for the public expositions.

¹ Decision of LSSR MC Nr. 330, 1985, April 26. LSSR MC – here and further abbreviation of *Lithuanian Soviet Socialistic Republic Minister of Culture*.

Even not having official status of museum, this exposition from 1988 already had Ethnic Music School *Tututis*, established as an additional part of the museum (which at the moment didn't exist yet) in the order stressing, that this school was established as a part of the museum². This name already showed future plans of municipal power to establish separate Museum of Lithuanian Folk Instruments.

From 1st September, 1990, Kaunas municipality decided to establish a separate Ethnic Musical School of *Tututis*³, which functioned till 1999. Later on it became children's folk theatre *Tututis*⁴. Principal Vaidotas Stulga decided to reorganize *Tututis* cutting off finances⁵.

This exposition which is collected in the museum was not the only one in the whole Lithuania – Museum of Theatre, Music and Cinema (*Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus*) and Lithuanian Art Museum in Vilnius (*Lietuvos dailės muziejus*) also exhibit ethnic instruments of Lithuania. **The exhibits of Music section contain music instruments, phonoteque, personal exhibits and the exhibits of music groups and music theatres** (*Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus*).

In the same manner, as in Povilas Stulgas' Museum of Lithuanian Folk Instruments, there is a huge range of music instruments of 18th–20th centuries, which are the origin of mechanic music instruments. There are also exhibits of ethnic musical instruments – accordions and concertinas, cymbals, etc. – as in P. Stulga museum.

Exhibits in the P. Stulga museum are divided into separate parts. First part of exposition is of the Lithuanian wind-instruments. There are pan-pipes (lith. *skudučiai*), bagpipes, *birbynė*, *lamzdelis*, clay instruments, *daudytė* and other samples exhibited.

In the section of the string instruments there are Lithuanian *kanklės* of different ethnografical regions exhibited. Violins are placed together with world instruments – accordeons and concertinas according to the historical and geografical classification. This exposition is in the different building, showing visitors, that some of the folk instruments firstly belonged to the popular world instruments, later on becoming part of Lithuanian folk music culture. In the exposition of the world music instruments there are organs, pianos, violins, accordeons, concertinas, drums being exhibited.

² Decision of LSSR MC Nr. 04/3-10-1168, 1988, October 11

³ Kaunas City Mayor decree Nr. 294, 1990, August 30

⁴ Kaunas City Council, decision Nr. 130, 1999, September 23

⁵ Principal Vaidotas Stulga, decision Nr. 17-k, 2003, November 24

There is also one room of world ethnic musical instruments for the comparative goal. These exhibits show to visitors, that in general folk music instruments are very similar all over the world, expressing the need for magic rites, celebration of feasts. Also it is showed, that Lithuanian *kanklės* is unique in the Baltic region, as similar instrument exist only in Latvia, Estonia, Finland and Russia.

As summing up, all the exhibits are prepared on the hard scientific background. Museum's specialist Dalia Augustaitienė admits, that for her it was always very important to do different scientific works while working in the museum and preparing permanent exhibits, and also temporary exhibitions (Augustaitienė 2011, 8 March). She admits, that for her Romualdas Apanavičius, Marija Baltrėnienė and other scientists were always very important. It is an impression, listening to complaints of the museum staff, that previous principal because of his personal low scientific knowledge and ambitions didn't recognize scientists' opinion. In Vaidotas Stulga – previous principal – period it was difficult to reveal personal skills and scientific knowledge; also tell other specialists of the museum, who want to remain anonymous, but at the period starting from year 2008, when new principal Aurelijus Stunžėnas was elected, museum started flourishing, as new ideas based on the strong scientific basis are being recognized and welcomed in the everyday life of the museum.

Education

In the museum visitors can explore exhibits by themselves, but it is also possible for bigger groups to get a real educational programme.

In the museum educational programmes have been organized for several years. Educational programmes became popular also in many other museums in Lithuania, because of the need to represent museum as an interesting and useful institution, attract children, who have the stereotype, that museum is something boring. Educational programmes are also organized in Open Air Museum in Rumšiškės, district of Kaišiadorys, Museum of Kipras Petrauskas in Kaunas (museums connected to music), in the Museum of Genocide and Resistance in Kaunas and in many other museums.

The educational programme is usually organized for bigger groups of school students, who attend educational programmes together with their teachers. Teachers usually organize one day off the school, students

come relaxed and in a different from school atmosphere there is an educational programme being taught.

For very small children all the programme can consist of 10–15 minutes intensive teaching and 30 minutes of playing folk games, singing, playing folk instruments, later on reflecting on what has been taught. Bigger schoolchildren choose active teaching of 45 minutes, asking different questions and answering the questions, that the museum teacher asks.

Previous principal Vaidotas Stulga liked to teach himself, but as a student of Vytautas Magnus University of Department of Ethnology and Folkloristic admitted, it was more similar to theatre, but not to teaching. Students actually liked the excursions, but there was very little scientific approach. Students came with their professor, Romualdas Apanavičius, and he was giving a lecture. But the principal took this initiative away and organized a real theatre performance, but not education (Anonymous student 2001).

At the moment, the new principle Aurelijus Stunžėnas demands, that education should be of high scientific knowledge, combining with humour and theatre elements because children like to spend time laughing. Thus modern pedagogical methodics are being used teaching children. On the one hand, children spend time pleasantly, on the other – they also gain some basic skills of ethnic culture, ethnoinstrumentology and traditions of Lithuanian shepherds, so that their teachers can develop them later on during music lessons in the school after education given in the museum.

The museum principal sticks to the opinion, that in the museum there must be high scientific level guaranteed, that is why educational programmes are given by Doctor of Ethnomusicology Laura Lukenkienė and a doctoral student of ethnology, the author of this article.

Folkloristic and musical activities in the museum

The museum is characterised not only by its expositions and active education, but also for the activities proposed in the museum.

Music school *Tututis* stopped functioning in the year 2008 solely because of legal issues. As it was mentioned in the museum documents, *Tututis* wasn't reregistered because of the fault of the previous principal, because there had to be documents prepared for the registration of the separate juridical organization, as according to the new law, the school couldn't remain in the museum. The principal decided to close *Tututis* at all.

At the moment, the previous *Tututis* building is newly reconstructed and mostly children folk groups give concerts there. Mostly on Saturdays everyone can come and listen to different concerts – even the concert of guitars. Traditionally, the group, which gave the concert, goes to visit the museum and learn something new about ethnic culture.

The strong ethnomusical basis and staff competence of the museum made it possible that at the moment musical activities are being proposed in the museum. There are accordion lessons in the gothic cellar of the museum organized. There are also ethnic dance lessons organized. Both activities are proposed by teachers of high competence. As the museum has won a project together with Lithuanian community in Poland, in the Lithuanian region of Punska, there are concerts and events of Lithuanian community of Punska being organized. Punska region has very specific dialect and culture, as being separated from the geographical Lithuania after World War II, Lithuanian community has kept ancient dialect of so called *skersdzūkiai* – that means, that of people of Punska on the edge of the two Lithuanian regions: Sūduva and Dzūkija. Two folklore groups (one – adult group, another – children's folk dance group) represented their Punska Lithuanian community. They sang songs, that were preserved in the politically separated region, in this way keeping up old traditions of the region. This cooperation has double meaning: for the Kaunas people it is quite exotic to meet Lithuanians from Poland, who can fluently speak Lithuanian and sing, dance following ethnic traditions, and for Punska community those events are very important, when museum staff together with folk groups are coming to Punska, representing living Lithuanian tradition. Thus the museum through this project has become a cultural bridge between two communities, from which one is Kaunas city people, seeking for the authentic of ethnic traditions, and Poland's Lithuanian people, who have preserved authentic regions' traditions through violent political isolation. This cohabitation of two different cultural communities, being theoretical of the same national character, is also very interesting field of the research in the museum.

On February 2, 2011, Punska community members came with children's folk ensemble *Šalčinukas* and youth folk ensemble *Alna*, there was a concert in the museum organized; it was a part of the project of EU fund of regional development *Active Neighbourhood*.

The festival *Graži mūsų šeimynėlė* (Our nice family) has been organized for several years from 2006 in the museum. This festival started when the museum won a project. First years it was of a local meaning

and there took part 10 families. There come folklore groups and there is all day long activities being organized. There are also competition between families organized (competing who plays better). And in the year 2010 it became international – there came families not only from Lithuania, but also from Pusk (Poland), also Lithuanians from Latvia, Russian families from Visaginas (Lithuania).

In the year 2010 the name of the festival was changed into the name *Šauni mūsų šeimynėlė* (Our nice family). Festival of families *Šauni mūsų šeimynėlė* in 2010 lasted 3 days and was an international event. Families that came sang, danced. There were concerts at the end of the day. Also there was exhibition organized of folk art. One family is preparing their compositions for this autumn feast (Lukenskienė 2011b).

During the spring 2011 there were already concerts of ensemble *Ainiai* and *Kadujo* (a women singing group) organized. The concerts took place on the day when international Hansa Days started in Kaunas. *Ainiai* also participated in the opening ceremony of the international Hansa Days.

The museum also proposed the project *Skambantis muziejus* (Museum full of sounds) during Hansa Days 2011 – till late hours in the night, visitors could hear different instruments played and also make themselves folk instruments as *skudučiai*. The author of this article joined ethnic instrument master Egidijus Virbašius and helped him to educate people during all Hansa feast days: taught, how to play folk instruments and told different stories about the ethnic culture. In the internet analyzing reflections about Hansa feast, there are data, where young people admitted, that *the most interesting part of the whole feast was folk instruments section in the Medieval town* (Velnė 2011). The practice in the Povilas Stulga museum made it possible, that during 3 days there were thousands of people educated while assisting and helping Virbašius, who admitted, that *to participate alone in such an event it is very hard, and the help is very welcomed* (Virbašius 2011b). As in the museum there are not enough instruments for education – mostly there is the lack of signal instruments, which are very expensive, that is why for the education teacher it was very interesting to broaden experience of teaching. The atmosphere of the museum, when everyone is inspired to research and seek for more, gave this idea to assist and help instrument master Virbašius, member of ancient club *Pajauta*.

Permanent and temporary exhibitions in the museum

In the museum there work 4 museum specialists who care about permanent exposition, renewing it and transforming it into more scientific manner. But the number of the museum specialists can change. As Laura Lukenskienė admits, the museum exhibits are exhibited strongly following scientists' classifications (Lukenskienė 2011c). Lukenskienė, analyzing exhibits of *kanklės* and accordions, pointed to scientifically based instrument classifications, which can be found in research works (Baika 1994; Apanavičius, etc. 1994).

Also the museum building complex lets to organize temporary exhibitions of very different fields. The most popular place for temporary exhibitions is the small gothic hall in the cellar. There were already organized art exhibitions of paintings, also progressive artists of modern art introduced Kaunas' community with their progressive art pieces of painting.

There were always temporary exhibitions from the museum funds organized. *Sometimes there were exhibited one type of the instruments, sometimes there were solely instrument-cases exhibited* (Lukenskienė 2011b).

International festivals, concerts, get-togethers, meetings with folklore collectives are organized in the expansion of the museum. Also all kinds of exhibitions from museum collection and from other sources are very often organized as well as the introduction of photo artists or private person's creative work – it is stated in the official website of the museum (*Povilo Stulgos Lietuvių tautinės muzikos instrumentų muziejus*).

Summer and autumn activities

As the museum is situated in Kaunas Old Town, it joins all Old Town activities. The most popular festival of the Old Town is Hansa Kaunas, when in the period of 3 days a lot of activities are being opened and shown for Kaunas people and the guests of the city. Hansa Kaunas is the feast of medieval character, and such kind of Hansa feasts take place all over Europe in different Hansa cities, where Hansa cities are, celebrating Hansa cities establishment through very characteristic medieval programme.

Summer camps, used to be organized for children lasted only for 4 years. But children could learn dancing, singing and painting, playing theater.

Museum being of the character of the ethnic music is also opened for the world music. Several years in a row there was organized the festival of the singing poetry *Senamiesčio žiogas* (*Old Town Grasshopper*). There were also summer concerts such of as popular singer Jurga Šeduikytė organized (2010, 30 Juny). In 2010, Georgian musician Irakli Kojava gave a concert together with *Kadujo* – a women's group of *sutartinė* singing⁶ of museum education teacher Laura Lukenskienė (*Povilo Stulgos Lietuvių tautinės muzikos instrumentų muziejus*: 3). Thus the place and the atmosphere of the Old Town and folk instruments attract musicians of very different background and styles. *Sutartinės* is quite rare in Lithuanian folklore ensembles repertoire. Stasys Paliulis was very concerned for the *sutartinės* is being propagated only among old people. *Youth don't know and don't learn it anymore*, he wrote about *sutartinės* singing in Lithuania (*Sutartinių ir skudučių keliais..* 2002: 26). Luckily, he was a bit wrong – *Kadujo* women are quite enthusiastic about *sutartinės* singing.

At the moment some Lithuanian group of folk-rock as *Thundertailes*, group of blues *Senas Kuinas* and also the men's group of war songs *Karužė* are getting interested in the opportunity organizing concerts in this particular museum because of its good atmosphere and positive and wide opened view to all musical activities. As the museum director Aurelijus Stunžėnas stresses, it is planned to buy a summer tent and summer chairs for the museum for this particular aim – concert activities that are, on the one hand, very awaited from the citizens, on the other, very welcomed by the museum staff (*Kaunas in Your Pocket*: 36).

Reflections of folk movement in Lithuania in the museum

In the museum there is one exposition, which is linked with the folklore movement in the Soviet Union's period in Lithuania.

There are instruments and photoes of the Lithuanian Folklore Theatre being exhibited This theatre was established by Mataičiai family – Dalia and Povilas – in 1968 and functioned till 1990 as folklore theatre with theatre plays, but with an aim to preserve ethnic culture and traditions. Lithuanian instrument *kanklės*, and different signal instruments exhibited

⁶ *Sutartinė* is Lithuanian contrapunctal polyphonic song. As researchers state, *sutartinė*'s name originated from the Lithuanian word *sutarti*, which means *to get on well* (Račiūnaitė-Vyčinienė 2000).

in one small room in the museum, used during Soviet period, have been produced in authentic manner following the authentic exhibits, books and the most famous Lithuanian folk instrument master Juozas Lašas.

Other instruments used in the theatre – citra, cymbals, *skudučiai* – also express the aim to preserve and cultivate ethnic Lithuanian culture. Although the museum is situated in small area there are very informative expositions placed there, and analyzing this room of Lithuanian folklore theatre, it becomes clear, that visitors can be introduced to very significant phenomenon of Lithuanian folklore movement during Soviet period, and the museum staff can prepare further expositions and scientific articles based on the museum materials. The museum specialists already published book based on the exhibits of the museum (Lukenskienė, Augustaitienė 2010). Another book connected to accordions, was prepared by ethnologist Martynas Vingrys, and published not long time ago.

Photoes in the room of the world instruments show the most spectacular moment from the life of Lithuanian folklore theatre. It is evident, that this theatre based his activities and even national clothing strictly on the data of researches and scientists of ethnography, as it is seen from the photoes that very typical clothes of one or another Lithuania's region were selected according to the strict manner of national tradition, that is already lost during the period of independence, when for example some folklore ensembles of the region of Aukštaitija dresses in a total eclectics – the mix of the clothes from 2–3 different regions⁷.

Mataičiai for their significant activities were granted national grant in the year 2010. The museum with this exhibition introduces visitors to a significant part of the folk movement during Soviet period.

Some reflection of Lithuania ethnography is the place of Lithuanian dolls, dressed strictly in Lithuanian ethnographical clothes, playing traditional folk instruments. This room is mostly loved by little children. For them dolls are very good introduction to the lesson-long educational programme.

⁷ The folklore ansamble of Švenčionys in Aukštaitija, called *Aukštaitija* is dressed with clothes, presented by Polish friendly community, and the clothing is from the region of Mozuria in Poland – dark colours, when in Aukštaitija colours of the clothing used to be yellow, green, red and violet (Apanavičiūtė 2010/2011).

Approaches of academic life in the museum

Museum is wide opened for the universities. University lecturers plan their lectures in the territory of the museum. Not only Vytautas Magnus University lecturers organize their lectures – also Vilnius University situated in the Old Town bring their students to learn about structure of the museum, exhibits and other specific things. Vilnius University usually bring student of the Cultural studies, and Vytautas Magnus – students of Ethnology.

In the autumn of 2010 the cooperation document between the museum and Vytautas Magnus University Department of Ethnology and Folkloristic was signed. According to this document, students started to go for work experience into the museum – for example, the first year student of ethnology Ugnė Gumuliauskaitė already practiced in the museum in January. She likes all the experience that she gained during her practice period: *What did I do in the museum? I was introduced to the expositions, to the instruments that are in the funds and also I have learned everything about museum's documentary cards – that was the most interesting. The atmosphere in the museum is just fantastic* (Gumuliauskaitė 2011). Two students from the Department of Ethnology and Folkloristic have planned to practice in the museum in summer time. *Why do I choose this particular museum? Because it is in the Old Town, in Kaunas, I shouldn't go anywhere else, and I have already heard many good things from my course colleague about this museum – that all young people are welcomed, and there are lots of interesting activities to learn,* explains second year student of ethnology (Dzevaltauskaite 2011).

A student of ethnology Martynas Vingrys works in the museum together with the museum specialists. For him it is not only the job – as very active member of Vytautas Magnus University folklore ensemble *Linago*, he can also develop his wide abilities of musical skills, consulting other colleagues, while preparing expositions, offering lessons of ethnomusic and helping in education.

Even museum secretary Daiva Vyšniauskaitė is an ethnology specialist, graduated from Vytautas Magnus University. It happens that she also helps in education, when groups of schoolchildren are big, and both teachers are busy and are not able to give activities to children. It is evident, that for secretary job it is not necessary to be a graduate of ethnology studies, but the whole idea of this museum – as not only cultural, but also scientific research centre – works also on choice of director, when he forms his staff.

As secretary Daiva admits, she lives active ethno-cultural life, she likes concerts of folk music and attends different events of ethnic culture (Vyšniauskaitė 2011). Teacher of education Laura Lukenskienė joins telling that for her it is very important not only to open herself as the real specialist – she likes to give all her to other people, so that they could get some more skills and learn some more about ethnic culture (Lukenskienė 2011a). Laura during education plays *kanklės*, sings and even shows to children, how to produce *skudučiai*. Laura is a graduate of Vytautas Magnus University, Department of Ethnology and Folkloristics, and not long time ago she became the doctor of ethnomusicology in the Lithuanian Academy of Theatre and Music. She admits that she is also into scientific researches. As already mentioned, not long time ago together with another museum researcher, she published a book about exhibits of the museum. The book is small, but very significant and one of the first such books in Lithuania – admitted professors Rimantas Sliužinskas (Sliužinskas 2011) and Romualdas Apanavičius (Apanavičius 2011b), giving their opinions about the book.

Laura Lukenskienė participates also in the folk group of women singing folk songs (*sutartinė*) *Kadujo*. As in the museum there is quite good atmosphere, *Kadujo* women prefer meeting for repetitions in the museum, as *there is enough room for all us to meet, and nobody disturbs* (Lukenskienė 2011b).

Laura Lukenskienė also teaches traditional dances in the museum. As she points out, *some time there are folk groups invited, and there are folk music evenings. Sometimes there are only simple lessons of dances. There come different aged people* (Lukenskienė 2011b).

Ethnologists' opinion on the museum

That a museum is not solely organized and managed like a simple museum, is stressed by master of folk instruments Egidijus Virbašius. *This museum is exceptional, there is no one like this* (Virbašius 2011a). When ethnoinstrumentalist and one of the most active folk movement of 9th decade organizer (Virbašius together with group of scientist started ethnomusical summer courses in Kelme), he stresses: *How did I start? It all started when in the year 1986, when I finished birbynė studies, we sat into the car with R. Apanavičius and went to Petersburg and Petrozavodsk, and we touched instruments from museum's funds. When you touch instruments with your hands, you know, it is a different thing* (Virbašius

2011a). At the moment this instrument master is one of the most known, and he participates in different ancient feasts, introducing people to traditional Lithuanian instruments. His hand works are also exhibited in the museum – for example, bagpipe exhibited is made by Virbašius. He admits, that it is very important to teach people about traditional instruments: *Where could they see those instruments? Only in the museum. But they can't touch them that is why I go to feasts and I show people instruments, they play and they get to know about folk instruments. Education through real practice – that is the point* (Virbašius 2011a). In other words, specialist of folk instruments justifies museum activities, when real practice during education and during active excursions using real instruments are practiced in the museum. As Virbašius stresses, only facing living ethnic culture – at those times hidden deep in the museum funds – he got to understanding, that he must become a real propagator of Lithuanian ethnic culture. *That is why the museum activities can change people's lives, even if the museum is situated in the city centre*, thinks Virbašius (Virbašius 2011a).

Romualdas Apanavičius stresses, that this museum is unique because of its practical approaches. He also says: *As to Virbašius – I made totally the same, what my teacher Baltrėnienė did – she showed me funds in the museums. While touching original instruments, facing ethnic culture, the ethnic revolution starts from the inside. Museum – as for example mentioned – also can be the inspiration for people, who have no opportunity to touch the history, the ethnic culture* (Apanavičius 2011a). Apanavičius is an active member of the museum's community. *I am actively helping this museum to keep the scientific character. The museum principal is quite enthusiastic. This museum has a future view, and that is a guarantee, that it will work even more actively than before* (Apanavičius 2011).

Virbašius and Apanavičius are the authors of very significant scientific book *Senosios kanklės ir kankliavimas* (Playing Old Kanklės) according to which in the museum of Povilas Stulga *kanklės* are being classified in exhibitions (Apanavičius, etc. 1994: 44–49).

Conclusions

- Povilas Stulga's Museum of Lithuanian Folk Instruments functions not only as a museum, but works as a scientific and research centre.
- In the museum there are a lot of folklore events being organized, so that the museum functions also as part of the folklore movement.

- The museum works also as educational centre of ethnic culture, so that people can be introduced not only to traditional instruments, but also to the whole view of ethnic culture, history and the present phenomenon of ethnic and folklore movement.

Povila Stulgas lietuviešu tautos muzikos instrumentu muzejs: etniskās muzikas un kultūras saglabāšana un popularizācija

Kristīna Apanavičiūtė

Kopsavilkums

Rakstā analizēta Povila Stulgas lietuviešu tautos muzikas instrumentu muzeja darbība. Sākotnēji (1983) tautas instrumentu muzejs dibināts kā daļa no Brīvdabas muzeja Rumšiškės, Kaišadores rajonā. Vēlāk (1988) lietuviešu tautos muzikas instrumentu muzejs kļuva par atsevišķu, patstāvīgu institūciju, kas īpaši aktīvu darbību izvērsusi pēdējā laikā. Muzejs ietver apmēram 7000 eksponātu un 2000 grāmatu. Dažādi pasākumi, izstādes, izglītojošas programmas ļauj uzlūkot šo institūciju kā etniskās kultūras centru, kura durvis arvien plaši atvērtas apmeklētājiem un kura darbībā skaidri jūtama nākotnes perspektīva. Blakus parastajam ikdienas darbam muzeja līdzstrādnieki izstrādā zinātniskus pētījumus, organizē koncertus, izstādes, ir paši iesaistījušies tradicionālās muzikas (sutartiņu) ansambļa darbībā.

Tieši izglītojošajām programmām muzejs veltī īpašu uzmanību: ikviens, sākot ar bērnu un beidzot ar senioru, te var ne vien apskatīt, bet arī aptaustīt un uzspēlēt autentisku tautas muzikas instrumentu, iepazīt etniskās kultūras pagātni un tagadni. Šī pieredze, kā atzīmē tautas muzikas instrumentu meistars Egidijs Virbašs, spēj sniegt iedvesmu visai dzīvei (Virbašius 2011a).

Tādējādi Povila Stulgas muzejs izceļas ar patiesi rosīgu kultūras dzīvi, mudinot cilvēkus gan izprast etnisko kultūru, gan izkopt tās tradīcijas.

Bibliography

- Apanavičius Romualdas, Vytautas Alenskas, Vida Palubinskienė, Egidijus Virbašius & Nida Visockaitė (1994). *Senosios kanklės ir kankliai*. Vilnius: Muzika
Baika, Albertas (1994). *Kaimo armonikos*. Vilnius: Pradai
Lukenskienė, Laura, & Dalė Augustaitienė (2010). *Kanklės ir pučiamieji muzikos instrumentai*. Vilnius: Povilo Stulgos lietuvių tautinės muzikos instrumentų muziejus

Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva (2000). *Sutartinių atlikimo tradicijos*. Vilnius: Kronta *Sutartinių ir skudučių keliais*. Stasys Paliulis. *Tautosakininko gyvenimas ir darbai* (2002). Sudarė ir parengė Algirdas Vyžintas. Vilnius: Vižintas

Other sources

- Anonymous student (2011). Interview. April 15. Personal archive of Kristina Apanavičiūtė
- Apanavičius, Romualdas (2011a). Review [on the book: Lukenskienė, Laura, & Dalė Augustaitienė (2010). *Kanklės ir pučiamieji muzikos instrumentai*. Vilnius: Povilo Stulgos lietuvių tautinės muzikos instrumentų muziejus]. February 11. Manuscript. Personal archive of Kristina Apanavičiūtė
- Apanavičius, Romualdas (2011b). Interview. May 22. Personal archive of Kristina Apanavičiūtė
- Apanavičiūtė, Kristina (2010/2011). Research in Švenčionys. 2010 February and 2010 July. Manuscript. Personal archive of Kristina Apanavičiūtė
- Augustaitienė, Dalia (2011). Interview. March 8. Personal archive of Kristina Apanavičiūtė
- Dzevaltauskaitė, Ieva (2011). Interview. May 16. Personal archive of Kristina Apanavičiūtė
- Gumuliauskaitė, Ugnė (2011). Interview. May 16. Personal archive of Kristina Apanavičiūtė
- Kaunas in Your Pocket (May 2011 – April 2012)*. <http://www.inyourpocket.com/data/download/kaunas.pdf> (20.03.2012.)
- Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus*. http://www.muziejai.lt/vilnius/Teatro_muziejus.htm (10.03.2012.)
- Lukenskienė, Laura (2011a). Interview. February 2. Personal archive of Kristina Apanavičiūtė
- Lukenskienė, Laura (2011b). Interview. April 15. Personal archive of Kristina Apanavičiūtė
- Lukenskienė, Laura (2011c). Museum's Meeting-Discussion. February 11. Personal archive of Kristina Apanavičiūtė
- Povilo Stulgos lietuvių tautinės muzikos instrumentų muziejus. <http://www.muzikos-instrumentu-muziejus.lt> (10.03.2012.)
- Sliužinskas, Rimantas (2011). Review [on the book: Lukenskienė, Laura, & Dalė Augustaitienė (2010). *Kanklės ir pučiamieji muzikos instrumentai*. Vilnius: Povilo Stulgos lietuvių tautinės muzikos instrumentų muziejus]. February 11. Manuscript. Personal archive of Kristina Apanavičiūtė
- Velne, Puse (2011). *Photo Album of Hansa Feast, May 25*. Personal site of user. www.facebook.com (25.05.2011.)
- Virbašius, Egidijus (2011a). Interview. May 21. Personal archive of Kristina Apanavičiūtė
- Virbašius, Egidijus (2011b). Interview. May 22. Personal archive of Kristina Apanavičiūtė

II. MŪZIKAS VĒSTURE

Klavieru trio muzicēšanas pirmsākumi Rīgas vācbaltu vidē

Mag. art. Līga Pētersone

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas doktorante

Ievads

18. gadsimta rīdzinieku vidē arvien valdījuši dzīva interese par teātri un operas žanru – to norādījuši vairāki vācbaltu mūzikas pētnieki, viņu vidū Vita Lindenberg (2004b: 14). Savukārt simfoniskās un kamer-mūzikas attīstībai jo sevišķi labvēlīga bijusi Mūzikas biedrības izveidošanās 1760. gadā, kā arī Pilsētas teātra dibināšana 1782. gadā. Šo institūciju paspārnē turpmākajās desmitgadēs regulāri notikuši koncerti, kuri, kā trāpīgi atzīmē Lindenberg, nereti sasniedza *dievišķus garumus* tajos iekļauto skaņdarbu daudzuma dēļ. *Parasta parādība bija vienā vakarā atskaņot divas simfonijas, kādu koncertu, par apjomā nelielāku skaņdarbu klāstu, kā variācijas, ārijas u. tml., nemaz nerunājot* (Lindenberg 2004c: 52)¹.

Kāda vieta šajos koncertos bijusi dažādām ansambļa muzicēšanas formām? Šo tēmu plašāk pētījušas Lolita Fūrmane (raksts *Instrumentālā kamer-mūzika Latvijā 19. gadsimtā*, 1997) un Inese Žune (promocijas darbs *Vijole Latvijas kultūras vēsturiskajā attīstībā*, 2011: 141–144). Abos darbos izsmeltoši raksturota mājas muzicēšanas nozīme Rīgā, savukārt koncertdzīves aspektā galvenā vērība veltīta stīgu kvarteta žanram, jo īpaši Rīgas stīgu kvarteta darbībai (Fūrmane 1997: 148; Žune 2011: 142–143). Šī paša ansambļa lomu Rīgas koncertdzīvē īsi ieskicējis arī Joahims Brauns (2002: 82). Tomēr nevienā no pieminētajām publikācijām nav skartas cita kameransambļa veida – klavieru trio – muzicēšanas tradīcijas vācbaltu vidē 19. gadsimtā. Vai tādas vispār pastāvējušas? Zināms, ka

¹ Rīgas Pilsētas teātra afišu un programmu kolekcijā *Theaterzettell* atrodam daudzus šajā ziņā raksturīgus piemērus. Tā 1789. gada 25. februārī kāda koncerta programmā bijusi simfonija, ārija, vijolkoncerts, čella koncerts, vijolsonāte, simfonija, koncerts un nobeigumā vēl viena simfonija (*Theaterzettell*).

Eiropā klavieru trio žanrs tā klasiskajā veidolā attīstījies jau kopš 18. gadsimta pēdējām desmitgadēm – piemēram, Jozefs Haidns šajā jomā no 1766. līdz 1797. gadam radījis 45 darbus, Volfgangs Amadejs Mocarts no 1786. līdz 1788. gadam – sešus. Vai varētu būt, ka šo žanru atšķirībā no stīgu kvarteta līdz pat 19. gadsimta pēdējām desmitgadēm Latvijā tomēr nepazīna? Lai rastu atbildi uz šo jautājumu un reizē ienestu jaunu niansi līdzšinējos priekšstatos par vācu mūzikas dzīvi Rīgā, raksta ietvaros plānots izsekot klavieru trio žanra pirmsākumiem Rīgas atskaņotājmākslā. Iespēju veikt šādu pētījumu sniedza Rīgas Pilsētas teātra programmu un afišu kolekcija (*Theaterzettel*), kura saglabājusies līdz mūsdienām un pieejama Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. Protams, tā neaptver gluži visus 18. gadsimta beigās un 19. gadsimtā Rīgā skanējušos vācu mākslinieku koncertus, tomēr vismaz galvenās tendences atspoguļo – tieši Pilsētas teātra orķestra dalībnieki šajā laikā dominē arī vietējā kameramūzikas dzīvē.

Izrādās, ka klavieru trio Rīgas mūziķu repertuārā ienācis pat ļoti agri – tikai dažas desmitgades pēc tā pirmo klasisko paraugu tapšanas. Pirmais ieraksts *Theaterzettel* kolekcijā datēts ar 1790. gada 10. novembri, un 18. gadsimtā rīdzinieki šāda ansambļa spēli varējuši baudīt vēl sešos koncertos 1794., 1796. un 1797. gadā. Tātad klavieru trio 18. gadsimta beigās piesaistījis uzmanību kā viena no jaunākajām, *modernajām* ansambļa muzicēšanas formām. Taču par turpmākajām gandrīz četrām desmitgadēm (1798–1834) informāciju *Theaterzettel* kolekcijā neatrodam: nav gan pamata apgalvot, ka klavieru trio šajā laikā Rīgā nebūtu skanējis, tomēr pagaidām nav izdevies uziet arī avotus, kas liecinātu par pretējo². Savukārt no 1835. gada *Theaterzettel* kolekcija jau sniedz visai regulāras ziņas par dažādu trio uzstāšanos – tās notikušas vismaz reizi piecos gados, bet dažkārt rikoti pat vairāki koncerti gadā (1847 – četri, 1853 – pieci, 1869 – septiņi, 1872 – trīs, 1877 – divi). Turpretī, raksturojot trio muzicēšanu laikposmā kopš 80. gadiem, acīmredzot jāmeklē citi informācijas avoti, jo kamerkoncertiem veltītas afišas šī perioda *Theaterzettel* kolekcijā tikpat kā nav iekļautas³.

² Šī perioda koncertprogrammās, kas apkopotas *Theaterzettel* kolekcijā, dominē simfonija un koncerts. Kameramūzikas opusi atšķirībā no citiem gadiem minēti ļoti reti.

³ Sniegtas ziņas tikai par diviem trio koncertiem 80. gados (1880, 30. janvāris, 1889, 18. novembris), savukārt 90. gadu kontekstā šis žanrs *Theaterzettel* ietvaros vispār nav pieminēts. Taču zināms, ka tolaik Rīgā kameramūzikas dzīve bija ļoti intensīva, tajā iesaistījās jau arī pirmie latviešu mūziķi.

Raksturojot tā vai cita žanra vietu sava laika koncertdzīvē, īpašu uzmanību arvien pelna trīs aspekti:

- galvenās repertuāra tendences un to saikne ar laikmetu, vidi kopumā;
- atskaņotājmākslinieku raksturojums;
- rezonanse laikabiedru vidē.

Repertuāra kopaina

Ir kāds apstāklis, kas nedaudz apgrūtina repertuāra pētniecību. 18. gadsimta beigu (retāk arī 19. gadsimta) koncertprogrammās novērojams: lai arī komponistam ir vairāki viena žanra darbi (kā tas ir pārsvarā gadījumā), programmā netiek norādīta ne skaņdarba tonalitāte, ne opuss, ne numurs, tā liedzot mūsdienu pētniekiem iespēju precīzi restaurēt pagātnes ainu. Tomēr galvenās tendences ir nepārprotamas.

Redzams, ka 18. gadsimta beigās Rīgas koncertdzīvē klavieru trio jomā visai ātri ienākusi laikmetīgā mūzika – tobrīd populāru komponistu skaņdarbi. Viņu vidū bijis, piemēram, mūsdienās mazpazīstamais čehu izcelsmes Vīnes komponists Leopolds Koželuhš (*Kotzeluch*, arī *Kozeluch*, 1747–1818) – 63 klavieru trio autors. Nav zināms, kurš no šiem opusiem skanēja Rīgā 1790. gada 10. novembrī Melngalvju nama zālē (pirmā liecība par klavieru trio uzstāšanos!⁴), taču katrā ziņā rīdzinieki varēja baudīt mūziku, kurā mūsdienu pētnieks Milans Poštolka saklausa Bēthovena *tragiski patētiskā* stila ieskandinājumu (Poštolka).

Savukārt klavieru trio neseno priekšteci – sonāti klavierēm (vai klavihordam) ar vijoli un čellu – pārstāvējusi cita čehu cilmes komponista J a n a D u s e k a (*Dussek*, 1760–1812) daiļrade. Iepazīšanās ar viņa darbiem (sonātes klavierēm, vijolei un čellam op. 21 u. c.) ļauj secināt, ka Duseks rakstījis graciozu, dzīvespriecīgu mūziku agrīnā klasicisma tradīcijās, kur visai iezīmīgs ir finālu tautiskais raksturs (piemēram, Sonātes op. 21 nr. 1 beigu daļā valda polkas ritms); iespējamās asociācijas ar Jozefa Haidna daiļradi. Vienlaikus Rīgas klausītājus Duseka skaņdarbos droši vien varēja saistīt klavierpartijas virtuozais spožums – vismaz tālaika izpratnē: bieži izmantotas dubultoktāvas, lai sasniegtu orķestrālu efektu, straujas gammveida pasāžas finālos u. tml. Pētnieks Hovards Alens Krovs atzīmē, ka šis komponists jau priekšvēstījis *romantiski briljanto klavierstilū* (Craw). Šajā aspektā interesanti, ka viņa sonāšu klavierpartijas

⁴ No atskaņotājiem programmā minēts vienīgi pianists *Hartknoha kungs* (*Herr Hartknoch*). Plašāk par viņu sk. raksta nākamajā apakšnodaļā.

atskaņotāja Rīgā, spriežot pēc programmas, nav bijusi profesionāla pianiste, bet kāda no augstāko aprindu mūzikas mīļotājām – *Frau Doctorinn Sommer*⁵ (*doktora Zommera kundze*; uzstājusies koncertā, kurš notika Melngalvju nama zālē 1796. gada 8. janvārī).

Jozefa Haidna trio mēs Rīgas koncertafīšās šajā laikā nesastopam, lai arī viņa citu žanru mūzika Rīgā tobrīd bijusi pazīstama – par to plašāk raksta Vita Lindenberg (2004a). Toties parādās Haidna skolnieka Ignaca Pleijela (*Pleyel*, 1757–1831) vārds: viņa trio izskanējis 1794. gada 18. novembrī Zilās pilsoņu gvardes (*Haus der blauen Bürger-Compagnie*) zālē⁶. Šis mūsdienās mazdzirdētais autors 18. gadsimta beigās bijis ārkārtīgi populārs – pētniece Rita Bentone norāda, ka *tūkstošiem* viņa mūzikas *manuskriptu kopiju pildīja arhīvu, bibliotēku, baznīcu, piļu un privāto māju plauktus un tūkstošiem izdevumos izplatījās Eiropā un Ziemeļamerikā* (Benton). Tādējādi Rīga šajā gadījumā nav atpalikusi no pasaules mūzikas dzīves tendencēm. Pleijela klavieru trio (piemēram, B. 471–473) ietvaros klavieru hegemonija, to virtuozais spožums izteikts vēl vairāk nekā Duseka darbos, tomēr harmoniski intonatīvā valoda neiziet ārpus klasicisma ietvariem.

Vienlaikus ar atzinību jāmin, ka jau šajā periodā Rīgas interpreti un koncertpublika ne tikai seko modei, bet spēj novērtēt arī mūziku, kurai vēlāk lemts visspožāk izturēt laika pārbaudi – proti, jau 18. gadsimta beigās (kopš 1794) Rīgā klavieru trio žanru visbiežāk pārstāv nesen mirušā Volfanga Amadeja Mocarta (1756–1791) daiļrade. Pretstatā iepriekš minētajiem komponistiem, kuru vārdi programmās parādās katrs pa reizei, Mocarts 18. gadsimta pēdējā desmitgadē pieminēts trīsreiz – diemžēl nav zināms, kurus viņa trio Rīgas mākslinieki bija izraudzījušies⁷.

⁵ Acīmredzot tolaik Rīgā praktizējošā doktora Karla Benjamina Zommera (*Sommer*, 1769–1815) dzīvesbiedre Vilhelmīne, dzimusi fon Briknere (*Brückner*) (*Deutschbaltisches biographisches Lexikon* [...] 1970: 740). Interesanti, ka tikai pāris dienas iepriekš, 1796. gada 5. janvārī, viņa atskaņojusi kādu Volfanga Amadeja Mocarta trio vēl ar pirmslaulības uzvārdu (*Theaterzettel*).

⁶ Klavierpartiju spēlējis jau pieminētais Hartknoha kungs.

⁷ Interpreti bijuši Aumaņa kungs (*Herr Aumann*, Zilās pilsoņu gvardes zāle; 1794, 1. decembris), fon Briknera jaunkundze (*Fräulein von Brückner*, Melngalvju nama zāle; 1796, 5. janvāris), doktors Latrobe, Feiges un Dennemarka kungi (*Herr Doktor Latrobe, Herr Feige und Herr Dänemark*, Melngalvju nama zāle; 1797, 18. aprīlis). Par pēdējo trio sastāvu plašāk sk. raksta nākamajā apakšnodaļā. Savukārt *fon Briknera jaunkundze* ir jau pieminētā Vilhelmīne, kas vēlāk kļūst par *doktora Zommera kundzi*.

Katrā ziņā arī šajā aspektā vērojama sasaukšanās ar vispārējām pilsētas mūzikas dzīves tendencēm. Ne velti pētnieks Mikus Čēže, rakstot par operas *Burvju flauta* iestudējumu, atzīmē, ka Rīgā tā parādījusies ļoti ātri – 1797. gadā, turklāt publikas interese bijusi milzīga – *Mocarta opera tiek izrādīta piecas reizes pēc kārtas (14.–17. un 19. aprīlī), un tas ir Rīgai tobrīd netipiski liels skaitlis* (Čēže 2007: 277). Šajā sakarā interesanti atzīmēt, ka viens no Mocarta trio Rīgā izskan tieši *Burvju flautas* zīmē – 1797. gada 18. aprīlī, resp., dienā starp divām izrādēm (iespējams, apzināta interpretu izvēle laikā, kad šī komponista vārds vietējo mūzikas mīļotāju vidū dzirdams biežāk kā jebkad agrāk!).

19. gadsimta gaitā gan Mocarta vārds *Theaterzettel* koncertprogrammās parādās tikai vienreiz (1853, 5. februārī). Tagad jau priekšplānā izvirzās šī laikmeta meistarų darbi. Blakus dažiem mūsdienās mazāk atskaņotiem opusiem⁸ regulāri dzirdamas arī kompozīcijas, kuras joprojām veido klavieru trio *zelta repertuāru*. Proti, stabilu vietu programmās ieņem Ludviga van Bēthovena (1770–1827) trio, kuri izskan vismaz desmit koncertos⁹. Vēl publikai ir iespēja klausīties arī abus Franča Šūberta (1797–1828) trio¹⁰. Interesanti, ka absolūts favorīts 19. gadsimta trio dalībnieku vidū Rīgā bijis Fēlikss Mendelszons-Bartoldi (1809–1847). Viņa darbu sarakstā ir divi šī žanra paraugi. Pirmais trio (*d moll* op. 49¹¹) tapis 1839. gadā, bet otrais (*c moll* op. 66) – 1845. gadā. Viens vai otrs Mendelszona trio atskaņoti kopskaitā astoņpadsmit (!) koncertos no visiem 42 apzinātajiem laikposmā no 1843. līdz 1877. gadam¹².

⁸ Johana Nepomuka Hummela Trio *E dur* op. 83 (pirmoreiz 1846, 12. oktobrī), Karla Gotfrīda Reisigera Trio (pirmoreiz 1840, 21. jūlijā), Kamila Sensānsa Trio *F dur* op. 18 (1877, 27. novembrī) un Antona Rubinšteina Trio *g moll* (pirmoreiz 1860, 4. aprīlī).

⁹ Trio *G dur* (nr. 2) un *c moll* (nr. 3) op. 1 (attiecīgi, 1853, 2. februārī, un 1869, 8. aprīlī), *B dur* op. 11 (1862, 15. aprīlī), *D dur* (nr. 1) un *Es dur* (nr. 2) op. 70 (1853, 5. februārī, un 1859, 17. decembrī), *B dur* op. 97 (1853, 8. februārī, un 1869, 6. aprīlī), kā arī vairāki trio atskaņojumi bez konkrētas tonalitātes vai opusa norādes.

¹⁰ Otrais klavieru trio *Es dur* op. 100 skanējis 1853. gada 2. un 8. februārī, savukārt Pirmais klavieru trio *B dur* op. 99 – 1869. gada 20. novembrī.

¹¹ Roberts Šūmanis šo skaņdarbu ierindojis starp laikmetīgo trio šedevriem (Worbs 1958: 194).

¹² Trio *d moll* skanējis trīsreiz (1847, 14. septembrī, 1859, 23. oktobrī un 1873, 6. decembrī), savukārt Trio *c moll* – piecreiz (1853, 5. februārī, 1869, 13. oktobrī, 1871, 28. februārī, 1872, 17. februārī, un 1877, 4. decembrī). Bez tam vairākos gadījumos nav zināms, kurš no abiem Mendelszona trio atskaņots (1843,

Kā gan lai izskaidro šādu Mendelszona trio popularitāti 19. gadsimta otrajā trešdaļā? Varbūt gan interepretus, gan klausītājus valdzina pirmām kārtām mūzikas melodiskums, kurš, lai arī sakņots klasiskajās tradīcijās, vienlaikus ievēd romantiskas pacilātības, skumju, mīlestības un atmiņu labirintā? Varbūt tomēr izskaidrojums jāmeklē saiknē ar Mendelszona trio nošu izdevumiem un to pieejamību spēlētgrībētājiem 19. gadsimta Rīgā? Šie jautājumi acīmredzot pagaidām vēl paliek kā intriga turpmākai izpētei.

Atskaņotājmākslinieku sniegums un tā rezonanse presē

Par agrīnāko trio dalībniekiem ziņas ir visai skopas. Tomēr jāatzīmē vairāki uzvārdi, kas piesaista uzmanību. Tā, piemēram, pirmajā apzinātajā koncertā (1790, 10. novembris, Melngalvju nama zāle, jau minētais Koželuha trio) kā vienīgais no mūziķiem programmā nosaukts pianists *Hartknoha kungs* jeb *Karls Eduards Hartknohs* (*Hartknoch*, 1775–1834)¹³ – tobrīd piecpadsmitgadīgs jauneklis, taču nākotnē, kā atzīmē Morics Rūdolfs (1890: 87), spilgts pianists, viens no Johana Nepomuka Hummela (*Hummel*, 1778–1837) labākajiem audzēkņiem. Tādējādi viņš neapšaubāmi ienesis Rīgā laikmetīgās Eiropas vēsmas, jo pats Hummels (Mocarta skolnieks un draugs, kā arī Mendelszona skolotājs) savulaik uzskatīts par *vienu no Eiropas dižākajiem komponistiem un, iespējams, dižāko pianistu* (Sachs).

Ne šī, ne otra Hartknoha atskaņotā trio sakarā (Ignaca Pleijela trio, 1794, 18. novembris) vijolnieka un čellista vārdi programmās nav minēti. Izskaidrojums acīmredzot ir tāds, ka agrīnajos žanra paraugos klavieru loma tiešām bijusi daudz nozīmīgāka nekā vijoles un čella partija. Bēthovena trio pētnieks Ļevs Mironovs norāda, ka vēl līdz 19. gadsimta sākumam koncertprogrammās no visiem trio dalībniekiem bijis pieņemts atšifrēt tikai pianista vārdu; ja arī partneri minēti, tad vienīgi, lai atzīmētu, ka viņi pavada pianistu (Миронов 1974: 105). Savukārt muzikologs Kristofs Bils šajā sakarā min interesantu citātu no kādas recenzijas par 18. gadsimta otrās puses komponista Lui Gabriela Gilmēna (*Guillemain*)

23. februāris, 1850, 2. aprīlis, 1853, 14. marts, 1860, 30. novembris, 1864, 16. februāris, 1869, 5. aprīlis, 1872, 10. februāris). Turklāt ir trīs koncerti, kuriem nav norādīts ne datums, ne izskanējušā trio tonalitāte.

¹³ Jaunākais no pazīstamā Rīgas grāmatizdevēja Johana Frīdriha Hartknoha dēliem.

vijoļsonāšu vakaru, ko pārfrāzējot varētu attiecināt arī uz agrīnajam klavieru trio raksturīgo balsu sadalījumu: *Vijole pārklāja klavesīnu mazliet par daudz, kas neļāva īsti uztvert īsto melodiju [...] Ja ir vēlēšanās, šīs sonātes var spēlēt ar vai bez pavadijuma. Tās nezaudēs neko no melodijas, jo tā visa ir klavesīna partijā* (izcēlums mans – L. P.) (Biehl 2010: 8).

Pirmajā mirkli mulsumu rada kāds koncerta pieteikums, kurā ziņots, ka 1797. gada 18. aprīlī Melngalvju nama zālē Mocarta trio atskaņos Latrobes, Feiges un Dennemarka kungi: visi trīs – ievērojamas personības tālaika Rīgas mūzikas dzīvē. Tikai viena nianse – starp viņiem nav neviena čellista. Karls Feige (*Feige*, 1757–1818) ir tolaik labi pazīstams vijolnieks (Rudolph 1890: 59), Johans Dennemarks (*Dänemark*, 1751–1837) – vijolnieks un arī altists (Brege 2001: 38), bet Johans Frīdrihs Bonevāls de Latrobe (*de La Trobe*, 1769–1845) – pianists, komponists, mūzikas skolotājs (Rudolph 1890: 133; *Deutschbaltisches biographisches Lexikon* [...] 1970: 441). Šajā gadījumā gan diemžēl nezinām, par kuru Mocarta trio ir runa, un atliek vien minēt, kā kungi savā starpā sadalīja trio partijas. Acīmredzot tas skaidrojams tādējādi, ka klavieru trio attīstības pirmsākumos patiesi bija vēl cieši saistīts ar citām amatiermuzicēšanas formām, un ansambļu sastāvi varēja mainīties visai brīvi – kā raksta trio pētniece Rūta Blūme (*Blume*), 1780.–1800. gadā sastāvs “klavieres, vijole un čells” bija kļuvis par vispārpieņemtu muzicēšanas formu, [...] tomēr kompozīcijas nebija tikai speciāli šādam sastāvam iecerētas, un bija iespējams atskaņot tās arī tikai klavierēm vai tikai, piedaloties citiem instrumentiem (citēts pēc: Biehl 2010: 17). Saknes šādai atskaņotājpraksei meklējamas ap 1760. gadu, kad Johans Šoberts (*Schobert*, 1729–1767) Parīzē aizsāka diletantu aprindās iemīļoto *ad libitum* tradīciju. Proti, trio varēja veidoties kā klavierdarba *ad libitum* versija, kur pavadošās balsis varēja gan spēlēt, gan izlaist. Kristofs Bīls norāda, ka Šoberta daiļrade iespaidojusi arī Mocarta agrīnos darbus, piemēram, sonātes klavierēm, vijolei (vai flautai) un čellam K. 10–15 (Biehl 2010: 8); iespējams, kāda no tām bijusi Rīgas ansambļa repertuārā, kurš līdz ar to savdabīgi īstenojis *ad libitum* principu, čellu aizstājot ar otru vijoli vai altu.

Vislielāko ieguldījumu trio muzicēšanā devuši Rīgas Pilsētas teātra orķestra mūziķi. Līdzīgi visiem orķestra *cunftes* pārstāvjiem, arī viņiem dabīga nepieciešamība pašizpaušmei bija kamermuzicēšana – zināms atsvars orķestra spēlei, kur iespējas apliecināt savu individualitāti ir daudz mazākas. Populārāks orķestra mākslinieku vidū gan šajā ziņā bijis stīgu

kvartets – domājams, praktisku apsvērumu dēļ (nav nepieciešamas klavieres), tomēr bieži viņu uzmanību saistījis arī klavieru trio. Par to liecina fakts, ka daudzi no Pilsētas teātra orķestra koncertmeistariem savā kamermūzikas repertuārā iekļāvuši vismaz vienu klavieru trio¹⁴. Vislielāko uzmanību šajā aspektā pelnījis Eduards Vellers (*Weller*, 1820–1871)¹⁵, kurš piedalījies vismaz 12 klavieru trio atskaņojumos laikposmā no 1859. līdz 1871. gadam. Joahims Brauns, pētot vijolmākslas agrīno periodu Latvijā, atzīmē, ka Vellera spēle kritikās izpelnījusies atzinību ne vien par tehnisko meistarību, bet arī par sirsnīgo un apgaroto priekšnesumu (Brauns 2002: 83); un tās ir īpašības, kas kamermuzicēšanas laukā, šķiet, var atklāties vēl plašāk nekā solospēlē. *Rigasche Zeitung* recenzents atsauksmē par Vellera atskaņoto Mendelszona Vijolkoncertu (atgādināsim, ka viņš bieži izpildījis arī šī komponista trio!) kā raksturīgas vijolnieka spēles iezīmes min *maigu spēku, dziļumu un atturīgu kvēli* (citēts pēc: Fūrmane 1997: 148). Īpaši tuva sadarbība Velleram bijusi ar čellistu Augustu Groseru (*Grosser*¹⁶) ar kuru muzicēts kopā gan orķestrī, gan stīgu kvartetā, gan arī klavieru trio. Tieši šis duets bijis visilglaicīgākais dažādu klavieru trio kodols. *Theaterzettell* kolekcijā atrodamas ziņas par turpat vai divpadsmit gadu ilgu sadarbību, no 1859. gada 1. novembra līdz 1871. gada 28. februārim – tātad gandrīz līdz Vellera mūža beigām (viņš šķīries no dzīves nepilnus trīs mēnešus pēc pēdējā trio koncerta – 1871. gada 6. maijā).

¹⁴ Koncertu datumi: Karls Heinrihs Feige (*Feige*; trio koncerts 1797, 18. aprīlī), Francis Lēbmanis (*Löbmann*; 1835, 27. oktobrī), Peregrins Feigerls (*Feigerl*; 1840, 21. jūlijā), Karls Loce (*Lotze*; 1843, 23. februārī), Eduards Vellers (*Weller*; 1859, 23. oktobrī, 1. novembrī un 17. decembrī; 1860, 4. aprīlī un 30. novembrī; 1862, 11. februārī un 15. aprīlī; 1864, 16. februārī; 1869, 23. martā, 6. aprīlī un 20. novembrī; 1871, 28. februārī), Aleksandrs Vilhelms Drehslers (*Drechsler*; 1868, 19. martā), Jūliuss Rutharts (*Ruthardt*; 1872, 17. februārī, un 1873, 6. decembrī) un Karls Noseks (*Nossek*; 1873, 10. martā).

¹⁵ Vācu vijolnieks, komponists. Līdz 1845. gadam strādājis par vijolnieku Berlīnes galma operas orķestrī. 1845. gadā pārcēlies uz Rīgu, kur pēc Pilsētas teātra orķestrantu streika tika meklēti mūziķi jaunam orķestrim, un kļuvis par koncertmeistaru. No 1849. gada spēlējis Rīgas stīgu kvartetā; diriģējis Rīgas Mūzikas biedrības koncertus, uzstājies kā solo vijolnieks, pasniedzis mūzikas stundas (Rudolph 1890: 261).

¹⁶ Vācu čellists. 1856.–1877. gadā bijis Rīgas Pilsētas teātra orķestra čellu grupas koncertmeistars, Rīgas stīgu kvarteta čellists. Koncertos uzstājies arī kā solists, t. sk. kopā ar Antonu Rubinšteinu un Klāru Šumani vieskoncertu laikā. Pasniedzis čella spēli (Rudolph 1890: 78).

Pie klavierēm, muzicējot kopā ar šiem kungiem, sastopama visai raiba kompānija. Pirmkārt, piesaista uzmanību bieži pieminētā *diletantu* (jo īpaši sieviešu dzimuma pārstāvju) līdzdalība. Diletantu lomu 19. gadsimta Eiropas mūzikas dzīvē akcentējuši jau daudzi pētnieki, piemēram, Inese Žune: viņa atzīmē, ka Rīgā koncertos nereti uzstājušies *arī tā saucamie profesionālie diletanti – dižciltīgo ģimeņu pārstāvji, kuriem piemītusi muzikālā apdāvinātība un izglītība, bet kuri sociālu apsvērumu dēļ nav izvēlējušies mūziķu ceļu kā profesiju* (Žune 2010: 95). Diemžēl diletantu vārdi programmās lielākoties netiek atšifrēti, tā liedzot uzzināt vairāk par šiem koncertdzīves dalībniekiem. Viens no nedaudzajiem izņēmumiem ir 18. gadsimta beigās vairākkārt pieminētā *Briknera jaunkundze* (*Fräulein von Brückner*), kas pāris dienas pēc savas debijas trio jomā pārtop par *doktora Zommera kundzi* Vilhelmīni Zommeri; kā jau norādīts, viņa iepazīstinājusi rīdziniekus gan ar Mocarta (1796, 5. janvāris), gan Duseka skaņdarbiem (1796, 8. janvāris). Vēlākajās desmitgadēs arī Vellera un Grosera kungi mēdza muzicēt kopā ar kādu *cienījamu diletanti* (piemēram, 1860, 30. novembrī, un 1862, 15. aprīlī).

Citu polu pārstāv vairākas Eiropas mēroga personības, kuras rīdziniekiem demonstrējušas savu mākslu klavieru trio jomā. Viņu vidū bijusi, piemēram, Klāra Šūmane, kura savā koncertā Rīgā 1864. gada 16. februārī spēlējusi arī Mendelszona trio (nav norādīts, kuru; partneri – vijolnieks Vellers un čellists Grosers), arī Antons Rubinšteins, kura autorkoncerts 1860. gada 4. aprīlī sākas ar viņa paša Trio *g moll* (partneri – kapelmeistars Karls Šuberts (*Schuberth*) no Pēterburgas un koncertmeistars Vellers; vēlāk Rubinšteins ar citiem partneriem uzstājies Rīgā atkārtoti). No mazāk pazīstamiem vārdiem var atzīmēt Hugo Adelbertu Zeidelu (*Seidel*, ?–1890; vācu komponists, diriģents, pianists, 1867–1869 Rīgas Pilsētas teātra I kapelmeistars un kora *Rigaer Liedertafel* vadītājs), kura sacerētais trio viņa paša, Grosera un Vellera sniegunā izskanējis 1869. gada 23. martā.

Diemžēl ne viņu, ne arī vairuma citu trio dalībnieku spēles rezonansi toreizējo rīdzinieku vidē pilnībā atklāt nebūs iespējams. Lai gan *Theaterzettel* kolekcija glabā ziņas par pašiem koncertiem (tās lielākoties rodamas arī laikraksta *Rigasche Zeitung* sludinājumos), tomēr recenzijās šie notikumi atspoguļoti vien retos izņēmuma gadījumos – no 54 apzinātajiem koncertiem īstas recenzijas izpelnījušies vien divi, un tie bijuši nevis vietējā ansamblī, bet tobrīd Eiropā slavena trio vieskoncerti. Šajā ansamblī spēlējuši pazīstami Berlīnes mūziķi: pianists un komponists Karls Alberts Lešhorns (*Loeschhorn*, arī *Loschhorn*, 1819–1905) un brāļi Ādolfs

(1813–1887) un Jūliuss (1817–1892) Štālknēhti (*Stahlknecht*). Sākot no 1846. gada, trijotne uzstājusies Rietumeiropā, bet 1853. gadā Krievijas koncerttūres ietvaros ansambļa skanējumu divos koncertos bijusi iespēja novērtēt arī Rīgas publikai (Fifield). Pirmais no tiem izskanējis 2. februārī Melngalvju nama zālē¹⁷, un recenzija publicēta *Rigasche Zeitung* 3. februāra numurā. Mūzikas kritiķis, kura personība slēpjas zem iniciāļiem C. A., uzsver, cik svarīgi, ka programmā iekļauti Haidna trio; pēc viņa vārdiem, daudzi klausītāji un arī mūziķi tolaik varēja pat nezināt, ka tādi vispār pastāv (C. A. 1853a). Vai tas nozīmētu, ka Haidna trio pirmatskaņojumu Rīgā piedzīvojuši tikai 1853. gadā? Šis jautājums pagaidām paliek atklāts. C. A. rakstā ansambļa skanējums tiek raksturots kā ļoti vienots. Autors īpaši norāda, ka stīgu instrumentu un klavieru saliedēta kopspele prasa lielāku meistarību nekā četru stīgu instrumentu apvienojums. Recenzija vēsta:

[..] klavieru skaņas zem Lešhorna kunga rokām bija vienmēr maigas un plastiskas, tāpēc, kur vien tas nepieciešams, tās ar čellu un vijoli saplūda visciešākajā asinsradniecībā. Štālknēhtu kungu stīgu instrumenti isās, straujās figūrās tuvojās klavieru kodolīgajai spēlei. Skaņas nepārtrauktais plūdums, no vienas puses [stīgu instrumenti – L. P.], un acumirkļīgums [klavieres – L. P.], no otras, izpaudās abpusēji – tas bija veselums, kurā atsevišķas daļas tikai tāpēc parāda savu iezīmību, lai trāpīgāk atklātu ideju. [..] Visas pasāžu grūtības tika skaisti pārvarētas, patiesi pacilājoši, ar visapgarotāko izteiksmi, kas ir brīva no jebkura personiskā egoisma (C. A. 1853a).

Programmas nākamais numurs bijis Bēthovena Pirmais trio Sol mažorā op. 1 nr. 2; tā skanējums atklājis vēl nedzirdētas šķautnes šajā publikai visai pazīstamajā opusā. Savukārt par vakara *naglu* kļuvis Šūberta Trio *Es dur* op. 100 – šis saldi smaržojošais *brīnumpuķu pilnais pušķis ar nopietnām tehniskām grūtībām*. Tas ietvēra ne tikai nepārspējamu priekšnesuma akurātību, atsevišķas skaistas vietas [..], bet arī dabiski patiesu poēzijas dvesmu (C. A. 1853a).

1853. gada 7. februārī *Rigasche Zeitung* slejās lasāma atsauksme par otro vācu mūziķu sniegto trio koncertu¹⁸. Recenzijā atzīmēts, ka mākslinieki ļoti precīzi un rūpīgi atskaņojuši Mocarta trio. *Visu triju interpretu it kā ar vienu roku spēlēts, tas savā cēlajā vienkāršībā un melodiskajā*

¹⁷ Programmā: Haidna Trio *Es dur*, Bēthovena Trio *G dur*, op. 1 nr. 2 un Šūberta Trio *Es dur* op. 100.

¹⁸ Programmā: Mocarta Trio *G dur*, Mendelszona Trio *c moll* op. 66, kā arī Bēthovena Trio *D dur* op. 70.

piemilībā atstāja tik burvīgu, tik varenu un jaunu iespaidu, ka to nebūtu iedomājies neviens, kas agrāk to ir dzirdējis parastajā priekšnesuma manierē. Mākslinieki viegli pārvarējuši arī Mendelszona un Bēthovena trio lielās tehniskās grūtības. Katra atskaņotāja individuālās izteiksmes virtuozitātes bagātība tikai papildinājusi daļo kopskaņu, ko baudījuši šī koncerta klausītāji (C. A. 1853b).

Šie arī bijuši vienīgie koncerti Rīgā, kuru programmā iekļauti tikai klavieru trio. Citos gadījumos trio skanējis jauktā rakstura koncertos, turklāt interesanti, ka bieži šis žanrs uztverams kā savveida *uvertīra* (sk. 2. attēlu).

Mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung
wird die Unterzeichnete unter gütiger Unterstützung der Fräulein
Corradi und der im Programm genannten Herren
Sonnabend, den 1. Sept. 1845,
im Saale der löbl. Schwarzhäupter
ein Abschieds-Concert
in folgender Ordnung zu geben
die Ehre haben.

Erster Theil.

1. Trio von Reißiger D-moll, für Clavier, Violine und Cello (1. Satz) vorgetragen von den Herren Weise, Loge und von Lugau.
2. Ballade von Körn, vorgetragen von Frä. Corradi.
3. a) Elegie von Bunsen, für die Violine, vorgetragen von Frn. Loge.
b) Lied ohne Worte, von Hubert Ries, vorgetragen von Demselben.
4. „Adelaide“ von Beethoven, mit obligater Cellobegleitung, vorgetragen von Frn. Brande.

Zweiter Theil.

1. Andante und letzter Satz des Trio von Reißiger.
2. „Gruß an die Schweiz“ von Karl Hum, vorgetragen von der Concertgeberin.
3. Fantasia und Variationen für Clavier über Motive aus „Wilhelm Tell“, von Ed. Löfler, vorgetragen von Frn. Weise.
4. Arie von Mozart, vorgetragen von Frn. Brande.
5. Abschieds-Declamation von der Concertgeberin.

Die Kasse wird um 6 Uhr geöffnet; der Anfang ist um 7 Uhr.

Billets à 25 Kop. S. sind in der Bude des Hrn. Aletreben Hollander, der der Concertgeberin, große Königsstrasse im Braummannschen Hause, und abends an der Kasse zu haben. C. Lafrenz.

1. attēls. Afiša no *Theaterzettel* kolekcijas 1845. gada 1. septembra koncertam, kurā Reisigera trio pirmā daļa izskan koncerta sākumā, bet cikla turpinājums ieskandina jau koncerta otro daļu

Zīmīgi arī, ka trio cikls vēl netiek vērtēts kā vienots veselums: bieži koncerta dalībnieki atskaņo tikai vienu tā daļu vai arī sadala ciklu, radot savveida stilistisku un žanrisku *refrēnu* visam koncertam: pirmo trio daļu atskaņo programmas sākumā, otro un trešo – koncerta vidū (sk. 1., 2. attēlu).

Mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung
Freitag den 23. October 1859,
Abends 7 Uhr:
Violoncell-
CONCERT
im SAALE der löbl.
Schwarzhäupter,
gegeben von
HERMAN KINDERMANN
unter gütiger Mitwirkung des Herrn **Horlacher**, des Herrn **Concertmeisters Weller** und anderer kaiserlicher Künstler und Dilettanten.

PROGRAMM.

- 1) Trio für Flute, Violine und Cello von Mendelssohn. (Davall unter Satz.)
- 2) a) Die Leichenschau, Lied von R. Schumann, vorgetragen von Herrn Horlacher.
b) Frühlingslied, von Mendelssohn, vorgetragen von Herrn Horlacher.
- 3) Souvenir de Spas, Fantasie für Cello von Servais.
- 4) Lied ohne Worte in E-moll von Mendelssohn.
- 5) Arie von „Der Hölle“, von Kuchel, vorgetragen von Herrn Horlacher.
- 6) Romanze für Cello (mit Quartettbegleitung) von Franchomme.
- 7) Ave Maria für Cello von Schubert.
- 8) „Holand“, Ballade von Lindpaintner, vorgetragen von Herrn Horlacher.
- 9) Romanzen, berühmte Melodie aus dem 18. Jahrhundert, für Cello.
- 10) Souvenir de Viorville, Neue Romanze für Cello von Kindermann.

Billette à 1 Rbl. S. sind in der Müllerschen Leihbibliothek, so wie Abends an der Kasse zu haben.
Ersch. Platte 800. mit Holzschnitt, Sep. 1859.

2. attēls. Afiša no *Theaterzettel* kolekcijas 1859. gada 23. oktobra koncertam, kurš sākas ar Mendelszona Pirmā klavieru trio *d moll* pirmo daļu

Šāda atskaņotājprakse liecina, ka klavieru trio kā ciklisks skaņdarbs ar viengabalainu, mērķtiecīgi plānotu dramaturģiju tomēr netiek pienācīgi izprasts – šķiet, koncertdzīves organizatori šajā ziņā vēl aizkavējušies 18. gadsimta nogales mājas muzicēšanas tradīcijās, kurās dominēja svītas tipa cikli un vairākdaļu skaņdarba vienotībai netika pievērsta liela uzmanība. Tas gan attiecas ne tikai uz trio: ir gadījumi (tomēr daudz retāki), kad koncertā tiek atskaņota stīgu kvarteta vai simfonijas tikai viena daļa (piemēram, 1853. gada 26. janvārī koncerts Melngalvju nama zālē sākas ar kāda Mocarta kvarteta pirmo daļu, un pārējās neseko).

Noslēgumā daži secinājumi. No vienas puses, klavieru trio žanrs 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta gaitā rīdzinieku vidē vēl netiek pienācīgi novērtēts. To apliecina gan iepriekš minētās atskaņojuma īpatnības (biežā trio *saskaldīšana* atsevišķās daļās, atskaņojot tās dažādos koncerta brīžos), gan arī ļoti niecīgā rezonanse mūzikas kritikā. Jāatzīmē, ka recenzijas par operizrādēm (kā arī teātri vispār) un atsevišķu virtuozu koncertiem šī laika Rīgas presē parādās daudz biežāk.

No otras puses, klavieru trio žanram Latvijas atskaņotājmākslā jau no pašiem pirmsākumiem bijis savs uzticamu interpretu un klausītāju loks. Iespējams gan, ka tas bijis samērā šaurs, bet Rīgu arī nevar salīdzināt ar kādu no lielajām metropolēm – Parīzi, Berlīni, Londonu, kur rezonanse šim visnotaļ elitārajam žanram varēja veidoties jau citā mērogā. Šobrīd apzināti 54 koncerti, kuros ir ziņas par 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta pirmajās septiņās desmitgadēs Rīgā atskaņotajiem trio, bet tie noteikti nav vienīgie. Kopumā redzam, ka klavieru trio muzicēšanas pirmsākumi atspoguļo tā laika mūzikas dzīves tendences visā to daudzveidībā – gan mājas un amatiermuzicēšanas auglīgo ietekmi (īpaši 18. gadsimta beigās, bet arī vēlāk), gan visumā diezgan strauju šī žanra *klasikas* ienākšanu repertuārā – praktiski visu vērtīgāko, kas klavieru trio jomā šajā laikā Eiropā radīts, rīdziniekiem arī bijusi iespēja noklausīties.

The Beginning of Piano Trio Musicianship in the Society of Baltic Germans in Riga

Līga Pētersone

Summary

The founding of the Riga City Theatre (*Rigaer Stadttheater*) in 1782 was a very significant factor for the development of opera and theatre art, as well as for the promotion of concert life in Riga: since the end of the 18th century musicians of the theatre and orchestra were organising symphony and chamber music concerts regularly. Former scientific researches on Baltic Germans' musicianship from the end of the 18th century and during the 19th century include the questions of opera repertoire and its main tendencies, the role of various famous composers' music in Riga (such as Joseph Haydn, etc.). In the sphere of chamber music researchers have studied mainly the traditions of amateur musicianship, as well as the role of the string quartet in the concert life of Riga. But there has been no attention towards the musicianship of the other form of chamber music – piano trio – in the society of Baltic Germans during the 19th century. The position piano trio genre holds in concert programs; the most remarkable musicians in this sphere; the main repertoire tendencies – these are the questions which have been addressed within this study. Admittedly, such research is possible due to the preserved collection of advertisements and programs of the Riga City Theatre (*Theaterzettel*), which can be found in the Rare Books and manuscripts collections of the **Academic Library of the University of Latvia**.

It is still possible to follow the leading tendencies in Riga's concert life regardless of the fact that information about the music and musicians presented in programs of above mentioned period is frequently incomplete. It has been found that the piano trio genre has entered the concert repertoire of Latvia quite early though – just some decades after the first examples were composed. The first note about the presence of the piano trio found in *Theaterzettel* is dated with 10th of November, 1790.

The contemporary piano trio pieces are common in Riga at the end of the 18th century. In programs we can find such composers' names as Leopold Kozeluch, Jan Dussek, Ignac Pleyel, Johann Nepomuk Hummel etc. However, summarizing the programs of the 19th century allows us to infer that the audience of the day were familiar also with such composers as Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven,

Franz Schubert, Felix Mendelssohn-Bartholdy, the authors of trios that nowadays make the basis of the repertoire of the genre.

Information about the musicians of the very first trio ensembles is really insufficient due to the limited data available in the collection. Up to the beginning of the 19th century the only musician from the whole ensemble mentioned in the program, in most cases, is the piano player. Still in the course of time attitude of concert organizers and the audiences towards musicians changes, and more concrete and complete information about trio ensembles appears. A key role in developing the genre belongs to the musicians of the Riga City Theatre. Almost all concertmasters of the orchestra have included at least one piano trio piece in their chamber music repertoire. However, especially remarkable are the activities of the duo of violinist Eduard Weller and cellist August Grosser – collection programs show that their cooperation has lasted for 12 years (1859–1871) in different member combinations of trio.

As a result of the research the following conclusions can be drawn – piano trio genre was underestimated in Riga in the period of the end of the 18th century and during the 19th century. Very often the idea of the cycle of the composition was avoided; the first movement was separated from others; in some cases the other movements even did not follow. Another proof of the underestimation of the genre is also lack of concert reviews in the press. Just some of them can be found in *Rigasche Zeitung* columns (the 3rd of February, 1853, the 7th of February, 1853). At the same time, there are plenty of regular reviews about opera and theater, as well as virtuoso's solo concerts in the press of Riga.

On the other hand, there was a circle of interpreters and audience in Latvia which were loyal to the piano trio genre in its very beginning. For now there are collected data about 54 concerts which included a piano trio performance, based on the collection of *Theaterzettel*. But those definitely are not the only ones! In general the beginning of the piano trio musicianship in Riga gives insight into the principal tendencies in all their varieties of the aforesaid period – the notable influence of the amateur musicianship (especially at the end of the 18th century, but also later), as well as in quite impetuous expansion of the *classics* of the repertoire of the piano trio genre – the audience of Riga was able to listen to practically everything most valuable that was created in Europa during that time.

Literatūra

- Biehl, Christoph (2010). *Das Klaviertrio bei Haydn und Mozart: Untersuchungen zur Frühgeschichte einer musikalischen Gattung*. Hamburg: Diplomica Verlag GmbH
- Brauns, Joahims (2002). Vijoļmākslas agrīnais periods Latvijā (līdz XIX gs. vidum). Grām: Joahims Brauns. *Raksti. Mūzika Latvijā*. Sast. un red. Mārtiņš Boiko. Rīga: Musica Baltica, 49–95
- Breģe, Ilona (2001). *Cittautu mūziķi Latvijā 1401–1939*. Leksikons. Rīga: Zinātne
- C. A. (1853a). Die erste Trio-Soire. *Rigasche Zeitung*. 3. Februar
- C. A. (1853b). Die zweite Trio-Soire. *Rigasche Zeitung*. 7. Februar
- Čeže, Mikus (2007). *Burvju flauta Rīgas vēsturē. Dzirdēt Mocartu*. Sast. un atb. red. Lolita Fūrmane. Rīga: Mantojums, 275–304
- Deutschbaltisches biographisches Lexikon 1710–1960* (1970). Im Auftrag der Baltischen Historischen Kommission begonnen von Olaf Welding und unter Mitarbeit von Erik Amburger und Georg von Krusenstjern; hrsg. von Wilhelm Lenz. Köln: Böhlau-Verlag
- Fūrmane, Lolita (1997). Instrumentālā kameramūzika Latvijā 19. gadsimtā. *Gadsimtu skaņulokā*. Rīga: Zinātne, 141–164
- Lindberga, Vita (2004a). Jozefa Haidna skaņdarbi Rīgas koncertdzīvē 18. un 19. gs. mijā. *Skaņuloki gadsimtos*. Rīga: Zinātne, 36–46
- Lindberga, Vita (2004b). Rīgas kulturoloģiskā situācija 18. gs. 2. pusē un K. F. E. Baha darbu atskaņojumi. *Skaņuloki gadsimtos*. Rīga: Zinātne, 9–21
- Lindberga, Vita (2004c). Rīgas opereteātra repertuārs 19. gs. 60. gados. *Skaņuloki gadsimtos*. Rīga: Zinātne, 47–54
- Rudolph, Moritz (1890). *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexicon*. Rīga: Commissions-Verlag von N. Kymmell
- Worbs, H. C. (1958). *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. Leipzig: Koehler und Amelang
- Žune, Inese (2011). *Vijole Latvijas mūzikas kultūras vēsturiskajā attīstībā* (2010). Promocijas darbs. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
- Миронов Л. (1974). *Трио Бетховена для фортепиано, скрипки и виолончели*. Москва: Музыка

Citi avoti

- Benton, Rita. Ignace Joseph Pleyel. *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21940pg1> (25.01.2012.)
- Craw, Howard Allen. Jan Ladislav [Johann Ladislaus (Ludwig)] Dussek [Dusík]. *Oxford Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44229pg2?q=Jan+Dussek&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit (25.01.2012.)
- Fifield, Christopher. Loeschhorn [Löschhorn], Carl Albert. *Oxford Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16866?q=Stahlknecht&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (25.01.2012.)

Poštolka, Milan. Kozeluch [Kotzeluch, Koeluh], Leopold [Jan Anton ín, Ioannes Antonius]. *Oxford Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15446?q=Kozeluch&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit (25.01.2012.)

Sachs, Joel. Hummel, Johann Nepomuk. *Oxford Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13548?q=Hummel&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit (25.01.1912.)

Theaterzettel. Rīgas Pilsētas teātra afišu un programmu kolekcija Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā

Петербургский певческий кружок *Liedertafel* в гостях у рижских коллег. История одного спасения

Dr. art. **Жанна Князева**

Старший научный сотрудник Российского Института
истории искусств, Санкт-Петербург

В предлагаемой статье речь пойдет о взаимодействии крупных центров Балтийского региона, а именно, Петербурга и Риги. Сегодня в европейской исторической науке активно обсуждается сложный культурный генезис таких регионов, как, например, центральная Европа, восточные провинции Австро-Венгрии; в самое последнее время появились фундаментальные публикации по этой теме (см., например: Csáky 2010). Изучение материалов по истории Балтики — во всем ее удивительном многозвучии — дает не менее ценный материал для понимания целостной картины европейской культуры. В предлагаемой статье представлен фрагмент истории петербургского певческого общества *Liedertafel* как конкретный тому пример.

Петербургское общество мужского пения *Liedertafel* (*St. Peterburger Liedertafel*) было основано 21 января 1840 года и существовало до лета 1914 года. Петербургский *Liedertafel* следовал образцу подобных немецких обществ мужского хорового пения. Их название происходит от немецких слов *Lied* (песня) и *Tafel* (стол). Основателем первого, берлинского, *Liedertafel* стал композитор и дирижер, многолетний руководитель берлинской *Singakademie* Карл Фридрих Цельтер (*Zelter*). По его замыслу, кружок наследовал образ круглого стола короля Артура (отсюда и слово *Tafel* в названии): число избранных не должно превышать 25 человек (это 24 певца плюс один руководитель). Каждый из участников кружка — непременно поэт, певец или композитор. Собирались члены первого, берлинского, *Liedertafel* раз в месяц, по вторникам (перед полнолунием или сразу после него) за дружеским небогатым столом и наслаждались пением немецких песен собственного сочинения или уже известных. Узкий круг избранных поначалу составили исключительно члены берлинской *Singakademie* (Staudinger 1913: 63); дамы не допускались.

Несмотря на некоторую претенциозность, идея получила большой резонанс, и скоро подобные кружки заполнили музыкальные города Европы: *Лидертафели* сделались средоточием немецкого патриотизма в эпоху угнетения всего немецкого, пишет Гуго Риман (Riemann), имея ввиду наполеоновскую оккупацию немецких земель (цит по: Риман 2004). Почти одновременно с берлинским возник аналогичный кружок в Швейцарии (1810), в 1815 году в Лейпциге и Франкфурте, а в 1819 году – младший *Liedertafel* в Берлине и др.

Хотя первоначальные ограничения (по числу участников, частоте собраний) были скоро преодолены, характер братства в кружках сохранялся: члены всех лидертафелей традиционно называли себя *Liederbrüder* (братья по пению), председателя – *Liedervater* (отец в певческом искусстве), дирижера – *Liedermeister* (мастер пения). Петербургский *Liedertafel* даже опередил появление подобного кружка в Вене (где таковой возник только в 1843 году).

Основатель петербургского общества *Liedertafel* – немецкий коммерсант и любитель пения Эрих Теодор Мюллер (Müller). В опубликованном в 1868 году официальном уставе кружка его руководители определили цель общества *в упражнении и усовершенствовании в квартирном мужском пении* и концертные выступления, *как в кругу членов общества, так и публично, но сие последнее с соблюдением как правил, заключающихся в высочайше утвержденном [...] положении о публичных увеселениях (Устав Санкт-петербургского общества мужского пения (Liedertafel) 1868: 2).*

Юбилейное издание петербургского кружка *Liedertafel* (*Festschrift zur Feier des Fünfzigjährigen Bestehens der St. Petersburger Liedertafel*, далее: *Festschrift* [...] 1890) сохранило для нас важнейший документ: списки участников кружка за первые 50 лет его существования (Poehl 1890). Там, среди 24 почетных членов шестеро (т. е. много: одна четвертая часть) рижан: Карл фон Фёрстер (*von Förster*; датой избрания почетным членом петербургского *Liedertafel* указан октябрь 1862 года), доктор медицины, государственный советник в Риге, председатель комитета (*Präses des Festkomitāt*) праздника песни 1861 года; Гуго Прайс (*Preis*; избран в октябре 1862 г.), композитор и *Musikdirektor*; Йоганн Шрадек (*Schramek*; октябрь 1862 г.), *Musikdirektor*¹; Альберт Берндт (*Berndt*; 26 апреля 1876 г.), глава (*Musikdirektor*) пев-

¹ Про Шрамека Пёль сообщает, что тот скончался в октябре 1875 года в Москве (Poehl 1890: 173).

ческого общества *Liederkrantz* в Риге; Фридрих Пильцер (*Pilzer*; 26 апреля 1876 г.), редактор, президент рижского *Liederkrantz*'а; Роберт Браун (*Braun*; 11 февраля 1890 г.), президент рижского *Liederkrantz*'а.

Несколько слов о жизни петербургского кружка².

Петербургским *Liedertafel*'ем руководили с 1840-го по 14 ноября 1844 года петербургские немецкие музыканты, учителя музыки и пения Карл Фридрих Вайтцман (*Weitzman, Weitzmann*)³ и Генрих Шведе (*Schwede*). С 1847 года по 13 ноября 1850 года кружком руководил знаменитый пианист, дирижер и музыкальный критик Бертольд Дамке (*Damcke*). А в 1844–1847 годах и затем с 20 ноября 1850 по 1 ноября 1876 года, как сообщает Пёль (Poehl 1890: 173), во главе кружка стоял Эрнст Мейер (*Maier, Meyer*; 19 марта 1814, Альтона — 1 мая 1886, Петербург; похоронен на Волковом лютеранском кладбище. См.: *Петербургский некрополь* 2006: 85). Об этом музыканте, дольше других руководившем петербургским *Liedertafel*'ем, известно следующее.

Эрнст Мейер родился в Альтоне (Германия, ныне это пригород Гамбурга) и в юности попробовал себя во многих музыкантских специальностях: был директором странствующей оперной труппы, органистом, учителем музыки. Из родной Альтоны Мейер переехал сначала в Стокгольм (вместе со своей труппой), а затем в 1840 году, уже известным музыкантом, в Выборг, где получил место органиста. Четыре года спустя Мейер перебрался в Петербург и остался там до конца своих дней. За сорок два года профессиональной работы в российской столице Мейер проявил себя во многих областях: в разные годы он руководил петербургскими певческими обществами *Singakademie*, *Liedertafel* и Певческим обществом лютеранской церкви Св. Екатерины (*St. Katharinen-Gesangverein*). В 1872–1886 годах он преподавал в Петербургской консерватории, где вел класс обязательного фортепиано. Списки учеников класса Мейера показывают, что в конце 1870-х годов у него учились знаменитые в будущем музыканты, обучавшиеся основному предмету в органном классе Людвига Гомилиуса — Софья Жилинская (первая в Российской империи дипломированная органистка женщина) и Андрей Юрьян (латышский композитор, органист, валторнист и хоровой дирижер). Кроме того, в

² Приводимые далее сведения взяты из очерка Эмиля Шмидта, опубликованного в том же юбилейном сборнике *Festschrift* [...]. (Schmidt 1890).

³ Этот музыкант окончил свои дни в Берлине в 1880 году (Poehl 1890: 173).

1880-е годы Мейер сотрудничал с музыкальной редакцией немецко-язычной газеты *St. Petersburg Zeitung*: публиковал на ее страницах отчеты о концертах и музыкальных событиях города (Ernst Meyer 1886: 2).

В 1842 году петербургский *Liedertafel* насчитывал только 15 человек активных участников-певцов; кроме них в кружок входили участники-слушатели и почетные члены общества (Schmidt 1890: 4). К 1849 году число поющих членов *Liedertafel* возросло до 46 и затем колебалось в зависимости от официального статуса общества (Schmidt 1890: 27).

Собирался петербургский *Liedertafel* сначала два раза в месяц, а затем еженедельно. Всего проходило около 15 собраний в сезон; позднее больше, до 29–31. Встречались поначалу на квартирах участников. Потом стали снимать небольшие залы. Встречались вечером, по петербургской традиции поздно: с 20.00 до 23.00. А с 1845 года по всеобщему желанию время собраний было еще продлено: до половины второго ночи (Schmidt: 1890: 16). За дисциплиной следили по-немецки строго: каждого отсутствовавшего на занятии записывали в специальную книгу, и позднее он обязан был предоставить весомые доказательства уважительной причины отсутствия. На каждом собрании участники кружка исполняли от 20 до 28 вокальных квартетов (Schmidt 1890: 8): и тех, над которыми еще работали, и, для отдыха и собственного удовольствия, разученных ранее. Затем следовало дружеское застолье: чай, пунш и бутерброды. Пить шампанское и курить запрещалось до 22.00. Нарушителей сначала карали штрафом в 10 серебряных копеек за курение и 50 копеек за преждевременное наслаждение шампанским (Schmidt 1890: 4). Позднее денежные санкции отменили, но шампанское ставили на стол только *в самых особых случаях* (Schmidt 1890: 4).

В первый понедельник каждого месяца (со временем реже) на занятия кружка допускались гости: приглашенные участниками кружка их знакомые — слушатели-мужчины, а один или два раза в полугодие дамы. На таких собраниях звучали уже выученные произведения: в виде небольших концертов для узкого круга приглашенных. Раз в сезон участники петербургского *Liedertafel* устраивали *семейный вечер* (*Familienabend*), а весной поездку за город: вечером, в наступающую белую ночь, оглашая окрестности квартетным пением в немецком репертуаре, отплывали на нескольких лодках куда-нибудь в ближайшие дачные пригороды (можно себе представить, как дивились при этом жители окрестных поселений и дачники...).

Для усовершенствования членов кружка в певческом искусстве (кружок состоял из любителей: только руководители его были профессиональными музыкантами) руководство организовало летом 1845 года начальную школу пения; ее возглавил Эрнст Мейер.

Судя по очерку Эмиля Шмидта, репертуар петербургского *Liedertafel* начала 1840-х годов был выдержан в *стиле Liedertafel (Liedertafelstil⁴)*. Потом исполнительский уровень, видимо, стал расти, и в репертуар вошли более масштабные произведения: в 1846 году члены кружка разучивали *Antigone* Феликса Мендельсона, а затем Мессу *S dur* Людвига ван Бетховена, Псалм № 100 Георга Фридриха Генделя, *Rheinweinlied* Ференца Листа, одну из месс Йозефа Гайдна и хоры из его оратории *Schöpfung*, *Requiem* Луиджи Керубини, сочинения Франца Шуберта, Роберта Шумана. Появилась в репертуаре и русская музыка: ода *Анакреон* Владимира Федоровича Одоевского и квартет Михаила Юрьевича Виельгорского.

Замыслы и намерения у членов петербургского *Liedertafel* были самые серьезные и масштабные. Однако для их реализации в николаевскую эпоху был необходим официальный статус. Император Николай I, как известно, не выносил *самодельности*: накануне революционных потрясений в Европе любая частная инициатива, самая благородная, казалась ему подозрительной. По мысли самодержца, все должно функционировать в рамках перфектно работающей государственной машины. Так, вопрос о получении официального статуса стал важнейшим в истории петербургского *Liedertafel* на более чем долгих 15 лет: с середины 1840-х до начала 1860-х годов. Остановлюсь на этом сюжете подробнее. Он приобретал, по обстоятельствам, порой трагические, порой комические черты. А самое главное, он имел непосредственное отношение к истории контактов петербургского *Liedertafel* с Ригой.

Впервые вопрос об официальном статусе кружка возник еще в марте 1845 года (*Liedertafel* думал присоединиться к петербургской *Singakademie*). Затем в 1848 году, когда с началом волнений в Европе российские власти ужесточили контроль, в том числе и за частными немецкими организациями. В феврале этого года участники петербургского *Liedertafel* решили почтить память скончавшегося Мендель-

⁴ *Liedertafel* включал технически несложные (доступные певцам-любителям) произведения современных немецких композиторов *второго плана* и непременно сочинения самих участников кружка (Dahlhaus 1980: 39).

сона специальным музыкальным собранием. Однако на то последовал запрет городского руководства. Тогда, на собрании 14 апреля 1848 года, члены *Liedertafel* постановили присоединиться к императорскому Симфоническому обществу и называться отныне *Мужской хор императорского Симфонического общества* (*Männerchor der Symphonie-Gesellschaft*) (Schmidt 1890: 22–23). Объединение музыкальных обществ состоялось 27 сентября 1848 года. Сотрудничество принесло много радости обоим обществам — и много пользы музыкальному Петербургу. Однако 12 февраля 1850 года Симфоническое общество, приютившее петербургский *Liedertafel*, прекратило существование.

Это означало возвращение трудных для *Liedertafel* времен. В 1852 году и дважды в 1853 году его руководители подавали прошения петербургскому военному генерал-губернатору об официальном утверждении общества *Петербургский немецкий мужской хор* (*St. Petersburgischer Deutscher Männerchor*) (Schmidt 1890: 32). Они указывали, что подобные общества уже существуют в границах Российской Империи: в Риге и Дерпте, где их уставы официально утверждены министерством. Однако все тщетно: прошения были отклонены. На два с половиной года — с конца 1852 по весну 1855 года — петербургский *Liedertafel* вынужден был прекратить всякую публичную деятельность.

После пережитых успехов такой удар трудно было перенести. Общество почти распалось. Его члены собирались от случая к случаю исключительно как частный (и все более узкий...) круг друзей. Шмидт рассказывает, что самые стойкие участники петербургского *Liedertafel*, встречаясь некоторое время (нелегально, как настоящие подпольщики!) в зале учителя гимнастики Э. Шульца, регулярно сталкивались с полицией: полицейские разгоняли собрания кружка, как не имеющего официального разрешения. При появлении служителя власти певцы прятали ноты и кидались к гимнастическим снарядам, *дабы перевести колебания голосовых связок в колебания мышц рук и ног* (Schmidt 1890: 37). Вскоре полицейское начальство (вероятно понимая всю абсурдность ситуации) сжалилось над несчастными немцами — любителями квартетного пения, и их оставили в покое.

Возрождение петербургского *Liedertafel* началось летом 1857 года с приглашения его Ревельским, а затем Рижским *Liedertafel*'ами для участия в Первом и Втором Балтийских праздниках песни (Schmidt 1890: 38–43, 49–52; [Einige Teilnehmer des Sängersfestes] 1857). Радость от этих поездок была безмерной, а успех выступлений полный. Подробное описание рижского празднества (лето 1861 г.) мы находим в

очерке Шмидта. Поскольку этот документ никогда еще нигде не публиковался, приведу соответствующий его фрагмент полностью (Schmidt 1890: 49–52). Следует добавить что из Петербурга в Ригу поехали 27 человек во главе с Эрнстом Мейером; к ним присоединились несколько членов московского *Liedertafel*. 30 июня все отплыли на корабле из Петербурга (Schmidt 1890: 49)⁵.

[..] На следующее утро причалили в Ревеле и были встречены там пением и возгласами “ура!”. Взяли на борт все певческие общества Ревеля и направились дальше. На небольшом корабле царило радостное настроение. Все общества — и по отдельности и все вместе — пели свои самые лучшие песни, при этом сольный квартет петербуржцев (по стороннему наблюдению) выделялся среди прочих. Прежние дружеские связи восстановились, возникли и новые. И когда в четверг 29 июня в 10 часов утра в наилучшем расположении духа прибыли в порт Риги, их встретили там организаторы празднества. К каждому певческому кружку прикрепили по четыре куратора, и все направились к дому Черноголовых, где собрался комитет праздника. После выдачи карт на проживание и билетов на сам праздник, а также певческих значков и программ концертов, все пошли расселяться, дабы в 6 часов вечера присоединиться к праздничному шествию. Импозантная процессия двинулась по городским улицам к залу празднества: в целом около 800 певцов. По прибытии на место рижские ферайны Liedertafel и Sdngerkrantz поднялись на трибуну и приветствовали гостей песней, специально для того сочиненной господами Фёрстером и Шрамеком. Пастор Икен сказал несколько приветственных слов. Затем прозвучала вторая приветственная песня (Рикхоффа и Прайса). Дружеское застолье завершило день.

В пятницу (первый день самого праздника) в 9 часов утра прошла генеральная репетиция, а в 6 часов вечера в Домском соборе прозвучал концерт под управлением господ Прайса и Шрамека. Вот его программа:

1-е отделение (под управлением капельмейстера Й. Шрамека):

Хорал “Господь наш оплот” и Реквием Л. Керубини;

2-е отделение (под управлением директора Г. Прайса):

9-й псалм Маршнера, мотет “Wie lieblich ist deine Wohnung” Б. Кляйна, гимн “Jehovah, dir frohlocket” Ф. Фишера.

После концерта певцы собрались перед домом Черноголовых, выступили в процессии и двинулись со знаменами и яркими фонарями по горо-

⁵ Шмидт приводит здесь поименный список членов петербургского *Liedertafel*, отправившихся в Ригу.

ду к замку: к генерал-губернатору князю Суворову, который на следующий день праздновал свой день рождения. По этому случаю была исполнена серенада. В субботу все собрались на торжественное пиршество, в котором прекрасная, благородная идея праздника соединилась с изысканностью вин и привела всех в возвышенное расположение духа, по случаю чего было произнесено немало вдохновенных речей.

На третий день праздника, в воскресенье 12 июня, процессии снова прошествовали от дома Черногловых к праздничному залу, где в 13.30 прозвучал светский концерт в четырех отделениях:

1-е отделение (дирижер Г. Прайс):

1) Крейцер, “Schäfers Sonntagslied”, 2) Майер, “Der Gesang”, 3) Абт, “Waldlied”, 4) Шнайдер, “Herz voll Mut”, 5) Кюккен, “Normanns Sang”;

2-е отделение (дирижер Й. Шрамек):

6) Бетховен, “Die Ehre Gottes”; 7) Абт, “Mainacht”, 8) Фишер, “Röslein im Wald”, 9) Оммо, “Deutscher Trost”, 10) Кунц, “Hymne an Odin”;

3-е отделение (дирижер Г. Прайс):

11) Маршнер, “Lied”, 12) Ф. Е. Беккер, “Das Kirchlein”, 13) Мендельсон, “Jägers Abschied”, 14) Райхардт, “Des Deutschen Vaterland”;

4-е отделение (дирижер Й. Шрамек):

15) Мендельсон, “Festgesang an die Künstler”.

Во время последовавшей затем совместной трапезы царило веселое настроение, и в речах недостатка не было. От петербуржцев выступил учитель [Oberlehrer] Фрей [Frey], который посвятил рижским певцам сердечную, полную юмора застольную речь, а также послал привет П. ван дер Бееку [P. van der Beek] в Нюрнберг, где в эти дни тоже готовились к Празднику песни. Наконец все пошли к королевскому саду [Kaiserlichen Garten], где в 8 часов вечера было назначено поочередное выступление всех хоров. Огромная толпа собралась в парке; число слушателей составляло примерно десять тысяч; все ступеньки и карнизы были плотно заняты. И даже сами певцы с усилием пробивались к трибуне. Петербургский Liedertafel исполнил две песни: “Wer ist unser Mann” Цёлльнера и “Waldlied” Мёринга. Последняя прозвучала с великолепным соло баритона, исполненным полнозвучным голосом г-на А. Брёмме [A. Brömme]; эта песня вызвала восторженные и нескончаемые рукоплескания, и была повторена “на бис”.

Следующий день был запланирован для отдыха, осмотра города и его достопримечательностей. Самым милым образом рижане провели своих гостей по рижским церквям, общественным зданиям, собраниям

живописи, по садам и паркам. Вечером была вечеринка с танцами в обоих концертных залах.

На следующее утро в 12.00 все собрались в доме Черноголовых, дабы забрать свои знамена. Хозяева устроили небольшой прощальный фуршет [Abschiedstrunk] и было сказано немало теплых прощальных слов. Среди ответных выступлений слово от имени отъезжавших петербуржцев взял г-н Фрей; в трогательной и захватывающей речи он выразил благодарность гостеприимным хозяевам. Затем на рыночной площади спели на прощание "Jägers Abschied" и возгласили громкую славу городу Риге.

Вместе с ревельцами и москвичами на следующее утро наши лидертафельцы поднялись на корабли, которые должны были доставить их домой. Гостеприимные хозяева и еще остававшиеся в Риге ферайны проводили их до самого порта. Но не только певцы приняли участие в расставании: во многих окнах были вывешены платки в знак прощального привета, и букеты цветов падали в руки отъезжавших, сопровождая своим тонким ароматов их путь домой. С печальным сердцем отъезжавшие взойшли на корабль и пропели "Wohlauf noch getrunken". Они отплыли и долго еще слышали отзвуки прощальных песен и возгласов стоявших на причале рижан (Schmidt 1890).

Как видно из этого текста, не только *попето*, но и *попито-покушано* в Риге было на славу и от души. Щедрое гостеприимство хозяев, думается, запомнилось гостям надолго.

Liedertafel вернулся в родной Петербург с совсем иным, чем прежде, настроением. Их знали, любили; у них были коллеги и единомышленники. Да и времена тоже изменились: Александр II был настроен к кружкам и собраниям гораздо более лояльно. После участия в Первом Балтийском певческом празднике (Ревель) в конце сентября 1857 года руководство *Liedertafel* решилось вновь подать прошение начальнику петербургской полиции графу Петру Андреевичу Шувалову. И на этот раз разрешение было получено. Оно последовало 7 октября 1857 года. А 10 апреля 1861 года члены *Liedertafel* обратились к петербургскому военному генерал-губернатору с прошением об утверждении устава организации под названием *Общество Санкт-Петербургского мужского пения "Liedertafel"* (*St. Petersburger Gesellschaft für Männergesang*) (Петровская 1999: 194–195; Schmidt 1890: 54). 22 июня 1861 года устав *Liedertafel* был наконец утвержден.

Сезон 1861/1862 года начался как первый *официальный* в (к тому времени уже немалой) истории петербургского *Liedertafel*. Начинался новый период его деятельности.

The Society *Liedertafel*
from St. Petersburg Visiting Colleagues in Riga:
The Story of Unexpected Rescue

Janna Kniazeva

Summary

This report concerns the history of German vocal society *Liedertafel*, in particular it's interaction with colleagues from Riga and Reval.

The vocal society *Liedertafel* was founded in year 1840 in St. Petersburg. The main aim of the society was a progress of men's quartet singing in the Russian capital. *Liedertafel* was organized in the same way as many German vocal societies, which resembled common friendly companies. The name came from two words: *Lied* that means *song* and *Tafel* – *table*. The first and most important problem was the obtaining of official status. *Liedertafel* appeared in the time of Nicolas the First as a private circle. Its members' plans and intensions were very serious and extensive, so they urgently required an official approval.

The Russian emperor Nicolas the First could not stand any willfulness. The leaders of *Liedertafel* entered an application for recognition of the societies' official status for many times, but they were refused constantly.

Trying to solve that problem they joined their circle to the Imperial Symphonic Society, but that society got eliminated shortly afterwards, *Liedertafel* got almost broke up. The support came unexpectedly from the Baltic Region.

Since its foundation the *Liedertafel* was closely connected with the culture of the region (Riga, Reval and some of the German provinces).

Many musicians from Riga were members of *Liedertafel*: Hugo Preis (*a composer and musical manager in Riga, 1862*), Johann Schrameck (*a musical manager in Riga, 1875*), as well as some leaders of the Riga Vocal Society *Liederkrantz*: Friedrich Pilzer (*an editor from Riga, 1875*), Robert Braun (1890) (*Festschrift zur Feier des Fünfzigjährigen Bestehens der St. Petersburger Liedertafel 1890*).

The revival of *Liedertafel* commenced in 1857 when a similar vocal society from Reval invited colleagues from St. Petersburg to a vocal festival. In summer of 1861 the Petersburg society took part in a vocal festival in Riga. The satisfaction from those journeys and successful performances was complete.

The detailed reports about those festivals were published by the newspaper *St. Petersburg Zeitung*. But just at that time the power changed and new emperor Alexander the Second was more loyal to the private initiative. In the summer of 1857 the vocal circle gained its official status, in the summer of 1861 all of its regulations were confirmed.

In 1861–1862 the first concert season in the new history of *Liedertafel* took place.

Литература и иные источники

- Csáky, M. (2010). *Das Gedächtnis der Städte*. Wien [u. a.]: Böhlau Verlag
- Dahlhaus, C. (1980). *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Bd. 6. Wiesbaden: Laaber
- [Einige Teilnehmer des Sängerfestes] (1857). Das Baltische Sängerfest in Reval. *Sankt Petersburger Zeitung*. 31. Juli (14. August), 653–654; 1. (13.) August, 657–658
- Ernst Meyer † (1886). *Sankt Petersburger Zeitung*. 3. (15.) Mai, 2
- Festschrift zur Feier des Fünfzigjährigen Bestehens der St. Petersburger Liedertafel* (1890). St. Petersburg: Typographie H. Schlacht & C^o
- Poehl N. (1890). Mitglieder der St. Petersburger Liedertafel. *Festschrift zur Feier des Fünfzigjährigen Bestehens der St. Petersburger Liedertafel*. St. Petersburg: Typographie H. Schlacht & C^o, 173–200
- Schmidt, E. (1890). Die St. Petersburger Liedertafel: 1840–1890. *Festschrift zur Feier des Fünfzigjährigen Bestehens der St. Petersburger Liedertafel*. St. Petersburg: Typographie H. Schlacht & C^o, 1–169
- Staudinger, H. (1913). *Individuum und Gemeinschaft in der Kulturorganisation des Vereins*. Jena: E. Diederichs
- Петербургский некрополь* (2006). В 4 т. / Сост. В. И. Саитов. Репринтное издание 1912–1913 гг. Т. 3. Санкт-Петербург: Альфарет
- Петровская, И. (1999). *Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге: 1801–1917*. Энциклопедия. Санкт-Петербург: Петровский фонд
- Риман, Г. (2004). *Liedertafel. Музыкальный словарь, толковый с иллюстрациями*. Издательство ЭТС, Е. Ачеркан. http://www.ets.ru/pg/r/dict/rimm_1.htm (25.02.2012.)
- Устав Санкт-Петербургского общества мужского пения (Liedertafel = Statut der St. Petersburger Liedertafel* (1868). Санкт-Петербург: Buchdruckerei v. Julius Stauff

Jauni fakti par Valkera ērģelēm Rīgas Domā

Dr. art. Ilma Grauzdiņa

Jāzepa Vitola Latvijas Mūzikas akadēmijas profesore

Kopš pirmās, šo rindu autore rakstītās, Latvijas ērģelkultūrai veltītās monogrāfijas *Tūkstoš mēlēm ērģeles spēlē* (Rīga: Liesma, 1987) izdošanas pagājis gadsimta ceturksnis. Dažādas un būtiskas izmaiņas skārušas Latvijas Baznīcu, kā arī baznīcu ērģeļu likteņus aizvadītajā cēlienā. Daudzviet ir atjaunotas draudzes, notiek regulāri dievkalpojumi. Virknē Latvijas dievnamu ir iebūvētas jaunas ērģeles, kuras galvenokārt pārvestas no Zviedrijas, Anglijas, Vācijas. Vairākās citās baznīcās izremontēti esošie instrumenti. Aizvien vēl daudz ir tādu ērģeļu, kuras tikai gaida savus remontētājus un restaurētājus. Taču nemainīgi ierindā ir Rīgas Doma ērģeles, kuras savu intensīvo mūzikas dzīvi turpina arī šobrīd – gan piedaloties liturģiskajās norisēs, gan skanot koncertos.

Rīgas Doma baznīcas vēstures izpētē vienlīdz ieinteresēti ir dažādu profesiju pārstāvji – vēsturnieki, arhitekti, skulptori, restauratori un, protams, arī ērģelmeistari. Tādēļ vispusīgi un nopietni tiek pētīti dažādi arhīvu materiāli – Doma administrācijas dokumenti, kases grāmatas, valdes un dažādu komisiju sēžu protokoli. Ir uzkrājušies jauni fakti par Rīgas Doma vēsturi kopumā, paplašinājusies arī informācija par šīs baznīcas ērģeļu vēsturi 19. gadsimta otrajā pusē.

Šī raksta mērķis ir dalīties ar lasītāju jauniegūtajā informācijā, papildinot monogrāfijā iezīmētos faktus ar būtiskām vai vienkārši interesantām detaļām, kas ļauj spilgtāk izgaismot Valkera ērģeļu būves laiku un instrumenta *dzīves* pirmās desmitgades Rīgas Domā¹.

No Jākoba Rāba līdz Valkera firmai

Pirmās lielākās ērģeles Rīgas Domā, kā zināms, iebūvētas 16. un 17. gadsimta mijā, kad pēc lielā ugunsgrēka (1547) atkal tiek sakārtotas

¹ Jaunā informācija smelta galvenokārt no Latvijas Valsts arhīva materiāliem (Rīgas Doma baznīcas fonds 1426), kuru apgūvē šobrīd intensīvi piedalās Latvijas ērģelmeistari Viesturs Ilsums, Mikus Dzenītis, Alvis Melbārdis u. c. Ar ērģelēm saistītie fakti ir sadrumstaloti un izkļaidēti pa dažādiem aprakstiem un lietām, tāpēc šajā rakstā nav norādīta katra avota konkrētā lappuse un dokumenta nosaukums. Lietu nosaukumi ir sniegti raksta beigās, izmantoto avotu sarakstā.

iekštelas un atjaunots baznīcas tornis. 1601. gadā katedrālē sāk skanēt jauns trīsmanuāļu instruments ar 42 reģistriem. Izcils renesanses stila piemineklis ir Lībekas meistara Jākoba Rāba darinātais šo ērģeļu prospekts, kas šobrīd veido Doma ērģeļu prospekta vidusdaļu. Tiesa, nu jau vairākus gadus tā vietā ir koka stalažas, jo prospekts tiek restaurēts. Darbi ir ieilguši, taču cerams, ka pacietīgo gaidīšanu vainagos lietpratīgi un kvalitatīvi veiktas restaurācijas rezultāts.

17. un 18. gadsimta gaitā Doma ērģeles vairākkārt ir pārbūvētas un paplašinātas. Šajos darbos piedalījušies dažādi meistari, tostarp Bartolomejs Šūmanis (*Schumann*), Gotfrīds Klosens (*Clossen*), Heinrihs Andreass Konciuss (*Contius/Konzius*; Domā strādājis 1773–1776), vēl virkne citu ērģelbūvētāju. 19. gadsimtā Doma administrācijas protokolos regulāri parādās ieraksti par līgumiem ar *ērģeļu kopējiem* un viņiem izmaksātām summām – par skaņošanu, labošanu, mazākām vai lielākām pārbūvēm.

Īpaša vieta šo lietpratēju vidū ir Rīgas ērģelbūvētājam Augustam Martinam (*Martin*, 1808–1891). Laikabiedru vidū viņš baudījis krietna amatmeistara cieņu un savā mūžā uzbūvējis ap 70 dažāda lieluma instrumentus, no kuriem līdz mūsu dienām saglabājušies ap divi desmiti. Martina instrumentus labi zinājis un augstu vērtējis arī toreizējais Doma ērģelnieks (no 1848) Johans Kristofs Agte (*Agthe*, 1814–1868). Ļoti atzinīgi viņš izteicies, piemēram, par 1857. gada maijā Martina veiktajiem Doma instrumenta paplašināšanas darbiem. Pēc gadiem divpadsmit, 1869. gada martā, balstoties uz Martina veidoto kalkulāciju, valde atkal piešķir naudu ērģeļu remontam (1180 rubļus). Remonts acīmredzot notiek, tomēr kopumā arvien vairāk ērģeles, kuru senākā daļa nokalpojusi jau 280 gadus, sāk atgādināt *cauru maisu* – ber iekšā cik gribi, viss krīt ārā. Regulāri izskan prasība instrumentu atjaunot, daudzas detaļas un konstrukcijas daļas nomainīt ar jaunām, veikt nopietnus remontdarbus, bez kuriem skaņot instrumentu vispār nav jēgas.

Par kritisko robežu un notikumu risināšanas reālu aizsākumu kļūst **1881. gada 4. septembris**. Šajā dienā Doma administrācijas inspektors Rīgas pilsētas rātes kungus informē, ka 1601. gadā būvētās, 1710., 1781., 1824., 1869. un 1879. gadā paplašinātās un remontētās ērģeles kļuvušas pilnīgi nelietojamas. No 51 skanošas balss tīrskanojamas ir tikai septiņas. Proti, tās, kuras pēdējā pārbūvē ērģelēm pievienojis Augusts Martins. Konsultējoties ar lietpratējiem, Doma administrācija nākusi pie slēdziena, ka savu laiku nokalpojušo instrumentu remontēt vairs nav vērts. Rīgas Domam nepieciešamas jaunas ērģeles.

Jau šajā dokumentā tiek pieminēta slavenā vācu ērģelībūves firma *E. F. Walcker & Cie.* Kā ziņo inspektors, draudze vēlētos instrumentu pasūtīt tieši tai. Grūti pateikt, kas pasūtītājiem lika izšķirties par Valkera firmu. Otrs nopietnākais pretendents varēja būt Vilhelma Zauera (*Sauer*) firma, kura nedaudz vēlāk Latvijā patiešām arī iebūvē virkni teicamu instrumentu. Tomēr pilsētas rāte draudzes izvēli akceptē un uzdod Baznīcu virsvaldei nodrošināt pasūtījumu Valkera firmai, šim mērķim paredzot 30 000–40 000 rubļu lielu summu.

Tā, protams, ir milzu nauda! Tomēr laimīgi sakrīt vairāki labvēlīgi apstākļi, kuru rezultātā līdzekļi jauna, liela instrumenta būvei tiek atrasti. Pirmkārt, Rīgas pilsētai 19. gadsimta 80. gadi ir saimnieciski un jo īpaši rūpnieciski stabils laiks – Rīga ir rosīgs un plaukstošs Baltijas centrs. Otrkārt, Doma baznīca ir luterticīgo Rīgas vāciešu galvenā baznīca. Vācu iedzīvotāju skaits Rīgā ir ļoti liels; turklāt arvien vēl tieši viņi nosaka gaisotni Rīgas pilsētas turīgajās un kulturālajās aprindās. Tādēļ atbalstīt jauna instrumenta iebūvi Domā – tas ir vācu pilsoņu goda un prestiža jautājums. Šajās aprindās uzticību vieš arī fakts, ka Doma administrācija cieši sadarbojas ar Rīgas galveno arhitektu Johanu Danielu Felsko (*Felsko*, 1813–1892). Viņam regulāri tiek pasūtīti dažādu Doma remontdarbu un pārbūvju izmaksu aprēķini un darba zīmējumu sagatavošana. Savukārt trešais nozīmīgākais aizsākto notikumu *dzinējspēks* ir Rīgas Doma ērģelnieks Vilhelms Bergners juniors (*Bergner*, 1837–1907).

Doma ērģelnieka amatā viņš stājies jau 1868. gadā, nomainot savu skolotāju un priekšgājēju Johanu Kristofu Agti. Aizvadītajā cēlienā Vilhelms Bergners – vācu izcelsmes ērģelnieks, kantors un komponists jau vismaz trešajā paaudzē – ir iemantojis rīdzinieku cieņu un uzticību. Viņš taču savu muzikālo izglītību ir papildinājis Eizenahā un Drēzdenē, no 1861. gada bijis ērģelnieks Rīgas Anglikāņu baznīcā, bet – galvenais – ir 1865. gadā Rīgā dibinātās Baha biedrības (*Bach-Verein*) dvēsele. Viņa diriģētie vācu meistarų vokāli simfoniskie darbi vienmēr piesaistījuši mākslas cienītāju uzmanību. Manuskriptā jau ir arī Bergnera sastādītā korāļu un prelūdiju grāmata (*Choral- und Präludienbuch nebst Modulationen und Interludien mit liturgischen Beilagen*), kas dienas gaismu ieraudzīs 1883. gadā.

Bergneru ciena un viņa domas respektē arī Doma administrācija. Saskaņā ar tradīcijām un līgumu ērģelnieks saņem vienu trešdaļu no viņa organizēto koncertu ienākumiem, turklāt baznīcas valde viņam apmaksā arī dienesta dzīvokļa īri (piemēram, 1883. gada martā Bergneram šim nolūkam atvēlēti 200 rbļ.). No baznīcas kases tiek apmaksāti arī vairāki

Bergnera braucieni uz tolaik iecienīto Karlsbādes kūrortu veselības nostiprināšanas labad. Šis uzņēmīgais vīrs nu ar visu sparū iesaistās jaunajā pasākumā.

No 90 līdz 124 reģistriem

1881. gada rudenī sākas sarakste starp Rīgas Doma administrāciju un Ludvigsburgas ērģelbūves firmu *E. F. Walcker & Cie.* 1881. gada 10. novembrī inspektora kungs tuvāk informē Doma administrāciju par šīs firmas iepriekš veiktajiem darbiem. Viņš iepazīstina arī ar Valkera firmas Rīgai piedāvāto dispozīciju un tās sastādīto tāmi ērģeļu jaunbūvei ar **90 balsīm**, 4 manuāļiem un 2 pedāļa nodalījumiem. Vairākās nākamajās sanāksmēs lieta tiek virzīta tālāk. Runasvīri un Doma kases turētāji uzzina, ka skaņojuma kamertonis būs t. s. orķestra skaņojums (*Pariser-Normal-Orchester-Ton*). Norit debates par mūra nojaukšanu aiz vecā instrumenta, lai iegūtu vietu jaunajam, apjomā krietni lielākajam. 1882. gada pirmajā pusē tiek veiktas pirmās naudas operācijas, uzrakstīti garantijas raksti, uz Valkera firmas bankas kontu tiek pārskaitīta pirmā iemaksa – 25 tūkstoši reihsmarku.

Bet – apetīte rodas ēdot. 1882. gada 14. jūnija sanāksmes protokolī saglabājuši, lūk, kāda satura vēstuli, kas adresēta Valkera firmai: *Ērģelnieks Bergners izteicis vēlēšanos Jums pasūtītās ērģeles ar 90 skaņu balsīm paplašināt līdz 102 balsīm. Administrācija piekrit šim ierosinājumam un uzņemas samaksāt noteikto summu 3000 marku apmērā ar noteikumu 16./18. novembrī 1881. gadā noslēgtajā kontraktā minēto izgatavošanas termiņu nenovilcināt.* Vēstulei pievienota arī papildinātā ērģeļu dispozīcija (*Doma administrācijas protokoli: 469–475*).

Te jāpiezīmē, ka 19. gadsimta vidū līdz ar t. s. romantiskā stila ērģelbūves sākumu Eiropā vērojama tieksme būvēt arvien lielākas ērģeles. Pat sākas tāda kā sacensība starp pasaules redzamākajām firmām, kuru vidū ir arī Ludvigsburgas meistari. Jau ar 102 balsīm Rīgas Doma ērģeles būtu pārspējušas citas tolaik lielākās: Leipcijas Nikolaja baznīcas (Fridrihs Ladegasts, 1862; 85/IV, P), Lībekas Marija baznīcas (Johans Fridrihs Šulce, 1854; 86/IV, 2P), Bostonas *Music Hall* (*E. F. Walcker & Cie.*, 1863; 89/IV, 2P), Ulmas katedrāles (*E. F. Walcker & Cie.*, 1857; 100/III, P) instrumentus. Tomēr sacensības gars ir atmodināts: 1882. gada 14. septembrī inspektors ziņo, ka ērģelnieks Bergnera kungs ir ierosinājis Doma ērģeles būvēt vēl par 18 balsīm lielākas, nekā līdzšinējā kontraktā teikts. Valde nolemj nosūtīt Valkera firmai lūgumu par būvējamo ērģeļu

paplašināšanu no 102 līdz **120 reģistriem**. Papildus apmaksu 6300 rubļu apmērā garantē privātpersonas.

Firmai acīmredzot nekas nav bijis pretī. Vēl vairāk – lai pasaules lielāko ērģeļu būvētāja gods būtu garantēts ar uzviju, tā no savas puses vēl pievieno četrus reģistrus, līdz ar to oficiālais reģistru skaits, kas figurē atklāšanas laika dokumentos, ir **124 reģistri**.

Tā nu reāli 1882. gada nogalē Ludvigsburgā sākas jauno ērģeļu būve, bet Rīgā Doma administrācijas sēdēs regulāri tiek pārrunātas *ērģeļu lietas*. Piemēram, 1882. gada 15. novembrī sanākušie apspriež jautājumu par prospektu. Apcerējuši Valkera piedāvājumu nojaukt veco un būvēt jaunu prospektu pēc Ulmas Doma parauga, runas vīri tomēr nolemj paturēt veco ērģeļu fasādi. Un labi, ka tā – ja būtu nomainīts, tad mēs nevarētu vairs lepoties, ka Rīgas Domā saglabāts ērģeļu prospekts, kura pirm-sākumi datējami ar 1594. gadu!

1883. gada pavasarī aktuāls kļūst jautājums par veco ērģeļu nojaukšanu, lai atbrīvotu vietu jaunajām. Doma administrācijas uzticības persona ir jau pieminētais Augusts Martins, kura darbu tobrīd turpina viņa dēls un amata mantinieks Emīls Martins (1848–1922). 1883. gada 22. martā valde nolemj veco ērģeļu nojaukšanu uzticēt viņam. Nolemj arī, ka septiņi Doma ērģelēm nesen pievienotie, vēl lietojamie Augusta Martina reģistri tiks nodoti Rīgas pilsētas meiteņu ģimnāzijai, lai tās aulas balkonā varētu uzbūvēt mazas ērģeles, kas nedaudz vēlāk arī tiek paveiktas. Veco ērģeļu detaļu piederības jautājums vēl paliek atklāts, taču Emīls Martins darbojas – to apliecina ieraksti par viņam izmaksātajām algas summām Doma kases grāmatā 1883. gada pavasarī.

1883. gada aprīlī Baznīcas valde Vilhelmam Bergneram apmaksā ceļa izdevumus braucienam uz Ludvigsburgu – acīmredzot, lai viņš uz vietas redzētu, kā rit darbi, un precizētu turpmākās sadarbības plānu. Savukārt Rīgā 1883. gada jūlija sēdē, kurā pieaicināti Rīgas labākie arhitekti, kā arī Domam piesaistītais inženieris, uzvārdā Bekers, vīri spriež par steidzami veicamajiem uzdevumiem. Tiek norādīts, ka *putekļus radoši darbi* pēc jauno ērģeļu uzstādīšanas vairs nebūs iespējami, tādēļ tie jāveic tūlīt, vasaras mēnešos.

Jaunbūvētās Rīgas Doma ērģeles 1883. gada vasarā tiek uzstādītas publiskai apskatei firmas darbnīcā Ludvigsburgā, kur Eberharda Frīdriha Valkera (*Walcker*, 1794–1872) dibināto uzņēmumu tobrīd vada viņa pieci dēli: Eberhards Heinrihs, Johans Frīdrihs, Kārlis, Pauls un Hermanis. Pauls Valkers (1846–1928) atbild par instrumenta tehnisko montāžu. Frīcis (t. i., Johans Frīdrihs) Valkers (1829–1895) ir specializējies stabuļu

intonēšanā, bet Kārļa Valkera (1845–1908) ziņā ir arī visas *menedžmenta lietas*. Ludvigsburgā uzceltā ērģeļu montāžas zāle ir patiesi grandioza – 80 m gara, piecstāvu mājas augstumā. Pēc tam instruments tiek demontēts, sapakots un no Libekas ostas ar tvaikoni *Livland* pārvests uz Rīgu. Ne-parastā krava sasniedz tagadējo Latvijas galvaspilsētu 20. augustā. Ierodas arī Kārlis un Pauls Valkeri. Sākas instrumenta montāžas darbi Domā.

Sagadās, ka vienai no aktīvākajām vācu amatierbiedrībām *Rigaer Liedertafel* 1883. gada rudenī aprit 50 gadi un tā vēlas sarīkot jubilejas koncertu Doma baznīcā. Administrācija dod atļauju, tomēr stingri nosaka, ka jaunās ērģeles pirms to iesvētīšanas spēlēt nedrīkst. Acīmredzot jubilāriem jāiztiek ar pavadījumu, kuru ērgelnieks spēlē uz harmonija. Te nu jāreķinās ar Paula Valkera izvirzītajiem noteikumiem. Arī 1883. gada 10. decembra sēdē ar viņa līdzdalību tieši runāts par ērģeļu lietošanas noteikumiem līdz jaunbūves pilnīgai pabeigšanai.

Tā kā Vecrīgas ielās 80. gadu sākumā jau ir ierīkots gāzes apgaismojums, Valkeri nolemj gaisa piedziņai izmantot gāzes motoru ar turbīnu. 1883. gada decembrī Doma tornī uzstāda gāzes motoru, ierīko pievadu, uzbūvē īpašu skursteni sadegušo gāzes daļu izvadīšanai un ķeras pie intonēšanas darbiem, bet janvāra sākumā nosprauž nu jau galīgo ērģeļu nodošanas datumu un laiku. Nosaka, kuras personas būtu jāaicina uz instrumenta pieņemšanas ceremoniju. Nolemj, ka no firmas puses tas būs Kārlis Valkers. Spriež par pirmā koncerta rīkošanu un ielūdzamiem viesiem.

Nun danket alle Gott...

Ērģeļu iesvētīšana notiek 1884. gada 19. janvārī (pēc vecā stila). Sīkāki apraksti par tās norisi gan nav saglabājušies, bet koris noteikti piedalījies, jo katram kordziedātājam par dalību ērģeļu iesvētīšanas ceremonijā samaksāti 14 rubļi.

Vakarā, pirmajā koncertā, spēlē Doma ērgelnieks Vilhelms Bergners, Jelgavas ērgelnieks Rūdolfs Postelis (*Postel*, 1820–1899) un Pēterburgas Konservatorijas ērģeļklases vadītājs Luijs Homiliuss (*Homilius*, 1845–1908). Viņu ar Rīgu vieno īpaša saikne – Homiliusa ērģeļklasē spēles prasmi apguvuši vai visi Pēterburgā studējušie latvieši. Svētku programmā iekļauts arī Ferenca Lista veltījums Rīgai – korāļa fantāzija *Nun danket alle Gott* (*Lai Dievu visi teic*) ērģelēm, vīru (vai jauktam) korim, divām trompetēm, trim tromboniem un timpāniem. Par šo darbu, kas sacerēts 1883. gada maijā, Lists 20. maija vēstulē Karolīnai Vitgenšteinai raksta: *Šoreiz man nav žēl, ka apsoliju sacerēt korāli “Nun danket alle Gott”,*

kas kalpos 120 000 marku vērtu milzu ērģeļu atklāšanai Rīgā. Šis mans skaņdarbs ilgst desmit minūtes, bet prasīja man vairāk kā nedēļu darba, jo izmaiņu dēļ nācās pārrakstīt to divas reizes. Toties tagad man šī kompozīcija liekas gana izdevusies (Franz Liszt's Briefe 1898: 380). Jaundarbs izskan simboliski – ar pateicību Dievam, kurš sekmīgi ļāvis lielo darbu pabeigt. Tas veidots lietpratīgi, jo Ferencs Lists, iepriekš noskaidrojis, kādas iespējas piedāvā Valkera jaunais opuss, savas kompozīcijas vidusdaļā tieši paredzējis un notis norādījis, kādu reģistru izmantojums kurā posmā vēlams. Un, protams, tas izskan diženi un svinīgi – jo skaņdarba noslēgumā *tutti* ērģelēm pievienojas ne vien kora un metāla pūšaminstrumentu, bet arī zvanu gaviles.

Taču svētki paiet ātri, un jau 1884. gada 24. janvārī draudzes padome *velk kopā* rēķinus: runā par būvdarbiem baznīcā, kuru dēļ novilcinājusies ērģeļu pabeigšana un pasūtītājiem radušies finansiāli zaudējumi. Spriež par gala norēķiniem ar Valkera firmu, kam vēl jāsavāc noligtā naudas summa. Tiesa, līdzekļi jau vākti visus beidzamos gadus – Doma baznīcas kases grāmatās līdzās tādiem kontiem kā *Remontdarbi*, *Algas*, *Apkure*, *Īres maksas*, *Gāzes apgaismošana*, *Apsildīšana*, *Nabadzīgo aprūpe*, *Doma draudzes skola*, *Doma kora/svētku mūzikas konts* pastāv arī aile *Ērģeļu konts*. Tajā tiek iegrāmatoti gan ziedojumi, gan koncertienākumi. Ir vispārīgi dāvinājumi, bet ir arī ziedojumi konkrētiem mērķiem: piemēram, kāds Rihards Pole (*Pohle*) ir ziedojis balkona aprikojumam nepieciešamajiem čuguna balstiem. Te tiek atzīmēti arī ikdienas ienākumi, piemēram, no kāzām un bērēm, tostarp arī no bērņu ratu izīrēšanas.

Detalizēti izkalkulētas arī ar kāzu ceremoniju rīkošanu saistītās summas. Te baznīcas ienākumus veido gāzes apgaismojums – 10 rbļ., lielā tepiķa noklāšana – 3 rbļ., ērģeļu spēle – 5 rbļ. Pēc klientu vēlēšanās var pasūtīt nevis pilnu, bet pusapgaismojumu, tas maksā uz pusi lētāk. Ja nu kāzinieki pavisam *knapinās*, tad ceremonijai var pasūtīt nevis pilnu ērģeļu, bet tikai ērģeļu pozitīva spēli. Tomēr arī šajā gadījumā kaut kas iekrīt *Ērģeļu kontā*.

Lielākās cerības līdzekļu ieguvei saistās ar koncertienākumiem, jo koncertu ir daudz un jauno ērģeļu slava vilina gan spēlētājus, gan klausītājus. 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā Domā notiek intensīva koncertdzīve, turklāt regulāri koncertcikli un muzikāli vakari te sākušies tūlīt pēc ērģeļu uzbūvēšanas. Sākumā koncerti notikuši pat vidēji divreiz nedēļā. 1884. gada janvāra koncertu ienākumi (tīrā peļņa) *Ērģeļu kontā* ienes prāvas summas – 1890,57 rbļ. 1092,25 rbļ., 160.00 rbļ. Marta koncerti jau mazāk – 74,28 rbļ., 94,12 rbļ., tad 74,40 un 60.00 rubļus.

Maijā katrs sarīkojums vidēji dod 40–50 rubļu peļņu. Zināmu atspaidu draudzei sniedz arī ieņēmumi no Rīgas-Dinaburgas dzelzceļa akcijām – ne velti viens no koncertiem (1886. gada 28. februārī) tiek sniegts I Dzelzceļa grupas darbiniekiem.

Rūpes par *karalisko audžubērnu*

Bet naudiņa ir vajadzīga, jo par *karalisko audžubērnu* rīdziniekiem nu vajag pienācīgi rūpēties! Tā piemēram, 1884. gada 22. februārī par mašīnistu gāzmotora apkalpošanai tiek pieņemts darbā kāds mehāniķis, vārdā Fridrihs Augusts Ketners (*Kettner*). Savukārt Jozefam Mateckim (*Matetzky*) par ērģeļu skaņošanu no 1. janvāra līdz 1. aprīlim izmaksāti 75 rbļ., tikpat arī par nākamajiem trim mēnešiem. Taču 1884. gada 20. martā inspektors ziņo, ka saņēmis no Valkera firmas vēstuli, kurā teikts, ka firma vēlētos uzticēt jauno ērģeļu skaņošanu savam darbiniekam, kurš dzīvo Rīgā un par darbu saņemtu gada honorāru 300 rbļ. apmērā. Vēlēšanās tiek akceptēta, un 18. maija sēdē inspektors prezentē ar Valkera firmu noslēdzamo ērģeļu apkopes līguma projektu. Līgums bijis spēkā vairākus gadus, jo vēl 1888. gadā par ērģeļu skaņošanu 75 rbļ. ceturksnī maksāti Hermanim Valķeram (1850–1926) – jaunākajam no pieciem brāļiem Valķeriem.

Padārgas, bet nepieciešamas izmaksas saistītas ar ērģeļu apdrošināšanu pret ugunsgrēku. Pirmais šāds līgums slēgts 1888. gada 22. septembrī uz gadu par 45 000 rbļ, iemaksājot 126,88 rbļ. Vēlākajos gados apdrošinājums noslīd uz 30 000 rbļ., bet iemaksa uz 85,05 rbļ.

Līdzekļus prasa arī dažādas *sadzīviskas* akcijas. Piemēram, 1895. gada 5. augustā dekoratoram un tapsētājam V. Jansonam samaksāti 10 rbļ. par ērģeļu, kanceles un citu vērtīgāko interjera priekšmetu apsegšanu ar drēbes pārklājumiem, lai baznīcas remonta laikā tos aizsargātu no putekļiem. Savukārt 1897. gada oktobrī 10 rbļ. prasījusi žurku izdzīšanas akcija no ērģeļu apbūves un plēšu telpas.

Tomēr to visu atsver muzikālais ieguvums – bieži un regulāri tā laika lielāko vācu avīžu *Rigasche Stadtblätter*, *Rigaer Tageblatt* un *Zeitung für Stadt und Land* slejās parādās sludinājumi par koncertiem Domā. Visaktīvāk to spēlēšanā un rīkošanā līdzdarbojas pats Vilhelms Bergners. Taču it regulāri pie jaunajām ērģelēm sēstas arī citi. Piemēram, 1884. gada 29. septembrī notiek jau trešais ērģelkoncerts ar franču komponista Aleksandra Gilmāna (*Guilmant*) piedalīšanos (pirms tam jau izskanējuši divi šī ievērojamā atskaņotājmākslinieka koncerti Domā), bet 1887. gada

29. septembrī uzstājas latviešu ērģelnieks Rūdolfs Grīviņš (*Griwing*). Bieži koncertu rīkotāji Domā ir Rīgas Baha biedrība. Un, kā teikts dokumentos, īres maksa šādiem sarīkojumiem (*für die Oratorium*) ir 75 rbļ. par ērģeļu lietošanu un 22 rbļ. par apgaismošanu.

Svarīgi atzīmēt, ka Valkera meistardarbs – Rīgas Doma ērģeles – jau tolaik guva plašu rezonansi Eiropas ērģeļspeciālistu aprindās, tās tika pieminētas daudzās ērģeļbūves grāmatās. Karla Lohera grāmatā par ērģeļu reģistriem *Erklärung der Orgelregister mit Vorschlägen zu wirksamen Register-Mischungen* Rīgas Doma instruments pieminēts 21 reizi (Locher 1887). Hugo Rīmaņa grāmatā *Katechismus der Orgel* sniegta Doma ērģeļu pilna dispozīcija un izvērsts apraksts (Riemann 1888). Arī presē sastopamas jūsmīgas atsauksmes – gan klausītāju, gan ērģelnieku rakstītas.

20. gadsimta sākuma pārveides un jauninājumi Rīgas Domā

Rīgas Doms, tāpat kā pati Rīga, nekad nav bijis līdz galam uzcelts un nemainīgs. Visu laiku tur ticis kaut kas uzlabots, remontēts, pārbūvēts. Plaši izpētes un rekonstrukcijas darbi Domā notikuši 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā arhitektu Karla Neiburgera (*Neuburger*), Vilhelma Neimaņa (*Neumann*) un profesora Karla Mormaņa (*Mohrmann*) vadībā. Mūsdienās katram pazīstamais, skaistais jūgendstila vestibils ir izveidots 1896.–1897. gadā. Bet kāpnes, kas ved uz ērģeļu luktu, ir paplašinātas un izbūvētas 1906.–1908. gadā. Tad pat arī dokumentos pieminēta mazā balkona nojaukšana un Valkera būvēto ērģeļu ceturtā manuāla vējlāžu un stabuļu pārcelšana uz lielo balkonu. Tās vispirms novietotas augšējās luktas ziemeļu arkādē, bet vēlāk, kad vējlādes pārveidotas par pneimatiskās sistēmas vējlādēm un prospekts par pusotru metru pabīdīts uz priekšu, ceturtā manuāla stabules pārvietotas ērģeļu pašā augšējā stāvā. Šajos pārbūves darbos galvenais meistars bijis Emīls Martins.

Būtisks jaunums ir 1906. gadā pilsētas padomnieka K. Hartmaņa (*Hartmann*) izteiktais priekšlikums: ugunsdrošības apsvērumu dēļ nomainīt gāzes motoru pret elektromotoru, kas tuvākajos gados tiek izdarīts, samaksājot par to 300 rbļ.

Šis pārbūves un pārveides piesaka moderna, tehniski jaunu sasniegumu zīmogota laika sākumu, bet reizē arī visai būtiski maina Valkera oriģinālieceri. Tā, protams, ir sakritība, bet tieši šajā laikā Vilhelms Bergners, kurš bijis Doma ērģelnieks gandrīz 40 gadus (no 1867) un Valkera jaunbūvei atdevis tik daudz savas sirdsdegsmes un enerģijas, sāk slimot. 1906. gada 16. septembrī Bergners lūdza administrāciju atbrīvot viņu no

amata un piešķirt pensiju. Bet pēc gada pensiju jau saņem ērģelnieka atraitne Katrīna Bergnere...

Par Doma ērģelnienu pēc Bergnera nāves kļūst Haralds Kreichburgs (*Kreutzburg/Creutzburg*, 1875–1948), kurš pēdējos gados jau ne reizi vien aizvietojis savārgušo Bergneru. Koncerti notiek, taču arī pašam Kreichburgam katru reizi jāraksta lūgums Doma administrācijai ļaut sarīkot mūzikas vakaru. Un nosacījumi mainās atkarībā no dažādiem apstākļiem: visbiežāk to rīkošanu atļauj, atlidzībai prasot vienu trešdaļu no koncertienākumiem vai vismaz 100 rbļ. par telpu īri, apgaismojumu un pārējiem pakalpojumiem.

* * *

Nākamie lielākie ērģeļu remonta un restaurācijas darbi Domā notikuši 20. gadsimta 50. un 60. gadu mijā, pēc tam – 80. gadu sākumā. Doma draudzes pēdējais ērģelnieks no 1955. līdz 1958. gadam bija Nikolajs Kačalovs (1911–1996), Latvijas Konservatorijas absolvents, Jāzepa Vītola skolnieks. Tad dievnamu pārņēma valsts un tajā tika ierīkota koncertzāle. Ērģeļu remontu un atjaunošanu tobrīd veica vācu firma *Hermann Eule*. Savukārt 80. gados, Valkera ērģeļu simtgadi sagaidot, instrumenta restaurāciju veica holandiešu firma *Flentrop Orgelbow B.V.-Zaandam*, piedaloties Latvijas ērģelmeistariem Gunāra Dālmaņa vadībā. Pēc šīs restaurācijas pastāvīgajiem ērģelmūzikas apmeklētājiem nācās pierast pie instrumenta cita ārējā veidola: no jauna atkal tika uzbūvēts mazais balkons un uz tā novietotas IV manuāļa vējlādes, stabules un mazais spēles galds. Tā, kā tas bija Valkera būves pirmveidā.

Nu jau atkal pagājuši trīsdesmit gadi. Un speciālisti, tostarp ērģeļu vēsturnieks un restaurators Mikus Dzenītis, spriež, ka atkal jādomā par nākotnē veicamiem darbiem. Par pamatīgu tīrīšanu, jo pilsētās, kur putekļu cirkulācija ir daudz lielāka, instrumenti ātrāk piesārņojas. Viņš arī uzskata, ka agrāk vai vēlāk vajadzētu tās stabules, kas pašlaik neatbilst Valkera oriģinālmenzūrām, nomainīt ar tām atbilstošām. *Štutgartē ir "Walcker" arhīvs, kurā varētu meklēt oriģinālos izmērus. Vai arī par paraugu ņemt kāda cita Walcker instrumenta stabules no tā laika perioda, spriež Mikus Dzenītis (2011: 25).*

Viņš šobrīd ir viens no rosīgākajiem un zinošākajiem ērģelīetu speciālistiem Latvijā un tam apliecinājumi nav tālu jāmeklē. Vien jāatver tīmekļa vietne www.music.lv/lek, kur atrodams *Latvijas ērģeļu katalogs*, kuru Dzenītis veido kopā ar ērģelmeistaru Alvi Melbārdi un datorgrafiķi

Kasparu Putriņu. Savukārt par Rīgas Doma ērģelēm tuvāka informācija, kā arī tuvplāna vizuāls priekšstats ir iegūstams, ieskatoties Doma baznīcas mājas lapā, kurai informāciju sagatavojis ērģelmeistars Viesturs Ilsums un Mikus Dzenītis. Bet par šī mūsu unikālā vēlinā romantisma laika ērģelbūves pieminekļa skanējumu varam pārliecināties Domā regulāri notiekošajos koncertos.

Doma baznīcas mājas lapā lasām: *Rīgas Doma un Vīnes Votīva baznīcas ērģeles* [uz pusi mazāks instruments par mūsējām – I. G.] *ir vienīgie no 19. gs. Valkera lielajiem instrumentiem, kas saglabājušies nepārbūvēti (Rīgas Doma ērģeles)*. Tā ir daļa no Latvijas kultūrvēstures mantojuma, par kuru esam atbildīgi arī nākamo paaudžu priekšā.

New Facts about Walcker Organ in Riga Cathedral

Ilma Grauzdiņa

Summary

A quarter of a century has passed since a monograph dedicated to Latvian organ culture *Tūkstoš mēlēm ērģeles spēlē* (*Organ Plays with a Thousand Tongues*; Rīga: Liesma, 1987) written by the author of this article was issued. Significant changes have touched the life of organs of Latvian churches. New facts are gathered considering the history of both Latvian organ culture in general and our pride – the organ of Riga Cathedral (*Rīgas Doms*). In a scattered fragmentary way they are kept in materials of Latvian State Archives (*Latvijas Valsts arhīvs*) – documents of administration of Riga Cathedral, accountants' books, minutes of board meetings. Serious research of these documents is being carried out, with participation of organ masters Viesturs Ilsums, Mikus Dzenītis, Alvis Melbārdis et al.

The aim of this article is to share the acquired information with the reader, add new details to the facts drawn in the monograph, which lets to illuminate the time when Walker organ was built and the first decades of the instrument's life in Riga Cathedral.

The first bigger organ was built in Riga Cathedral at the turn of 16th and 17th centuries. In 1601 a new instrument with 3 manuals and 42 registers started to sound there. The prospect of that instrument at the moment fills the middle part of the prospect of the organ of Riga Cathedral. In the following centuries the organ was rebuilt and enlarged

several times. In the documents of Cathedral administration, entries about contracts with organ caretakers and sums of money paid to them occur regularly. Along with foreign masters also the contribution of Riga organ builder August Martin (1808–1891) is considerable in the history of the Cathedral instrument.

The starting point for the new organ built by *E. F. Walcker & Cie.* is September 4, 1881, when the inspector of Cathedral administration informs Riga town councillors that the organ built in 1601 has fallen into disuse. A decision is taken to build a new organ and in fulfillment of it an active part is taken by Riga Cathedral organist of the time Wilhelm Bergner (1837–1907). Due to his direct participation during the period from autumn 1881 till autumn 1882 the number of planned registers grows from 90 to 124. At the opening – January 19, 1884 – this is the largest organ in the world.

The article discloses different events which took place in Walker workshop in Ludwigsburg and Riga: it reads about five Walker brothers who worked in the company during the period when Riga organ was built, about how Riga townsmen themselves had to make the cathedral ready, how the succession of works was planned (because all work creating dust had to be done before the instrument was installed), about the decision to use gas motor with turbine for air feeder (as there was gas light in Old Riga in early 80-ies of the 19th century!), about Franz Liszt's choral fantasy *Nun danket alle Gott*, which was specially composed for the consecration ceremony of the organ. Eloquent facts are kept in Cathedral accountants' books. Different expenses connected with the organ are recorded there. For example, insurance against fire, hiring of permanent caretaker, payment of different repairs, even getting rid of rats in the swell-box of the organ. Also income is recorded: from wedding and funeral ceremony customers, from donations and contributions. But most of all – from concerts which in the first years of existence of Walker organ were very many and moreover – they were well-attended.

Briefly marking a few facts from later periods of the instrument's life (reconstruction at the beginning of the 20th century, repairs in late 50-ties, restoration in the original variant in early 80-ties) the conclusion is emphasized that the organ of Riga Cathedral is a unique instrument. At the moment it is one of the most expressive and stylistically pure monuments of romantic organ building in the world.

Literatūra

- Brēge, Ilona (2001). *Cittautu mūziķi Latvijā 1401–1939*. Leksikons. Rīga: Zinātne
- Dzenītis, Mikus (2011). Latvijas ērģeļu digitālā vietne. Saruna ar Orestu Silabriedi. *Mūzikas Saule* 5 (2011), 22–25
- Franz Liszt's Briefe (1898). Hrsg. von La Mara. Bd. 7. Leipzig: Breitkopf & Härtel
- Grauzdiņa, Ilma (1987). *Tūkstoš mēlēm ērģeles spēlē*. Rīga: Liesma
- Locher, Carl (1887). *Erklärung der Orgel-Register mit Vorschlägen zu wirksamen Register-Mischungen*. Bern: Nydegger & Baumgart
- Riemann, Hugo (1888). *Katechismus der Orgel*. Leipzig: Hesse
- Rudolph, Moritz (1890). *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexicon*. Rīga: Commissions-Verlag von N. Kymmel
- Лусе, Нора (1985). *Домский концертный зал и органное искусство Советской Латвии*. Рига: Лиесма

Latvijas Valsts arhīva materiāli

- Acta betr. Kostenanschläge zu den Bauarbeiten an der Domkirche und an Domkirchen-Häusern nebst Notizen von Arch. Neumann* (1896–1915). F 1426-1-48²
- Administrations-Rechnung der Dom-Kirchen-Cassa pro 1883*. F 1426-1-286
- Administrations-Rechnung der Dom-Kirchen-Cassa pro 1884*. F 1426-1-286
- Belege für das Renovations-Conto der Domkirche* (1895–1896). F 1426-1-54
- Cassa-Buch der Dom-Kirche* (1883–1894). F 1426-1-112
- Cassa-Buch der Dom-Kirche* (1900–1907). F 1426-1-113
- Doma administrācijas protokoli*. F 1426-3-6
- Journal der Domkirchen Administration* (1853–1885). F 1426-3-5

Interneta avoti

- Latvijas ērģeļu katalogs*. Sast. Mikus Dzenītis. www.music.lv/lek (10.01.2012.)
- Rīgas Doma ērģeles*. Sast. Viesturs Ilsums un Miks Dzenītis. www.domslv/resources/RDP_Gidu_seminars (10.01.2012.)

² Šeit un turpmāk Latvijas Valsts arhīva materiālu aprakstā pirmais skaitlis pēc burta F apzīmē fonda, otrais – fonda apraksta, trešais – lietas numuru.

Jāzepa Vītola *ienākšana* latviešu sabiedrībā: raksti latviešu periodikā līdz 1918. gadam

Mag. art. Zane Prēdele

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas doktorante

Jāzepa Vītola (1863–1948) Pēterburgas dzīves periods tā īsti iesākas 1886. gadā, kad viņš ar mazo zelta medaļu absolvē Pēterburgas konservatoriju un uzreiz tiek uzaicināts par tās pedagogu; šādu godu jaunais latviešu mūziķis konservatorijas nekrievu absolventu vidū izpelnījies pirmais. Vecumdienās Vītols raksta savā autobiogrāfijā: *Tie bija divi: Rimskis-Korsakovs un Davidovs, kas ar vienu vārdu man atvēra darba un goda pilnas nākotnes vārtus, man – latvietim!* (citēts pēc: Vītols 1988: 83)

Savukārt Jāzepa Vītola iekļaušanās latviešu sabiedrībā ir sarežģīts process, jo bērnība aizvadīta Jelgavas vācu kultūrvidē un studijas noritējušas jaunkrievu skolas ietekmes sfērā Pēterburgas konservatorijā. Raksta gaitā ieskicēti komponista izraudzītie tuvināšanās ceļi latviešiem. Aplūkota arī viņa tautisko ideju dinamika preses avotu liecībās līdz brīdim, kad 1918. gadā Vītols apmetas Rīgā uz pastāvīgu dzīvi.

Atgriezīsimies 19. gadsimta 80. un 90. gadu mijā. Šajā laikā Vītols kopā ar Andreju Jurjānu Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisijas uzdevumā piedalās folkloras vākšanas un seno instrumentu iepazīšanas ekspedīcijās. Kopš 1888. gada viņš iesaistās Vispārējo latviešu dziesmu svētku kustībā – vispirms kā komponists, vēlāk arī kā virsdiriģents un svētku Rīcības komitejas loceklis. Kopš 1891. gada augusta nākamais Latvijas Konservatorijas rektors regulāri piedalās Mūzikas komisijas organizētajos Rudens koncertos kā atskaņotājmākslinieks.

Latviešu sabiedrības apziņā Vītols ienāk caur ļoti dažādiem periodikas avotiem, jo skar plašu sabiedriski aktuālu tēmu loku. Jau 1892. gadā komponists žurnālā *Austrums*¹ regulāri publicē savas profesionāli vērīgās recenzijas par tobrīd aktuāliem nošu izdevumiem. Otrs Vītola iecienīts medijs, kurā viņš 1895. gadā detalizēti un arī kopumā slavē Jelgavas Dziesmu svētku (1895) kvalitāti, ir Rīgā izdots *Baltijas Vēstnesis* – poli-

¹ Maskavas latviešu dibināts žurnāls, kas tapis ar mērķi veicināt literatūras, valodas un sabiedriskās dzīves attīstību Latvijā; tā izdevējs un redaktors bija jaunlatviešu ideju pārmantotājs Jēkabs Velme (1855–1928) (Grigulis, Treijs 1992: 82).

tisks, sabiedriska un literārs laikraksts². Trešais preses izdevums, kurā komponists kopš 1908. gada regulāri publicējas, ir Latviešu konstitucionālās demokrātiskās partijas laikraksts *Latvija* – turīgās pilsonības ideoloģijas veidotājs un vadītājs (Grigulis, Treijs 1992: 249). Tajā Vītols nav vairījies atklāti runāt par mūzikas mākslas angažētību politiskiem mērķiem un savu iecerēto apolitisko nostāju.

Zīmīgi, ka bieži vien publicētajos rakstos, vēstulēs un skaņdarbu manuskriptos Vītols norāda dažādas savas tābrīža atrašanās vietas – Pēterpili, Zarečji, Krimas kūrortu Sakos un Koreizā, Lisičansku, Arhangeļsku u. c. Tomēr komponista biogrāfijas izpēte liecina: fiziska atrašanās ārpus dzimtenes periodā līdz 1918. gadam viņam netraucē būtiski veicināt nacionālo elementu attīstību latviešu mūzikas kultūrā; galvenā loma te ir Vītola daiļrades estētikai un uzsaukumiem presē. Interesanti, ka 1911. gada 5. novembrī, Pēterburgas konservatorijas Lielajā zālē atzīmējot skaņraža 25 gadu darba jubileju, svētki vainagojas ar ziedojumu vākšanu; šo ieceri latviešu sabiedrības pārstāvji īsteno, lai iegādātos zemes īpašumu Latvijā un dāvātu to komponistam viņa atpūtas brīžiem brīvlaikos un vecumdienās (Tālvāldis 1911). Vītols ir latviešu inteliģences sabiedrības zenītā jau 1911. gadā, un šis augstsirdīgais žests no tautiešu puses norāda uz viņam adresētu aicinājumu būt Latvijā starp savējiem. Acīmredzot cēlā ideja nevar vēl realizēties, un uz Vītola lauku mājām krietni jāgaida, jo Latvijas valdības piešķirtajās Gaujienas *Anniņās* Vītoli pavadīja vasaras un svētku brīvdienas no 1922. līdz 1944. gadam.

Turpinājumā plašāk pakavēsimies pie atsevišķiem Jāzepa Vītola rakstiem latviešu periodikā. Šajā laikposmā to kopskaits nedaudz pārsniedz trīsdesmit, un žanru loks ietver polemikas, problēmrakstus, recenzijas, rakstus par mūzikas darbiniekiem un Vītola pateicības.

Polemikas žanru autors nav sevišķi iecienījis, tomēr dažkārt 19. un 20. gadsimta mijā viņš tam pievērsies. Iesākums meklējams 1895. gada vasarā laikrakstā *Baltijas Vēstnesis*. Vītols reaģē uz Nikolaja Alunāna nepatiku par viņam adresēto, lai gan visai saudzīgi pausto kritiku; tās

² Viens no nozīmīgākajiem latviešu pilsoniskajiem izdevumiem; tā izveidotājs un pirmais redaktors bija jaunlatviešu kustības dalībnieks Bernhards Dīriķis (1831–1892). *Baltijas Vēstnesis* dibināts 1868. gadā. Šis laikraksts, līdzīgi kā pirmā latviešu dienas avīze *Rīgas Lapa* (sāka iznākt 1877 Dīriķa izdevumā un redakcijā, 1880. gada 1. jūlijā redakciju pārņēma *Baltijas Vēstnesis*), par galveno uzdevumu izvirzīja tautisko centienu aizstāvību (*Konversācijas vārdnīca* 1911: 3426–3427).

objekts ir Alunāna tobrīd vien divās burtnīcās izdotsis mācību līdzeklis *Kora dziedāšana. Pamācība kā kora dziedātāji izglītojami* (1. burtnīca 1894, 2. burtnīca 1895). Vītols savas teorētiskās piezīmes atļāviens, apziņoties, ka piecu gadu gaitā jau pats uzkrājis pietiekamu pieredzi kora vadīšanā. Šī polemika, iespējams, kļūst arī par pirmo diskusiju solfedžo pedagogijas jomā latviešu kora kultūrā. Alunāns visai kategoriski aicina Vitolu dažas no publicētajām piezīmēm atsaukt (Alunāns 1895). Savukārt Vītola atbilde iezīmē mazliet plašāku problēmas kontekstu:

Pateicoties šādam prasījumam, esmu piespiests atkāpties no līdz šim ieturēta principa, nekad atklātā debatē jeb polemikā neieļaušies jebkādu presē manai personai izsacītu pārmetumu dēļ. Tamdēļ arī Alunāna kgs mani atvainos, ja šoreiz visus principus un pedagogiskus jautājumus atstāju neievērotus [...]. Ka šinī mums visiem dārgajā darbu laukā egoismam vai citādām personīgām interesēm vietas nedrīkst būt, no tam, domāju, esam visi pārliecināti arī bez drukātiem vārdiem (Vītols 1895).

Cita polemika risinājusies pēc septiņiem gadiem – tā aizsākusies 1902. gada 18. decembrī. Kreisā laikraksta *Dienas Lapas* redakcijai Vītols adresējis piezīmi par kādas ērģelnieces Tijas Tīpaines jaunkundzes koncerta afišās piesavināto titulu *Pēterburgas konservatoriste*. Autors informē, ka jau kopš 1898. gada februāra Tīpaine ir atskaitīta no konservatorijas studentu rindām nepietiekama talanta dēļ, un paskaidro, ka tādējādi viņš aizstāv Pēterburgas konservatorijas mākslas godu (Vītols 1902a). Uz šo rakstu 20. decembrī reaģē ērģelnieks un komponists Oskars Šepskis, kurš Vitolam aizrāda: pēdējos astoņos gados Rīgā bijušas trīs brīvas ērģelnieku vietas, taču neviens Pēterburgas konservatorists tās nav ieguvis, jo visi zaudējuši sacensību cīņā ar Irlavas semināristiem. Oskara Šepska atbilde šķietami apliecina brīvmākslinieku – Pēterburgas konservatorijas absolventu – apšaubāmo konkurētspēju mūzikas dzīvē, ar ko saskārās latviešu sabiedrība (Šepskis 1902). Drīz Vītols adresē atklātu vēstuli notikumā iesaistītajai ērģelniecei Tīpainei (Vītols 1902b) un spoži argumentēti atbild Šepskim, atklājot iemeslus, kāpēc Pēterburgas konservatoristi netiek pieņemti ērģelnieku amatos Sv. Jēzus baznīcā Rīgā un Sv. Annas baznīcā Liepājā: piemēram, kandidāts Pauls Jozuus pat nav ticis ielūgts uz šādu noklausīšanos un jaunie konservatoristi nemaz negribot strādāt Liepājā par zemu samaksu. Pieminot nevēlēšanos šo polemiku turpināt, Vītols ironiski secina:

Jūs tikai gribējāt izteikt savas domas par konservatorijām, konservatoristiem un varbūt arī konservatorijas profesoriem. Es varētu Jums

atbildēt, izstāstīdams, ko domāju par mūzikas skolām, kritiķiem un lietpratējiem provincē. Lai nu šoreiz paliek (Vītols 1902c).

Oskara Šepska atbilde mazliet kavējas Jaungada brīvdienu dēļ, taču 1903. gada 3. janvārī viņš Vītolam adresē tikpat mērķtiecīgi vērstas iebildes iepriekš skartajos jautājumos. Šeit Vītols publiski saņem arī vienu no personiskākajiem aizrādījumiem:

Jūs, profesors, nosodiet Tīpaines jkdzi, kad viņa latv. laikrakstos saukta par “konservatoriste” un ne “bijusi konservatoriste”. Kādēļ Jūs, profesora kgs, pie sevīm lietojat citādu mēru kā pie cita cilvēka? Priekš Jums un Sv. Pēterburgas konservatorijas Tīpaines jkdze sagrēkojusies, kad viņa sev titulu devuse, kuru viņai nest vairs nepienācās. Bet kad Jūs latviešu laikraksti jau daudz gadus par “profesoru” dēvēja, kamēr Jūs šo tituli tikai beidzamos gados dabūjāt, kāpēc tad Jūs cietāt gluži klusu? (Šepskis 1903)

Uz šo piezīmi Vītols publisku atbildi nesniedz. No savas puses tomēr gribētu piebilst: profesora grāds Vītolam piešķirts 1901. gadā un, pētot viņa rakstus latviešu presē līdz 1902. gadam, nav nācies ievērot, ka autors parakstā izmantotu profesora nosaukuma pagodinājumu vai kāds cits presē to pārsteidzīgi lietu.

Trešā zīmīgā polemika Vītolam izvērsās ar Emili Melngaili par dziesmu svētku programmas izvēli un svētku komitejas ekspertu darbu 1904. gadā. Uzskatu sadursmes veidojas sakarā ar Melngaiļa pārspriedumu *Piektā dziedāšanas svētku dziesmas*, kas publicēts mēnešraksta *Austrums* 7. burtiņā, ilgajā diskusiju starpposmā starp IV un V Vispārējiem latviešu dziesmu svētkiem (Melngailis 1904a). Vītols līdzās daudzām citām piezīmēm laikrakstā *Rīgas Avīze* 1904. gadā raksta: *[..] koris labi dzied, ko viņš labprāt dzied; esmu pārliecināts, ka no M. kga nopaļātās dziesmas, Čaikovska “Leģenda”, Baha “Ak galva asiņaina”, Cimzes “Maza biju” paudīs mūsu dziedātāju tautiņas slavu, cildinās izpildītājus un klausītājus vairāk nekā diez’ kāda patentēta, bet mūsu spēkiem nepiemērota mūzika* (Vītols 1904a).

Melngailis atbildē kritizē Vītola, viņa vārdiem, *tēvišķi joviolo* rakstības stilu un pauž savu rūpīgi sagatavoto pozīcijas aizstāvību desmit apakšpunktos. Vienā no punktiem viņš bilst: *[..] prof. Vītola kungs lieto vecveco frāzu: “dziedātāju tautiņa”. Nu, es nezīnu, kas Latviešiem par sevišķu monopolu uz dziedāšanu un mūziku? Šitai pašlielībai – “Latvju tauta dziedātāja” – u. t. j. pr. – mūsu tagadējā laikā nav taču vairs vietas. Romantiskā laikmetā teikts daudz jauku un tukšu vārdu, kuri tagad vairs neskan* (Melngailis 1904b).

Melngaiļa aizrādījumus Vītols lietišķi turpina atspēkot un pieklājīgi pieņem pat kritiķa aizrādījumus par savām godalgotajām kompozīcijām iepriekšējos dziesmu svētkos – dziesmai *Karaļmeita* Melngailis pārmetis grūti uztveramu tekstu, *Krīvu krīvam* vienmuļību un simfoniskajam opusam *Līgo svētki* neveiklu formu (Melngailis 1904a: 551). Atbildi uz jautājumu, vai apzīmējums *dziedātāju tautiņa* uz latviešiem vēl attiecas, Vītols atstāj katra paša ziņā – lai domā, kā grib. Tomēr viņš aizskarts atzīstas: [..] *es labprāt sev uzglabāju mazu daļiņu, lai arī varbūt diezgan maz pamatota, romantisma* (Vītols 1904b).

Un patiesi: jau aizejošajā tautiskās atmodas laikmetā Vītols atrod visai daudzpusīgas iespējas darboties latviešu kultūras interesēs. Argumentējot šo tēzi, vispirms maza atkāpe.

19. gadsimta nogalē latviešu valodā parādās pirmās enciklopēdijas, kuru nosaukumos dominē apzīmējums *Konversācijas vārdnīca*, un tās pakāpeniski tiek izdotas burtniecās, brošūrās, krājumos vai sējumos. Jau šajos mazajos izdevumos iekļauti nācijas raksturojumam veltīti šķirķļi – piemēram, *latvju tauta* vai *latvieši*, *Rīgas Latviešu Biedrība* u. tml. (*Konversācijas vārdnīca* 1908: 2191–2304; 1911: 2305–2353, 3427–3452). Savukārt Rīgā Anša Gulbja apgādā no 1927. līdz 1940. gadam izdota *Latviešu konversācijas vārdnīca*; lai arī neizstrādāta līdz galam, tā ar savu 21 sējumu tomēr uzlūkojama kā tolaik nopietnākais akadēmisko spēku radītais izziņas literatūras avots. Galvenais redaktors ir profesors Arveds Švābe (1888–1959), un zināms, ka redaktoru un līdzstrādnieku rindās bijis Latvijas Konservatorijas rektors profesors Jāzeps Vītols, kurš piedalījies ar mūziku saistīto šķirķļu tapšanā. Zīmīgi, ka mūzikas šķirķļu sagataves viņam bija jāiesniedz arī jau divdesmit gadus iepriekš – Rīgas Latviešu biedrības Zinību komisijas gatavotajam četršējumu izdevumam *Konversācijas vārdnīca* (1906–1921). To apliecina fragmenti no divām vēstulēm Andrejam Jurjānam.

Pirmā vēstule:

[Pēterburgā 1907. gada 30. aprīlī]

Un man viens lūgums: konversācijas vārdnīca pagēr rakstu par “kokli”, instrumentu, kuru Tu gan labi pazīsti – sevišķi no vēsturiskās puses, bet es nemaz. Esi tik labs, saraksti vajadzīgo un nosūti taisni vārdnīcas redakcijai.

Un otrā vēstule:

[Pēterburgā 1907. gada 29. oktobrī]

Man jāraksta konversācijas vārdnīcā par latviešu mūzikas vēsturi, vispārīgi par latviešu mūziku. Ļoti maz par šo priekšmetu zinādams,

baidos uzrakstīt nederīgu bleķi; nāc talkā! Vismazāk aizrādīdams uz to, kas jāievēro, runājot par mūzikas attīstību pie mums (vēstules citētas pēc: Zālītis 1928: 178–180).

Jāzepa Vītola bibliogrāfijas sastādītājs Kārlis Egle atzīmē, ka nav iespējams norādīt, kādus rakstus sacerējis Vītols, jo *Konversācijas vārdnīcā* par mūziku rakstījis arī Andrejs Jurjāns, bet 1921. gadā – Ernests Brusubārda (*Komponists Jāzeps Vītols* 1963: 75). Tomēr šīs Pēterburgas vēstules liecina, ka 1907. gadā Vītols ir uzticējis konkrētu šķirkļu rakstīšanas pienākumus par sevi eruditākam kolēģim. Uzmanības vērtā ir arī profesora nevairšanās lūgt padomu, spēja sadarboties ar dažādu sfēru pārstāvjiem, pētot latviešu mūzikas attīstības tendences.

Pēc pieciem gadiem, 1912. gadā, Vītols jau patstāvīgi sagatavo pārskatu par latviešu mūzikas stāvokli, kas nolasīts Rīgas Latviešu biedrības Zinību komisijas vasaras sapulces laikā; tā notikusi 1912. gada 19. un 20. jūnijā, un to apmeklējušas 300 līdz 400 personas (R. L. B. Zinības Komisijas vasaras sapulces 1912). Pilnībā referāts publicēts vēlāk, Rīgas Latviešu biedrības Derīgu grāmatu nodaļas izdotajā daiļrakstniecības, zinības un mākslas mēnešrakstā *Druva* (Vītols 1912). Šis literāri sabiedriskais izdevums galvenokārt adresēts sabiedrības labējam spārnam. Tomēr Jāzepa Vītola analītiskais raksts *Pārskats par tagadnes latviešu mūzikas literatūru* nav ziņojums šauri politiskām aprindām. Runa ir par vēsturiski izšķirošo cīņu starp konservatīvistiem un progresistiem mūzikā jaunā gadsimta sākumā, un šī laikmeta vēsmas jūt arī Vītols.

Kā vadmotīvu savam referātam autors izvēlas retorisko jautājumu – kur acumirkli esam? Formas *mēs* lietojums jau apliecina viņa dziļo emocionālo piederību latviešu sabiedrībai. Pārskata ievadā Jāzepts Vītols raksta:

Arī pie mums, mūsu darbinieku skaitam pieaugot, radušies dažu ticību apustuļi un viņu draudzes; bet ne viscaur uz tiem pašiem pamatiem kā citā pasaulē. Sevišķi netaisnīgs Dārziņš stāvēja savos rakstos “tautiskajam mērauklim” kūmās; un patlaban tas tiek rūpīgi piemērots pie mūsu komponistu darbiem – lai gan pagaidām ar diezgan neskaidriem panākumiem. Gan izdibinājuši, ka Vītols – siltumnīcas stāds no svešām zemēm Latvijā pārstādīts³; bet ja Zālītis ceļ Kalniņa tautiskumu Jurjānam pāri, tad tas atkal Melngailim nepatīk, kurš no savas puses atzīst tikai no tā paša

³ Šī teikuma daļa raksta pārpublicējumā Vijas Muškes sastādītajā krājumā *Jāzepts Vītols. Raksti* (1964: 169) ir izņemta.

Zāliša viņam, Melngailim, dziedāto slavu u.t. pr. [..] Vai mūsu Glukisti un Pičīnisti drusku nepārsteidzas? Kur acumirkļi esam? (Vītols 1912: 839)

Savā referātā Vītols skaidri iezīmē latviešu mūzikas eksistenci nepieciešamos žanrus – pašu komponētu operu un simfonijas. Autors atzīst to par paradoks, tomēr katras tautas muzikālās nozīmes līmeni nosaka tās pārstāvju radītās partitūras (Vītols 1912: 839). Piesaucot zviedru un norvēģu mūzikas panākumus, Vītols secina, ka latviešiem vēl ļoti maz ir plašāk ievērojamas instrumentālliteratūras. Viņš raksta: [..] *gandrīz viss mūsu lepnums – kori a cap[p]ella, dziesmas, kuras mums pašu mājās ienes lētus laurus* (Vītols 1912: 839–840).

Šī raksta kontekstā svarīgi atzīmēt vēl divus aspektus. Pirmkārt, Vītols inventarizē un kritiski aplūko mazāk nozīmīgu skaņražu, piemēram, Jūlija Sproģa, Kārļa Zigmunda devumu, faktiski atsijājot to pavisam. Otrkārt, viņš kritiski izvērtē arī Emīla Dārziņa, Emīla Melngaiļa, Jāņa Zāliša, Harija Ores, Andreja Jurjāna, Pāvula Jurjāna un Alfrēda Kalniņa kompozīcijas. Vītols pauž uzskatu, ka 20. gadsimta sākumā no latviešu komponistiem visvairāk progresējis Alfrēds Kalniņš, un autors saskata dumpinieckiskus un spēcīgus jaunos skaņražus Jāņa Zāliša un Harija Ores personās (Vītols 1912).

Sanktpēterburgas periodā tapušo problēmraustu sēriju Vītols noslēdz 1916. gada rudenī, politiskajā dienas avīzē *Baltija* publicējot argumentētas pārdomas par latviešu lielkoncertiem un paredzamo Maskavas latviešu mūzikas vakaru. Netālu no Pēterburgas esošajā Sestroreckas pilsētā vasarā diriģenta Vītola vadībā notikušais latviešu simfoniskais koncerts nacionālajā un arī krievu presē bija izsaucis galēji pretējus viedokļus. Savā rakstā, atspoguļojot sabiedrības atšķirīgās nostājas, Vītols turpina paust uzskatu, ka latviešiem joprojām nav mākslas resursu veselas virknes simfonisko koncertu rīkošanai, viņiem vajadzīgs orķestris un augsti profesionāli kapelmeistari (diriģenti), kas ārzemju koncertzālēs spēlētu nacionālo mūziku, kā to dara, piemēram, somu diriģenti. Kā īpašu problēmu raksta autors iezīmē latviešu instrumentālistu trūkumu; gaidāmajā Maskavas koncertā viņš grib redzēt tikai latviešu māksliniekus – solistus (Vītols 1916a), kas tābrīža apstākļos praktiski nozīmē pazīstamākos vokālistus.

1916. gada 20. novembrī laikrakstā *Dzimtenes Vēstnesis* ievietota Jāzepa Vītola atsauksme par 12. novembrī Maskavā notikušo mūzikas vakaru. Savu kopumā pozitīvo vērtējumu autors papildina ar secinājumiem:

Maskavas koncertam trejāda nozīme. Tas stiprināja mūsu pašapziņu, mūs modināja uz jaunu, rosīgu darbību; tas lauza mūsu mākslai durvis uz ārieni, atvēra tai jaunus redzes aplokus; tas gatavoja mūsu mākslai jaunus tirgus, lai arī varbūt vēl ne tuvākā nākotnē. Un šie trīs mērķi mums vienmēr jāpatur cieši acīs.

Pēterpili

J. Vītols (1916b)

* * *

Jāzeps Vītola skats uz latviešu tautu un tās kultūras attīstību nav raksturojams šauri lokāli. Jau pirms Latvijas valsts dibināšanas viņa rūpes par latviešu mūzikas kultūru izpaužas tieksmē celt tās profesionalitāti un prestižu citu nāciju kultūrvidē – gan Rietumu, gan Austrumu virzienā lūkojoties. Vītola pieaugošo nacionālo patosu apliecina raksts jau minētajā Pēterburgas politiskajā avīzē *Baltija* 1916. gada 30. oktobrī. Publikācija noslēdzas ar vecajā drukā izceltiem vārdiem: *Jo – katra tauta ir savas mākslas, savu mākslinieku vērta!* (Vītols 1916a)

Šāda uzskata paušana laikā, kad latviešu tauta vēl nav ar pašnoteikšanās tiesībām savā valstī, stimulēja kultūras darbinieku un mākslinieku vienošanos kopīgā kustībā, vienas nācijas apziņu arī akadēmiskās mūzikas jomā. Kādam akadēmiskās vides pārstāvim šāda *preses rupora* loma latviešu mūzikas problēmu diagnostikai, nacionālo ideju aizstāvēbai bija jāuzņemas, un Jāzeps Vītols laikā līdz 1918. gadam bija viena no šajā ziņā visietekmīgākajām personībām.

Jāzeps Vītols *Entry* in Latvian Society: Publications in Latvian Periodicals till 1918

Zane Prēdele

Summary

The paper focuses on Jāzeps Vītols activity during his life period in Saint Petersburg, when he came from German cultural and social environment in Jelgava and from the young Russian school's zone of influence to Russian capital. There the young composer was able gradually to start research for his nationalism (Latvian character in music). Already in Saint Petersburg his contacts with Latvian musicians were close. The paper looks closely at his participation in Song Festivals and his collaboration with Music Committee of Riga Latvian Society. The paper distincts Vītols'

collaboration with Andrejs Jurjāns collecting folk songs and writing the academic articles for *Konversācijas vārdnīca* (Latvian Encyclopedia). Till 1918 Jāzeps Vītols wrote not so often in Latvian periodicals (from 1897 till 1914 he worked as music reviewer for the daily paper *St. Peterburger Zeitung*), but he didn't hide his opinion about Latvian culture tendencies at all, he wrote his articles for growing Latvian cultural public. His articles about Song Festivals, about education and music aesthetics were published in Latvian periodicals of his time. The paper researches the personality of Jāzeps Vītols as being an *objective* expert in the view of Latvian society, although he lived far away for a long time. The paper shows his controversy and polemics with Riga St. Gertrude Church organist Oskars Šepskis and composer, conductor and folklore collector Emilis Melngailis in the beginning of the 20th century.

The second part of the paper discusses publications on Jāzeps Vītols by Latvian professional musicians, where they do not tell about and describe the daily concert life with his participation till 1918, but create intentional view and estimation of Jāzeps Vītols as composer and music critic in Latvian society. Among the first pioniers who created mythology of the composer Jāzeps Vītols are both his colleagues and his students – Nikolajs Alunāns, Atis Kauliņš, Emīls Dārziņš and Jānis Zālītis.

The paper's aim is to make clear why and how already at the beginning of 20th century the view about the prominent authority of Jāzeps Vītols was born in Latvian society – even before he settled in Riga in 1918.

The paper proposes the thesis that till 1918 Vītols' creative work and his aesthetics promoted the development of national elements in Latvian music culture, although his home still was in Saint Petersburg, Zarechie, health resort Saki in Krīva etc. Despite the lack of home in his homeland, representatives of Latvian society regarded him with favour already in 1911.

Literatūra

- Alunāns, N. (1895). Ir tikai divi zinātnes, kuras spēj dot pierādījumu: loģika un matemātika. *Baltijas Vēstnesis*. 27. jūlijā (8. augustā)
- Grigulis, A., un R. Treijs (1992). *Latviešu žurnālistikas vēsture. No pirmsākumiem līdz Pirmajam pasaules karam*. Rīga: Zvaigzne
- Jāzeps Vītols. *Raksti* (1964). Sast. V. Muške. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Komponists Jāzeps Vītols. *Bibliogrāfija* (1963). Sast. K. Egle. Rīga: Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas izdevniecība

- Konversācijas vārdnīca* (1908). R. L. B. Derīgu Grāmatu Nodaļa. II sējums Rīga (Drukājis G. Landsbergs Jelgavā)
- Konversācijas vārdnīca* (1911). R. L. B. Derīgu Grāmatu Nodaļa. III sējums. Rīga (Drukājis G. Landsbergs Jelgavā)
- Melngailis, E. (1904a). Piekto dziedāšanas svētku dziesmas. *Austrums* 7, 550–553
- Melngailis, E. (1904b). Atbilde profesoram J. Vītola kġam. *Rīgas Avīze*. 30. augustā (12. septembrī)
- R. L. B. Zinības Komisijas vasaras sapulces (1912). *Tēvija*. 26. jūnijā un 28. jūnijā (turpinājums)
- Šepskis, O. (1902). Balsis iz publikas. Atklāta vēstule godātam Sv. Pēterburgas konservatorijas profesoram J. Vītola kġm. *Dienas Lapa*. 20. decembrī (2. janvārī)
- Šepskis, O. (1903). Atklāta vēstule godājamam Sv. Pēterburgas konservatorijas mūzikas profesoram J. Vītola kungam. *Dienas Lapa*. 3. (16.) janvārī
- Tāļvalds (1911). Par Jozefa Vītola 25-gadu jubileju 5. novembrī. *Rīgas Avīze*. 10. (22.). novembrī
- Vītols, J. (1895). Godāto redakciju laipni lūdzu [...]. *Baltijas Vēstnesis*. 7 (19.) jūlijā
- Vītols, J. (1902a). Godātā redakcija. *Dienas Lapa*. 18. (31.) decembrī
- Vītols, J. (1902b). Augsti cienījamai Tipain jaunkundzei. *Dienas Lapa*. 27. decembrī
- Vītols, J. (1902c). Atbilde godātam Rīgas Sv. Ģertrūdes baznīcas ērģelniekam O. Šepska kungam. *Dienas Lapa*. 28. decembrī (10. janvārī)
- Vītols, J. (1904a). Piekto dziedāšanas svētku dziesmas. *Rīgas Avīze*. 23. augustā (5. septembrī)
- Vītols, J. (1904b). Piekto dziedāšanas svētku dziesmas. *Rīgas Avīze*. 14. (27.) septembrī
- Vītols, J. (1912). Pārskats par tagadnes latviešu mūzikas literatūru. *Druva* 7, 839–847
- Vītols, J. (1916a). Kāds vārds par latviešu lieliem koncertiem vispārīgi un par nākamo Maskavas latviešu mūzikas vakaru atsevišķi. *Baltija*. 30. oktobrī
- Vītols, J. (1916b). Lielā Maskavas mūzikas vakara atskaņas. *Dzimtenes Vēstnesis*. 20. novembrī
- Vītols, J. (1983). *Manas dzīves atmiņas*. Sast. un komentējis O. Grāvītis. Rīga: Liesma
- Zālītis, A. (1928). *Jurjānu Andrejs*. Rīga: Jurjānu Andreja fonda komiteja

Marģera Zariņa spēlfilmu mūzika: daži radošā rokraksta aspekti

Mag. art. Zane Saulīte

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas doktorante

Komponists un rakstnieks Marģeris Zariņš (1910–1993) savulaik guvis spilgtus panākumus gan mūzikas, gan daiļliteratūras jomā; šajā ziņā viņu var uzskatīt par unikālu personību latviešu kultūrvēsturē. Literārā *nerva* izjūta neapšaubāmi noderējusi Zariņam arī filmu mūzikas žanrā. Ne velti latviešu kinokritiķi un režisori uzskata viņu par vienu no interesantākajām personībām šajā laukā; piemēram, laikraksta *Rīgas Balss* slejās Zariņš jau 1969. gadā raksturots kā ļoti *kinematogrāfisks komponists* (Makarova 1969).

Pagaidām viņa spēlfilmu mūzika nav sīkāk pētīta. No tā arī izriet mana raksta mērķis – sniegt vispārēju ieskatu šajā komponista radošās darbības jomā. Ņemot vērā, ka tas ir pirmais plašākais apcerējums par šādu tēmu, liela uzmanība veltīta faktu apkopojumam, taču veiktas arī dažu spilgtāko mūzikas piemēru analīzes; tās ļauj ieskicēt Zariņa filmu mūzikas radošā rokraksta īpatnības, kuras nākotnē būtu iespējams pētīt jau detalizētāk.

Marģeris Zariņš sacerējis 16 filmu mūzikas partitūras, no kurām vairākas guvušas kritiķu un skatītāju augstu atzinību. Ikvienam skatītājam atmiņā iespiedušies spēlfilmas *Pie bagātās kundzes* (1969) galveno varoņu muzikālie portreti – ironiskais Kurmjā kungu pavadošais fokstrots un Emmas Kārklis smeldzīgais tango, *Nāves ēnā* (1971) dramatiskā atmosfēra, kā arī *Cepļa* (1972) muzikālais noformējums, kas savu kulmināciju sasniedz Margaritas Vilcānes dziedātajā dziesmā *Es sirdi izrauju un aizmetu to suņiem*.

Komponists uzskatīja, ka filmu mūzika *nedrīkst būt pašmērķīga* (Zariņš 1976: 108). Savā daiļradē viņš izcēla četras galvenās filmu mūzikas funkcijas: radīt laikmetu, pasvītrot pamatdomu, radīt atmosfēru, pasvītrot kontrastus. *Bieži vien tīri muzikālas vērtības filmas kopiespaidam neko nedod, vēl sliktāk – tās novirza skatītāju uzmanību tikai uz skaņdarbu, un tad mēs sakām: komponists X uzrakstījis ārkārtīgi vērtīgu skaņdarbu, vajadzētu izveidot svītu un atskaņot koncertos, bet šajā filmā labāk, ja tās nebūtu, tad vieglāk varētu sekot kinorežisora domai un aktieru saspēlei*

(Zariņš 1976: 108). Jāpiezīmē, ka šis Zariņa deklarētais princips daudzējādā ziņā sasaucas ar mūsdienās filmu mūzikas pētnieku vidē dominējošajiem uzskatiem. Piemēram, amerikāņu kinozinātniece Klaudija Gorbmena (*Gorbman*) atzīmē, ka filmu mūzikai ir jābūt *nedzirdamai* un sauc to par *nesadzirdētajām melodijām*, jo mūzika nedrīkst nomākt uz ekrāna notiekošo darbību (Gorbman 1987: 34).

* * *

Rakstot mūziku spēlfilmām, komponists balstījās uz Dailes teātri uzkrāto pieredzi, ko bija guvis, strādājot par Muzikālās daļas vadītāju (1940–1950) un sacerot mūziku 44 lugām. Lijas Krasinskas monogrāfijā par Marģeri Zariņu lasām: *Kā zināms, teātrim nepieciešams rakstīt lakoniski, bet spilgti, pārlicinoši. Radot skatuves mūziku, M. Zariņš ir noslīpējis un pilnveidojis savas komponista raksturotāja spējas* (Krasinska 1960: 29). Vienlaikus Zariņš ar dziļu interesi pētījis vēsturi, lai piemēlētu katram laikmetam visatbilstošāko mūziku. Šo principu komponists izmantojis ne tikai teātra, bet arī filmu partitūrās. Viņš tik veiksmīgi sintezējis visdažādākos stilus un žānrus, ka bieži vien grūti izšķirt, kur beidzas parodija un sākas oriģinālmūzika. Jau agrā bērnībā Zariņš aizrāvās ar pasakām un sengrieķu mitoloģiju, un, domājams, tieši vēstures pārzināšana ļāva komponistam nodoties viņam tik raksturīgajām *stilu spēlēm*. Zīmīgi ir viņa vārdi: *Cilvēks, kas domā, ka viss sākas tikai ar viņu, ir nožēlojams. Atziņas ir izkristalizējušās gadu simtos, mūsu senči ir radījuši to, ko sauc par civilizāciju. Tāpēc vēsture ir jāmīl, un, kas to nespēj mīlēt, nespēj mīlēt šodienu* (Zariņš 1975: 22).

Marģera Zariņa pirmais kinodarbs bija režisora Pāvela Armanda 1957. gadā uzņemtā spēlfilma *Kā gulbji balti padebeši iet*, bet pēdējās kino partitūras tapa 1978. gadā – Adas Neretnieces *Vārnu ielas republika* un Ērika Lāča *Ģimenes albums*. Nepilnu divdesmit gadu laikā komponists sadarbojies ar daudziem režisoriem. Pārsvārā šī sadarbība risinājusies vienas vai divu filmu ietvaros: radošo partneru vidū bijuši Varis Krūmiņš (*Atbalss*, 1959), Arkādijs Koļcatijs un Anatolijs Markelovs (*Mājiņa kāpās*, 1963), Nikolajs Rozancevs (*Sūtņu sazvērestība*, 1965), Voldemārs Pūce (*Mērnietu laiki*, 1968), Gunārs Piesis (*Nāves ēnā*, 1971), Rolands Kalniņš (*Vētra*, 1960, *Ceplis*, 1972) un Oļģerts Dunkers (*Uzbrukums slepenpolicijai*, 1974, *Virietis labākajos gados*, 1977).

Marģerim Zariņam raksturīgā pieeja kinomākslai pirmoreiz skaidri iezīmējas jau 1957. gadā tapušajā spēlfilmā *Kā gulbji balti padebeši iet*.

Režisors Pāvels Armands¹ aizrāvās ar Latvijas vēsturi, un filmas tapšanas laikā viņa fantāziju rosināja liecības par Jonatāna biedrības² darbību. Spēlfilmā galveno varoņu – Mārtiņa (Voldemārs Zandbergs) un Daces (Vija Artmane) – attiecības atainotas uz Džutas dumpja³ (1899) fona; notikumu interpretācijā, kā jau tolaik neizbēgami, jūtama arī padomju ideoloģijas klātbūtne. Scenārija autori Jūlijs Vanags un Semjons Nagornijs izmantojuši leģendārā karavadoņa Jāņa Fabriciusa (1877–1929) dzīvēstāstu, lai izveidotu diloģiju (Mārtiņa Ventas gaitas vēlāk turpinās spēlfilmā *Latviešu strēlnieka stāsts*, 1958, komponists Ādolfs Skulte).

Kinooperators, režisors un scenāriju autors Māris Rudzītis filmas koncepciju raksturo šādi: *Kopā ar Marģeri Zariņu režisors galveno sižeta dominanti sabalsoja ar izvērstu Mārtiņa un Daces mīlestības līniju, par kuras faktisko kulmināciju kļuva dziesma “Kā gulbji balti padebeši iet” ar Eduarda Veidenbauma tekstu* (Rudzītis 1974: 21). Šī Zariņa komponētā dziesma scenārija veidotājiem šķitusi tik spilgta, ka filma no tās pat aizguvusi savu nosaukumu, jo pirms tam eksistējušas divas citas nosaukuma versijas – *Dzelzs Mārtiņš* un *Liesmainie gadi* (Rudzītis 1974: 21). Spēlfilmā režisors radījis ļoti kolorītu epizodi – sarīkojumu Rīgas Jonatāna biedrībā, kurā Dace uzstājas ar dziesmu *Kā gulbji* [...]. Filmā uz skatuves dzied Vijas Artmanes varone, un viņu uz klavierēm pavada Mārtiņš (Voldemārs Zandbergs), taču patiesībā šo dziesmu iedziedājusi savulaik pazīstamā filharmonijas soliste – mecosoprāns Ērika Tipaine.

Dziesmā vēl neatklājas Marģerim Zariņam vēlāk raksturīgās stilu spēles, toties jo bagātīgi izmantoti romantiskās vokālās mūzikas atribūti (pat ar neredzētu *salonisku* pārspīlējumu, kas acīmredzot saistāms ar vēlmi uzrunāt iespējami plašu skatītāju loku). Pretstatītās divas izteiksmes sfēras: pirmo pārstāv gaisīgi kāpioši arpedžo plašā diapazonā (ievads) un sap-

¹ Krievu režisors, 1928. gadā beidza Borisa Čaikovska kino kursu Maskavā. Pēc kursu beigšanas strādājis dažādās kinostudijās: *Gosvojenkino* (Госвоенкино), *Sojuzkino* (Союзкино), *Armenkino* un *Lenfilm* (Ленфильм). Otrais režisors spēlfilmā *Mājup ar uzvaru* (1947), kopš 1954. gada strādāja Rīgas kinostudijā. Režisējis spēlfilmas *Salna pavasarī* (1955), *Kā gulbji balti padebeši iet* (1957), *Latviešu strēlnieka stāsts* (1958), *Velna ducis* (1961).

² Rīgas Latviešu strādnieku un amatnieku savstarpējā palīdzības biedrība, kas dibināta 1869. gadā un savu darbību beigusi 1938. gadā.

³ Notikumi Pēterburgas (Vidzemes) priekšpilsētā 1899. gada 5. maijā, kas vēsturē ieguvuši Rīgas (Džutas) dumpja nosaukumu, satricināja Latviju un visu carisko Krieviju; par tiem rakstīja arī vācu, franču un angļu prese. Plašāk sk., piemēram, Valda Rūjas rakstu (Rūja 2004).

ņaina, kantilēna melodija līgani šūpojošā 6/8 metrā; savukārt otrā sfēra saistīta ar maršveida tēmu, kas atbilstoši dzejai mūzikā ienes kareivīgu niansi (tekstā rūgtums – *Kam veltīgi laimību kāro tu, sirds, / Met projām reiz cerības tumšajā kapā..*). Atšķirībā no agrāk tapušajām šīs dziesmas versijām (Kārļa Kažociņa kordziesma, Jāņa Zālīša un Alfrēda Kalniņa solodziesmas) Zariņš vienīgais izturējis visu dziesmu minorā, turklāt izmantojis visu tekstu, neaprobežojoties tikai ar pirmajiem diviem pantiem; tas, iespējams, saistīts ar vēlmi akcentēt nevis romantisko sapņojumu, bet tieši cīņas garu, kas visskaidrāk atklājas trešajā pantā (*kur dzelži un cirvi bez apstājas kļaudz; pēc maizes, pēc pārtikas vergi kur sauc..*). Cīņas gars izpaužas kā krass melodramatisks lūzums – par to liecina tempa kāpinājums (*un poco più agitato*) un dažas harmoniskās krāsas, piemēram, eliptiskā secība četras taktis pirms *allargando*, kas līganā plūduma un kantilēnās melodijas kontekstā rada patētiskas kulminācijas efektu⁴. Tomēr šajā gadījumā *cīņā*, šķiet, drīzāk izpaužas nevis komponista patiesa vēlme *atmaskot šķiras ienaidniekus*, kas acīmredzot bija filmai tolaik nepieciešams ideoloģiskais akcents, bet viņa spēles azarts, varbūt pat viegli zobgalīga attieksme. Jāpiekrīt Ingai Godunovai: [...] *spēles, apzinātas distancēšanās pozīcija viņam palīdzēja arī padomju varas apstākļos, ja vajag, maksājot nodevas valdošajam režīmam* (Godunova 2008).

Spēlfilmas mūziku ieskaņojis Latvijas PSR Radio simfoniskais orķestris Edgara Tona vadībā. Interesanti, ka tieši ar instrumentācijas palīdzību komponists ir skaidri diferencējis filmā *Kā gulbji balti padebeši iet* darbojošās personas. *Tautas apspiedējus* – vācu baronus un fabrikantus – ataino metāla pūšaminstrumenti. Savukārt galveno varoņu attiecības spēlfilmā raksturo tēma stīgu instrumentu sniegunā.

Filmai veltītajās preses atsauksmēs slavēta Marģera Zariņa mūzika, *kas izceļ un pasvītrot vajadzīgas noskaņas. Neilustrē, bet raksturo un līdz*

⁴ Izvērtējot šo dziesmu paša Zariņa stilistikas kontekstā, iederīgs šķiet salīdzinājums ar mazliet agrāk, 1952. gadā, tapušo viņa vokālo kamerciklu *Sudrabota gaisma* (Raiņa vārdi). Jāatzīst, ka tas kopumā jau atklāj krietni plašāku stilistisko spektru – paliekot romantisma ietvaros, tomēr nepārprotami jūtama tieksme uz daudz krāsaināku harmonisko valodu (piem., pirmās dziesmas harmoniskās secības mažorminora trijskaņu blakusnostatījums). *Daces dziesmā* tomēr harmoniskā attīstība paliek pirmās radniecības tonalitāšu ietvaros. Tikai viena dziesma ciklā *Sudrabotā gaisma* daļēji līdzinās *Daces dziesmai* – tā ir trešā, kas veidota līdzīgā līganā plūdmā (9/8), ar kantilēnu melodiju, tiecoties uz kulmināciju ar vairākkārtējiem tempa kāpinājumiem (*poco più mosso*, pēc tam *ancora più mosso*) un kulminācijas zonu iezīmējot ar II zemo pakāpi melodijā.

ar to palīdz aizvadīt līdz skatītājam domu (Ribova 1957). Māris Rudzītis savukārt atzina, ka Marģeri Zariņu vispār nevar tik vienkārši ataicināt uz filmu, lai viņš “apaudzē” ar mūziku kaut kuru “skeletu”. Zariņš pats mil uzšķilt idejas. Ja komponists nākamajā filmā tādas neredz, viņam nav interesanti strādāt (Rudzītis 1974: 22).

* * *

1957. gadā tapa Zariņa otrā kino partitūra – mūzika spēlfilmai *Nauris*, kas turpināja komponista ilggadējo sadarbību ar režisoru Leonīdu Leimani jau ārpus teātra robežām. Abu iepazīšanās notika krietni senāk – 1940. gadā Dailes teātrī, kad Leimanis uzaicināja jauno komponistu strādāt par Muzikālās daļas vadītāju. Zariņš īpaši izceļ šīs personības lomu savā izaugsme: *Leonīds Leimanis ievadīja mani teātra pasaulē. Tik lielu ieinteresētību, tādu draudzīgu attieksmi pret sevi nekad nebiju izjutis, mani pat baidīja pārliet labvēlība* (Zariņš 1975: 149)⁵.

Zariņa un Leimaņa sadarbība kino jomā vainagojās ar trim spēlfilmām – blakus jau minētajam *Naurim* (Leimaņa scenārijs) to vidū bija *Purva bridējs* (1966, scenārija autori Jānis Silis un Antons Stankevičs) un *Pie bagātās kundzes* (1969, Leimaņa scenārijs). Komponists stāstīja, ka *Leimanis vienmēr iepriekš izdomājis, kādai mūzikai filmā jāskan un no kura līdz kuram kadram. Reizēm pat atnesis skaņu plati un nospēlējis priekšā – lūk, tāda mūzika te vajadzīga!* (Matīsa 2005: 28).

Visspilgtāk savu komponista raksturotāja talantu Zariņš izvērta spēlfilmā *Pie bagātās kundzes* – pēdējā kopdarbā ar Leimani. Šīs filmas scenārijam izmantotas atsevišķas Andreja Upīša romāna *Smaidošā lapa* nodaļas. Filma veidota sociālās komēdijas žanrā, un vairāki pētnieki (Matīsa 2005 u. c.) uzskata to par režisora labāko filmu. Recenzente O. Makarova (kā jau atzīmēts, viņa atzīst Zariņu par kinematogrāfisku

⁵ Tikpat liela loma jaunā komponista radošās personības veidošanās procesā bija režisoram Eduardam Smiļģim. Savā grāmatā *Optimistiska dzīves enciklopēdija* Marģeris Zariņš raksta: *Vienpadsmit gadus nodienēju Dailes teātrī par Smiļģa mūzikas konsultantu. Tie trakie kavaliera gadi dod man tiesības rakstīt atmiņas. Un, tiklīdz gremdējos atmiņās par “vecu labo Dailes teātri”, tā dvēseli pārņem maigas un pavasarīgas trīsas. Tas taču bija mans vētru un dziņu laiks, mani mācekļa gadi, manu māksliniecisko uzskatu formēšanās. Viss notika fasciņējošās Smiļģa personības ietekmē, pat viņa cilvēciskie vaibsti un īpašības mani inducējušās. Sācis divdesmit deviņu gadu vecumā, pavadīju Dailē visus savus trīsdesmit* (Zariņš 1975: 155).

komponistu) norāda, ka *Leonīds Leimanis* [ir] *ļoti muzikāls režisors*. Filmas panākumu atslēga esot *komponista un režisora apbrīnojamā jaunrades vienprātība* (Makarova 1969).

Spēlfilmas *Pie bagātās kundzes* mūzika visos tai veltītajos raksturojumos vienmēr vērtēta kā ļoti izdevusies. Piemēram, kino vēstures pētniece Silvija Līce raksturo to kā *vienkāršu, ļoti emocionālu, ar filmu organiski saaugušu* (Līce 1977: 94). Viņa arī atzīmē komponistam raksturīgo vēsturisko precizitāti, spēju neuzbāzīgi niansēt *laikmeta dažādās noskaņas* (Līce 1977: 94).

Muzikālajam noformējumam Zariņš izmantojis 20. gadsimta 20.–30. gados Eiropā un Latvijā populārās dejas fokstrotu un tango, kā arī valsī un maršu. Katrs no šiem žanriem sniedz ne tikai laikmeta raksturojumu, bet arī portretē kādu noteiktu varoni, rada noskaņu vai paspilgtina kādu ideoloģisku akcentu. Fokstrots saistīts ar inteligēnto bezdarbnieku Kurmja kungu (Edvards Pāvuls), tango ar Emmu Kārklis (Līga Bērziņa), valsis – ar sapni par laimi un laimes ilūziju, maršs – ar priekšvēlēšanu kampaņu un Saeimas vēlēšanām.

Fokstrota tēma aizgūta no senas čigāņu ziņģes, ko komponistam bērībā iemācījusi aukle. *Auklīte man uz savu roku iemācīja āriju – “Čigāns blauc no tilgut mājā, četriem zirgiem blauc!”* [Čigāns brauc no tirgus mājā, četriem zirgiem brauc!] *Mājiens mūzikas zinātniekiem (no turienes maestro izcilā gaume un eksotiskās intonācijas, kas atspoguļojas virknē sacerējumū, kuri sarakstīti piecdesmito gadu sākumā)*, ar humoru raksta pats Marģeris Zariņš (1975: 12). Fokstrots trāpīgi ataino inteligēntā bezdarbnieka Kurmja kunga ironisko dzīves uztveri. Jāpiezīmē, ka šī deja jau savos pirmsākumos bijusi ar slēptu protesta garu – vienu no tās paveidiem, lēno fokstrotu, pētniece Paulīna Nortone raksturo kā *sacelšanos pret.. augstākās sabiedrības dejām* (Norton 2001: 135). Filmā gan izmantots ātrais fokstrots – kviksteps, kas attīstījies tieši džeza mūzikas ietekmē.

Fokstrota solo uzticēts saksofonam – instrumentam, kura brīvi plašais un smeldzīgais skanējums savukārt labi raksturo 20.–30. gadu laikmeta atmosfēru. Tieši šajā periodā tas iemantojis īpašu popularitāti saiknē ar dzezu. Komentējot dzeza ienākšanu Latvijā, Indriķis Veitners norāda, ka pirmo nozīmīgo uzplaukumu tas guvis tieši skaņu kino laikmetā: lielai sabiedrības daļai, kas materiālu apsvērumu dēļ nav atļāvusies apmeklēt teātra un operas izrādes, kino bijusi vienīgā saskarsme ar *kultūru*. Tā bijusi populāra un plašai sabiedrības daļai pieejama izklaide, kas noteikusi valdošo modi (Veitners 2009: 37).

Spēlfilma *Pie bagātās kundzes* sākas un noslēdzas ar smeldzīgu tango. Kā jau zināms, šī deja savu popularitātes kulmināciju Eiropā piedzīvoja tieši 20. gadsimta 20.–30. gados, t. i., laikmetā, kurā risinās filmas darbība. Leģendārā tango komponista un interpreta Karlosa Gardela (*Gardel*, 1887–1935) darbi skanēja visā pasaulē, un tango no vienkāršas dejas pārtapa par sociālkulturālu fenomenu, kas sasniedza arī Latviju (atcerēsimies Oskara Stroka⁶ fenomenu).

Filmā pretstatīts augstākās sabiedrības dzīves spožums un nabadzības posts. Līdzās Emmas necilajam mājoklim atrodas restorāns, pa kura atvērtajiem logiem dzirdama izklaides mūzika (fokstrots, tango), kas ir kļiedzošā pretrunā ar galveno varoņu dzīves realitāti. Tango raksturīgā smeldze tādējādi simbolizē *mazā cilvēka* ilgas pēc laimes, brīnuma, šajā gadījumā – Emmas Kārklis sapni par izraušanos no nabadzības.

Galvenās varones pārdzīvojumus komponists atklāj, variējot instrumentāciju vienas tēmas ietvaros. Divu veidu tango – majestātiski skarbs orķestra sniegumā un liriski sapņains kamerversijā, fantazējot par iespējamo laimi (galvenokārt saiknē ar materiālām vērtībām) – vēsta par Emmas Kārklis personību, viņas skatījumu uz pasauli un pašas vietu tajā.

Pirmajā tango modelī (orķestra versija) priekšplānā izvirzās lielākoties instrumenti, kas saistīti ar tā laika sadzīves muzicēšanas tradīcijām. Vērojot bagātnieku dzīvi un apsverot iespējamo zādzību, Emmā cinās pretrunīgas jūtas, un šo cīņu savdabīgi ataino vijoļu un saksofonu saspēle minorā. Abu instrumentu grupu minorīgā kantilēna savā ziņā iemieso sapņojumu par laimi, bet vijoļu tembri pauž to vairāk introvertā, intīmi liriskā rakursā, kamēr saksofoni – ekstravertā, *uzstājīgākā* versijā. Ļaujoties mirkļa kārdinājumiem (desu zādzībai), tango piedziedājumā priekšplānā izvirzās vienvārda mažors un akordeons – acīmredzot tā tembris komponistam šķitis visatbilstošākais šādam sižeta pavērsienam.

Otrs tango modelis skan kamerversijā: Emmai lūkojoties spoguļī, viņai uzsmaida krāšņi tērpti ļaudis no žurnāla izgriezumiem (tie piestiprināti pie spoguļa ietvara). Vijoļu spēle klavieru pavadījumā atkal pauž smeldzīgas ilgas pēc šīs viņai nepieejamās pasaules.

Arī valša pamatā šajā spēlfilmā ir tango tēma. Šoreiz tā raksturo galvenās varones laimes izjūtu, priecājoties par jauniegūtajām mantām – viņa pastaigājas jaunajās kurpēs un kleitā, apmeklē juvelierveikalu.

⁶ Oskars Stroks (1893 Daugavpili – 1975 Rīgā) ir 20.–30. gadu Latvijas mūzikas dzīvē nozīmīga personība, pasauleslavenā tango *Melnās acis* autors. Plašāk par viņu sk., piemēram, grāmatā *Лабиринты русского танго* (Драгилёв 2008).

Ceturtais spēlfilmā *Pie bagātās kundzes* pārstāvētais žanrs ir epizodisks maršs, kas raksturo studentu bravūru un priekšvēlēšanu kampaņu.

Tomēr tieši tango tēmas izteiksmīgās pārvērtības dažādos veidos daudzi skatītāji un kritiķi uztvēruši kā vienu no spēlfilmas interesantākajām iezīmēm. Piemēram, Silvija Geikina 1969. gadā raksta: *Variējot vienu melodiju, panākta liela noskaņu bagātība, kas vienmēr iedarbojas ļoti trāpīgi. Turklāt mūzika atbilst attēlotajam laikmetam* (Geikina 1969).

* * *

Sevišķi spilgti Zariņa raksturotājtalants izpaudās 1971. gadā pēc Rūdolda Blaumaņa noveles motīviem tapušajā spēlfilmā *Nāves ēnā* (režisors Gunārs Piesis, scenārija autori Jānis Kalniņš un Gunārs Piesis). Mūzikai šeit ir liela dramaturģiskā slodze. Režisors Zariņa ieguldījumu filmas kopveidolā novērtējis ļoti augstu: *Viņu uzskatu par vienu no interesantākajām personībām šodienas komponistu vidū. Viņa izteiksmīgā mūzika palīdzēja kaldināt filmas panākumus, tā lieliski papildina dramatisko atmosfēru, bagātina tās noskaņu nianšes* (citēts pēc: Šaitere 1972).

Laikraksta *Rīgas Balss* atsauksmē Zariņa mūzika slavēta kā *mākslinieciska vērtība, kas nenomāc darbību un organiski iekļaujas filmā*, tomēr vienlaikus uzdots jautājums: *[..] vai režisors, filmu ieskaņojot, nav mazliet par daudz aizrāvis ar komponista piedāvāto smalkjūtīgo muzikālo tēmu atkārtošānu, ir lentē vietas, kur ilgāks klusuma brīdis, šķiet, būtu vēl iedarbīgāks* (Piesis 1971). Vismaz daļēju atbildi uz šo jautājumu varētu sniegt filmas mūzikas sanāle, kas ir viens no nākotnes pētniecības uzdevumiem.

* * *

Viena no žanriski un stilistiski sarežģītākajām Zariņa kino partitūrām ir mūzika spēlfilmā *Ceplis* (1972, režisors Rolands Kalniņš, scenārija autors Viktors Lorencs). Tās pamatā ir 1928. gadā izdotā Pāvila Roziša romāna *Ceplis* motīvi.

Interesanti, ka filma sākas un beidzas ar svētku parādes tēlojumu, veidojot apla kompozīciju. Savukārt mūzika tajā tapusi kā ironisks un psiholoģisks komentārs. *Filma nav iedomājama bez Marģera Zariņa mūzikas, kas atbilstoši ekranizējuma koncepcijai palīdz trāpīgi raksturot laikmeta atmosfēru, [..] atsevišķas personas, darbojas [..] kā psiholoģisks*

vai ironisks komentārs, piešķir situācijai vēlamo emocionālo noskaņu un poēziju, atzīmē Silvija Līce (1972).

Atminoties filmas tapšanas procesu, komponists stāsta: *Sākmā, kad mans uzdevums bija arhīvā sameklēt tā laika šlāgerus skaņu platēs, izteicu priekšlikumu, lai režisors (tā reize man likās pienākusi) visu filmu balsta uz dokumentālās skaņu pasaules, kas tik lieliski raksturo visu. Režisors tam nepiekrita, tomēr bija jāraksta oriģinālmūzika* (Zariņš 1976: 108).

Šoreiz komponists filmā meistarīgi īstenojis caurvijattistību, kas savu kulmināciju sasniedz Margaritas Vilcānes atskaņotajā restorāna dziesmā *Es sirdi izrauju un aizmetu to suņiem* (Pāvila Roziša vārdi no cikla *Sarunas*, 1936). Tā reizē ir arī pašas filmas dramatiskā virsotne, kurā atklājas Cepļa patiesā daba. Dziesmas melodija filmas gaitā izskanējusi dažādos veidos – kā barokāla kāzu epizode baznīcā, arī kā jaunā pāra pirmais valsis, kas pāriet Edmunda Sausā mātes izmisuma pilnajā dejā. Klausītāji zemapziņā tiek gatavoti atrisinājumam – restorāna dziesmai uz šīs pašas tēmas pamata, kurā ar teksta palīdzību pausts viss līdz šim vārdos neizteiktais⁷.

* * *

Iepazīšanās ar Marģera Zariņa filmu mūzikas partitūrām ļauj formulēt vairākas viņa radošā rokraksta iezīmes. Vispirms – komponists nav vairījies no *saloniskuma* un populārās mūzikas dažādiem žanriem, tā tuvinot mūziku varoņu reālās dzīves videi⁸.

⁷ *Es sirdi izrauju un aizmetu to suņiem, / Jo sirdī nemiers mīt, kas milai allaž vēlīgs. / Es sirdi izrauju un aizmetu to suņiem, / Lai krūtīs mājotu vien ienaidis asi dzēlīgs. / Ko vēl lai mīlē sirds, kas nievāta un smieta? / Tā savās ciešanās jau top kā akmens cieta. / Ja pienāks kādreiz laiks, kad sirds vairs nebūs lieka, / Es strauji vairīšos tad projām tāda prieka. / Bet tagad atļaujāt bez sirds būt dzīvē brīvam / Un ilgi kvēlot vēl kā naida sārtam spīvam, / Jo nīst vislabāk spēj tāds, kam nav krūtīs sirds, / Tam acu skatieni kā naida zobens mirdz. / Bij' sirdī nedienas un sākums visam postam, – / Kādēļ man dzīvot vēl, šīs negausības jostam? / Nu esmu brīvs no tā, kas mani postā rāva, / Kas mani plosīja un nāves glāstiem skāva. / Es sirdi izrauju un aizmetu to suņiem, / Lai suņi plosa to, kas plosīja reiz mani. / Es brīvi noskatos, kas prieku dara suņiem, / Lai šausmas gavilē kā baigi posta zvani.*

⁸ Šo īpatnību neredzam, piemēram, Marģera Zariņa laikabiedra Jāņa Ivanova simfonizētajā partitūrā – mūzikā spēlfilmā *Salna pavasarī*; arī komponists Pauls Dambis intervijā raksta autorei atzinis, ka savā filmu mūzikā vairās no tāda sadzīves žanra kā dziesma (Dambis 2011).

Īpašs Zariņa *meistarstiķis* ir tēmas žanriskā transformācija (tango filmā *Pie bagātās kundzes*) un arī stilistiska variēšana: piemēram, filmā *Ceplis* tēma, kas barokāli ietonē laulību ceremonijas fonu, vēlāk pārtop gan par romantisku valsī, gan 20. gadsimta pirmās puses restorāna dziesmu. Radošā mūža gaitā komponists savu variēšanas *meistarstiķi* izkopj arvien virtuozāk. Agrīnajās filmās (*Kā gulbji balti padebeši iet, Nauris*) izmantoto tēmu skaits ir lielāks, taču vēlīnajās (*Ceplis, Purva brīdējs, Mērnietu laiki*) bieži visas partitūras pamatā ir tikai viena tēma, uz kuras pamata virknējas visdažādākās metamorfozes. Tādējādi komponists apliecina tieci uz arvien izteiktāku lakonismu, kodolīgumu tematiskā materiāla izvēlē.

Un vēl: aplūkotie filmu mūzikas paraugi dažā ziņā sasaucas ar Zariņa akadēmisko žanru skaņdarbiem, kuros stilistiski kontrasti tverti ļoti daudzveidīgi; ne velti Tatjana Kuriševa savā monogrāfijā par komponistu šai tēmai veltījusi pat īpašu nodaļu – *No stilizācijas uz polistilistiku* (Курешева 1980: 89–130).

Marģeris Zariņš reiz rakstījis, ka viņa kredo bijis radīt mūziku kā kontekstu filmai, kas nav spēlējama koncertos; viņam neesot vēlmes no filmu mūzikas veidot svītu⁹ (Zariņš 1976: 108). Kritiski atskatoties uz savām 16 filmu mūzikas partitūrām, viņš norāda: *[..] dažu no tām negribas ne atcerēties, bet ar dažām lepojos. Ne jau kā komponists, bet kā filmas līdzautors, kā mūzikas režisors. [..] mani sajūsmina kinoskatītāji, kas atzīstas – brīnišķīga filma, nemaz nejutu, bija mūzika vai nebija, tikai tā viena dziesma, tā nu gan tur iederējās, iesita kā ar bomi pa pieri* (Zariņš 1976: 108).

Varam secināt, ka komponists ļoti veiksmīgi ievērojis paša formulētās nostādnes. Viņa mūzika vienmēr ir organiski saskaņota ar režisora ieceri, tāpēc nekad nenonāk pretrunā ar filmas attīstības loģiku. Idejas, ko Marģeris Zariņš paudis gan kā filmu mūzikas teorētiķis, gan praktiķis, ir aktuālas arī mūsdienās.

⁹ Domāta Jāņa Ivanova Svīta no mūzikas kinofilmai *Salna pavasarī*.

Marģeris Zariņš' Film Music: Some Aspects of his Creative Individuality

Zane Saulīte

Summary

Composer and writer Marģeris Zariņš (1910–1993) gained brilliant success in both musical and literary fields and is considered a unique personality in Latvian culture history. His literary sense has been undoubtedly useful in film music genre. Latvian film critics and directors consider Zariņš as one of the most interesting personalities in this field and describe him as a *very cinematographic composer* (Makarova 1969).

Marģeris Zariņš wrote 16 film scores, many of them are well acclaimed by critics and viewers. The composer thought that film music should not be *self-sufficient* (Zariņš 1976: 108). He mentioned four main functions of film music: the creation of the historical context, emphasizing the key lines, creating an atmosphere and highlighting contrasts. *Very often purely musical values are not helping films general impression, even worse – it directs the viewer's attention only on the track, and then we say: the composer X has written a very interesting track, he should create a suite which could be played in concerts, but this movie would be better without it though, so we could easier follow film director's idea and actors play* (Zariņš 1976: 108). It should be noted that Zariņš' highlighted film music functions are similar to some modern film researchers thoughts. For example, American film music scholar Claudia Gorbman writes that the film's music has to be *unheard*, and calls it an *unheard melodies*, noting that the music should not affect the on-screen action (Gorbman 1987: 34).

In film music scores Marģeris Zariņš was using his experience as a stage music writer, which he gained while working as a Director of the Music Department in the Daile Theater (1940–1950) and composing scores for 44 plays (Krasinska 1960: 29).

Marģeris Zariņš once wrote that his motto was to create music as a context for the film, he did not wish to create suite which would be played in concerts (Zariņš 1976: 108). Critically looking back at his 16 film music scores, he pointed out: *[..] some of them I do not want to remember, but some other I am proud of. Not as a composer, but as a co-author of the film, as a music director. [..] I just love to hear viewers admitting – great movie, I did not feel at all, if there was music or not, but it's just that song that belonged there, and hit like a pole on the head* (Zariņš 1976: 108).

We can conclude that the composer very successfully followed his own formulated film music guidelines and his film music scores are always organically coordinated with the director's intentions, so they never come in conflict with the logic of the film development. The ideas Marģeris Zariņš expressed both as a film music theorist and practitioner, are still very valuable today.

Literatūra

- Augstkalna, Maija (1971). Ceļš uz filmu *Nāves ēnā. Padomju Jaunatne*. 24. decembrī
- Geikina, Silvija (1969). Ar šodienas acīm raugoties pagātnē. *Literatūra un Māksla*. 25. oktobrī
- Gorbman, Claudia (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington &. Indianapolis: Indiana University Press; and London: BFI Publishing
- Krasinska, Lija (1960). *Marģeris Zariņš*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Līce, Silvija (1972). P. Roziša romāna cienīga filma. *Literatūra un Māksla*. 30. decembrī
- Līce, Silvija (1977). *Latviešu literatūras klasika kinomākslā*. Rīga: Zinātne
- Makarova, O. (1969). Paradīze bez nimba un zeltījuma. *Rīgas Balss*. 15. oktobrī
- Matisa, Kristīne (2005). *Vecās labās... Latviešu kinoklasikas 50 spožākās pārles*. Rīga: Atēna
- Norton, Pauline (2001). Foxtrot. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrell. Vol. 9. London, etc.: Macmillan, 135–136
- Piesis, Gunārs (1971). Klasikas mūsdienīgums. *Rīgas Balss*. 13. decembrī
- Ribovska, Olga (1957). Vērtīgs veikums. *Padomju Jaunatne*. 10. martā
- Rudzītis, Māris (1976). Cilvēki un tradīcijas. *Runā kinematogrāfisti*. Sast. Zigfrīds Kravalis. Rīga: Liesma, 20–24
- Šaitere Tekla (1972). Pēc paveiktā. Pirms sākuma. *Dzimtenes Balss*. 20. janvārī
- Veitners Indriķis (2009). ...Un tad Latvijā sākās džezs. *Mūzikas Saule* 3, 36–39
- Zariņš, Marģeris (1975). *Optimistiska dzīves enciklopēdija*. Rīga: Liesma
- Zariņš, Marģeris (1976). Kā tapa filma “Ceplis”. *Runā kinematogrāfisti*. Sast. Zigfrīds Kravalis. Rīga: Liesma, 108
- Драгилёв, Дмитрий (2008). *Лабиринты русского танго*. Санкт-Петербург: Алтейя
- Курешева, Татьяна (1980). *Маргер Заринь*. Москва: Советский композитор

Citi avoti

- Dambis, Pauls (2011). Intervija Zanei Saulītei. 1. novembris (diktofona sarunas atšifrējums raksta autores personīgajā arhīvā)
- Godunova, Inga (2008). *Marģeris Zariņš*. <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=2434&profile=1>

III. MŪZIKAS ESTĒTIKA UN TEORIJA

О соотношении инструментального и вокального в генезисе музыкального искусства. Музыкальный звук и голос¹

Dr. art. Сергей Окрушко

Профессор Литовской академии музыки и театра

Введение

В процессе анализа проблемы соотношения инструментального и вокального в генезисе музыкального искусства феномен пения рассматривается не только как сугубо музыкальное, но и как социальное явление. Автор концентрируется на вопросе о том, каким именно образом происходит привнесение социального содержания в интонационную деятельность человеческого голоса. Рассматривается роль музыкального инструмента в процессе происхождения феномена пения.

Ц е л ь с т а т ь и — рассмотреть социальную обусловленность возникновения феномена пения и его соотношение с музыкальным звуком и музыкальным инструментом.

Д а н н ы е — мнения и высказывания известных исследователей, содержащиеся в опубликованных трудах, а также наблюдения и опыт автора.

М е т о д ы — анализ, обобщение, синтез.

¹ Заключительная третья статья. Первая статья: Окрушко, Сергей (2010). О соотношении инструментального и вокального в генезисе музыкального искусства. Постановка проблемы. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais, II*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds Saule, 16–26. Вторая статья: Окрушко, Сергей (2011). О соотношении инструментального и вокального в генезисе музыкального искусства. Музыкальный звук и музыкальный инструмент. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais, III*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds Saule, 9–24.

Результаты — выдвигается мысль о том, что феномен пения есть результат процесса, при котором интонации голоса в общественном сознании наделяются свойствами предмета, вовлечённого в социально обусловленные формы деятельности. Решающая роль в этом процессе принадлежит предметному миру человека.

* * *

В третьей, заключительной статье задуманного цикла, главное внимание уделяется феномену пения. Социальная сущность пения — общепризнанный факт. Однако, по мнению автора, необходимо уточнение в понимании истоков и причин этой сущности. Становление любого значительного социального явления всегда есть процесс, возникающий и протекающий в неразрывной связи с проблемами жизнедеятельности человеческого коллектива. Именно стремление уяснить сам процесс превращения деятельности голоса в такую признанную обществом форму, какой является пение, определило проблематику предлагаемой статьи.

Социальная обусловленность пения

Существующее разнообразие музыкальных культур и манер пения не связано с какими-либо различиями в строении голосового или слухового аппарата у народов, представляющих эти разные культуры. В то же время, если бы феномен музицирования был заложен в человеке природой, так сказать, *изначально*, то единое анатомическое строение голосового аппарата должно было бы породить единую музыкальную культуру и единую манеру пения у всех народов. Однако этого нет. Если же при одинаковом строении голос человека проявляется самыми различными манерами пения в самых разнообразных ладовых системах, то это значит, что ни одну из этих манер пения, ни одну ладовую систему нельзя определить как присущую человеку видовую форму деятельности голоса. Поэтому причину возникновения пения следует искать не в биологических и физиологических предпосылках и первоисточках, а в закономерностях социально обусловленной деятельности.

Наличие слуха, голоса, зрения и т. д. не является исключительной особенностью человеческого организма — всё это есть и у животных. Однако коренное отличие человека от животного состоит в том,

что животное не создаёт чего-либо подобного тому предметному миру, который создал человек, и поэтому взаимодействует исключительно с объектами, возникновение которых не зависит от его деятельности. В то же время человек вступает в контакт не только и даже не столько с природными объектами, сколько с предметным миром, созданным самим человеческим сообществом. В соответствии с этим полученные от природы возможности восприятия и деятельности организма приобретают социально и культурно обусловленные формы, которые вызваны необходимостью результативного использования в повседневной жизни созданного предметного мира. Поэтому становление человечески видящего глаза, человечески слышащего уха, также как и превращение данного природой голосового сигнала в социально и культурно обусловленную деятельность человеческого голоса — всё это неразрывно связано с возникновением и становлением предметного мира человека.

В организме человека природой не заложено социально значимое функционирование двигательных либо воспринимающих органов. Становление такого социально значимого явления как пение не имеет вообще никакого отношения к биологически необходимым формам реакции организма на окружающее.

Пение человека отнюдь не *вытекает* из физиолого-анатомического строения его гортани. *У человека нет какого-либо отдельного органа, специально предназначенного для пения, и певческий процесс обеспечивается совместной работой органов и систем, биологически предназначенных для выполнения таких жизненно необходимых функций, как дыхание, приём и переработка пищи, двигательная активность и т. д., причём в пении все эти органы и системы становятся функционально взаимозависимыми частями одного целого — певческого инструмента, работающего как единая функциональная система* (Юшманов 2007: 14). Того же мнения придерживается Рауль Юссон (*Raoul Husson*), который пишет: *В первую очередь отметим, что не существует органов, которые в строгом смысле можно было бы называть органами фонации. Если у человека существует специальный орган зрения, предназначенный только для зрения, если в ухе имеется сложное анатомическое устройство, предназначенное только для слуха, то нет ничего, созданного специально для голосообразования. Все органы, участвующие в фонации, предназначены для первоочередных и более важных функций человеческого организма: фонации они служат как бы случайно и выполняют*

дополнительную, вторичную функцию. [...] Совокупность так называемых звукообразующих органов: лёгкие, гортань, надгортанные полости — не представляет, таким образом, органа чувственного или двигательного, приспособленного специально для звукообразования, а лишь является чувственно-двигательной ассоциацией, используемой при необходимости для целей звукообразования, и всё это благодаря нервным связям, дополняющим основную анатомическую структуру (Юссон 1974: 214–215). Именно эти нервные связи, дополняющие основную анатомическую структуру и являющиеся по отношению к морфологии тела человека чисто внешними условностями, и создают отличие между пением человека и музыкаподобными проявлениями деятельности голоса животных. Вот что пишет об этом отличии Виктор Юшманов: *В отличие от “поющих” птиц и животных, артист поёт и работает над техникой певческого голосообразования не тогда, когда у него возникает непреодолимая физиологическая потребность в пении, а тогда, когда считает это нужным, и делает это так, как по его представлениям и пониманию это надо делать* (Юшманов 2007: 12).

Формирование в человеческом мозгу нейродинамических структур, детерминированных социальными условиями жизнедеятельности и общественно значимыми результатами коллективного труда в форме предметного мира, и определяет возникновение специфических способностей, отличающих человека от животного. Это относится ко всем формам проявления человеческой деятельности, в том числе и к пению. Голос приобретает специфически человеческое, надбиологическое значение, отличающее его от голоса животного лишь постольку, поскольку он связан с результатами коллективной активности человека по преобразованию окружающего мира, поскольку отражает и абстрагирует присущим ему способом эту творчески-преобразующую деятельность. Вне созидательной общественной активности и вне предметного мира, созданного этой активностью, голос человека не может приобрести качеств, отличающих его деятельность от биологически обусловленного голосового сигнала животного.

Итак, в свете вышеизложенного главный вопрос нашей темы можно сформулировать так: каким именно образом происходит привнесение надбиологического социального содержания в интонационную деятельность человеческого голоса?

Голос и слух

Звукообразующая функция гортани, приобретённая на определённом этапе развития живых организмов и добавленная к воспринимающему слуховому аппарату, делает звуковой контакт с внешним миром двусторонним: слух является приёмником, а голос — передатчиком звуковых сигналов. Первоначальной и главной функцией голоса есть выражение эмоционального состояния передающего субъекта в связи с тем или иным событием (фактом, объектом), а задано и передача информации о самом событии (факте, объекте), преломлённом через восприятие передающего.

Однако для того, чтобы сформировать сигнал в виде определённого звучания голоса, необходима целевая установка и контроль, которые осуществляются центральной нервной системой. *Все мышцы гортани поперечно-полосатые (скелетные) и функционально находятся под контролем сознания человека* (Краев 1978: 393). Они оказывают *регулирующее влияние на напряжение голосовых связок и ширину голосовой щели, что создаёт определённую интонацию и нюансы звуков* (Краев 1978: 398).

Не вызывает сомнения, что важнейшую роль в создании целевой установки и в осуществлении контроля над деятельностью голоса играет слух: *[...] филогенетически развитие звукообразующей функции — во всяком случае у высших млекопитающих — происходило под контролем слуха. Отсюда наличие определённых связей, особенно тесных у человека, между физиологией собственно гортанного вибратора и физиологией внутреннего уха. [...] ухудшение слухового восприятия каких-либо звуковых частот отражается на колебаниях голосовых связок, а в некоторых патологических случаях приводит к полному исчезновению колебаний на этих частотах* (Юссон 1974: 217). Зависимость голосовой деятельности от слуха проявляется также и в том, что врождённая глухота влечёт за собой немоту. Утрата способности говорить наблюдается и в том случае, когда глухота возникает в раннем детстве, то есть в период наиболее благоприятный для овладения разговорными навыками. В этом случае научить человека говорить можно только с помощью специальной методики. Если же человек потерял слух уже после того, как научился говорить и петь, то он может в той или иной степени сохранить речь и пение, руководствуясь уже сформированными внутренними ощущениями.

Голос и окружающая среда

Однако характер звукопроявлений голоса зависит не только от наличия и возможностей слуха, но также и от звуковых характеристик окружающей среды, воздействующей на слух. Иными словами, важно не только то, как слышит ухо, но и то, что именно оно слышит, какие звуки предоставляет ему для восприятия внешний мир.

Зависимость звукопроявлений голоса от слуха и от звуковых характеристик внешнего мира подтверждается также опытами Альфреда Томатиса (*Alfred Tomatis*), которые подробно описывает Рауль Юссон в своей книге *Певческий голос*. Ввиду важности результатов этих опытов для проблематики данной работы приведу их описание более подробно. В 1954 году с Томатисом нами был поставлен следующий опыт: певец, певший перед микрофоном, снова получал свой голос, но не из внешнего пространства, а через головные телефоны. Из микрофона первоначальные звуковые колебания проходили через усилитель, снабжённый системой полосовых фильтров, позволявших изменять интенсивность гармоник первоначального спектра певческого звука, поступавшего в микрофон. Таким образом экспериментаторы могли воздействовать на слух певца тембром, изменённым по их произволу. При некоторых изменениях спектра было обнаружено, что певец, независимо от своего желания, изменяет качество звукообразования. [...] певец создаёт спектр X , который трансформируется фильтрами в спектр X^1 ; последний возбуждает слуховые зоны коры, захватывает зоны интеграции, где формируется вокально-телесная схема певца, и она в соответствии с установившимися обратными связями переходит в схему X^1 с перестройкой установок голосового аппарата, приспособляя его к созданию нового спектра X^1 (Юссон 1974: 118–120). В 1957 году Томатис [...] устанавливает прямую зависимость между частотой, подавленной (естественно или искусственно) и не достигающей слуха поющего, и полосой частот, которая автоматически подавляется в голосе певца. Эти полосы, видимо, всегда тождественны. Полученный результат может быть так кратко сформулирован: “Голос певца содержит только то, что воспринимает его слух”. [...] результаты Томатиса указали на существование функциональной связи между чувствительностью уха к различным частотам и присутствием в голосе соответствующих им обертонов (Юссон 1974: 209). Однако опыты Альфреда Томатиса подтверждают ещё один не менее важный аспект. Они указывают на существование зависимости между наличием в окружающей среде определённых частот и присутствием в голосе соответству-

ющих им обертонов: если слух даже воспринимает тембр X , но этот тембр отсутствует в окружающем пространстве, то никакого воздействия на голос быть не может. Таким образом, слуховые центры коры головного мозга, связанные через слух с внешним миром и подвергаемые воздействию внешнего мира, влияют на формирование звучания голоса определённого качества.

Голос и предметно-слуховая схема

Итак, конкретное звучание человеческого голоса детерминировано слуховым восприятием через осознанное или неосознанное согласование деятельности голосового аппарата со слуховыми ощущениями. Однако это согласование, как и сами слуховые ощущения, носит характер не хаотичного, но определённым образом организованного процесса. Слуховые ощущения, возникающие при контакте с окружающим миром, создают то, что можно назвать слуховой схемой восприятия окружающего мира. Эта схема представляет собой:

- 1) отражение в сознании совокупности звуковых проявлений окружающей среды,
- 2) систему взаимосвязей между звуковыми сигналами и источниками этих сигналов.

Если слуховое восприятие направлено на контакт со звуками объектов и явлений, которые даны природой, как это происходит у животных, то деятельность голосовых связок определяется присущей данному виду биологически обусловленной схемой слухового восприятия окружающего мира. Если же слух направлен на контакт со звуковыми проявлениями предметов, то есть объектов, созданных трудовой активностью человеческого сообщества, то деятельность голосовых связок определяется и направляется слуховой схемой, которую можно назвать *предметно-слуховой* схемой. Предметно-слуховая схема имеет социальную обусловленность и закрепляется благодаря нервным связям, дополняющим биологическую структуру организма. Наличие такой социально обусловленной предметно-слуховой схемы и есть причина того, что мускульная *система гортани собаки и обезьяны идентична человеческой, однако они не говорят, не модулируют, не поют. Человек же способен производить своей гортанью только шум; поёт он и говорит только посредством своего мозга* (Юссон 1974: 215).

Следовательно, слух, определяя наличие и конфигурацию предметно-слуховой схемы, играет важнейшую роль в формировании самой целевой установки процесса пения.

Предметно-слуховая схема и звучащие предметы — инструменты

Как уже упоминалось выше, в процессе воздействия внешнего мира на слух (а через него и на голос) главное значение для человека как существа социального имеют не столько данные природой объекты и явления, сколько предметный мир, созданный человеческим сообществом и используемый в формах общественно-значимого функционирования. Но особое значение приобретают предметы, звучание которых человек наделяет особым статусом — статусом музыкального звука, и которые специально создаются с целью дальнейшего восприятия их звукообразующих свойств, то есть — музыкальные инструменты.

Процесс с о ц и а л ь н о г о кодирования форм человеческой деятельности, в том числе форм интонационной активности голоса, происходит в результате взаимодействия с предметами и явлениями, порождёнными с о ц и а л ь н о й активностью человека. Поэтому музыкальный слух и поющий голос, будучи средством музицирования и являясь социально значимой формой деятельности, сами представляют результат взаимодействия человека со звучащими предметами, вовлечёнными в процесс общественно значимого функционирования. Вне такого взаимодействия интонационная деятельность голоса носит не социально и культурно, а биологически обусловленный характер.

Создаваемый звучанием конкретных инструментов (набор которых различен в разных странах и культурах) спектр частот воздействует на слух человека и образует характерную конфигурацию предметно-слуховой схемы, что, в конечном счёте, определяет звучание поющего голоса и особенности вокальной интонации. Этот процесс, инициируемый воздействием конкретного музыкального инструментария, как показывают опыты Альфреда Томатиса, не фиксируется и не осознаётся человеком.

Однако в истории музыки встречаются случаи сознательного подражания звучанию инструментов. Одним из примеров такого сознательного подражания может служить манера джазового пения, называемая *скэт*. В справочной литературе можно прочитать следующее: *Скэт (scat) — специфический импровизационный способ джазового пения, при котором используются отдельные фразы, слова и звукосочетания, не имеющие какого-либо определённого смысла. Техника с. пения*

ведёт своё начало из негритянской вокальной музыки. В джазе с. употребляется как имитация инструментального исполнения и впервые применён Луисом Армстронгом в 1926 г. (Симоненко 1981: 72–73). Исполнители, поющие в манере скэт, совершенно сознательно подражают импровизациям духовых инструментов. Известны высказывания выдающейся джазовой певицы Эллы Фитцджеральд (*Ella Fitzgerald*) о сознательной установке на звучание импровизаций духовых инструментов во время пения скэт. Австрийско-немецкий композитор Андрэ Азрил (*Andre Asriel*) в своей работе, посвящённой джазу, обозначает такой вид пения термином *Instrumentalgesang* (Asriel 1985: 386).

Речь и пение — виды голосовой деятельности

На самых ранних этапах развития человека его голосовой сигнал, подобно голосовому сигналу животных, содержал в синкретической форме как саму информацию о внешнем мире, так и отношение к передаваемой информации. Вот что пишет об этом Мирон Харлап: *По мере того как мы углубляемся в ранние стадии развития музыки, обнаруживается всё более тесная связь её с речью. [...] Наблюдения над детьми позволяют также составить представление о более ранних стадиях, на которых слов ещё нет, и зачатки речи могут быть признаны с тем же правом зачатками пения.*

И то, и другое коренится в выразительных движениях голоса, в интонациях, которые свойственны не только человеку, но и животным (Харлап 1972: 263–264).

Это неразрывное единство понятийного и образно-чувственного, единство констатации события или объекта и эмоционально-чувственного его восприятия, присуще не только ранней животной стадии развития голосового сигнала, но есть вообще его неотъемлемое свойство. Связано это, видимо, с тем, что объект или факт существует для человека (как и для любого живого организма) лишь в том случае, если человек как-то относится к нему, чувствует и оценивает его. Без оценочно-заинтересованного отношения (неважно — положительного или отрицательного) к объекту (факту) он для человека не существует. Таким образом, голосовой сигнал всегда передаёт информацию не только в её *чистом* виде, обозначая наличие объекта или факта, но и в виде оценочного ощущения данного объекта (факта).

Однако то, что на ранней стадии представляло собой нерасчленимое единство, в дальнейшем развитии разделилось, и разделение

проявилось в становлении двух видов деятельности голоса — речи и пения. Образно-чувственный (выражающий) и чисто информативный (обозначающий) аспекты голосовой деятельности настолько взаимосвязаны, что зачастую трудно определить границу между ними. Вспомним, например, образцы певучей речи у ряда племён и народностей, а с другой стороны — хорошо нам известный речитативный стиль пения, или пение *говорком*, либо популярную сейчас манеру пения *рэп* (*rap*). Поэтому правильнее было бы говорить не о границе, а о преобладании того или иного аспекта. Видимо, по этой причине человек воспринимает речь и пение как пересекающиеся, взаимодействующие друг друга и подверженные взаимовлиянию формы голосовой деятельности, между которыми нет чёткой, явно выраженной границы. И по этой же причине интонации речи часто рассматривают как основу и источник песенной мелодики: *Песенная мелодика, по существу, неотделима от словесной речи*, пишет Эдуард Алексеев (Алексеев 1976: 23) и далее уточняет: *Из вспомогательного средства выразительности речевая интонация, переходя в музыкальную, превращается в основной, содержательный фактор, и при этом связующим моментом, переносящим содержательность речевой интонации в пение, служит её ритмическая структура* (Алексеев 1976: 24). Эта традиционная точка зрения обычно принимается без возражений, однако она противоречит распространённому в ранних культурах явлению использования текстов различного содержания на один напев. При этом в угоду структуре напева слова могут коверкаться до неузнаваемости, и нередко случается, что сочинитель новой песни сначала на обычном языке поясняет публике и хору содержание песни (Бюхер 1923: 257). Поэтому интонационно-ритмическая структура напева представляет собой более устойчивое, стабильное образование по сравнению со структурой речевой интонации. Часто можно наблюдать полное подчинение интонационной и ритмической структуры речи структуре напева.

Виды голосовой деятельности и предметный мир

Таким образом, если речь — это деятельность голоса с преимущественным преобладанием понятийно-информативного, обозначающего аспекта, то в пении преимущественно преобладает выражающее образно-чувственное начало. Само же разделение деятельности голоса могло возникнуть лишь тогда, когда формы воплощения че-

ловческой деятельности, а также, соответственно, отражение этих форм в сознании человека разделились по этим же признакам: на

- 1) объекты, предназначенные для преобладающего информативно-понятийного аспекта восприятия,
- 2) объекты, предназначенные для преобладающего образно-чувственного восприятия.

Как возникновение речи связано с возникновением предметного мира, созданного и используемого человеком в каждодневной жизни, так и осознанное манипулирование интонациями голоса — то есть пение — возникает тогда, когда возникают предметы, специально предназначенные для осознанного манипулирования их интонационными возможностями звукообразования и дальнейшего социально значимого восприятия этого манипулирования. В соответствии с этим различием центральная нервная система человека определяет характер и форму управления голосом. В конечном счёте, именно дифференциация предметного мира, согласно упомянутым выше признакам, привела к возникновению двух типов голосовой деятельности — речи и пения, каждый из которых наилучшим образом осуществляет взаимодействие и ориентацию человека в связи с соответствующей совокупностью объектов и явлений.

Различие между речью и пением

Такое различие во внешних определяющих факторах становления речи и пения есть причина того, что *голос разговорный и голос певческий являются двумя совершенно различными способами использования чувственно-двигательной звукообразующей ассоциации, как парадоксально это ни кажется. [...] разговорный и певческий голос, имея один общий механизм, приводятся в действие совершенно различными нервными координациями, направленными в одну и ту же чувственно-двигательную ассоциацию* (Юссон 1974: 217–218). Различие механизмов, руководящих пением и речью, обеспечивается также и тем, что речью управляет одно полушарие мозга, а пением — другое. Этим же можно объяснить и тот факт, что у людей с проблемами речи (заикание) при пении эти проблемы не проявляются.

Исследования свидетельствуют, что пение и речь — это разные, по сути, виды деятельности, которые при одновременном использовании нуждаются в дополнительных усилиях, связанных с взаимной координацией. *Перед голосовым аппаратом в профессиональном пении*

ставятся иные задачи, чем в речи, и потому приспособления для певческой функции будут совершенно иными по сравнению с речевыми (Дмитриев 1968: 474). Если сравнить положение артикуляторных органов по моментальным рентгеновским снимкам, сделанным нами во время естественного произнесения слова в речи и в пении, то видно, что певческие приспособления артикуляторных органов и гортани отличаются от речевых (Дмитриев 1968: 475). На основании исследований Леонид Дмитриев делает следующий вывод: *Пение — результат особой координации в работе голосового аппарата, это качественно иное явление по сравнению с речью.*

Особенно наглядно эта разница речевых и певческих качеств голоса может быть замечена в часто встречающихся в жизни случаях несовпадения характера речевого и певческого голоса у одного и того же индивидуума, о чём мы уже писали (Дмитриев 1968: 474). Для всех, кто когда-либо обращал внимание на ясность пропевания текста в вокальных произведениях, очевидно, что внятность передачи текста почти всегда представляет специальную отдельную проблематику. В связи с этим же вопросом Виктор Юшманов пишет: [...] *стремление певца к речевому произношению гласных, как правило, отрицательно сказывается на тембральном звучании его певческого голоса* (Юшманов 2007: 34).

По сравнению с речью пение в большей степени обусловлено предметным миром человека. Эта обусловленность происходит благодаря наличию специальных предметов — музыкальных инструментов, воздействующих на слух. Звучание музыкального инструмента воспринимается человеком как отличающееся от всех остальных звуков и наделяется особым статусом, получившим название *музыкальный звук*. Музыкальный звук звучащего инструмента, непосредственно воздействуя на слух, принимает активное участие в создании предметно-слуховой схемы, которая определяет характер управления деятельностью голоса со стороны центральной нервной системы и влияет на его звучание и интонирование. Этим можно объяснить тот факт, что народности со схожей материальной культурой и, соответственно, схожим инструментарием обладают схожей музыкальной культурой, взаимопонятной для этих народов. В то же время, чем больше различия между материальной культурой народов, тем, соответственно, больше различия в их инструментарии, и тем менее взаимопонятной является их музыкальная культура. Аналогичного активного воздействия со стороны предметного мира на *речевую* форму голосовой деятельности нет.

Наличие осуществляемой слухом связи между человеческим голосом и звучащим предметом-инструментом позволяет объяснить само возникновение феномена пения. С большой долей вероятности можно также сделать предположение о зависимости развития вокальной музыки от имеющегося инструментария, в конструкции которого, благодаря наличию конкретной технологии изготовления, однозначно, в отличие от голоса, зафиксировано определённое качество звучания. В конструкции инструмента фиксируется не только характерный тембр звучания, но и присущий каждому конкретному инструменту характерный набор издаваемых звуков. В голосовом аппарате ничего подобного не фиксируется, потому что его конструкция вообще не предполагает однозначной фиксации какого-либо конкретного тембра, или комбинаций звуков — тонов.

Зависимость вокального интонирования от инструмента не всегда очевидна и в большинстве случаев человеком не осознаётся. Тем более что в сознании людей пение превратилось в нечто всецело самостоятельное, образуя, казалось бы, достаточно независимую от музыкальных инструментов область, где человек непосредственно и эмоционально может выражать свои чувства.

Примеры предлагаемой интерпретации соотношения инструмента и голоса

Приведём примеры воздействия инструмента на звукопроявления голоса.

Пример 1. Стасис Палюлис (*Stasys Paliulis*) в своей статье *Воздействие даудите на музыку сутартинес*, основываясь на документальных источниках и анализируя народные мелодии, приходит к выводу, что [...] *трубы давали сутартинес мелодию. А сведения С. Даукантаса, что один куплет сутартинес исполнялся на трубах, а другой — пелся, ещё более подтверждает влияние труб (даудите) на музыку сутартинес. Ведь в таком дуэте трубачей и певцов, о котором рассказал историк, могли звучать только мелодии, основанные на натуральном звукоряде. Певцы создавали слова (текст), а трубачи трубили к этому тексту мелодии в соответствии с возможностями своих инструментов, естественно, только по интервалам натурального звукоряда. К этому привыкали певцы. На их слух воздействовала интервалика звучания труб, и, изливая свои чувства и мысли в музыкальных звуках, они вели мелодии по звукоряду даудите. Так, по моему мнению, в сутартинес утверди-*

лись интервалы натурального звукоряда; певцы от них не отступали и тогда, когда создавали и пели сутартинес уже без инструментального сопровождения (Paliulis 1984: 95). Исследователь приводит свидетельства фольклориста и историка Симонаса Станявичюса (*Simonas Stanevičius*) о том, что тесная связь между сутартинес и трубами даудите подчёркивается ещё и тем, что длинные трубы, на которых играли при пении, так же, как и песни, назывались сутартинес (Paliulis 1984: 94). Кроме того, Стасис Палюлис приводит свидетельство Симонаса Даукантаса (*Simonas Daukantas*), в котором говорится о том, что, согласно записанному им в 1834 году рассказу 137-летнего музыканта, на трубах играли женщины, а мужчины пели. Исследователь так комментирует этот факт: *Если женщины играли сутартинес на трубах, а мужчины их пели, то, видимо, потому, что их более низкие и сильные голоса имели большее сходство со звучанием труб. И на востоке Литвы женщины не избегали играть на трубах — это отражается даже в словах сутартинес:*

*Ти-ти-ти та-та-той,
Кто так красиво трубил?
Ти-ти-ти та-та-той,
Девушки из Обелаукё*
(Paliulis 1984: 95).

Можно, следовательно, констатировать, что певцы перенимали не только интонации и интервалы мелодики у труб даудите, но и стремились подражать их тембру. Это стремление сохранилось до наших дней, и каждый, кто слышал сутартинес в аутентичном исполнении народных певцов, не мог не заметить своеобразный жёсткий *трубный* тембр голоса, используемый певцами.

Стасис Палюлис констатирует также широко распространённую практику исполнения сутартинес на скудучай, ламздялес, канклес; причём перед исполнением инструмент тщательно подбирался или соответствующим образом настраивался; то есть звучание инструмента должно было быть максимально близким к тому, что уже было зафиксировано в пении. Если взять обособленно только этот факт, то действительно создаётся впечатление, что сутартинес сначала возникли в вокальной сфере, а затем уже стали исполняться на инструментах. Однако вся совокупность фактов, приводимых в статье исследователя, однозначно указывает на то, что музыка сутартинес возникла под влиянием и благодаря наличию инструмента даудите, потом

утвердилась в вокале, а затем уже её стали играть на других инструментах. В результате получилось так, что инструмент, определивший звучание сутартинес, стал одним из многих инструментов, на которых исполняются сутартинес. Иными словами, в сознании людей не зафиксировалось того факта, что этот вид пения связан именно с данным инструментом. Сутартинес начали исполнять также и на других инструментах, которые, естественно, в отличие от даудите, надо для этого специально подбирать (скудучай, ламздялес), либо перестраивать (канклес) (Paliulis 1984: 87–88).

Пример 2. В исследованиях, описывающих песни андаманцев (андаманцы — коренные жители Андаманских островов, т. е. архипелага в Индийском океане между Индией и Мьянмой) можно прочесть, что их песни *состоят из ритмически следующих друг за другом повторений одной и той же ноты. Иногда, правда, она несколько повышается или понижается; но эти изменения уклоняются от основного тона (обычно е) только на четверть тона. [...] У андаманцев самостоятельного пения вообще не существует. Оно является сопровождающим либо работу, либо пляску; в первом случае оно, вместе с движениями и шумом работы, составляет ритмическое целое; во втором случае оно сочетается с движением пляски, с хлопаньем в ладоши и со звуками пукуты — элементами чисто ритмического характера, и при этом маленькие уклонения голоса исчезают* (Бюхер 1923: 253–254). На той же странице в сноске читаем, что пукута была единственным музыкальным инструментом андаманцев, а его конструкция позволяла манипулировать только ритмом. Так как при пении в сочетании со звуками пукуты уклонения голоса исчезают, то убедительно выглядит предположение, что именно музыкальный инструмент пукута определял стабильность песенной интонации в голосе.

Пример 3. Описывая манеру использования голоса в японском театре Но, Вера Маркова пишет: *Актёры (как и всюду в театрах Дальнего Востока) говорят и поют голосом особого искусственного тембра, напоминающим низкое или высокое звучание духовых инструментов* (Маркова 1989: 16). С большой долей вероятности можно предположить, что особый тембр звучания голоса непосредственно связан со звучанием тех инструментов, тембр которых он напоминает. В однозначно закреплённой конструкции этих духовых инструментов и могла произойти фиксация характерного тембра, который затем отразился в звучании голоса.

Предмет-инструмент и пение

Решение вопроса о соотношении инструментального и вокального заключается, таким образом, в выявлении двух аспектов, определяющих деятельность голоса в процессе пения. С одной стороны, это обусловленность строением и физиологией звукообразующего аппарата — то есть то, что дано природой. С другой стороны, это обусловленность формами общественной деятельности, которые в пении специфическим образом абстрагируются — то есть то, что природой не дано, а навязано звукообразующему аппарату и закреплено в форме пения.

Пение, собственно, и возникает тогда, когда деятельность голосовых связок соразмеряется и подчиняется — осознанно или неосознанно — некоторому закону, требованию, налагаемому извне. Тогда только и возникает пение как осознанная деятельность голосовых связок, неведомая животному. Свойства и характеристики, присущие пению и отличающие его от не-пения, прививаются, навязываются голосу извне предметным миром при посредстве особого рода звучащих предметов. Так же как и любой созданный человеком предмет, такой звучащий предмет представляет собой овеществлённую форму человеческой деятельности. Сформировавшийся в обществе комплекс смысловых значений такого предмета снимается и присваивается его звучанием, которое в результате этого процесса начинает восприниматься человеком как обладающее особым статусом, однозначно и несомненно отличающим его от любого другого звучания, не обладающего подобным статусом. Статус этот определяется как музыкальный звук.

В свою очередь, осознанно либо неосознанно, смысловые значения, неразрывно связанные со звучанием такого предмета-инструмента, копируются, снимаются и присваиваются голосом в форме характеристик его звучания. Так интонационная деятельность голоса приобретает свойства, не присущие ей от природы, но *вложенные* в неё в результате слухового контакта со специфическим объектом — звучащим предметом-инструментом. Когда голос с помощью слуха усваивает эти навязанные ему характеристики и требования, его деятельность приобретает качества, совокупность которых и определяется как пение.

Именно этот субъективно человеком неосознаваемый процесс навязывания голосу форм и способов проявления с последующим их

закреплением и превращает интонационную деятельность голоса в пение. Когда формы пения сформировались, они воспринимаются человеком и обществом как самостоятельное явление, независимое или мало зависимое в своих проявлениях от имеющегося инструментария. Признётся несомненная важность самого феномена пения для общества: прилагаются соответствующие усилия для содействия его развитию и распространению, организуется процесс обучения пению подрастающего поколения. Важность этого процесса для общества подтверждается наличием сохраняемых традиций, а также разработкой методик обучения пению. То, что сам процесс навязывания голосу принятых в обществе форм пения сложен и достаточно длителен, может подтвердить каждый, кто пробовал учиться вокальному искусству.

В одной из работ, посвящённых теории певческого искусства, читаем: *Именно в силу природной “неестественности” оперного пения освоение его техники, связанное с созданием новых, не знакомых певцу и его подсознанию условий работы певческого инструмента, чаще всего оказывается достаточно долгим процессом, требующим терпения и воли* (Юшманов 2007: 101). Длительный и сложный процесс навязывания голосу определённых форм интонирования можно встретить не только в рамках современной традиции европейского оперного пения. Вспомним, например, такую специфическую форму европейского вокального искусства, как пение певцов-кастратов, где для достижения определённого звукового результата применялся достаточно радикальный метод. То же навязывание голосу форм пения находим и за пределами Европы. Вот что можно прочесть о горловом пении башкир, которое называется узляу: *Прежде всего надо отметить неестественность самого процесса исполнения “узляу”: неестественно, что человек берёт сразу два звука одновременно; неестественны самые тембры “узляу”, как остигатного нижнего органного пункта, так и звуков верхнего регистра; неестественна необходимость длительно задерживать дыхание. Овладение такими приёмами пения требует большой и длительной — многолетней — и при этом совершенно особой тренировки дыхания, голосовых связок, гортани, носовых, нёбных, лобных и грудных резонаторов и т. д.* (Лебединский 1948: 50—51).

О соотношении инструментального и вокального

Утверждение, принимаемое без доказательств и превратившееся в аксиому из-за своей кажущейся очевидности, состоит в том, что именно интонация человеческого голоса рассматривается как первая — и по существу, и во времени — форма проявления феномена музицирования. Музыкальный звук рождается тут как бы сразу — в виде осмысленных упорядоченных колебаний воздушной среды, вызванных деятельностью голосовых связок. Ошибочность такого подхода заключается в том, что вокальная форма выступает как форма изначальная и не нуждающаяся ни в каких внешних предпосылках и причинах. В то же время наличие созданного человеком предметного мира, который, собственно, и порождает музыкальный звук, музицирование и пение, не учитывается.

Так как деятельность голоса определяется и контролируется слуховыми центрами коры головного мозга, то становление и развитие человечески интонирующего голоса неразрывно связано со становлением и развитием человечески слышащего уха. Это, в свою очередь, становится возможным только в том случае, если слух человека направлен на контакт не столько с окружающим природным миром, сколько с тем миром, который человек сам для себя создал, и в форме которого воплотилась его творчески-преобразующая деятельность.

При осуществлении такого контакта решающее значение приобрело звучание тех предметов, которые, являясь связующим звеном между предметным миром и слухом, в процессе дальнейшего развития превратились в особую группу предметов — группу музыкальных инструментов. Музыкальные инструменты, являясь по своей сути предметами, осуществили воздействие предметного мира на слух человека, а через слух — на голос.

Обратное предположение, то есть, что человек *открывает* или *находит* (непонятно где и каким образом) тембр пения, характерные интонационные обороты, фиксирует их в вокальной музыке, а потом, сообразуясь уже со звучанием голоса, *изобретает* инструмент — это предположение мне представляется в корне ошибочным. Оно запутывает действительное положение вещей и не может объяснить наличие конкретных качеств и характеристик вокального напева, а также причину его происхождения. А не может именно потому, что понимает *предметную* форму проявления музицирования — подлинную причину возникновения пения — как его следствие.

Итоги исследования

Возникновение пения, то есть осознанного упорядоченного интонирования голоса, отличающегося от животного, не-человеческого интонирования, происходит лишь тогда, когда интонации голоса приобретают специфически-человеческое значение, становятся общественно значимым явлением с явно выраженными свойствами предметности (понимая предметность как сознательное изменение человеком объекта — в данном случае голоса — для вовлечения его в сферу общественно-значимой деятельности). Приобрести же такое значение интонации голоса могут в том случае, когда на форму их звукопроявления оказывает влияние созданный человеком предметный мир.

Человеческий голос, осознанно, либо чаще неосознанно, осваивая через слух характерные особенности звучания музыкальных инструментов, тем самым снимает и присваивает значения, присущие музыкальному инструменту как предмету. И если наличие смысловой связи между сформировавшимся в обществе значением предмета и издаваемым этим предметом звуком порождает само явление *музыкального звука*, то привнесение в интонационную деятельность голоса характеристик и качеств, присущих *музыкальному звуку*, опредмечивает звучание и интонации голоса.

Так голос приобретает значения, не присущие ему от природы, а как бы взятые, *снятые* у звука музыкального инструмента. Происходит опредмечивание интонационной деятельности голоса. Манипуляции интонациями голоса в общественном сознании наделяются свойствами предмета, который обладает набором смысловых значений, признаваемых членами человеческого сообщества.

Следовательно, именно процесс приобретения качеств и значений предмета превращает интонационную деятельность голоса в общественно значимый феномен — пение. В то же время наличие специфически человеческого объекта — звучащего предмета-инструмента, который представляет собой овеществлённую форму человеческой деятельности — есть условие возникновения вокального музицирования.

В своих низших животных формах проявления способность интонирования голоса существует до и независимо от предметного мира и представляет собой ту биологическую основу, на которой, собственно, и возникает музыкальное искусство. Являясь неотъемлемой частью предметного мира человека, музыкальный инструмент, органи-

зую через предметно-слуховую схему формы слухового восприятия, решающим образом определяет характер интонирования голоса. Когда же эти формы восприятия и характеристики интонирования сложились, они часто воспринимаются как заложенные природой особенности человека. Именно поэтому в некоторых музыковедческих работах можно найти примеры, когда путают музицирование человека с музыкоподобными явлениями животного мира, анатомо-физиологические предпосылки и условия возникновения музыки и пения с причинами их возникновения, биологическое досоциальное в самом явлении музицирования с надбиологическим социальным.

Общеизвестная и традиционно принятая трактовка соотношения инструментального и вокального в становлении и развитии музыки может быть условно представлена в виде такой схемы:

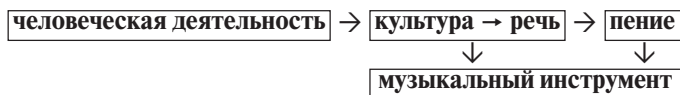


Схема I

Предлагаемая в данной работе трактовка может быть условно обозначена следующей схемой:



Схема II

Только так интонации голоса могут превратиться в пение, обогатившись за счёт абстрагирования всего комплекса специфически человеческих значений, заложенных в звуке музыкального инструмента, в самом музыкальном инструменте как предмете и в самом предмете — как форме воплощения человеческого творческого духа.

Выводы

- Феномен пения есть результат процесса, при котором интонации голоса в общественном сознании наделяются свойствами предмета.
- Решающее значение в процессе происхождения пения имеет предметный мир человека.
- Наличие специфически человеческого объекта — звучащего предмета-инструмента — есть условие возникновения вокального музицирования.
- Звучащие предметы-музыкальные инструменты воздействуют на слух и определяют характер звучания и интонирования голоса.

On the Problem of the Interaction of Instrumental and Vocal in the Genesis of the Musical Art: 3. Musical Sound and Voice

Sergejus Okruško

Summary

The human voice, despite the common anatomical structure of people, is manifested through very different singing styles in most different musical modes. This means that none of these singing styles and no one of musical modes can be defined as a form of voice activity of human species. So, we should seek the cause of the origin of singing in conformities of social life. Outside of the creative social activity and outside of the subject world, created by that activity, human voice cannot gain the qualities, distinguishing it from biologically based voice signals of animal. Therefore, the main issue of our topic is: how the social content is brought in the intonation of the human voice.

The process of social coding of various forms of human activity, including forms of intonation voice activity, occurs as a result of interaction with objects and phenomena which come into existence because of the social activities of man. In the public mind, the manipulations of intonations of voice were given a set of special semantic meanings that were recognized by members of the human community. Singing arises when the intonations of voice acquire specific human meaning and change into phenomenon of significant social status with obvious features of the object that was transformed by human activity. Intonations of voice are acquiring the specific human meaning when are influenced by objects made by man.

The sound of certain objects is assuming a special importance and status – the status of the musical sound. Such objects are created specially to further the perception of their properties of sound formation. These objects are being called musical instruments. In contrast to the voice, the structure of the musical instrument, thanks to presence of concrete manufacturing technology, produces defined sound with concrete fixed characteristics.

Auditory centers of the cerebral cortex are connected through the hearing with the outside world. They are exposed to influence of the outside world, and largely are influencing the formation of sounding voice a certain quality. Properties and characteristics inherent for singing and distinguishing it from non-singing, are imposed the outside world with means of the objects that have the special sound – musical sound – with means of the musical instruments. Musical instruments by their nature are man-made objects. They affect human hearing, and through hearing – they affect voice. So intonations of voice acquire meanings that are not inherent them by nature. These meanings were taken from man-made object – i.e. from the sound of musical instrument. Thus, vocal intonations are dependent upon the musical instrument, but it is not always obvious, and in most cases, man does not realize it.

The influence of hearing upon the sound of voice and the presence of constant exposure to a sound of object – musical instrument – by ear allows explain the origin of phenomenon of singing.

Musical instrument is an integral part of the man-made object world. It's sounding influences upon organizing the forms of auditory perception and affects the characteristics of intonations of voice.

Литература

- Asriel, Andre (1985). *Jazz. Aspekte und Analysen*. Berlin: VEB Lied der Zeit
- Paliulis, Stasys (1984). Daudyčių poveikis sutartinių muzikai. *Muzika* 4, 87–95
- Алексеев, Эдуард (1976). *Проблемы формирования лада*. Москва: Музыка
- Бюхер, Карл (1923). *Работа и ритм*. Москва: Новая Москва
- Дмитриев, Леонид (1968). *Основы вокальной методики*. Москва: Музыка
- Краев, Александр (1978). *Анатомия человека*. Том 1. Москва: Медицина
- Лебединский, Лев (1948). Искусство “узляу” у башкир. *Советская музыка* 4, 48–51
- Маркова, Вера (1989). Классический японский театр. *Ночная песня погонщика Ёсаку из Тамба. Японская классическая драма XIV–XV и XVIII веков*. Москва: Художественная литература, 5–30
- Симоненко, Владимир (1981). *Лексикон джаза*. Киев: Музычна Україна
- Харлап, Мирон (1972). Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. *Ранние формы искусства*. Москва: Искусство, 221–273
- Юссон, Рауль (1974). *Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса*. Москва: Музыка
- Юшманов, Виктор (2007). *Вокальная техника и её парадоксы*. Санкт-Петербург: ДЕАН

Par formu un tās funkcionālo aspektu mūzikā

Dr. art. Jeļena Ļebedeva

Jāzepa Vitola Latvijas Mūzikas akadēmijas profesore

Mūzikas formas funkcionālai izpratnei ir senas vēsturiskas tradīcijas, kas attīstījušās pakāpeniski – vispirms kompozīcijas mācības ietvaros, skaņdarba radīšanas procesā (te vietā atgādināt kaut vai retorikas teorijas spēcīgo ietekmi uz baroka laika mūziku), bet vēlāk, sākot ar 19. gadsimtu, jau pašā mūzikas formas mācībā. Neiedziļinoties visās procesa vēsturiskajās detaļās, šajā rakstā uzmanība vērsta uz divām galvenajām attīstības ievirzēm: viena no tām saistīta ar krievu (padomju) skolas tradīcijām, otra – ar Rietumu mūzikas formas teorētiskajām nostādnēm.

Vispirms par krievu skolu, kurā formas mācības pamati līdz ar tulkotajām grāmatām sākotnēji patapināti no vācu skolas. Pirmās krievu valodā tulkotās formas mācību grāmatas ir vācu muzikologa Ludviga Buslera (*Bussler*) *Musikalische Formenlehre* (1878; tulkota 1883–1884) un 1901. gadā Krievijā publicētās angļu zinātnieka Ebenīzera Prauta (*Prout*) mācību grāmatas *Musical Form* (1891) un *Applied Forms* (1895), kas savukārt balstās uz Ādolfa Bernharda Marksa darbiem (Marx 1837–1847, 1868). Adaptējot jau zināmo, formas mācība Krievijas teorētiķu vidē sāka ļoti intensīvi attīstīties, tostarp formas funkcionalitātes jomā. Pirmkārt, to apliecina daudzu šai problēmai veltītu darbu rašanās, otrkārt, specifiska pētnieciskā rakursa izstrāde, kurā funkcionalitātes izpausmes mūzikas formā izceltas jo īpaši.

Krievijas autoru darbiem ir kopīga sākotnējā *platforma* – Borisa Asafjeva formas teorija, kurā ietvertā triāde *imt* (*initio – motus – terminus*) attiecināma uz jebkuru kompozicionālo procesu (*Музыкальная форма как процесс*; Асафьев 1971¹). Šajās trīs funkcijās koncentrējas ne tikai ikviena procesa, t. sk. mūzikas procesa, būtība, bet arī savveida priekšstats par skaņdarba formu kā māksliniecisku veselumu, kurš organizēts saskaņā ar noteiktu loģiku un kuram ir pabeigts, noslēgts veidols. Pat t. s. *skolas* mūzikas formas kursos² stabili iesakņojusies jēdziena *kompozicionālā funkcija* izpratne un pats priekšstats par mūzikas formas funkciju sistēmu.

¹ Abu daļu pirmizdevumi, attiecīgi, 1930. un 1947. gadā.

² Te jāmin tādi darbi kā Ivana Sposobina *Музыкальная форма* (Способин 1947), Sergeja Skrebkova *Анализ музыкальных произведений* (Скребков 1958),

Vispilnīgāk šī sistēma atspoguļota Viktora Bobrovskā (*Бобровский*) darbā *Функциональные основы музыкальной формы* (1978). Bobrovskis mūzikas formu pēta kā daudzlīmeņu sistēmu, kuras elementiem piemīt divas cieši saistītas īpašības – funkcionālā (funkcija ir *saiknes vispārējais princips*) un strukturālā (struktūra ir *konkrēts veids, kā īstenot vispārējo principu*) (Бобровский 1968: 13). Raksturojot skaņdarba funkcionālo loģiku, tiek nodalītas dažāda veida funkcijas un izceltas piecas funkciju grupas, starp kurām galvenās ir trīs – vispārējās loģiskās funkcijas, vispārējās kompozicionālās funkcijas un speciālās kompozicionālās funkcijas. Protams, visplašākā no šīm grupām ir pēdējā. Tajā definēta katras formas funkcionālā būtība, tādēļ Bobrovskā darbā tai veltīta galvenā uzmanība³. Svarīgi atzīmēt, ka iztirzātas ne tikai *klasiskās* pamatformas, bet arī brīvās un jauktās formas. Arī šajā gadījumā analīzes rakurss ir funkcionāls, tas ļauj autoram izvirzīt mainīgo funkciju koncepciju un noteikt mainīgo funkciju veidus. Tādējādi mūzikas formas funkcionālās izpratnes ziņā pat ļoti virspusējs Rietumeiropas un Krievijas autoru darbu salīdzinājums ļauj saskatīt ievērojamas atšķirības – Krievijas muzikoloģiskās skolas ietvaros mūzikas formas teorija piedzīvojusi vērienīgu evolūciju un daudzveidīgas pārmaiņas. Šīs attīstības sākumpunkts, kā jau minēts, ir Asafjeva noteiktā izejas pozīcija: skaņdarba analīzes pamatā ir mūzikas formas procesuālā uztvere un katras attīstības fāzes loģikas pamatojums (Асафьев 1971).

Ne tik plaši pazīstama, mācību procesā reti iztirzāta ir Krievijas mūzikas zinātnieka Anatolija Milkas izstrādātā mūzikas formas kompozicionālo funkciju teorija, kas nedaudz atšķiras no iepriekšaplūkotas. Nenoliedzot formas funkcionālā traktējuma nozīmību un katra formas

vēlāk Ļeva Māzeļa *Строение музыкальных произведений* (Мазель 1979, pirmizdevums 1960), Ļeņingradas autoru mācību grāmata Jurijs Tjuļina (*Тюлин*) redakcijā *Музыкальная форма* (1965), Ļeva Māzeļa un Viktora Cukermaņa mācību grāmata *Анализ музыкальных произведений* (Мазель, Цуккерман 1967), Valentīnas Holopovas *Формы музыкальных произведений* (Холопова 1999), Tatjanas Kjureģanas *Форма в музыке XVII—XX веков* (Кюрегян 2003), Vsevoloda Zaderacka *Музыкальная форма* (Задерацкий 1995, 2008).

Sposobina grāmatā (Способин 1947) pirmoreiz izklāstīta mūzikas formas funkciju sistēma, kura ir plašāka par to skaidrojumu, kāds piedāvāts Rietumu autoru grāmatās; tā saglabājusi savu nozīmi arī mūsdienās.

³ Grāmatā pirmām kārtām aplūkotas klasiski romantiskās tradīcijas formas, t. i., tonāli homofonās formas, tomēr hronoloģisko ierobežojumu nav – autora uzmanības lokā iekļauti gan Johana Sebastiāna Baha, gan Kloda Debisi un Dmitrija Šostakoviča skaņdarbi.

posma būtisko lomu skaņdarba kopējā attīstībā⁴, Milka darbā *Теоретические основы функциональности в музыке* izgaismo citu šīs problēmas izpratnes rakursu: viņa pētījumā funkcija interpretēta kā *a t t i e c ī b a* starp daļu un veselumu, t. i., līdzīgi atsevišķo pakāpju tieksmēm skaņkārtiskās sistēmas ietvaros (Милка 1982). Līdz ar to analīzes pamatuzdevums, pēc autora domām, ir noteikt un izcelt funkcionalitātes galveno koordināti, kuru veido formas funkcionālo elementu tieksmes. Elementi var būt jebkādi, līdz ar to var veidoties ritma funkcionalitāte vai motīvu funkcionalitāte, stila parametru funkcionālo grupu (skaņkārtas, metra, formas) funkcionalitāte vai komponista individuālā stila konkrētu aspektu funkcionalitāte (piemēram, kanoniskā attīstība Palestrīnas mūzikā, harmonijas un metra funkciju attiecība Bēthovena skaņdarbos, funkcionalitātes izpausme Čaikovska radošajā procesā)⁵. Analizējot skaņdarbus pēc Milkas ieteiktajiem principiem, nepieciešams izmantot vismaz elementāras matemātiskās analīzes metodes jeb, kā tās formulē autors, varbūtības statistiskās pētniecības metodes (Милка 1982: 9). Iespējams, ka tieši tādēļ šī koncepcija nav kļuvusi īpaši populāra un Krievijas mūzikas zinātnē praktiski nav guvusi tālākattīstību. Taču jāatzīst, ka tā sasaucas ar daudzām 20. gadsimta Rietumu komponistu formas matemātiskās analīzes koncepcijām – piemēram, ar Jana Ksenaka izstrādāto (Xenakis 1971).

Visos aplūkotajos gadījumos par būtiskiem, savstarpēji saistītiem un nosacītiem uzskatāmi formas abi aspekti – *l o ģ i s k a i s* (funkcionālais) un *s t r u k t u r ā l a i s* (pati struktūra). Klasiski romantiskās tradīcijas mūzikā tie izpaužas pietiekami pārliecinoši, un šo aspektu izpratne būtiski veicina skaņdarba uztveri.

Rietumu mūzikas teorijā formas funkcionālās izpratnes pamati, kā zināms, veidojušies jau izsenis, tomēr koncepcijas līmenī tie formulēti tikai 19. gadsimta vācu zinātnieka Ādolfā Bernharda Marksa darbos (Marx 1837–1847, 1868). No vienas puses, viņš izveidojis skaidru sistēmātiku funkcionalitātes jomā – definējis galvenās funkcijas un attiecinājis tās uz formveides procesa konkrētām situācijām. No otras puses, Marksa piedāvājums pieļauj arī augstāku abstrakcijas pakāpi, jo skar ne tikai vienu, konkrētu formas līmeni, bet aplūko problēmu formas vispārējā

⁴ Tieši tā formas funkcionalitāte traktēta iepriekšminētajos krievu muzikologu darbos.

⁵ Autors raksta, ka *funkcionalitāte tiek aplūkota kā vispārmuzikāla parādība, tās darbība demonstrēta saiknē ar tās dažādiem veidiem*; resp., funkciju Milka traktē nevis šī vārda ierastajā plašākajā izpratnē – kā lomu, nozīmi vispār, bet gan kā specifisku mūzikas formas dinamisko faktoru (Милка 1982: 9).

līmenī. Tieši Markss ieviesis aprītē slaveno, mūzikas pētījumos neskaitāmas reizes pieminēto formulu *HS–Gang–SS–ScS* (*Hauptsatz–Gang–Seitensatz–Schlussatz*; Marx 1837–1847, 1868). Tā norāda uz četru pamatfunkciju secību: idejas/tēmas izklāsts – pāreja/attīstība – jauna ideja/tēma – pēdējais posms/tēma. Minētā formula ir attiecināma uz visām iespējamām struktūrām un atgādina nedaudz paplašinātu *imt* (t. s. *Asafjeva triādes*) versiju: i_1-m-i_2-t (Асафьев 1971)⁶. Tomēr jāatzīst, ka nākamo paaudžu Rietumu teorētiķu intereses vairāk vērstas uz šīs funkcionālās sistēmas strukturālo īstenojumu, nevis uz paša funkcionālā aspekta attīstību vai pilnveidi. Tādēļ daudzos Rietumu autoru pētījumos līdz pat mūsdienām Marksa funkciju sistēma izmantota vien savā sākotnējā veidolā⁷.

Interese par mūzikas formas funkcionālo organizāciju pieaug 20. gadsimtā, un tam ir vairāki iemesli. Viens no tiem saistīts ar mūzikas teorijas imanento attīstību, tāpēc virzība uz funkcionalitāti ir likumsakarīga. Cits rodams pašā laikmetīgajā mūzikā – tajā lietotās jaunās kompozīcijas tehnikas likušas daudziem pētniekiem pievērst pastiprinātu uzmanību tieši šim skaņdarba aspektam. Viens no muzikālās domāšanas ierasto tradīciju pirmajiem *iznīcinātājiem* bija Arnolds Šēnbergs, bet – un to nedrīkstam aizmirst – viņš arī kļuva par vienu no pirmajiem, kurš teorētiski mēģināja izvērtēt un pārvērtēt klasiskās mūzikas formas funkcionālo loģiku, lai to pielāgotu jaunajiem apstākļiem (Schoenberg 1954, 1967). Interesanti, ka arī pašus jēdzienus *mūzikas formas funkcionalitāte* un *formas funkcionālā analīze* Rietumos (Bent 2001) interpretē nedaudz savādāk nekā Krievijas muzikoloģijā. Piemēram, par vienu no galvenajiem vācu/britu muzikologa Hansa Kellera (*Keller*) ieguldījumiem mūzikas zinātnē tiek uzskatīta viņa izstrādātā *bezvārdu funkcionālās analīzes metode* (*Wordless Functional Analysis*) – t. i., skaņdarba īpatnību skaidrojums ar pašas kompozīcijas palīdzību. Šīs metodes būtība, pēc tās autora vārdiem, ir centieni analīzes gaitā izprast, kā skaņdarbā ietvertās kontrastējošās tēmas un tematiskie komponenti veido organisku vienotību, veselumu. Savukārt universāla atbilde uz minēto jautājumu ir šāda: dziļākajā līmenī pat kontrastējošām viena skaņdarba tēmām ir kopīgs pamats, tādēļ ir iespējams radīt mūzikas tekstu, kurā šī vienotība tiktu uzskatāmi demonstrēta. Kellers ir veicis vairākas šai teorijai atbilstošas skaņdarbu analīzes – tās veltītas Baha, Mocarta, Haidna, Bēthovena un Britena kompozīcijām.

⁶ Interesanti, ka Marksa atklājums veikts 19. gadsimta 30.–40. gados, un Asafjeva koncepcija faktiski parādījās pēc 100 gadiem (20. gadsimta 30.–40. gados).

⁷ Atkal veidojas paralēles: grūti pat iedomāties kādu formai un tās funkcionālībai veltītu krievu teorētiķa darbu bez atsauces uz Asafjeva koncepciju.

Daži no šiem *analītiski atvasinātajiem tekstiem* ir atskaņoti; tos translējusi BBC raidstacija, kurā Kellers strādājis (Wintle 2001).

Pēdējā laikā, t. i., 20. gadsimta beidzamajā ceturksnī un vēlāk, formas funkcionālais aspekts atkal nonācis vairāku Rietumu muzikologu uzmanības lokā, turklāt dažkārt tas tiek traktēts kā inovatīvs, pat revolucionāri jauns skatījums. Teiktais pilnā mērā attiecas uz diviem Viljama Kaplina (*Caplin*)⁸ darbiem – *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (1998) un *What are Formal Functions?* (2009).

Pirmais darbs ir monogrāfija, kas veltīta ļoti konkrētam vēstures periodam (1780–1810); tajā analizēti triju Vīnes klasiķu instrumentālo opusi. Tie ir Haidna darbi, t. sk. 62. simfonija *D dur* (1781), stīgu kvarteti op. 33 un 35.–39. klaviersonāte (Hob. XVI, 1780), Mocarta sacerējumi, t. sk. 34. simfonija *C dur* (K 338), klavierkoncerti *F dur* un *C dur* (K 413, 415), *Haidna kvarteti* (K 387) un klaviersonātes (K 330 *C dur*, K 331 *A dur*, 1781–1783), kā arī Bēthovena opusi, t. sk. Sestā simfonija *F dur* (1808), visi klavierkoncerti, stīgu kvarteti op. 16, 59, 74, 95, klaviersonāte op. 81 *Es dur* (Caplin 1998).

Kaplina koncepcija, no vienas puses, attīsta Arnolda Šēnberga (*Fundamentals of Musical Composition*, 1967), kā arī viņa skolnieka un pēcteča Ervīna Raca (Ratz 1951) paustās idejas. Abu minēto autoru pētījumos forma aplūkota tās procesuālajā attīstībā, vēsturiskā aspektā raugoties – no Baha līdz Bēthovenam (Šēnbergs skar arī iepriekšējo polifonās daudz balsības periodu)⁹.

No otras puses, Kaplins cenšas paplašināt pašu funkcionālo attiecību sistēmu, tiecas noskaidrot funkciju darbību dažādos līmeņos – gan visa skaņdarba formas, gan kompozīcijas posmu iekšējās attīstības līmenī. Funkcija Kaplina pētījumā definēta kā noteikta posma (autors to sauc par mūzikas teksta grupu vai fragmentu) specifiskā loma skaņdarba kopējā organizācijā (Caplin 1998: 9). Šādā aspektā viņš aplūko gan atsevišķas tipveida formas, gan vērš uzmanību uz formas atšķirīgu interpretāciju Mocarta un Bēthovena mūzikā, t. i., skar stila jautājumus, tiesa, tikai viena stila – Vīnes klasicisma – ietvaros.

⁸ Viljams E. Kaplins ir Makgila Universitātes (Kanāda) docētājs un mūzikas teorijas problēmu pētnieks.

⁹ Starp citu, atcerēsimies, ka Šēnberga mūzika formas ziņā ir samērā tradicionāla; nav nejaušība, ka viņš sacerējis tikai žanros, kas vēstures gaitā jau apliecinājuši savu stabilitāti (opera, oratorija, koncerts, simfoniskā poēma, simfonija, kvartets u. c.).

Tomēr, kā pats autors atzīst vēlāk tapušajā rakstā *What are Formal Functions?*, 1998. gada monogrāfijā viņam vēl nebija izdevies pietiekoši pārliecināties raksturot savu formas izpratnes koncepciju. Strādājot pie grāmatas glosārija, viņš secinājis, ka koncepcijas pamatjēdzieni tekstā nav pilnībā atklāti. Turpretim jaunajā publikācijā, pēc viņa domām, tie ir definēti precīzāk, tādēļ jaunās idejas iezīmētas skaidrāk (Caplin 2009).

Teorētiski aprakstot formu, autors piedāvā vairākas shēmas un tabulas, kuru mērķis ir koncentrētā veidā atspoguļot formas būtības izpratni. Pievērsīsimies dažām no tām.

Viena no šīm tabulām piedāvā terminu sistēmu (savā ziņā vienlaikus arī mūzikas analīzes loģikas sistēmu), kas aptver skaņdarbu kopumā un raksturo to no dažādām pozīcijām. Šajā sakarā Kaplins atgādina, ka formas raksturojumā iekļaujas gan daudzi vispārēji jēdzieni – piemēram, organizācija, struktūra, segmentācija (sk. jēdzienu 1. grupu), gan arī – mazākā skaitā – abstrakti jēdzieni, piemēram, dziesmu forma, sonātes, rondo forma un koncerts (sk. jēdzienu 4. grupu) (Caplin 2009: 22).

Piedāvātajā shēmā izceltas četru līmeņu jēdzienu grupas. Pirmajā līmenī ietverti paši vispārīgākie termini, kas korelē ar kompozīcijas vispārīgākajām likumsakarībām. Nākamajos līmeņos jēdzieni pakāpeniski sašaurinās līdz tiem formu pamatveidiem, kuri praksē pazīstami jau kopš seniem laikiem. Šīs grupas terminus Kaplins apzīmē kā *universālus* (Caplin 2009: 21–22).

1.

<i>organization</i> organizācija	<i>structure</i> struktūra	<i>pattern</i> modelis, paraugs	<i>shape</i> forma, veids, tēls	<i>temporality</i> temporalitāte
-------------------------------------	-------------------------------	---------------------------------------	---------------------------------------	-------------------------------------

2.

<i>process</i> process	<i>function</i> funkcija	<i>hierarchy</i> hierarhija	<i>narrativity</i> izklāsts	<i>rhetoric</i> retorika
---------------------------	-----------------------------	--------------------------------	--------------------------------	-----------------------------

3.

<i>forms</i> forma kopumā	<i>genre</i> žanrs	<i>style</i> stils
------------------------------	-----------------------	-----------------------

4.

<i>song</i> dziesma	<i>sonata</i> sonāte	<i>rondo</i> rondo	<i>concert</i> koncerts
------------------------	-------------------------	-----------------------	----------------------------

Kaplina shēmas pirmajos divos līmeņos ietverti jēdzieni, kuriem, mūsūprāt, nepieciešami komentāri. Kā redzams, pirmajā līmenī sarindoti apzīmējumi, kuri akcentē skaņdarba formas vispārējo raksturu un uztverami kā savveida sinonīmi. Šo virkni varētu papildināt vēl ar dažiem jēdzieniem, piemēram, *organizācija – struktūra – modelis* → *skaņdarba kompozīcija – uzbūve*... Un, lūk, to visu noslēdz termins *temporalitāte*. Pēc Kaplina skaidrojuma, temporalitātes izjūta rodas, pamatojoties uz skaņdarba shematisko aprakstu – tā analīzes shēmu (Caplin 2009: 23). Tā kā tematiski, harmoniski vai citā ziņā līdzīgi procesi shēmā tiek apzīmēti identiski, tad shēma sniedz priekšstatu arī par paša procesa temporālo raksturu (nedaudz vēlāk autors piedāvā arī šāda veida shēmu: Caplin 2009: 26). Turpretim mūsu ierastajā izpratnē temporalitātes jēdziens nav līdzvērtīgs citiem šajā virknē minētajiem terminiem; drīzāk tas norāda uz konkrētu līdzekli, kas palīdz klausītājam uztvert skaņdarba struktūru. Proti, tempa maiņa – tas ir viens no elementārākajiem paņēmieniem, kas ļauj skaidri parādīt formas sastāvdaļas, tās dalījumu posmos (tiesa, rakstā ir runa tikai par klasisko formu).

Otrā līmeņa termini jau vairāk vērsti uz formas procesualitātes skaidrojumu, un šajā grupā uzmanību piesaista jēdziens *retorika*. Uzsverot, ka skaņdarba atrises procesam jābūt pārliecinošam un loģiskam, jēdziens *retorika* te uztverams kā sinonīms vārdam *loģika*. Šādā skatījumā, jāatzīst, minētais apzīmējums pilnībā attaisno savu atrašanos šajā līmenī.

Nelielu komentāru rosina arī tabulas ceturtajā līmenī nosauktās četras konkrētās formas (dziesma, sonāte, rondo, koncerts). Trīs pirmās pilnībā sasaucas ar Marksa klasifikācijā (Marx 1837–1847, 1868) nošķirtajām piecām pamatformām: dziesma atbilst 1. un 2. formai, rondo – 3. formai, bet sonāte – 4., 5. formai. Turpretī koncerts šajā sistēmā neiederas. Tas pārstāv vai nu sonātes formas variantu (ar divkāršu ekspozīciju, kā klasiķiem), un līdz ar to ir radniecīgs 4.–5. formai, vai arī rondo variantu (t. s. ritornelformu, kā baroka koncertformu pieņemts dēvēt Rietumu mūzikas teorijā) un līdz ar to pieder 3. formai. Arī kopumā Kaplina rakstā nosauktās formas mūsu izpratnē vairāk gan asociējas nevis ar formām, bet ar žanriem. Taču interesanti atzīmēt vēl kādu īpatnību: kaut arī žanru grupu autors savā shēmā nav ietvēris un atsevišķi neaplūko, tekstā atzīmēts, ka viņa minētajām formām dažādos vēstures periodos bijis raksturīgs atšķirīgs žanriskais saturs un nozīme (Caplin 2009).

Aplūkojamās koncepcijas terminu otrajā blokā ir ietverti formas daļu jeb elementu (*parts of form*) apzīmējumi. Šī terminu grupa nav tik daudzveidīga kā iepriekšējā, bet arī neprasa speciālus komentārus. Skaņdarba

formas sakarā Kaplins norāda: runājot par formas sastāvdaļām, mēs bieži lietojam tādus terminus kā frāze, ideja, izklāsts, atkārtojums u. c. (Caplin 2009: 22). Tiesa gan, arī šajā gadījumā jāatzīmē, ka piedāvātajā virknē ir sarindoti nozīmes ziņā dažādi apzīmējumi (piemēram, *frāze*, *sekcija* attiecas uz struktūrām, bet *atkārtojums*, *sekvence* – uz attīstības paņēmieniem):

<i>phrase</i> frāze	<i>idea</i> doma	<i>statement</i> izklāsts	<i>repetition</i> atkārtojums	<i>sequence</i> sekvence	<i>section</i> sekcija, posms
------------------------	---------------------	------------------------------	----------------------------------	-----------------------------	----------------------------------

Visbeidzot, trešā terminu grupa (Caplin 2009: 22), kas, salīdzinot ar pirmo, skaita ziņā arī ir pieticīga, raksturo formas pakļautos parametrus (*ancillary parameters*). Tajā autors ietvēris šādus jēdzienus:

<i>motive</i> motīvs	<i>melody</i> melodija	<i>cadence</i> kadence	<i>harmony</i> harmonija	<i>rhythm</i> ritms	<i>texture</i> tekstūra/faktūra
-------------------------	---------------------------	---------------------------	-----------------------------	------------------------	------------------------------------

Arī šeit uzmanību pievērš virknes sastāvs: no vienas puses, tajā iekļauti mūzikas valodas līdzekļi (melodija, harmonija, ritms, faktūra), bet, no otras – struktūras elementi (motīvs, kadence). Šādam apvienojumam varētu būt savs pamatojums: motīvs un kadence tieši veic strukturēšanas funkciju, turpretim mūzikas valodas līdzekļiem (melodijai, harmonijai, ritmam un faktūrai) strukturēšanas funkcija ir tikai viena no vairākām, kas turklāt ne vienmēr atklājas pietiekami skaidri, ne vienmēr ir primāra.

Interesanti, ka Kaplins piedāvā arī bināru opozīciju grupu, kurā korelēti dažādi ar formu saistīti termini, un piebilst, ka šīs terminoloģiskās *svārstības* atspoguļo problēmas, kas rodas analīzes procesā, cenšoties teorētiski precīzi aprakstīt konkrētas skaņdarbā novērotās parādības. Lūk, opozīciju pāru virkne:

forma ↔ saturs	stabilitāte ↔ nestabilitāte/mobilitāte
veselums ↔ daļa	grupēšana ↔ sadalīšana/segmentēšana
iekšējā forma ↔ ārējā forma	kontrasts ↔ līdzība
noslēgtība ↔ atvērtība	divdaļība ↔ trijdaļība
tradicionālitate/parastums ↔ individualitate ¹⁰ .	

¹⁰ Arī šajā gadījumā veidojas tiešas paralēles ar vairāku krievu mūzikas pētnieku koncepcijām. Piemēram, attiecība *forma* ↔ *saturs* vispār uzskatāma par mūzikas teorijas un formas mācības stūrakmeni, *kontrasts* ↔ *līdzība* – tā ir Borisa Asafjeva ideja (Асафьев 1930, 1947, pārpublicējums 1971). Iespējami arī citi līdzīgi pretstatu pāri.

Visi šie jēdzieni, pēc autora domām, asociējas ar *mūzikas formas* vispārējo izpratni (Caplin 2009: 22).

Tomēr, analizējot klasicisma stila mūziku, Kaplins savā monogrāfijā lieto arī daudzus citus, jaunus terminus, līdz ar to paplašinot strukturāli funkcionālo jeb strukturāli loģisko formas izpētes spektru. Turklāt, tāpat kā Viktors Bobrovskis, arī Kaplins formas attīstību un funkcionālo saturu raksturo kā divu līmeņu parādības. Katram no šiem līmeņiem pētījumā ir veltīta sava izvērsta daļa, kurās aplūkotas *intertematiskās* (t. i., iekšējās, iekštematiskās) formas un *intratematiskās* formas, t. i., kopējās formas, likumsakarības (Caplin 1998).

Par formveides pirmā līmeņa struktūrām tiek uzskatīts teikums (sākumfrāze, turpinošā frāze), periods (galvenā frāze, sekojošā frāze, atkāpes no normas), saliktās vai sastattēmas, vienkāršās divdaļu un trijdaļformas. Tās aplūkotas grāmatas II daļā *Tight-Knit Themes*. Savukārt monogrāfijas III daļa ir veltīta formas *brīvāko zonu* izpētei (daļas virsraksts – *Looser Formal Regions*). Tām autors pieskaita šādus formas posmus: blakuspartijas tēma, saite jeb pāreja, izstrādājums, reprīze, koda. Otrajā līmenī piedāvāta situāciju diferencēšana saiknē ar attiecīgo formas posmu funkcijām (Caplin 1998)¹¹.

Pēc Kaplina domām, formas posmu funkcionālās diferenciācijas pamatā ir harmonijas funkcionalitāte, tādēļ harmoniskās, tonālās attīstības loģika kļūst par kompozicionāli diferencētā procesa cēloni. Tieši tāpēc autors visā monogrāfijā tik lielu uzmanību – gan teorētiskos apgalvojumos, gan analītiskos fragmentos – ir pievērsis harmonijas aspektiem. Pēc viņa pārliecības, skaņkārtas pakāpju funkcionālās tieksmes uzskatāmas par skaņdarba mikro- un makropasaules formas posmu attiecību prototipu (Caplin 1998).

Lai uzskatāmi parādītu, kā saskaņā ar piedāvāto teoriju skaņdarba formā izpaužas temporālās un kompozicionālās funkcijas un kā tās savstarpēji mijiedarbojas, raksta autors detalizēti aplūko Bēthovena Pirmās simfonijas pirmo daļu. Kaplins piedāvā divas shēmas, kuru struktūra ir vienāda. Taču, kā viņš uzsver, šīs shēmas atklāj formas dažādus aspektus (Caplin 2009).

Pirmā shēma (skat. 188. lpp.) reprezentē formas temporālo aspektu. Tā atspoguļo formas dalījuma sistēmu dažāda līmeņa posmos un apakšposmos, kuri apzīmēti ar burtiem vai, precīzāk, vārdu saīsinājumiem. *Pārtulkojot* šos apzīmējumus ierastajā *imt* funkciju sistēmā, situācija,

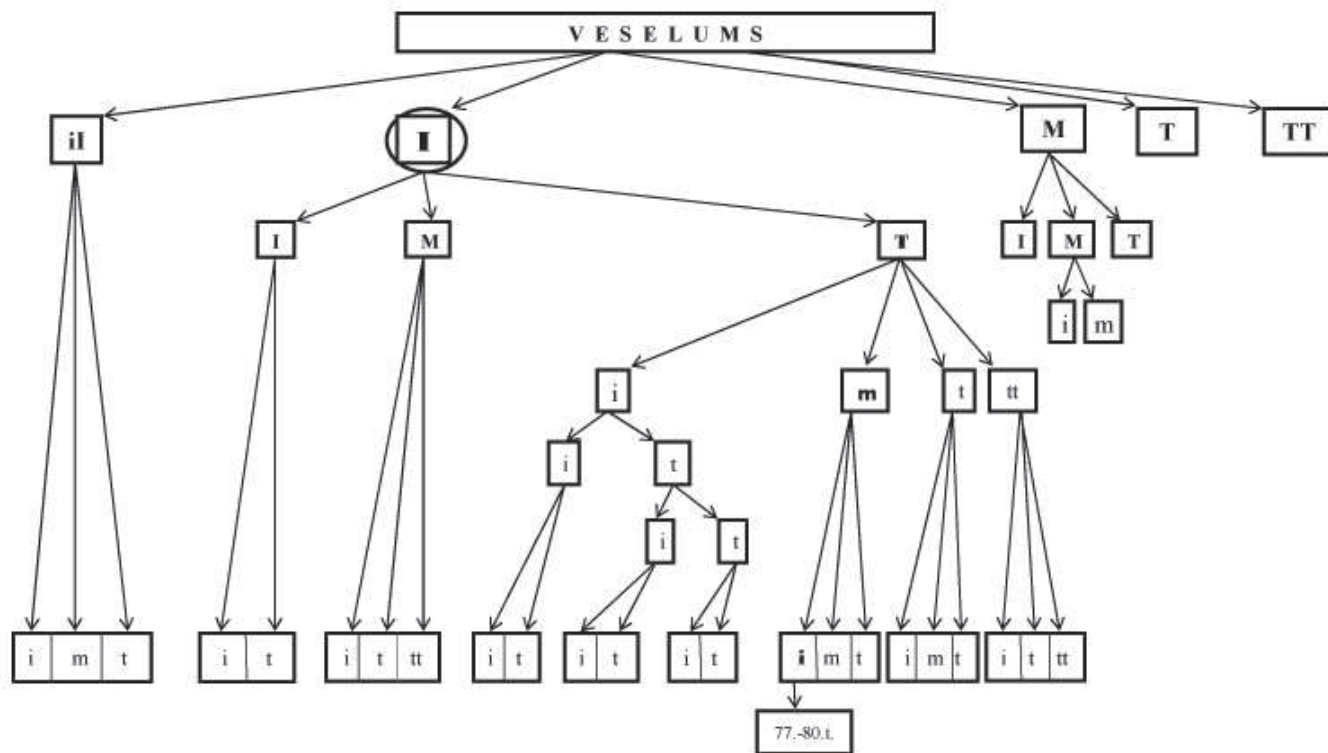
¹¹ Monogrāfijas IV daļā ir aplūkotas daudzdaļu formas (Caplin 1998).

šķiet, būtu vēl skaidrāka. Shēmā uzskatāmi ir redzama gan līmeņu hierarhija, gan arī starplīmeņu sakari, resp., līdzīgu principu darbība dažādos formas līmeņos. Tomēr *temporalitāte* izpaužas tikai kā princips: ir gan norādīta nozīmes ziņā dažādu posmu mija, to sistēma atainota shēmā, bet nav atklāta shēmas saikne ar partitūru. Proti, norāde uz konkrētām taktīm (77.–80. t.) sastopama tikai vienu reizi. Autors acīmredzot paļaujas uz dzirdes pieredzi, uz savu un lasītāja uztveres priekšstatu līdzību. Tomēr jāatzīst, ka dažviet nav īsti skaidrs, kur iesākas un kur noslēdzas shēmā attēlotie formas posmi (Caplin 2009: 26).

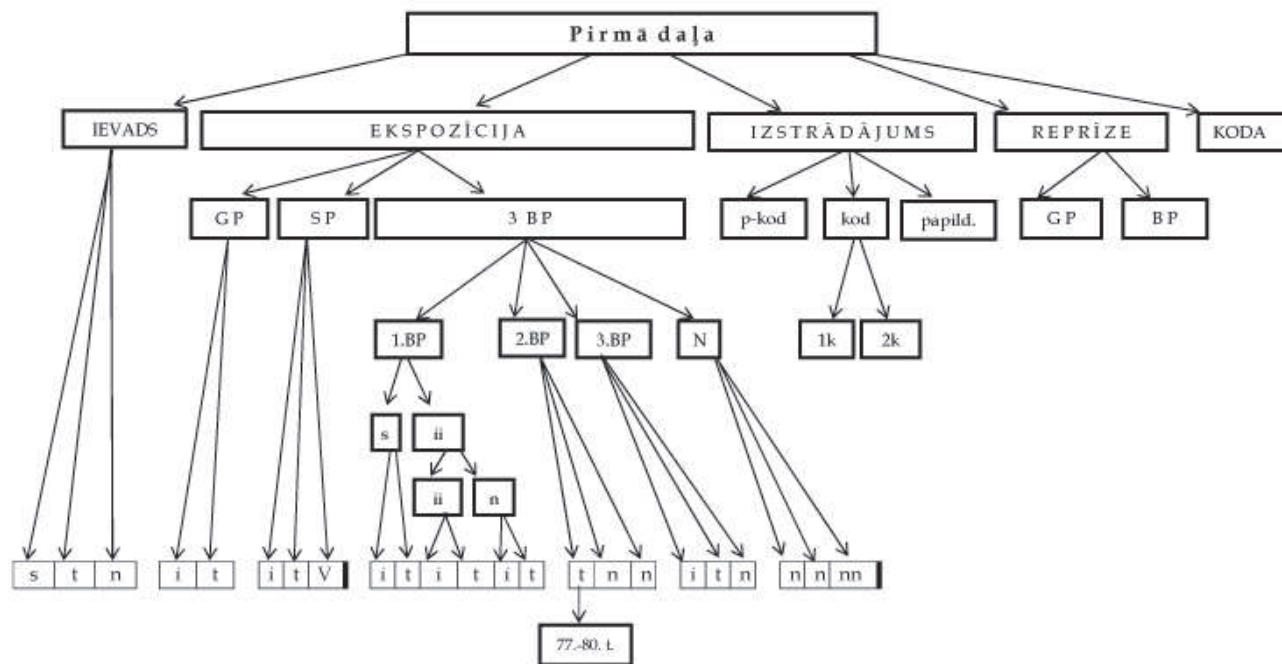
Kādas funkcijas autors uzskata par temporālām? Tās pārstāv šādi apzīmējumi: veselums (*whole*), pirmsikts, pirmsākums (*before-the-beginning* → **il** shēmā), sākums (*beginning* → **i** vai **I**), vidusposms (*middle* → **m** vai **M**), beigas, kadence (*end* → **t** vai **T**), pēckadences posms/papildinājums (*after-the-end* → **tt**) (sk. 1. shēmu). No tā izriet, ka shēmā nosauktas formas loģiskās funkcijas, kas atspoguļo izmaiņas attīstības procesā, iezīmē paša šī procesa stadijas. Tāpēc tās labi saskan ar Asafjeva triādi (Асафьев 1930, 1947, pārpublicējums 1971) un daļēji arī ar Bobrovska definētajām loģiskajām funkcijām (Бобровский 1978).

Otrajā shēmā (skat. 189. lpp.), saglabājot šo pašu hierarhisko sistēmu, ir mainīti apzīmējumi – tie tagad norāda uz skaņdarba formas posmu kompozicionālajām funkcijām. Arī tās veido visai sazarotu sistēmu un apzīmētas sekojoši: sākumizklāsts/teikums (*antecedent*), turpinoša uzbūve (*continuation*), nobeigums/kadence (*cadential*), (jauns) izklāsts (*presentation*), apstāja uz D/pirmsikts (*stand on V*), blakus materiāla izklāsts (*consequent*), pirmskodols (*pre-core*), kodols (*core*), transponēšana (*MT/transposition*), atkārtots izklāsts/papildinājums (*retranslate*) (Caplin 2009: 28). Kā izriet no šīs otrās shēmas, Kaplina traktējumā sonātes formas ekspozīcijas uzbūve saglabā savu funkcionāli loģisko veidojumu, posmu secību. Svarīgākais jaunais akcents saistāms ar pamatpartiju iekšējo funkcionālo dalījumu. Un atkal šajā funkcionālajā diferencēšanā priekšplānā izvirzās procesuālais (galvenokārt!) un jēdzieniskais princips.

Tiesa gan, jautājumu par funkcionālo procesu un skaņdarba struktūras korelāciju autors ir iztīrījis tikai pamatvilcienos – kopējās formas, t. i., sonātes formas, līmenī, ņemot vērā tās dalījumu posmos (ievads, ekspozīcija, izstrādājums, reprīze, koda) un ekspozīcijas dalījumu divās pamatpartijās. Detalizētāki atsevišķo partiju vai tēmu uzbūves jautājumi ir skarti tikai analīzes gaitā, vai arī izraudzītajā analīzes rakursā nav šķītuši autoram principiāli svarīgi.



1. shēma. Bēthovena Pirmās simfonijas pirmā daļa: temporālais aspekts



s - sākums, t - turpinājums, n - kadence, nobeigums, i - jauns izklāsts, V - pirmsikts, ii - blakus materiāla izklāsts, p-kod - pirmkodols, k, kod - kodols, nn - papildinājums; GP - galvenā partija, BP - blakuspartija, SP - saistījuma partija, N - noslēguma grupa

2. shēma. Bēthovena Pirmās simfonijas pirmā daļa: skaņdarba formas posmu kompozicionālās funkcijas

Tādējādi, lai gan Kaplins ne vienmēr detaļās izskaidro un argumentē savu pozīciju (tas gan attiecas galvenokārt uz monogrāfijas tekstu), svarīgi uzsvērt: kopumā viņa koncepcija piedāvā pētniekam interesantu klasiski romantiskā stila skaņdarbu formas funkcionālās analīzes variantu. Šī pieeja kardināli nemaina priekšstatu par mums zināmo formas funkcionālo izpratni, bet vienlaikus ļauj iedziļināties atsevišķu skaņdarbu procesuālās attīstības zīmīgās un savdabīgās niansēs. Tas savukārt liecina par formas funkcionālās izpratnes tālākattīstību un, iespējams, par jaunu stadiju šī mūzikas formas aspekta pētniecībā.

On the Form and Its Functional Aspect in Music

Elena Lebedeva

Summary

Functional notion of the musical form has a long historical tradition but took shape gradually – at first within the bounds of teaching composition, namely composing musical works (for instance, theory of rhetorical disposition), then later on beginning from the 19th century already within the limits of teaching musical forms.

In this abstract two main directions of functional analysis of the form in a musical composition are considered – one is connected with traditions of Russian (Soviet) school and the other – with tendencies of Western theory of the musical form.

Adapting already known (due to translation of textbooks about the form by Ludwig Bussler (1878), Ebenezer Prout (1893, 1895) based on the form conception by Adolf/Adolph Bernhard Marx) in the Russian environment, teaching of the form started very intensively to be developed including the attitude to the problems of functionality in the form. First of all this was connected to appearance of a sufficiently great quantity of works devoted to the given problem (these were investigations by Boris Asafyev, Lev Mazel, Viktor Cukkerman (Zukerman), Viktor Bobrovsky, Valentina Holopova, etc., besides, original textbooks on the form were developed) and secondly – to forming specific aspect of its consideration, choosing definite characteristics of functionality in the musical form. As the principal characteristics basic theses of theories by Asafiev (Асафьев 1971), Bobrovsky (Бобровский 1968) and Anatoly Milka (Милка 1982) were considered.

Interest in proper functional organization of the form, so strikingly displayed in theory of the musical form by A. B. Marx (1837–1847, 1868), in the Western musicology was also stirred up in the 20th century due to several reasons. One is in the immanent development of theory that is why gradual appeal to functionality is quite natural. The other is in the development of musical art itself since new compositional techniques make many musicologists think about this aspect of a musical work.

In some works of Western authors of the last time (i. e. the last quarter of the 20th century and later) functional aspect of the musical form once again appears in the centre of attention, and what is more, in criticism it is taken for rather innovatory. This refers first of all, to works by William E. Caplin *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (1998) and *What are formal functions?* (Caplin 2009).

In his monograph *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (1998) Caplin aspires to expand the system of functional relations itself, retracing it both in separate forms and in different levels – an integral form and its internal structure and development. And what is more, the function is defined as a specific role of a certain musical section in organization of the form of a composition. The author pays attention both to separate typical forms and to peculiarities of Wolfgang Amadeus Mozart's or Ludwig van Beethoven's interpretation of the form, that is he concerns problems of a style though within the limits of only one formation – the Vienna Classics. Besides, a special place is taken by explanation and systematization of terms, used in the forms analysis and this is basically what the Caplin's article is devoted to.

In spite of the fact (this refers in the first instance, to the monograph) that Caplin does not always explain or argue his position, it is important that on the whole, his conception proposes one of variants of a form functional analysis for compositions in a classical-romantic style, on the one hand, without changing essentially conception about it, but, on the other hand, allowing to extend in interesting and distinctive details of processional development of separate compositions. And this is an evidence of development in a functional comprehension of the form and a sort of revival of this aspect in investigation of the form of a musical composition.

Literatūra

- Bent, I. D. (2001). Analyse. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by S. Sadie. Executive Editor J. Tyrrell. Vol. 1. London, etc.: Macmillan, 559–560
- Bussler, L. (1878). *Musikalische Formenlehre*. Berlin: C. Habel
- Caplin, W. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York and Oxford: Oxford University Press
- Caplin, W. (2009). What are formal functions? *Musical Form, Forms, Formenlehre* (Three Methodological Reflections). Edited by P. Berge. Leuven: Leuven University Press
- Marx, A. B. (1837–1847, 1868). *Die Lehre von der muzikalischen Komposition*. Bd. 1–4. Leipzig: Breitkopf und Härtel
- Prout, E. (1893). *Musical Form*. London: Augener
- Prout, E. (1895). *Applied Forms: A Sequel to “Musical Form”*. London: Augener
- Ratz, E. (1951). *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. Wien: Universal Edition
- Schoenberg, Arnold (1954). *Structural Functions of Harmony*. Translated by L. Stein. London: Williams and Norgate
- Schoenberg, Arnold (1967). *Fundamentals of Musical Composition*. Edited by G. Strang, with an introduction by L. Stein. New York: St. Martin's Press
- Wintle, C. (2001). Keller, Hans. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by S. Sadie. Executive Editor J. Tyrrell. Vol. 13. London, etc.: Macmillan, 458–460
- Xenakis, Iannis (1971). *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition*. Bloomington: Indiana University Press
- Асафьев, Б. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Кн. 1–2. Ред., вступительная статья и комментарии Е. М. Орловой. Ленинград: Музыка
- Бобровский, В. (1978). *Функциональные основы музыкальной формы*. Москва: Музыка
- Задерацкий, В. (1995). *Музыкальная форма*. Вып. 1. Москва: Музыка
- Задерацкий, В. (2008). *Музыкальная форма*. Вып. 2. Москва: Музыка
- Кюрегян, Т. (2003). *Форма в музыке XVII–XX веков*. 2-е издание. Москва: Композитор
- Мазель, Л., и В. Цуккерман (1967). *Анализ музыкальных произведений*. Москва: Музыка
- Мазель, Л. (1979). *Строение музыкальных произведений*. 2-е издание. Москва: Музыка
- Милка, А. (1982). *Теоретические основы функциональности в музыке*. Ленинград: Музыка
- Музыкальная форма* (1965). Под общей ред. Ю. Тюлина. Москва: Музыка
- Скребков, С. (1958). *Анализ музыкальных произведений*. Москва: Музгиз
- Способин, И. (1947). *Музыкальная форма*. Москва–Ленинград: Музгиз
- Холопова, В. (1999). *Формы музыкальных произведений*. Санкт-Петербург: Лань

Традиции *sonata da chiesa* в камерно-инструментальном творчестве Генри Пёрселла

Dr. art. Ольга Савицкая

Доцент Белорусской государственной академии музыки

Sonata da chiesa принадлежит к числу инструментальных жанров и форм, получивших наиболее динамичное развитие в итальянской музыке второй половины XVII века. В центре разнонаправленных исканий представителей венецианской, болонской, неаполитанской школ стояла фигура Арканджело Корелли — композитора, утвердившего в своем искусстве сам эстетический принцип старинной сонаты как концертной музыки самостоятельного художественного значения (Ливанова 1983: 560). Именно в его творчестве сложилась и закрепились типичная форма церковной сонаты из четырех контрастных частей: *Grave* (гомофонное или имитационное, C) — *Allegro* (фугированное, C) — *Adagio* (гомофонное, 3/2) — *Allegro* или *Presto* (фугированное или гомофонное, C или 3/2) (Ursprung 1931: 217). Сочинения Корелли завоевали подлинно мировую славу. В конце XVII — начале XVIII столетий его имя для европейских современников символизировало не только наивысший успех, но и саму специфику итальянской музыки¹.

С 80-х годов XVII века творчество Корелли, а также таких известных итальянских мастеров, как Джованни Батиста Бассани, Джузеппе Торелли, Антонио Верачини, Томазо Альбини, Томазо Антонио Витали, Эваристо Феличе далл'Абако и др., блистательно воплотивших в своем искусстве новые жанрово-стилевые тенденции разви-

¹ Остроумное и точное высказывание по поводу итальянской культурной экспансии принадлежит Юрию Лотману: *Период Ренессанса и, отчасти, барокко можно назвать "итальянским периодом" европейской культуры: итальянский язык становится языком дворов и щеголей, моды и дипломатии [...]. Италия поставляет Европе художников и артистов, банкиров, ювелиров, юристов, кардиналов, фаворитов королей. Омои этого вторжения можно судить по силе антиитальянских настроений, вспыхивающих в Англии, Германии и Франции [...], и по тому, с какой энергией итальянизированная европейская культура будет стремиться вместо одного чужого обрести множество своих "национальных лиц"* (Лотман 2000: 271).

тия инструментальной музыки, начинает оказывать исключительное влияние на композиторов европейских стран.

Одним из первых свидетельств итальянского влияния в Англии стали 22 ансамблевые сонаты Генри Пёрселла, опубликованные в двух сборниках 1683 и 1697 гг. (*Twelve Sonatas of Three Parts, Ten Sonatas of Four Parts*)². Их автор, как он сам поведал в предисловии к первому сборнику, искренне стремился к подражанию прославленным итальянским мастерам (цит. по: Уэстреп 1980: 39) и в то же время оказался совершенно самобытен.

Все сонаты Пёрселла принадлежат к типу *sonata da chiesa*. Композитор опирается на кореллиевскую схему, однако далеко не всегда неукоснительно следует ей. Одним из характерных для него путей усложнения базовой модели становится введение дополнительного медленного раздела, выполняющего функцию вступления к следующей быстрой фугированной части. В результате внутри цикла образуется контрастно-составная форма, соотношение разделов которой напоминает соотношение прелюдии и фуги (Соната *Es-dur* Z 803)³: *Adagio – Canzona /Allegro/ – Adagio – Largo – Allegro*; Соната *D-dur* Z 811: *Adagio – Canzona /Allegro/ – Grave – Largo – Allegro*). В других случаях возникает нарушение порядка и периодичности чередования медленных и быстрых частей (Соната *a-moll* Z 804: *Grave – Largo – Adagio – Canzona /Allegro/ – Grave*; Соната *F-dur* Z 810: *Allegro – Adagio – Canzona /Allegro/ – Grave – Allegro*; Соната *d-moll* Z 805: *Adagio – Allegro – Adagio – Vivace – Largo*). Вариационный цикл на басса-остинато (44 вариации) представляет собой Соната *g-moll* Z 807 под названием *Чакона*, итальянскими прообразами которой, по-видимому, можно считать Сонату *Romanesca* Соломона Росси и Сонату *d-moll Follia* Арканджело Корелли.

Принцип контраста является основным циклообразующим фактором в сонатах Пёрселла. Причем темповый контраст – лишь один

² В настоящей работе используется издание *The Works of Henry Purcell*.

- Vol. 5: *Twelve Sonatas of Three Parts* (1883). London & New York: Novello, Ewer & Co
- Vol. 7: *Ten Sonatas of Four Parts* (1896). London & New York: Novello, Ewer & Co

³ Нумерация сонат дается по Аналитическому тематическому каталогу Франклина Б. Зиммермана (Zimmerman, Franklin B. *Henry Purcell, 1659–1695: An Analytical Catalogue of His Music* (1963). London: Macmillan; New York: St. Martin's Press).

из элементов целой системы ярких, многообразных, разноплановых пёрселловских контрастов: фактурных, тональных, жанровых, тематических. Важнейшую роль играет сопоставление гомофонно-гармонической и полифонической (имитационной и неимитационной) фактуры. При этом собственно инструментальное начало наиболее рельефно проявляется в быстрых фугированных частях. Медленные же (как гомофонно-гармонические, так и полифонические) часто вызывают ассоциации со старой традицией инструментального переложения вокальных произведений.

Одним из основных принципов циклического контраста является контраст тональный, возникающий в результате проведения центральной медленной части в новой ладотональности. Так, в Сонате *Es-dur* Z 803 тональный сдвиг в *g-moll* подчеркивает лирический характер второго *Adagio*; в Сонате *D-dur* Z 811 насыщенное экспрессивными малосекундовыми интонациями декламационное *Grave* переключает развитие в параллельный *h-moll*; в Сонате *F-dur* Z 810 тональное единство цикла нарушается двумя контрастными медленными частями — *Adagio f-moll* и *Grave d-moll*.

Таким образом, сонаты английского композитора убедительно подтверждают мысль Тамары Ливановой о том, что барочный принцип композиции в целом выражается более в идее контраста и многообразия, нежели в идее крепкого единства (Ливанова 1948: 52—53). Вместе с тем и *идея единства* оказывается далеко не чуждой пёрселловской композиционной логике: основным средством ее реализации становится выделение *опорных точек цикла* (Ливанова 1948: 106—107).

В сонатах Пёрселла всегда отчетливо выражен центр тяжести — самая развитая полифоническая часть, как правило, называемая композитором канцоной. Канцоны разнообразны по характеру: оживленно-танцевальные, интрадно-фанфарные, кантиленные. И тематизм их отнюдь не однотипен: ему присущ как жанрово-танцевальный (здесь ощутимы ритмы жиги, гальярды, хорнпайпа), так и инструментально-концертный (скрипичный или органнй) облик. Многообразию канцон способствует и структурная изобретательность, позволяющая выделить несколько их наиболее распространенных типов:

- очень характерная для Пёрселла трехчастная fuga со своего рода *деполифонизированной* репризой, где происходит *рассеивание* тематизма, *растворение* его в гомофонно-гармоническом кадансировании;

- полная трехчастная fuga;
- fuga в старинной двухчастной форме.

Главное в *центрах тяжести* пёрселловских сонат — движение, активность развития, максимально заостряющие контраст с медленной (центральной) частью, которая становится подлинным *лирическим центром* циклической композиции.

Необычайно многообразны жанровые истоки *лирических центров*. Особый интерес представляют те медленные части, в которых традиции старых вокально-хоровых жанров преломляются сквозь призму пёрселловской инструментальности, а также образцы, свидетельствующие о влиянии новой музыкально-театральной стилистики. Духом суровой архаики, уходящей корнями в многоголосие английского средневековья, проникнуты предельно насыщенные разнообразными имитационными приемами инструментальные *хоры* Пёрселла. Одним из уникальных для жанра ансамблевой сонаты примеров использования сложнейшей, изощренной полифонической техники является первая часть Сонаты *C-dur* Z 795, которая охарактеризована Владимиром Протопоповым как каноническая форма, выступающая *во всем богатстве своих возможностей* (Протопопов 1985: 92).

Важным источником художественной выразительности служит для композитора и гомофонно-гармоническая хоральность. Так, прямые ассоциации с хоралом вызывает I часть Сонаты *D-dur* Z 811. Музыка *Adagio* с его строго выдержанной аккордовой фактурой предельно приближена к сосредоточенному архаическому звучанию. Инструментальный ансамбль *подражает* певческим голосам, почти не выходя за пределы их естественного диапазона. Близость к старинному хоралу подчеркивает и использование песенной формы *bar*.

Генетическая связь с жанром и формой хорала обнаруживается и в *Largo*, представляющем собой первый раздел контрастно-составной композиции финала этой сонаты. Сохраняя структуру *bar*, Пёрселл усложняет многоголосную фактуру: в первом разделе она дифференцируется на два пласта — *утолщенный* терцовыми удвоениями мелодический голос и более самостоятельный, создающий гармоническую основу бас; во втором разделе композитор использует элементы имитационной полифонии.

Еще более оригинальное преломление получает хоральный жанр в последней части Сонаты *d-moll* Z 805. Поскольку эта часть является финальной и завершает образно-смысловое развитие всего цик-

ла, Пёрселл обращается здесь к синтезу жанровых прообразов и несколько видоизменяет структуру *bar. Largo* вызывает ассоциации уже не только с хоралом, но и с более сложной хоровой композицией, в которой используются приемы эха. Особенно выразительны они в заключении части, где за счет динамических и регистровых сопоставлений возникают эффекты, напоминающие о традиции многохорного письма.

Иные жанрово-интонационные истоки выявляет III часть этой Сонаты (*Grave*). Терпкостью и изысканностью гармонии, тонкой вязью многоголосной фактуры она напоминает хроматические мадригалы Карло Джезуальдо да Веноза, Луки Маренцио. В этой небольшой части (14 тактов) композитор использует в разных голосах все 12 хроматических звуков *in d*, что придает музыке особую экспрессивность. Логика движения голосов свидетельствует о характерном для мадригального стиля конца XVI века *примате аккорда, поиске красочной гармонии и вторичности происхождения собственно мелодии* (Симакова 1985: 143)

Медленные *лирические центры* пёрселловских сонат обнаруживают связь не только со старинными вокально-хоровыми жанрами, но и с новыми, музыкально-театральными, что представляется совершенно естественным в свете неизменного интереса Пёрселла к театру.

Скрипичной кантилене в *Grave* из Сонаты *a-moll Z 804* особенно значительный, торжественный характер придают черты скорбной арии. Выразительная мелодия с секундовыми интонациями и нисходящей направленностью движения поддерживается скупым сопровождением в партии *basso continuo*. Диалогичность голосов, возникающая в заключительном разделе, усиливает сходство с вокальным дуэтом.

II часть (*Adagio*) Сонаты *F-dur Z 810* (одна из самых ярких медленных частей сонат Пёрселла, подлинная *лирическая сердцевина* цикла) дает представление о типично пёрселловском методе претворения различных жанровых истоков, *гармонизуемых* индивидуально-стилевыми чертами. Мерная поступь, размер 3/2, величественный характер позволяют провести параллель с сарабандой. Динамические, регистровые, тембровые переключки вызывают ассоциации не только с приемами эха, но и с театральными диалогами. Связь с оперными *lamento* подчеркивают нисходящие секундовые интонации. А в основу гармонической вертикали хоральной фактуры положены последовательности скользящих апподжиатур, столь характерных для вокального стиля Пёрселла.

Adagio

Adagio

3b 6 5 7 6b 5 6 6 5 b 6 5

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

6 5 9 8 9 8 7 6 7 6 5 :

Представлены в творчестве композитора и другие медленные части – *более легкие, светлые, в духе менуэтов или грациозной [...] лирики* (Ливанова 1983: 564).

Финальные части пёрселловских сонат, как правило, написаны в быстрых или очень быстрых темпах и опираются на тематизм жанрового характера. Такое драматургическое решение цикла допускает

даже финалы в духе менуэта, сицилианы или жиги, напоминая о традициях *sonata da camera*, но в то же время и *перодолевая* их типичными именно для *sonata da chiesa* приемами полифонического развития и тематического становления (Z 798, Z 810).

Таким образом, можно констатировать, что в сонатах Пёрселла в целом определились и структура, и функции частей цикла. Однако в рамках этих типизированных отношений всякий раз возникают новые решения, и ни одна из сонат не повторяет схему другой. В сравнении с церковными сонатами Корелли пёрселловские сочинения представляются более разнообразными в плане трактовки композиционных возможностей цикла. И, безусловно, особое своеобразие придает им интонационно-тематическое и жанровое содержание, питаемое самобытной староанглийской традицией и неповторимой индивидуальностью гениального композитора.

Ансамблевые сонаты Пёрселла — одна из наиболее ярких, своеобразных страниц английской камерно-инструментальной музыки, неразрывно связанной с коренными традициями национального искусства. Однако, как известно, намеченные композитором тенденции развития крупной инструментальной формы не получили прямого продолжения в творчестве соотечественников. В качестве исключения, пожалуй, можно назвать сонаты брата Генри Пёрселла — Даниэля. Георг Фридрих Гендель, многие десятилетия творивший на английской земле и создавший здесь свои выдающиеся ораториальные сочинения, в трио-сонатах, в целом, ориентировался на *классическую* модель барочной церковной сонаты, сохраняя приверженность итальянским и немецким образцам.

Вместе с тем трио-сонаты Пёрселла составляют значительный этап в общеевропейской истории становления и эволюции жанра *sonata da chiesa*. Отмеченные печатью неповторимого индивидуального и национального своеобразия, многообразием композиционных решений, яркостью и выразительностью тематизма, они органично входят в круг сочинений выдающихся мастеров — Арканджело Корелли, Франсуа Куперена, Генриха Бибера, Дитриха Букстехуде, Иоганна Себастьяна Баха, Георга Фридриха Генделя и др., творчество которых во многом определило как облик инструментальной музыки эпохи барокко в целом, так и стремительно развивавшихся в этот период национальных и региональных композиторских школ.

The *Sonata da chiesa* Tradition in Henry Purcell's Instrumental Chamber Music

Olga Savitskaya

Summary

The article is dedicated to the trio-sonatas by Henry Purcell, whose genre and composition peculiarities are considered through the prism of an individual author's style and traditions of the Baroque *Sonata da chiesa*.

The author notes characteristic of Purcell's Sonatas variety of compositional structures (cyclic, contrasting compound structures, *basso ostinato* variations). Considers the system of diverse contrasts (textural, tonal, genre), acting as a major factor in cycle formation. Identifies patterns of compositional and dramatic functionality of the Purcell's cycle.

Much attention is paid to the polyphonic writing problems, is signed out a tendency to polyphonization of both fast and slow movements of the sonata. The role of the mixed homophonic-polyphonic texture as the focus of the ensemble music-making specifics is also singled out.

The article analyzes various polyphonic forms, i.e. a fugue with a *non-polyphonized* reprise in ternary form, a compound ternary form, a fugue in old binary form, a canonical form.

It considers a wide range of genre sources of the thematic material, demonstrating its close and inner relationships with the old English tradition of instrumentalism, vocal forms of the Renaissance and the new musical-theater stylistics. In this regard, there are examined the original samples of instrumental implementation of the poetic and musical bar form, the polyphonic *ricercar* and the operatic *lamento*. The diversity of dancing rhythm elements (hornpipe, jig, galliard, sarabande, siciliane, minuet, and others) makes the music theme particular and expressive.

In conclusion the author emphasizes that the trio-sonatas by Purcell are a bright and impressive event of British instrumental chamber music of 17th century, which is inextricably linked with national tradition and marked with individual stylistic innovation. Purcell's sonatas reflect the process of active formation of national and regional schools of composition, represented in the *sonata da chiesa* genre through the works of great masters of the Baroque epoch – Arcangelo Corelli, François Couperin, Dietrich Buxtehude, Heinrich Biber, Johann Sebastian Bach, George Frideric Handel and others.

Литература

- Ursprung, O. (1931). *Die Katolishe Kirchenmusik (Handbuch der Musikwissenschaft, Band 9)*. Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion
- Zimmerman, Franklin B. (1963). *Henry Purcell, 1659–1695: An Analytical Catalogue of His Music*. London: Macmillan; New York: St. Martin's Press
- Ливанова, Т. (1948). *Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи*. Ч. 1: Симфонизм. Москва-Ленинград: Музгиз
- Ливанова, Т. (1983). *История западноевропейской музыки до 1789 года*. 2-е изд., перераб. и доп. Т. 1. Москва: Музыка
- Лотман, Ю. (2000). *Семиосфера*. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ
- Протопопов, В. (1985). *Западноевропейская музыка XVII — первой четверти XIX века (История полифонии в 3 выпусках; вып. 3)*. Москва: Музыка
- Симакова, Н. (1985). *Вокальные жанры эпохи Возрождения*. Москва: Музыка
- Уэстреп, Дж. (1980). *Пёрселл*. Ленинград: Музыка (Ленинградское отделение)

Европейский хоровой концерт: вопросы жанра, стиля, фактуры

Dr. art. Галина Цмыг

*Институт искусствоведения, этнографии и
фольклора имени Кондрата Крапивы
Национальной академии наук Беларуси*

Хоровой концерт — один из ведущих жанров хоровой музыки: к нему обращались западно- и восточноевропейские композиторы на протяжении последних четырех веков. А между тем его жанровой феноменологии, в отличие от фундаментальных разработок инструментального концерта, внимание в научной литературе не уделено. Так, различным аспектам концерта в инструментальной музыке уделяли внимание Борис Асафьев (1971), Евгений Дуков (2003), Игорь Кузнецов (1977), Лев Раабен (1967), Михаил Тараканов (1988) и др. В исследованиях же по хоровой музыке Нины Герасимовой-Персидской (1983), Ирины Дабаевой (2001), Юрия Паисова (1987) и др. рассматривается индивидуальный концертный стиль определенного композитора или исторического периода. Для разработки вопросов, связанных с хоровой концертной фактурой, мы обратились к трудам Михаила Ивакина (1980), Марка Копытмана (1971), Петра Левандо (1984), Марины Скребковой-Филатовой (1985) и др., где фактура в целом анализируется как важнейшая сторона музыкального языка в единстве с жанровыми, тематическими, формообразующими, драматургическими принципами. По неизвестным причинам и в советском, и в современном белорусском и российском музыкознании до сих пор специально не рассматривались вопросы о стилевых и композиционных особенностях венецианского хорового концерта, о пути его движения *с Запада на Восток*, а так же и о преемственности в жанре современного хорового концерта. Зарубежные исследователи (Arnold 1977; Kenton 1967 и др.) обращают внимание на разные аспекты венецианского хорового концерта, включают сведения о нем и в издания по истории музыки. Вместе с тем, ни в одной из работ известных нам зарубежных исследований жанр хорового концерта специально не рассматривается: не изучены ни принципы концертности (в том числе и вокально-хоровой), ни стилевые и композиционные осо-

бенности венецианского хорового концерта, ни его дальнейшее развитие, в том числе на восточноевропейских территориях. Исключение составляют многочисленные высказывания о влиянии *венецианской музыки, музыки венецианцев и венецианской школы* на творчество германских (Генрих Шютц, Самуил Шейдт), польских (Николай Зеленский, Мартин Мельчевский) и других композиторов¹. Все вышесказанное определяет актуальность данной статьи и поставленную нами цель — создать целостное представление о западноевропейском хоровом концерте как о жанровом феномене посредством раскрытия вопросов, связанных со спецификой жанра, стиля и фактуры.

Исходя из хоровой специфики жанра, в процессе исследования нам пришлось выявить особенности действия универсальных концертных принципов в условиях вокально-хоровой музыки, определить собственно хоровые и обозначить синтез специфически хоровых и универсальных принципов, лежащих в основе собственно хоровой концертности. Концертность (в хоровой музыке) зиждется на органичном синтезе собственно хоровых (обусловленных спецификой хора как вокального *инструмента*) и универсальных (присущих также и инструментальной музыке) концертных принципов. В основе концертности лежит феномен антитезы. Концертные принципы инструментальной и хоровой музыки во многом схожи, но есть и отличия. Общими являются²:

- 1) принцип состязания (соревнования) — проявляется в контрастном взаимодействии двух и более автономных начал: ритмических, интонационных, гармонических, фактурных и т. д. на основе их противопоставления (сопоставления);
- 2) принцип диалогичности — проявляется в диалектической связи полярных начал, находящихся в комплементарном (бесконфликтном) взаимодействии (исполнительских групп, тематизма, ритмики и других компонентов музыкальной фактуры);
- 3) принцип игры — проявляется в демонстрации исполнительского мастерства музыкантов (вокалистов) и композиторской хоровой техники.

¹ Об этом см., например, в трудах Антона Преображенского (1924), Нины Герасимовой-Персидской (1983), Валентина Ильина (1985) и др.

² Мы воспользуемся известными терминами, в частности, предложенными Михаилом Таракановым (1988), и наполним их содержанием, оптимальным для хорового концерта.

Концертная музыка отличается особым концертным способом структурирования: развитие музыкального материала типа прорастания (по Владимиру Протопопову 1962) — без достижения нового качества; антитетическое (по Михаилу Тараканову 1988) — расчленение по принципу контраста и др. Для хорового концерта характерно: детерминированность текстом музыкальной логики, частоты фактурных смен; контрастное сопоставление частей; сугубо концертные (основанные на универсальных концертных принципах) способы циклообразования и организации музыкального материала; организующая роль *формы второго плана* (по Владимиру Протопопову 1962).

В хоровой концертной музыке выделяются: паритетность слова и музыки; опора не только на слово, но и на образно-смысловую, содержательную стороны литературного текста в целом; повторение, расчленение и свободная (в соответствии с авторской интерпретацией) группировка словесного материала; автономность музыкального ряда и др. Именно такое взаимодействие слова и музыки обеспечивает собственно концертно-хоровую вокализацию текста.

Концертное начало в хоровом концерте проявляется и в усилении роли театрального фактора, т. е. в особой *картинности*, *зримости* музыки и ее образов; в присутствии элементов сюжетности; в драматургичности хоровых тембров (фактуры) и инструментального сопровождения; в сопоставлении массового и индивидуального; в пространственных эффектах и др.

Принципы концертности в хоровом концерте реализуют себя в концертных антитезах, а именно:

- 1) антитеза исполнительских составов (количественный фактор, *хоры* сопоставляются по принципу *мало-много, соло-тутти, соло-ансамбль*). Если сопоставляется не полный исполнительский состав, а его часть, то такую антитезу назовем ансамблевой, а при наличии соло — сольно-ансамблевой;
- 2) антитеза исполнительских средств (тембровый фактор, сопоставление разных тембров или *хоров* в процессе изложения музыкальной мысли: вокального, инструментального и вокально-инструментального).

Концертное качество музыки обеспечивает прежде всего полихорность (Malinowski 1981), которая выступает и принципом строения фактуры. Полихорность создается с помощью приема хорового

изложения *cori spezzati* (Arnold 1977). Она связана со специальной дифференциацией хора по темброво-регистровому принципу — в отличие от техники *divisi*, предполагающей любое его разделение.

Имманентным атрибутом концертности является хоровая виртуозность — совокупность средств музыкального языка, обеспечивающих концертный хоровой стиль. Виртуозность в хоровой музыке отличается от инструментальной, поскольку ее *инструментом* является человеческий голос, возможности которого ограничены. Поэтому виртуозность в хоровом концерте есть и совокупность специфических концертных приемов вокально-хорового исполнительства (концертной хоровой исполнительской техники). Хоровому концерту присущ особый, виртуозный тип хоровой фактуры, который основывается на концертной специфике хорового изложения музыкального материала. Для виртуозной хоровой фактуры свойственно:

- 1) инструментальная трактовка хора как ансамбля вокалистов-виртуозов с большим исполнительским потенциалом;
- 2) использование всего диапазона каждой из хоровой партий;
- 3) широкомасштабное использование выразительных возможностей состава исполнителей;
- 4) активизация изложения самого тутти;
- 5) фактурная переменность и передача музыкального материала из одного голоса (группы) в другой;
- 6) постоянные тембровые перемены, такие как применение различных составов хора, нетрадиционные тембровые сочетания и комбинации голосов.

Концертные черты музыки и связанная с ними концертность фактуры сформировались в недрах венецианской композиторской школы XVI века (Лудовико Бальби, Джованни Бассани, Адриан Вилларт, Андреа и Джованни Габриели, Чиприано де Роре, Клаудио Меруло, Джованни Кроче и др.) и затем проявились в музыке Германских государств и Речи Посполитой (XVII век); в Российской империи (XVII — начало XX века); в СССР (XX век) и в современной белорусской хоровой музыке. В связи с этим обратимся к истокам жанра — венецианскому хоровому концерту.

Венецианский хоровой концерт — это вокально-инструментальная композиция. В силу подчиненности инструментальной партии вокальной (хоровой) мы называем венецианский концерт хоровым. В зависимости от исполнительского состава и способов

группировки голосов хоровой концерт делится на три жанровых типа, сформировавшиеся в творчестве венецианских композиторов:

- *малый* хоровой концерт, предназначенный для восьми (и менее) голосов, которые могут дублироваться инструментами (*a cappella* или *colla parte ad libitum*);
- *большой* хоровой концерт для восьми и более голосов, которые, как правило, дублируются инструментами (*colla parte ad libitum*);
- хоровой *гранд-концерт* (*грандиозный*, самый большой) для двенадцати и более голосов; включает инструментальные партии, выписанные отдельно (*colla parte* и *obligato*).

Различия между определенными выше типами хорового концерта лежат прежде всего в области способов группировки голосов (строения хоровой фактуры). Все три типа венецианского хорового концерта — это полихорные концертные композиции. Вместе с тем полихорность выступает в каждом типе в разных своих видах. В *малом* — это *скрытая и мобильная полихорность* в силу постепенного выявления и изменяющегося состава концертирующих групп (временные *cori spezzati*). Здесь намечается тенденция к группировке голосов в концертирующие группы, состав которых носит временный характер. В *большом* — это оформившийся темброво-регистровый принцип разделения исполнительского массива на стабильные группы (*явная полихорность*), где прием *cori spezzati* представлен в наиболее классическом своем виде. Причем, в отличие от *гранд-концерта*, где состав тембровых комплексов выявляется не в начале, а в процессе развертывания композиции (*мобильная полихорность*) — в *большом* хоровом концерте группы исполнителей определены и показаны уже в начале сочинения.

Ансамблевый вид антитезы исполнительских составов свойственен и *малому* и *большому*, и *гранд-концерту*. Что же касается сольно-ансамблевой антитезы исполнительских составов, то она является прерогативой *гранд-концерта*. Антитеза исполнительских средств (тембровая) в *большом* хоровом концерте представлена хоровым и смешанным тембром при взаимодействии вокально-хорового и инструментального начал на основе дублировки. В *гранд-концерте* — это антитеза инструментальных и смешанных (вокально-инструментальных) тембровых групп на основе дублировок, контрастирования и корреспондирования. В *малом* — антитезы инструментального и вокального начал в партитуре не зафиксировано.

Малый хоровой концерт (например, *Cantate Domino* Джованни Габриели) обращается к мотету и мадригалу, включая свойства этих жанров в арсенал концертных средств. Типичные признаки концертного жанра имеют здесь утонченный, камерный характер в силу детализации, искусной разработки тематического материала, тонких градаций в области эмоционального наполнения. Большому хоровому концерту (например, *Buccinate* Джованни Габриели) свойственны черты, впоследствии присущие ораториальным жанрам. Так, сюда отнесем монументальность, эпичность, объективность высказывания; сюжетность; помещение туттийных (*omnes*) разделов в узловых точках формы, что в определенной степени напоминает композиционную структуру оратории, и др. Хоровой *гранд-концерт* (например, *In ecclesiis* Джованни Габриели) близок к кантате, что проявляется в:

- цикличности формы;
- сочетании частей по принципу контраста или репризности;
- обобщающей функции финального раздела;
- тематических и тональных связях, способствующих единству циклической формы.

Концертная музыка была исторически новым типом музыкального творчества, обусловившим дальнейшее развитие музыкальной культуры. Сформировавшись в Венеции, она быстро распространилась по странам Европы, включая и восточную ее часть, где и заняла важное место в придворном искусстве (Бэлза 1954). Импортирование сложившихся в ее недрах выше указанных концертных принципов привело к ее реализации в новых условиях на национальной почве других народов. Специфика же распространения и адаптации была обусловлена и тем, что хоровая концертная музыка в процессе продвижения с запада на восток несла с собой фундаментальные основы концертной стилистики жанрового феномена. Хоровой концерт, как ведущий жанр, возник для реализации новой для церковной музыки, революционной по своей сущности, функции – эстетической. Потребность эстетического оформления богослужебного ритуала свидетельствует о расшатывании догмы церковного канона и формировании нового художественного мировоззрения, где светское приобретало новый статус и еще глубже отделялось от церкви (Шестаков 1975). Особый, восточнославянский тип хоровой концертной музыки – *партемное пение* (от лат. *partes* – голоса, мн. число от лат. *pars* – часть, участие) появился во времена становления нового периода русской истории, в процессе формирования русской нации и усиления государствен-

ности, что привело к объявлению страны империей в царствование Петра I. Это был период перелома в истории православного культового искусства, в рамках которого произошла смена стилистических формаций (Герасимова-Персидская 1983). Партесный концерт заполнил вакуум эстетических потребностей, который возникал в связи с крутым подъемом музыкальной культуры при крайне ограниченной распространенности инструментальной музыки в то время в России. По авторитетному мнению Асафьева, именно в это время роль *концертирующего стиля* (Асафьев 1971: 322) в *первом этапе европеизации русской культуры* (Асафьев 1980: 12; Преображенский 1924) весьма велика. Процесс адаптации европейского хорового концерта на русской *национальной почве* привел к проявлению специфических *русских* черт в жанре. Так, в отличие от музыкальных традиций в католической конфессии, которые предполагают наличие инструментального звучания в рамках богослужения, русские композиторы в силу неприятия православной церковью музыкальных инструментов писали свои концертные, в том числе и сверхмногоголосные композиции для хора без сопровождения. Западноевропейская инструментальность перешла к хоровому пению и приобрела вид вокально-хоровой виртуозности.

Обратимся к белорусскому хоровому концерту. В целом, для современной белорусской хоровой концертной музыки характерен синтез стилистических особенностей романской и славянской музыкальных культур и воздействие этоса различных европейских — западных и восточных — христианских конфессий. Творческое освоение собственно жанра хорового концерта белорусскими композиторами характеризуется его национальной спецификацией.

Слово определяет стилистический облик произведения — путь, по которому направляется самобытная творческая индивидуальность автора музыки (Паисов 1987). Заметную группу составляют концерты, содержащие фольклорную стилистику и написанные на народные тексты (например, *Прымхі* Андрея Мдивани; *Концерт для сопрано, баритона и хора a cappella на народные тексты* Эдуарда Казачкова; *Упа-лінка* Шушано Исхакбаевой и Вячеслава Шлеенкова; *Месяцем-солнцем* Ларисы Симакович и др). В этих сочинениях процесс включения *этносимволов* белорусской музыки в стилизованный антураж XX века (Антоневич 2003: 193) взаимосвязан с концертностью как стилиобразующей категорией.

Современный белорусский хоровой концерт связан и с обращением авторов к религиозной тематике и привлечением музыкальной

стилистики различных пластов многовековой традиции церковного хорового пения. Это концерты на старославянские тексты, так или иначе испытывающие воздействие церковной тематики (например: *Похвала великому князю Владимиру Святославовичу на средневековый текст из “Слова о законе и благодати Иллариона, митрополита Киевского”* для солистов и смешанного хора³, *Вечерняя молитва* Андрея Бондаренко; *Благослови душе моя, Тебе поем, Величай душе моя* Людмилы Шлег и др.).

Белорусский хоровой концерт на народные тексты возник на гребне *Новой фольклорной волны* (Христиансен 1972), а на сакральные — вследствие обращения композиторов к воплощению музыкальной стилистики различных пластов многовековой традиции церковного хорового пения.

Есть и хоровые концерты без слов (вокализы), которые образовались в результате особой концертной специфики взаимодействия музыкального и вербального рядов, корреляционных процессов в сфере синтеза слова и музыки, высокой степени воздействия инструментального начала с его обобщенно-эмоциональным музыкальным содержанием, а также свободы в выборе путей воплощения слова (в том числе и обращение к такому типу вокализации, при котором семантическое значение текста приобретает обобщенный смысл).

Диапазон исполнительских средств и структура исполнительского состава в концертных композициях современных белорусских авторов играют значительную роль в процессе воплощения концертного начала. В основе тембровой шкалы исполнительских средств лежит смешанный хор без сопровождения. Хоровой элемент дополняется инструментальным и сольным вокальным тембром. Концертный принцип разделения звучания по темброво-регистровому принципу унаследован современными композиторами от предшественников. Концертное начало в белорусском хоровом концерте выражается в реализации основополагающих концертных принципов и качеств *виртуозности*. Хоровая концертная фактура является носителем типологических концертных композиционных приемов, ориентирующих на тот или иной структурный тип: *малый* хоровой концерт, *большой* хоровой концерт и *гранд-концерт*.

Композиции белорусских авторов представляют собой полихорные структуры, в которых воплощается как антифонный тип строе-

³ В дальнейшем *Похвала* [...].

ния хоровой фактуры, свойственный всем трем жанровым типам хорового концерта, так и респонсорный, присущий собственно *гранд-концерту*. Ярким воплощением типологических концертных свойств *гранд-концерта* является хоровой концерт Андрея Бондаренко *Похвала* [...]. Здесь концертная тембровая антитеза и антитеза исполнительских составов воплощаются путем приема *cori spezzati*, выраженном в разделении массива исполнителей на три группы (которые имеют авторское определение: 1-й антифон, 2-й антифон, хор). Перед нами, хотя и в трансформированном виде, но все же старинный способ разделения хорового амбитуса звучания по темброво-регистровому принципу на *cappella* (здесь — хор), *coro grave* (здесь — второй антифон) и *coro superiore* (здесь — первый антифон).

Большой хоровой концерт представлен, например, концертом Андрея Мдивани *Прымхі*. Сочинению присущи свойства хоровой концертной композиции, с разделением массива исполнителей на группы по темброво-регистровому принципу (*cori spezzati*). Ведущим способом воплощения концертной антитезы является антифон, средствами воплощения концертной антитезы — взаимодействие хорового и *quasi*-инструментального начал, а также ансамбля и тутти.

Хоровая концертная фактура в современном белорусском хоровом концерте выступает и как особая система, организующая художественное пространство концертной композиции. Особое место принадлежит *колокольности*. Белорусские композиторы применяют традиционный для восточнославянского хорового концерта прием имитирования средствами собственно хоровой звучности колокольного звона (сонорно-звукового эффекта). Среди них: затухания диссонирующих комплексов и *divisi*, придающие обертоновость яркой звуковой палитре (например: *Благослови душе моя* Людмилы Шлег); внезапный удар после паузы *во все колокола* (*Похвала* [...] Андрея Бондаренко); плотномассовые звуковые *пятна*, образованные звуками в низком регистре и имитирующие гулкое звучание большого колокола (*Колокольная фреска* Людмилы Шлег). Современным способом претворения колокольности является имитация собственно типов звонов, акцентируется их смысловое наполнение, эмоциональное содержание (благовест, перезвон и др.). Так, например, праздничный перезвон колоколов со свойственным ему разнообразием характерного ритма и широкой палитрой тембровых красок предстает в рефрене концерта Андрея Бондаренко *Похвала* [...]. Это придает произведению

в целом и данному разделу формы в частности характер праздничности, а звучанию особый пафос.

Концертные качества в области формообразования в хоровых концертах белорусских авторов проявляются в виде воплощения принципа циклического контраста: произведения представляют собой многочастные композиции, построенные по принципу чередования разделов, при большой формообразующей роли контрастного сопоставления фактуры, темпа, метра, гармонии, тематизма и других аспектов музыкальной формы. Наряду с интонационными, тематическими и тонально-гармоническими соотношениями между частями хорового концерта важнейшей чертой концертной циклизации является то, что зачастую функциональную и тематическую определенность частям придает такой аспект формы, как фактура: специфика концертной циклизации выражается в наличии контрастных фактурных форм, а также форм второго плана. Перечисленные выше явления наблюдаются еще в венецианском хоровом концерте, а на современном этапе они выступают в качестве репрезентанта концертности в произведениях белорусских композиторов. Например, в концерте Андрея Мдивани *Прымхі* имеет место последовательность девяти контрастных частей, которые можно объединить по жанровому и семантическому признакам в три больших раздела (форма второго плана), где каждый выполняет свою функцию. Таким образом, из многочастного последования контрастных фрагментов композиции выступает контрастно-составная форма с функциональным определением частей.

Существенным признаком концертности в белорусском хоровом концерте является *театральность*, которая проявляется: в сюжетности и наличии *главных персонажей*, чьи *действия* комментируются хором в духе античной трагедии. Например, в концерте Эдуарда Казачкова речь идет о судьбе женщины (главная *героиня*), а кроме того есть и другие *персонажи* (солисты — сопрано и баритон). Театральность проявляется также и посредством таких явлений, как пространственные эффекты и тембровая драматургия. А в стремительной контрастной смене образных *картин* очевидно воздействие кадровости, свойственной кинематографу.

Подведем итоги. Важнейшие черты и признаки жанра хорового концерта зародились и приобрели жанровую устойчивость в творчестве венецианских композиторов XVI века, затем последовательно и в разных формах распространились в странах Западной и Восточной

Европы – Германии, Речи Посполитой, Российской империи, обретя в XX веке в советском музыкальном искусстве качественно новое стилевое содержание при сохранении жанровых параметров. Белорусский хоровой концерт как хоровая музыка концертного класса сконцентрировал в себе западно- и восточноевропейские, старинные и классические традиции, а также и впитал черты советского хорового концерта. Так сформировались его жанрово-стилевые особенности, сущность которых заключается в переосмыслении наследия прошлого и в индивидуальной интерпретации композитором исторически сложившихся генеалогических основ жанра (жанровых идиом).

The European Choral Concerto: Matters of Style, Genre, Texture

Galina Tsmyg

Summary

In the article genre and stylistic peculiarities of European choral concerto are revealed, phenomenology of vocal-choral concertivity is examined, Venetian choral concerto is described, the way of *advancement* of the choral concerto of the 16th century is disclosed, genre-stylistic characteristic of the contemporary choral concerto, including the Belarusian one, is given.

The specificity of the choral concerto style is determined by the phenomenon of *concertivity* (synthesis of the inherent choral principles and the *universal* concert principles), namely: principles of Contest, Dialogue, Play and concerto type of musical and verbal lines coordination. At the heart of the inherent vocal-choral type of interaction between concert principles lays the contrast of comparison realized as *choral concerto antithesis*.

The formbuilding principles of the choral concerto are: concerto type of the development, polycontrast, determination of the musical logic by the text, frequency of texture changes, structural variability, contrast comparison of the parts, functional interpretation of the form sections, organizing role of the *second plan form*. The essence of concertivity in the choral concerto shows itself in strengthening of the role of theatrical factor. Concertivity of choral vocalization of the text and vocal-choral virtuosity are the determining features of music of coral concerto. Concertivity of choral texture is expressed in: polychorality as a principle of

its structure (*cori spezzati technique*); antithetic cooperation of specific vocal-choral types of choral texture structure (*antiphony, responsoriality*) and kinds of polichorality (*hidden and mobile*); as well as techniques of choral voice grouping; a concert way of choral instrumentation intended for creation of spacing effect.

All these features are to be found in Venetian choral concerto of the second half of the 16th century. A historically new type of musical creative work was formed in Venice, which determined the further development of the choral concerto genre (Andrea and Giovanni Gabrieli). Three genre types had also set in (the small choral concerto, the big choral concerto and the choral grand-concerto), which later on became the basis for choral concerto compositions in western (West-European choral concerto) and eastern (East-European choral concerto) Europe.

Creative mastery development of choral concerto by representatives of different national composers' schools is characterized by their national specification. So, demand for the choral concerto in Eastern Europe was the reason for its advance *from West to East*. A choral concerto a cappella, Eastslavonic (Russian) choral concerto was formed.

The contemporary choral concerto (Belarusian as well) was formed at the heart of East-Slavonic type in the Soviet choral musical culture context (Andrey Mdivani, Andrey Bondarenko, Ludmilla Schleg). Having inherited the typical attributes of the genre it shows itself in a new way under the influence of the complex modern ideas. It is expressed in: revaluation of the historical heritage in the area of stylistics; formation of genre types and as a special one – folklore; individual composer's interpretation of the historically set genealogical genre bases (genre idioms); specification of the ancient technique of voice grouping *cori spezzati* (personification of timbre-register complexes leading to dramatic art of timbre); concertivity of cyclization way (choral concerto cycle).

Литература

- Arnold, D. (1977). *Giovanni Gabrieli*. London, New York, Toronto: Oxford University Press
- Kenton, E. (1967). *Life and Works of Giovanni Gabrieli*. American Institute of Musicology
- Malinowski, W. (1981). *Polifonia Mikolaja Zieleńskiego*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne
- АНТОНЕВИЧ, В. (2003). *Белорусская музыка XX века. Композиторское творчество и фольклор*. Учебное пособие. Минск: БГАМ

- Асафьев, Б. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Кн. 1–2. Ред., вступительная статья и комментарии Е. М. Орловой. Ленинград: Музыка
- Асафьев, Б. (1980). *О хоровом искусстве*. Сборник статей. Сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. Ленинград: Музыка
- Бэлаз, И. (1954). *История польской музыкальной культуры*. Т. 1. Москва: Музгиз
- Герасимова-Персидская, Н. (1983). *Партесный концерт в истории музыкальной культуры*. Москва: Музыка
- Дабаева, И. (2001). Русский духовный концерт в историческом аспекте. *Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Евгения Владимировича Назайкинского 12 августа 2001 года*. Сборник статей. Сост. Л.Н. Логинова. Москва: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 7–16
- Дуков, Е. (2003). *Концерт в истории западноевропейской культуры*. Москва: Классика-XXI
- Ивакин, М. (1980). *Хоровая аранжировка*. Москва: Музыка
- Ильин, В. (1985). *Очерки истории русской хоровой культуры*. Москва: Советский композитор
- Копытман, М. (1971). *Хоровое письмо*. Москва: Советский композитор
- Кузнецов, И. (1977). Ранний фортепианный (клавирный) концерт. *Вопросы музыкальной формы*. Сборник статей. Вып. 3. Сост. В. Протопопов. Москва: Музыка, 156–185
- Левандо, П. (1984). *Хоровая фактура*. Ленинград: Музыка
- Паисов, Ю. (1987). Новый жанр советской музыки (заметки о хоровом концерте 70–80-х годов). *Музыкальный современник*. Сборник статей. Вып. 6. Москва: Советский композитор, 201–242
- Преображенский, А. (1924). *Культурная музыка в России*. Ленинград: Academia
- Протопопов, В. (1962). *История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка*. Москва: Музыка
- Раабен, Л. (1967). *Советский инструментальный концерт*. Ленинград: Музыка
- Скребкова-Филатова, М. (1985). *Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции*. Москва: Музыка
- Тараканов, М. (1988). *Симфония и инструментальный концерт в русской и советской музыке (60–70-е гг.)*. Пути развития. Москва: Советский композитор
- Христиансен, Л. (1972). Из наблюдений над творчеством композиторов “Новой фольклорной волны”. *Проблемы музыкальной науки*. Сборник статей. Вып. 1. Ред. Г. Орлов, М. Тараканов, Ю. Тюлин, В. Холопова, В. Цуккерман. Москва: Советский композитор, 198–219
- Шестаков, В. (1975). *От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века*. Москва: Музыка

Стилевые идиомы¹ музыкального модерна на примере музыки Игоря Стравинского

*Dr. art. Нелли Мацаберидзе
Художественный руководитель
Витебской областной филармонии*

Стиль модерн — одно из сложных и даже загадочных явлений в истории культуры. Суть его необычности была понята исследователями не сразу, а процесс выявления стиля модерн в качестве самостоятельного исторического явления был достаточно длинным и вызывал долгие споры.

Можно констатировать, что в начале XXI века наблюдается устойчивый интерес к стилю модерн. Причина этого интереса коренится в его особенностях, оригинальности художественно-эстетической концепции и двоякой функции — итога по отношению к предшествующим историческим стилям и прозрения в будущее, искусство XX века. Эта двоякость породила и суть эстетической концепции стиля модерн, которая коренится в диалектике старого и нового, романтического и рационального, в широком смысле декоративного и функционального.

Если сравнивать стиль модерн в визуальных искусствах и в музыке, то можно выявить прямые аналогии. Прежде всего, они проявляются в общеэстетических принципах и адаптированных к специфике музыкального искусства художественных средствах выразительности. Здесь имеется в виду принципы декоративности и орнаментальности, эмансипация мелодической линии и рельефный рисунок мелодики, культ деталей, стилизация и многое другое. Эти позиции составили непреложные правила стиля модерн в музыке, которые определили тип организации и характер отбора средств музыкального языка.

Музыкально-звуковой текст произведений репрезентируют конкретные стиливые идиомы, по которым определяется принадлежность сочинения к тому или иному стилю. К стиливым идиомам модерна относятся

¹ Идио́ма (от греч. *idioma* — особенность, своеобразие) — отличительность или особенность языка (Даль 1905: 10–11).

- декоративность музыкальной ткани и особый характер мелодики, которая проявляется в виде *орнаментной* линии;
- артикуляционные особенности построений (точная реальность формы произведения и условность традиционных выразительных средств музыкального языка);
- специфика ритмической организации (взаимодействия остиinato и варьирования);
- принципы соотношения рельефа и фона; стремление к новизне гармонического языка и ослаблению ладофункциональности;
- эмансипация ритма, тембра и фактуры.

Остановимся на стилевых идиомах модерна подробнее, опираясь в своих доказательствах на сочинения ведущего адепта стиля модерн Игоря Стравинского.

Мелодическое воплощение в произведениях музыкального модерна отразилось в стремлении создать непрерывно извивающуюся выразительную линию меняющейся амплитуды, изысканно изгибающуюся или неожиданно ломающуюся, манерную и хрупкую. Мелодическая линия, посредством своеобразия своего конструктивного замысла, раскрыла декоративный характер стиля модерн. Она является затейливым *узором* мелодического *орнамента* и определяется как *орнаментная линия*, обращенная к новому типу организации на основе линейно-графических приемов.

Тема в произведениях Стравинского представляет собой энергичный сгусток пластики, которая непрерывно перерастает из одной формы в другую. Поэтому в своем первоначальном виде она представляет собой лаконичную попевку, в которой содержатся все или большинство строительных элементов формы. Однако в этой попевке нет конструктивной развернутости. Развиваясь на достаточно протяженных участках формы посредством системы повторяемых мотивов, которые имеют вариантное выражение, она обретает конструктивную завершенность, порождая эффект визуального саморазвития. Примерами таких тем у Стравинского могут служить лейттема *гуляющей улицы* из балета *Петрушка* или начальная тема из балета *Весна священная* и др.

Здесь усматривается прямая аналогия с изобразительным орнаментом. Четкая ритмика изобразительного мотива орнамента вызывает ассоциацию с мотивно-попевочной структурой мелодии; принцип оstinatности делает акцент на архитектонике симметричных

групп; вариантность мотивного развития в музыке создает впечатление *плоскостного изображения*, а отказ от перспективы и равноценность переднего и глубинных пластов графической плоскости изобразительного орнамента аналогичны дуализму *рельеф-тема и фон-фактура*. Так осуществляется организация музыкального целого на основе линейно-графического приема.

Основой развития *орнаментной* мелодии становится мотивная вариантность. Формирование звукового пространства вариантно-мотивными средствами осуществляется по горизонтали и по вертикали, что обеспечивает временную протяженность мотиву, создавая текучий криволинейный рисунок. Интенсивная *внутренняя жизнь* попевок обеспечивает ей повторность большое количество раз, создавая свободную внутримелодическую оstinatность. В таком типе оstinatности заложена цельность, единство образного смысла, *расцвеченное* в процессе разворачивания различными нюансами звуковысотного, ритмического, структурного или тембрового качества. Причем это касается в равной мере, как *тематических рельефов*, так и *фоновых* пластов.

Своеобразие *орнаментной линии* выражается и в фоноколористических свойствах её мотивно-интонационных элементов. Они характеризуют систему декора, построенную на сочетании различной *цветовой* палитры для получения синтетического живописного эффекта. Это проявляется в различном варьировании окончаний мотивов, насыщении мелодической линии широкими и угловатыми *инструментальными* интервалами (септимы, тритоны, ноны) и вслушивании в них. *Насыщение* первоначального мотива (чаще всего диатонического содержания) разнообразными оstinatными фонами вызывает эффект интонационного *заражения* (термин Виктора Цуккермана; Цуккерман 1975: 125) звуков мотива инородными звуко-рядами. В результате лаконичная попевка начинает *диссонирующе мерцать*, обрастая неожиданными призвуками, придавая мелодии красочную выразительность. Эффект *диссонирующего мерцания* демонстрирует, например, вступление к балету *Весна священная* (ц. 1–4). Суть этого приема состоит в наложении различных мелодических линий друг на друга на фоне оstinато.

Стремление к изложенному принципу мелодического разворачивания раскрывает рациональный, аналитический подход в стилистике модерна. Он проявляется

- в создании выразительной изогнутой линии, которая организуется в своем внутреннем пространстве посредством теснейших интонационных связей и, одновременно, контраста;
- в тяготении к лаконизму идеи, ее экспрессии и яркой декоративной отделке деталей.

Важна роль самого мотива, который, как правило, представлен кратким, метафоричным высказыванием. Лаконичность отправной идеи, помещенная в рамки короткого мотива или попевки, определяет существо мелодического содержания всего дальнейшего развития голоса на основе вариантно-остинатных комбинаций, однако сама суть этого приема идет от русской народно-песенной традиции. Музыкальный же модерн, *примерив* его к себе, сживается с ним и осмысливает его с новых позиций.

Примером *орнбментной* мелодической линии музыкального модерна может служить вторая тема *Игры двух городов* из балета *Весна священная* (ц. 61 и ц. 64). Организующей мелодической силой является мотивная вариантность и межмотивная ритмическая асимметрия в условиях свободной остинатности.

Стиль модерн постоянно пребывает между двумя измерениями — реальностью и условностью, а творческий метод художников модерна располагается на той самой точке, где сталкиваются реальность и вымысел, натура и способ ее преображения (Скворцова 2009). Симбиоз реального и вымышленного составляет суть его мышления. Осмысливая этот метод с позиций специфики музыкального модерна, можно предположить, что особенность его определяется четким балансом между точной реальностью формы произведения и условностью традиционных выразительных средств в музыкальном языке. Условность средств просматривается в изменении их соотношения в организации музыкальной формы. Как отмечает Валентина Холопова, [...] *в форме XX века ритмические и мелодико-линейные средства составили самостоятельные системы формообразования* (Холопова 1999: 189). Здесь усматривается коренная особенность художественного языка музыкального модерна, поскольку модерн — стиль, ознаменовавший торжество линейного начала, декоративизма, преобладания ритмической концепции (Сарабьянов 1989: 217). Евгения Кириченко справедливо указывает, что *ритмичность, музыкальность линий и форм наряду со стилизацией приобретает в модерне значение стилеобразующего признака* (Кириченко 1978: 194).

Ритмика в музыкальном модерне не знает гармонически-уравновешенного раскрытия темы, ей не свойственны замкнутые ритмические построения. Ритмы то замедляются, то довольно текучи, то стремительно быстры, нервны и напряжены. Движения сталкиваются, разбиваются друг о друга, композиции изначально *незавершенны*, асимметричны и одновременно замкнуты.

Для характеристики *р и т м а* в стиле модерн в музыке обратимся к терминологии Валентины Холоповой, которая, исследовав творчество Стравинского, определяет понятие ритма как *временное варьирование на фоне оstinato* (Холопова 1971: 197). Данный термин раскрывает суть происходящего явления, дает осознание сущности временного начала в *музыкальном модерне*, формирует диалектику равномерного и разномерного, хронометрического и хроноаметрического. В этом же ряду находится вопрос о взаимодействии двух разнонаправленных методов — оstinato и варьирования.

Стравинский пишет: *Потребность в варьировании вполне законна, но не следует забывать, что единое предшествует множественному. Их сосуществование, однако, необходимо, и все проблемы искусства, как, впрочем, и любые другие, включая проблему познания и бытия, головок-ружительно действуют вокруг этого вопроса. [...] Только здравый смысл и высшая мудрость заставляют нас признавать и то, и другое* (Стравинский 1971: 28). Метод варьирования представляет собой текуче-множественное становление, которое выражается в феномене вариантности или вариационности и отвечает принципу разнообразия внутренней сущности художественного образа модерна.

Композитор также считает: *Оstinатность — это статика, то есть антиразвитие, а мы иногда нуждаемся в чем-то противоположном развитию* (Стравинский 1971: 233). Оstinатность пронизывает ткань музыкальных произведений композитора на разных уровнях, поскольку отражает одно из существенных понятий модерна — строгость, классичность архитектоники.

Таким образом, роль ритмики в музыкальном модерне определяет создание динамически развивающегося пространства на основе равномерной статике (остинатности) и ее различного преодоления, то есть внутреннего изменения классичности формы.

Учитывая первостепенное значение ритма в музыке Стравинского, а также значительную роль, которую играет ритм в стиле модерн, рассмотрим его сущность с позиций декоративных принципов

музыкального модерна и определим закономерности его как организующей структурной единицы музыкального *орнамента*.

Как отмечают Вероника Берсенева и Исаак Яглом в своей статье об искусстве орнамента, в изобразительном искусстве *принципиальное отличие ритмической организации живописи от орнаментальных ритмов связано с нарушением статического ритма, создаваемого размещением изобразительных элементов в плоскости картины [...]. Асимметричный, динамичный ритм связан с впечатлением об иррегулярном движении изобразительных форм в плоскости, отличается разноинтервальностью повторов линий, пятен и т. д. Орнаментальный ритм имеет регулярный характер и диктует весь строй орнамента* (Берсенева, Яглом 1974: 280). Однако сущность орнамента в произведениях стиля модерн раскрывается именно в искажении чисто статического ритма элементами динамики, как, например, в картинах Михаила Врубеля, а также в различных видах ритмического варьирования в произведениях Стравинского.

Можно предположить, что ритм в музыкальном модерне обозначает структурную закономерность музыкального *орнамента*, т. е. его канву, тогда как мелодическая линия определяет узор создаваемого *орнамента*.

Рассмотрим, какими средствами создается канва. Огромные возможности этого процесса таит в себе разного рода вариантность. Во-первых, это метрическая вариантность, которая позволяет излагать один и тот же мотив в переменных метрах, как, например, это сделано в эпизоде *Величание Избранной* из балета *Весна священная* (ц. 104–120). В этом фрагменте встречаются 50 перемен метра. Играя возможностями разнообразного метрического воплощения, композитор добивается ощущения постоянной внутренней *жизни* мотива и эффекта непрерывного его движения. Далее, акцентное варьирование, которое в творчестве Стравинского утвердилось благодаря ритмике русской речи, с ее незакрепленными ударениями и игровыми оборотами в русской народной песне. Акцентное варьирование предполагает сохранение общего метрического размера и изменение тактового положения отдельных звуков мотива, как это сделано в *Плясках щеголих* из *Весны священной*. Здесь ударения смещаются на разные доли такта, создавая четкими выверенными средствами стихийность, спонтанность происходящего.

Следующим важным элементом стабильной плоскостной декоративно-орнаментальной и динамически развитой формы стиля мо-

дерн в музыке можно считать *прием полиметрии*, который принял свой законченный вид в творчестве Стравинского. В этом приёме нашел отражение эстетический принцип множественности восприятия художественного образа. Типичной полиметрической фактурой стали двух- и трехслойные построения. При этом сохранен классический принцип постановки тактовой черты, которая выставляется на основе главного мелодического голоса, а изысканно противоречащие слои вырисовываются структурой и величиной составляющих их мотивов. Созданное диссонирующее противоречие мотивов полиметрии направляется логикой ритмовременной структуры. Основной для Стравинского становится следующая фактурная закономерность: басовый слой — это ритмическое остинато с неизменной структурой мотива, в то время как мелодический слой определен ритмической переменностью, временным варьированием мотива. Такое наложение рельефных деталей создает сложные цветовые сочетания, очень важные для стилистики модерна.

Образцом трехслойной полиметрии может служить песня Параша из оперы *Мавра*. Трехчастная форма песни целиком основана на полиметрическом противоречии голосов. В первой части песни (1–10 тт.) метр баса неизменен на 4/4, аккордовый мотив величиной в 6/4, содержит вставку и расширение (на 3/4, 7/4), фразы голоса варьируются как 10/4, 7/4, 5/4. Полиметрия ведет к намеренной гармонической *фальши*, раскрывая сложные ракурсы рассмотрения образа. При этом в структуре полиметрии композитор стремится избежать повторов и одновременных расчленений, поскольку длящееся несовпадение слоев способствует динамическому напряжению формы.

Таким образом, приведённые выше примеры демонстрируют явное тяготение музыкального модерна к неоднозначной трактовке образа, которое складывается из множества мелких структурных ячеек, организованных контрастно. Они служат условной канвой музыкального орнамента, на которую нанизываются, переставляются различные попевки, создавая неповторимый *узор* и характеризую важнейший стилевой показатель модерна.

Мелодическая линейность приобрела у Стравинского законченную систему формообразования. В основе системы лежит гаммообразная линейность, обеспечивающая мелодическую связность тонов гаммы благодаря секундовому *перетеканию*, и их направленность к какому-либо звуку-центру. Связующая сила линий-гамм особенно значима для условий диссонантного языка. Логика направ-

ленного гаммами движения возмещает отсутствие тонально-функционального порядка TSDT, что также зафиксировано в эстетике стиля, когда *линейный контур* [...] “привязывает” фигуру или предмет к плоскости, скрадывается перспектива, а пространство разворачивается не в глубину, а вдоль плоскости холста (Сарабьянов 1980: 220). Примером линейности может служить растяжение гаммы на длительные участки формы, когда она постепенно наращивается, образуя движение с сопротивлением, как, например, в финале *Симфонии in Ut* Стравинского.

Благодаря моменту статики, которым обладает оstinatность, создаётся эффект симметрии, лежащий в основе структуры орнамента. Исходя из этого, принцип оstinatности распространяется, помимо мелодии, и на другие элементы музыкального языка (ритм, гармонию, ладотональность, тембр).

Оstinatность — одно из основополагающих качеств музыкального модерна. Борис Ярустовский в своей монографии о Стравинском отмечает: *С лёгкой руки Стравинского оstinатный принцип развития пришёл в современную музыку на смену приёмам секвенционного развития [...]. В нем едва ли не ярче всего проявляет себя антиромантическая направленность, подчеркнутый отказ от вокального, “чувственного” распева во имя “графичной” инструментальности, механически-моторной ритмики* (Ярустовский 1982: 74).

В целом фактурную ткань произведения можно представить как широко расположенные *графичные* голоса с различной плотностью, резкие акценты (*sforzando*) на преимущественно синкопированных ритмах в сочетании с оstinатными, повторяющимися звуковыми формулами, которые и определяют существо декоративности стиля модерн.

Опираясь на систему классических выразительных средств, оstinатность распространяется на всю систему формообразования, которую можно определить термином *полиостинатность*. Полиостинатность — фактор сложный и многосоставный, действующий как в вертикальном (ладогармоническом), так и в горизонтальном (мелодико-ритмическом) параметре. Это соединение в контрапункте различных оstinатно организованных линий и пластов, а также чередование разных оstinатных периодов в процессе развертывания мелодических линий и формы в целом.

Полиостинатность вбирает в себя и конструктивные отличия оstinатных линий и пластов: они могут быть организованы по клас-

сическим принципам неизменной повторяемости, а могут содержать в себе элементы мотивной вариантности (осознаваемой в процессе многократных повторений), либо ритмо-структурной разработки (т. е. оstinatные линии могут подразумевать развитие).

Оstinатность трактуется композитором очень широко, и это расширение понятия есть один из элементов придания классике изысканности, поскольку саму идею развития по принципу оstinато композитор почерпнул из истории европейского искусства. Стравинский со своим стремлением к необычным звуковым соотношениям, новым декоративным фактурам соединил оstinато с новой интонационностью. Это неизбежно привело к деформации классического принципа, его новаторскому усвоению и рождению новых видов оstinатности.

Структуру оstinатного образования, которой пользуется Стравинский, можно обозначить как свободное оstinато (термин Всеволода Задерацкого; Задерацкий 1985: 22), или дискретное оstinато. В дальнейшем это обозначение оstinатности можно определить как *остинато Стравинского*, и оно может считаться ведущей идиомой музыкального модерна. Под *остинато Стравинского* подразумевается такая система последовательных повторений материала, которая предусматривает включение различного рода вариантности внутри оstinатно развертываемой линии или пласта. Именно такой тип оstinато отвечает эстетике модерна возможностью создавать произвольные трансформации многоступенчатого образа и всего пространства. Эта возможность осуществляется, благодаря моменту *ожидаемого и неожиданного* впечатления при движении целого.

Коснёмся вопроса *строения формы* музыкального модерна. Среди главных конструктивных приёмов построения крупных форм стиливой разновидности на первый план выходит обогащенная ритмика и обновленный контрапункт (как принцип линейности мышления), а позиции ладогармонического фактора ослабевают. По мнению Ярустовского, именно Стравинский *выдвинул на первое место, как конструктивно-конфликтный фактор музыкальной драматургии, вместо традиционной диалектики устойчивого и неустойчивого — диалектику ударной и неударной, равномерной и неравномерной* [структуры] (Ярустовский 1982: 244).

Главной стихией выразительности становится конфликт метроритма, который действует по горизонтали (полиметрия) и вертикали (полиритмия). Виртуозное метроритмическое варьирование мотива,

дающее ему активную жизнь, часто обостряется сложностью метроритмического взаимодействия и по вертикали. Использование ритма (как ведущей конструктивной основы) в построении формы модерна позволяет прочувствовать динамическое нагнетание равномерного, устойчивого, статичного (канва) и искусное, разнообразное его преодоление (индивидуальный живописный стиль художника). Все эти приемы направляют музыкальную драматургию в область гиперблизобразительности и усиления внешней эффектности, а форма произведения приобретает графическую распланированность, которая ведет к упорядоченности целого и конструктивной ясности и формирует идиоматику музыкального модерна.

Примером построения формы музыкального модерна может служить и *Великая священная пляска* (ц. 142–146) из *Весны священной*. Начальная тема (33 такта) построена как цикл вариаций на микротеме. Вариации чисто ритмического характера. Изменчивая величина микровариаций подчинена арифметической прогрессии, сначала убывающей, потом возрастающей. Протяжённость микротемы — 12 долей, продолжительность вариаций — 12, 11, 10, 11, 12 долей. Участие регулярности активнее всего в начале и конце формы, в структуре микротемы. Особенность микротемы в том, что она, с одной стороны, остро синкопична и нерегулярна, а, с другой, благодаря наличию 12 единиц, допускает деление на 4, т. е. проявляется скрытая, завуалированная квадратность в миниатюре. Таким образом, динамика формы раскрывается в чёткой закономерности — от меньшей регулярности к большей, и снова — к меньшей. Движение этой формы осуществляется только по *плоскости*, исключая понятия объёма, пространства. А благодаря отточенному, чётко выверенному структурному принципу развития, её можно классифицировать как *графическую*.

Огромное значение среди элементов музыкального языка приобретает тембр как активное средство раскрытия неисчерпаемого звукового (*цветового*) богатства и как прием стилизации. Главная линия тембрового языка модерна направлена на подчеркивание графичности оркестрового письма, которое достигается усилением роли каждого конкретного тембра. Особую роль в таком видении играют группы духовых и ударных инструментов, которые отличаются подчеркнутой терпкостью. Тембровая же драматургия в целом подчинена графике развития мелодических линий.

Группа ударных инструментов выдвигается на первый план, благодаря ее теснейшей взаимосвязи с метроритмической стороной *орнаментной* мелодии. Достаточно часто *ударно* трактуются и другие инструменты, не входящие в группу ударных, например, фортепиано, цимбалы и др. Нетрадиционное использование инструментов вносит в музыкальную ткань элемент неожиданности, игры, подчеркивая парадоксальность выразительности. *Ударный* тембр несёт не только акцентную нагрузку или функцию усиления ритмического пласта фактуры, но и определённую психологичность при характеристике образов: см., например, лейтмотивную характеристику образа Жарптицы (*Жар-птица*), или раскрытие обрядовой сущности *вытаптывания* Земли (*Весна священная*, ц. 72–75), или яркую театрализацию картины смерти Петрушки (*Петрушка*).

Немаловажную роль в процессе утверждения идиом музыкального модерна занимает звуковысотная организация произведений, которая вытекает из мелодического (линейного) понимания лада как пространственно-графического развертывания. Сущность мелодического понимания лада состоит в том, что попевок организуются вокруг остинатного звука, который в силу повторности приобретает тоникальные свойства. Цельность мелодии обрывается, благодаря взаимосвязи с этим опорным тоном.

Такой принцип организации материала в стиле модерн опирается на систему мелодической связи тонов в *догармоническую* эпоху и подчеркивает преемственность традиций. При этом принцип мелодического понимания лада распространяется не только на систему диатонических ладов, но и на любой звукоряд, организованный по определенному принципу (например, тон-полутон).

Среди основных приемов звуковысотной организации в стиле модерн выделим

- бифункциональность гармонии;
- применение архаичных ладов (пентатоника, узкообъемные лады);
- последовательное избегание доминантности в каденциях;
- тональную подвижность;
- отказ от терцового принципа построения аккордов.

Все эти приемы расширили ощущение лада, содействовали отходу от норм мажоро-минора и принципов функциональной гармонии. Обращение к новым ладовым принципам было стимулировано поисками необычного художественно-изобразительного колорита и

стремлением обогатить музыкальную форму принципом декоративности.

Ладогармоническая структура музыкального языка стиля модерн при этом опирается на тональное мышление, развивая классические нормы. Однако стремление преодолеть традиционную структуру приводит к тому, что в диатонику, корнями уходящую в глубь веков, *вплетаются* экстравагантные современные приемы типа симметричных ладов или новой композиторской техники. Указанные приемы способствуют созданию красочной декоративности звукового пространства. Большое значение при этом приобретает особая аккордика как самостоятельное выразительное средство.

Выделим основные специфические закономерности аккордовых структур музыкального модерна в сочинениях Стравинского. Для аккордики его произведений типична смешанная структура — наличие в интервалике аккордов неоднородных интервалов: терций и секунд, квинт и секунд и т. д. Преобладающим же остается терцовый принцип строения аккордов, господствующий в моно- и политональности. Большинство аккордов смешанной структуры имеют терцовую основу. Вместе с тем, возросшая роль секунд и квинт как самостоятельных *строительных* единиц гармонии проявляется в возникновении секундовых и квинтовых созвучий (начало третьей картины *Свадебки*).

Линеарность мышления композитора, стремление к общей полифонизации музыкальной ткани приводят к использованию геометризованных рядов аккордов, состоящих, как правило, из контрапунктирования нескольких многоголосных мелодий, или многоголосной мелодии с ведущим мелодическим голосом. В качестве примера приведем хоровой эпизод начала четвертой картины *Свадебки*. В нём присутствует политональная организация целого, в фактуре которой соединен восходящий тетрахорд *b-cēs-des-es*, аккордовый ряд, объединенный *Ges-dur* и (в третьем пласте) увеличенный лад с тональным центром *cēs*. Объединяясь, они дают сложную аккордовую вертикаль, раскрывающую стремление музыкального модерна к яркой самобытности выражения, красочности и необычности звуковой атмосферы.

Орнаментальный принцип организации целого с его четкой ритмической повторностью отражается и на диссонантном гармоническом языке. Он находит применение в использовании приёма повтор-

ности гармонических оборотов. В этом случае на протяжении целого построения тоника периодически возвращается после сопоставления с несколькими неустойчивыми гармониями. Такие краткие и тонально замкнутые гармонические обороты способствуют выявлению и укреплению тонального центра и завершённости *мотива музыкального орнамента*. Таким образом, расчлененность гармонического развития на фазы, каждая из которых представляет геометризированный (графичный) ряд аккордов или серию повторенных (точно или вариантно) кратких гармонических оборотов, определяет специфику стиля музыкального модерна и приводит к многосоставности формы, сотканной из множества калейдоскопичных мотивов-тем.

Рассмотрев стиливые элементы (тематические и фактурные) музыкального языка стиля модерн, отметим ведущую тенденцию к взаимодействию этих элементов между собой. Ее можно охарактеризовать как создание своеобразной *графической* цельности декоративно-орнаментальной стилистики ткани сочинений. Среди идиоматических черт стиля выделяются следующие:

- подвижность, равноправие функций фона и переднего плана (рельефа) приводит к тому, что связь между тематическими и фактурными элементами, мелодическим и тембровым тематизмом определяется *гомогенностью предмета и среды*;
- акценты главного и второстепенного постоянно меняются. Важным становится скрещивание и пересечение линий, их наложение, расслоение. Вследствие этого происходит внедрение тематических элементов в фактуру, а также создаются контрапунктические линии в голосах оркестра, которые наряду с вокальной партией выдвигаются на первый план. Сплетаясь с ней в единое целое, они способствуют эффекту множественности концепций декоративно-орнаментального музыкального полотна.

Все это говорит об огромном значении орнаментальных приемов письма в музыкальном модерне. Ритмическая взрывчатая энергия и нерегулярная акцентность отражают *пульс эпохи*, заменяя симметрию динамическим равновесием, а стремление к неповторимой индивидуальности формы, в которой меняются традиционные соотношения элементов музыкального языка, привели к утверждению языковых норм, отражающих эстетические принципы стиля модерн в музыке.

Style Idioms of a Musical Modern Style on the Example of Igor Stravinsky's Music

Nelly Matsaberidze

Summary

In the beginning of the 21st century a steady interest to modern style is observed. The reason roots in its original art-aesthetic concept and its double function – the result in relation to the previous historical styles and discernments in the future art of the 20th century. This duality has generated an essence of the aesthetic concept of the modern style which is based on the dialectics of the old and new, romantic and rational, decorative and functional.

Comparing the modern style in visual arts and in music, it is possible to find direct analogies in aesthetic positions and adapted for a matter of musical art expressive means, such as a decorative effect, ornament, emancipation of a melodic line, a special parity of relief and background, a cult of details, multi stylishness and stylization, etc.

These positions have made immutable rules of the modern style in music which has defined the type of the organization and the character of selection of the musical language means, comprising the modern style. The musical-sound text of compositions is represented by the concrete style idioms on which the belonging of the composition to a particular style is defined.

The modern style idioms concern a special character of a melodic line which is shown in *ornament* lines; articulation features of constructions (the exact reality of the form of the composition and the convention of traditional expressive means of the musical language); the specific features of the rhythmic organization (the interaction of ostinato and variations); the principles of the parity of relief and background; the aspiration to the novelty of a harmonious language and the easing of functionality; the emancipation of rhythm, timbre and invoice.

The modern style idioms are revealed from Igor Stravinsky's compositions of Russian period. The general tendency to the interaction of thematic and impressive elements between themselves for creation of the original *graphic* integrity of decorative-ornamental stylistics is observed in them.

On the basis of this the modern style idioms will be considered the following:

- the equality of functions of background and foreground (relief) which lead to the close connection of thematic and impressive elements, and melodic and timbre themes are defined by the *homogeneity of the subject and environment*;
- the change of the attention to the main and minor, constantly substituting each other, weaving and crossing of lines, their laying, that leads to introduction of thematic elements in the invoice and the creation of diverse contrapuntal lines. Weaving together they create the effect of the plurality of the concepts of the decorative ornamental musical cloth.

Литература

- Береснева, Вероника, и Исаак Яглом (1974). Симметрия и орнамент. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Ленинград: Наука, 274–289
- Даль, Владимир (1905). *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. II. Санкт-Петербург-Москва: Товарищество М. О. Вольфа
- Задерацкий, Всеволод (1985). И. Стравинский. Преломление русской художественной традиции и вклад в музыку XX века. *И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания*. Ред.-сост. Галина Алфеевская. Москва: Советский композитор, 21–39
- Кириченко, Евгения (1978). *Русская архитектура 1830–1910 годов*. Москва: Искусство
- Сарабьянов, Дмитрий (1980). *Русская живопись XIX века среди европейских школ*. Москва: Советский художник
- Сарабьянов, Дмитрий (1989). *Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы*. Москва: Искусство
- Скворцова, Ирина (2009). *Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков*. Москва: Композитор
- Стравинский, Игорь (1971). *Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии*. Ленинград: Музыка
- Холопова, Валентина (1971). *Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века*. Москва: Музыка
- Холопова, Валентина (1999). *Формы музыкальных произведений*. Санкт-Петербург: Лань
- Цуккерман, Виктор (1975). *Музыкально-теоретические очерки и этюды*. Выпуск 2: *О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова*. Москва: Советский композитор
- Ярустовский, Борис (1982). *Игорь Стравинский*. Ленинград: Музыка

Музыкальный постмодернизм: к постановке проблемы

Dr. habil. art. Татьяна Мдивани

*Профессор, ведущий научный сотрудник
Института искусствоведения, этнографии
и фольклора им. К. Крапивы
Национальной академии наук Беларуси*

Постмодернизм¹ как состояние современного мира, основанного на парадигме множественности, проявил себя в разных видах художественной деятельности. В музыке² он утвердился в конце 60-х годов XX века в виде нового качества композиторского мышления, составившего оппозицию европейскому музыкальному радикализму, основанному на идеях ригидного рационализма. В границах постмодернизма активно проявили себя различные стилевые движения академической музыки — Второй музыкальный авангард, *Новая фольклорная волна*, *неостили* (т. н. неоклассика, неоромантизм), которые интерпретировались сообразно авторским установкам, а также стилизация. Центрируя на себе проблемы современной культуры и неклассический, включая постнеклассический взгляд на мир, музыкальный постмодернизм проявил себя на уровне содержания, образной системы, жанра, стиля, формы, композиционной логики и свойств материала, апеллируя к мозаичной картине мира, эклектике и полистилистике, то есть к парадигме полноты и широты. *Условием бытия* музыкального содержания явился феномен изменения, интерпретации, что инспирировало поиск индивидуального решения во всех аспектах музыкальной композиции. То есть музыкально-художественная целостность предстала как репрезентант самодостаточного

¹ Термин *постмодернизм* утвердился в статусе философской категории, фиксирующей ментальную специфику современной эпохи в целом (Можейко 2002: 812).

² Приводим мнение авторитетного российского музыковеда: *Суть музыкального постмодернизма заключается в предельно широком поле взаимодействий всех компонентов музыкального мышления, накопленных многовековой историей музыки. По сути, речь идет об универсальном музыкальном стиле* (Григорьева 2005: 24).

индивидуального присутствия в мире, данного как в своей предельности, так и универсальности. В центре нашего внимания находится музыкальный авангард Второй волны³, который коррелировал с идеями постмодернизма и выступал одним из его музыкальных репрезентантов⁴.

Известно, что искусство есть умение выразить себя по признакам красоты, что содержание художественного произведения обусловлено мировоззрением и что композиторское творчество характеризуют не только музыкальный язык, связь компонентов целого, материал музыки в целом, но и особенность мироощущения и миропонимания творца. В течение всего XX века композиторы *острия прогресса* стремились выработать свой собственный эстетический идеал, исходя из идеи самовыражения, а не подражания (мимезиса) и отождествляя новое с художественно ценным. Как пишет Наталия Ястребова, XX век взорвал прежний мимезис. Принцип подражания оказался бессильным в объяснении новых “видимостей”, которые предъявило нам... искусство (Ястребова 2001: 561). Отсюда неизбежная осцилляция ценностных ориентиров, которая приводила и к инерции новизны, и к парадоксам восприятия. Так, музыка, базирующаяся на двенадцатитоновом ряде, воспринималась и слышалась как... абстрактный бесформенный набор звуков, отражающий *сумбурное музыкальное мышление* (Рубин 1959: 179), как некая аномалия, анаморфоз, ничего общего не имеющее с искусством, или как *какофония*, репрезентирующая мир иррационального — запретного, нарушающего *привычное* музыкальное слышание и ощущение красоты.

Такое неприятие нового характеризует и другие периоды перехода от типового к индивидуальному, от общего к личностному, на-

³ Музыкальный авангард делится на Первый авангард, или Новую музыку (Антон Веберн, Альбан Берг и Арнольд Шенберг) и Второй авангард, или Новейшую музыку (Пьер Булез, Джон Кейдж, Карлхайнц Штокхаузен). После Второго авангарда следует Поставангард (Стив Райх, Филип Гласс).

⁴ Система и *таблица* элементов авангардной музыки была смоделирована к 20-м гг. прошлого века, и *последующим поколениям оставалось заполнить ее пустующие клеточки или внести некоторые поправки* (Полевой 1991: 30). Отсюда довоенный музыкальный авангард предстает как основа, или классика современной авангардной музыки, тогда как послевоенный музыкальный авангард — как движение в границах постмодернизма, расширяющее и опровергающее классический авангард, что резонировало с цивилизационными процессами и мировоззрением эпохи.

пример, маньеризм, романтизм. В эпоху постмодернизма начался новый отсчет времени, когда ревизии подверглись недавние передовые идеи, определившие *прогресс музыки*. Вот что говорил яркий представитель Второго авангарда: *Переоценивается все, что создано в нашем столетии. Я верю, что шанс выжить имеет музыка, написанная в естественной манере, синтезирующая все, что произошло за несколько последних десятилетий* (цит. по: Соколов 2005: 20).

Музыкальный постмодернизм в авангардной ветви проявляет себя в различных аспектах музыкальной композиции. В области семантики, то есть музыкального содержания, доминирует сила идеи и концепта как свернутого смысла. Это обусловило:

- 1) актуализацию новой программности — тайнописи, или криптофонии (София Губайдулина, Вячеслав Кузнецов), символики (Эдисон Денисов, Виктор Екимовский), ремарок и комментариев, расшифровывающих истинный, латентный смысл музыки (Дьердь Лигети, Вячеслав Кузнецов), заключенный в неозвученном тексте (Джон Кейдж);
- 2) апеллирование к новой религиозности, феномену тишины (Кейдж), сакральности чисел (Губайдулина) и мистицизму (Кейдж, Владимир Мартынов, Евгений Поплавский).

В области образной системы активно проявили себя метафорика (Кузнецов), образы старины, мифологизм (Андрей Мдивани), специальный интерес к неевропейским культурам, Востоку (Кейдж, Сергей Бельтюков), которые явились интерпретацией культурного текста в контексте иного логического развёртывания и европейского стиля музыкального мышления. В области формообразования преобладает нелинейность, ставшая основой некоторых новых форм. В их числе — *разомкнутая*, не имеющая завершения; *открытая* и *алеаторическая*, связанные с принципом случайности, импровизационности (Булез, Штокхаузен, Кейдж, Мартынов, Кузнецов)⁵. Нелинейная процессуальность, или *нелинейная логика* берет начало в неевропейских принципах структурирования музыкальной материи (в частности, в индийской раге): круг, спираль, дление как монотонная статика

⁵ В музыке Нового времени в основе процесса развёртывания композиторской мысли лежала *линейная логика по-ряду* (7-ступенному звукоряду), формирующая динамический тип структуры с характерной для нее направленностью к цели и с кульминацией в точке золотого сечения (в заключительном разделе формы).

(Штокхаузен, Лигети), где музыкальное *тело* самовыстраивается, самоорганизуется, создавая эффект *направленности на в о з н и к а ю щ е е целое*. Здесь имеет место *высший тип детерминизма — детерминизм с пониманием неоднозначности будущего и с возможностью выхода на желаемое будущее* (Князева, Курдюмов 2002: 48). На стилистическом уровне формируется *универсальный* музыкальный язык, выражающий многозначную картину бытия и неуловимые оттенки человеческой души: ассоциации реальной жизни — цвета, света, легкого движения воздуха, создаваемых с помощью сонорности (*Lontano* Лигети), магию звукового воздействия на внутренний мир человека (*Stimmung* Штокхаузена), эстетическую самооценность звука (минимализм), который приобретает небывалую ранее автономию и рассматривается как носитель истинной реальности.

Актуализировались в музыкальном постмодернизме в авангардной ветви и идеи интертекстуальности, получая воплощение в разнообразных, принципиально новых музыкальных жанрах, а точнее, парамузыкальных или парамузыкально-театральных жанровых феноменах — хэппенинге, перформансе, *композиции*, акции, инсталляции, *музыке для....* Они явились свидетельством того, что мир, созданный *по правилам человеческого разума* (Василькова 1999) есть только часть реального мира, что *знаковое моделирование реальности есть произвольное соединение смыслов* (Василькова 1999: 44) и что сознание человека видит и воспринимает мир холистично, активно используя *духовное зрение*. В целом, ведущей идеей музыкального творчества в XX веке стала неклассичность, которая трактовалась многообразно: и как стиль музыкального мышления (например, додекафонный), и как техника композиции (серийная, сонорная и т. п.), и как средство выразительности (тишина), и как способ освоения мира (например, интуитивизм). Кратко остановимся на понятии *неклассичность* по отношению к музыке XX века в ее радикальной ветви.

Авангардное музыкальное мышление, находящееся в тесной связи с интенсивно расширяющейся картиной мира и существенно отличающееся от традиционных представлений о нем, а значит, и от методов сочинения музыки, наделяло неклассичность значением ведущей мировоззренческой парадигмы и определяющей эстетической нормы. В эпоху постмодернизма в авангарде Второй волны неклассичность обладала с о б с т в е н н ы м и, сущностными чертами, поскольку была связана с новой интерпретацией рационального, нерационального, целостности. Причиной тому является, по справедливому

замечанию Константина Зенкина, *уникальность ситуации авангарда в историческом процессе, никогда и нигде прежде не возникавшая*, т. е. *ситуация, когда искусство приходило к своему осознанному самоотражению и самоотторжению*. Как считает автор, именно это обстоятельство сделало вечный вопрос о сущности искусства *животрепещущей проблемой самой жизни и художественной практики* (Зенкин 2001: 592). В постмодернизме, в первую очередь, можно говорить о неклассичности содержания музыки Второго авангарда, где на первом плане оказывается субъективно-личностное начало, а не обобщенно-типовое: не природа и мир для всех, но свой собственный мир и свой, индивидуальный Космос. Неклассическое мировидение дало возможность рассматривать индивидуальное как самодостаточный ценностный феномен, выявляющий не общезначимые смысловые ориентиры, а сугубо личные интенции — эвристическое, человеческое, творческое. Акцент на индивидуальном, которое есть не только субъективное проявление *Я*, его свобода, но и мир в целом, опосредован в индивидуальных музыкальных структурах (например, в формах в *виде собора* или *шара*), модусах (например, *лады Оливье Мессиана*), аккордах (кластеры Генри Коуэлла), фактурных рисунках (микрополифония Лигети) и т. п., которые как абсолютно новые и уникальные явления, ранее не существовавшие и созданные именно авангардными композиторами, репрезентировали неклассический взгляд на мир и новую мировоззренческую парадигму⁶. В целом, существенно новыми феноменами музыкального постмодернизма, связанного со Вторым авангардом, являются:

- микротоновый материал музыки,
- нелинейный характер сопряжения ее элементов,
- многопараметровость,
- адинамическая процессуальность.

Все это свидетельствовало о новизне и неклассичности музыкальной логики и, следовательно, о новой концепции музыки.

Между тем, истоки современного авангардного музыкального мышления, основанного на идеях постмодернизма, видятся в актуализации индетерминизма, которое составило оппозицию западному

⁶ Многообразие типов эстетического мировосприятия в культуре двадцатого столетия столь впечатляюще, что [...] можно говорить о взрыве творческой энергии, расколовшем привычные представления о красоте (Мартынов 1999: 267–268).

рационализму в музыкальном мышлении первой половины XX века⁷. Объяснение *умного иррационального*, то есть индетерминант в музыке, особенно сложно, ибо этот вид искусства не имеет общепотребительного понятийного аппарата, апеллируя к звуковой форме; но, как писал Артур Шопенгауэр, музыка *говорит о существе* и могла бы существовать, даже если бы мира вовсе не было (Шопенгауэр 1998: 266). Тем не менее, музыка постигается и объясняется, хотя она и *гонит науку и смеется над ней, отрицая железный строй понятий и суждений* (Тахо-Годи 1997: 93), и ей нет необходимости сводить себя ни на какое другое бытие. Для нее характерен *вместо закона основания — закон самообоснования, самостоятельности, самостоятельности* (Тахо-Годи 1997: 442), т. е. наличие чистого — музыкального — бытия⁸.

Умное иррациональное проявило себя и в композиторской практике Второго авангарда, устанавливая новые музыкальные законы, поскольку рационализм (двенадцатитоновость и линейная логика) Первого авангарда оказался несостоятельным при создании и воплощении звукового образа мира в условиях гиперреальности и объективированной текучести, лишенной концептуального единства и смысловой структуры (Мартынов 1999). Последнее выразило себя через феномен *неопределенности* в виде размывания границ формы (*et cetera-форма*), ритма и временных связей (алеаторика ритма), меж-

⁷ Объяснение явлений, в частности, жизни как органического процесса, положила сначала философия иррационализма: А. Шопенгауэр в *противовес* классическому рационализму создает концепцию воли к жизни (Шопенгауэр 1998), Анри Бергсон — творческого порыва, где акцентирует непрерывное качественное изменение, дление, которые непредсказуемы в своей сущности, основаны на интуиции (Бергсон 1990); Эдмунд Гуссерль — герменевтики, понимая под феноменом явление, постигаемое не чувственным опытом, но сознанием (Гуссерль 1998).

⁸ Новое отношение к *умному иррациональному* в постмодернистском мировосприятии современного европейца фиксирует Наталья Автономова, вводя его в контекст современного миропонимания: *иррациональное стало восприниматься не как нечто, абсолютно чуждое разуму, но как нечто такое, с чем возможен и даже необходим контакт и диалог* (Автономова 1988: 99). Автор выделил несколько тенденций в западном мышлении, одна из которых нашла свое выражение в далеко зашедшем процессе *иррационализации культуры*. Последнее определяется ею как акцент на *невыразимом, словесно неформулируемом*, связанном с интересом к мистическому (словесная невыразимость — главное и собственное определение мистического опыта), к религиозному — *до погружения в восточную экзотику* (Автономова 1988: 53).

ду предметами или явлениями (например, между звуком и не-звуком), а также в виде тождества противоположностей (например, субъекта и объекта в хэппенинге). Не останавливаясь на градациях *умного иррационального* в различные музыкально-исторические эпохи, в т. ч. и в XX веке, заметим, что в творчестве авангардных композиторов эпохи постмодернизма оно проявило себя много-разнообразнее, специфичнее, глубже и выступило не столько художественным приемом, сколько фактором композиции, *темой* и *предметом* творчества⁹. *Умное иррациональное* позиционировало себя и как своего рода образ *надмира* или звуковой аналог *сверх-реальности* (например, *Слышу... умолкло* Губайдулиной, *Призраки* Лигети, *Транс* Штокхаузена). А поскольку музыка в целом и по своему преимуществу наполнена своеобразной *интеллектуальной чувственностью*, то думается, что актуализация *умного иррационального* обусловлена и композиторским сознанием, и художественными задачами и поисками нового. Между тем, многообразно позиционируя себя в музыкальном постмодернизме в ветви Второго авангарда, *умное иррациональное* обрело разные формы. Так, случайность и индетерминизм в Новейшей музыке есть нередко мера согласования, или гармонизации противоположностей, в частности, элементов системы, которые потенциально сравнимы по мере. Их содержание определяется на макро- и микроуровнях композиции: макродействие, например, суперформулы может привести к единству все *случайности* и аппроксимации¹⁰. Отсюда мера в вероятностной форме есть выражение новейшей музыкальной логики (наряду с другими), ее наиболее радикальный тип, возникший в границах нового неклассического мироотношения. Актуализация *умного*

⁹ Борис Асафьев писал: *Предмет музыки не есть зримая или осязаемая вещьность, а есть воплощение, или воспроизведение, процессов-состояний звучания, или, исходя из восприятия, — отдавание себя состоянию слышания. Чего? Комплексов звуковых в их взаимоотношении, ибо музыка нигде не имеет дело с суммой частей, но с отношениями или сопряжением элементов* (Глебов 1923: 19–20).

¹⁰ Такое состояние музыкальной композиции объясняется синергетикой в связи с восточной идеей открытости системы и *естественности*, где мировоззренчески значимым следствием является понимание бытия лишь в процессе. В целом же динамика движения авангардного творчества второй половины XX века предстает как очередной этап духовно-практического освоения мира, направленный от рационалистической односторонности к целостности в качестве временной манифестации Небытия (например, у китайцев).

иррационального и приоритет объективированных индетерминант свидетельствовали о новом качестве неклассического стиля музыкального мышления¹¹, или о новизне неклассичности. В целом, логико-культурной доминантой музыкального постмодернизма, культурной нормой его авангардной ветви и, по существу, условием включенности ее в систему актуального миропонимания и мироотношения, явилась идея *нового синтеза*, основанная на причудливом *сближении*

- музыкального и вербального (*Sarà, dolce tacere* Луиджи Ноно),
- музыкального и театрального (*Aventures* Дьёрдя Лигети),
- музыкального и живописного (*Жизнь в красном цвете* Эдисона Денисова, *рисованный звук* Яниса Ксенакиса).

Тем самым музыка нашла свое *продолжение* [...] *во внемузыкальном, в действии* (Зенкин 2003: 96) — в слове, жесте, игровом концертном, визуалистике, что обусловило утверждение и широкое распространение новых синкретических (но не синтетических) жанров, соединяющих в единое целое — на равноправных началах — театральное, хореографическое, визуальное и музыкальное начала. Синкрезис (жанровый) формируется в условиях равноправия таких компонентов, как музыка, слово, жест, движение, цвет, свет и проч.

Ярким выражением нового жанрового качества являются новые игровые жанровые разновидности, представленные парамузыкальными или парамузыкально-театральными композициями — хэппенингом, перфомансом, мультимедийным проектом, акцией, инсталляцией. Они позиционируют себя незакрепленными в своих границах элементами, текстом и самой формой, где доминирует вероятность отдельного события. Так, в хэппенинге композитор и исполнитель равны по значению, исполнитель действует по законам самоструктурирования, самоодстраивания, приравнивая значение музыки к слову, движению, жесту. Вот почему в игровых жанрах много алеа-

¹¹ Для объяснения такого рода процессов и явлений музыки целесообразна синергетическая методология. Приложение синергетики к сложным процессам композиторского творчества позволяет раскрыть прежде всего феноменологию нелинейности и самоорганизации как природных данностей и тем самым доказывает искусственность, неправдоподобность любой односторонности. При этом особенно ценным является позиционирование синергетической идеи слиянности субъекта и объекта (то есть усиление роли человека в творчестве), где объективируется связь между целостностью творческого сознания и целостностью музыки.

торики, аппроксимаций (в активном привлечении внемузыкального — действий, чтения, хождения по сцене — он близок перформансу), тесно связанных с феноменом интерпретации и творческого замысла, и мира в целом. Такой же мерой в музыкальном постмодернизме, апеллирующем ко Второму авангарду, выступило внутреннее чувство порядка, сформированное опытом слышания музыки, пространственные координаты и графические плоскости, которые в существе своем есть незакрепленный текст, то есть объективированная индетерминантность или рационально трактованная неустойчивость. Безусловно, новые *парамузыкальные* жанры — это целостные конструкции, где есть идея и ее конкретное, индивидуальное воплощение в тех формах, в каких ее мыслит авангардный композитор. Но это уже Новая целостность. В ее основе лежит новый образ детерминизма, тождество противоположностей (а не субъект-объектные отношения, Число, Гармония) и *творящая процессуальность* (*детерминированный хаос* по Елене Князевой 1995: 51), или процесс рождения смысла в его неопределенности и незавершенности.

Таким образом, в результате расширения сферы действия *умного иррационального* произошло расширение границ музыки и музыкального, вплоть до тождества и замены музыкального внемузыкальным, а также усиление роли таких факторов как неопределенность (аппроксимация элементов, формы — в виде *et cetera-форма*), случайность (например, алеаторика формы), нелинейная, или вероятностная логика (*детерминированный хаос*), а также фрактальность, проявившая себя прежде всего на композиционном уровне (коллаж, ортогональная форма, а также графическая композиция). Все это стало приметам не только расширения сферы музыкального, но и утраты музыкой своей автономности, что потребовало дополнительных средств структуризации. Таковыми стали музыкант-исполнитель, чье чувство порядка и представление о целом и целостности выступили в качестве формообразующего начала (новые игровые жанры), композиторские комментарии (у Лючано Берио, Лигети, Штокхаузена), визуально зафиксированное время (Штокхаузен, Кейдж).

В силу того, что:

- 1) авангардная музыка Второй волны дает материал, где композиция демонстрирует единство не противоположных начал, а некое новое (особое) целое с незакрепленными границами и незакрепленным текстом (например, в виде набора *мотивированных* творческим сознанием *случайностей* и т. п.),

- 2) есть произведения, где для целостности создаются условия при тождестве противоположностей (например, звука и тишины в 4'33" Кейджа),
- 3) новые *целостности* существенно отличаются от классической модели, но вместе с тем они организованы и *нерациональное* (случайности, индетерминанты, неопределенности) оформлено,
- 4) часто наблюдается нелинейная процессуальность (алеаторический процесс, фрактальная нелинейность, вероятностная логика), возникает острая необходимость постановки вопроса о сути музыкального постмодернизма, реализующего себя в авангардном композиторском творчестве Второй волны.

Можно сказать, что Новая и Новейшая музыка была одухотворена неустанным поиском какой-то особой формы информационной плотности в звуко-семантической выраженности, которая могла бы стать оптимумом для нового музыкального содержания, сформировавшегося и под воздействием небывалого научно-технического прогресса (электронная музыка, или акусматика) и освоения новых духовных континентов, где царствуют свобода, *внерациональные образы порядка* и сущности, находящиеся за пределами физической реальности (медитативная и интуитивная музыка). Являя собою и неся в себе новое отношение к миру, музыкальный постмодернизм продемонстрировал напряженность и безысходность творческих усилий, ибо результатом творческих исканий стала *рыхлая и аморфная* неопределенность, *тишина*, или *Ничто* (*Indeterminacy, Lecture on Nothing, 4'33" Кейджа, Xi Штокхаузена*).

На наш взгляд, весь драматизм ситуации заключается, во-первых, в отсутствии структуры и критериев эстетического по отношению к авангардной музыке, что не позволяет дать полный и обоснованный ответ о ее художественной ценности. И в этом мы солидаризируем с мнением Светланы Курбатской (Курбатская 1996). Во-вторых, любое новое в искусстве, выходящее за порог *старой* эстетической нормы, если и не воспринимается как радикализм, то по меньшей мере, не имеет соответствующих ценностных критериев ввиду неподготовленности слушателя к пониманию новой (неклассической) музыкальной реальности. С этих позиций можно сказать, что музыкальный авангард как историко-эстетический феномен до сих пор до конца не понят, а значит, и не имеет большой аудитории. В-третьих — движущим стимулом созидательного процесса представителей музыкального постмодернизма был культ новизны, который

заменил собою значение художественной ценности. Подмена интереса к истинному, мерному, гармоническому, целостному интересом к новым типам конструирования, к новизне как смыслу творчества привела к балансированию академического музыкального искусства *острия прогресса* на грани *аксиологического краха* (Мартынов 1999).

Musical Postmodernism: The Problem Definition

Tatsiana Mdivani

Summary

Musical postmodernism (1951–1990) has most fully manifested itself in the music of the Second avant-garde as opposed to the European musical radicalism, which is based on the concepts of rigid rationalism. Appealing to the mosaic world view, to eclecticism and polystylistics, that is, to the paradigm of fullness and breadth. The **musical content** is dominated by the concept of folded meaning, with the phenomenon of change and interpretation being the necessary *condition of existence*; the **image system** is dominated by metaphors, images of the old times, by mythologism, and by a particular interest in non-European cultures; the field of **form generation** – by nonlinearity which has become the basis for several new forms: the open endless form and the open aleatoric form connected with the principle of randomness and improvisation; the **stylistics** – by a universal musical language expressing the multi-meaningful world view and the subtle shades of the human soul; and the **genres** – by the ideas of intertextuality embodied in fundamentally new genres which are represented by such compositions as happenings, performances, acts and installations. Taken as a whole, the logical cultural dominant of the avant-garde branch of musical postmodernism is the idea of a *new synthesis* based upon a fanciful *combination or continuation, prolongation* (by Konstantin Zenkin – Зенкин 2003: 96) of music in verbal expressions (*Sarà, dolce tacere* Luigi Nono), theatrical play (*Aventures* György Ligeti), paintings (Iannis Xenakis's *painted sound*) and *Silence-music* (John Cage's 4'33"). Thus, music has been put into words, gestures and play concertizing which has resulted in strengthening and wide-spreading of new syncretic (but not synthetic) genres.

In the Modern music (the beginning of the 20th century) the basis for composer's concept disclosure was *linear logic* creating the dynamic

structure with its inherent orientation towards the climax at the golden section point. In the Contemporary music the priority is given to *non-linear logic* originating from non-European principles of musical material structuring (from Indian raga, in particular): circle, spiral, monotone static division (*Ligeti*, Karlheinz Stockhausen), where the body of a musical composition is self-aligned and self-organized producing the effect of *orientation towards the emergent integrity* (Князева, Курдюмов 2002: 37).

Литература

- Автономова, Н. (1988). *Рассудок. Разум. Рациональность*. Москва: Наука
- Бергсон, А. (1990). Здравый смысл и классическое образование. *Вопросы философии* 1, 163–168
- Василькова, В. (1999). *Порядок и хаос в развитии социальных систем*. Санкт-Петербург: Лань
- Гегель, Г. В. Ф. (1977). *Энциклопедия философских наук*. Т. 3: *Философия духа*. Москва: Мысль
- Глебов, Игорь [Асафьев, Б.] (1923). Ценность музыки. *De Musica*. Сборник статей под ред. Игоря Глебова. Петроград: Петроградская Государственная Академическая филармония, 5–34
- Григорьева, Г. (2005). Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления. *Теория современной композиции*. Под общей ред. В. Ценовой. Москва: Музыка, 23–39
- Гуссерль, Э. (1998). *Картезианские размышления*. Пер. с нем. Д. Складнева. Санкт-Петербург: Наука, Ювента
- Зенкин, К. (2001). Искусство в свете мифа (изучая философию А. Ф. Лосева). *Культура в эпоху цивилизационного слома*. Материалы международной научной конференции 12–14 марта. Москва: РАН, 592–602
- Зенкин, К. (2003). Музыка в “час нуль” культуры. *Музыка в пространстве культуры*. Избранные статьи. Выпуск 2. Ростов-на Дону: К. Жабинский, К. Зенкин, 71–102
- Князева, Е. (1995). *Одиссея научного разума*. Москва: РАН
- Князева, Е., и С. Курдюмов (2002). *Основания синергетики*. Санкт-Петербург: Алетейя
- Курбатская, С. (1996). *Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики*. Москва: Сфера
- Мартынов, В. (1999). *Философия красоты*. Минск: ТетраСистемс
- Можейко, М. (2002). Постмодернизм. *История философии*. Энциклопедия. Минск: Книжный Дом, 812–815
- Полевой, В. (1991). *Малая история искусств. Искусство XX века: 1901–1945*. Москва: Искусство

- Рубин, М. (1959). Веберн и его последователи. *Советская музыка* 4, 117–184
- Соколов, А. (2005). Музыкальная хронология XX века. *Теория современной композиции*. Под общей ред. В. Ценовой. Москва: Музыка, 14–22
- Стравинский, И. (1971). *Диалоги*. Ленинград: Музыка
- Тахо-Годи, А. (1997). *А. Лосев*. Москва: Молодая гвардия
- Шопенгауэр, А. (1998). *Мир как воля и представление*. Минск: Попурри
- Ястребова, Н. (2001). Цивилизационный слом XX века и поведение искусства. *Культура в эпоху цивилизационного слома*. Материалы международной научной конференции 12–14 марта. Москва: РАН, 558–565

Преломление восточных традиций в архитектонике музыкальных композиций второй половины XX века

Dr. art. Алла Субботняя

*Доцент кафедры музыки Витебского
государственного университета им. П. М. Машерова*

Европейская музыка второй половины XX века претерпела существенные изменения на уровне архитектоники, что нашло свое отражение в новых принципах формообразования и типах форм: *открытая, статическая, ритмическая, момент-форма*. Обращение западных композиторов к философско-мировоззренческим идеям буддийского *Востока* опосредовало обогащение и обновление композиционной техники индивидуальных стилей, способствовало возникновению новых конструкций и форм, стиливому разнообразию. Наиболее ярко эти процессы проявили себя в искусстве постмодернизма (включающего Второй музыкальный авангард), или *Kunstwollen*¹.

Музыкальное искусство эпохи постмодернизма свободно интерпретирует самые разные традиции, в том числе и неевропейские, опираясь на идею метафоры и создавая из традиций своеобразный архив. Множественность традиций предполагает возникновение диалога между *Востоком и Западом* как формы взаимодействия в музыкальном искусстве. Отсюда возникает стилистическое разнообразие, заключающееся в применении различных методов, приемов, форм, апеллирующих к неевропейской культурной традиции. Стилиевой плюрализм (или множественность) постмодернистского музыкаль-

¹ Понятие *Kunstwollen* (в переводе с нем. *художественная воля*) ввел Алоиз Ригль, считавший *Kunstwollen* движущей силой *мирового искусства*. Представители немецкой школы приняли в искусствоведческую терминологию это новое понятие в несколько иной трактовке. Например, Эрвин Панофски предлагал заменить его *художественным намерением*, которое, по его мнению, более приспособлено к кантианской теории научного познания. Умберто Эко считал *Kunstwollen* подходом к работе, способом творческого процесса (*Лексикон неонклассики* [...] 2003: 354).

ного искусства, отчасти инспирированный восточным принципом *все во всем*, органично увязывается с постулатом *индивидуальный художественный стиль*.

Пересмотр классических представлений о созидании и разрушении, порядке и хаосе, серьезном и игровом в искусстве свидетельствовали о сознательной переориентации с классического понимания художественного творчества на конструирование артефактов методом аппликации. На первый план выдвинулись проблемы симулякра, метаязыка, интертекстуальности, контекста — художественного, культурного, исторического, научного, религиозного. Симулякр занял в эстетике постмодернизма место, принадлежавшее художественному образу в классической эстетике, и ознаменовал собой разрыв с репрезентацией как основой классического западноевропейского искусства. Симулякр — образ отсутствующей действительности, пустая форма, артефакт, основанный лишь на метафоре собственной реальности (*Лексикон неклассики* [...] 2003: 409). Ярким примером симулякра в музыкальном искусстве эпохи постмодернизма может служить *Мера времени и тишины* (*Wymiaru czasu i ciszy*) для хора и оркестра (1960) Кшиштофа Пендеревского, в которой генерирующей идеей является музыка, *растворяющаяся в тишине*. Музыкальный материал звучит у сорока солистов и длится 14'30'' минут. Пьеса не имеет финального аккорда и заканчивается на открытом *diminuendo*, уходящем в *никуда* — своеобразный микст сценической акции хора и симфонического концерта. Незавершенность, *открытость, пустота* у Пендеревского символизируют космогонию, бесконечность звуковой материи.

В создании новых музыкальных форм и композиторских техник (например, техника случайностей, спонтанирование), возникших под влиянием восточных концептов, в подаче музыкального материала (например, в виде имитации журчания воды у Джона Кейджа), в ином ощущении пространства, времени (например, *остановившееся* время в статической композиции), в освобождении от индивидуального авторского начала, собственного *Я*, определяющим явился ментальный аспект. Во всех случаях музыканты исходили из понимания того, что *каждая тварь, или чувствующая (как животное), или не чувствующая (как камни или воздух), есть Будда. Каждое сущее есть центр универсума. Поэтому музыка служит средством и условием обнаружения и развертывания сущего. Для этого композитор должен принимать звуки окружающей среды, ежесекундно сопровождающие нас, и освободиться от индивидуального авторского начала, от своего эго, принося-*

щего страдания и отделяющего человека от мира. Либо искусство усиливает эго в его симпатиях и антипатиях, либо оно открывает ум к внешнему миру (цит. по: Переверзева 2006: 66–67).

Интерес музыкального авангарда к восточным традициям на уровне формообразования был связан со стремлением освободиться от определенной типовой конструкции-схемы, свойственной европейской музыке. За основу была взята парадигма *вещь как таковая*, что означает *познать по-восточному, значит, постичь сущность вещей, слиться с существом природы* (цит. по: Переверзева 2006: 65). В области формообразования это было связано с освобождением от предзаданности и линейности процесса интонационного развертывания, от связей музыкальной композиции с законами драмы (то есть динамического построения формы) и *иллюстрированности* чувств и эмоций, характерных для европейской музыки. Другой целью музыкального структурирования европейских музыкантов, испытывающих интерес к восточным традициям, явилось движение к собственно звуку, к его характеристике, к способу извлечения и записи, то есть к природе звука, в том числе и музыкального. Джон Кейдж писал: *Я ориентировался на Восток в отношении музыкальной формы, хотел освободиться от определенной типовой конструкции-схемы, свойственной западноевропейской музыке. Мне кажется, необходимо бороться с формой, избыток которой грозит всеобщей унификацией* (цит. по: Переверзева 2006: 54).

На этой парадигмальной основе родились особые музыкальные формы, не имеющие аналогов в европейской композиторской практике. В результате взаимодействия восточной и западной музыкальной традиции на архитектурном уровне сформировались эволюционные ступени новой морфологии. Юрий Холопов определяет два пути формообразования (Холопов 2002: 380):

- переинтонирование традиционных форм новым языком,
- трансформированная форма (трансформа), т. е. новая форма на основе традиционных принципов.

К числу переинтонированных форм относятся *статическая* (сонорная) и музыкально-театральная (например, *инструментально-театральная* и т. п.), трансформа — *ритмическая* (числовая), *открытая* (алеаторическая), *коллажная*, *графическая*. Остановимся на характеристике важнейших.

Статическая форма — это форма *пребывания* во времени, т. е. *растянутая* во времени музыкальная структура, где структурными уз-

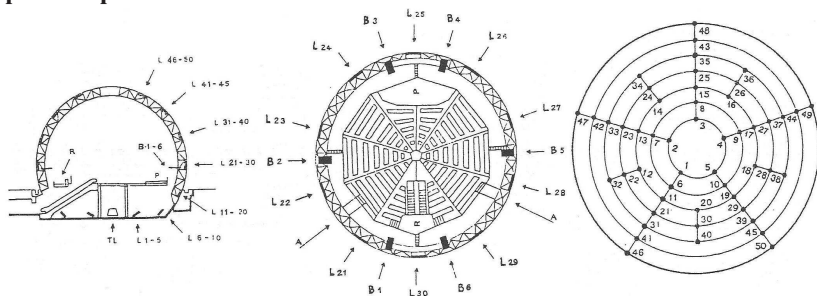
лами являются *здесь, теперь, моменты*. Организованная по какому-либо принципу – повтора, числового ряда, репризности и т. п. – музыка по своему звуковому составу (материалу) может быть сонорной, минималистской, пространственной (стереофонической) и пр., не содержать какого-либо целенаправленного действия и динамики. Еще в начале XX века в европейской практике можно обнаружить такой формообразующий элемент как статика, характерный для музыкального бытия многих внеевропейских культур. В качестве примеров приведем *Звуки ночи* из цикла *На вольном воздухе* Белы Бартока, 3-ю часть *Лирической сюиты* Альбана Берга и др.

Пионером в создании формы неевропейского типа явился Карлхайнц Штокхаузен, который исходил из того, что *все происходящее не развивается от определенного начала к неизбежному концу: концентрация на “сейчас”, на каждом “теперь”, создает словно бы вертикальные срезы, вплоть до вневременности, которую я называю вечностью* (Штокхаузен 1995a: 41). Он выдвинул идею *статической* формы, аналогии которой видел в восточных принципах *недеяния*, созерцания. В основе *статической* формы лежит оригинальная концепция времени Штокхаузена: *Совершенство организации материала предполагает постоянное присутствие единого. Никакого “развития”: только постоянное присутствие сквозной организации в музыке может вызвать состояние медитативного* [выделено мной. – А. С.] *слушания: пребывание в музыке, не требующее предыдущего и последующего, для того чтобы воспринимать единичное...* (Штокхаузен 1995b: 46–47). *Пребывание в музыке* соответствует восточному принципу медитирования, подразумевая особое ощущение времени, лишенное динамической процессуальности, статически сконцентрированное на каждом мгновении. Эта концепция времени, развернувшаяся в полной мере несколько позднее, принципиальна для творческой философии Карлхайнца Штокхаузена. Светлана Савенко пишет о его композиции *Stimmung*:

Это самое убедительное осуществление временных идей композитора, принципа статической момент-формы, поскольку здесь существует точная иерархическая зависимость статического макромира и подвижного, изменчивого микромира. Эта динамическая сопряженность все время ощущается слушателем, переживающим неисчерпаемое богатство момента, растянутого до вечности. Обертонный комплекс здесь – звуковой космос, его формирование и развертывание подобно созданию вселенной, рожденной к жизни творческой волей. Естествен-

ная связь разделов “*Stimmung*” не препятствует открытости композиции: длительность основного аккорда легко представить и как мгновенную, и как бесконечную, ибо его статика вневременна (Савенко 1995: 25).

Пример 1. Карлхайнц Штокхаузен, *Stimmung* (Настрой) для шести вокалистов (1968), схема расположения солистов (В), музыкантов и режиссеров:



В музыке Штокхаузена *восточный пласт* стал не только ресурсом новых музыкальных идей, но и источником духовного обновления, выходом из творческого кризиса. Совпадения важнейших эстетико-философских положений восточного космогонизма и новых принципов музыки Штокхаузена несомненны, порою – буквальные. *Спокойствие, тишина и невозмутимость на Востоке постоянно соприкасается с вечностью*, пишет Дайсэцу Судзуки (цит. по: *История современной зарубежной философии* [...] (1997: 265).

Аналогична трактовка *статической* формы у Дьёрдя Лигети (*Apparitions, Atmosphères*), у Вячеслава Кузнецова (симфонические медитации *Тень стекла*), Джона Кейджа (*Вариации I*), Альфреда Шнитке (*Pianissimo*).

Другой тип архитектоники – *ритмическая форма*; это обычно замкнутая, реже – разомкнутая форма, сконструированная по принципу ритмической организации индийских тала или рага. Понятие *тала* означает принцип метроритмической организации в традиционной индийской музыке (в первую очередь, в раге), основанный на многократном повторении метроритмической секции; каждый тала связан с определенным эмоционально-психологическим состоянием человека. *Ритмическая* форма в целом строится на основе определенного числа.

Примером использования характерных для тала и раги приемов служит сочинение Кейджа *Postcard from Heaven* (*Открытка с небес*)

для 1–20 арф, не имеющее заключительной каденции. Здесь, на каждой нотной странице, выписаны 3 двойные раги — восходящие и нисходящие звукоряды. Исполнитель свободен в выборе и может избрать то или иное направление звукорядов, отделяя их (раги) паузами. Следуя числовому ряду, арфист также может избрать и временную единицу раги: по 5 таких единиц, затем 7 и 8 и т. д. по конкретному ряду, отделяя мелодические фразы паузами. Сочинение характеризуется метроритмической изменчивостью и нерегулярностью. В дефиницию формы введены свобода, импровизационность, индетерминизм. В данной *ритмической* форме особое, символическое значение имеет направление движения. Так, импровизация на *вытянутые* в звуковую линию тоны раги с постепенным завоеванием всего диапазона означает духовное восхождение и постижение божественных истин, посланных на *открытке с небес* (Переверзева 2006: 203).

Симптоматично и описание Кейджем своей композиции *Lecture on Nothing* (Лекция о Ничто), также относящейся к *ритмической* форме. Композиция ритмически структурирована посредством числа. В сочинении число 4 разделено на несколько составляющих: на 2+2, на 2+1+1, на 1+1+1+1 и т. п., и тем самым число 4 явилось формообразующим принципом сочинения. Так, в каждой строке текста по 4 такта, 12 строк образуют мелкий раздел ритмической структуры. Всего образуется 48 разделов по 48 тактов в каждом. Лекция делится на пять крупных частей в следующем соотношении разделов: 7–6–14–14–7. На основе того же числового ряда в *Lecture on Nothing* организованы 48 тактов каждого мелкого раздела. 45 минут лекции были разделены по закону квадратного корня: весь текст — на пять больших частей, те в свою очередь — на пять малых. *Организация посредством квадратного корня дает возможность построить микро- и макрокосмическую ритмо-структуру, которую я нахожу весьма приемлемой и приемлющей. На премьере я растягивал слова, слоги, использовал прием rubato, делал естественные для речи паузы и намеренные остановки в определенных местах согласно числовой формуле* (цит. по: Переверзева 2006: 223). Ритмические структуры представляют основную формообразующую идею композиций Джона Кейджа. Рихард Костеланец пишет: *Ритмический подход Кейджа — это аналог индийского тала, но с началом и окончанием, характерным для западной музыки* (цит. по: Переверзева 2006: 201). Примерами *ритмической* формы являются также *Harawi* Оливье Мессиана, симфония *Слышу... Умолкло...* (форма строится по математической пропорции Фибоначчи), *Чет и нечет* для

ударных и клавесина (соотношение четных и нечетных чисел 2 и 3, символизирующих тьму и свет, определяет ритмическую структуру сочинения) Софьи Губайдулиной.

Важнейшим достижением европейского музыкального авангарда, испытывающего пиетет к восточной традиции, является **открытая форма**, т. е. форма, не имеющая окончания и допускающая различные варианты исполнения (Запевалова 2009). *Открытую* форму отличает ряд особенностей: структурная разомкнутость, случайность, непредсказуемость, смысловая неоднозначность. Форма основана на принципе импровизации, по своей трактовке времени также приближающейся к индийской раге. С метафорой раги *открытую* форму роднит идея бесконечности и многовариантность, своеобразно реализующая восточный принцип множественности. С восточной традицией связан и свободный порядок следования частей в процессе исполнения, базирующийся на идее спонтанирования. *Нет ничего сплошного, цельного [...]. Самое бытие есть мгновенное изменение, ибо где нет перемены, нет и бытия* (Современный философский словарь 1996: 55). В качестве примера приведем Третью сонату Пьера Булеза. Генерирующей идеей создания *открытой* формы явился подход к проблеме случайности в импровизационных формах индийской музыки, свободной от метрических норм (Золозова 1989: 56). Идея бесконечности обрела конкретный вид в *открытой* форме Карлхайнца Штокхаузена (*Zyklus* для ударных инструментов, *Momente* для сопрано, четырех хоровых групп и 13 инструментов).

Отдельные элементы проявления восточных принципов (*все во всем, все из одного*) в формообразовании находим в униформальной музыке, позиционирующей себя **момент-формой**. Момент-форма парадоксальна с точки зрения классического музыкального мышления: с одной стороны, целью музыкального бытия ставится *пребывание* во времени, где время выступает в роли музыкально организованного бытия. С другой стороны, реальное время *останавливается*, тогда как хронологическое *мгновение* в восприятии *разбухает* до психологической *вечности*. В момент-форме Штокхаузен видит своеобразную тенденцию победить конечность времени, *победить смерть* (Штокхаузен 1995б: 45).

Примером момент-формы является *Mantra* для двух фортепиано и ударных, где Штокхаузен обращается к *бесконечному* мелодическому варьированию на основе техники горизонтального дления. В основе сочинения лежит одна интонационная формула, которая *больше, чем*

формулой. Она представляет собой область *сверхсознания*, из которого исходит творческая интуиция. После многократных повторений рождается интуитивное ощущение. Чтение мантр происходит в *застывшем, остановившемся* времени, длящемся и стоящем одновременно, *растекание одного во всем*. Штокхаузен точно указывает, что его собственные представления о мантрах взяты им из книги Сатпрема об индийском мыслителе Шри Ауробиндо³. В интервью по поводу своего сочинения Штокхаузен говорит об индийской философии и мутациях человеческого сознания, о *новом человеке*, воспитываемом такой музыкой, о *растяжении* пространства (Штокхаузен 1995б: 44).

Главным, что связывает это произведение с восточной ментальностью, является *интеллектуальное строение*, т. е. логика построения целого согласно восточному принципу *все из одного*, ритмические колебания формулы, которая лежит в основе этого целого, создают определенное программное поле воздействия на слушателя/исполнителя. Согласно учениям йоги многое из того, что мы создаем, является подсознательным автоматическим программированием через произнесение, проговаривание слов/звуков. Интерпретируя сакральное значение мантр в буддизме, следует выделить тот факт, что произнесенному слову предшествует мысль, которая в свою очередь обладает созидательной силой. Весь смысл заключается в сферах самовнушения и абстрактного умозрения. Именно в композиции *Mantra* Штокхаузен приходит к методу формульности, используя 13-звучное звено, которое разрабатывается на протяжении всего сочинения, тем самым адаптируя восточные идеи в западном музыкальном авангарде (Батюк 1999: 92).

Формула — это музыкальное явление, развивающееся на основе конкретной звуковой структуры, а не сюжета, в этом ее отличие от

³ Книга французского автора Сатпрема *Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания* известна как классическое введение в мировоззрение Шри Ауробиндо (1872–1950) — выдающегося индийского провидца, йоги, поэта и философа. Получив классическое образование в Англии, по возвращении в Индию он становится одним из лидеров национально-освободительного движения, а затем неожиданно оставляет политическую деятельность и полностью посвящает себя йоге и исследованиям человеческого сознания. Литературное наследие Шри Ауробиндо насчитывает 35 томов. Особое место занимает в нем шедевр мировой поэзии — эпическая поэма *Савитри*, которую в Индии называют пятой Ведой.

вагнеровских лейтмотивов, связанных с конкретными персонажами или предметами. Она (формула) содержит в себе не только материал, но и сами законы его развития в отличие от тематизма; имеет зафиксированный музыкальный образ, предполагающий совокупность нескольких устойчивых параметров (ритм, длительность, динамику). Именно из формулы выводится вся ткань произведения путем раскрытия всего заключенного в образе потенциала разнообразных возможностей.

Идею формульной концепции, коррелирующей с восточным принципом *все из одного*, Штокхаузен применил позднее в *Inori* (*Поклонение*) для двух солистов и оркестра, в гепталогии *Licht* (*Свет*) для соло вокалистов, инструменталистов, танцоров, хоров, оркестров, балета и пантомимы, в которой композитор использовал связь музыкального с немusical явлениями (спектрами света, цвета, положением небесных светил, временами года и суток). Цикл основан на раскрытии нескольких сочетающихся между собой ладов, которые отражают опыт психологической медитации, и имеет свой психологический код. Отсюда сложность музыкальной грамматики и необходимость подготовки слушателя к восприятию.

Таким образом, новые тенденции формообразования авангардных композиций инспирированы активным интересом к восточным традициям, трактуемых западными композиторами как фактор обновления устоявшихся стереотипов. Это привело к обогащению и *перештонированию* сложившихся в европейской музыке архитектурных принципов, а также к созданию новых форм, связанных с неевропейским типом мышления. Парадигма множественности музыкального постмодернизма определила новизну музыкального конструирования и архитектурного замысла. Это нашло проявление в композиторской технике европейских музыкантов: алеаторика – музыкальное воплощение теории случайности, сонорика – *пребывание в звучании*, медитативность – музыкальное погружение в мир собственного *Я*, минимализм – лаконизм и простота в использовании музыкальных средств. Все эти способы концентрации музыкального материала представляют собой архитектурный аспект новой музыкальной реальности, которая возникла в результате адаптации восточной традиции в авангардном композиторском творчестве.

Refraction of East Traditions in Architectonics of Musical Compositions in the Second Half of the 20th Century

Alla Subbotniaya

Summary

European musical art of the second half of the 20th century has undergone substantial changes in the level of the architectonics, as reflected in the new principles of forming and types of forms: *open*, *static*, *rhythm*, and the moment-forms. Appeal of Western composers to the philosophical and ideological ideas of the Buddhist *East* was the enrichment and renewal of compositional techniques of individual styles, creating new designs and shapes, variety of styles. Most pronounced of these processes have shown themselves in the art of postmodernism (the second musical avant-garde) or *Kunstwollen*.

The interaction between Eastern and Western musical traditions in the architectonic level, formed a new evolutionary stage morphology. Jurij Holopov defines two ways of forming:

- change of traditional forms with the new language (*static* form),
- transformation, a new form based on traditional principles (*open*, *rhythmic*, the *moment-forms*).

Static form – a form of *stay* in time, *stretched* in time musical structure, where the structural nodes are *here*, *now*, *moments*. It doesn't contain any action and dynamics. *Open* form based on the principle of improvisation, in its treatment of time is also approaching Indian raga. *Rhythmic* form based on a certain number. The *moment-form* based on the principle of *infinite* melodic variation on the basis of a formula.

In the field of architectonic created new form: *open* (Third Sonata of Pierre Boulez, *Zyklus* and *Momente* of Karlheinz Stockhausen), *rhythmic* (*Lecture on Nothing* of John Cage), *static* (*Apparitions*, *Atmospheres* of György Ligeti, symphonic meditation *Shadow Windows* of Vjačeslav Kuznecov), the *moment-forms* (*Mantra* of Stockhausen) associated with the principle of randomness, improvisational music making, meditation and concentration on one thing, with the idea of infinity, mediated with Indian raga. Interest in the musical avant-garde to the eastern traditions at the level of formation was associated with a desire to get rid of certain types of design diagrams, characteristic of European music.

Литература

- Батюк, И. (1999). Формульная композиция Карлхайнца Штокхаузена. В кн.: И. Батюк. *Современная хоровая музыка: теория и исполнение: очерки*. Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 91–110
- Запечалова, Л. (2009). Особенности формообразования в произведениях алеаторической техники композиции. *Культура. Наука. Творчество: материалы III Международной научно-практической конференции* (Минск, 23–24 апреля). Минск: БГУ культуры и искусств, 294–301
- Золозова, Т. (1989). *Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970)*. Исследование. Киев: Муз. Украина
- История современной зарубежной философии: компаративистский подход* (1997). Санкт-Петербург: Лань
- Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века* (2003). Под ред. В. Бычкова. Москва: Российская политическая энциклопедия
- Переверзева, М. (2006). *Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика*. Москва: Русаки
- Савенко, С. (1995). Карлхайнц Штокхаузен. *XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы*. Вып. 1. Под ред. М. Арановского и А. Баевой. Москва: Музыка, 11–35
- Современный философский словарь* (1996). Под общ. ред. В. Кемерова. Москва, Бишкек, Екатеринбург: Академический проект
- Штокхаузен, К. (1995а). Изобретение и открытие. *XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы*. Вып. 1. Под ред. М. Арановского и А. Баевой. Москва: Музыка, 40–42
- Штокхаузен, К. (1995б). Мировая музыка. *XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы*. Вып. 1. Под ред. М. Арановского и А. Баевой. Москва: Музыка, 43–46
- Штокхаузен, К. (1995в). Мультиформальная музыка. *Зарубежная музыка. Очерки. Документы*. Вып. 1. Под ред. М. Арановского и А. Баевой. Москва: Музыка, 46–47
- Холопов, Ю. (2002). Новые формы Новейшей музыки. *Оркестр. Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой*. Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 380–393

**The Contemplating Origins
in Lithuanian Contemporary Music:
The Book of Jerusalem of the North
by Mindaugas Urbaitis**

Mag. art. Violeta Tumasonienė

*The Junior Research Fellow of the Lithuanian Academy of
Music and Theatre, Musicological institute,
Department of Science and Publishing*

Mindaugas Urbaitis (1952) at the end of 20th century was the most radical minimalist in Lithuanian contemporary music, scandalizing the local audience with prolonged compositions built from endless repetitions of seemingly unchanging material, such as hour-long *Trio for three melodic instruments* (1982). The works by Urbaitis of this period are characterized by particular rationalism, integrity and purity.

Johann Sebastian Bach, Anton Bruckner, Johannes Brahms, Wolfgang Amadeus Mozart, Ástor Piazzolla, Richard Wagner, were composers from the past whose fragments of music opuses Mindaugas Urbaitis recreated in his own compositions. These were as the signs of *re-composition* or *recycling* by composer.

Minimalism emerged in Lithuania not as a result of the hippies and their manifestos, as happened in the USA and the Netherlands in 1960s. It wasn't a manifestation of clubs or garages, and even more recording studios, with musicians, often nonprofessionals, who liked jazz or rock, or were fascinated by Indian or African music, partaking (Nakas 2004).

At the end of the 1970s Lithuanian minimalism was being created by academic composers, who had chosen it as to degree legitimized (not in Lithuania), refined aesthetic and technology, which allowed the incorporation and fusion of components of a highly diversified nature – from elementary diatonics to complex structures. According to the composer and musical writer Šarūnas Nakas, fast came eclectically structured pre-minimalist music: instrumental theatre, church, avant-garde and popular music (Nakas 2004).

Lithuanian minimalism took advantage of an interesting historical parallel: an archaic folk music tradition – protominimalist music – the

sutartinės as if it is a powerful load of minimalist inspiration *sutartinės* carry (Urbaitis, Nakas 2006). More than one composition accreted a dense layer of historical, cultural, religious, and resistential semantics.

Different sorts of minimalism took part in works by Bronius Kutavičius in Lithuania, Veljo Tormis and Arvo Pärt in Estonia. Original visions in works by composers were created with yearning for forgotten rites and a time longpast. In every case, the composers were striving for a contemplative and meditative effect.

Another type of minimalism, much closer to its American variety, was chosen by Mindaugas Urbaitis. Certain of his compositions overly emulate the style of Philip Glass and Steve Reich.

Let's return to the composer's opuses on religious texts. Among all his about 60s works (*Mindaugas Urbaitis. Works*), it took a very little part, only eight ones:

- *Behold, My Love*: text from Song of Songs and Robert Herrick for soprano, flute, cello and harpsichord, 2010, 8'30'';
- *Three Liturgical Choirs*: liturgical text for choir, 2005, 10';
- *The Book of Jerusalem of the North*: text from the Old Testament in Hebrew for tenor and violino solo, men's choir, piano, celesta, percussion, 2001, 18';
- *Celebrabo te, Domine*: texts from Psalms in Latin for two sopranos, choir (ssaa), flute, oboe, harpsichord, organ, cello, 2000, 15' (the first version without choir, 1996, 15');
- *A Child is Born in Bethlehem*: text by Martynas Mažvydas for voice, oboe, bells, organ, cello, 1997;
- *Mary the Virgin*: text by Martynas Mažvydas for voice and *kanklės*, 1997;
- *Hymn About the Holy Sacrament* for voice, cello and *kanklės*, 1997;
- *Lacrimosa*: liturgical text for choir (satb), 1994, 5'.

From about eight ones, *Celebrabo te, Domine* is an example of the expression of the Word and Music based on Psalm texts. The statics of a fourth, *marcato* and delays by two notes characterized by successive steps of melody and unexpected leaps by a seventh, ninth and delays by two or more notes. It is the result of the clash between the ancient culture of the Bible world times and the present days. In subsequent work by Urbaitis we can look for the mature piece where the Scriptural Word and Tone are united in close proximity.

We have a special look for the opuses contemplating origins in Mindaugas Urbaitis' composition *The Book of the Jerusalem of the North*;

- texts from the first book of Chronicles, chapter 1: verses 1–9, 17–18, 20–34, 35–42; chapter 2: 1–2, 5–6, 8–9, 16; chapter 4: 24–27; chapter 16: 8, 23, 28, 31, 34, 36;
- the Book of Tobit, chapter 13: 1, 10–11, 19–20.

Some words about the name of the composition by Urbaitis. It may be traced to the most ancient times, when Vilnius (*Vilne* – yiddish) was the city that brought to Lithuanian Jews exceptional fame. The first document mentioning Jews in Vilnius dates back to 1567. In 18th century the great genius Gaon of Vilna emerged. Since then Vilnius became a recognized spiritual center. It was called Jerusalem of Lithuania. There are several versions of the story why Vilnius was so exceptional, but this is only legend (*Why Jerusalem of Lithuania?*). Really Jerusalem of Vilnius is in the North from Jerusalem in Israel, Holy Land.

The biblical descendants of Israel starting from Adam, Abraham, the kings and twelve tribes are recited in the part of choir.

We can see the text in Hebrew prepared by Lara Lempertienė. Because the Book of Tobit isn't in Hebrew Scripture as a canonical text, she works with the text translated from Greek.

Men's choir

The First Book of Chronicles, chapter 1, verses 1–9

1. A-dam set e-noš. 2. Kei-nan ma-ha-lal'el ja-red. 3. Cha-noch me-tu-še-lach la-mech. 4. No'ach šem cham va-ja-fet. 5. Be-nei je-fet// go-mer u-ma-gog// u-ma-di ve-ja-van// ve-tu-val u-me-šech ve-ti-ras. 6. Uv-nei go-mer// aš-ke-naz ve-di-fat ve-to-gar-ma. 7. Uv-nei ja-van// e-li-ša ve-tar-šiša// kit-t im ve-ro-da-nim. 8. Be-nei cham// kuš u-mic-ra-jim// put uch-na'an. 9. Uv-nei kuš// se-va va-cha-vi-la// ve-sav-ta ve-ra-ma ve-sav-te-cha// uv-nei ra-ma// ševa u-de-dan.

Lower we can see the text in English translated from website Bible (quoted after: The First Book of the Chronicles 1901).

1 Adam, Seth, Enosh, 2 Kenan, Mahalalel, Jared, 3 Enoch, Methuselah, Lamech, 4 Noah, Shem, Ham, and Japheth. 5 The sons of Japheth: Gomer, and Magog, and Madai, and Javan, and Tubal, and Meshech, and Tiras. 6 And the sons of Gomer: Ashkenaz, and Diphath, and Togarmah. 7 And the sons of Javan: Elishah, and Tarshish, Kittim, and Rodanim. 8 The sons of Ham: Cush, and Mizraim, Put, and Canaan. 9 And the sons of Cush: Seba, and Havilah, and Sabta, and Raama, and Sabteca. And the sons of Raamah: Sheba, and Dedan.

The musical realisation of these words is very simple: rithmical recitation, intonations of seconds, echo effect, clear rhythm and emotional differences, specially sourced from the words semantic meanings.

Example 1 Rithmical recitation and Example 2 Intonations of seconds see on p. 259, *Example 3 Echo effect* see on p. 260.

On the text of the Book of Tobit the musical realisation are soft (in melody) and in Hebrew intonational segments: especially fourth, tercias, sixths and larger seconds.

Example 4 Tenor. The Book of Tobit, chapter 13: verse 1 see on p. 260.

2. [...] Ha-šem e-lo-him ma'ad-dir// še-me-cha mal-chu-te-cha mal-chut kol'o-la-mim.

(Then Tobit composed this joyful prayer: Blessed be God who lives forever, because his kingdom lasts for all ages)

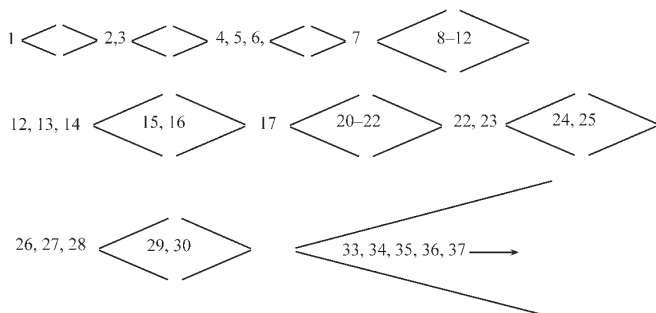
The fifth, larger tercias we can see also in the musical realisation of the words of the Book of Tobit, verses 10–11.

Example 5 Tenor. The Book of Tobit, chapter 13: verse 10–11 see on p. 261.

11. Ha-le-lu-hu be-chi-rei ha-šem// ho-du ve-ra-ne-nu li-šmo.
12. Ve'et je-ru-ša-la-jim kir-jat el// hu pa-kad be-še-vet piš'ech [...]

(Praise the LORD for his goodness, and bless the King of the ages, so that his tent may be rebuilt in you with joy. May he gladden within you all who were captives; all who were ravaged may he cherish within you for all generations to come)

On the table we can see the dynamics scale of *The Book of Jerusalem of the North*.



Example 1. Rithmical recitation

Example 1. Rithmical recitation

Score for Tenor, Baritone, and Bass parts. The lyrics are: A - dam set e - nosh Kei - nan ma - ha - lal -

Dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) for Baritone and Bass parts.

Example 2. Intonations of seconds

Example 2. Intonations of seconds

Score for Br 1, Br 2, Bs 1, and Bs 2 parts. The lyrics are: No-ach shem cham va - ja - fet. Be - nei je - fet go - mer u - ma - gog u - ma - di ve - ja

Dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) for all parts.

Example 3. Echo effect

T *mf* *mp*
 ve - tu - val ve - ti - ras. ve - di - fat ve - to -
 Br 1 *mp*
 van ve - tu - val u - me - shech ve - ti - ras. Uv - nei go - mer ash - ke - naz ve - di - fat ve - to - gar -
 Br 2 *mp*
 van ve - tu - val u - me - shech ve - ti - ras. Uv - nei go - mer ash - ke - naz ve - di - fat ve - to - gar -
 Bs 1 *mp*
 van ve - tu - val u - me - shech ve - ti - ras. Uv - nei go - mer ash - ke - naz ve - di - fat ve - to - gar -
 Bs 2 *mp*
 Uv - nei go - mer ash - ke - naz ve - di - fat ve -

Example 4. Tenor. The Book of Tobit, chapter 13: verse 1

Ten *p* *mp* *pp*
 e - lo - him ha - shem e - lo - him ma - ad - dir
 Ha - shem

Example 5. Tenor. The Book of Tobit, chapter 13: verse 10–11

Ten

pp

mp *5* *3*

Ha - le - lu - hu

mp *5* *3* *3*

Be - chi - rei ha - shem

Ten

2 *5* *2*

ho - du ve - ra - ne - nu li - shmo

p *2*

Ve - et

Ten

2

pish - ech

In *The Book of the Jerusalem of the North* we can see intersections of several cultures: the sources of the Holy Scripture word and their historical transformations, which are deeply etched in the memory of cultural identifications that have melted in the profusion of knowledge and information. Minimalistic stylistics and recitation are tuned up in the composition. The instrumental episodes show the principle of raising minimalistic stylistics.

Example 6 The principle of raising minimalistic stylistics see on p. 263.

Conclusions

1. The biblical descendants of Israel starting from Adam, Abraham, the kings and twelve tribes are recited in the part of choir as the male origin of the word – the name carrier and the dominating diatonal slides in the structure of composition.
2. The instrumental episodes are like attributes of modernism, like modern signs which are showing our period. As Stewe Reich 1968 explained in *Music as a Gradual Process*, [...] *this emotional layer lies outside of the work, since processes such as phasing liberate sound from any intentions, allowing sonic phenomena to occur for their own acoustic reasons* (quoted after: Reich 2002: 35). Mindaugas Urbaitis in his composition shows more than *acoustic positivism* (as Stewe Reich articulates as minimalistic music form), a term developed by Jeremy Grimshaw to describe minimalism's focus on sonic materiality rather than semantic meaning or musical context (Grimshaw 2005: 180). Texts of the Bible are in special biblical semantic meanings and carry its only biblical meanings. Musical context to the biblical text are having a lot of different meanings of the Bible from different ages: from the Old Testament since the Book of Beginnings till the New Testament Revelation of St. John – more than five thousand. From this point, minimalism of Urbaitis is in the strong area of traditional Bible music: without polyphony, women's voices and dances.
3. The texts of the Old Testament are identified according to the elected nation. The biblical interpretation remains in the frames of the verbal (biblical) tradition. The idioms chosen by composer open various possible semantic interpretations. The composer's allusion into Philip Glass' and Stewe Reich' (Puca 1997: 537) music as into one of the

Example 6. The principle of raising minimalistic stylistics

Example 6 is a musical score for five instruments: piano (pf), clarinet (cli), vibraphone (vbf), cello (cel), and soloist (n solo). The score is written in 4/4 time. The piano part features a series of chords, with a *pp* dynamic marking. The clarinet and vibraphone parts have melodic lines, with the vibraphone marked *p*. The cello part has a melodic line with a *p* dynamic marking. The soloist part features a complex, rhythmic pattern with a *pp* dynamic marking. The score is divided into three measures, with the first measure containing a 4/4 time signature.

Example 7. Instrumental insertion

Example 7 is a musical score for a violin solo (vn solo). The score is written in 3/8 time. It features a complex, rhythmic pattern with a *f* dynamic marking. The score is divided into three measures, with the first measure containing a 3/8 time signature. The first measure is marked with a box containing the number 17, and the third measure is marked with a box containing the number 16.

well-known images of Jewish music is especially interesting. The melody and all compositional matter don't function separately, independently but remain in the space of the Holy Word. The musical structure doesn't drown the meaning of biblical text. Maybe due to that the composer needed the instrumental insertions as the signs of the musical identification.

Example 7 Instrumental insertion see on p. 263.

4. Urbaitis doesn't use the sacralising elements of musical work, such as attributes of choral, archaism, avant-garde. Minimalistic stylistics becomes the contemplating origin of the composition.

**Kontemplācijas izcelsme lietuviešu laikmetīgajā mūzikā:
par Mindauga Urbaiša kompozīciju
*Ziemeļu Jeruzalemes grāmata***

Violeta Tumasoniene

Kopsavilkums

Mindauga Urbaiša *Ziemeļu Jeruzalemes grāmatas* (2001) tekstuālie avoti:

- Pirmā Laiku grāmata: 1. nodaļa, 1.–9., 17.–18., 20.–34., 35.–42. vārsmā; 2. nodaļa, 1.–2., 5.–6., 8.–9., 16. vārsmā; 4. nodaļa: 24.–27. vārsmā; 16. nodaļa, 8., 23., 28., 31., 34., 36. vārsmā;
- Tobita grāmata: 13. nodaļa, 1., 10.–11., 19.–20. vārsmā

Mindaugs Urbaitis (1952) 20. gadsimta 90. gados bija visradikālākais minimālisma pārstāvis lietuviešu mūzikā. Viņa stundu garo *Trio trim melodiskajiem instrumentiem* (1982) vietējā publika uztvēra kā skandaložu darbu – visa apjomīgā kompozīcija veidota kā šķietami nemainīga mūzikas materiāla bezgalīgu atkārtojumu virkne. Šajā periodā tapušie Urbaiša skaņdarbi iezīmīgi ar īpašu racionālismu, viengabalainību un stila tīrību. Komponists arvien sliecies uz kontemplatīvām un meditatīvām noskaņām. Šāda minimālisma izpratne dominē arī amerikāņu mūzikā, jo īpaši jūtama sasaukšanās ar Filipa Glāsa stilu.

Rakstā citēts teksts senebreju valodā Lāras Lempertienes versijā. Tā kā Tobita grāmata nepieder pie ebreju Bībeles kanoniskajiem tekstiem, Lempertiene izmantojusi tekstus, kas tulkoti no grieķu valodas; vēl viens tekstuālais avots ir angļu teksti no Bībeles mājaslapas (The First Book of the Chronicles 1901). Šo tekstu tvērumš Urbaiša *Ziemeļu Jeruzalemas*

grāmatā ir ļoti vienkāršs: dominē rečitācija, sekundu intonācijas, atbalss efekts, skaidri uztverams ritms un emocionālas nianšes, kas izriet no atsevišķu vārdu semantikas. Tobita grāmatas teksta interpretācijai raksturīgs klusināts melodijas skanējums un intonatīva saikne ar ebreju mūziku – jo īpaši kvartu, tercū, sekstu un lielo sekundu intervālika.

Rakstā ietverta arī tabula, kurā atveidota *Ziemeļu Jeruzalemes grāmatas* dinamikas skala. Sevišķi jāatzīmē skaņdarbā vērojamā vairāku kultūrslāņu ietekme: šeit pirmām kārtām minami Svētie Raksti un to vēsturiskās transformācijas; neraugoties uz dažādu zināšanu un informācijas pārpilnību, šie pirmavoti dziļi iespiedušies ar kultūrientitāti saistītajā vēsturiskajā atmiņā. Minimālisma gars izpaužas ne vien rečitācijā, bet arī instrumentālajās epizodēs, kur vērojam *minimālisma stilistikas kāpinājuma* principu.

Galvenie secinājumi ir šādi.

1. Izraēlas cilmes bībeles personāži (Ādams, Ābrams, ķēniņi un divpadsmit cilšu pārstāvji), kas atveidoti ar rečitāciju kora partijā, uztverami kā pasaules vīrišķā elementa pirmsākums, un viņu partija, kurā dominē diatonisks izklāsts, gūst galveno lomu kompozīcijā.
2. Instrumentālās epizodes savukārt ir kā modernā (mūsdienu) laikmeta zīmes. Te vietā Stīva Reiha citāts no darba *Music as a Gradual Process* (Mūzika kā pakāpenisks process): [...] *šis emocionālais līmenis pārsniedz jau paša skaņdarba ietvarus, skaņa pakāpeniski atbrīvojas no jebkādas "ieceres" un atklājas kā pašvērtība, akustisks fenomens* (citēts pēc: Reich 2002: 35). Mindaugs Urbaitis savā kompozīcijā atklāj ne tik daudz dažādu skaņu un saskaņu semantisko nozīmi vai muzikālo kontekstu, bet gan *akustisko pozitīvismu* – šo parādību Stīvs Reihs attiecina uz minimālistu mūzikas formu, savukārt pašu *akustiskā pozitīvisma* jēdzienu izstrādājis Džeremijs Grimshovs, lai raksturotu minimālistu koncentrēšanos uz skanisko matēriju (Grimshaw 2005: 189). Bībeles tekstiem ir īpašas, tikai tiem raksturīgas semantiskās nozīmes. Savukārt Bībeles vārdu muzikālais konteksts gūst dažādas (vairāk nekā 5000) nozīmes, kas saistītas ar Bībeli atšķirīgos laikmetos: no Vecās Derības ar Radišanas grāmatu līdz Jaunajai Derībai ar Sv. Jāņa vēstulēm. Urbaiša mīminalisms veidots, stingri ievērojot Bībeles mūzikas tradīcijas: bez polifonijas, sieviešu balsīm un dejām.
3. Vecās Derības teksti atspoguļo izredzētās tautas ideju. Komponista izraudzītās idiomas atklāj ļoti dažādas iespējamās semantiskās interpretācijas. Sevišķu uzmanību saista Urbaiša veidotās alūzijas

ar Filipa Glāsa mūziku – vienu no labi pazīstamiem ebreju mūzikas paraugiem. Melodija un viss tematiskais materiāls nav separāts, autonomš, tas organiski saistīts ar Svēto Rakstu tekstu. Tomēr mūzikas struktūra neseko Bībeles tekstu uzbūvei. Tas acīmredzot skaidrojams tādējādi, ka komponistam bijuši nepieciešami instrumentāli iespraudumi kā viņa muzikālās identitātes zīmes.

4. Urbaitis nelieto parastos sakrālās mūzikas atribūtus, kā korāliskums, dažādas arhaikas izpausmes u. tml.; šajā mūzikā nesaskatām arī avangarda ietekmi. Minimālisma stilistika nosaka skaņdarba konceptuālo ievirzi.

Bibliography

- Grimshaw, Jeremy (2005). *Music of a 'More Exalted Sphere': Compositional Practice, Biography and Cosmology in the Music of La Monte Young*. PhD diss., Eastman School of Music. Ann Arbor: ProQuest/UMI
- Puca, Antonella (1997). Steve Reich and Hebrew cantillation. *Musical Quarterly* 81, 537–555
- Reich, Steve (2002). Music as a gradual process. In: Steve Reich. *Writings on Music. 1965–2000*. Edited by Paul Hillier. New York: Oxford University Press, 34–36

Other sources

- Kodėl “Lietuvos Jeruzalė”. litvakai.mch.mii.lt/vilnius/Default.htm (14.11.2011.)
- Mindaugas Urbaitis. *Works*. <http://www.mic.lt/en/classical/persons/works/urbaitis?ref=%2Fen%2Fclassical%2Fpersons%2F41> (14.12.2011.)
- Nakas, Šarūnas (2004). What Is the Lithuanian brand of minimalism? *Lithuanian Music Link* 8. <http://www.mic.lt/en/classical/info/307> (14.12.2011.)
- Urbaitis, Mindaugas, & Šarūnas Nakas (2006). New postminimalist music in Lithuania. *Lithuanian Music Link* 12. <http://www.mic.lt/en/classical/info/230> (14.12.2011.)
- The First Book of the Chronicles (1901). *American Standart Version (ASV) Bible*. *eBible.org*. <http://worldenglishbible.org/asv/1CH01.htm> org (14.12.2011.)

Mūzikas žanrs Pētera Plakida un Jura Karlsona instrumentāldarbos

Mag. art. Ilona Būdeniece

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas doktorante

Ikviens laikmets mūzikas vēsturē iezīmējas ar zināmiem meklējuma procesiem, pārmaiņām, nestabilitāti. Īpaši spilgti šī parādība atklājas 20. gadsimtā, kurš licis pārvērtēt gadsimtu gaitā nostiprinājušās tradīcijas, tostarp arī žanra sfērā. Kopumā žanra situāciju pagājušā gadsimta mūzikā raksturo divas galvenās tendences. Pirmā atspoguļo centienus attīstīt un pilnveidot jau iepriekšējos gadsimtos nostabilizējušos žanrus. Savukārt otra tendence rosina atteikties no tipizētiem modeļiem, meklējot jaunus žanru variantus. Tādējādi izveidojusies skaitliski iespaidīga kompozīciju grupa, kuru nosaukumos neparādās tik pazīstami un ierasti žanru apzīmējumi kā *simfonija*, *sonāte*, *prelūdija* u. tml. Šo tradicionālo apzīmējumu vietā arvien biežāk lasāmi jauni, oriģināli vai agrākajos laikmetos daudz retāk lietoti nosaukumi, piemēram, *grāmata*, *ainava*, *zīmējums*, *veltījums*, *retrospekcija*, *in memoriam* un daudzi citi.

Viens no žanriem, kam sevišķi bieži pievērsušies gan laikmetīgie ārzemju, gan latviešu komponisti, ir *mūzika*. Raksta mērķis ir aplūkot šī žanra īpatnības divu autoru – Pētera Plakida un Jura Karlsona – daļradē, īpašu uzmanību veltot instrumentālkompozīcijām.

Skaņdarbu, kuru nosaukumos ietverts vārds *mūzika*, vēsturiskās saknes un impulsi sniedzas visai tālā pagātnē. Pirmos paraugus varam attiecināt jau uz 18. gadsimtu; to vidū ir, piemēram, Georga Frīdriha Hendeļa orķestra svītas *Ūdensmūzika* (*Water Music*, 1717), *Karaliskās ugunošanas mūzika* (*Music for the Royal Fireworks*, 1749), kā arī Volfganga Amadeja Mocarta *Mazā naktsmūzika* (*Eine kleine Nachtmusik*, 1787). Interesanti, ka šādu nosaukumu lietojums tomēr turpmāk nekļūst par tradīciju un 19. gadsimtā *mūzikas* žanra attīstība praktiski apstājas.

Būtisku pavērsienu iezīmē 20. gadsimta pirmā puse. Žanra aktualizēšanā nozīmīgu ieguldījumu devis vācu komponists Pauls Hindemits. Viņa spalvai pieder turpat divdesmit partitūru dažādiem instrumentu sastāviem, kuru nosaukumos figurē vārds *mūzika* (to sacerēšana aptver

laikposmu no 20. gadsimta otrās desmitgades¹ līdz pat 30. gadu vidum), piemēram, *Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfe* op. 49, 1930), *Sēru mūzika* altam un stīgu orķestrim (*Trauermusik für Streichorchester mit Solobratsche*, 1936) un daudzi citi. Spilgtas mūzikas radījuši arī tādi komponisti kā Bēla Bartoks (*Mūzika stīgām, sitaminstrumentiem un čelestai/Music for String, Percussion and Celesta*, 1936), Vitolds Ļutoslavskis (*Sēru mūzika/Musique funebre* stīgu orķestrim Bēlas Bartoka piemiņai, 1958), Sofija Gubaiduļina (*Mūzika flautai, stīgām un sitaminstrumentiem/Musik für Flöte, Streicher und Schlagzeug*, 1994), Kšištofs Pendereckis (*Mūzika alta flautai, marimbai un stīgām/Music for Alto Flute, Marimba and Strings*, 2000).

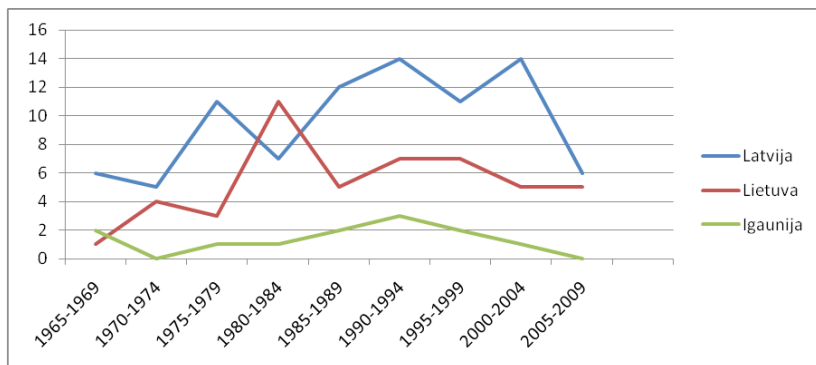
Latviešu komponistu instrumentālajā daļradē skaņdarbi ar nosaukumā ietvertu vārdu *mūzika* visdažādākajos variantos parādās pagājušā gadsimta 60. gados. Pirmo šāda veida kompozīciju radījis Jānis Kalniņš (*Mūzika stīgu orķestrim*, 1965). Starp citiem agrīno *mūziku* autoriem jāmin Artūrs Grīnups (*Mūzika simfoniskajam orķestrim*, 1966), Pauls Dambis (*Svētku mūzika simfoniskajam orķestrim*, 1967), Ģederts Ramans (*Krāces apiet nav laika*, mūzika simfoniskajam orķestrim, 1967) u. c. Sākumā skaņraži vēl visai piesardzīgi izturas pret iespēju rakstīt žanriskā ziņā tik *nekonkrētas* kompozīcijas, turpretī sekojošās desmitgades latviešu mūzikā iezīmējas ar izteikti progresējošu tendenci: atklājas pārstēdzoši intensīvs šāda veida opusu skaita pieaugums, augstāko virsotni sasniedzot pagājušā gadsimta 90. gados². Jāatzīst, ka ne tikai latviešu, bet arī visas Eiropas skaņumākslā tieši kopš 70. gadiem un jo īpaši 80.–90. gados ievērojami palielinās skaņdarbu skaits, kuru nosaukumos tā vai citādi figurē vārds *mūzika*, un šis žanrs kļūst par raksturīgu un stabilu parādību mūzikas kultūrā līdz pat mūsdienām.

Šādu skaņdarbu popularitātes pēkšņais *uzliesmojums* latviešu instrumentālmūzikā rosināja ielūkoties arī mūsu tuvējo kaimiņu – Lietuvas un Igaunijas – komponistu daļradē. Jāsecina, ka kompozīcijas ar nosaukumā

¹ Hindemita pirmā kompozīcija ar nosaukumā ietvertu vārdu *mūzika* tapusi 1917. gadā – *Musik für 6 Instrumenten und einen Umwender*. Diemžēl minētā skaņdarba partitūra nav saglabājusies.

² Latviešu skaņumākslā ir pavisam 89 kompozīcijas, kuru nosaukumos figurē vārds *mūzika*: 60. gadi – sešas kompozīcijas, 70. gadi – 16 opusi, 80. gadi – 19, 90. gadi – 25, mūsu gadsimta pirmā desmitgade – 20 skaņdarbi. Trim kompozīcijām precīzs rašanās gads nav zināms.

ietvertu vārdu *mūzika* tajā pārstāvētas visai plaši, tomēr, spriežot pēc pieejamās informācijas³, latviešu skaņumākslā šādu darbu klāsts ir vēl bagātīgāks:



Lietuviešu muzikoloģe Gražina Daunoravičiene (*Daunoravičienē*) uz 20. gadsimta mūzikas bāzes izstrādājusi savu žanra teoriju. Skaņdarbi, kuru nosaukumos iekļauts vārds *mūzika*, tās ietvaros minēti kā viens no librožanra paveidiem. Ar jēdzienu *librožanrs* autore apzīmē plašu skaņdarbu grupu, kuru nosaukumos nav fiksētas tradicionālu žanru zīmes; proti, librožanrs ir *žanrs bez tradīcijas* jeb *brīvais žanrs* (Дауноравичене 1990: 13).

Pievēršoties librožanra sistēmiskai izpētei, jāsecina, ka ļoti būtiska nozīme ir skaņdarbu **nosaukuma aspektam**. Tieši netradicionālie nosaukumi un to daudzkārtēja atkārtošanās ir pirmais un galvenais impulss, kas norāda uz dažādu jaunu žanru grupu veidošanos 20. gadsimtā. To apstiprina ne tikai Daunoravičiene, bet arī citi mūzikas pētnieki. Piemēram, Aleksandrs Sokolovs raksta: [...] *skaņdarbu ar nosaukumiem Mūzika...*, Kompozīcija nr.... *parādīšanās 20. gadsimtā atklāj kādu īpatnēju tendenci un ļauj secināt, ka šī uzsvērtā, demonstratīvā atteikšanās no tipizētiem žanriem, atpazīstamo žanra zīmju neesamība pakāpeniski kļuvusi par jaunu, noturīgu, stabilu žanra zīmi* (izcēlums mans – I. B.) (Соколов 2007: 10).

³ Autore balstās uz Latvijas, Igaunijas un Lietuvas Mūzikas informācijas centru mājas lapās apkopotajām ziņām par šo zemju komponistu skaņdarbiem.

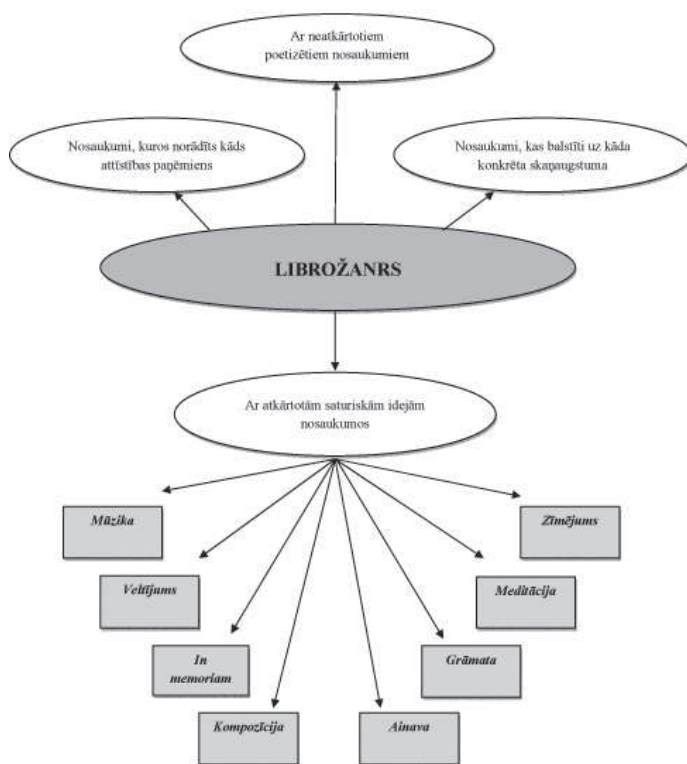
Nosaukuma aspekts arī kļūst par galveno parametru librožanra tipoloģijas veidošanā. Raugoties šādā rakursā, iespējams diferencēt četras dažādas librožanru grupas:

- skaņdarbi, kuru koncepcijas pamatā ir kāds konkrēts skaņaugstums – Terija Railija (*Riley*) *In C* nenoteiktam instrumentu sastāvam (1964), Lepo Sumeras *In Es* divām klavierēm (1978);
- skaņdarbi, kuru nosaukumos akcentēts kāds attīstības paņēmieni – Lučāno Berio (*Berio*) *Sekvences* (13 sekvences dažādiem instrumentiem, komponētas periodā no 1958 līdz 1996);
- skaņdarbi ar neatkārtotiem jeb vienreizējiem (neoprogrammatiskiem) poetizētiem nosaukumiem – Jura Karlsona *Dilstošā mēness zīmes* simfoniskajam orķestrim (1993), Rolanda Kronlaka *Ledus laikmets* klarnetei (2007), Solveigas Selgas-Timperes *Sienāžu taka* stīgu kvartetam, flautai, klarnetei, obojai, sitaminstrumentiem un klavierēm (2005) u. c.;
- skaņdarbi, kuru nosaukumos fiksētas kādas atkārtotas satura idejas. Te iespējams dalījums vēl vairākās apakšgrupās, kuras samērā plaši un daudzveidīgi atklājas arī latviešu mūzikā: piemēram, *veltījums* (Pētera Plakida *Veltījums Brāmsam* klarnetei, čellam un klavierēm, 1999), *ainava* (Pētera Vaska *Ainava ar putniem* flautai solo, 1980, Ērika Ešenvalda *Jūras ainava* klavierēm, 2000), *meditācija* (Pētera Plakida *Meditācija* arfai, 1990, Agra Engelmaņa *Meditācija* čellam, 2002), *grāmata* (Pētera Vaska *Grāmata* čellam, 1978), *in memoriam* (Imanta Mežaraupa *In memoriam* saksofonam, vijolei un klavierēm, 1997); un, protams, *mūzika*, kas ir visbagātāk pārstāvētais librožanra veids latviešu skaņumākslā.

Aprakstīto librožanru iedalījumu var shematiski atainot šādi (skat. 1. attēlu).

Skaņdarbi ar nosaukumu *mūzika* ieņem būtisku vietu vairāku latviešu komponistu – piemēram, Pētera Vaska, Pētera Plakida, Jura Karlsona, Andra Vecumnieka, Georga Pelēča – daiļradē. Šoreiz plašāk pakavēsimies pie Plakida un Karlsona *mūzikām*, kas atspoguļo visai interesantu un daudzveidīgu žanra traktējumu.

Pētera Plakida pašajā skaņdarbu klāstā rodami četri šī librožanra piemēri – *Mūzika* klavierēm, stīgām un timpāniem (1969), *Romantiskā mūzika* vijolei, čellam un klavierēm (1980), *Brīvdabas mūzika* vijolei un simfoniskajam orķestrim (2003), kā arī *Musica Jubilata* vijolei un stīgu orķestrim (2007).



1. attēls

Jau daiļrades sākumos – pagājušā gadsimta 60. gadu otrajā pusē un 70. gadu sākumā – skaņradis ļoti pārliecinoši ienāk latviešu mūzikas aprītē un 1969. gadā iegūst diplomu tolaik prestižajā Vissavienības jauno komponistu skatē tieši par vienu no librožanru grupas skaņdarbiem, proti, *Mūziku* klavierēm, stīgām un timpāniem; tādējādi viņš piesaka sevi kā spilgts un laikmetīgi domājošs autors. Turklāt šis ir arī viens no pirmajiem šāda veida skaņdarbiem latviešu instrumentālmūzikā kopumā. Būtiski akcentēt, ka nosaukuma aspektā tas atspoguļo kopējo tendenci, kas raksturo librožanra *mūzika* attīstības sākumposmu latviešu skaņumākslā: proti, izraudzīts absolūti neitrāls nosaukums *mūzika*. Tādējādi Plakidis savā ziņā turpina Paula Hindemita un Bēlas Bartoka tradīciju, ko, starp citu, sarunā apstiprina arī pats komponists: *Es biju uzticīgs Bartoka seko-tājs, viņa tradīciju ievērotājs un turpinātājs latviešu mūzikā. Acīmredzot*

tas ir pa daļai ietekmējis arī nosaukumu (Plakidis 2010). Tas gan nav vienīgais skaņraža paustais arguments, atbildot uz jautājumu par iespējamajiem iemesliem un impulsiem, kas iespaidojuši šāda nosaukuma izvēli. Komponists sarunā neiztiek arī bez sev tik raksturīgās humora dzirksts un atklāj, ka *nosaukt par mūziku savus skaņdarbus varbūt ir zināmā mērā katra autora uzpūtība. Komponisti iedomājušies, ka tā ir “mūzika”, ko viņi raksta, nevis kaut kāds tur savārstījums* (Plakidis 2010).

Nākamajos opusos komponists vārdam *mūzika* nosaukumā pievieno vēl kādu paskaidrojošu apzīmējumu. Tādējādi rodas *Romantiskā mūzika*, *Brīvdabas mūzika* un *Musica Jubilata*. Šādi nosaukumi ļauj klausītājam jau pirms klausīšanās zināmā mērā emocionāli noskaņoties. Piemēram, *Brīvdabas mūzikas* nosaukumā ietverto domu pats komponists skaidro šādi: *Tas man asociējās ar dabu, ar plenēru, ar mūziku, kas skan atklātā, svaigā gaisā un kas reāli nemaz brīvdabā nav spēlējama, jo tur vajadzētu mikrofonus un labu pastiprinošo aparāturu. Un man personīgi tas nepatīk. Es vienmēr, visu mūžu, esmu devis un dodu priekšroku akustiskai telpai ar dzīvo skanējumu* (Plakidis 2010). Savukārt opuss *Musica Jubilata* vijolei un stīgu orķestrim ir veltīts Plakida domubiedram, pasaules atzinību guvušajam vijolniekam Gidonam Krēmeram kā *sveiciens dzimšanas dienā* (2007. gadā viņš svinēja apaļu 60 gadu jubileju), kas arī izskaidro nosaukuma izvēli.

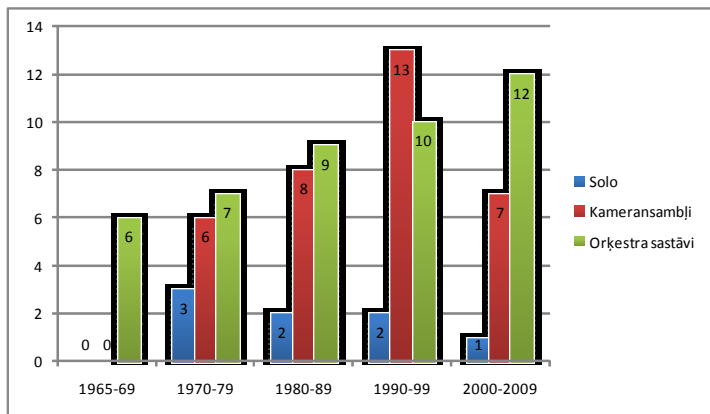
Jura Karlsona daiļradi bagātina pieci librožanra *mūzika* darbi – *Musica pensierosa* čellam un klavierēm (1976), *Vasaras mūzika* simfoniskajam orķestrim (1978), *mūzika simfoniskajam orķestrim 1945* (1985), *mūzika simfoniskajam orķestrim Dilstošā mēness zīmes* (1993), *mūzika divām vijolēm, altam un čellam Nakts gaistošās vizijas* (1996). Autors visiem šīs grupas opusiem devis poētiski tēlainus nosaukumus, tādējādi ievirzot klausītāju vairāk vai mazāk konkrētā emocionālā gultnē. Turklāt Karlsona daiļradē izgaismojas divas raksturīgas tendences:

- vārds *mūzika* ietverts jau pašā nosaukumā kopā ar kādu paskaidrojošu apzīmējumu – *Musica pensierosa* un *Vasaras mūzika*;
- vārds *mūzika* funkcionē kā žanru konkretizējošs apzīmējums, kurš seko pēc poētiskā nosaukuma. Šāda tendence raksturīga hronoloģiski jaunākajiem sacerējumiem.

Tādējādi var secināt, ka librožanru *mūzika* nosaukuma aspektā raksturo poētiski un tēlaini apzīmējumi, kas atklāj kādu ļoti būtisku tendenci – proti, komponistu vēlmi kaut nedaudz, tomēr precizēt tēlaini saturisko ievirzi, sniegt zināmu emocionālo impulsu. Pēteris Plakidis skaidro, ka tas *uzvedina klausītāju domāt kaut kādā noteiktākā virzienā. Simfonija,*

sonāte – tie ir tik pamatīgi iegājuši pasaules mūzikas praksē un tik ļoti vispārīgi (Plakidis 2010). Turklāt šāda ievirze raksturīga ne tikai dažāda veida librožanru grupas skaņdarbiem, bet arī tādiem klasiskiem žanriem kā koncerts vai simfonija; piemēru vidū ir Riharda Dubras koncerts orķestrim un klavierēm *Izgaistošo apvāršņu atklāšana* (1991) vai arī Pēterā Vaska Pirmā simfonija *Balsis* (1991).

Cits būtisks aspekts librožanra *mūzika* attīstībā ir **atskaņotājsastāvs**⁴. Šādā rakursā latviešu komponistu sacerējumus var raksturot kā ļoti variablu un daudzveidīgu. Gandrīz vienādā skaitā sastopami skaņdarbi dažāda veida orķestriem un kameransambļiem. Tomēr kā vienu no pamattendencēm var izcelt virzību uz kamerstilu, jo arī orķestra mūzikā komponisti visbiežāk pievērsušies stīgu vai kamersastāvam. Turklāt orķestri nereti tiek papildināti ar kādu soloinstrumentu vai pat vairāku instrumentu grupu. Savukārt kamermūzikā dominē individuāla pieeja, radot galvenokārt vienreizējus, netipizējamus sastāvus. Kopējo tendenci *mūzikas* atskaņotājsastāva izvēlē latviešu komponistu daiļradē uzskatāmi atspoguļo šāda shēma:



Vēl kāds interesants vērojums – soloinstrumentiem šādi skaņdarbi top samērā reti. Priekšstatam var minēt, ka no visām latviešu komponistu *mūzikām* (turpat 90!) tikai astoņas ir sacerētas soloinstrumentiem.

⁴ Interesanti, ka skaņdarbi ar nosaukumu *mūzika* lielākoties ir tieši instrumentālopusi. Latviešu komponistu vokālajā daiļradē rodami tikai daži *mūzikas* žanra paraugi (kopskaitā septiņas kompozīcijas, galvenokārt vokāli instrumentālajam sastāvam; piemēru vidū ir Agra Engelmaņa *Mūzika* simfoniskajam orķestrim un

Plakida darbos dominē orķestra sastāvs (gan simfoniskais, gan stīgu) apvienojumā ar vienu vai vairākiem soloinstrumentiem. Tikai viena kompozīcija rakstīta kamersastāvam. Savukārt Karlsona *mūzikās* biežāk sastopams simfoniskais orķestris, un nav raksturīgs kāda soloinstrumenta izcēlums. Divi no viņa skaņdarbiem pārstāv kamermūziku, turklāt visai tradicionālā veidolā.

Kopumā var secināt, ka sastāva aspekts kā *mūzikas* žanru raksturojošs parametrs ir nestabils un nenoteikts ne tikai Plakida un Karlsona, bet arī citu latviešu komponistu skaņdarbos.

Kompozicionālā aspektā kā dominējošo tendenci un līdz ar to arī kā iespējamo kritēriju, kas vieno dažādus skaņdarbus, var izcelt uzbūves viendabību. Tā vērojama, piemēram, visās Plakida *mūzikās*. Tomēr jāatzīmē, ka vairāku skaņdarbu formās slēptā veidā integrēts arī cikliskuma princips, kas savukārt ciešā mijiedarbē ar sastāva aspektu kļūst par būtisku norādi uz *vecās* tradīcijas žanru klātbūtni. Viendaļas uzbūvē integrēts cikliskums izpaužas trijās no četrām Plakida *mūzikām*; ņemot vērā arī atskaņotājsastāvu, visās četrās viņa *mūzikās* veidojas saikne ar kādu no *vecās* tradīcijas žanriem, resp., atklājas kāda genotipa (Daunaravičienes jēdziens; Дауноравичене 1992: 100) iezīmes:

- *Mūzika* klavierēm, stīgām un timpāniem – koncertžanra genotips,
- *Romantiskā mūzika* vijolei, čellam un klavierēm – klavieru trio genotips,
- *Brīvdabas mūzika* vijolei un simfoniskajam orķestrim – koncertžanra genotips,
- *Musica Jubilata* vijolei un stīgu orķestrim – koncertžanra genotips.

Interesanti, ka tieši koncertžanra genotipa klātbūtne dominē Plakida librožanra *mūzika* kompozīcijās. Piemēram, par *Romantisko mūziku* vijolei, čellam un klavierēm pats komponists saka: *Tas ir normāls klavieru trio, tikai ar to iezīmi, ka ir ļoti īss un viendabīgs. [...] Varēja nosaukt arī par “Mazu trio” vai “Trio piccolo”, bet “piccolo” tas īsti nav, jo tā saturs ir diezgan pamatīgs. “Piccolo” drusciņ velk uz tādu kā satūra atvieglojumu, ko es šajā gabalā tā kā negribētu atzīt* (Plakidis 2010).

jauktajam korim, 1974, Riharda Dubras *Mūzika ziemas vakara fonā* mecosoprānam, flautai, klarnetei, vijolei, čellam, trijstūrim un klavierēm, 1990, u. c.). Šāda tendence parāda, ka ar jēdzienu *mūzika* tiek īpaši uzsvērta mūzikas kā tīras skaņumākslas būtība: galvenais šajā gadījumā ir pati mūzikas valoda un tās līdzekļi, bez verbālā teksta konkretizējošās klātbūtnes.

Arī Karlsona *mūziku* uzbūvē dominē viendaļība. Tiesa, ir viens opuss – *Vasaras mūzika* simfoniskajam orķestrim – kas ārēji atbilst cikliskuma kritērijam (partitūrā nodalītas trīs atsevišķas daļas). Tomēr šo daļu īpatnējais lakonisms, kā arī komponista dotā norāde *attacca* pēc katras daļas ienes *Vasaras mūzikā* viendaļības iezīmes. Jāatzīst, ka formveides ziņā katrs opuss ir spilgti individualizēts, vienreizējs. Tādējādi Karlsona skaņdarbos atšķirībā no Plakida opusiem neatklājas tik nepārprotama un skaidra saikne ar kādu no *vecās* tradīcijas žanru genotipiem.

Katra skaņdarba formveides loģika ir cieši, būtībā pat nesaraucami saistīta ar tā dramaturģijas risinājumu. Līdz ar to katrs gadījums ir netradicionāls, pat situācijās, kad veidojas tik klasiskas formas kā sonātes forma. Tādējādi arī šis žanru raksturojošais parametrs, līdzīgi kā atskaņotājsastāva aspekts, ir nestabils un brīvs.

Rezumējot analīzes gaitā gūtās atziņas, var secināt: *mūzikas* žanru vienojošais faktors meklējams nevis strukturālās līdzībās, bet gan konceptuālā līmenī. Tas apstiprina Daunoravičienes pausto viedokli, ka saikne veidojas ētisko vērtību izzināšanas, apjēgšanas un ideāla meklējumu kategorijās. Nosaukums *mūzika* vairāk saistās ar nelielām viendaļas kompozīcijām, kurās dominējošā izteiksme virzīta liriski dramatiskā gultnē. Izpētes gaitā ir izkristalizējies kāds interesants vērojums. Proti, mūzika tiek izcelta kā liriska, romantiska, emocionāla māksla ļoti plašā, fundamentālā nozīmē; te vērojama sasaucē ar franču komponista Pola Dikā (*Dukas*) atziņu, ka *mūzikā galvenais princips ir lirisms, neatkarīgi no tā, kādā mērā un formā tas sevi reprezentē* (citēts pēc: Kudiņš 2007: 50). Līdz ar to vienojošais faktors izpaužas satura koncepcijā (dabas tematika, abstrakti filozofiska ievirze, dziļi iekšēji un personiski pārdzīvojumi...).

Iezīmējas neredzams paradoksāls situācija. No vienas puses, komponisti atzīst, ka vēlas attālināties no tradīcijas, no ierastiem, stabiliem, apbētiem principiem. No otras puses, lielā daļā aplūkoto *mūziku* vairāk vai mazāk spilgti vērojama kāda *vecās* tradīcijas žanra genotipa klātbūtne. Tādējādi tieši skaņdarbu brīvie nosaukumi – sākot ar visdažādākajām *mūzikām, veltījumiem* un citiem daudzkārt sastopamiem apzīmējumiem un beidzot ar neiedomājami plašo un krāšņo vienreizējo, neatkārtojamo nosaukumu *buķeti* – ir tie, kas nepārprotami demonstrē vēlmi distancēties un atbrīvoties no tradīcijas. Galu galā, tieši skaņdarba nosaukums ir kā komponista pirmā *uzruna* klausītājam, un tā ir ļoti būtiska. Varam secināt, ka, dodot šāda veida nosaukumus, komponisti apzināti mēģina distancēt klausītājus no tradīcijas.

Lai gan patiesībā nekur tālu jau aizvirzīties nav iespējams, jo pilnībā izvairīties no tradīcijas ir grūti, varbūt pat neiespējami. Viens no iemesliem (un tas ir interesanti) – komponisti, kas pievērsušies *mūzikas* žanram, lielākoties *runā* tradicionālā mūzikas valodā, ja šo jēdzienu izprotam plašā nozīmē (piemēram, te neparādās saikne ar 20. gadsimtā uzplaukušo elektroakustisko mūziku). Līdz ar to visnotaļ saprotams, ka tiek saglabāti fundamentāli mūzikas pamati, kā arī kompozicionālā un formveides loģika, kas gadsimtu gaitā sevi ir pierādījusi un attaisnojusi. Tieši tāpēc praktiski jebkurš skaņdarbs – neatkarīgi no tā nosaukuma – tomēr atspoguļo vairāk vai mazāk spilgti un konkrēti uztveramu saikni ar tradīciju.

Music in Instrumental Music of Pēteris Plakidis and Juris Karlsons

Ilona Būdeniece

Summary

Every period of music is marked by certain artistic seekings, changes and instability. Particularly brightly this phenomenon becomes evident in the 20th century, making us to revalue long-established and crystallized traditions in the long run of centuries, among them in the field of musical genre as well. On the whole, the situation of the music of the last century is characterized by two principal trends. The first of them reflects tendency to continue to develop and improve traditional musical genres formed and stabilized in previous centuries. The latter trend in its turn lights up the tendency to abandon typical models of musical genre, searching new and unconventional variants of genre.

As a result of these processes, group of musical compositions manifold and impressive in terms of quantity is being established, in titles of which we cannot find such common, habitual and well-known labels as *symphony* or *sonata*. Instead of these usual labels of musical genres, novel, non-traditional and previously seldom used titles can be met increasingly, e.g., *Book*, *Landscape*, *Drawing*, *Dedication*, etc.

Musical compositions of both foreign and Latvian composers are rich in pieces, entitled *Music*. According to the concept of musical genre, worked out by Lithuanian musicologist Gražina Daunoravičienė, such compositions, in titles of which the word *music* is reflected, are one of the kinds of so-called *librogenre*. As the concept of genre mentioned above

is based exactly on the music of the 20th century, a large-scale group of compositions the titles of which do not contain any signs of traditional musical genres are designated by the term *librogenre*.

The aim of the paper is to look at and reflect the distinctions of such compositions in the creative contribution of two Latvian composers – Pēteris Plakidis and Juris Karlsons, focusing on instrumental compositions.

Compositions, entitled *Music* are considered and described from different angles.

The historical aspect is viewed – the first *Music* examples, their development, reaching climax in the 20th century.

On the whole, evaluating the development of musical compositions entitled *Music* in terms of chronological aspect in the previous century, it is possible to conclude, that, starting with 1970s such musical works are on the increase.

The title aspect is one of the most essential parameters towards classification of these particular compositions. Exactly untraditional labels of musical compositions and their frequent recurrence have become one of the first and most essential impulses giving a reason to discourse about such a phenomenon like the development of a new kind of musical genre in the 20th-century music.

Basing on this parameter, it is possible to differentiate at least four diverse groups of *librogenre*:

- 1) compositions, the conception of which is based on one particular pitch, reflected in the titles;
 - 2) compositions, in titles of which a certain method of development is emphasized;
 - 3) a group of compositions with unique, non recurrent and poeticized titles. Such compositions are very typical for Latvian instrumental contemporary music;
 - 4) musical works, in titles of which some recurrent ideas are reflected.
- It is possible to subdivide these compositions in yet more different subgroups because of moment of typification, e.g., *Music*, *Dedication*, *In Memoriam*, *Landscape*, *Book*, *Composition* etc.

The aspect of performing staff has also become one of the describing parameters of such kind of compositions. In this respect creative work of Plakidis and Karlsons is reflected within the context of both Latvian and foreign composers, giving a general overview of performing staff and the leading trends. On the whole, looking from this aspect the

group of musical compositions entitled *Music* in Latvian instrumental music can be characterized as very variable and manifold.

The compositional aspect – from comparative angle both common tendencies and individual features are underlined. From this point of view there is one predominant tendency which proves to be a conjunctive criterion of these particular kinds of librogenre. It is a tendency to write their *Music* opuses as single-part compositions.

Consequently it is possible to conclude that a conjunctive factor can be prospected not in any similarities in terms of compositional structure, but in terms of conceptual level. Common situation lights up that the title *Music* is particularly linked with small single-part instrumental compositions in which lyrical dramatic mode of expression is prevailing. In conclusion, it should be mentioned, that, starting with late 20th century Latvian contemporary composers increasingly entitle their music pieces *Music*. Thus, this tendency proves to be a stable and long-lasting phenomenon.

Literatūra

- Būdeniece, Ilona (2010). *Mūzika... kā librožanrs latviešu komponistu daiļradē*. Maģistra darbs. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
- Gillies, Malcom (2001). Bartók, Béla. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrell. Vol. 2. London, etc.: Macmillan, 787–818
- Kudiņš, Jānis (2007). *Neoromantisma tendence latviešu simfoniskās mūzikas stilistiskajā attīstībā 20. gadsimta pēdējā trešdaļā*. Promocijas darbs. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
- Schubert, Giselher (2001). Hindemith, Paul. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrell. Vol. 11. London, etc.: Macmillan, 523–538
- Дауноравичене, Гражина (1990). *Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975–1985 годов)*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Вильнюс
- Дауноравичене, Гражина (1992). Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. *Laudamus*. Москва: Композитор, 99–106
- Соколов, Александр (2007). *Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества*. Москва: Композитор

Citi avoti

- Katalogi* [Latvijas komponistu skaņdarbu saraksti]. <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731> (29.10. 2008.)
- Kudiņš, Jānis. *Karlsons, Juris*. <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=2958&profile=1> (27.03.2011.)
- Kudiņš, Jānis, un Mārīte Dombrovska. *Pēteris Plakidis*. <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=294&profile=1> (26.03.2011.)
- Music Export Lithuania* [Lietuviešu komponistu skaņdarbu saraksti]. <http://www.mic.lt/en/classical/persons/41> (24.03.2008.)
- Musician Database. Edition 49* [Igauņu komponistu skaņdarbu saraksti]. <http://zzz.zzz.ee/edition49/composers> (28.03.2008.)
- Plakidis, Pēteris (2010). Intervija Ilonai Būdeniecei. Diktofona sarunas atšifrējums raksta autore personīgajā arhīvā

IV. ATSKAŃOTAĲMĀKSLA

Саулюс Сондецкис: о творческом взаимодействии композитора и исполнителя как факторе развития музыки

Dr. habil. art. Леонидас Мельникас

Профессор Литовской академии музыки и театра

Имя Саулюса Сондецкиса (1928) неотделимо от истории музыки XX века. Он неустанный пропагандист и распространитель творчества своих современников, инициатор многих новых произведений, близкий друг и соратник нескольких композиторов, вошедших в круг классиков искусства нашего времени.

Распространение музыки по сути невозможно вне исполнительской деятельности. Благодаря ей слушатель знакомится с новейшим творчеством, приобщается к нему. Именно публичное исполнение является условием включения созданных композитором сочинений в актуально функционирующую культуру. Непрозвучавшая, неисполненная музыка для слушателя реально не существует, так как, не услышав ее ни разу, он никогда и не узнает о ее существовании.

В своих записях Сондецкис не раз касался этих важнейших вопросов предназначения исполнителя. Свое видение роли исполнителя в обеспечении коммуникации между композитором и слушателем он выразил следующим образом: *Исполнитель, будучи посредником между композитором и аудиторией, соединяет слушателя с автором прочной нитью живой музыки. Талантливое исполнение как бы возвращает к жизни красоту музыки, скрытую в нотной записи* (Sondeckis).

Исполнительская деятельность имеет и другой крайне интересный и важный ракурс. Функция исполнителя отнюдь не ограничивается лишь актом *озвучивания* музыкального произведения. Не менее важно, в каком виде и каким образом исполнитель выносит его на суд слушателя. Ведь в памяти и сознании слушателя произведение отпечатывается в таком облике, который придает ему исполнитель. Не то, что создал композитор, а то, как это воспроизвел испол-

нитель, является объектом восприятия слушателя. В этом смысле исполнитель — неизменный соавтор композитора, а интерпретация — синтетический продукт их совместного творчества. Именно в таком качестве исполнитель является одним из творцов музыкального ландшафта своего времени, звуковая форма которого — результат того, что и как делает исполнитель. Создаваемый его усилиями и талантом звуковой мир рождает новые образы в сознании слушателя, служит источником вдохновения и дальнейших идей для композитора.

Ответственность исполнителя еще более возрастает, когда на него возлагается честь первого исполнения. В противоположность обычной практике, когда интерпретация сочинения опирается на сложившиеся традиции и исходит из устоявшихся моделей понимания, готовя премьеру, исполнитель лишен такой возможности, вынужден сам прокладывать себе путь. В этой ситуации он выступает творцом новых традиций, создает опыт, которому следуют и который учитывают другие. Он делает то, что до него никто не делал, ибо каждое новое произведение — всегда шаг в неизведанное, обретение нового качества музыкального мышления (конечно, если это на самом деле искусство, а не его имитация, когда композитор не создает ничего нового, а лишь в который раз повторяет уже давно найденное им самим или, что еще хуже, другими). Поэтому не только композитор, но и исполнитель становится первооткрывателем новых музыкальных горизонтов. Именно таким является Саулюс Сондецкис. Его заслуги в области современной музыки очень велики.

Творческая деятельность Сондецкиса началась еще в середине 50-ых годов XX века. Это было время, когда литовский репертуар для камерного оркестра был невероятно скуден. По сути он ограничивался лишь несколькими сочинениями, которые нетрудно перечислить:

- небольшая пьеса Юозаса Науялиса (*Juozas Naujalis Презы (Svajonė, 1921)*), в оригинале написанная для струнного квартета и часто исполнявшаяся в переложениях для различных инструментальных составов,
- две сюиты для струнного оркестра (1940, 1945) Юозаса Каросаса (*Juozas Karosas*),
- Концерт для органа и струнного оркестра (1949) Стасиса Вайнюнаса (*Stasys Vainiūnas*).

С первых шагов своей деятельности Сондецкис коренным образом начал менять ситуацию. Он много общался с композиторами, поощрял их творческую активность, всегда был готов исполнять но-

вые сочинения. Не удивительно, что литовский репертуар стал быстро пополняться.

Первым произведением, написанным специально для руководимого Сондецкисом Литовского камерного оркестра, были *Три танца* (*Trys šokiai*, 1961) Тейсутиса Макачинаса (*Teisutis Makačinas*). Спустя несколько месяцев, впервые прозвучал Второй концерт для фортепиано с камерным оркестром (1961) метра литовской музыки Балиса Дварионаса (*Balys Dvarionas*). Партию фортепиано на премьере этого произведения исполнял сам автор, который, кстати, сыграл очень значительную роль в становлении коллектива и в выработке приоритетов его развития. Думается, что ориентация Сондецкиса на тесное сотрудничество с композиторами в немалой степени возникла, благодаря его исключительно теплым и плодотворным взаимоотношениям с Дварионасом.

Вслед за первыми опусами, предназначенными для Сондецкиса и его оркестра, быстро возникла целая череда новых произведений. Творческими партнерами оркестра на протяжении многих лет были Стасис Вайнйюнас (*Stasys Vainiūnas*), Витаутас Клова (*Vytautas Klova*), Юлюс Юзелюнас (*Julius Juzeliūnas*), Эдуардас Бальсис (*Eduardas Balsys*), Альгирдас Бражинскас (*Algirdas Bražinskas*), Римвидас Жигайтис (*Rimvydas Žigaitis*), Витаутас Лаурушас (*Vytautas Laurušas*), Феликсас Байорас (*Feliksas Bajoras*), Освальдас Балакаускас (*Osvaldas Balakauskas*), Бронюс Кутавичюс (*Bronius Kutavičius*), Витаутас Баркаускас (*Vytautas Barkauskas*), Анатолийус Шендеровас (*Anatolijus Šenderovas*), Тейсутис Макачинас (*Teisutis Makačinas*), Борис Борисов (*Borisas Borisovas*), Гиедрюс Купрявичюс (*Giedrius Kuprevičius*) и многие другие. Сондецкис трепетно и заботливо относился к своим авторам, сделал очень многое для того, чтобы их произведения прозвучали наилучшим образом, стали достоянием общественности Литвы и за ее пределами.

Рассматривая с расстояния в несколько десятилетий взаимоотношения Сондецкиса с литовскими композиторами, мы можем проследить очевидную закономерность обратной связи — изменяющаяся исполнительская стилистика дирижера как бы провоцировала композиторов на новые творческие искания; в свою очередь и их новации служили стимулом для художественного обновления Маэстро, обретения им новых горизонтов исполнительской выразительности. Вот как свой взгляд на подобный ракурс в деятельности исполнителя выразил сам Сондецкис: *Творческая связь исполнителя и автора*

обычно бывает очень тесной, вдохновляет их обоих. Исполнитель творческое вдохновение черпает в талантливо созданной музыке, но часто и у композитора новая художественная идея возникает после того, как он услышит исполнение, согретое искренним чувством (Сондецкис).

Связь между исполнительской манерой руководимого Сондецкисом оркестра и постепенно меняющимися творческими ориентациями его авторов имеет вполне документально зафиксированный след в музыкальном наследии тех лет. Так, на начальном этапе своего становления, когда Сондецкис и его оркестр следовали за традиционными для интерпретаций середины XX века романтическими устремлениями, композиторское творчество также свидетельствовало о той же романтической эстетике; позднее, по мере обновления оркестром своего исполнительского облика и актуализации манеры художественного высказывания, в творчестве композиторов наметились аналогичные тенденции — все в большей мере стали ощущаться попытки коренным образом пересмотреть систему взглядов, двигаться в направлении дальнейших художественных трансформаций.

Все это обуславливало очевидные параллели и разного рода пересечения в искусстве Сондецкиса и его излюбленных авторов — исполняя современную музыку, приспосабливаясь к исходящим из нее новым вызовам, Сондецкис расширял палитру выразительности своего оркестра; композиторы же, знакомясь на концертах оркестра с новейшими достижениями своих коллег, обогащали свой слуховой опыт новыми представлениями, обретали новые стимулы творчества. В этом как раз и выражались обратные связи системы взаимодействия композитора и исполнителя, благодаря чему усиливался позитивный энергетизм дальнейшего развития, отчасти гасились негативные тенденции самоуспокоенности и ретроградства.

Связь Сондецкиса со своими современниками композиторами никак не может быть ограничена лишь литовскими мастерами. По мере того, как его слава распространялась за пределами Литвы, а концертная деятельность охватывала все новые страны, ширился и круг его общения. К нему все чаще и все более издалека обращались композиторы с предложениями о сотрудничестве, с просьбами об исполнении.

Динамика контактов с композиторами на первых порах закономерно подчинялась требованиям тогдашней *политической географии*. Вначале эти контакты завязывались в пределах СССР. Первыми, с кем у Сондецкиса наладилось тесное взаимодействие, были компо-

иторы Латвии и Эстонии — среди них в первую очередь следует отметить Яана Ряэтса, Петериса Васкса. Сотрудничество с ними продолжалось много лет. Не менее тесные связи сложились с композиторами из других регионов — Мирославом Скориком из Украины, Олегом Янченко, который сначала жил в Минске, позднее в Москве (он посвятил Сондецкису несколько своих композиций), Сулханом Насидзе из Грузии, Чары Нурымовым из Туркмении, Феликсом Янов Яновским из Узбекистана. Достаточно скоро к этим именам прибавились авторы из Германии, Австрии, Финляндии, Польши.

Во многом знаковым рубежом обретения нового качества в творческом общении с композиторами для Сондецкиса стал 1977 год, когда в круг его постоянных музыкальных партнеров вошли Альфред Шнитке и Арво Пярт, творческие искания которых в то время в СССР находились на грани дозволенного. Именно эти композиторы, ныне почитаемые как классики музыки XX века, в значительной мере повлияли на систему ценностей, с позиций которой Сондецкис отныне исходил в своих взглядах на новую музыку. Конечно, это вовсе не означало, что он перестал общаться с другими композиторами или начал отвергать другие взгляды на пути развития современной музыки — как и раньше, многие композиторы находили в его лице заботливого, вдумчивого и очень заинтересованного партнера, который всегда был готов откликнуться на предложения о совместной работе. Однако все же близкие творческие контакты с двумя выдающимися реформаторами музыкального искусства нашего времени стали для него во многом приоритетными.

В знак дружбы к Сондецкису Шнитке и Пярт посвятили ему свои произведения, он же был первым исполнителем ряда их сочинений.

Альфред Шнитке

Произведения, посвященные Сондецкису:

- *Concerto grosso* № 1 (1977; посвящение Гидону Кремеру, Татьяне Гринденко, Саулюсу Сондецкису),
- *Concerto grosso* № 3 (1985; посвящение Саулюсу Сондецкису и Литовскому камерному оркестру).

Произведения, впервые исполненные Сондецкисом:

- *Concerto grosso* № 1 (1977; солисты Гидон Кремер, Татьяна Гринденко),
- *Concerto grosso* № 3 (1985; солисты Татьяна Гринденко, Олег Крыса),
- Канон для струнного оркестра и скрипки соло (транскрипция Канона Альбана Берга 1985; премьера в том же году),

- *Quasi una sonata* (сочинение 1985, премьера 1986 – Шнитке впервые после первого инсульта пришел на концерт),
- *Sutartinės* (сочинение и премьера 1991).

Арво Пярт

Произведение, посвященное Сондецкису и впервые им исполненное:

- *Orient & Occident* (по заказу международного фестиваля *Berliner Festwochen*, сочинение и премьера 2000).

Сондецкис в своих концертах часто исполнял произведения как Шнитке, так и Пярта, сделал многое для продвижения их творчества на большую концертную сцену. Судя по всему, именно Сондецкисом Шнитке был впервые исполнен в Большом зале Московской консерватории (1977) – в самом престижном зале СССР, и с этого времени его произведения стали закупаться Министерством культуры, что тогда было непреложным условием для исполнения. В качестве пианиста Литовского камерного оркестра Сондецкис впервые создал возможность до той поры невыездному Шнитке выехать за рубеж (ноябрь, декабрь 1977: ФРГ, Австрия), и они совместно приняли участие в ряде авторитетных форумов современной музыки. Кстати, в программу тех же концертов в Москве, Германии и Австрии было включено и произведение Пярта *Tabula rasa* (1977). Несомненно, эти концерты сыграли особую роль в творческой биографии обоих композиторов.

И Шнитке, и Пярт высоко ценили Сондецкиса, дорожили сотрудничеством с ним. В архиве Сондецкиса имеются рукописи их произведений, в которых особый интерес вызывают авторские правки, внесенные композиторами уже в ходе последних, *предпремьерных* репетиций.

Так, например, Шнитке вносил коррективы в готовившийся к исполнению Сондецкисом вместе с Гидоном Кремером и Татьяной Гринденко *Concerto grosso* № 1 буквально до последнего момента – последние поправки были сделаны в имевшиеся в распоряжении композитора два дня между вильнюсской (12 апреля 1977) и московской (14 апреля 1977) премьерами сочинения. В случае с *Concerto grosso* № 3 Шнитке сделал достаточно серьезные изменения уже после премьеры в Санкт-Петербурге (тогда Ленинграде), и в Москве произведение прозвучало уже в новом облике – в пятой части сочинения чембало было заменено на челесту и был переписан заключительный фрагмент, который был дополнен завершающим эпизодом *просвет-*

ленного характера, что придало всему произведению несколько иной философский смысл. Все это проливает свет на творческий процесс композитора, характер его работы с исполнителем, поиск возможностей наиболее выразительного воплощения своих замыслов.

Об отношении Шнитке и Пярта к Сондецкису свидетельствуют обращенные к нему их теплые слова. Шнитке на программе концерта, в котором впервые звучало *Concerto grosso* № 1, написал небольшое посвящение, где трижды, после каждого предложения, использовал восклицательный знак: *Попасть в руки Саулюса Сондецкиса — самая большая удача для композитора! Желая этого себе (и всем своим коллегам) еще много раз! Но самое большое счастье для музыканта — быть просто слушателем замечательного исполнения Моцарта, Мессиана, Шуберта, Гайдна, Баха (и многих других прекрасных композиторов)! А. Шнитке, 14.04.77 (Шнитке 1977).*

В таких же восторженных тонах и характерной минималистской манере выдержана и дарственная надпись Пярта на диске с записью его *Tabula rasa* в исполнении Сондецкиса, Кремера и Гринденко: *Дорогой Саулиус, то, что мне хотелось Вам передать словами, никогда не может сравниться с тем, что сказано Вашими руками. Моя глубокая благодарность. Ваш А. Пярт, 19.03.97 (Пярт 1997).*

Перечень известнейших композиторов нашего времени, с которыми близко общался и сотрудничал Сондецкис, конечно, не ограничивается лишь именами Шнитке и Пярта. В числе тех авторов, кто облекли его своей дружбой и доверием, были и такие гранды русской музыки, как Родион Щедрин, Эдисон Денисов, Сергей Слонимский и Софья Губайдулина.

Так, Слонимский посвятил ему свою Восьмую симфонию (1985), которая впервые прозвучала под управлением литовского дирижера. Еще одним впервые исполненным Сондецкисом произведением Слонимского стал *Весенний концерт* для скрипки и струнного оркестра (1983; солистом в этой премьере был Сергей Стадлер).

Эдисон Денисов дважды доверил Сондецкису первое исполнение своих сочинений — ими стали *Камерная музыка* для альта, клавишина и струнных (1982, премьера 7 мая 1983, Москва; солист Юрий Башмет) и *Пять каприсов Паганини* для скрипки и струнных (1985, премьера 5 февраля 1986, Москва; солист Олег Каган).

Все это свидетельствует об исключительных заслугах Сондецкиса в распространении и утверждении нового искусства, о той значительной роли, которую он сыграл в развитии культуры нашего времени.

Объяснение, почему именно Сондецкис стал музыкантом, на долю которого выпал счастливый жребий оказаться в эпицентре главных художественных событий эпохи, на самом деле достаточно прост. В искусстве очень важен творческий созидательный заряд, благодаря которому художник оказывается на острие исканий. Сондецкис им обладает в полной мере. Не удовлетворяясь тем, что есть, он неизменно смотрит в будущее, открыт для новаций.

Созидательность всегда была качеством, отличавшим деятельность Сондецкиса. Свою карьеру он начал с создания Литовского камерного оркестра (1960) — по тем временам, оркестра совершенно нового типа. Об успешности его опыта свидетельствует то, что впоследствии этот оркестр стал примером для подражания, *возвестил* новую эру в оркестровом музицировании. Продолжение имели и другие его начинания. И, конечно же, созидательный потенциал Сондецкиса нашел яркое выражение и в его активном участии в возникновении, распространении и утверждении новой музыки. Многим авторам он открыл дорогу к слушателю, помог им найти себя в мире музыки.

Достижения Сондецкиса являются следствием гармоничности его личности, свойственной ему позитивной направленности мироощущения, отзывчивости, готовности прийти на помощь. Несомненно и то, что важнейшим условием и гарантом его успеха является огромный талант.

Удивительные качества Сондецкиса — человека и художника — совершенно неожиданным образом высвечены и точно очерчены в адресованном ему письме Петериса Васкса, среди произведений которого также есть одно, впервые исполненное литовским дирижером: это созданный по заказу международного Зальцбургского фестиваля и на нем прозвучавший концерт *Fernes Licht (Дальний свет)* для скрипки и струнного оркестра (солист Гидон Кремер, оркестр *Kremerata Baltica*, 1997). Васкс дает удивительно верный ответ на вопрос, что является главным в творческом общении художников, каким в глазах композитора является идеальный исполнитель:

23.III.84

Уважаемый профессор,

Пишу Вам, потому что хочу еще раз поблагодарить за тот незабываемый вечер в Рижской консерватории 23.III.

Вы творили чудеса! Не знаю, не помню, когда еще испытывал такое чувство счастья, как в тот вечер. Все звучало так просто, понятно, а в то же время неповторимо, необыкновенно. Спасибо за эти чудесные мгновенья, которые еще много дней и месяцев будут светить мою жизнь!

Да, разрешите мне, профессор, хоть с опозданием поблагодарить Вас и за все доброе, что Вы делали для меня, когда я учился в Вильнюсе.

Вы меня приняли (даже 2 раза) в струнное отделение консерватории, я рос, слушая Ваши концерты, играя под Вашим руководством, беседуя с Вами, чувствуя Вашу доброту, Вашу преданность искусству. В том, что я стал человеком, что я теперь композитор, что я пишу музыку от сердца к сердцу, присутствует во многом и Ваша заслуга.

Дорогой профессор, пусть музыка под Вашим руководством еще много лет звучит во многих концертных залах мира, делая людей лучше и даруя им любовь в этом холодном и жестоком мире. И не будет для меня больше счастья, чем слышать мою музыку в Вашей интерпретации.

С глубоким уважением, Ваш Pēteris Vasks

Именно благодаря неповторимому сочетанию человеческих и художественных качеств, непосредственно и тонко отраженных в послании Васкса, Сондецкис стал таким значимым и видным персонажем истории музыки XX века.

Saulius Sondeckis: On the Creative Interaction of Composer and Performer as a Factor of Development of Music

Leonidas Melnikas

Summary

Saulius Sondeckis' name is indivisible from the history of 20th century music. He is not only an indefatigable propagandist and diffuser of the art of his contemporaries, an initiator of many new works, but, what is more, he was lucky to work with and become close friends with several composers who have entered into the ranks of classics among contemporary art.

The diffusion of music is, in essence, impossible outside of performance art, thanks to which the listener is introduced to the latest creations. Public performance is a condition to the inclusion of a work of a composer into the real and functioning culture of today. Unvoiced and unperformed

music really does not exist for the listener, who never hears it and thus never comes to know it.

On the other hand, the responsibility of the performer before history is not limited only to the act of *sounding out* a musical piece. The form and vision which the performer brings to the listener is no less important. After all, in the memory and conscience of the listener, the piece is imprinted in the form given to the piece by the performer. It is not what the composer created, but rather that which the performer has reproduced that becomes the object of the listener's perception. In this sense, the performer is a constant co-author of the composer, whereas interpretation is a synthesized product of their joint art.

A performer's responsibility is all the greater when he has the honor of being the first to perform a work. In contrast to the usual practice, when interpretation of a piece is based on existing traditions and derives from settled models of understanding, in preparing for a premiere the performer has to do without such assistance. In this situation, it is the performer himself who invests new artistic traditions and draws the pathways of future development, not to mention that all future performers, having reference to his initial performance, will take into account his experience. He does something that no one did before. Every new work is always a step into the unknown, the obtainment of a new quality of musical thinking (provided, of course, it is really art and not its imitation, when a composer does not create anything new, but only repeats once again something long ago found by him, or – worse – by others). Therefore, following the composer, the performer in a different artistic pace and in other creative forms becomes a discoverer of new musical horizons. That, precisely, is Saulius Sondeckis.

Архивные материалы

- Sondeckis, S. *Apie Aleksandrą Livontą*. Рукопись, личный архив С. Сондецкиса
Васкс, П. (1984). Письмо С. Сондецкису 23 марта. Рукопись, личный архив
С. Сондецкиса
Пярт, А. (1997). Записки на обложке диска *Arvo Pärt: Tabula rasa* (ECM Records, ECM 1275, 1984). Рукопись, личный архив С. Сондецкиса
Шнитке, А. (1977). Записки на программе концерта 14 апреля (в том числе премьеры его *Concerto grosso* № 1). Рукопись, личный архив С. Сондецкиса

Инструментально-интонационные средства исполнения многоголосия на аккордеоне в контексте эволюции клавишных музыкальных инструментов

Mag. art. **Владимир Бабарико**

преподаватель Витебского государственного университета

Проблема интонационной выразительности в сольном исполнительстве на музыкальных инструментах темперированного строя: к определению понятия инструментально-интонационные средства

Вследствие начального отождествления понятия интонации в музыке с точностью извлечения звуков по высоте развитие учения об инструментально-исполнительских средствах интонирования проходило главным образом в методике игры на инструментах нетемперированного строя. При этом стремление к вокально выразительному исполнению на инструментах темперированного строя¹ обозначалось формально, в качестве идеала, недостижимого вследствие отсутствия средств управления высотой и филировкой извлекаемых тонов. Так, на титульном листе своих клавирных инвенций Иоганн Себастьян Бах указывал на важность приближения инструментального исполнения к гибкости вокального задачей добиться *певучей манеры игры*²

¹ Августа Малинковская отмечает: [...] *практика исполнительства на органе, на инструментах семейства клавирных — клавишине, клavierкорде, ранних фортепиано — [...] обостряла чуткость музыкантов к процессу интонирования* (Малинковская 1990: 23); *требовательность слуха к связности звучания, к гибкой непрерывности звукосопряжения [...] вытекает из интонационной, всегда действующей закономерности* (Малинковская 1990: 22).

² Юрий Понизовкин, обсуждая проблемы интерпретации клавирных произведений Иоганна Себастьяна Баха, говорит о том, что в эпоху барочного стиля *необходимая интонационная гибкость естественно реализовывалась оркестровыми инструментами и к л а в и к о р д о м*. *На клавишине и органе времен Баха, лишенных такой гибкости, экспрессия достигалась в основном высоким уровнем владения артикуляцией* (Понизовкин 1996: 26).

(цит. по: Браудо 2001: 4). Широко известны слова Генриха Нейгауза о необходимости научиться *“петь” на рояле* (Нейгауз 1999: 75).

Очевидно, что мотивацией возникновения вышеозначенных установок в исполнительстве послужили взаимоотношения творческих устремлений музыкантов и объективных возможностей средств интонационного выражения музыкального содержания на конкретном инструментарии. Научное обобщение обусловленности таких возможностей в инструментально-исполнительской деятельности свойствами извлекаемого на музыкальном инструменте тона находит свое описание в отдельных положениях артикуляционной теории Исая Браудо, где ученый предлагал *назвать произношением (музыкальным) в широком смысле слова [...] выразительные переменчивые процессы внутри ноты* (Браудо 1973: 191; здесь и далее все выделения шрифтом в цитатах мои. — В. Б.), *которые составляют неотъемлемое свойство [...] вокального исполнения [...] и игры на струнных и духовых инструментах, а область явлений, связанных с [...] ограниченным видом процесса внутри ноты, [...] произношением в узком смысле слова (или артикуляцией)* (Браудо 1973: 191). Последнее понятие Исая Браудо соотносил с выразительными качествами клавишных музыкальных инструментов (фортепиано и органа) в связи с отсутствием широких возможностей по управлению воспроизводимым на них звучанием, ограниченностью средств интонационного объединения извлекаемых тонов. Исая Браудо не включает в свои исследования описание свойств звучания, извлекаемого на ручных гармониках³. При этом, инструменты данного семейства обладают качествами,

³ Гармоника — общее название музыкальных инструментов, где звук образуется посредством колебаний свободно проскакивающего металлического язычка, вызываемых нагнетаемой воздушной струей. Определения *губная, ручная, ножная*, относящиеся к гармонике, означают тип воздушнонагнетания. Михаил Имханицкий классифицирует ручные гармоники по специфике воздушнонагнетания, разделяя их на гармоники с *вертикальным и горизонтальным движением меха* (Имханицкий 2006: 31, 33). Аккордеон относится к последнему из указанных видов ручных гармоник (с горизонтальным движением меха); следует также уточнить, что губные, ножные гармоники, а также ручные гармоники с вертикальным движением меха в системе музыкального образования и соответствующей исполнительской практике не используются. В настоящем исследовании рассматриваются механико-акустические свойства ручных гармоник с *горизонтальным движением меха* (Имханицкий 2006: 33).

способствующими *произношению в широком смысле слова* (Браудо 1973: 191), по способу звукоизвлечения относятся к клавишным музыкальным инструментам.

В качестве определения зависимости интонационных средств исполнительства от типичных механико-акустических свойств используемого музыкального инструмента можно интерпретировать слова Бориса Асафьева о *становлении в тоне, в звуконапряжении, т. е. интонационности, свойственной всем инструментам, но каждому качественно особо* (Асафьев 1971: 363). Последователь идей интонационной теории Бориса Асафьева Августа Малинковская рассматривала вопросы становления и развития практики и теоретического осмысления фортепианно-исполнительского интонирования в европейской музыкально-инструментальной культуре, отмечая: *[...] организация исполнителем процесса оформления звукоотношений всегда носит инструментально-конкретный характер и связана с комплексным взаимодействием средств и приемов выразительности* (Малинковская 1990: 181). При этом данный исследователь, в отличие от Бориса Асафьева, выделяет примат стилиевой формы исполняемой музыки над инструментальной органикой (типичными механико-акустическими свойствами музыкального инструмента). При разработке концепции *художественной техники баяниста* (Давыдов 1990: 25) Николай Давыдов рассматривал *специфику использования и трактовки средств музыкальной выразительности и выразительных инструментальных ([...] баянных) средств в исполнительстве* (Давыдов 1990: 28) и определил, что *совокупность художественно-выразительных возможностей музыкального инструмента составляет его “интонационность”* (Давыдов 1990: 32). Данным исследователем уточняется, что под *интонационностью* он понимает *способность инструмента к выразительному произнесению разнообразных мелодических оборотов* (Давыдов 1990: 32). Учитывая безусловность влияния механико-акустической специфики музыкального инструмента на выразительность воспроизводимого на нем звучания, необходимо подчеркнуть, что первичным в сольно-инструментальном музыкальном исполнительстве является субъективно реализуемый интонационный процесс. Очевидной, с нашей точки зрения, является необходимость объединения понятий, отражающих материальные средства сольно-инструментального музыкального исполнительства (т. е. механико-акустические свойства музыкального инструмента), с формами исполнительских действий, реализующих интонационную логику воспроизводимой музыки.

На основании анализа вышеуказанных установлений **инструментально-интонационные средства** сольного исполнения музыки можно определить как совокупность типичных механико-акустических свойств музыкального инструмента и форм исполнительских действий по художественно-смысловому объединению тонов, воспроизводимых на данном инструменте. Указанный процесс объединения осуществляется через управление высотой, громкостью, длительностью, тембром извлекаемого тона, а также посредством регулирования взаимоотношений указанных параметров в сумме воспроизводимых тонов с целью достижения художественной выразительности исполнения различных типов музыкальной фактуры. Возможности такого управления, которое можно условно назвать *музыкально-инструментальным интонированием*, определяются механико-акустическими свойствами музыкального инструмента.

Материально-историческое развитие инструментально-интонационных средств музыкального исполнительства отражает стремление человека к реализации интонационной сущности музыки и проявляется в совершенствовании инструментальной органики и исполнительской техники. В сольном исполнительстве закономерности такого развития определяются спецификой управления извлекаемым на инструменте тоном, где инструментально-интонационные средства образуют объективную по возможностям своего использования общность. В тех видах музыкально-инструментального исполнительства, где возможно сольное воспроизведение многоголосия, система инструментально-интонационных средств (по закономерностям которой осуществляется материальное развитие музыкального инструмента при сопутствующих изменениях в исполнительской школе и композиторском творчестве) расширяется, включая в себя возможности расслоения и суммирования пластов музыкальной ткани, количество которых ограничивается потенциальной интонационной плотностью исполняемой на инструменте фактуры. В зависимости от типа воспроизводимого многоголосия (гомофония, полифония) количественный показатель данного параметра определяется качеством интонационных пластов фактуры. Инструментально-интонационные средства сольного исполнения многоголосия есть материально обусловленный потенциал действий исполнителя по обес-

печению интонационной связи тонов на уровне фактурного пласта⁴ и на уровне фактуры⁵.

Базовые сольно-инструментальные интонационные средства исполнительства на клавишных музыкальных инструментах

В современной академической концертной практике сольное исполнение полифонии (музыкальной фактуры, характеризующейся одновременным сочетанием двух и более мелодических линий) осуществляется преимущественно на клавишных музыкальных инструментах – органе, фортепиано и аккордеоне. Многотембровый готово-выборный баян – наиболее совершенный музыкальный инструмент семейства ручных гармоник, прогрессивная клавиатурная разновидность аккордеона⁶. Рассматриваемые в настоящем исследовании механико-акустические свойства аккордеона в равной степени характерны для его клавишной и кнопочной клавиатурной разновидности (в производстве музыкальных инструментов в рамках единого модельного ряда аккордеоны с правой клавиатурой орган-

⁴ Т. е. потенциал действий, обеспечивающих одноголосное и гетерофонное суммирование (объединение) воспроизводимых тонов в фактурный пласт.

⁵ Здесь подразумеваются средства расслоения и суммирования интонационных (фактурных) пластов по признакам их функций в исполняемой фактуре.

⁶ Следует пояснить, что с 30-х–40-х годов XIX века (практически с момента своего изобретения Кириллом Демианом в 1829 году) аккордеон совершенствовался как музыкальный инструмент с особой, преимущественно кнопочной клавиатурной раскладкой – изначально с продолговатыми клавишами в один, затем с более короткими клавишами квадратной (позднее – круглой) формы в два и три ряда. Клавиатуру органного (фортепианного) типа начали внедрять в середине 50-х годов XIX века в целях популяризации аккордеона – музыкального инструмента, имевшего на тот момент хроматический звукоряд и множество разновидностей клавиатурной раскладки (Имханицкий 2006: 56; Harrington 2001: 61). Конструктивное превосходство кнопочного аккордеона (баяна) в семействе ручных гармоник подтверждается отдельными преимуществами в возможностях исполнения созвучий более широкого интервального диапазона. В целом, в мировом профессиональном обучении игре на аккордеоне, академической концертной практике наблюдается тенденция по сокращению использования инструментов с правой клавиатурой органного типа.

ного (фортепианного) и кнопочного типа демонстрируют равные тембровые и прочие акустические показатели воспроизводимого на них звучания).

Типичное свойство клавишных инструментов — темперированный строй — определяет процесс выразительного исполнения музыки на них как совокупность действий по ритмической, динамической и тембровой организации воспроизводимого звучания. При отсутствии средств управления высотой извлекаемых тонов объективные преимущества исполнительства на указываемых инструментах (наряду с диапазоном воспроизводимого звучания) обнаруживаются в потенциале воспроизведения многоголосия — прежде всего полифонии — благодаря количественному объему и качественным показателям одновременно извлекаемых тонов (стабильной звуковысотности). Определение сольного исполнения многоголосия как генеральной функции исполнительства на клавишных музыкальных инструментах находит свое подтверждение в истории развития европейского инструментализма, преобладании данного типа фактуры в музыке для указанной группы инструментов⁷.

Для последовательного определения инструментально-интонационных средств исполнительства на клавишных музыкальных инструментах (органе, фортепиано, аккордеоне) необходимо рассмотреть интонационные предпосылки звукообразующих устройств указанных инструментов и характер их механико-акустического совершенствования.

Базовые сольно-инструментальные интонационные средства исполнительства на клавишных музыкальных инструментах обуславливаются возможностями управления извлекаемым тоном и представляют собой характеристики исполнения атаки, потенциальной длительности и филировки воспроизводимого на инструменте звука.

При последовательном конструктивном совершенствовании игровой трактуры органа специфичным, обусловленным принципом звукообразования качеством данного инструмента остается постоянство атаки воспроизводимого тона. Благодаря внедрению и совер-

⁷ Так, Августа Малинковская определяет *специфику и историческую миссию клавиризма* (Малинковская 1990: 49) следующим образом: *В клавирной музыке осуществилось как движение от полифонического многоголосия к гомофонному стилю, так и в значительной мере синтез принципов полифонического и гомофонного мышления* (Малинковская 1990: 49).

шенствованию молоточкового механизма, инструментально-интонационные средства фортепианного исполнительства имеют в своей основе гибко изменяемую атаку звука, находящуюся в прямой зависимости от характера прикосновения к клавише. На фоне константных тембро-динамических гамм клавесина и органа (Браудо 1976: 48) возможности управления громкостью воспроизводимого на фортепиано звучания явились новым, убедительным средством интонационной выразительности, что способствовало конструктивному совершенствованию данного инструментария и широкому распространению соответствующей исполнительской практики. В подтверждение указанных тенденций показательно следующее заключение Бориса Асафьева: [...] *фортепиано и рояль с их мелодическими возможностями побеждают клавесин* (Асафьев 1971: 363). Вследствие особенностей звукообразующего устройства аккордеона (ручных гармоник) изменение характера атаки воспроизводимого на нем звука осуществляется путем управления силой давления воздуха на металлические язычки (голосб) посредством меховедения, а также скоростью подъема клавиатурных клапанов через туше. При наблюдающемся росте качества механики инструмента конструктивное совершенствование аккордеона в отношении возможностей произвольного изменения атаки исполняемого звука не носит принципиальный характер.

В сравнении с существующими акустическими музыкальными инструментами современный орган обладает максимальной длительностью извлекаемого звучания, ограничиваемой временем нажатия на клавишу, что явилось следствием эволюции системы нагнетания воздуха в трубы органа. Потенциальная длительность звучания извлекаемого на фортепиано тона ограничена продолжительностью колебания струн. В результате включения в конструкцию фортепиано механизма поднятия демпферов (правой педали) параметр длительности непрерывного воспроизведения звучания (времени затухания колебания струн) был значительно увеличен. Продолжительность извлекаемого на аккордеоне тона обуславливается величиной профиля проскакивающего под воздействием нагнетаемого воздуха язычка (соответствующего извлекаемому тону), плотностью закрытия проемных клапанов (качеством клавиатурной механики) и ограничивается необходимостью смены направления движений мехом. В целом, инструментально-интонационные средства аккордеонного исполнительства, касающиеся продолжительности извлекаемого звучания,

получили незначительное совершенствование путем увеличения количества меховых борин и обеспечения необходимой герметичности конструкции аккордеона.

Отметим, что на инструментах с темперированным и нетемперированным строем исполнительское интонирование воплощается через обеспечение выразительности линейного развития воспроизводимой музыки доступными средствами. Особо важным сольно-инструментальным средством интонационно выразительного исполнения мелодии (интонационного пласта) является филировка — управляемое усиление и угасание — последовательно воспроизводимых тонов.

Один из исследователей музыкального исполнительства, органист Даниил Процюк, пишет о том, что *статуарность — то есть законченность в любой момент — есть наиболее характерный признак органного звучания* (Процюк 1997: 86). Динамика мелодического становления на органе — горизонтальная координата фактуры, как отмечает исследователь, *автоматична и схематизирована* (Процюк 1997: 100). Также Даниил Процюк указывает на то, что *природа линейного мелоса [...] вокальная, орган же лишь удобен для полифонического голосоведения*, отмечая: *[...] звук на нем не филируется, он не мелодический* (Процюк 1997: 100). За исключением внесения в конструкцию органа швеллерного механизма, что в незначительной степени позволило придавать воспроизводимому звучанию эффекты *crescendo* и *diminuendo*, инструментально-интонационные средства филировки исполняемого на органе тона себя не обнаруживают. Слуховое ощущение филировки воспроизводимого на фортепиано звучания создается исполнителем через управление амплитудой громкостно-динамических градаций атаки и затухания связываемых тонов. Инструментально-интонационные средства, представляющие исполнителю возможность значительно изменять, усиливать громкость воспроизводимого звука на стадиях, последующих атаке, в фортепианном исполнительстве отсутствуют. Уникальность инструментально-интонационных средств исполнения на аккордеоне⁸ — среди клавишных музыкальных инструментов — проявляется в возможностях управления филировкой воспроизводимых тонов (действия меховедения) посредством произвольно изменяемого громкостно-динамического глиссандо (в отличие от ступенчатой громкостной динамики воспроизводимого на фортепи-

⁸ Описываемая особенность в равной степени характерна для звукоизвлечения на всех видах ручных гармоник.

ано звучания)⁹. Такая возможность управления извлекаемым тоном приближает аккордеонное исполнительство к выразительности вокального искусства, *аффективно-эмоциональному речевому тону*¹⁰ (Асафьев 1971: 344).

Наряду с совершенствованием воздухонагнетательного механизма органа, давшим инструменту стабильность громкости и тембра извлекаемого тона, последовательно осуществлялось увеличение общего количества и разновидностей органных труб, внесение в конструкцию инструмента элементов, обеспечивающих вариантное тембровое многообразие его звучания. Исполнительские действия по объединению извлекаемых на органе тонов в мелодическую линию проявляются в ритмической организации воспроизводимых тонов, а также в предустановке тембра исполняемой мелодии путем включения тех или иных органных регистров, посредством чего ее звучанию сообщаются свойственные определенному набору труб тембровые и громкостные акустические характеристики воспроизводимых тонов. Одноголосное суммирование воспроизводимых на фортепиано и аккордеоне звуков обеспечивается описанными выше средствами исполнения атаки, потенциальной длительности и громкостной филировки. Наиболее эффективными из указанных средств в фортепианном исполнительстве является управление атакой, в аккордеонном — филировка извлекаемого тона. В рассмотрении интонационных средств аккордеонного исполнительства выявляется определяющая роль громкостно-динамического управления воспроизводимым звучанием действиями меховедения.

Сравнительный анализ инструментально-интонационных средств сольного исполнения полифонии на органе, фортепиано и аккордеоне

Клавишные музыкальные инструменты конструктивно располагают средствами для единовременного сольного исполнения нескольких интонационных линий с сохранением проистекающих из особенностей звукообразовательного устройства взаимозависимостей извлекаемых тонов. Основные принципы исполнения различных

⁹ Объединению исполняемых на баяне тонов в единую интонационную линию помимо действий меховедения также способствует туше (см. далее).

¹⁰ Николай Давыдов отмечал п е в у ч е с т ь звучания как *наиболее художественно значимое качество баяна* (Давыдов 1990: 41).

типов музыкальной фактуры (по сути, общие правила использования инструментально-интонационных средств), выработанные академической исполнительской школой, направлены на обеспечение баланса между выразительностью отдельных интонаций¹¹ и взаимообусловленностью всех элементов исполняемой фактуры по вертикали и горизонтали.

Исходным для исследования инструментально-интонационных средств сольного исполнения полифонической фактуры является определение потенциальной интонационной плотности (количества исполнимых единовременно интонационных пластов, т. е. мелодических линий) воспроизводимой на инструменте полифонии. Многоголосие на органе может озвучиваться солистом на нескольких клавиатурах, каждой из которых будет соответствовать тембр того или иного набора органных труб. Отсутствие возможностей управления атакой и филировкой воспроизводимого на органе тона делает самостоятельность исполняемых в пределах одной клавиатуры интонационных пластов условной. Из заявлений специалистов в области органного исполнительства о том, что *такие понятия, как суммирование и расслоение в органной фактуре отсутствуют по причине абсолютной конкретности всех звуковых пластов органа* (Процюк 1997: 107) становится ясным: при безусловном фактурном расслоении основой выразительного исполнения полифонии на органе служит артикуляционная точность воспроизведения многолинейной музыкальной ткани.

Потенциальная плотность исполняемой на фортепиано полифонии определяется возможностями мануальной техники исполнителя¹² к осуществлению громкостно-динамического суммирования и расслоения пластов полифонической фактуры посредством туше. Объективные (конструктивные) возможности тембрового расслоения воспроизводимого на фортепиано звучания отсутствуют¹³. Ощущение

¹¹ Границы экспрессии исполнения одноголосия обусловлены инструментально-интонационными средствами базового уровня (см. выше).

¹² Даниил Процюк противопоставлял константности звучания Werk'ов (клавиатур и связанных с ними наборов труб) органа громкостно-динамическую вариантность воспроизводимых на фортепиано линий музыкальной фактуры, *где под руками мастера вырастает любое количество пластов* (Процюк 1997: 98).

¹³ Евгений Тетцель отмечал, что на фортепиано *невозможно изменять звуковую краску отдельного звука при одинаковой силе звука* (цит. по: Мартинсен 2003: 49).

той или иной тембровой окраски воспроизводимого на фортепиано звучания создается действиями туше, следующими за моментом удара молотка (-ов) по струне (-ам).

Плотность воспроизводимого на аккордеоне многоголосия, вследствие более тесного расположения клавиш (кнопок) на инструменте, количественно превосходит соответствующие возможности фортепиано¹⁴ и обнаруживает условное сходство с органным потенциалом в общем характере предустановления принципиальных тесситурно-тембровых различий интонационных пластов исполняемой фактуры. Так, плотность исполняемого на аккордеоне многоголосия численно приближается к органной возможностью одновременного воспроизведения фактурных пластов на трех различных в тембровом отношении клавиатурах (басовая — выборная — правая). Тембровой дифференциации звучания, извлекаемого на данных клавиатурах аккордеона, способствует также различие исходных громкостных уровней параллельно воспроизводимых (на вышеуказанных клавиатурах) тонов. Инструментально-интонационные средства исполнения многоголосия на аккордеоне, в сравнении с органным потенциалом, характеризуются большей степенью условности тембро-динамической дифференциации интонационных пластов воспроизводимой фактуры, что компенсируется подчеркиванием громкостной динамики той или иной линии действиями меховедения, а также незначительной филировкой линий посредством туше. Вследствие объективного отсутствия возможностей многолинейного громкостно-динамического расслоения многоголосия, только воспроизводимого на ручных гармониках (общий неизменяемый принцип звукообразования)¹⁵, инструментально-интонационные средства аккордеонного исполнительства материально совершенствовались путем конструктивного усиления дифференциации тембров клавиатур и расширением воз-

¹⁴ Указываемое обстоятельство в большей степени касается кнопочной разновидности аккордеона. Перспективы использования правой педали фортепиано при исполнении многоголосия (полифонии) в данном контексте не учитываются.

¹⁵ Наряду с сохранением данного принципа в современных конструкциях ручных гармоник (в т. ч. аккордеона) следует упомянуть о создании в начале XXI века экспериментальной модели баяна с двумя мехами и дифференциалом, позволяющими создавать совершенно различную динамику между партиями обеих рук (Имханицкий 2006: 325).

возможностей выбора тембра звучания, воспроизводимого в пределах одной клавиатуры (стандартным для клавиатуры правого полукорпуса аккордеонов конфигурации профессионального уровня на сегодняшний день считается набор из пятнадцати регистров, представляющих собой различные варианты сочетаний четырех голосов¹⁶, воспроизводимых при нажатии на одну клавишу).

Универсальным для исполнительства на клавишных музыкальных инструментах (единственным для органного исполнительства) является способ объединения извлекаемых тонов в интонационную линию и дифференциации таких построений между собой в исполняемом многоголосии с помощью различных штриховых характеристик (артикуляции). В рамках аккордеонной артикуляции может осуществляться незначительная по степени градаций громкостная дифференциация интонационных пластов, производимая через туше¹⁷.

Объем звучания исполняемого на аккордеоне многоголосия, определенный количеством, тесситурой, длительностью и совокупной контекстной громкостью голосов фактуры, прямо отражается на динамике процесса меховедения, на необходимости осуществления смен направлений движения меха, в результате которых возникают не характерные для полифонической ткани общие цезуры. Посредством главной конструктивной особенности аккордеона — единовременной и слабодифференцируемой подачи воздуха из меха ко всем голосам — обеспечивается уникальная мелодическая *непрерывность звуковыявления* (Асафьев 1971: 344) полифонии, но также создается и определенная симметричность филировки ее линий, исполняемых в рамках предустановленного тембрового и громкостно-динамического соотношения голосов.

¹⁶ Используются варианты звучания от одного до четырех голосов со следующим звуковысотным расположением: два в унисон и по одному голосу, звучащему на октаву ниже и выше основного (номинального) тона.

¹⁷ Незначительное изменение громкости извлекаемых на аккордеоне тонов обеспечивается той или иной глубиной нажатия клавиш, прямо влияющей на поднятие клавиатурных клапанов, на объем воздуха, подаваемого к соответствующим язычкам (т. е. на громкость воспроизводимых тонов). Описываемый способ фактурного расслоения исполняемой на аккордеоне полифонии (через туше) реализуется вне зависимости от действий меховедения, суммирующих громкостную динамику воспроизводимого многоголосия.

Выводы

Художественно-смысловое объединение тонов, воспроизводимых на музыкальном инструменте, осуществляется исполнителем через управление высотой, громкостью, длительностью, тембром извлекаемых звуков (в рамках фактуры того или иного типа). Возможности такого управления, которое можно условно назвать музыкально-инструментальным интонированием, объективно определяются механико-акустическими свойствами музыкального инструмента. Понятия, отражающие материальные средства сольно-инструментального музыкального исполнительства (т. е. механико-акустические свойства музыкального инструмента) и формы исполнительских действий, участвующие в реализации интонационной логики воспроизводимой музыки, для успешного поиска решений проблем соответствующей практики необходимо рассматривать в совокупности (как инструментально-интонационные средства).

В механико-акустическом совершенствовании клавишных музыкальных инструментов помимо общего увеличения диапазона и потенциальной длительности извлекаемых тонов выявляется стремление к раскрытию ресурсов тембровой и громкостно-динамической интонационной выразительности воспроизводимого звучания. Материальное развитие инструментально-интонационных средств исполнения многоголосия на клавишных музыкальных инструментах проходило в различных направлениях. Так, у инструментов, имеющих в основе звукоизвлечения струны, оно привело к монотембровой¹⁸, клавишно-ударной конструкции фортепиано с переменным громкостно-динамическим соотношением тонов — безусловным средством расслоения исполняемой полифонической фактуры. Эволюция клавишно-пневматических инструментов (органа, ручной гармоники¹⁹) была обозначена наращиванием потенциального интонационного

¹⁸ В конструкции фортепиано не сохранилась система октавных удвоений воспроизводимых на клавиатуре тонов.

¹⁹ Определение пути совершенствования гармоник в рамках ручного типа с *горизонтальным движением меха* (Имханицкий 2006: 33) было обусловлено возможностями гибкой филировки (громкостного изменения) исполняемого на данном инструментарии звучания. Филировка извлекаемых тонов действиями меховедения является ведущим средством обеспечения интонационной выразительности музыки, воспроизводимой на указанном виде гармоник.

объема исполняемой фактуры, средств ее тембрового расслоения и акустической силы воспроизводимого звучания.

Специфика инструментально-интонационных средств аккордного исполнительства проявляется на базовом интонационном уровне (исполнение одноголосия) и уровне воспроизведения многоголосия в широких возможностях громкостной филировки извлекаемых тонов действиями меховедения. Исполнению многоголосия на аккордеоне свойственно единое громкостное изменение фактурных линий (фактическое интонационное суммирование голосов в единую линию). Интонационному расслоению воспроизводимого на аккордеоне многоголосия (полифонии) помимо тембровой дифференциации клавиатур данного инструмента способствует артикуляция, складывающаяся из обеспечения штриховой выразительности интонационных линий и их малозначительной громкостной филировки с помощью туше.

The Instrumental-Intonal Means of Performance of Polyphony on the Accordion in the Context of an Evolution of the Keyboard Instruments

Vladimir Babariko

Summary

The instrumental-intonal means of solo performance of music are a set of typical mechanical-acoustic properties of a musical instrument and the potential of performer's actions on art-semantic association of tones taken from a given instrument. Materially-historical development of instrumental-intonal means of musical performance reflects aspiration of people to realize an intonal essence of music and it is shown in organology and the performer's technique. In solo performance laws of such development are defined by specificity of management of tone taken from the musical instrument where the instrumental-intonal means form an objective generality by possibilities of use. Instrumental-intonal means of solo performance of polyphony are materially caused potential of actions of the performer on maintenance of an intonal communication of tones at the level of a texture layer and of a texture on the whole.

Typical property of the keyboard instruments – the fixed pitch – defines the process of an expressive performance of music as a set of actions by rhythmic, dynamic and timbre organization of reproduced sound. The absence of control facilities in pitch of taken tones objective advantages of the performance on mentioned instruments are found out in the potential of the performance of polyphony owing to quantitative volume and quality properties of simultaneously taken tones (stable pitch). The definition of a solo performance of polyphony as general function of the performance on keyboard musical instruments finds the acknowledgement in history of development of European musical instruments and in prevalence of given type of texture in music for a specified group of instruments.

In the history of a mechanical-acoustic improvement of keyboard musical instruments, besides expansion of a range of reproduced sound, the aspiration to realize resources of intonal expressiveness of a taken tone, fixed pitch compensation comes to light. Material development of instrumental-intonal means of performance of polyphony on keyboard musical instruments passed in various directions. So, the instruments having strings in basis of sound producing, led to monotimbre, a key-percussive construction of a piano with a variable volume control of taken tones – absolute mean of layering of performed polyphonic texture. Evolution of key-wind instruments (the organ, the hand harmonica) was marked by escalating of potential intonal volume of performed texture. It means timbre layering and, on the whole, an acoustic power of reproduced sound. Instrumental-intonal means of performance of polyphony for an accordion, in comparison with organ potential, are characterized by the most degree of convention of dynamic timbre differentiation of intonal layers of the reproduced texture that is compensated by underlining possibilities of volume control of some of the texture's lines by the bellows-moving and insignificant dynamic volume layering by key-touch. Specificity of instrumental-intonal means of performance on the accordion is shown at the base intonal level (performance of a monophony) and the level of performance of polyphony in ample facilities of volume control of taken tones. The performance of the polyphony on the accordion is characterized by a symmetry of volume changes of intonal lines of reproduced polyphony carried out by means of bellows-moving owing to an actual summation of voices of performed texture (including a polyphony) into integrated intonal line.

Литература

- Harrington, Helmi (2001). Accordion [§§1–4]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by S. Sadie; Executive ed. J. Tyrell. Vol 1. London, etc.: Macmillan, 56–64
- Асафьев, Б. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Кн. 1–2. Ред., вступительная статья и комментарии Е. М. Орловой. Ленинград: Музыка
- Браудо, Исайя (1973). *Артикуляция (О произношении мелодии)*. Ленинград: Музыка
- Браудо, Исайя (1976). *Об органной и клавирной музыке*. Ленинград: Музыка
- Браудо, Исайя (2001). *Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе*. Москва: Классика-XXI
- Давыдов, Николай (1990). *Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста*. Диссертация на соиск. уч. степ. д-ра искусствоведения. Киев
- Имханицкий, Михаил (2006). *История баянного и аккордеонного искусства*. Учебное пособие. Москва: РАМ им. Гнесиных
- Малинковская, Августа (1990). *Фортепианно-исполнительское интонирование: Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI–XX веков*. Очерки. Москва: Музыка
- Мартинсен, Карл (2003). *Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано*. Москва: Классика-XXI
- Нейгауз, Генрих (1999). *Об искусстве фортепианной игры*. Записки педагога. Москва: Классика-XXI
- Понизовкин, Юрий (1996). *Проблемы интерпретации и редактирования клавирных произведений И. С. Баха*. Москва: РАМ
- Процюк, Даниил (1997). *Исполнительское искусство органиста*. Очерки. Санкт-Петербург: Композитор

Теоретические аспекты интерпретации фортепианного нотного текста современными исполнителями

Mag. art. **Ирина Горбушина**

*Институт искусствоведения, этнографии
и фольклора им. К. Крапивы
Национальной академии наук Беларуси*

Исполнительское искусство занимает важное место в сложной системе музыкального бытия. Из всех своих ипостасей — некоего идеального композиторского замысла, его фиксации посредством нотной записи и звуковой реализации — именно звучание представляет собой ту форму, в которой музыка актуализируется как вид искусства. Иными словами, музыка заявляет о себе прежде всего в момент своего звучания. Вот почему исполнителю во все времена отводилась важная роль.

Будучи тесно связанным со стилем и мировоззрением эпохи, композиторским стилем и возможностями самого инструмента, исполнительское искусство игры на фортепиано и взгляды на него развивались и видоизменялись. Сегодня, в XXI веке, целесообразно рассматривать исполнительское искусство сквозь призму постмодернистской парадигмы множественности. Современные музыканты играют музыку различных стилевых эпох, однако богатейший слуховой опыт, широкие возможности современных музыкальных инструментов, а также система эстетических ценностей современной эпохи неизбежно накладывают отпечаток на исполнителя. К сожалению, во времена Баха и Моцарта не было звукозаписывающих устройств, и об исполнении их музыки ими самими, а также их современниками мы можем иметь представление лишь по документальным и эпистолярным источникам, а потому весьма условное. Но, несмотря на это, можно с уверенностью сказать, что *тогда* их музыка исполнялась иначе, чем сейчас, и, соответственно, звучала иначе, чем звучит сейчас. Немалую роль в этом играют музыкальные инструменты и акустические возможности концертных залов; однако ключевым различием, на наш взгляд, является именно само *п о н и м а н и е* музыки, что выражается в искусстве исполнительской интерпретации.

Музыкант в своей исполнительской деятельности постоянно имеет дело с нотным текстом, выражающим замысел композитора в графическом виде. В различные стилевые эпохи нотный текст представлял собой разную степень информативности и, соответственно, разную степень интерпретаторской свободы. Рассматривая нотный текст в историческом аспекте, можно проследить его эволюционные этапы¹. В качестве примера возьмём фортепианную музыку.

Нотный текст старинной клавирной музыки (XVI — начала XVIII вв.) весьма скуп: мы находим в нём лишь нотацию — зафиксированные по высоте и временной протяжённости звуки.

Пример 1. Иоганн Себастьян Бах. Прелюдия До мажор из I тома *Хорошо темперированного клавира* (уртекст) (см. на с. 308).

Можно сказать, что в таком тексте заложена импровизационная природа старинной музыки, не требующей от исполнителя чёткого следования букве. Это объясняется существующей в те времена традицией исполнения композиторами своей собственной музыки, *когда акт создания музыкальной материи в значительной мере совпадал с актом ее исполнительской реализации* (Савенко 2007: 2). Музыкант того времени был универсален, являясь и композитором, и теоретиком, и исполнителем, поэтому такой *скупой* нотный текст не вызывал непонимания.

В дальнейшем, уже в классическую эпоху (и особенно ярко это проявляется у венских классиков), композиторы стали добавлять в нотный текст уточняющие указания — обозначения темпа, динамики и артикуляции. Усовершенствовалось фортепиано: раскрылись новые звуковые возможности за счёт появления правой педали и укрепления механики. Эстетические воззрения Просвещения, выдвижение на первый план *ratio* не могли не отразиться на композиторском творчестве и, в частности, на нотной записи. Появилась тенденция к разделению функций композитора и исполнителя, соответственно, нотный текст должен был содержать больше информации для последнего. И всё же момент импровизационности присутствовал — отражалось это в каденциях к фортепианным концертам. И, хотя венские клас-

¹ Валентина Холопова выделила следующие особенности исполнения: в XVIII веке — нормативность варьирования записанного текста, в XIX веке — от правила *музыка для виртуоза* к правилу *виртуоз для музыки*, в XX веке — осуждение интерпретации, *приход к культу уртекста* (Холопова 2009: 20).

Пример 1. Иоганн Себастьян Бах. Прелюдия До мажор из I тома *Хорошо темперированного клавира* (уртекст)



Пример 2. К. Штокхаузен. *Klavierstück IX*

$\text{♩} = 160$
 $\text{♩} = 60$
nicht zu kurz

$\frac{142}{8}$
 $\frac{87}{8}$
 $\frac{42}{8}$

Akkord 139s in regelmäßigen Abständen; dimta. ganz kontinuierlich ohne Rücksicht auf nicht ansprechende Tasten bei geringer werdender Intensität. etc. 57 x

ff *f poco a poco diminuendo* *pppp* *ff* *f poco a poco diminuendo* *pppp*

l.p. *l.p.*

стики записывали их, но существовала вариантность выбора той или иной каденции к одному и тому же концерту, к тому же традиции того времени предписывали исполнителю играть собственную импровизацию, что составляло суть этой части музыкального произведения².

Качественно новый этап развития нотного текста дала эпоха романтизма. К XIX веку окончательно произошло размежевание функций композитора и исполнителя при сохранении музыкантской бинарии (Фридерик Шопен, Ференц Лист), и искусство интерпретации выдвинулось на авансцену. Композиторы-романтики тщательно позаботились о том, чтобы их произведения были доступны для исполнителя, снабдив их большим количеством необходимых указаний. Помимо темпа, динамики, артикуляции, агогики, педализации композиторы внесли в нотный текст свои авторские ремарки касательно характера исполнения, выражающие эмоциональные свойства музыки. Сложно представить в музыке классиков такие ремарки, как, например, *furioso* (яростно), *impestuoso* (неистово: Лист, *Ab irato*), органично вписывающиеся в музыку романтиков. В XIX веке рояль не только стал занимать прочное и, пожалуй, одно из ведущих мест среди солирующих инструментов на концертной эстраде, но нередко трактовался композиторами как инструмент-оркестр, который способен подражать тембрам различных музыкальных инструментов. Отсюда появление в нотном тексте таких указаний, как *quasi zimbalo* (Лист, *Венгерская рапсодия* № 10), *quasi horn* (Лист, *Этюд* № 5 из *Больших этюдов по Паганини*) и др.

Ещё более подробные указания характера исполнения в нотном тексте можно наблюдать у импрессионистов. Поскольку большую роль играют детали, из которых соткана музыкальная ткань произведения, композиторы стремились передать в словесных ремарках уже не сами чувства, а их оттенки — например, *un tendre et triste regret* (Клод Дебюсси, *Шаги на снегу*), *doux et fluide* (Дебюсси, *Затонувший собор*), *nerveux et avec humour* (Дебюсси, *Менестрели*).

² Как отмечает Елена Фоменко, в целом процесс написания своих каденций к концертам венских классиков можно считать не закончившимся до сих пор, и этот процесс может продолжаться в будущем. Так, отсутствие авторских каденций к некоторым концертам венских классиков даёт возможность исполнителям сочинять свои каденции к ним (Фоменко 2003: 2).

Плюрализм музыкальных стилей XX века отразился в полной мере и в нотном музыкальном тексте. Одни композиторы пошли по пути сохранения традиционной нотации, другие — по пути новаторства, заменяя привычные ноты графическими изображениями, знаками и рисунками. В первой половине XX века по большей части сохраняется тенденция нотной записи с указанием важнейших исполнительских ремарок (русская и советская фортепианная музыка, импрессионисты, неоклассики, неофольклористы). Однако у представителей нововенской школы (Арнольд Шёнберг, Антон Веберн) наблюдаются тенденции к углубленной детализации нотной записи, что в дальнейшем (а именно в музыкальном авангарде Второй волны) перешло в тотальный контроль над каждым звуком музыкального текста (произведения Оливье Мессиана, Карлхайнца Штокхаузена). Это привело по сути к сведению на нет искусства интерпретации, поскольку исполнительская свобода полностью ограничивалась. Некоторые композиторы также стали выставлять в нотах точное время исполнения произведения, таким образом, определялся единый временной образец произведения, не подлежащий исполнительской интерпретации.

Другая тенденция, характерная для музыкальных произведений уже второй половины XX века — отказ от детализированной нотной записи. Здесь мы наблюдаем некий возврат к старинной музыке, в которой авторские указания были минимальными. Такая запись, напротив, даёт исполнителю свободу в интерпретации произведения. Вернуло исполнителя на путь импровизации и появление в музыке алеаторики с её многовариантностью трактовки тех или иных элементов музыкального языка.

Пример 2. К. Штокхаузен. Klavierstück IX (см. на с. 308).

Современный пианист имеет дело с музыкой разных стилевых эпох, с самыми различными видами нотного текста, раскрыть смысл которого — его задача. Здесь возникает проблема: каким образом это сделать? В связи с этим встает вопрос о *параметрах музыкального текста* и его пригодности для исполнительской интерпретации. Параметры музыкального текста — это сложная и многогранная система графических и вербальных элементов, неразрывно связанных между собой и являющихся носителями смысла произведения. В качестве смысла выступают:

- а) стиль композитора, который опосредован музыкально-художественным стилем и мировоззрением эпохи;
- б) система взглядов композитора на мир и его мироощущение;
- в) жанр музыкального произведения, который не может быть осмыслен в должной мере без соотнесения со стилем композитора и эпохи;
- г) содержание музыки, где важнейшим является *вопрос об идентичности музыкального произведения самому себе* (Холопова 2009: 20).

Доказательством сказанному служит сравнение трактовки жанра сонаты и сонатной формы в XVIII веке, Фридрихом Шопеном в XIX веке и Сергеем Прокофьевым в XX веке. Здесь мы найдём серьезные различия и в содержании исполнительских идей музыкальных эпох, и в исполнительском выявлении музыкального жанра, структуры, и в исполнительском содержании музыки в целом. Кроме того, сам нотный текст содержит ряд параметров, подлежащих адекватному осмыслению. Это темп, динамика, артикуляция, агогика, педализация, аппликатура, фразировка, авторские ремарки. Каждый из этих параметров был исследован с разной степенью глубины и всесторонности, некоторым же посвящены отдельные монографии. Между тем, указания в нотном тексте его параметров, столь необходимых современному пианисту, применялись композиторами не всегда. К примеру, сегодня, обращаясь к музыке Баха (к уртексту), нам не хватает множества привычных обозначений и, в первую очередь, указаний темпа и динамики. Задачу эту решает редактор.

Возникновение такого явления, как редакция музыкального произведения, обусловлена некой переоценкой эстетических ценностей и потребностей другой, более ранней эпохи, изменением взглядов на исполнительское искусство, изменением вкуса слушательской аудитории. С одной стороны, это приближает музыку более ранних стилевых эпох к её современному пониманию и существующим исполнительским течениям; с другой стороны, это приводит подчас к утрате стилизованных особенностей редактируемого нотного текста.

Александр Меркулов отмечает две основные тенденции в редакциях: архаизацию прошлого³ и осовременивание старины. В своей статье (Меркулов 1991) он предлагает следующую классификацию ре-

³ Апологеты этого направления также ратовали за так называемое аутентичное исполнение с использованием старинных музыкальных инструментов, чтобы звучание приобрело максимальную историческую достоверность.

дакий клавирных сочинений композиторов XVII–XVIII вв. (главным образом, Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена):

- а) редакции *романтизирующие*⁴, характерные для второй половины XIX – первой трети XX вв., созданные под воздействием романтического и позднеромантического стиля (ХТК Баха в редакции Бруно Муджеллини; сонаты Моцарта в редакциях Людвиг Кёллера, Карла Рейнеке и др.⁵);
- б) *деромантизирующие* редакции, возникающие примерно с середины XX века; в них наблюдается возврат к уртексту, очищение от романтических наслоений предыдущих редакций (клавирные сочинения Баха в редакции Виктора Диденко, сонаты Моцарта в редакциях Камиля Сен-Санса и Александра Гольденвейзера (2-я редакция), сонаты Гайдна в редакции Венсана д’Энди);
- в) *полу-уртексты* – редакции, совмещающие авторские и редакторские указания, напечатанные в нотах разным шрифтом (сонаты Моцарта в редакциях Ганса Бишофа, Роберта Тейхмюллера, сонаты Гайдна в редакции Германа Цилхера). Кроме того, отметим тот факт, что в редакциях отражается исполнительская концепция того или иного пианиста (например, сонаты Бетховена в редакциях Ганса фон Бюлова, Артура Шнабеля), такие редакции можно назвать *исполнительскими*.

Музыка композиторов-романтиков также не избежала редакций. Это касается произведений Фридерика Шопена и Роберта Шумана. Несмотря на то, что Шопен в своих сочинениях указывал все те параметры нотного текста, которые необходимы современным пианистам, расхождение этих указаний в различных автографах вносили некую неопределённость, сказывавшуюся в сравнении разных изданий.

⁴ Основные параметры нотного текста, которых коснулись данные редакции: а) фразировка (мелкие лиги заменены более крупными), б) артикуляция (упразднение игры *staccato*, предпочтение игры *legato*), в) педализация (*запедаливание* гаммообразных пассажей, неоправданно обильная педаль).

⁵ Особое внимание Меркулов уделяет рассмотрению редакций клавирных сонат Гайдна и Моцарта, выполненных Белой Бартоком. Относя их к *романтизированным*, Меркулов определяет эти редакции как *интенсифицированные* и отмечает в них влияние композиторского и исполнительского мышления Бартока, а также его стремление передать дух современной ему эпохи, что коснулось всех параметров нотного текста. Также отдельно отмечены *фразировочные* редакции сонат Гайдна и Моцарта, сделанные Гуго Ри-маном (Меркулов 1991).

В настоящее время существует множество редакций произведений Шопена. Большую работу в этом направлении проделала польская редколлегия (Игнаций Падеревский, Людвиг Бронарский, Юзеф Турчиньский), подготовив редакцию полного собрания сочинений Шопена на основе сравнения различных автографов и изданий, снабдив её подробными комментариями⁶. Редакция произведений Шумана, выполненная Кларой Шуман (после смерти самого композитора), по большей части выражает её собственную исполнительскую концепцию сочинений композитора.

В современной фортепианной музыке понятие редакции фактически себя изжило. В сознании музыкантов прочно закрепился тот факт, что композитор указывает в нотах всё то, что он сам считает нужным. И, если какие-либо привычные параметры нотного текста отсутствуют, это говорит о том, что трактовка этих параметров предоставляется самому исполнителю. Таким образом, расширяются границы интерпретаторского творчества. Нотный текст некоторых музыкальных произведений настолько неоднозначен, что о процессе их исполнения уместно говорить как о феномене *со-творчества* исполнителя и композитора. Это создаёт смысловую арку с традициями старинной музыки, предполагающей импровизационность исполнения и универсализм музыканта.

Нотный текст даёт большие возможности для прочтения, то есть для исполнительской интерпретации. Это говорящая материя, которая позволяет по-разному к себе относиться в зависимости от времени и формы записи композиторской мысли.

Theoretical Aspects of Interpretation of Piano Noted Music by Modern Performers

Irina Gorboushina

Summary

Performing art plays an important role in the whole system of music reality. Despite the fact that it (music reality) comprises a composer's idea, its further notation and sounding, it is sounds that will actualize music as an art.

⁶ Работа над этой редакцией проводилась в 1935–1940 года, издавалась она в Варшаве в 1949–1958 годы (Рабинович).

Any musician deals with graphical signs which are to reflect a composer's idea. In different times of its development, musical notation varied in terms of informativeness and, as a result, in providing freedom of interpretation. Studying notation in its historical development allows to define its evolutionary stages. Let us have a look at piano music, e.g.

The notation of the clavier music of the XVI–XVII's is laconic: notes there are only fixed regarding their pitch level and length. During the period of Classicism, composers started including such *clarification* signs as tempo, dynamics and articulation ones. Romanticism led to further detailing and clarification of notation which allowed a performer to come as close to a composer's idea as possible. Apart from agogics, tempo, dynamics, articulation and pedalling signs, there appeared composers' commentary concerning a preferred character of performance expressing emotional impact of a piece of music as well.

The XXth century with all its diversity of music styles saw further development of notation. Thus, some composers still followed the notation already formed by their predecessors whereas others pioneered new forms of notation replacing traditional graphical images with new ones. A contemporary pianist deals with music of different styles and ages, thus dealing with different types of notation. The primary task in such an environment is to perceive a composer's idea. Here we think it necessary to raise a question of *notation characteristics* and their adequacy when interpreting performing. Notation characteristics comprise graphical and verbal elements which are closely associated and bear the sense.

Notation characteristics have not always been used by composers. Nevertheless, contemporary performers demand them. Nowadays the problem is solved by the work of editors. The emergence of music editing roots in revaluation of esthetic values and needs of the previous ages. It also reflects various changes that appeared in performing art and audience.

Noted music provides great opportunities for interpretation. It is a subtle matter which determines angles and attitudes of its perception depending on the age and form of its creation.

Key words: interpretation, musical notation, performing art plays, contemporary music

Литература

- Меркулов, Александр (1991). Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля интерпретации. *Музыкальное исполнительство и проблемы педагогики. История и современность*. Москва: Музыка, 155–188
- Савенко, Светлана (2007). Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом. *Западное искусство: XX век. Проблемы интерпретации*. Москва: КомКнига, 147–158
- Холопова, Валентина (2009). *Теория музыкального содержания*. Программа-конспект. Москва: Московская государственная консерватория

Иные источники

- Рабинович, Давид. Падеревский И. Я. Краткая биографическая статья. *Музыкальная энциклопедия*. http://www.slovarik.net/muzyikalnaya_entsiklopediya/page/paderevskiy_i_ya.5875 (03.04.2012.)
- Фоменко, Елена (2003). В помощь педагогу-пианисту: о необходимости создания единой системы сведений об имеющихся каденциях к фортепианным концертам венских классиков. *Современное музыкальное образование-2003*. Материалы международной научно-практической конференции. http://window.edu.ru/window_catalog/pdf2txt (25.02.2012.)

Modālā improvizācija: vai tonalitātes noliegums?

Dr. art. Ēvalds Daugulis
Daugavpils Universitātes profesors

Improvizācija (fr. *improvisation*, it. *improvvisazione*, lat. *improvisus* – neparedzēt) ir mūzikas jaunrades forma, kas paredz skaņdarba tapšanu pašā atskaņošanas procesā. Tā pieder pie senākajiem mākslinieciskās darbības veidiem un sastopama dažādos laikmetos, dažādu stilu ietvaros. Katram mūzikas vēstures posmam raksturīga sava, īpaša improvizācijas izteiksme. Šis atšķirības nosaka laikmeta vispārestētiskās nostādes, tradīcijas, žanri utt. Improvizāciju¹ tās pirmveidolā raksturo nenoslēgta forma.

Improvizācija klasiskajā, populārajā un džeza mūzikā atšķiras. Džezā tā izpaužas ļoti daudzveidīgi un saistīta ar visdažādākajiem mūzikas izteiksmes līdzekļiem. Ienākot jauniem improvizācijas veidiem, jau esošie atvirzās otrajā plānā, bet vajadzīgajā brīdī atkal atdzimst jaunā kvalitātē. Džeza improvizācija top kā apdare vai kā oriģinālmūzikas materiāla izstrāde. Līdz ar to improvizācijai piemīt visdažādākās iespējas – no vienkāršas tēmas izgreznošanas, nenozīmīgi to variējot, līdz pilnīgai tēmas

¹ Improvizācija radās folklorā un plaši izmantota Eiropas profesionālajā mūzikā vēl pirms nošu pieraksta izveidošanās (neimas, āķu zīmes utt.). Mūzikas žanru sistēmas diferenciacija un likumu iekļāvums praksē jau 11. gadsimtā nodalīja improvizāciju no atskaņotājmākslas. Neskatoties uz to, improvizācija joprojām pastāvēja kā atskaņotājmākslas īpašs veids, kura ietvaros nošu pieraksts lietots minimāli. Laikam ritot, arvien pieauga prasība pēc nošu pieraksta precizitātes, izskaužot neprognozējamību, improvizācijas klātbūtni. Līdz ar to parādījās t. s. interpretācijas māksla (komponists reizē bija interprets). 17.–18. gadsimtā dzīvās improvizācijas tradīcija spīlgti izpaudās virtuozu rakstura skaņdarbos (fantāzijas žanrā, instrumentālo koncertu solokadencēs, korālapdarēs ērģelēm u. c.). Bez tam 18. gadsimta aristokrātu salonos, koncertatskaņojumos improvizācija bija izplatīta kā īpašs koncertprogrammas numurs, ko sniedza atskaņotājmākslinieki virtuozī. 20. gadsimta sākumā improvizācija vēl balstās klasiskajās tradīcijās. Vienlaikus arvien uzstājīgāk ienāk improvizācija džeza mūzikā (arī tapieru māksla mēmajā kino). Savukārt 20. gadsimta 50. gados improvizācijas principi iekļaujas arī avantgarda mūzikas t. s. *atvērtajās* formās. Daži mūzikas žanri pat saglabājuši nosaukumus, kuri norāda piederību improvizācijai (fantāzija, prelūdijs, improvizācija).

ignorēšanai par labu brīvām skaņu secībām, kuras saista tikai harmoniskā bāze, konkrēta skaņkārtā, varbūt pat hromatiskā tonalitātē. No tā izriet džeza improvizācijas daudzveidīgās tehnikas un izpausmes veidi. Zināmā mērā improvizācijas tipu nosaka džeza mūzikas stils², individuālā muzicēšanas maniere, formu un žanru specifika. Džeza improvizācija var būt:

- sagatavota vai spontāna,
- solo vai kolektīva (grupas),
- vokāla vai instrumentāla,
- tonāla vai netonāla,
- brīva vai ierobežota (balstīta klišējās, proti, konkrētās harmoniskās formulās, saistīta ar citiem kompozīcijas elementiem),
- dažkārt arī pilnībā fiksēta notis.

Tāpat iespējama improvizācija par *improvizāciju*, par pabeigtu skaņdarbu, aleatoriska improvizācija, citu improvizatoru imitācija, arī visu iepriekš nosaukto veidu integrācija. Katrā ziņā džeza improvizāciju tipi daudzējādā ziņā atkarīgi no konkrēta mūzikas stila, funkcionālās piesaistes un citiem aspektiem. Improvizācijas tematiskais kodols var būt īss motīvs, kadence vai izvērsta melodija, kā arī citi mūzikas izteiksmes līdzekļi, piemēram, funkcionāli harmoniskie, skaņkārtiskie, metroritmiskie, žanra un stila shēmas u. tml. Šajā rakstā tuvāk aplūkosim džeza modālo improvizāciju – dažādas koncepcijas un to izpausmes praktiskajā muzicēšanā.

Angļu džeza pianists, komponists un mūzikas žurnālists Leonards Fēzers (1914–1994) vēl 1960. gadā izdotajā enciklopēdijā *The New Edition Encyclopedia of Jazz* atzīmē, ka džezs savā attīstībā koncentrētā veidā veicis to pašu ceļu, ko Eiropas mūzikas vairākos tūkstošos gadu (Feather 1960). 20. gadsimta pirmajā pusē akadēmiskās mūzikas komponisti atklāj atonālās mūzikas pasauli, līdz ar to arī džeza mūziķi improvizatori meklē jaunu, laikmetīgu izteiksmes veidu.

Pēc svinga ēras 20. gadsimta 40. gadu beigās mūzikas praksē iekļaujas jauns jēdziens *modernais džezs* (angļu *modern jazz*). Ar šo terminu apzīmē tolaik un arī vēlāk pastāvošos džeza stilus un virzienus. Te minami bibops³,

² Būtiskākie džeza mūzikas stili ir regtaims, diksilends, svings, bibops, hārd-bops, postbops, kūldžezs, frīdžezs, modālais džezs, džezroks, fūžens.

³ Bibops (angl. *bebop*) – 40. gadu pirmajā pusē Ņujorkā neliela jaunu džeza mūziķu grupa radīja neparastu mūzikas stilu un atskaņojuma manieri. Tā bija ļoti sarežģīta un virtuozā instrumentālā mūzika, ar kuru šī stila izgudrotāji tiecās atjaunot agrīnā džeza ideālus: improvizāciju, virtuozitāti un tiešu mijiedarbi starp

afrokubiešu džezs⁴, progresīvs⁵, kūldžezs⁶, Rietumkrasta džezs⁷, Austrumkrasta džezs⁸, hārdbops⁹, *trešā straume*¹⁰, frīdžezs¹¹, *bossa nova*¹², modā-

solistu un kombo (*combo* – neliela instrumentāla grupa). Bībops vai vienkārši bops (*bop*) – kā nosauca šo jauno stilu – kļuva par modernā (laikmetīgā) džeza pirmo paveidu. Tipiskajā bībopa kombo ir trompete, saksofons, klavieres, kontrabass un sitaminstrumentu komplekts, kurā ietilpst bungas un dažāda veida šķīvji. Katrs no ansambļa dalībniekiem bībopa sākumperiodā noteikti bija izcils solists. Ikviens improvizējot centās ienest skaņdarba attīstībā ko jaunu un svaigu, nevis tikai variēt kādu iepriekš labi pazīstamu melodiju. Pašu sacerētās vai izvēlētās improvizāciju tēmas bībopā parasti ir īsas, ritmiski asas, stūrainas un pat savā ziņā *dīvainas*. Tās sniedz plašas iespējas mūzikas materiāla brīvai attīstībai. Protams, šādu mūziku vairs nav iespējams izmantot deju pavadījumam. Harmoniskās, ritmiskās un arī intelektuālās sarežģītības ziņā bībopa mūzika tuvojās komplīcetai tā laika kameramūzikai.

⁴ Afrokubiešu džezs (angl. *Afro-Cuban jazz*) – bībopa atzars, izveidojās 20. gadsimta 40. gados ASV, apvieno afrikāņu un kubiešu tautas mūzikas elementus, Latīņamerikas deju (mambo, rumba, samba) ritmus. Raksturīga poliritmija, īpaši frāzējumi, savdabīga sitaminstrumentu spēles tehnika (Arts Bleikijs, Makss Roučs).

⁵ Progresīvs (angl. *progressive jazz*) – mūsdienu džeza eksperimentālais virziens, radies 20. gadsimta 40. gados, sintezē džezu ar Eiropas akadēmiskās mūzikas kompozīcijas tehnikām.

⁶ Kūldžezs (angl. *cool jazz*), burtiski *vēsa džezs* – mūsdienu džeza stils, radies 20. gadsimta 40. gadu beigās. Tam raksturīgs maigs skanējums bez vibrato, samērā plašs polifono elementu iekļāvums.

⁷ Rietumkrasta džezs (angl. *West Coast jazz*) – ASV Rietumu piekrastes (Kalifornija) džeza virziens, radies 20. gadsimta 50. gados, integrē vairākus džeza stilus (progresīvu, bībopu, simfodžezu, svingu, kūldžezu) apvienojumā ar mūsdienu akadēmiskās mūzikas kompozīcijas tehnikām. Rietumkrasta džezam raksturīgi lieli orķestra sastāvi, atsevišķu tembru individualizācija (oboja, angļu rags, fagots, basklarnete, mežrags, stīgu grupa), soloimprovizācijas lomas palielināšana. Uzskatāms arī par koncertdžeza atzaru.

⁸ Austrumkrasta džezs (angl. *East Coast jazz*) – ASV Austrumu piekrastes (Ņujorka) mūsdienu džeza virziens, izveidojies 20. gadsimta 50. gados, integrē vairākus džeza stilus (hārdbopu, soulu). Atdzīvina blūza un afroamerikāņu hot-džeza tradīciju, balstoties laikmetīgā izteiksmē.

⁹ Hārdbops (angl. *hard bop*) – smagais bops, bībopa renesanse; izveidojies 20. gadsimta 50. gadu vidū Ņujorkā.

¹⁰ *Trešā straume* (angl. *third stream*) – mūsdienu džeza eksperimentālais virziens, radies 20. gadsimta 50. gados; cenšas apvienot džezu ar akadēmisko, tostarp arī mūsdienu akadēmisko mūziku.

¹¹ Frīdžezs (angl. *free jazz*), burtiski *brīvais džezs* – mūsdienu džeza stils, radies 20. gadsimta 50.–60. gados.

lais džezs¹³, džezroks¹⁴ un fjūžens¹⁵. 50. gadu beigās džeza attīstība bija vērsta uz arvien sarežģītāku harmoniju, melodiju un ritmu. Džezs tuvojās atonalitātei. Tomēr daudzi izcili džeza mūziķi aizvirzījās pa citu, nevis atonālās mūzikas ceļu. Amerikāņu pianists Sesils Teilors (*Taylor*, 1929), saksofonists un komponists Džons Koltreins (*Coltrane*, 1926–1967) u. c. mākslinieki galveno uzmanību improvizējot veltīja intonācijai, melodiskajai attīstībai, ritmam un tembram. Viens no šāda veida improvizācijas piemēriem ir Džona Koltreina *Giant Steps* (1960). Raksturojot jauno pieeju, džeza mūzikas teorijā pakāpeniski ienāca termini *modālais džezs*, *modālā tehnika*, *modālā improvizācija*. Savukārt Krievijā *modālo džezu* dēvē par *skaņķārtisko džezu*. Vienota uzskata šī jēdziena izpratnē nav.

Būtiski atšķiras arī akadēmiskajā mūzikā lietotā termina *modalitāte* (fr. *modalité*, lat. *modus* – mērs, veids) izpratne. Vispirms pakavēsimies pie amerikāņu teorētiķu koncepcijām.

Par unikālu ieguldījumu modālās teorijas attīstībā uzskatāms amerikāņu komponista, diriģenta un mūzikas izdevumu redaktora Džona Vincenta (*Vincent*, 1902–1977) darbs *The Diatonic Modes in Modern Music* (1951). Tas ir izcili rūpīgs un saturā dziļš pētījums, kas atklāj modālās teorijas vēsturisko panorāmu, izklāsta diatonisko modu savstarpējās mijiedarbes teoriju 19.–20. gadsimta mūzikā, sniedz dažāda stila mūzikas analītisku apskatu.

Savukārt Hārvarda Universitātes profesora, komponista Voltera Pistona (1894–1976) pētījumā *Harmony* (1941) uzmanību saista īpašs tonalitātes un modalitātes jēdzienu skaidrojums. Pistona skatījumā *tonalitāte ir organizēta skaņu sistēma mūzikā, kur katrai skaņai ir noteikta attieksme pret toniku* (citēts pēc: Piston 1962). Atšķirībā no daudziem citiem pētniekiem Pistons tonalitātes jēdzienu neattiecina tikai uz mažora un minora skaņķārtām. Viņš uzskata, ka jebkurā *tonality* var iebūvēt

¹² *Bossa nova* (portugāļu *bossa nova*), burtiski *kaut kas jauns* – mūsdienu džeza stils, radies 20. gadsimta 60. gados. Tam raksturīgs brazīliešu tautas mūzikas un skaņveides elementu iekļāvums. Šajā ziņā vērojama sasaukšanās ar kuldžezu.

¹³ Modālais džezs (angl. *modal jazz*) – mūsdienu džeza atskaņojuma un kompozīcijas tehnika, veidojusies 20. gadsimta 60. gados, balstās uz daudzveidīgām skaņurindu struktūrām.

¹⁴ Džezroks (angl. *jazz rock*) – mūsdienu džeza mūzikas stils, kas izveidojies 20. gadsimta 70. gados un sintezē džeza un roka elementus.

¹⁵ Fjūžens (angl. *fusion*), burtiski *sakausējums* – džezroka atzars, kurš integrē džezu, roka, fanka, elektroniskās mūzikas, etniskās mūzikas un mūsdienu akadēmiskās mūzikas kompozīcijas tehniku elementus.

dažādusodus – dorisko, frīģisko, līdisko utt., ieskaitot arī mākslīgosodus. Autors pauž domu, ka *gravitācijas centra vai tonikas klātbūtne ir vienīgais tonalitātes atribūts, turklāt tās skaņurindas sastāvs var bezgalīgi variēties* (citēts pēc: Piston 1962).

Vārdu *skaņkārtā* mēs izmantojam ļoti plaši – gan raksturojot mūzikas skaņu organizācijas loģisku, noslēgtu sistēmu, gan runājot par konkrētu skaņurindas pamatu, šo skaņu kopuma ārējo struktūru. Kā novērots, amerikāņu muzikologu lietotajā terminoloģijā eksistē noteikta diferenciācija. Tās būtība labi formulēta Vinsenta Persiketi (1915–1987) grāmatā *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice* (1961): *Centrālā skaņa, uz kuru tiecas citas skaņas, nosaka tonalitāti, bet pārējo skaņu kārtojums ap centru rada modalitāti; modalitātei savukārt nav centra, bet tikai balsti – galvenais un vietējie* (Persichetti 1961).

Atšķirīgi uzskati modalitātes skaidrojumā ir vispusīgajam mūziķim un pedagogam Rodžeram Sešnsam (1896–1985). Viņa grāmata *Harmonic Practice* (1951) atklāj šādu tonalitātes koncepciju: *Visu attiecību sistēmu starp skaņām, kas ietvertas 12 mažora rindās un 12 minora rindās, kā arī mijattiecības starp dažādām harmonijām un skaņkārtām sauc par tonālo sistēmu vai “tonalitāti”* (Session 1951). Arī Sešnss neierobežo tonalitāti ar tīriem modiēm, bet piešķir lielu nozīmi jauktām formām. Viņš ievieš jēdzienu *modālā alterācija*, iekļaujot tajā mažora un minora mijiedarbi (Sessions, 1951: 297). Paplašinot tonalitātes robežas, Sešnss izvirza arī tonikalizācijas ideju. Tās pamatā ir doma, ka vietējās tonikas nozīmi var iegūt jebkurš tā vai citādi izcelts akords. Vispārinot izklāstīto, Sešnss secina, ka tonikalizēt var jebkuru harmoniju, ja vien harmonijas reljefs ir pietiekami skaidrs un ja tas nenoved mūzikas valodu līdz tādai pārslodzei, ka sagrūst tonālais balanss. Šis uzskats ir raksturīgs mūsdienu harmonijas kursiem un radis attīstību arī citu amerikāņu teorētiķu darbos, tostarp džeza pētniecībā.

Iepriekš izklāstītie viedokļi liecina, ka modalitātes un tonalitātes izpratne ASV mūzikas teorētiķu vidē principiāli atšķiras no Eiropas tradīcijas. Eiropas mūzikas teorijā, kā zināms, valda uzskats, ka tonalitātes un modalitātes atšķirību nosaka nevis skaņurindas pakāpju skaits vai sastāvs, bet pakāpju balssvirze.

Savukārt mūsu reģionā, balstoties krievu skolas zinātnieku koncepcijās, teorētiķi modalitāti skaidro kā specifisku skaņkārtiskās domāšanas veidu, kura pamatā ir modālās skaņurindas un ritma modi: [...] *modu nosaka skaņkārtas diatoniskā skaņurinda, diapazons, noturīgās pakāpes un noslēguma skaņa. Tātad m. ir veids, kādā visas skaņas ir sakārtotas*

ap balsta skaņu (Kārklis 2006: 120). No iepriekš izklāstītā izriet, ka termina *modalitāte* izpratne dažādos pasaules reģionos nav viennozīmīga.

Turpinājumā plašāk pievērsīsimies modālajam džezam. Krievu teorētiķis Oļegs Koroļovs¹⁶ piedāvā šādu skaidrojumu: [...] *modālais džezs (angļu modal jazz) ir mūsdienu džeza virziens, kurš atšķiras no tradicionālās tonālās džeza organizācijas (mažorminora harmoniski funkcionālā sistēma) un formveides (harmonisku kvadrātu atkārtojumu sērija). Mūzikas pamatā ir jauns mūzikas materiāla kompozīcijas organizācijas princips – modi jeb skaņkārtas. Iespējami arī dažādi modi vertikālē vai horizontālē, ja balsis vienlaikus skan dažādās skaņkārtās. Rodas politonalitāte. Rezultātā kompozīcijas harmoniski melodiskā organizācija balstās skaņkārtas transpozīcijās, proti, ietver pāreju (modulāciju) no vienas skaņkārtas uz citu. Veidojas polimodalitāte. Kā izsakās Koroļovs, daži modi var integrēties ar mažoru vai minoru un tamlīdzīgi* (Королев 2006: 82). Profesoram var piekrist.

Savukārt džeza mūzikas teorētiķis un praktiķis Jurijs Kinuss¹⁷ par modālo džezu uzskata mūsdienu džeza atskaņojuma un kompozīcijas tehniku (Кинус 2008: 176). Modāla viņa izpratnē ir tehnika, kura balstās uz modu – *mākslīgi* izveidotu skaņurindu. Līdzīgs uzskats šajā jautājumā ir arī krievu džeza teorētiķim un mūziķim Jurijam Čugunovam (Чугунов 1980: 101). Viennozīmīgi skaidrs, ka modālais džezs ir mūsdienu džeza eksperimentāls virziens – īpašs funkcionālās harmonijas melodisko un harmonisko līdzekļu pārveidotājs.

Jaunu džeza improvizācijas stilu – hārdbopa (Arts Bleikijs/*Blakey*, Klifords Brauns/*Brown*), fridžeza (Ornets Koulmens/*Coleman*, Sesils Teilors), modālā džeza (Mailss Deiviss/*Davis*, Džons Koltreins), džezroka (Čiks Korea/*Corea*, Hērbijs Henkoks/*Hancock*) u. c. – rašanās acīmredzot saistīta ar akadēmiskās un džeza mūzikas sintēzi (t. s. *trešā straume*). Džeza pirmsākumos daudzi izteiksmes elementi tika aizgūti no Eiropas klasiski romantiskās mūzikas (piemēram, kadences), savukārt 20. gadsimta vidū džezmeņi ierosmi rod laikmetīgajā akadēmiskajā mūzikā.

Kā minēju iepriekš, savulaik džezs tuvojās atonalitātei. Mūziķi meklēja jaunas iespējas, un atvirzīšanās no tonalitātes sarežģītības virzienā

¹⁶ Oļegs Koroļovs (*Королев*) – komponists, diriģents, teorētiķis, džeza mūziķis, Turkmēnijas nacionālās konservatorijas Estrādes mākslas katedras profesors.

¹⁷ Jurijs Kinuss (*Кинус*, 1949) – krievu muzikologs, mākslas doktors, aranžētājs, teorētiķis, pedagogs, Sergeja Rahmaņinova Rostovas konservatorijas docents, Kima Nazareva vārdā nosauktā džeza orķestra mākslinieciskais vadītājs.

notika pakāpeniski. Tonālās improvizācijas balsts rodams akordu un skaņkārto mijiedarbē; Mailss Deiviss, Sonijs Rolinss (*Rollins*), Džo Pass (*Pass*), Rejs Brauns (*Brown*) u. c. papildināja to ar netonālo (*pantonālo*, arī *atonālo*) improvizāciju – atteikšanos no akordu un skaņkārto integrēta izmantojuma, kur skaņa ir svarīgākais izteiksmes elements. Savukārt, atvirzoties vēl tālāk no tonalitātes, ieskanas politonāla improvizācija, kur melodiskās līnijas veidošana balstās uz poliakorda augšējiem slāņiem (nonakordi, undecimakordi, terdecimakordi). Tādējādi veidojas politonalitātes efekts, kam raksturīga tercu vertikāle (sk. nošu piemēru):

Terču vertikāle



20. gadsimta 50. gadu beigās džeza improvizācijās beidzot ieskanas divpadsmitskaņu rinda. Atonalitāte ir klāt, tomēr divpadsmitskaņu rinda nav dodekafonijas sērija. Kā zināms, terminu *atonālais džezs* ieviesa un pamatoja Amerikā dzīvojošais vācu komponists un teorētiķis Gunters Šullers¹⁸ (*Gunther Schuller*). Arī atonālā džeza improvizācija iekļaujas t. s. *trešajā straumē*, avangarda džezā. Būtiski, ka izcilākie amerikāņu džeza mūziķi vienlaikus bija arī akadēmisko žanru komponisti. Līdz ar to akadēmiskajā mūzikā ieplūda daudzas specifiskas džeza mūzikas iezīmes, un otrādi. Piemēram, džezu bagātināja pantonalitāte¹⁹, atona-

¹⁸ Gunters Šullers (dz. 1925) ir Amerikas vācu komponists, diriģents, džeza vēsturnieks, ierakstu producers, mūzikas izdevējs, Pulicera prēmijas laureāts. 1957. gadā viņš ieviesa jēdzienu *trešā straume*. Šis termins parasti tiek attiecināts uz džezu, taču ietver arī mūsdienu moderno mūziku, kas neietilpst klasiskās, džeza, populārās vai t. s. pasaules mūzikas kategorijās. Tā ir mūzika, kas tiecas nojaukt visas iespējamās robežas, pārdzīvojot visneiedomājamākās stilistiskās sintēzes un kombinācijas.

¹⁹ Pantonalitāte (angl. *pantonicity*) – terminu piedāvājis austriešu komponists un mūzikas teorētiķis Rūdolfs Reti (*Reti*, 1885–1957) grāmatā *Tonality in Modern Music* (1962); ar to viņš raksturo hromatisko tonalitāti, kura aptver visdažādākos stilos pastāvošās hromatikas izpausmes, tajā skaitā arī atonalitāti un divpadsmitskaņu harmoniju. Pantonalitātes jēdzienu pirmais lietojis jau Arnolds

litāte²⁰, dodekafonija²¹, divpadsmitskaņu rinda²², aleatorika, sonorika u. c. kompozīcijas tehnikas.

20. gadsimta vidū akadēmiskās mūzikas komponisti plaši lietoja atonalitāti, savukārt džeza pārstāvji priekšroku deva modalitātei. Mūsaprāt, modālais jeb polimodālais džeza izprotams kā īpašs skaņkārtiskās domāšanas veids. Tā koncepciju izstrādāja izcilais džeza pianists Džordžs Rasels (*Russell*, 1923–2009) 1953. gadā. Modālais džeza ir oriģināla sistēma, kuras pamatā ir lidiskās skaņkārtas deviņi hromatiskie varianti. Līdz ar to rodam pāreju no klasiskās tonālās organizācijas (mažorminora skaņkārtas ar funkcionāli harmonisko sistēmu) uz skaņkārtisko variēšanu. Reljefā (melodijā) un fonā (pavadījumā) sastopamas dažādas skaņkārtas jeb modi, kas dažkārt noved pie polimodalitātes. Pēdējā savukārt var izpausties vertikālē vai horizontālē. Džeza harmonijai tās bija pilnīgi jaunas iezīmes. Līdz ar to improvizatori Mailss Deiviss, Džons Koltreins, Čārlzs Minguss (*Mingus*) u. c. akcentēja melodisko attīstību, mazāk harmoniju izvēli. Kopumā viņu spēlei bija raksturīgs ilgstošs divu vai vairāku akordu atkārtojums pavadījumā, savukārt melodijā skanēja izmeklēta

Šēnbergs (*Schönberg*, 1874–1951) savā *Harmonielehre* (1911), skaidrojot tonalitātes evolūcijas jautājumus. Termins *pantonalitāte* ir gandrīz sinonīms terminam *omnitonalitāte* (*omnitonality*). Vienīgā atšķirība: pantonalitāte ietver atonālu melodisku secību un brīvu disonantu faktūru, bet omnitonalitātes tendence ir uzlabot tonālā pamata izjūtu.

²⁰ Atonalitāte (gr. *a* nolieguma partikula + fr. *tonalité* – tonalitāte) – muzikālās domāšanas veids, kam raksturīga atteikšanās no klasicisma skaņkārtiski tonālajām likumsakarībām. Termins radās 20. gadsimta sākumā, kad vairāku komponistu radošā domāšana atvirzījās no tradicionālās tonāli harmoniskās sistēmas (Čārlzs Aivss, Aleksandrs Skrjabin, Arnolds Šēnbergs, Albāns Bergs, Antons Vēberns u. c.).

²¹ Dodekafonija (gr. *dodeka* divpadsmit + *phone* skaņa) – kompozīcijas metode, kas balstās uz hromatiskās gammas visu divpadsmit skaņu absolūtu līdzietību. Dodekafonija radusies atonālās mūzikas attīstības procesā. Uz šī pamata izveidota Arnolda Šēnberga divpadsmitskaņu tehnika (1921). Par skaņdarba pamatu kļūst sērija.

²² *Divpadsmitskaņu rinda* ir 12 skaņu secība bez atkārtojumiem vai ar minimāliem atkārtojumiem; šo secību izmanto nevis kā vienīgo skaņu materiāla avotu, bet gan kā melodisku uzbūvi. Rinda vai nu vispār neatkārtojas, vai arī atkārtojas tieši vai transpozīcijā (iespējama pat tās inversija vai vēžveida forma, kas to tuvina sērijai, tikai ar atšķirību, ka no tās neveido visu skaņdarba audumu). Rindu izmanto homofonā vai polifonā izklāstā; viens no piemēriem ir Romualda Kalsona Otrā simfonija.

un attīstīta improvizācija ar pamatakorda skaņu uzsvērumu, diatonisku un hromatisku pārgājyskaņu iekļāvumu. Rodas jautājums – vai tā ir modalitāte, vai tonalitāte? Šajā gadījumā, protams, vērojama abu minēto parādību sintēze.

Tipiska modālā melodija dažkārt var sastāvēt tikai no diviem vai trim akordiem, no kuriem katrs var ilgt 8 vai pat 16 taktis. No šī skatpunkta raugoties, modālā improvizācija, pēc mūziķu domām, ir daudz vienkāršāka, salīdzinot ar cita veida improvizācijām, jo improvizatoram nav tik bieži un strauji jāmaina skaņkārtu skaņurindas. No otras puses, modālā improvizācija tomēr ir izaicinājums muzikalitātei – ne tik daudz loģikai, cik fantāzijai. Nav iespējams tikai spēlēt blakusdominantes un pašauties uz skaņkārtu un akordu mijiedarbes pārzināšanu. Jābūt īpašai prasmei melodiski domāt un pārliecinoši muzicēt.

Džeza mūziku arī kopumā bieži dēvē par modālu, lai gan tā ietver tradicionālās akordu secības; to vidū ir, piemēram, blūza secība. Tomēr modalitātes konceptam te ir sava vieta. Pēc džeza pianista Marka Sabatellas (*Sabatella*) uzskata, no bībopa atvasinātos stilos solists var saasināt interesi par harmoniju, ietverot savā spēlē disonanses. Bībopa spēlētāji, piemēram, labprāt beidz frāzes ar kāpjošu intonāciju (Sabatella 1992: 49).

Maila Deivisa albuma *Kind of Blue* balādē *Blue in Green* vērojama dinamiska harmoniskā attīstība, piemēram, akordi Bmaj7#11 vai A7alt. Autors improvizējot izceļ atsevišķu frāžu melodiskumu. Līdz ar to secinām, ka bībopa improvizatori savos solo uzsver akordu fakturālu paplašinājumu, sliecas aizpildīt visas tukšās vietas ar skaņām, lai harmoniju parādītu pilnībā, kamēr modālā džeza improvizatori tiecas uz pamatakordu skaņu izcēlumu, izmantojot ritma telpu kā melodiski strukturējošu elementu. Abas pieejas ir līdzīgas, bet ir svarīgi izprast arī to atšķirību.

Savukārt Deivisa *So What* no albuma *Kind of Blue* ir modālas melodijas klasisks piemērs. Tas iekļaujas AABA pamatstrukturā, turklāt A posmā ir *d* doriskais mods, savukārt B posmā – *es* doriskais mods. Mūziķim ātri varētu zust idejas, ja viņš iegrožotu improvizāciju tikai ar doriskā *d* septiņām skaņām. Taču modālajā improvizācijā mēs neesam pilnīgi ierobežoti ar skaņkārtas septiņām pakāpēm.

Lai piešķirtu skanējumam zināmu spriedzi, jāatceras dažas būtiskas modālās improvizācijas iezīmes. Proti, viens no vispopulārākajiem līdzekļiem tās ietvaros ir novirze uz citu skaņkārtu (*Sideslipping*). Pamēģināsim uz *d* doriskā fona dažas taktis spēlēt melodiskās līnijas, kuras bāzējas uz *Db* vai *Eb* skaņurindām. Dažādu skaņkārtu attiecības rada spriedzi, kas atkal mazinās, atgriežoties sākotnējā skaņkārtā. Melodijā varam iekļaut

arī hromatismus un pārgājskaņas: piemēram, spēlējot dorisko gammu no *d*, iespējams tajā ietvert pārgājskaņas *g-g#-a*.

Mailsa Deivisa un citu mūziķu improvizācijas apliecina pamatskaņkārtas daudzveidīgās variēšanas iespējas. Piemēram, uz dažām taktīm *d* doriskā vietā varam lietot *d moll* vai *d* pentatoniku. Līdz ar to konstatējam – citas skaņkārtas piedāvā jaunus akordus (*A7*, *A7b9b5*, *A7alt* vai citus septakordus) un plašākas improvizācijas iespējas. Mainās skanējums, rodas savveida spriedze, kura pazudis, ja atgriezīsimies pie sākotnējā *d* doriskā. Arī Marks Sabatella iesaka censties panākt, lai modālās improvizācijas gaitā, bagātinot gammu ar pamatakordu skaņām, izklāsts tiktu veidots iespējami melodiskāks. Viņš uzskata, ka sevišķi piemērota izvēle improvizācijai ir pentatonikas skaņu apspēlēšana (Sabatella 1992). Parasto skaņkārtas septiņu pakāpju vietā pentatonikā lietojam tikai piecas, tāad skaņu skaita izvēle ir ierobežota. Vienlaikus, lai attīstītu saturīgu melodisko līniju, ir papildus jādomā par melodijas izvēršanu. Interesantu skanējumu var panākt arī, spēlējot līnijas, kuru pamatā ir kvartu intervāli – uz t. s. kvartu harmoniju pamata. Šis paņēmiens ir sevišķi efektīvs, atskaņojot modālās melodijas ar dažu akordu miju pavadījumā.

Lai gan modālā tehnika džezā plaši izmantota, sākot ar 20. gadsimta 50. gadiem, tās pirmie paraugi radās jau 30.–40. gados. To atrodam, piemēram, Huana Tizola (*Tizol*) skaņdarbā *Caravan* (1937). Vēlāk tapusi arī Dizija Gilespija (*Gillespie*) improvizācija *A Night in Tunisia* (1957) un pianista Deiva Brubeka (*Brubeck*) *Blue Rondo à la Turk* (1959). Šie mūziķi precīzi ietver harmonisko vertikāli horizontālā improvizācijas projekcijā. Agrāk džezmeņi kā pamatu improvizācijai izmantoja to vai citu melodiju vai harmonisko struktūru. Jaunās pieejas meklējumos īpaša vieta un nozīme bijusi izcilajam tensorsaksofonistam Lesteram Jangam (*Young*, 1909–1959). Viņš pārstāvēja lineāru pieeju improvizācijai. Šāds paraugs rosināja daudzus viņa laikabiedrus – džeza mūziķus – veltīt īpašu uzmanību melodijas skaņkārtiskajam aspektam, vienlaikus samazinot pavadījuma akordu daudzveidību. Mūsaprāt, visprecīzāk modālās džeza improvizācijas tradīciju attīstījuši jau pieminētie Mailss Deiviss, Džons Koltreins, Sonijs Rolinss, altsaksofonists Džons Hendijs (*Hendy*), pianists Bils Evanss (*Evans*).

Mūsdienās vairums džeza teorētiķu droši apgalvo, ka hārdbopa tiešs turpinājums 60.–70. gados bijis modālais džezs. Spilgts piemērs šāda apgalvojuma pamatotībai ir Deivisa skaņdarbs *Flamenco Sketches*, kas sacerēts 1959. gadā un ietver izteiktu skaņkārtu maiņu (angl. *mode changes*), proti, polimodalitāti horizontālē. Klausoties skaņdarbu, konstatējam, ka cita citu nomaina piecas skaņkārtas: *C* joniskais, *As* joniskais, *B* joniskais,

d frīģiskais un *g* eoliskais. Skaņdarba turpinājumā skaņkārtu secība un izkārtojums saglabājas, savukārt forma (perioda taktu skaits) variējas: vērojam atteikšanos no standarta *kvadrāta* formveidē, un tieši šī īpatnība ir modālā džeza raksturzīme. Līdz ar to varam uzskatīt, ka forma modālajā improvizācijā ir samērā brīva, nosacīta. Zīmīgi, ka skaņdarba improvizācijas gaitā seksteta mūziķi lieto īpašus *brīdinājuma signālus*, pārejot uz jaunu skaņkārtu. Dažkārt pāreja notiek ar melodiskās modulācijas palīdzību. Savukārt saksofonists Džons Koltreins robežšķirtni iezīmē ar īpašu ritma formulu: negaidīti iekļaujot improvizācijā sešpadsmitdaļu figūras, viņš veido spēcīgu kāpinājumu.

Balstoties modālās tehnikas principos, mūziķi virzās vēl tālāk un ietver improvizācijās arī Austrumu kultūras simbolus, piemēram, indiešu rāgu²³. Katrai rāgai, kā zināms, atbilst savs ritma modelis un kāda no 22 praksē lietotajām skaņkārtām. Tādējādi Koltreins padziļina modālās improvizācijas izteiksmes iespējas. Līdzīgi rīkojas arī mūziķi Ornets Koulmens (*Coleman*) un Dons Čerijs (*Cherry*), kuri savas improvizācijas bagātina ar afrikāņu skaņkārtu lietojumu; līdz ar to viņi nonāk pie t. s. *brīvās improvizācijas*, kuru atbalsta arī virtuozs Sesils Teilors u. c. Tā paredz pilnīgu atteikšanos no akordiem, dažkārt arī no konkrētas formas. Šāda pieeja vēsturiski noveda pie fridžeza – viena no modernā džeza atzariem. Tam raksturīga atkāpe no tonālās organizācijas un orientēšanās uz mūsdienu akadēmiskās mūzikas kompozīcijas tehnikām un izteiksmes iespējām – atonalitāti, aleatoriku, dodekafoniju, modalitāti, politonalitāti, seriālo tehniku, struktūrismu, arī to lietojumu integrētā veidā.

* * *

Modālās improvizācijas vēstures apskats rosina vairākus secinājumus:

- termina *modalitāte* un arī modālās improvizācijas izpratne dažādās valstīs atšķiras;
- modālā improvizācija ir dažādu džeza improvizācijas veidu evolūcijas loģisks rezultāts;
- arī pats modālais džeza ir piedzīvojis zināmu evolūciju – no pianista Džordža Rasela improvizācijām līdz Maila Deivisa, Džona Koltreina u. c. improvizatoru virtuozajām fantāzijām;

²³ Rāga ir indiešu profesionālās mūzikas pamatmodelis; tās pamatā ir noteikta skaņurinda 5–7 skaņu apjomā.

- modālā improvizācija ienes brīvību formveidē;
- polimodalitāte modālajās improvizācijās izpaužas gan vertikālē, gan horizontālē;
- modālā improvizācija ir savveida tilts t. s. brīvās improvizācijas virzienā.

Raksta noslēgumā citēšu vēl kādu Rodžera Sešnsa 1951. gadā paustu atziņu: *Tonalitātes problēma – lūk, ass, ap kuru koncentrējas visu rangu mūziķu domstarpības. Vieni uzskata, ka tonalitāte dezintegrējas, izjūk, izsmeļ savas iespējas. Citi apgalvo, ka tonalitāte atdzimst jaunā kvalitātē. Patiesībā tomēr, neskatoties uz visām veseltoņu moda, bitonalitātes, atonalitātes, divpadsmit skaņu vai sērijsistēmu pūlēm, liela daļa mūzikas, kuru šodien baudām, ir balstīta uz tonalitātes saklausīšanu, un tieši tā veido vēlamo kontaktu ar klausītāju uztveri* (Session 1951).

Modal Improvisation or the Elementation of Tonality

Ēvalds Daugulis

Summary

Improvisation is one of the oldest types of artistic activity. The article considers the following aspects of improvisation:

- improvisation in different periods and styles of music (in classical, popular and jazz music);
- improvisation studies and types of classification in jazz;
- tonal improvisation (Miles Davis, Clifford Braun, Sonny Rollins, Harl Ellis, Jo Pass, Polo Chambers, Ray Brown, et al.);
- interaction of chords and modes;
- non-tonal improvisation (*pan-tonal, atonal*);
- refusal of integrated use of chords and modes;
- sound as the most important element of expression;
- free improvisation (Cecil Tylor, Ornett Coleman, et al.);
- complete exclusion of chords and sometimes also of form.

Jazz draws to atonality. American piano player Cecil Taylor's and saxophonist John Coltrane's manner of improvisation was named modal. New terminology was gradually introduced into jazz music theory – *modal jazz, modal technique, modal improvisation*. But in Russian *modal jazz* was called *mode (scale) jazz*. Obviously there is no unified view and definition of this kind of jazz. Different schools of jazz have their own

understanding and evaluation. The meaning and understanding of the term *modality* is essentially different in academic music: Walter Piston, *Harmony*, 1941; John Vincent, *The Diatonic Modes in Modern Music*, 1951, Roger Sessions, *Harmonic Practice*, 1951; Vincent Persichetti, *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*, 1961. The views of these scholars are indicative of a special tradition in these issues existing among the USA music theoreticians, which is different from the European one on principle. It is well-known that in the European theory of music there is a view that the difference between *tonality* and *modality* is determined not by the number and structure of the tone-row, but rather the scale of voice-leading. But in our region (conceptions of scientists belonging to Russian school) theoreticians explain modality as a specific type of modal thinking, which is based on the modal tone-row and rhythm modes. The mode is determined by the diatonic tone-row of the scale, diapason, stable degrees of scale and the final note. *Thus the mode is a way all the notes are arranged around the tonic (basic note)* (Kārklīņš 2006: 120).

Further in the article, the author dwells upon a separate kind of improvisation – modal improvisation – and examines it from the following aspects:

- modal improvisation (Miles Davis, John Coltrane, Charles Mingus);
- modality in jazz. George Russell's and other conceptions;
- the harmony complication possibilities in the context of mood. Atonality in academic music. The modal jazz as a particular type of modal thinking (around 1958);
- the transition from the classical tonal organization (major/minor keys with functional harmonic system) to the modal variation (modes, particular systems of modes);
- the emphasis on the melodic development, less on the selection of harmonies. The accentuation of the sounds of basic cords. The sustained use of two cords in accompaniment, exquisite melodic improvisation;
- various modes in the background and relief. Melody contains also diatonic and chromatic passing-notes. Pentatonic scales are particularly appropriate. Melodic line consisting of the fourths (harmony of fourths);
- modality or tonality?
- tonality and modality.

Literatūra

- Feather, L. (1960). *The New Edition Encyclopedia of Jazz*. New York: Bonanza Books
- Haunschild, F. (1997). *Die neue Harmonielehre: Ein musikalisches Arbeitsbuch für Klassik, Rock, Pop und Jazz*. Bd. 2. Brühl: AMA-Verlag
- Kārklīņš, L. (2006). *Mūzikas leksikons*. Rīga: RaKa
- Levine, M. (1996). *Das Jazz-Theorie-Buch*. Rottenburg: Advance Music
- Miller, R. (1992). *Modal Jazz Composition & Harmony*. Vol. 1. Rottenburg: Advance Music
- Persichetti, V. (1961). *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W. W. Norton & Company
- Piston, W. (1962). *Harmony*. New York: W. W. Norton & Company
- Sabatella, M. (1992). *A Jazz Improvisation Primer*. Colorado: Colorado Conservatory Press
- Sessions, R. (1951). *Harmonic Practice*. New York: Harcourt, Brace
- Vincent, J. (1951). *The Diatonic Modes in Modern Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press
- Бриль, И. (1979). *Практический курс джазовой импровизации*. Москва: Советский композитор
- Кинус, Ю. (2008). *Импровизация и композиция в джазе*. Ростов н/Д: Феникс
- Королев, О. (2006). *Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки*. Москва: Музыка
- Рогачев, А. (2000). *Системный курс гармонии джазовой*. Москва: Владос
- Холопов, Ю. (1988). *Гармония. Теоретический курс*. Москва: Музыка
- Чугунов, Ю. (1980). *Гармония в джазе*. Москва: Советский композитор

V. MŪZIKAS PEDAGOĢIJA

Uzmanības procesu pētniecība: problēmas nostādne un situācijas raksturojums

Mag. art. Valdis Bernhofs

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas doktorants

Nepietiekamas koncentrēšanās spējas, uzmanības nenoturība, nespēja ieklausīties ir problēmjautājumu loks, ar kuru ikdienā saskaras gan vecāki, gan skolotāji. Uzmanības procesu pētniecības pirmsākumi meklējami vairāk nekā 160 gadus tālā vēsturē – 1845. gadā, kad Frankfurtes neirologs Heinrihs Hofmanis (*Hoffmann*) dzejas formā raksturoja nemierīgā Filipa sindromu (Steinhausen 1982: 11). Neirologa aprakstītais Filips ir zēns no cienījamās ģimenes, un tādēļ dēla didīšanos vecāki nekādi nevar attaisnot. Zēns nespēj mierīgi nosēdēt pie galda, neievēro mātes izmisuma pilno skatienu un neklausās tēva izteiktajos aizrādījumos.

Nemierīgā Filipa pazīmes arī mūsdienās iemiesojas bērnos, par kuriem vecāki un skolotāji mēdz teikt – neuzmanīgs, nesavaldīgs, hiperaktīvs.

2006. gadā sadarbībā ar Heidelbergas (Vācija) Sociālās rehabilitācijas Universitātes (*SRH Hochschule Heidelberg*) Mūzikas terapijas katedru un Vācijas Mūzikas terapijas pētniecības centru (*Deutsches Zentrum für Musiktherapie*) raksta autoram bija iespēja iesaistīties pētījumā par uzmanības problēmu aktualitāti dažāda tipa skolās, proti, skolās ar atšķirīgu mūzikas nodarbību skaitu. Pētījuma ietvaros centāmiem noskaidrot, cik lielā mērā mūzikas apmācība spēj ietekmēt uzmanības traucējumus. Atbildes meklējam Dilheimas (*Dielheim*, Vācija) pamatskolā un Rīgas Doma kora skolā (RDKS). Tika izstrādāta aptaujas anketa abu skolu skolotājiem. Apkopojot iegūtos datus, nācās konstatēt, ka viņi, neraugoties uz atšķirīgām nodarbību formām (grupu nodarbības un individuālās nodarbības mūzikā), atzīmē uzmanības traucējumus klasē. Abu valstu skolotāji anketēšanas gaitā nosauca arī iespējamo problēmloku darbā ar bērniem klasē. Secinājām, ka pedagogi līdzīgi izprot uzmanības traucējumu cēloņus, līdzīgi vērtē uzmanības traucējumu gradācijas un līdzīgā veidā izjūt minētās situācijas ikdienas darbā. Abu valstu skolotāji izteica

tūlītēju gatavību sadarboties ar speciālistiem, lai mazinātu uzmanības traucējumus klasē. Pētījuma ietvaros noskaidrojām, ka pat augsta muzikālā apdāvinātība vēl negarantē augstu uzmanības līmeni: arī muzikāli apdāvinātam bērnam, kurš ar mūziku saskaras vairākās nodarbībās nedēļā, iespējams konstatēt uzmanības traucējumus. Iepriekšminētais norāda uz problēmas aktualitāti starpkultūru rakursā, kā arī atspoguļo nepieciešamību meklēt risinājumus uzmanības spēju veicināšanai dažāda tipa skolās.

Sniedzot atšķirīgus rādītājus par problēmas izplatību, ārvalstu zinātnieki nonākuši pie līdzīgiem secinājumiem: uzmanības un koncentrēšanās jautājums mūsdienās ir viens no galvenajiem skolas dzīvē, turklāt uzmanības problēmām skolās ir tendence pieaugt. Par to liecina šīs ievirzes problēmsituāciju aktualizēšana preses publikācijās, semināros un konferencēs (Bernhofs, Groß 2011: 11–49).

Kaut gan šādi semināri un konferences notiek arī Latvijā, literatūras studiju gaitā tika konstatēts: uzmanības pētījumi, kas raksturotu situāciju Latvijas skolās, tomēr nav pieejami. Līdz ar to nav iespējams iegūt ne problēmas izplatības statistiskos datus, ne problēmsituāciju aprakstus.

Lai rastu priekšstatu par situāciju uzmanības problemātikā dažādās Latvijas skolās, 2009. gadā veikta testēšana trijās Rīgas mācību iestādēs. Pētījuma rezultāti sniedza statistiskos datus par uzmanības problēmām dažāda tipa sākumskolās: skolā, kura līdzās vispārējai izglītībai piedāvā nedēļā vairākas individuālās un grupu nodarbības mūzikā, kā arī mācību iestādēs ar vienu līdz divām mūzikas grupu nodarbībām nedēļā.

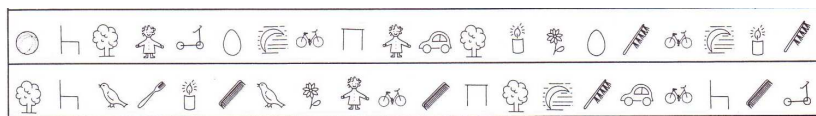
Uzmanības pētījumā piedalījās 166 pirmo klašu audzēkņi no trim skolām un astoņām klasēm. 19 respondenti pārstāvēja sākumskolu, kurā paralēli vispārīgglītojošajiem mācību priekšmetiem ikdienā tiek apgūti vairāki mūzikas priekšmeti. Respondentu dalījums pa dzimumiem bija šāds: 84 zēni (50,6%) un 82 meitenes (49,4%). Vidējais vecums testa izpildes brīdī bija 7,5 gadi ($s=0,49$)¹. Visām grupām ($k=8$) tika konstatēts normālsadalījums, tādējādi mērījumos un analizē neatkarīgi no mācību iestādes bija iespējams veikt grupu salīdzināšanu.

Uzmanības pētījumā tika izmantots instrumentārijs *Diferenciālais darba efektivitātes tests* (DL-KE, DL-KG), kas paredzēts bērniem vecumā no 5 līdz 10 gadiem (Kleber 1974). Tests DL-KG ir testa DL-KE atvasināta versija, un tas piemērojams skolas vecuma bērniem no 7 līdz 10 gadiem. Uzbūves ziņā tests līdzinās uzmanības testam. Ar tā palīdzību iespējams

¹ Standartnovirze raksturo punktu izkliedi ap vidējo aritmētisko vērtību.

noteikt uzmanības noturīguma pakāpi un analizēt darba efektivitāti klases apstākļos. Uzmanības spējas šī projekta ietvaros nebija paredzēts pētīt klīniskā aspektā, to nozīme aplūkota ikdienas situāciju, šajā gadījumā, mācību situācijas rakursā. Testa koncepcija balstīta uz ikdienišķām situācijām skolā un darbībām, kuru izpildei nepieciešamas selektīvās un fokusētās uzmanības spējas. Tests ir adaptēts multilingvistiskai videi; tas ir no valodām neatkarīgs mērinstruments, līdz ar to piemērojams arī Latvijā. Vācijā to izmanto mērījumiem arī starpkultūru vidē. DL-KG testa izvēlei noteicošā bija piemērotība konkrētajam vecumposmam, t. i., 1. klases audzēkņa vecumam.

Par pietiekamu vai nepietiekamu uzmanības noturīguma līmeni liecina testa kvantitatīvie un kvalitatīvie rādītāji. Saskaņā ar testa norādēm bērni iepazīst divu veidu attēlu grupas. Pirmajā ietvertas relevantās zīmes, kuras nepieciešams iegaumēt un atzīmēt ar svītrojumu. Otro grupu veido irelevantās zīmes, kuras nepieciešams pamanīt un atzīmēt ar punktējumu. Relevanto zīmju pārsvars ir ievērojami lielāks. Kairinājuma slodzi veido abās grupās esošo zīmju vizuālā un jēdzieniskā līdzība. Priekšstatu par testa lapas dizainu sniedz šis attēls:



Testa DL-KG lapas dizains

No lapas fragmentā redzamajām figūrām relevantās zīmes ir krēsls un koks, bet irelevantās – galds un puķe.

Testēšana skolās notika 2009. gada februārī un martā. Katra klase tika testēta atsevišķi. Frontāli tika dotas norādes par testa izpildes gaitu. Tas noritēja vienas mācībstundas ietvaros. Izpildes laiks – 21 minūte – bija sadalīts 14 vienādos intervālos (katrs 1,5 minūšu garumā).

Uzmanības testa kvantitatīvajos rādītājos 91% respondents apliecināja viduvējus līdz ļoti labus rezultātus. 9% bērnu tika konstatēti traucējumi kvantitatīvo nosacījumu izpildē. Proti, darbs tika veikts gausi – izpildīto zīmju skaits neatbilda normatīviem. Veicot kontroles lapu analīzi, secinājām, ka sākotnēji šie bērni uzdevumu izpildīja precīzi. Testa izpildes gaitā, atkārtoti neatgādinot par uzdevuma izpildes nosacījumiem, bērni pieļāva vairāk kļūdu. Novērojumos fiksēti gadījumi, kad atsevišķus respondentus vajadzēja pamudināt uz darba turpināšanu vai lapas pāršķiršanu.

Uzmanības testa kvalitatīvie rādītāji virsnormas robežās konstatēti 15% bērnu. Viduvēja uzmanības pakāpe ir 63% bērnu. Tas norāda uz darba kvalitātes viduvējību kopumā. Bērni mēdz strādāt ātri, nepievēršot lielu uzmanību kvalitātei, pieļaujot daudzas neuzmanības kļūdas. Darba kvalitātes zemnormas rezultāti fiksēti 22% jeb piektdaļai testā iesaistīto respondentu. Darba lapās tipiska ir rindu izlaišana, kas uzskatāma par vienu no nepietiekamas uzmanības izraisītām kļūdām.

Trešais rādītājs saistīts ar koncentrēšanās parametru un atspoguļo indivīda koncentrēšanās spējas darba izpildes gaitā. 36% respondentu konstatētas dažāda rakstura koncentrēšanās problēmas. Testa zemnormas rezultāti liecina par t. s. izdegšanas sindromu. Bērns uzsāk darbu ātri, bet ne kvalitatīvi – darba vidū motivācijas līmenis krīt, un bērns nespēj turpināt iesākto. Darba beigās vērojama atkārtota spēja atkal strādāt ātri. Tikai 22% respondentu uzrādīja virsnormas vērtības, un viņu koncentrēšanās līmenis atzīmējams kā augsts vai ļoti augsts. 42% respondentu koncentrēšanās spējas vērtējamās kā viduvējas.

Atsevišķiem respondentiem vērojama tendence strādāt lēni un rūpīgi. Viņu izpildītais darbs neiekļaujas vecumgrupai atbilstošajos normatīvos, tātad signalizē par iespējamām grūtībām klases darbā. Šādiem bērniem, iespējams, nepieciešama individuāla pieeja (darba nosacījumu atkārtota izskaidrošana) un regulāri uzmundrinājumi.

Būtiskas atšķirības visos kvalitatīvajos un kvantitatīvajos rādītājos starp astoņām klasēm netika konstatētas. Tas norāda uz problēmas eksistenci kopumā; mazāka nozīme ir citiem faktoriem, piemēram, audzēkņu skaitam, telpas platībai, iekārtojuma u. tml., kas labvēlīgi vai nelabvēlīgi varētu ietekmēt klases darbu.

No testa rezultātiem izriet, ka līdzīgas uzmanības problēmas eksistē gan zēniem, gan meitenēm. Kvalitatīvajos un kvantitatīvajos rādītājos netika konstatētas būtiskas atšķirības dažādās vecumgrupās. Analizējot darba izpildes kvantitatīvo gaitu (cik daudz paspēja izdarīt), tika novērotas atsevišķas būtiskas tendences klases darbā. Septiņgadīgi zēni darba vidū uzrādīja kritumu, tātad samazinājās darba intensitāte. Tā pieauga testa noslēguma daļā. Līdzīga situācija vērojama astoņgadīgām meitenēm: atsevišķos laika intervālos (5. un 6. no 14) raksturīgs kritums, kas vēlāk tiek kompensēts ar pieaugošu izpildīto vienību skaitu. Šādu iezīmi varētu raksturot kā lēnu *uzsīšanas laiku*. Minētie kritumi kopējo vērtējumu atstāj vidējā līmenī.

Veiktie novērojumi liecina, ka atšķirīgas nianses klases darba dinamikā iezīmējas lielākoties dažādās vecumgrupās.

- Kopsavelkot uzmanības testa analizē gūtās atziņas, secinājumi ir šādi:
- 1) testēšanas rezultāti norāda, ka uzmanības problēmas ir aktuālas visās mācību iestādēs, kurās tika veikts pētījums;
 - 2) nav būtisku atšķirību starp dažāda tipa mācību iestādēm – ar uzmanību saistītas problēmas novērotas jebkurā no tām. Pētījuma ietvaros netika konstatētas izteiktas atšķirības ne starp zēnu un meiteņu darba rezultātiem, ne starp dažādām vecumgrupām;
 - 3) klases un grupas ir homogēnas, kas ļauj meklēt risinājumus klasei vai grupai kopumā;
 - 4) atsevišķi novērojumi testēšanas fāzē, piemēram, tendences septiņgadīgu un astoņgadīgu zēnu un meiteņu rezultatīvajos rādītājos, kā arī laika intervāli, kas norāda koncentrēšanās līmeni intensīva darba rezultātā, liecina par individuālām atšķirībām vienas grupas ietvaros.

Labas uzmanības spējas ir būtiskas skolas darbā. Gan vizuālā, gan audiolālā uzmanība ir selektīvās uzmanības veidi un kopējās uzmanības sistēmas komponenti. Uzmanības sistēma ir svarīgs cilvēka funkcionēšanas aspekts – aktivizēta uzmanības sistēma ir jebkura kognitīva procesa priekšnoteikums. Pedagogi praktiski novērojuši, ka bieži vien labas uzmanības spējas ir priekšnoteikums sekmīgas mūzikas izglītības uzsākšanai. Un otrādi – jaunākie pētījumi mūzikas psiholoģijā liecina par mūzikas pozitīvu iedarbi uz cilvēka psihi.

Kā zināms, uzmanības procesu raksturo kompleksa darbība, kuru iespaido smadzeņu dažādu centru funkcionāla mijiedarbe un savstarpēja kooperēšanās. Uzmanības process ietekmē smadzeņu darbību kopumā, atbild par patstāvīgu plānošanu, cilvēka vispārēju aktivizēšanos, par informācijas uztveri un izvērtēšanu. Mūsdienu neirozinātnē ir vērojama arvien pieaugoša tendence izmantot funkcionālo izmeklējumu metodes, kas ļauj labāk pētīt smadzeņu darbību un tās izmaiņas dažādu faktoru ietekmē. Šādi izmeklējumi norāda, ka uzmanība ar tās dažādajiem komponentiem ir viena no smadzeņu darbības pamatfunkcijām – augstākas pakāpes smadzeņu darbības ir iespējamās tikai tad, ja uzmanības procesi smadzenēs atrodas intaktā (pilnvērtīgas darbības) un aktivizētā stāvoklī. Taču šie augstākie procesi konceptuāli un funkcionāli ir grūti atdalāmi no citām kognitīvajām funkcijām. Tas liecina par uzmanību kā centrālo instanci, kas organizē citu informatīvo procesu apstrādi organismā, tostarp stimulējot bērnam tik svarīgo sekmīgas mācīšanās procesu.

Lai smadzeņu darbībā tiktu organizēta uzmanības spēju ģenerēšana, aktivizētam jābūt smadzeņu stumbram. Uzmanības procesus nodrošina četras pakļautības sistēmas: holīnērgiskā sistēma (pārnēsējviela: acetil-

holīns), noradrenerģiskā sistēma (pārnēsējviela: noradrenālīns), dofamīnerģiskā sistēma (pārnēsējviela: dofamīns) un serotonīnerģiskā sistēma (pārnēsējviela: serotonīns). Visas četras apakšsistēmas iezīmīgas ar to, ka tās aksonu projekciju rezultātā sasniedz primāros un sekundāros smadzeņu laukus, tādā veidā viens smadzeņu stumbra neirons spēj apgādāt ar informāciju veselu lauku smadzeņu garozā. Liela loma uzmanības procesā ir tīklainā veidojuma (*formatio reticularis*) sistēmai, kas smadzeņu daļā savienojas ar iegarenajām smadzenēm (*medulla oblongata*) un starpsmadzenēm (*diencephalon*). Ar t. s. Brēmera griezumu izdevies pierādīt, ka tieši šī daļa atbildīga par aktivizēšanas procesu.

Līdzās pedagogiem un psihologiem uzmanības jautājumu risināšanā tieši pēdējā laikā jo aktīvi iesaistījušies arī pētnieki – neirozinātnieki. Aplūkojot uzmanības traucējumus bērna vecumā, autori vērs uzmanību uz vairākiem svarīgiem neirofizioloģiskiem aspektiem, tostarp uz neirālo procesu norisi un šo procesu treniņa iespējām. Salīdzinot uzmanības spējas bērna un pieaugušā vecumā, ir secināts, ka uzmanību veido vairākas apakšsistēmas (funkcijas), un atsevišķas no tām – aktivizēšanās un izpildošā funkcija – ar gadiem kļūst izteiktākas un noturīgākas. Pozicionēšanas apakšsistēma šādu tendenci neaplicina (*Cognitive Neuroscience of Attention* 2004).

Vairāki zinātnieki norāda, ka uzmanības traucējumus var mazināt, piedāvājot dažādas treniņprogrammas (Krowatschel 2007; Stiehler 2007; Stiff, Tüpker 2007). Efektivitātes nosacījumi šādām treniņprogrammām visbiežāk ir piedāvātā materiāla saturs, apjoms un treniņa regularitāte. Tas nozīmē, ka treniņam jābūt mērķtiecīgam, intensīvam un regulāram. To apliecina pētījuma rezultāti: būtiskas izmaiņas smadzeņu darbībā (motorika un īslaicīgā atmiņa) novērotas jau pēc intensīva piecu dienu akustiska treniņa (*Cognitive Neuroscience of Attention* 2004).

Pētnieki izstrādājuši dažādas treniņa metodes, lai sekmētu uzmanības attīstību, taču tās lielākoties balstītas uz vizuālās uzmanības sistēmas pilnveidi (*Cognitive Neuroscience of Attention* 2004).

Līdzīga situācija ir ar uzmanības testēšanas instrumentāriju – uzmanības testi pārsvarā izstrādāti vizuālās uzmanības attīstības līmeņa noteikšanai. Turpretim audiālās uzmanības diagnostikai līdz šim radīts neliels skaits testu – pētījumu praksē sastopami tikai daži standartizēti audiālās uzmanības testēšanas instrumenti. Testēšanas procesu apgrūtina fakts, ka testi paredzēti individuālai izpildei. Turklāt lielākā daļa audiālo testu balstās uz vārdskaņu saklausīšanu un reproducēšanu. Atsevišķi testi, pie-

mēram, AUDIVA vai CAPT, iekļauj skaņu stimulatorus vai skaņu struktūras, kas vērstas uz audiālās uzmanības reakciju izpēti. Viens no jaunākajiem testiem, kas pēta gan audiālās, gan vizuālās uzmanības spējas, ir *Continuous Attention Performance Test* (CAPT, *Nepārtrauktas uzmanības tests*). Tas paredzēts uzmanības spēju noteikšanai bērniem, sākot no pirmsskolas līdz skolas vecumam. Tests ir datorversijā, un tā izpildes process nav sarežģīts. Bērniem tiek piedāvāti pieci savstarpēji viegli atšķirami dzīvnieku attēli reizē ar to balsīm atbilstošu skaņu, kas noteiktā laika intervālā jāatpazīst, nospiežot datora klaviatūras taustiņu. Tādējādi tiek mērīts kļūdu veids, skaits un to izkliede laika posmos, kā arī bērna reakcijas spējas. Katrs testa posms ir atdalīts ar vienas minūtes atpūtas pausi, bet testa kopējais izpildes laiks nepārsniedz 9 minūtes (Starzacher, Nubel, Grohmann 2007). Pēc līdzīga principa veidots AUDIVA tests, kurā akustiskie stimulatori ir klavieru skaņas (Minning). Tomēr jāatzīst, ka līdz šim plašāk ir pētītas vizuālās, nevis audiālās uzmanības treniņa iespējas.

Mūsdienu pētniecības praksē eksistē atsevišķas sistematizētas metodes, kas vērstas uz audiālās uzmanības treniņu. Izstrādātās metodes lielākoties paredzētas bērniem ar uzmanības deficīta (hiperaktivitātes) sindromu (UD(H)S).

ASV psihologu vidū pazīstama ir treniņmetode ar apzīmējumu *SoundSmart*[®] (*SoundSmart*). Šī metode paredz uzmanības aktivizāciju un kognitīvo spēju treniņu. Visas norādes tiek dotas angļu valodā, uzdevumi ir saistīti ar angļu valodas fonēmām, sadzīves situācijām, kā arī angloamerikāņu bērnu dziesmām. Līdz ar to metode neatspoguļo sistēmisku pieeju noteiktas struktūras sasaistei ar audiālās uzmanības procesu un nav piemērota lietošanai starpkultūru vidē.

Neiromotorikas treniņam izraēliešu pētnieks Adi Zulkins izveidojis FITS metodi – *Functional Interactive Timing System* jeb funkcionālo interaktīvo metroritma sinhronizācijas sistēmu (Sulkin 2009). Šī datorizētā metode paredzēta bērniem, kuriem konstatēti mācīšanās traucējumi (disleksija, disgrāfija, diskalkulija), kā arī uzmanības deficīta (hiperaktivitātes) sindroms (UD(H)S). Metodes pamatā ir uzdevumi, kas sinhronizē četras jūšanas – līdzsvaru, kustību, dzirdi un redzi. Metode balstīta uz motorikas treniņu, galvenokārt uz sistēmisku pieeju roku kustību trenēšanai (rakstīšanā), un pašlaik tiek adaptēta klīniskā kontekstā.

Vienlaikus jāatzīmē, ka trūkst noteiktas un pārbaudītas pieejas, kas ļautu bērniem darboties ar klases darba situācijām raksturīgiem akus-

tiski ietekmes faktoriem, tādējādi attīstot audiālās uzmanības sistēmu kopumā. Viens no iespējamiem risinājumiem būtu atbilstošas akustiskas treniņprogrammas izveide.

Iepriekš norādīts, ka uzmanības process saistīts ar vairāku uzmanības apakšsistēmu gandrīz vienlaicīgu aktivizēšanos. Tādēļ būtiski ir izpētīt, kādā veidā noteiktas mūzikas struktūras korelācijā ar citiem akustiskajiem ietekmes faktoriem spēj attīstīt audiālās uzmanības sistēmu.

Literatūras avotos saiknē ar uzmanības spējām visbiežāk minēti tādi mūzikas parametri kā skaņaugsstums un ritms. Arī citi mūzikas parametri – tembrs, dinamika, skanējuma reģistrs – spēj iespaidot tos centrus smadzeņu garozā un sistēmā kopumā, kas atbild par uzmanības sistēmas aktivizēšanu. Daudzos avotos atzīmētas šo parametru pozitīvas ietekmes iespējas, turklāt uzsverta arī to atšķirīga lokalizēšanās vieta smadzenēs. Jaunākās metodes ļauj noteikt precīzu neironu darbības aktivizēšanos, ja uztverei tiek piedāvāta skaņaugsstumu un/vai ritmu informācija. Saiknē ar mūzikas uztveres veidu – mūziku klausoties vai pašam muzicējot – atšķirīga ir neironu aktivizēšanās lokalizācija smadzenēs (Jäncke 2008). Tas ļauj izvirzīt hipotēzi, ka, noteiktā veidā izmantojot īpaši atlasītas mūzikas struktūras, iespējams ietekmēt noteiktus centrus smadzenēs, kas tostarp atbild arī par uzmanības spējām.

Tātad, apkopojot iepriekšteikto, varam secināt:

- uzmanības problēmām starpkultūru kontekstā ir tendence pieaugt;
- uzmanības spējas iespējams izkopt – atsevišķu uzmanības apakšsistēmu attīstība ir būtiski ietekmējama līdz noteiktam dzīves posmam;
- selektīvās uzmanības kontekstā mazāk pētītas ir audiālās uzmanības spēju attīstīšanas metodes;
- būtu nepieciešams izveidot sistēmisku pieeju audiālās uzmanības treniņam;
- būtu nepieciešams izpētīt skaņaugsstuma un ritma struktūru saikni ar audiālās uzmanības procesiem un šo procesu treniņa iespējām, kā arī pārbaudīt skaņaugsstumu un ritma treniņprogrammas efektivitāti praksē.

Research on Attention: Problem Statement and Situation Account

Valdis Bernhofs

Summary

Lack of concentration, attentive instability and inability to listen are some of the main problems that both teachers and parents face daily when working with children. Intercultural studies show that these problems are found in various cultures. Repeated tests indicate an increasing attentive instability for children in Latvia, various attentive disorders were found in 35% of first-graders (N=166).

Being prerequisite for any cognitive process, attentiveness has always been a priority for the teachers. Moreover, teachers nowadays indicate lack of attentiveness as one of the key problems in schools of all types which is also supported by various research papers. Some of them mention music lessons or musical activities as a driving force for stimulating cognitive processes, attentiveness and concentration abilities. Previous studies have shown that attentive disorders do not affect musical giftedness – these disorders can be found even in gifted children having multiple music lessons per week.

The studied literature indicates the pitch and rhythm to be the key music parameters in attentiveness abilities. Many sources mention the positive effect they have and also differentiate their localization in the brain. Rhythm, melody, timbre, dynamics and the pitch affect those centers of the cerebral cortex and the whole system responsible for the attention system activation. However, neural activation localization differs when music is perceived by listening or by playing it. Thus it brings a hypothesis that specific musical structures can be applied to positively affect the centers of the cerebral cortex responsible for attention abilities.

Child's attention abilities have not yet fully stabilized in primary schools creating an opportunity to train them using various exercises. Practical studies usually include only a few aural attention testing tools and even less adapted training tools for developing aural attention abilities.

Literatūra

- Berger, A., & M. I. Posner (2000). Pathologies of brain attentional networks. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews* 24, 3–5
- Bernhofs, V., & C. Groß (2011). *Aufmerksamkeitsstörungen in Grundschulen. Leistungsunterschiede bei Kindern mit und ohne intensive Musikerziehung*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller GmbH
- Cognitive Neuroscience of Attention* (2004). Edited by M. I. Posner. NY: The Guilford Press
- Das konzentrationsgestörte und hyperaktive Kind. Ergebnisse aus Klinik und Forschung* (1982). Hrsg. von H.-C. Steinhausen. Stuttgart: W. Kohlhammer
- Jäncke, L. (2008). *Macht Musik schlau? Neue Erkenntnisse aus den Neurowissenschaften und der kognitiven Psychologie*. Bern: Huber
- Kindermusiktherapie. Richtungen und Methoden* (2007). Hrsg. von U. Stiff und R. Tüpkker. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Kleber, E. W., & G. Kleber (1974). *Differenzieller Leistungstest – KE (DL – KE). Test zur Erfassung des Leistungsverhaltens bei konzentrierter Tätigkeit für die Eingangsstufe in der Grundschule. Handanweisung*. Göttingen: Verlag für Psychologie, Dr. C. J. Hogrefe. Braunschweig: Georg Westermann Verlag
- Krowatschel, D. (2007). *Marburger Konzentrationstraining (MKT) für Schulkinder*. Dortmund: Borgmann
- Starzacher, E., K. Nubel & G. Grohmann (2007). *Continuous Attention Performance Test (CAPT)*. Hogrefe: Goettingen
- Stiehler, M. (2007). *Konzentrationserziehung statt AD(H)S-Therapie. Ein Modell nach Paul Moor*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt

Citi avoti

- [Minning, U.]. *AUDIVA – AufmerksamkeitsTester ADT 3000*. <http://www.audiva.de/?id=69> (04.08.2011)
- SoundSmart*. http://www.braintrain.com/professionals/soundsmart/soundsmart_pro.htm (28.06.2011.)
- Sulkin, A. *FITS – Functional Interactive Timing System (Poster)*. http://telem-pub.openu.ac.il/users/chais/2009/after_noon/2_4.pdf (06.01.2011.)

Conducting Amateur Instrumental Bands in Polish Music Education

Ph.D. Paweł A. Trzos

Institute of Pedagogy

Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz

Ph.D. Ryszard J. Piotrowski

Institute of Art Education

State School of Higher Professional Education in Konin

Introduction

Music, as an art, is a field of human artistic activity. It is distinctive because it involves esthetic values, and its creation constitutes considerable cultural legacy. Such an art not only emanates traditional educational values, but also gives grounds for them. It develops such mental disposition as: emotional, esthetic and moral sensitivity. Moreover, it broadens knowledge of humans and the world they live in, enhances cognition, processing, and enriches mental culture.

Artistic upbringing, in the opinion of Polish education, constitutes creative education, which is called by Ewa Anna Zwolińska *an upbringing to and through creativity* (Zwolińska 2002: 33). It is based on shaping sensitivity, competences and esthetic skills. This means that such a creativity is a feature of humanity, the power of a human being, and the factor determining the development of culture within society. Contact with art is the source of child's inspiration and cognition. Additionally, it is a useful educational tool to enhance the development of a child.

However, child's artistic development decreases with age. It also happens, as it is given by empirically proven specification of musical development (Gordon 2003: 14), due to unfavourable arrangement of school subjects structure of musical education. Such a situation often results from artificial division of music education into public and professional, or other legal limitations to the system, staff and amateur musical movement (Zwolińska, Gawryłkiewicz 2007: 7).

The aim of this article is to show research results based on theoretical and empirical analyses of problems of the role of amateur musical movements in Polish children and youth education. The importance of amateur

instrumental bands is still increasing in view of Polish society, which enables to compare them with professional and school music instruction.

1. Music ensembles in the amateur musical movement

Music, as stated in research and approved in the history of culture, is a fundamental element of human self-fulfilment. Its creation and reproduction was typical for both primitive and well-developed societies. It sounded in cottages, castles and churches. Carrying a social aspect, it accompanied work, religious ceremonies and entertainment. It was not self-contained, but it was syncretic and combined words, gestures and dance. It was composed through human voice and instruments. To put it bluntly, music is present in human life since birth, one cannot imagine a mother that does not sing lullabies and a child that does not remember children's songs.

Musical hearing develops dynamically at the age of kindergarten and one is able to distinguish tones in terms of their height, strength and quality. A sense of melody and harmony also develop gradually. A feeling of rhythm is more difficult to get and is connected with the ability to improvise both harmonically and rhythmically. According to the research results of Maciej Kołodziejski, it can and should be analysed through the use of standard tools for diagnosis (Kołodziejski 2011: 216–217).

The student of a music school is treated individually as the contact with the teacher is usually very close. Individual treatment, adjusted methods, course of lessons and personal demands and aptitudes are all taken into consideration by the instrument teacher. In such a situation, a child is less influenced by the peer group and develops its own personal qualities. The child recognises his own potential and finds suitable work methods. The practice of discipline is yet another positive impact of music education. The most precious ability for a student is proper time management. A child very often notices that it is better to practise intensively for a short period of time, than carry out a long and careless training. Music playing at the advanced level is one of the most difficult achievements, because it engages different senses such as: hearing, sight, motility, feelings, reason.

Playing music together enhances the development of human personality and strengthens the sense of self-esteem. While playing and singing in a group one experiences that they are not separate individuals and create the whole bigger community. Public performance and related issues

are directly connected with the listeners' acknowledgement. They boost self-confidence and self-esteem.

Conducting bands and playing music together are useful forms of spending time. Many people do not know what to do with their free time and quite often drink alcohol or take drugs or suffer from depression. Thus, playing music together (either individual training or joining choirs, instrumental and vocal bands) is one of the best ways of spending free time.

Moreover, playing music leads to building relationships between people, it creates solidarity and a social bond between individual and community. As a result, playing together not only gives the possibility to practise social skills and maintain good relations, but also promotes understanding.

Furthermore, music brings joy and helps to feel the real pleasure or happiness. Such a feeling of fulfilment and award for hard work cannot be compared with goods that are easily bought.

1.1. Konin Accordion Quintet

It was extremely important to gain educational and theoretical experience working with performers and audio material to fulfill the idea. This audio material had to resemble proper music art and it was supposed to make people involved in playing music.

The candidates for band, coming from different surroundings, were selected with the help of people having connections with amateur musicians. The newly-created band drew attention of young people. Initial performance and success confirmed the idea to be justified.

Good results generated the need to create a uniform band. Thus, an amateur Accordion Quintet, which was based on the experience of such professional groups as: Warsaw or Poznań Accordion Quintets, was set up to meet the demands of students. Prof. Włodzimierz Lech Puchnowski's Warsaw Accordion Quintet turned out to be a good example when using composition transcription of Stanisław Moniuszko, Ignacy Jan Paderewski, Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Sebastian Bach's organ music. The music by Accordion Quintet was directed to children, youth and adult accordion admirers. The adopted repertoire could influence the creator's competence but foremost the listeners and music critics. Those important competences of child development have been described earlier recalling other research results (Trzos 2006).

Sometimes the students of music schools or their graduates showing great involvement were also accepted by the quintet. It must be remembered that such an activity should have been offered to graduates and amateurs by the school itself to propagate well-organised art which could have integrated the whole environment. Unfortunately, it does not happen often in many cities. Playing music in a band gave opportunity to improve skills, performance and helped to create esthetic attitude among amateur musical movement participants.

Now the band associates with them children and youngsters. It performs a sort of educational function to communicate artistically and preserves Polish local culture tradition.

The observations and collected opinions approve the activity as it enhances music culture in district and the city. Using accordion by the band to perform every possible piece of music showed the instrument from a different perspective, not just a folk one. It accustomed the listeners with other opportunities and propagated music culture in general.

The band have collected appreciable repertoire acquired from different sources and contacts with other bands in and outside the country within 30 years. The collected repertoire library resources give an example of creative work for the society. They also enable to prepare concert program for any event. The band repertoire, concerts, participating in competition and festivals all give high status to the ensemble and popularize music culture in Konin local community.

1.2. Konin Band Orchestra and wind orchestras

The role of music and ensembles in child character development and becoming a musician is neglected in Poland in comparison with other European countries.

Music education and extracurricular activities should be present in different types of schools in Poland. It should be taught in different profile high schools where one could take his final exams in music.

Such public music education is provided in Austria and Norway, where it is used for shaping an intelligent, sensitive and cooperative individual.

Children amateur music groups, wind orchestras and choirs conducted by teachers and instructors (real music lovers in Konin) were also carefully examined by the author. Konin can become a very important place propagating and supporting amateur musical movement in Poland

if music groups are provided with proper opportunities for training and performance. Konin Band Orchestra is a good example providing music school graduates and students of art education with suitable resources. Many existing wind orchestras or children and teenage choirs carry out a similar activity in Konin district. Hundreds of children taking part in the project learnt to play music in groups, culture, foreign language and they visit other countries. Only some students decide to become professional musicians, but most of them receive good education and job.

Individual classes, group and orchestra training take place few times a week. Additionally, students give concerts and are obliged to achieve good results at school.

Children take part in high culture, give prestigious concerts, lead in famous contests and festivals. They become familiar with the culture of other countries, make friends and learn foreign languages. Student exchange programme is highly developed and children from other countries pay visits in Konin. Being abroad, children propagate Poland and our tradition giving concerts to Polish minorities, they also strengthen national values and are open to various cultures. The system in music groups is based on self-discipline and fun connected with creative work.

Despite the fact that only some students decide to become professionals, the skills they have acquired help them develop intellectually or socially, learn languages, study at the academic level and get a well-paid job.

The work and success of teachers and instructors, their previous graduates sometimes, give basis for optimism and show the power and indestructibility of music even at present. There is no denying that amateur music education and bands play great role in human development.

2. Research method

Case study and pilot study were used mainly. Additionally, an interview, observation and music content (musical tasks) were adopted. Collected data on learning how to play an instrument and music together compared a professional group (public music schools) with an amateur group (community music centre, cultural centre and music clubs). 278 children and teenagers at the age of 6–18 participated in the research. Subjects were additionally divided in terms of their school age: kindergarten, primary school – elementary education, primary school – module teaching and junior high school. The opinions of 50 teachers and music

instructors in Wielkopolska and Łódź Provinces have also been tested from 2008 to 2011.

3. Research results

3.1. Students' achievement diagnosis in ensembles

The problems of diagnosis and differences in terms of achievements in playing instruments together were considered. Music performance was assessed for tonal, rhythmic and expressive-vocal aspects.

The teachers indicated criteria for students achievement assessment which are connected with work with particular amateur music group:

- **performance correctness** in accordance with melody and rhythm notation,
- **the ability to carry out** the instruction given by the teacher,
- **work to the accompaniment**,
- **keeping original cantilena**,
- **knowing material by heart**,
- **giving your own interpretation**,
- **making a clear sound**.

Besides, the opinions given by the teachers determine the things that are generally assessed in their work with amateur music group. They correspond to previous research by Paweł Trzos, carried out under supervision of prof. Zwolińska, in formal and informal Polish music education within 2004–2005 (Trzos 2009: 151–154). Data has been presented in a form of entries in Figure 1 below.

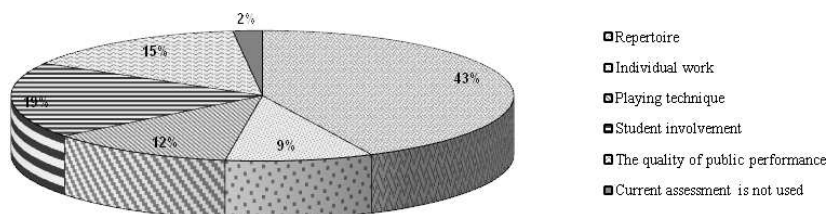


Figure 1. Criteria for achievement evaluation in amateur instrumental groups in the teacher's opinion

The research shows lack of uniform and systematic practice of the implementation of criteria achievement evaluation sanctioned by all centres (Trzos 2009: 188–189).

3.2. Organising music groups' training – student recruitment principles

The selection of the candidates is an extremely important issue of music education. Checking applicant aptitudes for learning to play music aims at testing applicant potential for learning to play a particular instrument. Table 1 presents the comparison of teacher responses between music school and amateur music movement.

Table 1.

Criteria for organising individual music training taken into account when recruiting candidates for learning to play a wind instrument

Music groups	Hearing the applicants		Interview with the candidate (self-assessment)			Musical aptitude tests			Community interview		Other		Σ
	N	%	N	R	%	N	R	%	N	%	N	%	
Group A.													
Professional training	23	88	3		12	12		46	5	19	3	12	46
				9			10						
Group B.													
Amateur music movement	15	63	12		50	2		8	6	25	1	4	36

Source: author's own research. The teachers might have indicated more answers, so the percentage may exceed 100%.

According to the results of the interview, most teachers use more than one answer category. It may mean that the techniques of qualifying students as able to learn to play a musical instrument are very complex. When it comes to formal music education (group A), hearing the applicant (88%) and the measurement with the use of musical aptitude tests (46%) are generally applied. However, hearing the applicant (63%) and individual talks with the applicant also based on their self-assessment (50%) predominate in centres where informal training on how to play wind instruments takes place (group B). One should pay attention to a low interest of music school teachers (Group A, N=12%) to take into consideration the knowledge of individual students in the recruitment process. Self-assessment is more often given consideration to when enrolling students in music or cultural centres. The highest **scatter** of responses is noticed in case of teachers (R=9), which confirms significant **dispersion** ratio. Discussing the expectations of the applicants

about their music education is of special importance if one thinks of right solutions. A very similar ratio system can be found in case of community interview and applicants' qualifications. Teachers in community interview collect data on applicants (their interests, potential, achievements) in their close family, peer, neighbouring or school environment. Quantitative methods of recruitment selection, for e.g. musical aptitude tests (8%), are rather rarely used in an informal education. Similarly in this case, big scatter of teachers responses ($R=10$) gives significant dispersion.

Experience demonstrates that teachers describe musical aptitudes in a different way, especially if it comes to well-known musical aptitude tests of Edwin Elias Gordon. The hypothesis stating that *all musical aptitude tests are to some extent achievement tests, and all achievement tests indicate fundamental abilities* appears to be acknowledged (cf. Shuter-Dyson, Gabriel 1986: 21). Thus, teachers in the amateur musical movement (Table 1) may encounter difficulties of the implementation and interpretation of musical aptitude test results, which, according to Gordon constitute *child's internal potential, and the impact of the environment* (Gordon 1999: 71). Apart from the facts mentioned previously, there is a widespread opinion among music teachers which corresponds to the scientific description of musical aptitudes, as W. Ann Stokes puts it, where achievements and aptitudes exist dichotomously being permanent components of common disposition of musical development (Stokes 1996: 99). After all, David Boyle gives a similar interpretation of this issue defining musical aptitudes as a construct of the measurement of the potential for learning music, especially for musical achievements and development (Boyle 1992: 249).

The outcomes of evaluation research refer to particular musical achievements of children and the analysed relationships with various Edwin Elias Gordon's aptitude tests indices. They appear to be necessary and crucial in the Polish music education (also in group one). Research in this field has been carried so far by: Ewa Anna Zwolińska, Maciej Kołodziejski, Beata Bonna and Diane Cummings Persellin among others (Persellin 1992: 306–315). As a result, Trzos in his earlier model of correlate research through Gordon's MAP, ITPT tests (Trzos 2009) applied the analysis of the previously discussed relationships with the preference indices of the subsequent Gordon's ITPT test¹. Those preferences were related to the sound of a musical instrument used for student training

¹ Researching the impact of music preferences on formal and amateur music group education of small children turns out to be interesting for various researchers: Diane Cummings Persellin, Catherine Pierce, Kathryn Roulston among others.

(Gordon 1984: 19). One can also come across other Polish research on the relationship between Gordon's AMMA, HIRR, RIRR tests carried out by Kołodziejski (Kołodziejski 2011).

3.3. The choice of a wind instrument for training

The matter of applicant recruitment, as discussed above, is a very important organizational issue in music education. However, in the author's opinion, the issue of a suitable wind instrument selection from the available music school instrumentation for training is a separate and yet predominant. The selection may concern individual students or the whole group under training (Trzos 2009: 159)². Is this selection really customised to future students' natural potential and demands? In order to look into the matter, the criteria for the educational instrument selection in the music ensembles followed by teachers under research were examined.

Teachers under survey were asked to present their opinions on the given criteria including popular individual predispositions taken into consideration when selecting an aerophone for learning to play. The obtained distribution is given in Table 2:

Table 2.

The most popular criteria used for instrument selection
when learning in the teachers' opinion

Distribution	Always			Often			Rarely			Never			Total
	N	R	%	N	R	%	N	R	%	N	R	%	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
student musical aptitudes													
Group A.													
Professional	24		92	2		8	0		0	0		0	26
groups		8			6			0			0		
Group B.													
Amateur	16		67	8		33	0		0	0		0	24
musical													
movement													

Sequel to Table 2 see on p. 349

² Work in instrumental sections is known to 42% of teachers from formal education setting and 75% of teachers from amateur education in the music and cultural centres or private coaching. General section of wing instruments is sometimes organised or the instructors create music ensembles of students playing the selected aerophones (Trzos 2009: 159).

Sequel to Table 2

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
forming the class content														
Group A.														
Professional groups		23		88	2		8	1		4	0		0	26
			18			11			4			1		
Group B.														
Amateur musical movement		5		21	13		54	5		21	1		4	24
the age of student														
Group A.														
Professional groups		15		58	6		23	2		8	3		11	26
			10			4			6			2		
Group B.														
Amateur musical movement		5		21	10		42	8		33	1		4	24

Source: author's own research

Given the interview outcomes, it can be pointed out that students' timbre preferences for particular instrument are not always taken into account when selecting the instrument for learning to play in music ensemble. One notices the problem of accurate verification of the students' declared predilections and their self-evaluation. That is why, there is no conviction of teachers for analysing that type of students' predispositions. As it is demonstrated by the interview results, teachers more often take into account musical aptitudes, candidate age and the form of physical blast apparatus (occlusion, build of labia – see Table 2) than students' self-evaluation and preferred music interests (also instrument timbre preferences).

The analysis of the distribution of teachers comments enables one to state that the only category which is strongly considered when choosing a wind instrument by the instructors outside music schools are candidate individual interests (see Table 3). This criterion is always fundamental for 63% of teachers from the amateur musical movement (Group B) and 11% of teachers from professional music education (Group A). One also pinpoints a crucial dispersion measurement $R=12$. Furthermore, such criteria as: candidate age and his build (body) are definitely more often considered than instrumental timbre preferences when selecting a wind instrument for students to learn.

Table 3.
The least popular criteria when choosing the instrument for learning to play in the teachers' opinion

Distribution	Always			Often			Rarely			Never			Total
	N	R	%	N	R	%	N	R	%	N	R	%	
Student's self-evaluation													
Group A. Professional groups	3		11	16		62	6		23	1		4	26
	12			11			3			0			
Group B. Amateur musical movement	15		63	5		21	3		12	1		4	24
Build (body)													
Group A. Professional groups	6		23	14		54	5		19	1		4	26
	3			12			12			1			
Group B. Amateur musical movement	3		12	2		8	17		72	2		8	24
Individual preferences to instrument timbre													
Group A. Professional groups	3		11	14		54	9		35	0		0	26
	1			1			0			0			
Group B. Amateur musical movement	2		8	13		54	9		38	0		0	24

Source: author's own research

The factor really determining the selection of a wind instrument for learning to play has been examined. The distribution of students answers is given in the Table 4:

Table 4.

The most important criterion for selecting the instrument for learning
in music ensembles in the teachers' opinion

Distribution	Candidate predisposition pre-test		Candidate inclination and interests		Suggestions of parents		Candidate other motivations		The school or environment needs		Other	
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
Group A.												
Professional groups	15	58	9	35	6	23	2	8	4	15	6	23
Group B.												
Amateur musical movement	6	25	3	13	4	17	4	17	10	42	0	0

Source: author's own research

The answers given above enable one to point out that some respondents selected more than one answer category. It seems that the selection of a wind instrument in the music education centres under research is determined by more than one factor. Hearing the candidate (58%) and then candidate preferences (35%) were the most often chosen categories among music school teachers (Group A). The instructors teaching outside music schools, i.e. in the informal music training (Group B) the most frequently ranked building the proper (up to the environment demand) instrumentation (42%), further candidate predisposition evaluation (25%). Students' self-evaluation and their own opinions on wind instrument timbre preferences (13%) were not taken into consideration in this group of amateur education. To put it bluntly, parents suggestions (17%) or no matter which indeterminate student motivations (17%) were valued more frequently.

Training aims preference analysis proves that music school teachers adopt the following class objectives most often: learning to play an instrument and organising the particular performance instrumentation. The instructors providing training outside music schools accept almost all enumerated aims in a similar distribution. The scatter of results in the students opinion classified in terms of their age was also examined. The findings are given in Table 5.

Table 5.

Teachers and students of every age group preferences
within the scope of amateur music ensembles education aims

Amateur music ensembles education preferred aims	Kindergarten Students N = 105	Primary School Students N = 133	Junior High school Students N = 40	Teachers N = 50
Learning to play a musical instrument	16	29	21	20
Propagating music activity	4	15	2	6
Organising instrumentation	0	7	6	17
Spending free time beneficially	45	13	1	3
Aiding musical aptitudes development	10	24	0	1
Preparing the student to participate in culture	0	8	0	0
Preparing the students for further education	2	11	3	0
Education through art	8	10	3	1
Fun, entertainment, ludic aspect	20	16	4	2
Total	105	133	40	50

Source: author's own research. Area: Konin district within 2008–2011

They usually aim to prepare students for further education. The obtained results, excluding some exceptions, correspond to Trzos's earlier research (Trzos 2009).

3.4. The diagnosis of students' instrumental achievements

The analysis of education effects both in formal and informal music education centres cannot be carried out without connection with the proper *system* of institutional actions. It turned out that the state of music ensemble practice is related with school, music and culture centre possibilities. Moreover, this issue applies to the difficulty of amateur musical movement staff training. The diagnosis and comparative analysis of separate formal and amateur music education institution operation triggers off a different look at this matter, as suggested in the earlier research results (Trzos 2009).

Organising training in music ensembles in Polish professional music education (Group A) and amateur musical movement (Group B) is **diversified depending on multitude aspects which influence significant differences in terms of level and the quality of students' achievements when learning to play an instrument** (Trzos 2009).

The test results show that difference in mean performance achievements in playing an instrument additionally depends on venue where the education is carried. As the level was determined using different performance aspects, they were examined to see which of them diversify mean of groups under research the most. Table 6 displays the results of mean difference analysis according to particular music task performance assessment aspects.

Table 6.

Mean difference analysis in particular achievement test performance assessment aspects

	Tonal aspect	Rhythmic aspect	Expression aspect	Task 1	Task 2	Task 3
Variation homogeneity	Yes	No	Yes	Yes	No	Yes
Z value (mean difference test)	2,75	2,31	2,48	2,97	2,5	1,82
Difference significance: 0,05	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes	No

Source: author's own research

Test performance analysis revealed that mean results of people taught how to play a wind instrument in state school of music and amateur musical movement differ substantially statistically at the set rate of $\alpha = 0,05$. Result achievement mean differences in learning to play an instrument among students from formal and informal music education are visible almost in every aspect under consideration.

4. Conclusion

Implementing music education in the solo version does not give the status of a musician to future graduates in the final effect. It results from lack of experience and music ensemble training, acquiring the skills of conducting bands as a future teacher or instructor and music program coordinator in local centres. One may see potential causes in the forms

and educational structures prepared by particular art education standards. The relation between standards, proper education policy and level, quality, development, evaluation or reliability on the so-called high music art (even in the amateur musical movement) have given rise to dynamic discourse and public debate (Schmidt 1996: 73–77).

The following conclusions can be drawn:

- 1) it is necessary to conduct educational research on the amateur musical movement;
- 2) the efficiency and didactic effectiveness of music education teachers may additionally be determined by education venue. It applies to all considered aspects: tonal, rhythmic and performance expression (Table 6);
- 3) Polish research results presented above correspond to significant empirical research trends in the international music education;
- 4) it is possible to carry out a quantitative measurement of the aptitude and music achievement results of students from ensembles. However, when it comes to the education of little children, it is important to integrate methods and techniques employing simple student music development determinant observation tools. The teacher participates in the observation of natural interaction between factors determining music achievements (Gordon 2005: 63).

Amatieru instrumentālansambļi Polijas mūzikas izglītības sistēmā

**Pavels A. Tšoss
Rišards J. Pjotrovskis**

Kopsavilkums

Raksta mērķis ir prezentēt pedagoģisku pētījumu, kas ietver atsevišķu mūzikas izglītības problēmu analīzi un skar amatiermūzicēšanas kustības nozīmi Polijas bērnu un pusaudžu vidē. Amatieru instrumentālansambļu loma un spēles kvalitāte Polijā pastāvīgi pieaug. Tādējādi ir iespējams salīdzināt amatiermūziķu izglītību ar profesionālo mūzikas skolu sniegto izglītību. Autors atgādina vairākus amatieransambļu piemērus: amatieru akordeonkvintets, bērnu un pusaudžu ansambļi un kori un Koņinas orķestris (*Konin Band Orchestra*) – pieaugušo apvienība.

Autora paša veiktais pedagoģiskais pētījums iekļāva tādas metodes kā intervijas, novērojumi un spēles tehnikas analīze. Galvenokārt tika

salīdzināts, kā instrumentus spēlē profesionālo mūzikas izglītības iestāžu (valsts mūzikas skolu) un amatieru (vietējo mūzikas centru, kultūras centru, mūzikas klubu) ansambļu dalībnieki. Pētījumā bija iesaistīti 278 Polijas bērni un jaunieši vecumā no 6 līdz 18 gadiem, kas bija sadalīti vecumgrupās: bērni līdz 10 gadu vecumam, 10–13 gadu vecumā un vecāki par 13 gadiem. Bez tam pētījumā bija iesaistīti arī 50 Polijas skolotāji un audzinātāji, kas pārstāv attiecīgās izglītības vai kultūras iestādes. Pētījums noritēja Centrālpolijā 2008.–2011. gadā.

Rezultātu analīze apliecināja, ka gan profesionālajās mūzikas mācību iestādēs, gan amatierizglītības centros nepieciešama saskaņota izglītības politika. Izrādās, ka instrumentālsambļu muzicēšanas līmenis cieši saistīts ar apmācībā iesaistīto Polijas bērnu vecumu (jo agrāk apmācība uzsākta, jo labāk). Šī problēma savukārt ļauj izskaidrot grūtības, kas rodas, organizējot amatiermūziķu apmācību. Darbojoties šajā jomā, nepieciešamas prasmes, kas piemīt tieši mūzikas skolotājiem. Tas jo īpaši svarīgi tāpēc, ka saskaņā ar pētījumā gūtajiem datiem instrumentālsambļu dalībnieku apmācības veids Polijas profesionālajās mūzikas skolās un amatiervidē atšķiras ļoti būtiski. Šīs atšķirības iespaido arī audzēkņu instrumentspēles prasmī. Tests pierādīja, ka audzēkņu sasniegumu atšķirība izriet arī no apmācības vietas (institūcijas, kurā tā noritējusi).

Profesionālās un amatiermūzikas izglītības iestāžu darbības salīdzinošā analīze atklāj jaunas dimensijas problemātikā, kuru autors risinājis jau savos iepriekšējos pētījumos.

Bibliography

- Boyle, David (1992). Evaluation of music. *Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. Edited by Richard Colwell. New York: Schirmer Books, 247–260
- Gordon, Edwin Elias (1980). *Learning Sequences in Music. Skill, Content and Patterns. A Music Learning Theory*. Chicago: GIA Publications
- Gordon, Edwin Elias (1984). *Manual for the Instrument Timbre Preference Test*. Chicago: GIA Publications
- Gordon, Edwin Elias (1999). *Sekwencje uczenia się w muzyce*. Bydgoszcz: WSP
- Gordon, Edwin Elias (2003). *A Music Learning Theory for Newborn and Young Children*. Chicago: GIA Publications
- Gordon, Edwin Elias (2005). *Music Education Research. Taking a Ponoptic Measure of Reality*. Chicago: GIA Publications
- Kołodziejski, Maciej (2011). The relationship between stabilised musical aptitudes and readiness for harmonic and rhythm improvisation in students with a

- major in music. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais, III*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 205–220
- Persellin, Diane Cummings (1992). Responses to rhythm patterns when presented to children through auditory, visual, and kinesthetic modalities. *Journal of Research in Music Education* 40 (4), 306–315
- Schmidt, Catherine M. (1996). Who benefits? Music education and the national standards. *Philosophy of Music Education Review* 4 (2), 71–82
- Shuter-Dyson, Rosamund, & Clive Gabriel (1986). *Psychologia uzdoļniena muzycznego*. Warszawa: WsiP
- Stokes, W. Ann (1996). Is Edwin Gordon's Learning Theory a cognitive one? *Philosophy of Music Education Review* 4 (2), 96–106
- Trzos, Paweł Adam (2006). Komunikacja artystyczna w pozalekcyjnej praktyce wychowawczej na przykładzie dzieci wiejskich. *Zaniedbane i zaniechane obszary edukacji w szkole*. Red. Małgorzata Suświłło. Olsztyn: UWM, 284–291
- Trzos, Paweł Adam (2009). *Preferencje barwy dźwięku i zdolności muzyczne w nauce gry na instrumencie dętym. Badania edukacyjne nad adaptacją Teorii uczenia się Muzyki E.E. Gordona*. Poznań-Kalisz-Konin: WPA UAM PWSZ
- Trzos, Paweł Adam (2011). The level of musical aptitudes and instrumental timbre preferences as determinants of music achievements (according to the author's own educational research). *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais, III*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 221–231
- Zwolińska, Ewa Anna (2002). Kompetencje muzyczne w nauczaniu zintegrowanym. *Muzyka w nauczaniu zintegrowanym*. Bydgoszcz: Akademia Bydgoska, 33–41
- Zwolińska, Ewa Anna, & Mirosława Gawryłkiewicz (2007). *Podstawa programowa nauczania muzyki według Teorii Uczenia się Muzyki Edwina E. Gordona*. Bydgoszcz: KRESKA

Music Teacher as a Researcher of Educational Process

Ph.D. Maciej Kołodziejcki

*Assistant Professor Institute of Pedagogy College of
Foreign Languages in Częstochowa*

The article discusses an important issue of self-evaluation culture of today's music teachers who are obliged to optimise the process of music education as part of their didactic activity. Particular emphasis is put on planning and organising the process of student music education and the extensive verification (by means of measurement and appraisal) of students' achievements, as seen in the context of teachers' work evaluation and the efficiency of core curriculum implementation. Discussing the issue of evaluation, it is also necessary to build a new, self-evaluation competence of music teachers. In the article, author emphasizes the purpose and role of assessment in music education, explains ways of effective assessment as a measure in music evaluation. The teacher is regarded as explorer of the educational process on music lessons. The measurement aspects of music education are more important than assessment aspects. Comparatively, measurement is objective and assessment is subjective. That is why, without measurement beforehand, a suitable evaluation would probably have been happenstance. Application of standardized tools to measure musical aptitudes and scales of measurement gives a real picture of student's educational achievements in music (singing, playing instruments, improvisation in music or dance skills). Selection of a particular educational strategy depends only on the teacher.

Basic assumptions

An inspiration to undertake some reflections on the role of a music teacher as a researcher of the educational process was the author's view based on the following assumptions:

- the music educational process is of a very active and interactive nature, which makes the teacher conduct the assessment of his/her music classes;

- it is the teacher who is responsible for the implementation of the core curriculum (teaching standards);
- in the process of personalisation of music education, diagnosing music abilities at the beginning of a child's education seems important to be able to develop an optimal strategy for didactic work depending on the differences between students in terms of their innate ability to learn music;
- to adjust the curriculum to a child's individual potential in terms of learning music is both a formal and an ethical obligation of the teacher;
- implementation of a pluralistic concept of music education requires the application of various methods and forms of music education;
- measurement of music abilities and achievements based on cognitively objective principles should be the major direction in the activity of the music teacher;
- transparency and impartiality of the teacher's everyday activity will be ensured by the use of various methods, techniques and research tools aimed at assessing and measuring the teacher's own work, implementation of the set objectives, taking account of the core curriculum;
- the music teacher as a researcher of the education process is obliged to perform self-evaluation from a critical and exploratory perspective;
- the music teacher as a humanist researcher should take account of the subjective nature of music education with its entire range of social, interpersonal, intrapersonal and situational contexts.

**Introduction to the assessment and measurement from
the perspective of self-evaluation of the teacher
as a researcher of the educational process**

The main aim of music education in Poland is to prepare informed audience of music culture and art. Informed audience means people who are aware of the internal phenomena occurring in mental processes and external phenomena, for instance, when listening to a piece of music or a concert. The application of varied forms of music education (expressive, perceptive and creative) consistently with the knowledge of the student's abilities is a factor that drives the student's actual education oriented at experiencing the world of music. Observation of everyday didactic work shows that teachers lack knowledge of the sequential nature of stimuli in music education, and the results of teaching/learning (both scientific and

common) concepts/strategies of music education in the form of measurable student competences are rather poor. Moreover, teachers lack formal instruments to be able to assess and measure the level of musical achievement of their students, and rather apply subjective impressions in the assessment of the students' musical accomplishments. The process is therefore non-systematic and irregular, and – more importantly – it fails to meet the criteria of objectivity and critical distance towards the situation under assessment. Such a specific distance may be ensured by a type of measurement in which only facts are taken into account. Therefore, it is suggested to apply music ability tests and approximate scales to measure musical achievement, excluding at the same time subjective factors such as, naturally, the teacher's own opinion, the teacher's approach to the student, pre-assumption, own negative experience in music education as a student and treating music education as aesthetic background for other academic-level subjects.

Reflectivity and self-evaluation of the teacher's work can contribute to progress in pedagogy, and eliminate randomness and arbitrariness, ensuring its optimum character (Grzesiak 2007: 50). Analysis of values in pedagogy should become *a method of organised search and implementation of new solutions and innovation, and thus be considered as a valuable method in creating pedagogical progress* (Grzesiak 2007: 50). The overriding didactic principle for every teacher who intends to manage the student's music development by planning and organising music education taking account of individual differences should be the opinion of William G. Spady, who thinks that *all students can learn successfully but not all of them at the same time and using the same methods* (Mitchell 2005: 115). A child's success in education, as pointed out by Małgorzata Przybysz-Zaremba, depends on a multitude of factors, among which, school (mainly the teacher) and family are the most important ones (Przybysz-Zaremba 2010c). According to Przybysz-Zaremba, every student has a chance to change his image (I mean pupils with distorted behavior or under achievers). Teacher's and school's role is closely related to child support, help in discovering their abilities, changing child's view of their own competence – especially musical competence – is very important (Przybysz-Zaremba 2010a; Przybysz-Zaremba 2010b: 17–18).

Questions *what, whose, when, where and how to teach* become extremely useful in everyday assessment and measurement practices (Elliott 2010: 367). Considering the democratic perspective, assessment is a constellation of interests of many entities that participate in the pro-

cess, and in particular students, teachers, parents and finally the entire society. It is then worth putting forward a proposition that education (in all its methods and forms) means great responsibility (of formal, ethical, cognitive, democratic, etc. nature) which is related to the design of specific objectives (as follows from the philosophy of Aristotle, John Stuart Mill, John Dewey, Nel Noddings, Jane Roland Martin and others). The achievement of such objectives will help to teach students how to think and act critically, think creatively and demonstrate empathy in school and out-of-school situations (Elliott 2010: 369; Kołodziejski 2010a). In order to achieve interactive and progressive music education, events should be designed in which notions have to be created by every student. In fact, the teacher's task is to direct the student's constructive processes (Grasels-ferd, quoted after: Berner 2006: 242).

There are no significant publications in the Polish literature on methods of assessment and measurement in music education, which prompted the author to put forward some reflections and suggestions of methodological and practical character.

Because of different – according to John Sloboda – innate potential, motivation and experience of some critical periods in life, acquisition of knowledge differs between students (Sloboda 2002: 285). Teachers are required to offer a professional strategy for research-related and pedagogical actions, based on scientific knowledge and critical experience, and not exclusively on intuition. The conjunction of control and assessment of the results obtained should lead to reliable, efficient and effective assessment that should be a product of numerous criteria, and one of the more important drivers for learning (Grzesiak 2009: 9–16). An important function of assessment (if it is to be good) is making students permanently realise their current achievements (music skills and competence) in comparison to their potential (developing and stabilised aptitudes) and systematic observation of the students' progress, which consequently brings about a proper strategy to stimulate the students' further development. Assessment and measurement of students' music activities means establishment of their current achievements together with feedback on the effectiveness of the education offered (planning, methods, forms, didactic means). Such an activity requires from the teacher to perform internal research of education processes occurring at music classes within the curriculum implemented. Effectiveness of the didactic strategy, on the other hand, means knowledge of what the student learned and what remains (still) to be learned. Lack of such basic information makes it impossible to identify

educational problems at the individual and group levels. Lack of diagnosis is a barrier to designing corrective programmes aimed at bridging cognitive and mental gaps in students. Assessment should be designed in reference to educational goals and contain elements of both measurement and evaluation, formal and informal ways of assessing educational achievement, teacher's observation and parent interview results. Evaluation consists of both measurement and valuation (assessment), which confirms its cognitive and practical value. Measurement is both quantitative and objective with regard to the objectives assumed. Valuation, however, is a purely subjective process which leaves mental traces in the teacher's mind. Evaluation combines these two strategies: of measurement (objectivism) and assessment (subjectivism), and has therefore a quantitative-qualitative character, or bears the stamp of triangulation. Evaluation is therefore a conjunction of measurement understood as a criterion-based description of music behaviours, and arbitrary (teacher-dependent) judgment of the behaviours or music activity of students (Abeles, Hoffer, Klottman 1995: 303–304). The key determinant of a democratic approach to assessment seems to include also the student's self-evaluation. In the light of didactic pluralism, self-evaluation is a part of the democratic process of the preparation of an individual to functioning in the society. This element of education and self-education, often underestimated by teachers, raises serious doubt, especially in the context of education understood as preparation for maturity. Furthermore, Howard Gardner states that the evaluators and persons evaluated should consider their own objectives, various means of achieving them and the extent to which they can (or cannot) attain the set objectives, together with the consequences of evaluation for reconsideration of objectives or of means of attaining them. There exists, then, a need to make a significant turn towards checking and controlling the achievement of students and evaluation of the teacher's work in the context of the objectives assumed. According to Howard Gardner, evaluation means *obtaining information on the skills and potential of an individual to provide both the individual and the society with useful data on the individual's progress and achievement* (Gardner 2002: 249)

Assessment as part of evaluation, which meets the requirements and challenges of the 21st century, in the democratic, cognitive and affective aspects should include the following assumptions (developed by the author based on: Lehman 2008: 20–21):

- 1) **Every child can learn music.** Every child has an expressive potential for singing, playing instruments and (cognitive) potential for learning music and about music (perceptive). If we do not support such proposition, then we should not teach music.
- 2) **Assessment in music is possible and (at the same) necessary.** This possibility results mainly from individual differences between students. Necessity, however, results from obligatory fulfilment of core curriculum (teaching standards) requirements. Implementation of the standards requires adequate and reliable assessment (and measurement).
- 3) **The aim of assessment is to improve the education process (of learning and teaching music).** It is possible to provide information on the tracked progress of the student in acquiring music abilities, taking account of the teaching standards. Also, assessment that is expressed in punishing the student and demonstrating the teacher's power should be abandoned. Assessment is to be a process of informing the student of his/her current achievement (strengths and weaknesses of learning).
- 4) **Assessment requires varied measurement methods, techniques and tools.** Because of the cognitive, affective and psychomotor dimension of music education, the process of assessment of music achievement requires varied measurement methods, techniques and tools. Properly used methods of measurement and assessment are determined by a number of factors embedded both in the teacher, the student and the specific conditions for the implementation of the core curriculum.
- 5) **Reports for the director, parents and the student should be drafted in consideration of the core curriculum assumptions.** Partial grades (current grades) and semester and annual grades should be appropriately justified with reference to the student's predispositions and the current level of core curriculum implementation (context of the entire class group and context of the student's individual development). The descriptive dimension of the student results directly from the use of approximate scales (see: Kołodziejwski 2009), which specifically refer to the actual student's achievement at a given educational moment.

Conditions for effective assessment of music education

Effective assessment of music activity requires the following tasks to be performed:

- to determine the main and auxiliary objectives within a semester or the school year, and in the entire educational stage (Gordon 1999: 409–410);
- to measure the developing music aptitude (up to 9 years of age in the kindergarten and in elementary school) and stabilised music aptitude (from primary school grade four onwards) using standardised tests available on the education market at the beginning of the educational stage (cf. Gordon 1998a).
- to measure verbal/vocal performance using approximate scales specifically prepared by the teacher who conducts music classes and knows the abilities of individual students and of the entire group, which record the dimensions (tonal, rhythm, technical) and include music criteria (tonality, keyality, tempo, meter, etc.) (cf. Gordon 2002; Lavender 1991);
- to measure instrumental performances using approximate scales designed by teachers (cf. Gordon 2002; Kołodziejski 2009);
- to measure and assess non-verbal music behaviour (perceptive/aural): tests of perceptive skills, tests of perceptive musical achievement, knowledge and skill tests;
- to observe various music behaviours of students (during classes, concerts, implementation of music projects).
- to complete information about the student using diagnostic interviews (survey questionnaires, interview questionnaires, structured and unstructured interviews with parents and students).

The success of a music teacher and at the same time an evaluator, i.e. a researcher of educational phenomena depends also on the following factors:

- **possibility of making mistakes in everyday work**, because mistakes and errors are a part of human life. The mistakes made are a specific message for the teacher informing him/her of incorrect implementation of a method, technique or informing him/her of the direction of the teacher's work or behaviour. It is the teacher's task to draw conclusions from the mistake based on the type and size of failure and to draw up a corrective programme;

- **setting the goals for any activity used during a music class** enables the teacher to stay aware of the curriculum and continuously control the implementation of the content of the core curriculum;
- **understanding the difference between a teacher who devotes himself/herself and a teacher who expects students' success**, as the committed teacher feels the need to teach and develop learning abilities in students, acquire music skills and ensure music development of students. The teacher who is oriented towards achieving success will rather build barriers between him/herself and the students, is sceptical and suspicious, and wastes too much positive energy for listing students' mistakes. The true success lies in the balance between these two music teacher personalities so that the teacher teaches **through** music and **to** music;
- **including the value of competition**, which lies not in the final comparison of student achievements but in experiencing and trying one's hand in everyday educational challenges;
- **responsibility for the choice**, which consists in understanding the role of time in education, appropriate use of energy and determining approaches towards oneself, the student or the curriculum (Lautzenheizer 1992: 214–217). Whether it is an evaluation-based approach, will be decided by the teacher.

Why do we use assessment then? For several reasons listed below:

- this is imposed by a relevant regulation of the Minister of National Education, **formal aspect**;
- we get evidence of the child's development and progress in terms of music education – **informational aspect**;
- assessment provides necessary guidelines and instructions for selecting an appropriate teaching strategy – **instrumental aspect**;
- it helps to justify a decision to choose a specific curriculum, the function of the triad: teacher, student, parent, and to verify the correctness of the decision – **evaluative aspect**;
- it stresses the teacher's responsibility for the student's learning process – **ethical and moral aspect**.

The personal philosophy of assessment constitutes the core element of the development of the general teaching philosophy of a given teacher. Coupling and correlating individual motives for applying constructive assessment with motivation to action and over action are two basic elements that constitute the essence of the proper approach of the teacher

in everyday teaching practice (implementation of the curriculum, communication with the student and the teacher, assessment, measurement, evaluation). Of key importance are therefore the following questions:

- **What should students know and be able to do?** This question makes you reflect upon the strategy of music teaching and education, and upon stimulating students (to develop their music abilities and skills). In terms of music knowledge and skills, this is regulated by the core curriculum which all the teachers are obliged to know.
- **How do we know what is important?** The teacher determines in his/her own curriculum which information and primary skills will be used to develop the child in terms of music, going through higher and higher levels of knowledge (knowledge and skills). This is related to the teacher's individual teaching philosophy but also to the assumptions contained in the core curriculum, educational objectives and evaluation of the process.
- **How to check what the student actually knows and what s/he can do?** It seems helpful to outline a strategy for controlling the verification of declarative and procedural knowledge. How we plan the educational process during music classes also requires the teacher to select relevant methods of checking and verifying the music knowledge of students. Therefore, an appropriate strategy of assessment and measurement of music achievement should include all the variables and criteria required to determine a student's level at a given moment of development.
- **Is observation of the students by the teacher sufficient?** The teacher should be equipped with helpful assessment techniques and tools that provide for everyday and periodic observation of students. Sole observation is insufficient as it takes account of only part of the assessment context and is of subjective nature. Full assessment of education effectiveness requires measurement as an objective method of observing the student in the broad sense.

Assessment means collection of information about the student's status with regard to the music expectations of the teacher. In order to assess effectively, you need:

- to determine what you intend to measure, i.e. set goals;
- to determine a set of criteria: you should know what you are looking for in a specific measurement, what to pay attention to;

- to create columns or criteria and/or other techniques of recording information;
- to determine your strategy of continuous updating of data, especially when education is provided to tens of students;
- to determine the material for assessment;
- to keep the students regularly informed about the results of the measurement/assessment.

Research competence of a music teacher – author's proposal

R e s e a r c h competence is a teacher's skill of systematic research into the value of the curriculum implemented in the context of the core curriculum assumptions. Evaluation research serves as a reference by checking the usefulness and effectiveness of the didactic activity undertaken and implemented in the area of music to the **teaching**/learning concept/strategy, methods, forms and didactic means and aids used. In order to achieve that, the teacher should use the following **i n s t r u m e n t a l** competences that will enable the target competence, called research and self-evaluation competence, to be established. The said competences include: **teleological, diagnostic, constructive, communicative and creative competences.**

T e l e o l o g i c a l competence is the skill (declarative and procedural) to formulate and design education objectives, consisting mainly in setting objectives and making students aware of them in line with the sequential order of music teaching/learning, taking account at the same time of shaping positive motivation of students towards learning and self-education. This concerns both general and specific objectives. The objectives are an important element of the didactic process as they determine solutions for selecting and organising the content, methods, forms and didactic means. Educational objectives also constitute a basis for planning and organising the activity of entities that take part in the education process and – more importantly – are a criterion of assessment of the effectiveness of the didactic process as a reference to the outcome of student's and teacher's efforts obtained through varied methods of knowledge verification, school activity and adequacy of the educational concept (Denek 2006: 67–68). General objectives are formulated at the level of directional influences in line with the assumptions of the core curriculum. Specific objectives refer to specific didactic activities that occur in everyday school interactions between the teacher and the student, the teacher and the

curriculum, the curriculum and the student. Educational objectives are also the ultimate goal of the teacher, the pursuit of excellence or a vision of an achievement. It should be noted, however, that the objectives always reflect conscious and clear state of matters or events which the teacher aims to achieve through a planned strategy of action backed by an educational concept (Bereźnicki 2001: 69). The aim of education is also a proposition which we aim to achieve by selecting a specific concept of teaching (Gordon 1986: 8–9). Teaching objectives are empirically verifiable using multiple methods with a quantitative-qualitative strategy, i.e. *data triangulation* in school pedagogy, consisting in the use of information from various sources and *methodological triangulation* using a number of methods for analysing a single phenomenon (verifying the implementation of teaching objectives) (Walczak 2010: 37–38). The purpose in this work means making oneself and the students aware of the proper aim, clear and planned method of achieving the aim and measurable and criteria-based methods of education outcome verification. The purpose is therefore closely related to diagnostic competence that will be discussed as the second competence.

Diagnostic competence understood as the ability to objectively diagnose a student's music abilities at entry and to objectively measure music achievement at every stage of elementary school and school education). It should be stressed here that in line with the assumptions of Edwin E. Gordon's concept a diagnosis of music abilities requires exclusively standardised tests, while measurement of music achievement requires approximate scales built by the teacher.

Constructive competence understood as the ability to construct correct approximate scales for the measurement of music achievement that include specific dimensions (tonal, rhythm, expression, technique) and criteria of their measurement, tests of music achievement (perceptive, knowledge).

Communicative competence is an ability to communicate data obtained in a clear and criterion-based way, and to complement such information with qualitative observations, inform parents on the student's progress in music education, arrange public performances (at the level of the class, group of classes, school and other levels) of students, i.e. artistic communication of the students' work.

Creative competence is demonstrated in presenting a pursuing, creative and open approach towards everyday school and out-of-school

problems, ability to adjust didactic and educational work to the requirements of the modern world and in using heuristics for creating new and valuable concepts of music education.

Instead of a summary

Furthermore, Anna Kay states that a competent music teacher can find his/her own way in the twists and turns of a democratic concept of teaching and learning (cf. Kołodziejski 2010), which concept requires collective responsibility of all the participants of the education process. Therefore, it seems necessary for teachers to make everyday explorations aimed at developing precise methods of measurement, assessment and reporting of student achievements together with an evaluation of education objectives and curricula. The following directives seem therefore helpful:

- to communicate education objectives in everyday didactic work in the classroom;
- to introduce students to everyday performance of music for self-improvement of their music abilities and skills;
- to establish clear standards of implementation (of the core curriculum) in every school;
- to practically apply the strategy of sequential teaching/learning based on concepts by Zoltán Kodály, Carl Orff, Émile Jaques Dalcroze or Edwin Elias Gordon;
- to improve students' music skills in a strict and structured way, based on standards and selected curricula;
- to introduce qualitative changes in the preparation of bachelor degree teachers for work in a primary school, which leads to improvement of standards in university education, with special attention paid to self-evaluation of everyday work;
- to encourage the best students of pedagogy and music teaching faculties to choose the profession of a music teacher;
- to research and evaluate progress in the implementation of curricula using longitudinal and cross-sectional studies conducted by the teacher (Kay 2000).

Mūzikas skolotājs kā izglītības procesa pētnieks

Macejs Kolodzejskis

Kopsavilkums

Raksts veltīts nozīmīgai problēmai – mūsdienu mūzikas skolotāju pašvērtējuma kultūrai, kas ietekmē viņu prasmi didaktiskās darbības ietvaros optimizēt arī mūzikas izglītības gaitu. Raksta ietvaros īpaši akcentēta mūzikas izglītības procesa plānošana un organizēšana, kā arī audzēkņu sasniegumu plaša, vispusīga analīze (gan mērījumi, gan vērtējumi); viss šis jautājumu loks aplūkots skolotāju darba vērtēšanas un mācību programmas īstenojuma kontekstā.

Ir nobriedusi nepieciešamība veidot mūzikas skolotājiem jaunu pašnovērtēšanas kompetenci. Raksta autors uzsver vērtēšanas lomu un mērķi mūzikas izglītībā, skaidro efektīvas vērtēšanas veidus. Skolotājam mūzikas stundās jāklūst arī par mācību procesa pētnieku.

Mūzikas izglītības mērījumu aspekti ir nozīmīgāki nekā vērtēšanas aspekti: proti, mērījums ir objektīvs, turpreti vērtējums – subjektīvs. Vērtējums bez iepriekšējiem mērījumiem, iespējams, atspoguļo nevis likumsakarību, bet drīzāk nejaušību, veiksmi. Standartizētu rīku lietošana muzikālo spēju mērīšanā, kā arī pašas mērījumu skalas sniedz patiesu priekšstatu par audzēkņa sasniegumiem mūzikā (dziedāšanā, instrumentspēlē, mūzikas improvizācijā vai dejas prasmē).

Noteiktas izglītības stratēģijas izvēle ir atkarīga vienīgi no skolotāja. Vērtēšanas pētniecība ir savveida atskaite, kas ļauj pārbaudīt mūzikas jomā veikto didaktisko darbību lietderību un efektivitāti saiknē ar mācīšanās stratēģiju, metodēm, izmantotajiem didaktiskajiem un uzskates līdzekļiem. Lai to sasniegtu, skolotājam jāizvirza mērķis attīstīt pētniecības un pašvērtēšanas prasmi, kas savukārt ietver teleloģikas, diagnostikas, konstruktīvo, komunikatīvo un radošo kompetenci.

Ena Keja (*Kay*) pamatoti atzīmē, ka kompetents mūzikas skolotājs atradis pats savu ceļu daudzajās transformācijās un līkločos, kas raksturo mācīšanu un mācīšanos demokrātijas apstākļos (Kolodziejski 2010) – situācijā, kad kolektīva atbildība jāuzņemas visiem izglītības procesa dalībniekiem. Praktiskajā darbā noderīgas varētu būt šādas vadlīnijas:

- pārrunāt izglītības mērķus ikdienas mācību darbā klasē;
- rosināt audzēkņus ik dienas pievērsties mūzikas atskaņošanai un tādējādi pašiem izkopt savas prasmes un iemaņas mūzikas jomā;

- izstrādāt skaidrus standartus izglītības programmas īstenojumam ikvienā skolā;
- ikdienas mācību praksē regulāri izmantot stratēģiju, kas balstās uz Zoltāna Kodāja, Karla Orfa, Emila Žaka Dalkroza un Edvīna Elīasa Gordona atziņām;
- izkopjot audzēkņu prasmes mūzikas jomā, lietot stingri strukturētu pieeju, saiknē ar noteiktiem standartiem un iepriekš formulētajiem mērķiem;
- īstenot kvalitatīvas izmaiņas skolotāju bakalauru sagatavošanā darbam pamatskolā; tās paredzētu universitātes izglītības programmā pievērst īpašu uzmanību pašvērtējumam ikdienas darbā;
- rosināt pedagogijas un mūzikas skolotāju fakultāšu labākos studentus izraudzīties mūzikas skolotāja profesiju;
- analizēt un novērtēt progresu programmas īstenošanā, izmantojot garengriezuma un šķērsriezuma pētījumus pedagoga vadībā (Kay 2000).

Atslēgvārdi: mūzikas skolotājs, vērtēšana, pašvērtējums, pētījums, mērījums, mūzikas izglītība

Bibliography

- Abeles, H. F., C. R. Hoffer & R. H. Klotman (1995). Assessing musical behaviors. *Foundations of Music Education*. Second Edition. Boston: Schirmer, Cengage Learning, 303–341
- Bereźnicki, K. (2001). *Dydaktyka kształcenia ogólnego*. Kraków: Oficyna Wydawnicza *Impuls*
- Berner H. (2006). Współczesne kierunki pedagogiczne. *Pedagogika. Podstawy nauk o wychowaniu*. B. Śliwerski (red.). T. 1. Gdańsk: GWP, 242
- Brophy, T. (2000). *Assessing the Developing Musician. A Guide for General Music Teachers*. Chicago: GIA Publications
- Denek, K. (1994). *Wartości i cele edukacji szkolnej*. Poznań-Toruń: Edytor
- Denek, K. (2006). Ewaluacja osiągnięć studentów w nauce oparta na strukturze zdobywania przez nich wiedzy i jej poziomach. *Ocenianie skuteczności kształcenia studentów w szkole wyższej*. Red. J. Grzesiak. Konin: PWSZ, 9–19
- Elliott, D. J. (2010). Assessing the concept of assessment: Some philosophical reflections. *The Practice of Assessment in Music Education. Frameworks, Models, and Designs. Proceedings of the 2009 Florida Symposium on Assessment in Music Education*. Ed. T. S. Brophy. Chicago: GIA Publications, 367–379

- Fischer, J. M. (2010). Jak nauczyć się podejmować decyzje, wykorzystując wyniki raportu z ewaluacji? *Ewaluacja w nadzorze pedagogicznym. Odpowiedzialność*. Red. G. Mazurkiewicz. Kraków: Wydawnictwo UJ, 87–100
- Gardner, H. (2002). *Inteligencje wielorakie. Teoria w praktyce*. Poznań: Wydawnictwo Media Rodzina
- Gordon E. E. (1986). *Designing Objective Research in Music Education. Fundamental Consideration*. Chicago: GIA Publications
- Gordon, E. E. (1998). *Introduction to Research and the Psychology of Music*. Chicago: GIA Publications
- Gordon, E. E. (1999). *Sekwencje uczenia się w muzyce. Umiejętności, zawartość, motywy*. Bydgoszcz: Wydawnictwo WSP
- Gordon, E. E. (2002). *Rating Scales and Their Uses for Measuring and Evaluating Achievement in Music Performance*. Chicago: GIA Publications
- Grzesiak, J. (2007). Refleksyjność i autoewaluacja kompetentnych nauczycieli w szkole i w szkole wyższej. *Ewaluacja i innowacje w edukacji. Autoewaluacja i refleksyjność nauczyciela*. Red. J. Grzesiak. Konin: Wydawnictwo Naukowe PWSZ, 67–79
- Grzesiak, J. (2009). Samoocena versus ocenianie w edukacji. *Ewaluacja i innowacje w edukacji. Samoocena i ocena w kształceniu i wychowaniu*. Red. J. Grzesiak. Kalisz-Konin: Wydawnictwo UAM-PWSZ, 401–419
- Kay, A. (2000). What is effective music education? *Teaching Music* 8 (1), August, 50–53
- Kołodziejski, M. (2009). *Wybrane sposoby oceniania osiągnięć muzycznych ucznia ogólnokształcącej szkoły podstawowej*. Płock: Wydawnictwo Naukowe PWSZ
- Kołodziejski, M. (2010a). Nauczyciel, uczeń i rodzic w procesie oceniania osiągnięć muzycznych dziecka w szkole podstawowej. *Demokratyczne ścieżki edukacji. Demokracja w teorii i praktyce edukacyjnej*. Red. M. Kamińska-Juckiewicz, L. Tomaszewska. Płock: Wydawnictwo Naukowe PWSZ, 233–242
- Kołodziejski, M. (2010b). Twórczość codzienna w teorii i praktyce edukacyjnej – wybrane refleksje, aspekty i wymiary. *Wielorakie wymiary twórczości codziennej w teorii i praktyce edukacyjnej*. Red. M. Kołodziejski. Płock: Wydawnictwo Naukowe PWSZ, 5–13
- Lautzenheiser, T. (1992). *The Art of Successful Teaching. A Blend of Content & Context*. Chicago: GIA Publications
- Lavender, C. (1991). *Making Each Minute Count: Time-Savers, Tips, and Kid-Tested Strategies for the Music Class*. Milwaukee: Jenson Publications/Hal Leonard
- Lehman P. R. (2008). Getting down to basics. *Assessment in Music Education. Integrating Curriculum, Theory, and Practice*. Edited by T. S. Brophy. Chicago: GIA Publications, 17–28
- Mitchell, E. A. (2005). Using Music Learning Theory with the Preprimary Im-

- paired Learner. *The Development and Practical Application of Music Learning Theory*. Edited by M. Runfola and C. C. Taggart. Chicago: GIA Publications, 115–126
- Przybysz-Zaremba, M. (2010a). Dzieci z rodzin pochodzących ze środowisk wiejskich – możliwości wyrównywania szans edukacyjnych. *Różne oblicza funkcjonowania szkoły*. L. Hurlo, M. Przybysz-Zaremba (red.). Olsztyn: Oficyna Wydawnicza Prospekt, 133–156
- Przybysz-Zaremba, M. (2010b). Szkoła czy rodzina? Kto ponosi odpowiedzialność za niepowodzenia dziecka w nauce? *Sukcesy i porażki w edukacji dzieci i młodzieży*. M. Przybysz-Zaremba (red.). Olsztyn: Oficyna Wydawnicza Prospekt, 13–28
- Przybysz-Zaremba, M. (2010c). Wartości i aspiracje zawodowe studentów. Doniesienie z badań przeprowadzonych wśród studentów Instytutu Pedagogiczno-Językowego PWSZ w Elblągu. *Rozprawy Naukowe i Zawodowe PWSZ w Elblągu* 12/11, 89–104
- Sloboda, J. (2002). *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*. Warszawa: AMFC
- Słownik Wyrazów Obcych* (2002). Red. E. Sobol. Warszawa: PWN
- Spady, W. G. (1992). *Master Teacher Posters [Poster]*. Manhattan-Kansas: The Master Teacher
- Walczak, B. (2010). Analiza danych jakościowych i ilościowych. *Ewaluacja w nadzorze pedagogicznym. Odpowiedzialność*. Red. G. Mazurkiewicz. Kraków: Wydawnictwo UJ, 37–38

Extracurricular Music and Dance Classes as a Determining Factor in the Development of Music Aptitudes in Younger Students as Shown in a Longitudinal Study

Ph.D. Maciej Kołodziejcki

*Assistant Professor Institute of Pedagogy College of
Foreign Languages in Częstochowa*

Introduction to the subject to extracurricular classes

This article presents the results of a three-year longitudinal study using music and dance training constituting a determining factor in the development of music aptitudes in younger students. The study shows that as a result of organised extracurricular classes based on dance, the music aptitudes of students develop much more dynamically, with predominance of rhythm abilities. It was also observed that the students develop readiness for rhythm and harmonic improvisation.

Extracurricular classes are offered at school and by the school outside the regular obligatory classes. Students who decide to enrol for such classes are driven by their freedom to decide, voluntary character of the activity, pursuit of their own motivations and satisfaction, and autonomy of the actions performed (Żelazkiewicz 1980: 19–20; Przybysz-Zaremba 2008: 263–271). Extracurricular classes are an organic part of the teaching and educational effort of the entire school, and constitute a significant element of the school's educational activity (Bereźnicki 2001: 363). Extracurricular classes are *classes for children and youth arranged by school, with active involvement of the students, selected by the students as a way to spend their spare time, providing entertainment and relaxation, and improving skills and knowledge* (Bereźnicki 2001: 363). Extracurricular impacts complement obligatory classes, which enables the development of talents, interests and student's civil attitudes. As participation is facultative, students adopt a certain active approach towards extracurricular school activities. It is commonly assumed that such classes may be

- arranged and initiated by the school,

- arranged by the school, taking account of the students' actual interests upon a survey of students' needs,
- initiated by parents at formal meetings with school representatives.

Literature indicates (Bereźnicki 2001: 363; Kupisiewicz 2005: 215; Okoń 2003: 336) that the main aim of extracurricular classes is to:

- develop children's varied talents, and artistic and physical talents in particular;
- develop interests in various domains of science, technology, art and sports;
- form various skills and habits (cultural, moral, social, ethical);
- practically apply the knowledge acquired at school and outside it;
- develop social skills, activity and autonomy, and collaboration at school and outside it;
- form positive attitudes towards learning in students with different talents who do not stand a chance to develop their predispositions for various reasons, as a precondition for providing equal opportunities in education, especially to young children at the first stage of education;
- provide the students with a valuable way of spending time, assuming this may bring benefits to their development and harmonisation of life;
- continue the development of talents and interests that started at home and with the participation of peers;
- confront one's potential with the potential of other attendants of extracurricular classes, and strengthen interpersonal relations, to build informal groups whose common denominator is development of the same interests;
- direct student's development individually, combined with the propaedeutics of vocational training.

What is important according to Marek Żelazkiewicz is that the use of spare time should be related to its constructive management, which connects social needs with the duties of the school that is to prepare students for active and continued participation in culture (Żelazkiewicz 1980: 13–14). A characteristic feature of extracurricular classes, according to Franciszek Bereźnicki, is the specific way to verify the skills acquired by children, through concerts, assemblies, exhibitions, competitions, contests, poetry soires or sport competitions. Also, one should note the specific role of the teacher as a counsellor for children and youth and at the same time an instructor and organiser of a specific extracurricular student activity (Bereźnicki 2001: 363). A specific type of extracurricular classes

are interest circles that are arranged for interested students, usually in groups of up to a dozen or so people with the aim of offering directed classes for a longer period of time, e.g. for a semester or the entire school year. Among them, art circles, recitation circles, music circles can be distinguished. Art circles gather students who are interested in expressing their artistic potential through various forms of artistic activity such as singing, music and dancing, movement with music, sculpture, painting, playing instruments and singing or reciting poetry. As it is the school's mission to arrange extracurricular forms of spending spare time to provide opportunities for improving knowledge, skills and interests of students of different age, and in different ways and forms, it is not uncommon that schools offer such varied classes outside the formal schedule of classes. However, special attention should be paid to important combination of teaching and educating activities as these determine the specificity of extracurricular impacts and whether the school fulfils its educational, developmental, integrating and social tasks. In one of the schools, extracurricular classes offered were dominated by music and dance forms understood as *a set of motor phenomena constituting a transformation of natural movements, and arising under the influence of emotional stimuli and coordinated with music* (Encyklopedia muzyki 2001: 884–885). Dance used during the classes was related to dance music which is understood as *a type of music pieces with specific rhythmic features that are directly or indirectly related to dance* (Encyklopedia muzyki 2001: 884).

Methodological assumptions for the research

The research assumed that under the influence of music and dance training arranged as part of extracurricular classes, children's music abilities will develop more dynamically than without such supporting stimulation. In order to measure that, before the dance classes started, children took Edwin Elias Gordon's test *Intermediate Measure of Music Audiation* (IMMA), aimed at children at a stage of developing tonal and rhythm music abilities. After the specific research, the proper testing method and statistical methods were applied. Six times within 3 years, in six-month intervals, a group of 16 students were tested using Gordon's IMMA test. In addition, after 3 years, another tool was used to verify the students' readiness for rhythm and harmonic improvisation, assuming that dance training would develop the students' essential ability to initiate harmonic and rhythm improvisation in higher grades. The aim of the

research was also to observe the correlation between dance training and dynamics of development of the tonal and rhythm music abilities. The main research problem was contained in the question:

Q_M^1 : *Do tonal and rhythm music abilities develop more intensely under the influence of external stimulation such as extracurricular dance classes (with music and movement)?*

As the Edwin E. Gordon's test was used in the research, it was agreed that all the information used in the research procedure should thus be considered in the light of the music learning theory of Edwin E. Gordon. Therefore, the following specific issues appeared as interesting:

Q_{S1}^2 : *What is the baseline and final level of tonal and rhythm music abilities?*

Q_{S2}^2 : *Are there any statistically significant differences between tonal and rhythm abilities in subsequent measurements?*

Q_{S3}^2 : *Are there any statistically significant differences in the general ability result between the baseline and the final measurements?*

Q_{S4}^2 : *Is there any statistically significant correlation between specific ability results in subsequent measurements?*

Q_{S5}^2 : *Is there any statistically significant correlation between music abilities and readiness for harmonic and rhythm improvisation in the final measurement?*

Q_{S6}^2 : *What is the level of readiness for harmonic and rhythm improvisation in students undergoing a music and dance training?*

A longitudinal structure of research was used, where children's music abilities were measured in subsequent time intervals. This brought a set of results that were then compared to each other.

Table 1.

Longitudinal structure applied in the research in question

	Measurement 1	Measurement 2	Measurement 3	Measurement 4	Measurement 5	Measurement 6
Year	IX 2007	VI 2008	I 2009	VI 2009	I 2010	VI 2010
Age	7	7.5	8	8.5	9	9.5
Tools	IMMA	IMMA	IMMA	IMMA	IMMA	IMMA/HIRR/RIRR
Compare of independent variable (level of musical aptitudes)						

Source: compiled by the author

¹ Q_M means main research problem.

² Q_i and so on means further research question.

The author of this research deliberately abandoned any hypotheses as no similar research had been conducted before, hence no assumption may be made regarding something that may not be explained by a hypothesis based on the currently available knowledge. The measures used in the research were *Intermediate Measure of Music Audiation* (Gordon 1998b: 127–132), *Harmonic Improvisation Readiness Record* and *Rhythm Improvisation Readiness Record* by Edwin E. Gordon (Gordon 1998a: 5–20; Gordon 1998b: 169–173).

Music and dance classes described selectively in this paper were conducted for 3 school years, between 2007 and 2010, among 26 specifically selected for their music and dance interests at the age of 7–10, remaining at a stage of so-called developing music abilities. Students were selected for the class group based on a student interests questionnaire, a conversation with the child and his/her parent, and a passed music and dance predispositions test. It was decided that the best results could be attained if children were subjected to the dance training for 3 years, two hours a week. For organisational reasons, it was impossible to have one teacher conduct the classes for the 3 years, and thus the training was conducted by 3 teachers, all of them with pedagogical backgrounds and relevant qualifications to conduct music and dance classes. In the first year, the classes were conducted by a teacher-ballroom dance instructor, in the second – a physical education teacher with sport dance qualifications, and in the third year – by an early education teacher with qualifications for folk and sport dance. For economic reasons, the curriculum of extracurricular dance classes will only be provided for year one.

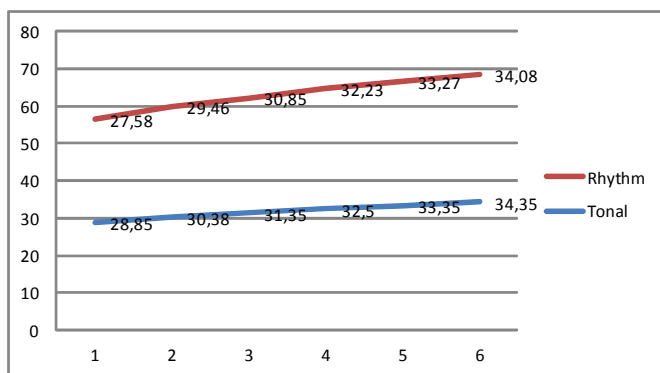
The aim of the classes was to integrate the class team through physical plays and integrating dances, to overcome shyness and develop openness to the other person, to develop comprehensive physical fitness and to increase the students' physical capacity to optimally use their fitness for learning dance, to promote healthy lifestyle and to support the parents in providing comprehensive development opportunities for their children. In addition, the aim of the classes was to develop motor coordination through various motor exercises, learning to dance and general and co-ordination exercises, active participation in class and school events. The tasks that the teacher assumed for school year 2007/2008 were as follows:

- to make children familiar with selected ballroom dances;
- to make children familiar with the basic ballroom forms during dancing;

- to teach children the rhythm and steps of the Latin cha-cha: basic movement in place, underarm turn under man's left arm, basic movement and New York (promenade) and counter promenade, and three cha chas;
- to teach rhythm and steps of the standard dance English waltz with right foot change, left foot change, right turn;
- to teach disco dance made of 8 figures;
- to teach Latin samba³.

Description and analysis of the results obtained

The results obtained in the research enabled a conclusion that a change observed was linear in nature, which is illustrated by the graph below.



Graph 1. Linear nature of the change in the development of music abilities

Source: own compilation based on research conducted

The baseline and final levels of music aptitudes in the group of 26 students subjected to a dance training for three years of their school education have been presented in the table below.

³ Excerpt from the Dance Circle's extracurricular classes log in school year 2007–2008 at one of elementary schools in Plock.

Table 2.

Comparison of the baseline and final levels of developing music aptitudes in the group of 26 students tested, based on percentile data

	Initial measurement			Last measurement		
	Tonal	Rhythm	Total	Tonal	Rhythm	Total
High	5	3	5	12	18	12
Average	18	22	18	11	8	14
Low	3	1	3	3	0	0

Source: own compilation based on research conducted

After 3 years of experimental influence using dance training as part of extracurricular classes, the level of music aptitudes of the group in question increased significantly. We can observe that the music aptitudes of some children reporting low results in the initial measurement moved to average level, and many of average aptitudes transitioned into high level results. Such spectacular research results regarding music aptitudes of children at a music development stage up to the age of ten had never been reported before, at least in Poland. It is also visible that music and dance stimulation brought positive results also in terms of rhythm aptitudes which seem to develop more dynamically than tonal aptitudes, since as many as 69% of students have attained a high results for rhythm aptitudes in the final measurement, whereas the same was true for 46% of students in terms of tonal aptitudes. After 3 years of dance education, the number of children with high rhythm aptitudes grew from three to eighteen, whereas in terms of tonal aptitudes, the number grew from five to only twelve students. However, it should be noted that the children were subjected to music education for a number of hours obligatory for all the students, the only difference being that they additionally attended dance classes for two hours a week.

It is interesting to see the increase of specific intermediate values reported in the music aptitudes tests. The table below includes detailed data obtained in specific measurements during the three years of dance classes. The average results grow gradually with the age of the students and with the training provided. However, no statistically significant differences were reported between specific tonal and rhythm subtests as part of specific measurements in a specific test (measurement). A statistically significant difference for the following measurement was reported for every measurement between specific results of tonal subtests in the

longitudinal research. This shows that tonal aptitudes developed with age and concurrently to external stimulation as part of extracurricular classes. The difference was statistically significant every time at the level of $p \leq 0.05$ and was $p=0.000$. In the longitudinal research of rhythm aptitudes, improvements of aptitudes were reported with every subsequent measurement. Rhythm aptitudes also develop with age and under the influence of music and dance training. The differences observed were statistically significant for $p \leq 0.05$ and equalled $p=0.000$.

Table 3.

Basic statistics for subsequent measurements of music aptitudes in the tested group of 26 students (with measurements taken in six-month intervals)

		Average	Median	Minimum	Maximum	Lower quartile	Upper quartile	Std deviation
Measurement 1	Tonal	28,85	29,50	18,00	34,00	27,00	31,00	3,87
	Rhythm	27,58	27,00	22,00	32,00	26,00	30,00	2,66
	Total	56,42	57,00	44,00	65,00	54,00	61,00	5,67
Measurement 2	Tonal	30,38	31,00	20,00	35,00	29,00	33,00	3,48
	Rhythm	29,46	29,00	26,00	34,00	27,00	32,00	2,37
	Total	59,85	60,00	47,00	66,00	57,00	64,00	4,84
Measurement 3	Tonal	31,35	33,00	23,00	36,00	30,00	33,00	3,08
	Rhythm	30,85	31,00	27,00	35,00	29,00	32,00	2,15
	Total	62,19	62,00	52,00	68,00	59,00	66,00	4,35
Measurement 4	Tonal	32,50	33,00	26,00	36,00	31,00	34,00	2,67
	Rhythm	32,23	32,00	28,00	37,00	30,00	34,00	2,47
	Total	64,73	65,00	55,00	73,00	63,00	68,00	4,51
Measurement 5	Tonal	33,35	34,00	28,00	36,00	33,00	35,00	2,21
	Rhythm	33,27	34,00	28,00	38,00	31,00	35,00	2,57
	Total	66,62	66,50	57,00	74,00	64,00	70,00	4,10
Measurement 6	Tonal	34,35	35,00	28,00	38,00	33,00	36,00	2,43
	Rhythm	34,08	34,50	29,00	38,00	32,00	36,00	2,33
	Total	68,42	68,50	59,00	76,00	66,00	72,00	4,08

Source: own compilation based on research conducted

The difference between the initial measurement and the last measurement in the total result equals as much as 8.58 and is statistically significant at the level of $p \leq 0.05$ where $p=0.000$. Also, statistically significant differences were reported between every tonal subtest and the following test. The differences are as follows. Analysis 1: difference of 1.36 for $p \leq 0.05$ where $p=0.000$; Analysis 2: 0.98 $p \leq 0.05$ for $p=0.000$; Analysis 3: difference of 1.15 $p \leq 0.05$ for $p=0.000$; Analysis 4: difference of 0.84 $p \leq 0.05$ for $p=0.0005$; Analysis 5: difference of 1.00 $p \leq 0.05$ for $p=0.000$.

As concerns the rhythm subtest, differences were also observed already after six months of influence, as follows: Analysis 1: difference of 1.88 $p \leq 0.05$ for $p=0.000$; Analysis 2: difference of 1.38 $p \leq 0.05$ for $p=0.000$; Analysis 3: difference of 1.38 $p \leq 0.05$ for $p=0.000$; Analysis 4: difference of 1.03 $p \leq 0.05$ for $p=0.000$; Analysis 5: difference of 0.80 $p \leq 0.05$ for $p=0.002$.

If we review the data, it becomes clear that the largest increase of abilities is reported at a younger school age, especially until the child graduates first grade, and for rhythm abilities. Further, smaller increases are reported, still they are statistically significant even in the case of such a small number of children tested. As compared to the results of music ability tests conducted in a group of 162 third graders (Kołodziejski 2010a: 314), the difference between children tested here is 1.5 and is statistically significant for $p \leq 0.05$.

The analysis of the results provides enough evidence to assume that readiness for harmonic improvisation is higher than readiness for rhythm improvisation, even though only 22 students show readiness for harmonic improvisation, and 17 for rhythm improvisation. It should also be noted that rhythm aptitudes are comparable to tonal aptitudes in the group in question, which had never been observed before.

Table 4.

HIRR and RIRR tests – comparison of results

	Mean	Median	Minimum	Maximum	Lower quartile	Upper quartile	Std deviation
HIRR	27,62	27,50	18,00	36,00	24,00	31,00	4,77
RIRR	24,15	24,50	18,00	32,00	20,00	27,00	4,03

Source: own compilation based on research conducted

The results obtained from *Harmonic Improvisation Readiness Record* and *Rhythm Improvisation Readiness Record* tests are comparable with American research where elementary school students attained an average of 28.3 for harmonic improvisation, and 26.6 for rhythm improvisation. American research shows that readiness for rhythm improvisation is always lower (Gordon 1998a: 56–57). In Polish research on a group of 41 children aged 11, the average results regarding readiness for harmonic improvisation are 25.2 and only 21.3 as regards readiness for rhythm improvisation. Despite such low results, it is significant that the students obtained a lower result in readiness for rhythm improvisation (Kołodziej-

ski 2010b: 55). Statistically significant correlations were also found between specific subtests within IMMA and the total result in each of the measurements in specific time intervals. Correlations between subtests and the total result reach even $r=0.94$ in some cases. As the material obtained is extensive, the author decided to demonstrate exclusively the results of the final measurement. It is also visible that the correlation between the music aptitudes test and results of readiness for improvisation tests are at least average and statistically significant ($r=0.57$ and $r=0.58$, for $p \leq 0.05$). The calculations obtained are presented in the table below.

Table 5.

Example correlations between IMMA and HIRR
in the final measurement of music aptitudes

	Tonal	Rhythm	Total	HIRR	RIRR
Tonal			.86	.49	.35
Rhythm	.47		.85	.51	.47
Total	.86	.85		.58	.57
HIRR	.49	.51	.58		.43
RIRR	.35	.47	.57	.43	

Source: own compilation based on research conducted

Final conclusions and discussion

Musical aptitudes develop as a result of obligatory early music education (Kołodziejski 2010a: 311–319), under the influence of music training based on the educational concept of Edwin Elias Gordon with tonal and rhythm motifs (comp.: Kołodziejski 2011) and – as shown by the author's research discussed in this paper – through music and dance training during non-obligatory extracurricular classes. The results of the research briefly presented here confirm the plausibility of the research conducted and confirm the advisability of undertaking such didactic initiatives, also outside the obligatory school classes. An analysis of the research conducted allows for the following conclusions:

- rhythm aptitudes develop more dynamically than tonal aptitudes;
- intense music and dance training influences the dynamics and development of tonal and rhythm music aptitudes of younger elementary schoolchildren;

- development of dance skills has a significant impact on the dynamics of music aptitudes and readiness for rhythm and harmonic improvisation of students;
- undertaking extracurricular initiatives strongly determines versatile development of the child.

Ārpusklases mūzikas un deju nodarbības kā būtisks faktors jaunākā skolas vecuma bērnu muzikālo dotību izkopšanā garengriezuma pētījuma kontekstā

Macejs Kolodzejskis

Kopsavilkums

Autors prezentē trīs gadus ilguša garengriezuma pētījuma rezultātus; tas apliecina, ka mūzikas un dejas nodarbības ir noteicošais faktors jaunākā skolas vecuma bērnu muzikālo spēju izkopšanā. Skolēniem, kas apmeklējuši stingri strukturētas deju nodarbības, muzikālās spējas attīstās straujāk, turklāt to vidū dominē ritma izjūta. Tika arī novērots, ka šie audzēkņi gūst īpaši labus panākumus ritma un harmoniskajā improvizācijā. Ārpusklases nodarbības var palīdzēt arī muzikālās gaumes attīstībā. Tādējādi obligātā izglītība un ārpusklases nodarbības Polijas skolās atklāj ļoti daudzveidīgus vispārējās izglītības attīstības virzienus.

Jāatzīmē, ka deviņu gadu vecumā skolēna muzikālo spēju attīstības līmenis stabilizējas un turpmākajā viņa dzīves laikā būtiski nemainīsies – neatkarīgi no muzikālās vides un speciālas mūzikas apmācības skolā. Tā kā pašreizējais pētījums saistīts ar mūzikas mācīšanas teoriju, arī eksperimentos gūtie novērojumu rezultāti attiecas uz šo jomu. Tiek konstatēts, ka dejošana īpaši izkopj ritma izjūtu: tā attīstās ātrāk nekā intonatīvās dotības.

Šajā pētījumā izmantoti trīs testu veidi. Pirmais tests, *Mūzikas audiācijas mērījumi vidējā pakāpē (Intermediate Measures of Music Audiation)*, ir īpaši piemērots, lai atklātu bērna muzikālās attīstības plusus un mīnus. Šis tests vērsts galvenokārt uz to, lai fiksētu bērna muzikālo spēju attīstības pakāpi, nevis sasniegumus mūzikā. Otrais un trešais tests saucas, attiecīgi, *Harmoniskās improvizācijas spēju tests (Harmonic Improvisation Readiness Record)* un *Ritma improvizācijas spēju tests (Rhythm Improvisation Readiness Record)*. Šie testi palīdzēs pedagogam objektīvi noteikt, vai atsevišķi audzēkņi ir sasnieguši improvizācijas apmācībai nepieciešamo līmeni harmonijas un ritma apguvē.

Muzikālo spēju attīstību agrīnā vecumposmā sekmē Edvīna Eliasa Gordona izglītības koncepcijas īstenojums (tas ietver gan intonācijas, gan ritma izjūtas treniņus) un arī, kā rāda šajā rakstā izklāstītie autora pētījumi, mūzikas un dejas apmācība ārpusklasses nodarbībās – ārpus obligātās pamatizglītības ietvariem.

Atslēgvārdi: ārpusklasses nodarbības, dejas un mūzikas stundas, muzikālās spējas, ritma un harmoniskā improvizācija

Bibliography

- Bereźnicki, K. (2001). *Dydaktyka kształcenia ogólnego*. Kraków: Oficyna Wydawnicza *Impuls*
- Encyklopedia muzyki* (2001). Red. A. Chodkowski. Wydanie drugie, poprawione. Warszawa: PWN
- Gordon, E. E. (1998a). *Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record*. Chicago: GIA Publications
- Gordon, E. E. (1998b). *Introduction to Research and the Psychology of Music*. Chicago: GIA Publications
- Kołodziejski, M. (2010a). Diagnoza zdolności muzycznych – zbędna formalność czy istotny zabieg? *Diagnoza i terapia psychopedagogiczna w edukacji dziecka*. Praca zbiorowa pod redakcją naukową E. Marek i J. Łuczak. Piotrków Trybunalski: Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie przy Filii Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, 307–321
- Kołodziejski, M. (2010b). Musical aptitudes vs. readiness of pupils and students for harmonic and rhythm improvisation based on Polish research. *Problems in Music Pedagogy*, Vol. 7. Daugavpils: Daugavpils University, 47–65
- Kołodziejski, M. (2011). *Koncepcja Edwina E. Gordona w powszechnej edukacji muzycznej*. Wydanie drugie, poprawione. Płock: Wydawnictwo Naukowe PWSZ
- Kupisiewicz, C. (2005). *Podstawy dydaktyki*. Warszawa: WsiP
- Okóń, W. (2001). *Wprowadzenie do dydaktyki ogólnej*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Żak
- Przybysz-Zaremba, M. (2008). Czas wolny młodzieży w XXI wieku. *Homo Creator czy Homo Ludens? Nowe formy aktywności i spędzania wolnego czasu*. Praca zbiorowa pod redakcją naukową W. Muszyński, M. Sokołowski. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 260–280
- Żelazkiewicz, M. (1980). *Skuteczność wychowawcza innowacji w zajęciach pozalekcyjnych*. Wrocław: Ossolineum

Musically Talented Children and the Teachers' Competence

Ph.D. Margaret Przybysz-Zaremba

*Assistant Professor at the Institute of Pedagogy
and Languages of the State School of
Higher Professional Education in Elbląg*

Introduction

Kindergarten and school are institutions which have broad influence on development of a child. Teachers' task is to arouse cognitive and creative curiosity of children within the scope of various disciplines and actions. Teachers should also discover talents and skills, as well as deepen and widen their interests and knowledge. They are also to work with children, who have some gaps, or developmental defects, as well with children who want to develop their skills individually.

The school supports foremost development of mathematical, physical or humanistic skills of children and in this way so called *musical talents* are very often neglected. This state is caused by many reasons, among which the most important are: insufficient qualifications of teachers of first classes of primary school (children at the age 7–9). Teachers should at least be knowledgeable about behaviours of children which indicate that these children may have some abilities. Records of such behaviours could be helpful, but one cannot treat them uncritically, or as a kind of *authority*, they must be supplemented with other materials, especially specialist research, and that belongs to psychologists' competence. A talented child is *different* what can be stated after preliminary observation. Developmental correctness of a talented child can be presented in a form of general characteristics, but one has to remember that some diagnostic criteria do not work in the case of all children.

Able pupil(s)/child(ren) – interpretations of definitions

People are not born identical – they are different in height, physical appearance and nervous system. Differences in functioning of nervous system are basis of development of special abilities and they are called inborn talents. A talent is result of complex of general and specific abilities.

A man has to have several inborn talents to develop for example musical talent. Underlining the significance of inborn talents it is very important to mention the role of inheriting special abilities and talents. In cases when parents are very talented it is possible that they will have for example a musically talented child. On the other hand when the level of parents' talents differ – one of them does not possess it and the second has, or for example – mother has it on low level and father on high – it is possible that a child will inherit their talents, but on much lower level. Despite this fact, probability that a child will be talented is high.

A talented pupil can be characterized by high intelligence quotient (above 120). Some researchers in turn define them as pupils with particular development of special abilities, for example painting, music, or identify them with excellent achievements in learning.

Main traits which characterize able children are: great cognitive curiosity, broad interests, wide range of attention which makes them concentrate and be patient and persistent in solving problems and deepening interests (Borzym 1979: 36). An able child has also outstanding reasoning abilities, dealing with abstraction, generalizing the facts, understanding the meanings and noticing connections between them (Borzym 1979: 36). *It is outstanding as far as quantity and quality of vocabulary is concerned in comparison to children at their age. It has ability to work individually and effectively and to observe things accurately. It shows initiative and originality of intellectual work, it gives response to new ideas fast and vigilantly, it has ability of quick memorizing, it is interested in learning human's nature, world, it has unusual imagination, and a lot of interests, it learns easily* (Borzym 1979: 42). According to Maria Tyszkowa a talented pupil is *a unit, which has high level of general abilities (intelligence), or a unit which has some special talent in the sphere of intellectual activity and it is ahead of peers in this sphere* (Żegnałek 2005: 316). In the popular social understanding – a talented pupil – is usually a pupil who has highest grades from school subjects and whose behaviour is exemplary (Nakonieczna 1996: 26). Unfortunately a lot of pupils do not use their possibilities at school fully, or use them in different interest fields. To this group belong:

- *pupils who are under group pressure. Talented children learn more quickly and they do tasks without any problems, by what they speed up rate and raise level of teaching of the whole class. In order to prevent it the rest of classmates in unconscious way decreases his value and puts pressure on them, so that they were not so “outstanding”;*

- *pupils who adopt conformist attitude. Able pupils want to be as their peers. They do only things, which are required from them and do not show their extraordinary abilities;*
- *pupils who bore at school. Outstanding units are not interested in doing too easy tasks, which do not constitute an intellectual challenge for them. That is why they learn worse than other students;*
- *pupils who hide their abilities consciously. Able children are aware of their intellectual advantage over their peers. That is why they aim at limiting to minimum time needed for learning, so that they get as much time as possible for carrying out their own plans (Knop 2010: 13).*

Referring to presented definitions of a talented child/pupil I will cite research, which was conducted by psychologists and which points out at main and at the same time basic traits which distinguish talented children/pupils from their peers. These are: [...] *faster and easier learning, ability to learn much wider range of material, ability of learning content which is comparatively on the highest level of difficulty, with tendency to structuralization of the material, noticing connections, rights and regularity, as well as having original and creative approach to issues and problems (Lewowicki 1980: 53–54).*

Abilities and musical talent are abilities of emotional experiencing of music connected with on one hand singing predisposition and on the other hand defined traits of character which are crucial for making music. An able child or a child who has musical talent is not only sensitive to the beauty of the world of sounds, but also it can be characterized by particular construction of the vocal apparatus, fitness, they possess well developed attention, memory, imagination and intelligence. Support and encouragement of family and school environment, in which a child spends a lot of time is necessary for a child to enable them development of their inborn talent fully. That is why teachers' task is to discover, notice child's abilities including musical ones.

Teacher's competence

A competent person is a person who has knowledge, abilities in some field, and can be characterized by professionalism (Dunaj 2008: 378). Competence is bound with providing and duty of performing some tasks, which are connected with achieving given standards within some field of knowledge (Kowaluk 2003: 378). From the point of view of praxeology teacher's actions can be limited to informational dimension

(knowledge) and efficiency dimension (instructions and abilities). We come to conclusion that competence is set of numerous abilities, instructions, attitudes and values, which are essential for carrying out some plans (Kiedrowska 2009: 394). According to Hanna Hamer one can distinguish three groups of competence:

- *specialist ones, connected with knowledge and abilities in the scope of teaching a subject;*
- *didactic competence, which include preparation to classes and giving classes, as well as methods and techniques of teaching adjusted to pupils' abilities, support of development;*
- *psychological competence, which result from teacher's personality (among others ability of encouraging pupils to learn, making diagnosis, controlling stress, preventing and solving conflicts) (Hamer 1994: 64).*

In the contemporary pedeutological literature one can also find notion of teacher's *axiological competence* (Sitarska 2008: 78–79). The basic teacher's ability according to this notion is not only ability of teaching about values, but foremost support in their recognition and arranging in hierarchy, and also showing their pupils valuable aims (Sitarska 2008: 78). Teacher's axiological competence is basis of their subjectivity and is bound with such values as: responsibility, freedom, dignity (Sitarska 2008: 79). In order to manage in difficult life, be able to give answers to many questions, very useful will be teacher's axiological competence undoubtedly, which constitutes basis for other competence, which are essential in the contemporary world.

Computer competence becomes very important in the information society – society which is based on knowledge. *On internet apart from very valuable information, there is a lot of harmful content and the problem of selection information appears – it concerns both pupils and teachers. Protecting oneself against harmful influences is possible thanks to teaching the pupil how to use modern technologies in the way they help being creative and critical* (Sitarska 2008: 82). A teacher will, or even is expected to possess multidimensional communication and moral competence, which are tightly bound with each other and they become more and more important, because people who are in proper moral condition will be able to fulfil such tasks as for example preparing children and young people to life in the information society (Sitarska 2008: 82).

According to Stefan Wołoszyn a teacher has to: *be a good specialist, who not only can teach, but also encourage pupil for proper reception of knowledge; he should use at work the newest achievements in technology*

(modern didactic means); be kind tutor and parents' advisor and also inspire and undertake educational-cultural actions in wider environment (Wołoszyn, quotation of: Kowalska 2008: 195). On the other hand Wiesława Roguska points at the traits, which should be possessed by a teacher: [...] a teacher as a representative and promoter of values, initiator, who supports development of children, searcher and co-originator of knowledge about the country, children's friend; reflective teacher, who is able to draw conclusions from their own mistakes, critical of themselves and their own teaching-educational work (Roguska 2010: 50).

Taking into consideration educational needs of able pupils we come to conclusion that among teacher's competence essential meaning have competence within the scope of knowledge and practical abilities concerning the newest theories of abilities. These theories indicate that *able pupils can show different kinds of other possibilities. It is important that teacher organized didactic environment in such way that all kinds of intelligence and abilities could develop efficiently. Quite essential meaning has also creative competence, which is bound with innovation and creative, pro-developmental efficiency of teacher's actions* (Dyrda 2009: 252). Emotions which make up emotional intelligence¹ are very important at teacher's work with an able pupil (Dyrda 2009: 252). This competence cause that a teacher becomes more emphatic, open to pupils' needs and sensitive, and at the same time open to messages which are sent by them (Dyrda 2009: 252).

According to Maciej Kołodziejski, the teacher should have research competence to. Research competence is a teacher's skill of systematic research into the value of the curriculum implemented in the context of the core curriculum assumptions. Evaluation research serves as a reference by checking the usefulness and effectiveness of the didactic activity undertaken and implemented in the area of music to the teaching/learning concept/strategy, methods, forms and didactic means and aids used. In order to achieve that, the teacher should use the following instrumental competences that will enable the target competence, called research and self-evaluation competence, to be established. The said competences include: teleological, diagnostic, constructive, communicative and creative

¹ Emotional intelligence plays very important role in the personal aspect, but also in the professional work of a teacher, supporting their professional development, protecting them from professional burnout and stimulating better relations with pupils.

competences (Kołodziejski 2011b: 305). The music teacher as a humanist researcher and *causa efficiens* should take account of the subjective nature of music education with its entire range of social, interpersonal, intrapersonal and situational contexts (Kołodziejski 2007a: 147–148).

In the view of aforementioned information it can be assumed that a fully qualified teacher will in fact deal with development of talented pupils, and a music teacher will be able to direct and develop musical talent of their pupils.

Musical education

Music is *the fine art whose components are [...] sounds made by human voice and different kinds of musical instruments* (Dunaj 2008: 245).

Musicality is interpreted as ability of emotional experiencing of music. *According to researchers music is interpreted at all brain organizational levels. At the level brain stem it can have influence on frequency of contraction of heart, breathing and also excitement. On the other hand in cerebral cortex it can create visualizations and associations – both hemispheres take part in the process of listening to the music* (Gruberne-Bernacka 2009: 79). Musical education and at the same time intensive education in the field of music can lead to *elevated activity of defined parts of brain – for example by conductors one can specialize area responsible for directional hearing, and by instrumentalists particular sensitivity to sounds of a given instrument* (Gruberne-Bernacka 2009: 79). *Music abilities are inborn and not inherited² and are influenced by the environment, and actually shaped by the environment from birth until about 9 years of age. Music abilities are distributed normally in the population and it is the responsibility of the parents to stimulate these abilities in children to make their ability level return to the one at birth as it is the highest then. After 9 years of age, the family (or the school) has no influence on the development of music abilities as they remain stabilised. The most important music abilities that develop are tonal and rhythmic abilities (until 9 years of age), then – in the stabilised stage – abilities are a multi-dimensional construct* (Kołodziejski 2007b: 198–199). A child which comes to world has some musical predispositions, which under the influence of some actions of environment can develop substantially or disap-

² Edwin E. Gordon claims that it is impossible to forecast music talents based on an analysis of generations of a given family (comp. Kołodziejski 2010).

pear. In the moment of starting education at school pupils are under strong influence of environment and their talents develop much faster. According to Gordon a teacher responsible for child's musical education should:

- *make a child familiar with various musical examples during whole education at school;*
- *develop audiative skills before introduction of verbal descriptions or musical symbols;*
- *care for internal hearing of recorded rhythms and melodies before their performing aloud. Enrich them through adding articulation and proper musical expression;*
- *"understand music" and teach a child to understand it* (Gordon, quotation of: Soroka 2005: 324; comp. Kołodziejewski 2011a: 28–35).

Contemporary education puts emphasis on shaping a developed, creative personality of a child. Discovering and experiencing art is possible through cultural education. Art, including music supports broad development of a child, and at the early stage it is also good for general development of a child.

Development of musical abilities is basic task and in fact a duty of every music teacher. One has to be able to define on what stage of development is a pupil and know the structure of musical abilities in order to conduct learning in a harmonious way. Schedule and developmental continuity is essential in musical education of a child. In the class-lesson system teaching of listening to the music is led by teacher, who should be directed at work by the following organisational forms: [...] *group of class-lesson environment: lessons of listening to the music, musical programmes; this groups includes some forms connected directly with class-lesson system and some, which are not connected with it at all: musical programmes on radio, symphonic concerts at school, public concerts, artistic part of a school performance* (Kataryńczuk-Mania 2005: 101–102). Every teacher should also apply so called *musical training*, which develops and helps to acquire such skills as distinguishing height of sounds, having good sense of timing and also language expression (Gruberne-Bernacka 2009: 82). Motivation of pupils during listening to the music is also quite important. Grażyna Darłak points out at some ways of motivation, which can be used by teachers at their work. These are for example: [...] *following the course of a piece using story; adjusting colours and hues to the pieces of music, listening to the pieces of music along with rhythmical and methodical exercises; expressing music, which one listens*

to in the plastic form and giving by children titles to pieces of music, which refer to post-musical content and moods (Darlak 2005: 106).

Conclusions

One of conditions of success of a teacher's work is possessing exact knowledge on psychological traits of a child and its physical development. Knowing psychological characteristics of a child one is aware, what can be demanded from them and what teaching methods should be chosen. Unfortunately a lot of teachers forget about applying the active listening to the music in praxis, and music in the process of education is pushed aside. Therefore it is difficult to define whether children who learn music at musical academies, bands, music centres, who have contact with music from the early childhood will become professional artists, or sensitive listeners – lovers of music. Every child is an individual, has different personality and motivation for work (Przybysz-Zaremba 2010: 20). A musically talented child, who is being educated in this direction can in favourable conditions become a composer, conductor, violinist, pianist or outstanding singer. On the other hand an average child can only develop his musicality, what will enrich his personality.

Muzikāli talantīgi bērni un pedagoga kompetence

Margareta Pšibiša-Zaremba

Kopsavilkums

Šajā rakstā analizētas dažādu autoru piedāvātās *talantīga bērna/skolēna* definīcijas. Literatūrā norādīts, ka talantīgu bērnu raksturo augsts intelekta koeficients (virs 120), sevišķi attīstītas kādas īpašas spējas, piemēram, zīmēšanā, mūzikā, vai būtiski sasniegumi mācībās. Psiholoģiskajās pārbaudēs noskaidrots, ka talantīgi skolēni, salīdzinot ar citiem vienaudžiem, mācās vieglāk un ātrāk, apgūst plašāku un sarežģītāku vielu. Viņiem ir tendence strukturēt materiālu, meklēt un atzīmēt dažādu tēmu savstarpējās saiknes, likumus un likumsakarības, tāpat viņiem raksturīga oriģināla, kreatīva pieeja dažādiem jautājumiem un problēmām. Darbs ar šādiem skolēniem prasa no pedagoga īpašu predispozīciju un kompetenci. Tai jāizpaužas ne vien konkrētā mācību priekšmeta pārzināšanās, bet arī didaktikas un psiholoģijas jomā. Ne mazāk svarīga ir pedagoga

aksiologicznej kompetencji. Skolotājs palīdz audzēkņiem veidot vērtību sistēmu, izprast tās un sakārtot noteiktā hierarhijā un tādejādi rosina viņu izvirzīt noteiktus mērķus dzīvē. Pedagoģa aksiologicznej kompetence izriet no viņa paša personības un saistīta ar tādām vērtībām kā atbildība, brīvība, cieņa. Tās ir būtiskas gan izglītības procesā kopumā, gan bērnu muzikālo spēju attīstībā.

Atslēgvārdi: talantīgi skolēni, pedagoģa kompetence

Bibliography

- Borzym, I. (1979). *Uczniowie zdolni*. Warszawa: PWN
- Darłak, G. (2005). Aktywne słuchanie muzyki w edukacji wczesnoszkolnej. *Edukacja kreatywna*. E. A. Zwolińska (red.). Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, 106–115
- Dunaj, B. (2008). *Słownik języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Langenscheidt
- Dyrda, B. (2009). Nauczycielskie kompetencje w pracy z uczniami zdolnymi. *Nauczyciel, zawód, powołanie, pasja*. S. Popek, A. Winiarz (red.). Lublin: Wydawnictwo UMCS, 245–254
- Gruberne-Bernacka, B. (2009). Muzyka i ruch w edukacji dziecka. *Edukacyjne konteksty rozwoju dziecka w wieku wczesnoszkolnym*. K. Kusiak, I. Nowakowska-Buryła, R. Stawinoga (red.). Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 79–90
- Hamer, H. (1994). *Klucz do efektywności nauczania*. Warszawa: Wydawnictwo VEDA
- Kataryńczuk-Mania, L. (2005). Możliwości realizacji. Formy “słuchanie muzyki” w edukacji Wczesnoszkolnej. *Edukacja kreatywna*. E. A. Zwolińska (red.). Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej, 99–104
- Kiedrowska, M. (2009). Kompetencje społeczne nauczycieli. *Nauczyciel, zawód, powołanie, Pasja*. S. Popek, A. Winiarz (red.). Lublin: Wydawnictwo UMCS, 392–398
- Knop, M. (2010). Nieprzeciętny uczeń w przeciętnej szkole. *Szkoła jako system społeczny*. Z. Majkuta (red.). Olsztyn: Oficyna Wydawnicza *Prospekt*, 8–15
- Kołodziejski, M. (2007a). Nauczyciel kreator – causa efficiens? *Kształcenie pedagogów – strategie, koncepcje, idee*. *Nauczyciel – zawód czy powołanie*. Cz. II: *Oblicza nauczycielskiej praktyki – polemiki i dyskusje*. J. Piekarski, J. Mielczarek, A. Głowała (red.). Płock: Wydawnictwo Naukowe PWSZ, 141–150
- Kołodziejski, M. (2007b). Sposoby rozwijania zdolności audiacyjnych na początku pierwszego etapu edukacyjnego. *Ewaluacja i innowacje w edukacji*. *Autoewaluacja i refleksyjność nauczyciela*. J. Grzesiak (red.). Kalisz-Konin: Wydawnictwo PWSZ, 195–209

- Kołodziejski, M. (2010). The role of family and school in developing the child's musical skills – let us appreciate the power of music. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais, II*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 193–206
- Kołodziejski, M. (2011a). *Koncepcja Edwina E. Gordona w powszechnej edukacji muzycznej*. Wydanie drugie, poprawione. Płock: Wydawnictwo Naukowe PWSZ
- Kołodziejski, M. (2011b). Kompetencja autoewaluacyjna nauczyciela muzyki. *Edukacja artystyczna jako twórca. Perspektywy-dylematy-inspiracje*. M. Kołodziejski, M. Szymańska (red.). Płock: Wydawnictwo Naukowe PWSZ, 287–308
- Kowalska, A. (2008). Rola słowa w nauczaniu. *Kompetencje współczesnego nauczyciela*. K. Żegnałek (red.). Warszawa: Wydawnictwo WSP TWP, 192–201
- Kowaluk, M. (2003). Stan wiedzy nauczycieli na temat osób ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi. *Integracja osób niepełnosprawnych w edukacji i interakcjach społecznych*. Z. Kazanowski, D. Osik-Chudowska (red.). Lublin: Wydawnictwo UMCS, 375–382
- Lewowicki, T. (1980). *Kształcenie uczniów zdolnych*. Warszawa: Wydawnictwo WSiP
- Nakonieczna, D. (1996). *Uczniowie zdolni i ich nauczyciele*. Warszawa: CODN
- Przybysz-Zaremba, M. (2010). Szkoła czy rodzina? Kto ponosi odpowiedzialność za niepowodzenia dziecka w nauce? *Sukcesy i porażki w edukacji dzieci i młodzieży*. M. Przybysz-Zaremba (red.). Olsztyn: Oficyna Wydawnicza *Prospekt*, 13–28
- Roguska, W. (2010). Kreatywno-innowacyjny model współczesnego nauczyciela edukacji Wczesnoszkolnej. *Różne oblicza funkcjonowania szkoły*. L. Hurło, M. Przybysz-Zaremba (red.). Olsztyn: Oficyna Wydawnicza *Prospekt*, 49–60
- Sitarska, B. (2008). Kompetencje nauczyciela współczesnego w kontekście edukacji nieustającej. *Kompetencje nauczyciela edukacji początkowej*. K. Żegnałek (red.). Warszawa: Wydawnictwo WSP TWP, 75–85
- Soroka, A. (2005). Kształcenie twórczej postawy dziecka poprzez zajęcia umuzykalniające w klasach I-III szkoły muzycznej I stopnia. *Edukacja kreatywna*. E. A. Zwolińska (red.). Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, 322–329
- Żegnałek, K. (2005). *Dydaktyka ogólna*. Warszawa: WSP TWP

Other sources

- Górska, I. *Uczeń zdolny*. http://www.poradnia.bydgoszcz.pl/index.php?menu_typ=artykuly&artykuly=uczenzdolny (14.11.2011.)
- Micha, J. *Pracować z uczniem zdolnym*. <http://www.poradnikpr.info/?p=5241> (13.06.2010.)

Pastāvīgais un mainīgais mūzikas literatūras priekšmetā Latvijas pedagogu skatījumā

Mag. art. Aleksandra Ustjaņivska
Pāvula Jurjāna mūzikas skolas pedagoge

Ievads

Pēdējo gadu diskusijās par Latvijas mūzikas skolu turpmāko attīstību regulāri tiek skarti arī mūzikas teorētiskie priekšmeti – solfedžo un mūzikas literatūra. Mans tiešais pētījuma objekts ir mūzikas literatūra kā mūzikas skolas mācību priekšmets¹. Raksta ietvaros pievērsos tikai vienam konkrētam jautājumam – Latvijas pedagogu skatījumam uz mūzikas literatūras priekšmeta funkcijām, saturu un lomu mūzikas izglītības pirmajā pakāpē, proti, mūzikas skolā, iezīmējot pastāvīgo un mainīgo tendenču mijiedarbi.

Pētījuma pamatā ir intervijas ar 21 Latvijas mūzikas skolu pedagogu no Rīgas, Jūrmalas, Ogres, Salaspils, Siguldas, Talsu un Madonas mūzikas skolām. Visas intervijas veiktas laikā no 2010. gada maija līdz 2011. gada martam². Intervēto vidū bijuši dažādu paaudžu pārstāvji, kuru darba stāžs variējas no viena līdz 40 gadiem, daži aptaujātie mūzikas literatūras skolotāji pašlaik jau ir pensijā. Pārsvārā respondenti beiguši Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmiju (Latvijas Valsts konservatoriju) kā muzikologi, pieci kā pedagogi, vienam ir mūzikas vidusskolas teorijas nodaļas beigšanas diploms.

Nepretendējot uz visaptverošu kopainu (tā prasītu plašāku respondentu loku un izvērstāku aptauju), ieguvu materiālu, kas iezīmē pašu pedagogu viedokļus par mūzikas literatūras kursa saturu, galvenajiem uzdevumiem, kā arī par darba metožu turpmākās attīstības iespējām.

Tā kā raksta ietvaros nav iespējams parādīt visu interviju laikā iegūto materiālu, pievērsos, manuprāt, galvenajām problēmām: mūzikas litera-

¹ Dažādos aspektos tas pētīts maģistra darbā *Mūzikas literatūras priekšmeta vēsture un funkcijas profesionālās ievirzes muzikālās izglītības sistēmā* (Ustjaņivska 2011).

² Visas intervijas atšifrētā veidā atrodas autoras arhīvā. Rakstā respondentu vārdi netiek atklāti, tie ir šifrēti: Resp. A, Resp. B, Resp. C u. tml.

tūras priekšmeta funkcijām, ar to tieši saistītajiem mācību satura jautājumiem, kā arī mācību darba un pārbaudes formām stundās³.

Mūzikas literatūras metodikas vēsturiskā attīstība Latvijā

Mūzikas literatūra ir jaunākais priekšmets mūzikas skolu kopējā mācību priekšmetu sistēmā, kas Latvijā ieviesta pēc Otrā pasaules kara līdz ar padomju varas nostiprināšanos Baltijas republikās. Mūzikas izglītības trīspakāpju sistēma, kas pamatlīnijās vēl joprojām eksistē visā bijušās Padomju Savienības teritorijā, radās Krievijā 19. gadsimta vidū, kad sāka veidoties pirmās konservatorijas (Pēterburgas un Maskavas), kā arī Milija Balakireva un Gavriila Lomakina dibinātā Bezmaksas Mūzikas skola (1862).

Tomēr mūzikas literatūras priekšmeta rašanās laiks ir datējams tikai ar 1933. gadu, kad pirmoreiz šāda mācību disciplīna parādījās Krievijas bērnu mūzikas skolu mācību plānos. Jebkura jauna mācību priekšmeta ieviešana ir saistīta ar papildus grūtībām un materiāliem izdevumiem: jāizstrādā programma un mācību līdzekļi, jā sagatavo mācībspēki, jāapmaksā stundas. Tādēļ vajadzīgi spēcīgi argumenti, kas apliecinātu priekšmeta nepieciešamību. Attiecībā uz mūzikas literatūru ietekmīgākie faktori, manuprāt, varēja būt vairāki.

Viens neapšaubāmi ir pats mūzikas faktors, kas sākotnēji acīmredzot vairāk attiecināts uz profesionālo mūzikas izglītību. Profesionāls atskaņotājmākslinieks nevar veidoties bez labām mūzikas literatūras zināšanām un bez orientēšanās mūzikas vēsturiskajos stilos. Jaunais Sergejs Taņejevs, Sergeja Prokofjeva pusaudža gadu mūzikas skolotājs, piemēram, redzot sava skolnieka iedzimto muzikalitāti, ieteicis viņam sistemātiski iepazīties ar mūzikas literatūru, ko jaunais Prokofjevs arī darījis vēl pirms mācību uzsākšanas konservatorijā. Pasaulslavenais vijolnieks Izaks Stērnss savukārt uzskatījis par nepieciešamu iepazīstināt savus audzēkņus ne tikai ar mūzikas vēsturi, bet arī ar laikmetu kultūru, komponistu biogrāfijām, vidi, kādā viņi dzīvojuši un strādājuši (Ларутин 2005: 15). Arī daudzi citi izcili pedagogi atzinuši, ka topošā mūziķa patiesa, vispusīga attīstība neaprobežojas tikai ar virtuozas tehnikas veidošanu: nepieciešamas arī plašas un dziļas zināšanas dažādās kultūras un mākslas jomās.

³ Savi viedokļi respondentiem, protams, bija arī par mācību literatūru un palīg līdzekļiem, priekšmetu savstarpējām saiknēm un integrāciju, tāpat par vairākiem citiem intervijās skartiem jautājumiem.

Otrs faktors, kas varēja iespaidot mūzikas literatūras priekšmeta ieviešanu skolu plānos, varēja būt saistīts ar sociālo faktoru. Bez maksas izglītība un arī tālaika Krievijā dominējošie centieni visur dot priekšroku proletariāta atvasēm – strādnieku bērniem – radīja situāciju, ka mūzikas skolās mācījās audzēkņi, kuru priekšstati par akadēmisko mūziku bija gaužām niecīgi⁴. Instrumenta spēles stundās skolotāji nodarbojās ar pašu spēles apmācību, koncentrējoties uz tehnisko iemaņu attīstību⁵. Solfedžo priekšmets galvenokārt tika saprasts kā dzirdes un ritma izjūtas izkopšanas, arī mūzikas teorijas apguves kurss, kura saskare ar mūzikas literatūru bija visai formāla. Bija nepieciešams kāds priekšmets, kurš mācītu *pašu mūziku*. Tas sasaucās ar oficiāli deklarēto kultūrpolitiku – katram valsts pilsonim ir tiesības būt izglītotam un apgaismotam. Tostarp arī mūzikā.

Pusaudžu pārejas vecums (mūzikas skolas gadu *otrais puslaiks*) šajā ziņā tika atzīts par īsto brīdi. Kā uzsver pieredzējušais mūzikas literatūras metodīķis Aleksandrs Lagutins, *pusaudžu vecumā padziļinās izziņas darbība, paplašinās interešu loks, norisinās interešu individualizācija. [...] ja šajā periodā skolēnus neizdosies ieinteresēt, aizraut ar nopietnu mākslu [...], tad tā nekad neklūs par viņu garīgās augsmes avotu* (Лагутин 2005: 14–15).

Tomēr sava loma neapšaubāmi bija arī politiski ideoloģiskajam faktoram: mūzikas literatūrai vajadzēja kļūt par idejiski pareizas padomju pilsoņa audzināšanas *instrumentu*. Skolai noteikti bija audzēkņi jāiepazīstina ar padomju masu dziesmu, ar *padomju komponistu lielisko daiļradi*, skolotājiem vajadzēja stāstīt *par padomju bērnu laimīgo bērnību*, pretstatot to agrāko gadsimtu komponistu sociāli nenodrošinātajai bērnībai un nabadzīgajai jaunībai. Liecības par to glabā gan mūzikas literatūras programmas, gan mācību grāmatas, kuras līdz pat 20. gadsimta 70.–80. gadiem bija pakļautas stingrai ideoloģiskai cenzūrai.

Jāatzīst, ka šis faktors stipri ietekmējis mūzikas literatūras attīstību, priekšmeta saturu. Vēl vairāk: zināmā mērā tas iespaidojis arī pedagogu domāšanas modeli, kas savukārt vēlāk, laika gaitā – kā to atzīst mūsdienu progresīvākie mūzikas literatūras metodīķi (*Как преподавать музыкаль-*

⁴ Sistēmas veidotāji, kā zināms, orientējās ne tikai uz Krievijas lielpilsētām, bet uz visas plašās valsts iedzīvotājiem.

⁵ To darīt skolotājus mudināja arī mūzikas skolā vispārpieņemtā vērtēšanas sistēma: par skolas (un arī pedagoga) profesionalitātes līmeni vienmēr sprieda pēc konkursu laureātu skaita.

ную литературу 2007) – priekšmetu novedis līdz saturiskai un metodiskai stagnācijai. Tomēr jāpiekrīt, ka iepriekšminēto argumentu dēļ pati par sevi mūzikas literatūras ieviešana bērnu mūzikas skolās bija vajadzīga. To aizstāvēja vadošie pedagogi un akceptēja valdība.

20. gadsimta 30. gados tiek izstrādātas pirmās mūzikas literatūras programmas bērnu mūzikas skolām. Tāda tikusi izveidota speciālajām desmitgadīgajām mūzikas skolām. Samuils Okšers radījis programmu arī *parastajām* bērnu mūzikas skolām. Lai gan metodiskus aprakstus par priekšmeta realizāciju (*ko mācīt?* un *kā mācīt?*) 30. gadu izdevumos atrast nav izdevies, par vispārējo ievirzi ļauj spriest Samuila Okšera un Vladimira Vladimirova 40. gados kopīgi izstrādātās mūzikas literatūras mācību grāmatas⁶.

Kopumā pusgadsimta laikā mūzikas literatūras priekšmetam izveidotas un izdotas piecas centralizētās programmas, kas darbojās visās Padomju Savienības republikās: 1956., 1962., 1970., 1979. un 1982. gadā.

Tādējādi Latvijā mūzikas literatūras priekšmets pastāv vairāk nekā 60 gadus.

Mūzikas literatūras priekšmeta funkcijas

Intervijās uzdotais jautājums par mūzikas literatūras priekšmeta funkcijām būtībā ietvēra vairākus aspektus, aicinot respondentus novērtēt:

- priekšmeta funkcijas mūzikas skolas kopējā sistēmā;
- mūzikas literatūras iespējamo ieguldījumu audzēkņa personības vispārējā attīstībā;
- šīs disciplīnas speciālo mērķi un specifiskos mācību uzdevumus.

Iegūto materiālu kopsavilkums liecināja, ka par pirmo aspektu aizdomājās nedaudzi pedagogi. Lielākā daļa atbilžu skāra otro tēmu, tomēr visdetalizētākie viedokļi tika pausti par trešo jautājumu. Savā ziņā tas ir pat simptomātiski – skolotājs redz audzēkni vispirms kā skolēnu savā klasē, kuram ir jāapgūst noteikta programma. Par jautājumu, *kāpēc* audzēknim jāapgūst tieši *šāda programma*, aizdomājās tikai 30% respondentu. Uzskatu, ka tas ir saistīts ar centralizēto programmu radīto tradīciju inerci, ko ilustrē sekojoša atbilde: *Mēs par to nedomājam. Strādājām tā kā visi. Tā bija sastādītas programmas* (Resp. G 2010/2011).

⁶ Par to raksta Irina Prohorova brošūrā *Преподавание музыкальной литературы в школе* (1965).

Visai viennozīmīgas bija atbildes uz jautājumu: ko mēs redzam kā mūzikas skolas *pamatproduktu* – profesionāli vai mūzikas klausītāju? Kaut arī nosaukums *profesionālās ievirzes skola* saglabājas, lielākā daļa pedagogu ir pārliecināti, ka primārais mērķis ir ieinteresēts un ziņošs mūzikas klausītājs. To ilustrē sekojošas atbildes: *Primārais noteikti ir klausītājs, pie tam inteliģents cilvēks; ja pēc tam viņš būs profesionāls mūziķis, tad pavisam labi* (Resp. P). *Mums ir vajadzīgi erudīti klausītāji... Vēl Pēteris Vasks uztraucās: kur paliek klausītājs, kurš ir beidzis mūzikas skolu. Kāpēc viņš attālināties no mūzikas un nemaz negrib to spēlēt vai klausīties?* (Resp. O 2010/2011)

Tādējādi arī mūzikas literatūras priekšmeta funkcijām ir jāizriet no mūzikas klausītāja pozīcijām. Runājot par nepieciešamību audzināt klausītāju, respondenti atzīmēja, ka svarīgi audzēkņi *attīstīt personības īpašības*, daži uzsvēra vēlmi *iemācīt mīlēt, pazīt un saprast mūziku*. Skanēja arī citi priekšmeta apguves argumenti: *Mums ir svarīgi, lai bērns neatkarīgi no specialitātes un vecumposma attīstības tempa būtu radošs. Tad viņš būs labāks kā tētis, māmiņa – jūtīgāka personība* (Resp. O 2010/2011).

Trīs atbildēs minēts formulējums *jārada un jāuztur interese par mūziku*, lai audzēknis turpmāk būtu ieinteresēts pats apmeklēt koncertus vai interesēties par komponistu un viņa daiļradi. *Ir ļoti svarīgi ieinteresēt bērnus, neatbaidīt un padarīt akadēmisko mūziku dzīvu, saprotamu, pieejamu. Man ļoti svarīgi savās stundās redzēt dzīvas acis preti* (Resp. F 2010/2011).

Skolotāja ar lielu darba pieredzi savā atbildē (gan jāsaka – kā viena no nedaudzām!) īpaši izcēlusi *attieksmes veidošanu*: *Mūzikas literatūrā ietilpst arī emocionālo pārdzīvojumu loka paplašināšana un muzikālās gaumes veidošana. Mēs audzinām kulturālu cilvēku. Tāpēc man liekas, kas šis priekšmets ir pats galvenais mūzikas skolā. Par to, protams, var strīdēties. Bet, ja paskatāmies no citas puses: specialitātes skolotājs nodarbojas ar tehniskām lietām, solfedžo disciplīna atbild par dzirdes attīstību, bet izrūkst mūzika kā tāda. Ko bērns no mūzikas skolas iznesīs? Specialitāti, kura pēc visiem spēlēšanas gadiem jau riebjas, vairākiem tā notiek. Solfedžo tiem, kas neturpina mācīties, daudz ko nedos. Savukārt emocijas un iespaidi no mūzikas klausīšanās paliks. Arī kaut kāda informācijas par komponistu vai laika posmu* (Resp. M 2010/2011).

Pat lieki pasvītrot, ka attieksmes veidošana ir iespējama tikai tad, ja audzēknis daudz un regulāri klausās mūziku. Taču nav nekāds noslēpums, ka mūzikas literatūras pastāvēšanas pirmsākumos stundas lielākā daļa

bija veltīta runāšanai: pedagogs stāstīja par komponistu, par pašu mūziku, audzēkņi atbildēja mājās sagatavoto materiālu. Iespējams, tas bija saistīts ar pēckara ekonomisko situāciju – ne visās skolās bija plašu atskaņotājs, skaņuplates. Pašu skolotāju klavierspēles prasmes ne vienmēr bija pietiekamas, trūka arī nošu. Tomēr vietā atgādināt, ka mācību plānos un centralizētajās programmās kopš 60. gadiem bija paredzēts ilustrators, kurš mūzikas literatūras stundās audzēkņiem demonstrēja dažādu žanru skaņdarbus klavieru pārlikumā. Tāds ilustrators, kā sarunā atcerējās vecākās paaudzes skolotāja, bijis viens uz visu mūzikas skolu – uz visiem pedagogiem, visām grupām. Tādējādi mūzikas klausīšanās profesionāla pianista atskaņojumā aizņēmusi apmēram 10 minūtes stundā. Lai aizpildītu šo trūcīgi nosegtu *klausīšanās nišu*, 50.–60. gadu programmās rakstīts, ka skolēniem kopā ar pedagogu ir jāklausās mūzikai veltīti radoraidījumi un gūtie iespaidi vēlāk jāapspriež nodarbībās. Tomēr skaidrs, ka sākotnēji mūzikas literatūras priekšmets bija pārsvarā informatīvs.

Mūsdienās klases tehniskais aprīkojums ir pietiekams, lai mūzikas klausīšanai stundās varētu veltīt vairāk laika, turklāt dzirdētu skaņdarbus kvalitatīvos ieskaņojumos. Un tomēr: kaut arī mūzikas iepazīšanu gandrīz visi respondenti atzīmēja kā priekšmeta galveno funkciju, pedagogi atzīst, ka joprojām vairāk laika stundās tiek veltīts *runāšanai* – pedagoga vai audzēkņa stāstījumam. Secinājums nerunā par labu mūzikai: ja tā, tad mūzikas literatūra pārvēršas *literatūrā par mūziku*. Vai šādā ceļā atrisināsim mūžam aktuālo jautājumu: *Kā iemācīt bērniem klausīties mūziku?* Lakoniskākā un pilnīgākā atbilde uz šo jautājumu bija: *Tikai klausoties mūziku!* (Resp. E 2010/2011). Bet tas nozīmē: lai veltītu vairāk laika klausīšanai, ir jāpārskata un jāsamazina plānotās informācijas daudzums.

Jebkura priekšmeta plānojumā iekļaujas stabila *klasisko mācību uzdevumu* triāde: gūt zināšanas, veidot attieksmi un izkopt prasmes. Par pirmajiem diviem elementiem pedagogiem domstarpību nebija, turpretī skaidri definēt, kādas prasmes jāveido mūzikas literatūrai, daudziem šķita visai apgrūtināši. Pieminot prasmi *klausīties mūziku*, vairāki uzsvēra, cik sarežģīti to īstenot klasē: *Nekad nevar paredzēt, kāds būs rezultāts. Viens sēdēs vienaldzīgi, cits pats ieinteresēsies* (Resp. H 2010/2011). Nācās secināt, ka pedagogi pārsvarā strādā intuitīvi, piemērojoties grupai (jo atšķiras arī audzēkņi), cenšoties sabalansēt dažādo prasmju apguvi *pēc situācijas*. Tikai viens respondents atzīmēja mūzikas literatūras ieguldījumu audzēkņa profesionālās ievirzes prasmju izkopšanā: *Prast uzstāties, pateikt savu viedokli un pamatot. Vadīt koncertus, pieteikt programmas,*

pareizi izrunāt komponista vārdu un skaņdarba nosaukumu – vajag darboties! (Resp. S 2010/2011)

Tādējādi jāatzīst, ka pedagogu viedokļos par mūzikas literatūras funkcijām būtiskas domstarpības neatklājās. Par svarīgu tiek uzskatīta gan redzesloka paplašināšana, gan intelektuālo spēju attīstība. Turklāt lielu lomu šeit gūst ieinteresētība mūzikā un radošums. Tomēr pēc atbildēm var secināt arī, ka daudzu pedagogu skatījumā mūzikas literatūras primārais uzdevums ir informācijas sniegšana. Tas noved pie nākamā analīzes aspekta – pie mūzikas literatūras kursa mācību satura izvērtējuma.

Mūzikas literatūras priekšmeta saturs

Vairāki pedagogi, kuriem darba stāžs pārsniedz divdesmit gadus, intervijās apliecināja, ka visā Padomju Savienībā bija jāstrādā pēc Maskavā izstrādātām centralizētajām programmām. Līdz ar to katram skolotājam bija skaidrs, kāds informācijas daudzums audzēkņiem ir jāapgūst, cik lielam jābūt iepazīto komponistu un skaņdarbu skaitam. Par šiem jautājumiem nediskutēja; skolu inspektoru un citu pārbaudītāju pienākums bija sekot, lai kalendārajā plānā paredzēto mācību vielu skolotājs attiecīgajā datumā mācītu attiecīgajai grupai. Turklāt *obligāti apgūstamo komponistu un skaņdarbu saraksts* bija (un vēl joprojām ir) cieši saistīts arī ar iestājek sāmenu prasībām mūzikas vidusskolā.

Situācija mainījās 20. gadsimta 90. gados, kad katra skola pakāpeniski izstrādāja un apstiprināja savu mūzikas literatūras kursa programmu. Kā pamats lielākoties tika izmantota pēdējā, 1982. gadā izdotā Maskavas centralizētā programma, cenšoties pielāgot tās saturu savām vēlmēm, iespējām un jaunajai sabiedriski politiskajai situācijai Latvijā.

Apspriežot intervijās ar respondentiem mūzikas literatūras mācību satura jautājumus (kā palielināt vai samazināt apgūstamā materiāla apjomu, kā piemēroties mūsdienu daudzveidīgajai mūzikas dzīvei, plaši sazarotajai mūzikas kultūrai, strauji mainīgajai pasaulei u. tml.), pedagogi dalījās divās *nometnēs*: lielākā daļa atbalstīja plašāka komponistu spektra iepazīšanu, šo atziņu pamatojot ar to, ka ne visi mūzikas skolas absolventi stāties vidusskolā, tāpēc viņiem ir jāsniedz priekšstats par dažādiem komponistiem. Piemēram, padomju laikā otrais mācību gads tradicionāli bija veltīts *aizrobežu* (jeb Rietumeiropas) mūzikas literatūras kursam, kas balstījās uz sešu komponistu mūzikas apguvi: skolēni mācījās par Johanu Sebastiānu Bahu, Jozefu Haidnu, Volfgangu Amadeju Mocartu, Ludvigu van Bēthovenu, Franci Šūbertu un Frideriku Šopēnu. Mūsdienās līdzās

šiem komponistiem nostājušies arī Fēlikss Mendelszons-Bartoldi, Hektors Berliozs, Džuzepe Verdi, Džakomo Pučīni un citi. Ir arī mēģinājumi iepazīstināt audzēkņus ar mūzikas pasauli pirmsbaroka laikmetā, akcentējot, ka mūzika nesākas ar Bahu.

Mazāks pedagogs skaits uzskata, ka mūzikas literatūras programma mūzikas skolā nedrīkst būt pārāk plaša, un labāk iepazīt mazāk komponistu, bet padziļināti. Kā pamatojums šim viedoklim tiek minēts arī neregulārs nodarbību apmeklējums attaisnotu (slimība, konkursi, koncerti) un neattaisnotu iemeslu dēļ. Ir pedagogi, kuri atzīst, ka 1982. gada programma ir laba un pietiekama: *Šī programma ir veidota tik pareizi, ka tur neko nevajag likt klāt [..], tā ir noslīpēta un stabilizējusies 50 gadu garumā [..], to var "atšķaidīt" tikai ar fakultatīvām stundām* (Resp. A 2010/2011).

Tomēr daļa pedagogu pasvītro, ka programmās jāatrod vieta 20. gadsimta mūzikai, un tas jā dara vairāku iemeslu dēļ. Pirmkārt, nedrīkst atsvešināties no gandrīz simts gadu ilgas muzikālās darbības un pieredzes: ja mūzika *nesākas ar Bahu*, tad tā arī nebeidzas ar Nikolaju Rimski-Korsakovu un Džuzepi Verdi. Otrkārt, audzēkņi interesējas arī par neakadēmiskajiem žanriem – dzezu, roku, populāro mūziku, kas mūzikas literatūras programmās lielākajā skolu daļā neatspoguļojas. Arī par populāro mūziku pedagogiem bija savi viedokļi, kas polāri atšķīrās: *Es atradu vietu arī populārajai mūzikai, kaut vai pēdējā klasē, bet skaidri pateicu, ka visu es nezinu, bet no veciem ierakstiem man patīk ABBA, kuru bērni vairs nepazīst. Es atnesu savus ierakstus, viņi atnes savus* (Resp. B 2010/2011).

Šajā atbildē sakņojas svarīga atziņa: nedrīkst atsvešināties no audzēkņu interesēm, skolotājam jābūt mūsdienīgam, citādi audzēkņi atsvešināsies no skolotāja. Daudzi pedagogi šo uzskatu atbalsta. Tomēr ne visi: *Mēs nemācām šeit pat ne Gēršvinu. Es uzskatu, ka populāro mūziku viņi var apgūt paši. Tas ir tas lauciņš, ko viņi labi zina, katrs priekš sevis vienmēr atradīs. Mūsu uzdevums ir iepazīstināt tieši ar akadēmisko mūziku, jo to viņi nezinās, bet izklaidējošā mūzika mums nav jā māca. Šlāgeris ir šlāgeris, mums ir ētiski augstāks uzstādījums* (Resp. O 2010/2011).

Sarunās par priekšmeta saturu tika skartas arī citas mūzikas literatūras apmācības šķautnes: no kādiem elementiem sastāv nodarbība, ko tieši pedagogiem ir svarīgi atklāt savās stundās? Kopumā tika izcelti trīs satura elementi: komponista personība, skaņdarbs un laikmets. Pieredzējušie pedagogi zināja teikt, ka pēdējā joma kļuvusi aktuāla tieši beidzamajos 10–15 gados. Materiālus analizējot, secināju, ka par svarīgiem tiek atzīti visi trīs nosauktie elementi, tomēr to akcentējums ir atšķirīgs.

Dažiem pedagogiem priekšplānā izvirzīts skaņdarbs, citiem – komponista personība. *Es runāju kā personība ar personību, un mēs runājam par trešo personību. Caur personību iepazīst mūziku* (Resp. E 2010/2011). Tomēr personība šeit netiek vienādota ar komponista biogrāfiju, kā tas bieži notika līdz 90. gadiem. *Centrā ir komponista personība, bet arī ar to ir problēmas, jo mums nav tādu zināšanu par komponistu kā cilvēku, kas bērnus interesē visvairāk. Vajag padarīt komponistu tuvāku, saprotamāku, cilvēciskāku – pietuvināt realitātei* (Resp. S 2010/2011). *Ļoti bieži audzēkņiem vajadzēja skaidrot, ka tas Mocarts, kuru mēs mācāmies un klausāmies mūzikas literatūrā, ir tas pats Mocarts, ko viņš pats spēlē* (Resp. B 2010/2011).

Laikmeta iezīmēšana, kultūrvēsturiskā posma ieskicēšana, pēc vairāku intervējamo domām, ir nepieciešama, lai audzēkņiem vieglāk būtu saprast, kāpēc komponists rakstīja tieši šādos un ne citos žanros. Tā vieglāk arī izraisīt audzēkņos ieinteresētību – iepazīstinot ar modi, tehniskajām iespējām, arhitektūras pieminekļiem u. c. *Mūzikas skolu audzēkņiem, tātad apmēram vecumā līdz 16 gadiem, grūti saprast, kāpēc komponisti rakstīja tik vecmodīgu mūziku, grūti aptvert, ka viņiem nebija interneta un telefonu, ka 17.–18. gadsimtā vispār nebija tik daudz tehnisko iespēju kā mūsdienās. Tāpēc laikmets ir nepieciešams* (Resp. B 2010/2011).

Lielākā daļa pedagogu atzīst, ka varētu gan paplašināt apgūstamās mūzikas klāstu, pievienojot ieskatu džeza mūzikā un popkultūrā, tomēr min vismaz trīs faktoros, kāpēc šobrīd tas nav izdarāms:

- ierobežotais laika limits;
- pedagogu nekompetence;
- neziņa par rītdienu (izglītības reforma turpinās, un skaidrības par mūzikas literatūras priekšmeta nākotni nav).

Kopumā ņemot, intervētie pedagogi runāja par mūzikas literatūru labprāt un daudz. Bija redzams ka šis jautājums ir aktuāls visiem. Vieni aizstāvēja programmas satura paplašināšanu, citi turpretim iebilda, ka pārāk plašs komponistu spektrs nevar būt pieņemams. Visi atzīmēja, ka ignorēt 20. (un pat 21.) gadsimta mūziku nedrīkst, tomēr vietu programmā tai atrast grūti – īpaši tagad, kad stundu skaits samazināts.

Šāda pretruna netieši liecina, ka kaut kas mūzikas literatūras programmā tomēr jāmaina pēc būtības, jo nav iespējams īstenot pedagogu ļoti pamatotās vēlmes, saglabājot visu līdz šim mācīto.

Mācību procesā izmantotās darba un pārbaudes formas

Taujāti par darbā izmantotajām metodēm un to maiņu pēdējās desmitgadēs, daudzi pedagogi atzīmēja, ka pamatlīnijās **darba formas** palikušas nemainīgas. Mūzikas literatūras stundās arvien vēl *galvenā persona* ir pedagogs ar emocionālu stāstījumu, kas informē par laikmetu, komponistu un ievada mūzikas klausīšanos. Šī darba forma, kā zināms, bija noteicošā līdz pat 20. gadsimta 80. gadiem.

Daži atzīmē dialoga nepieciešamību, citi pedagogi dēvē to par diskusiju. Lai gan dialoga efektivitāte izcelta jau 70. gadu nogales metodiskajos darbos, Latvijā, pēc pieredzējušo pedagogu atziņām, tā konsekvētāk ieviesta, tikai sākot ar 90. gadiem. Turpretim tēmu spēlēšanai ir visai senas tradīcijas (viens pedagogs to praktizēja jau 1964. gadā). Gandrīz visi respondenti atzīmēja, ka tēmu iespējams atcerēties tikai tad, kad ar to notiek darbība – dziedāšana un spēlēšana. Tas sakrīt ar darbības teorijas pamatnostādņēm.

Nosauktās darba formas tiek uzskatītas par ierastām, pārbauditām un stabilām. Tomēr līdz ar tehnikas progresu arī mūzikas skolu praksē iedzīvojas inovācijas, kas ietver informācijas tehnoloģiju lietojumu. Tā, piemēram, jaunās paaudzes pedagogi, kuriem darba stāžs ir līdz 10 gadiem, regulāri izmanto *prezentācijas*. Tas, protams, saistīts ar klases tehnisko aprīkojumu. Pagaidām vēl ne visās Latvijas mūzikas skolās ir pieejams dators un projektors, vēl retāk – interaktīvā tāfele. Viens respondents pat visai kategoriski uzsvēra, ka *mūzikas skolās ir jābūt visam nepieciešamam tehniskajam aprīkojumam, kas atbilst Eiropas Savienības prasībām. Kā arī skolas štatā ir jābūt programmētājam, kas kopā ar pedagogu var sastādīt darba programmas un palīdzēt pilnā apjomā izmantot pieejamo tehniku* (Resp. A 2010/2011).

Realitāte gan ir tāda, ka šobrīd tehniski aprīkot visas teorijas klases visās mūzikas skolās mūsdienām cienīgā līmenī nav iespējams. Tāpēc pagaidām par stabilu klases tehnisko aprīkojumu uzskatāma tā pati parastā tāfele, klavieres un mūzikas centrs. Retāk sastopams ir televizors ar DVD un videoiekārtu. Vēl retāk – projektors ar balto ekrānu. Kā pamatoti un paškritiski norādīja vairāki vidējās un vecākās paaudzes pedagogi, pirms aprīkot klasi *pēc pēdējā tehnikas vārda*, ir jāiemācās ar šo tehniku darboties. Jaunākie kolēģi turpretim bija optimistiski noskaņoti: ja klasē būs dators un projektors, un vēl interaktīvā tāfele, tad taču būsīm spiesti iemācīties to visu izmantot! Tad mācīsimies un iemācīsimies!

Pedagogu viedokļi dalās, runājot par mūzikas literatūras stundās izmantotām **pārbaudes formām**. Respondenti stāstīja gan par pārbaudes veidiem noslēguma eksāmenā, kas Latvijā praktizēts tikai apmēram pēdējos desmit gadus, gan par kontroles formām ikdienā. Zīmīgi, ka tieši šajā jomā konstatējamas kā stabilas tradīcijas, tā izteikti jaunas vēsmas.

Līdz 20. gadsimta 90. gadiem saskaņā ar visām centralizētajām programmām galvenā pārbaudes forma bija vienas mutiska atpazīšana. Audzēkņiem bija jāstāsta par komponista biogrāfiju un daiļradi, kā arī par konkrētiem skaņdarbiem. Protams, tas neizslēdza arī rakstiskās atbildes. Kopš 60. gadiem mūzikas skolās, kā jau iepriekš minēts, pakāpeniski tika ieviesta tēmu spēlēšana. No 80. gadiem stabili iesakņojās apgūto skaņdarbu atpazīšana pēc dzirdes. Šī zināšanu pārbaudes forma Latvijā tiek lietota jau turpat 40 gadus. Atpazīstamo mūzikas piemēru skaits svārstās robežās no aptuveni 40 līdz 100 skaņdarbiem.

Savukārt kopš 20. gadsimta 90. gadiem populāri kļuvuši dažādi testu veidi – gan slēgtā tipa testi (jāizvēlas atbilde no piedāvātajām), gan atvērtā tipa testi (pašiem jāieraksta prasītā informācija). Nereti izmantoti arī eseju tipa uzdevumi, nelieli sacerējumi, rakstiskas pārdomas par kādu jautājumu.

Iegūto materiālu analīze ļāva secināt, ka, izvērtējot uzkrāto pieredzi, skolas tagad lieto praktiski visas minētās pārbaudes formas. Tomēr pedagogu viedokļi par mutiskajām un rakstiskajām atbildēm gan dalās.

Mutisko atbilžu piekritēji pārsvarā uzsver, ka tās palīdz veiksmīgāk risināt audzēkņiem raksturīgās saskarsmes problēmas. Būtiskākie argumenti ir šādi:

- prasme izteikties: *Virtuālajā pasaulē uzturoties, audzēkņi vairs nemāk izteikties, runāt auditorijas priekšā, veidot teikumus, skaidri formulēt domu* (Resp. F 2010/2011). Šajā sakarā jāatgādina, ka prasme skaidri formulēt domu arvien tikusi akcentēta arī centralizētajās programmās;
- audzēkņa attieksmes atklāšana: *Atbildot mutiski, veidojas ciešāka, cilvēciskāka saskare ar audzēkņi, ar katru individu. Testa variantā grūti iepazīt atbildētāju, tests ir bezpersonisks* (Resp. N 2010/2011);
- vārdu krājuma bagātināšana un loģiskās domāšanas attīstība: *Audzēkņiem ir jāprot runāt par mūziku. Tas ir pats galvenais, bet runāt par mūziku ir jāmācās. [...] vajag mācēt klausīties un vārdiski paskaidrot saklausīto. Tā kā šajā vecumā viņi ar saviem*

vārdiem to izdarīt vēl nevar, tad jābalstās uz mācību grāmatu – jāmācās atstāstīt izlasīto (Resp. A 2010/2011).

Tiešām, mūsdienās bērniem ir vērojamas nopietnas valodas un saskarsmes problēmas. Jāpiekrīt arī, ka par mūziku vai komponistiem šajā vecumā runāt ir grūti. Un tomēr – savā starpā par pusaudžus interesējošām lietām viņi spēj runāt veikli un aizrautīgi! Tad problēmu nav. Ar to gribu pasvītrot, ka liela loma tomēr ir personiskās ieinteresētības faktoram: es varu runāt tad, ja man ir interesanti, ja šīs informācijas ievākšanā un apstrādē esmu ieguldījis pats savu darbu un prātu.

Savi argumenti ir arī rakstisko testu aizstāvjiem, un tie pārsvarā tiek attiecināti uz noslēguma pārbaudījumiem:

- *laika limits: Viņiem jādod laiks apdomāties, pie tam viņi nemāk domāt tikpat ātri kā pieaugušie. Tajā brīdī, kad viens atbild, otrs taču nevar koncentrēties uz savu biļeti – viņš klausās, kā atbild iepriekšējais* (Resp. B 2010/2011);
- *stresa situācija: Es ļoti labi atceros to drausmīgo stresu, kad vajadzēja aptvert visu pasaules mūziku, sākot ar baroku, beidzot ar Vasku un Vītolu – ar visiem skaņdarbiem, ar visiem komponistu daiļrades raksturojumiem – tas bija ārpriāts. Tāpēc, lai pasargātu no stresa savus audzēkņus, izstrādāju testu ar dažādiem uzdevumiem* (Resp. S 2010/2011);
- *mutiskās atbildes subjektivitāte: Esmu kategoriski pret mutiskiem eksāmeniem, beidzot vidusskolu vai bērnu skolu. Tas ir tik subjektīvi, cik subjektīvi var būt, no viena velkam ārā atbildi, no cita nevelkam* (Resp. E 2010/2011).

Pagaidām ne visai izplatīta, tomēr vairākās skolās lietota audzēkņu sasniegumu kontroles forma ir projekta darbs par konkrētu tēmu. Audzēknis var izvēlēties kaut vai populāro mūziku, bet tā jāraksturo no mūzikas literatūras viedokļa. Šādi darbojoties, pēc vairāku pedagogu atziņām, audzēkņi var izpausties radoši: sameklējot informāciju, izveidojot prezentāciju, uzrakstot referātu ar attēliem vai zīmējumiem, izveidojot plakātu. Šeit priekšplānā tiek izvirzīta audzēkņa radošā darbība un prasme pastāstīt par sava darba rezultātiem.

Tādējādi mūsdienās tiek atzītas un praksē darbojas šādas pārbaudes un kontroles formas: mutiskā atbilde, tēmu spēlēšana, tēmu atpazīšana pēc dzirdes, testu sistēma un projekta darbi. Kopējā pārbaudes forma visās Latvijas skolās ir tēmu atpazīšana pēc dzirdes, savukārt pārējās ir atkarīgas no katra pedagoga nostādnēm.

Noslēgums

2010./2011. mācību gadā veiktās intervijas ar Latvijas skolu mūzikas literatūras pedagogiem un iegūto materiālu analīze atklāja vairākas mūsdienās aktuālas problēmas šī priekšmeta pasniegšanā.

Runājot par funkcijām (mērķis: audzināt *ieinteresētu un zinošu klausītāju*), atklājās, ka vairumam mūsu pedagogu pagaidām pirmajā vietā tomēr ir zināšanas, neskatoties uz to, ka galvenā, specifiskā priekšmeta funkcija ir mūzikas klausīšanās iemaņu veidošana. Uz jautājumu *kā iemācīt klausīties mūziku?* atbilde ir iespējama tikai viena – *klausoties mūziku!* Un arī secinājums ir viens: lai izbrīvētu plašāku vietu un laiku mūzikas klausīšanai, ir jāpārskata līdz šim plānotais informācijas daudzums un, iespējams, arī paši materiāla plānošanas principi. Par šiem jautājumiem ir jārunā, jādiskutē, jāapgūst Latvijas un citu valstu pedagogu labākā pieredze.

Turklāt, skaidri definējot mūzikas literatūras priekšmeta saturu un saprotot *kāpēc, priekš kam mācīt* audzēkņiem tieši šo un ne citu materiālu, vieglāk un loģiskāk būs risināma arī metodiskā daļa. Proti, kā rosināt audzēkņus apgūt skolotāja iecerētās zināšanas un prasmes, kā vairot motivāciju aktīvi darboties pašam, kā *mācīt audzēkņi mācīties*. Šie jautājumi mūsdienās ir vienlīdz aktuāli it visos mācību priekšmetos, un mūzikas literatūra nav izņēmums.

Un vēl pēdējā atziņa. Intervijas apliecināja, ka Latvijas mūzikas skolu pedagogu radošās potences, idejas un prasmes mūzikas literatūras mācību satura veidošanā ir pārliecinošas, tomēr kopējam darbam pietrūkst skaidra didaktiskā mērķa. Neskatoties uz to, ka centralizēto programmu laiks ir pagājis, kādam Latvijā ir jāuzņemas atbildība par mūzikas literatūras priekšmeta kopējo attīstības tendenču un vadlīniju izstrādi, pedagogu ziņā atstājot konkrētu programmu veidošanu.

Savukārt, lai veiktu vēlamās izmaiņas mācību saturā, no jauna ir jāsaskaņo noslēguma un uzņemšanas prasības pārejas posmos uz nākamo, augstāko izglītības pakāpi. Prakse rāda, ka no iestājpārbaudījumu prasībām lielā mērā ir atkarīgs katra priekšmeta saturs zemākajā pakāpē. Iniciatīvai, manuprāt, ir jānāk *no augšas*. Sistēmu *no lielākā uz mazāko* piedāvāju tāpēc, ka katrai mācību iestādei ir skaidrs, kādu *materiālu* jeb cik sagatavotu audzēkņi tā vēlas redzēt savās sienās. Turklāt ne vien *cik zinošu*, bet pirmām kārtām *cik protošu izmantot* mūzikas literatūras stundās uzkrātās zināšanas un prasmes.

The Permanent and Changing in the Contents and Methods of the Subject of Music Literature

Aleksandra Ustjaņivska

Summary

Music literature is an academic subject with long history though it is the youngest within the system of basic disciplines of music school. Created in Russia in 1933, it entered Latvia together with children's music schools in late 40-ies. The inclusion of the subject into the curricula of music schools was well grounded as besides playing the instrument (speciality) and solfeggio (where the main task was considered to be the training of pitch and study of musical theory) was also needed a subject that would open the student's way towards music comprehension and the sense of its esthetical appeal.

The general lines of the subject from the very start were positioned in the centralised programmes of Moscow, they had the force of a law, also in Latvia. The influence of the centralised programmes weakened after 90-ies of the 20th century, when every school started to work out their own programmes for this subject.

The interviews with teachers of music literature carried out in academic year 2010/2011, revealed several problems inherent in the subject nowadays. Speaking about functions (target: to educate an interested and informed listener) it turned out that for the majority of pedagogues exactly knowledge is in the first place, not taking into the consideration that the main specific function of the subject is the development of listening skills. Once it was a real problem as initially the subject of music literature was mostly created as informative (there were no records – pedagogues told and dictated, books appeared – assigned the students to read them, retell the material in class, but listening quite frequently took the last place). Nowadays such approach is morally out-dated. To the question *how to teach to listen to music?* there exists only one answer – by listening to music! In its turn it means that in order to dedicate more time to listening, the amount of information should be reduced.

Though the times of centralised programmes in Latvia are over, somebody must take responsibility about the development of general lines and general tendencies of the subject of music literature leaving the development of definite programmes to pedagogues. While working on the research the interviews carried out proved that Latvian music school pedagogues have convincing creativity and skills of developing content of curricula, still the common work lacks a clear didactic target.

In order to make definite changes in the content, the final and entrance requirements for passing from one level to the next higher level of education must be unified anew. Possibly the initiative must come from the top. I offer exactly this system from larger towards smaller because every educational establishment is clear what material or how well-prepared student it wants to see in their classroom. The praxis shows that the content of the subject at a lower level depends on the requirements for entrance examinations.

Literatūra

- Ustjaņivska, Aleksandra (2011). *Mūzikas literatūras priekšmeta vēsture un funkcijas profesionālās ievirzes muzikālās izglītības sistēmā*. Maģistra darbs. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
- Баренбойм, Лев (1976). Музыкальное образование. *Музыкальная энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 776—788
- Бокщанина, Евгения (1961). *Методика преподавания музыкальной литературы в училище*. Москва: Государственное музыкальное издательство
- Гейлиг, Марианна (1966). *Очерки по методике преподавания музыкальной литературы*. Москва: Музыка
- Как преподавать музыкальную литературу* (2007). Сост., вступительная статья Александры Тихоновой. Москва: Классика-XXI
- Константинова, Марина (2003). Музыкальное образование в России 19 века. Современный взгляд. *Современное музыкальное образование 2003. Материалы международной научно-практической конференции*. Санкт-Петербург: РГПУ им. А. И. Герцена, 56—59
- Лагутин, Александр (1981). Подготовка учащихся к педагогической работе по музыкальной литературе. *Вопросы музыкальной педагогики*. Выпуск 3. Москва: Музыка, 168—192
- Лагутин, Александр (2005). *Методика преподавания музыкальной литературы в детской музыкальной школе*. Москва: Музыка
- Музыкальная литература* (1982). *Программа для детских музыкальных школ и музыкальных отделений школ искусств*. Сост. Александр Лагутин и Эсфирь Смирнова. Москва
- Прохорова, Ирина (1965). *Преподавание музыкальной литературы в школе*. Москва: Музыка
- Тараева, Галина (2007). *Компьютер и инновации в музыкальной педагогике*. Москва: Классика-XXI

Citi avoti

- Latvijas mūzikas skolu pedagogu intervijas Aleksandrai Ustjaņivskai (2010/2011). Diktoфона sarunu atšifrējums autores personīgajā arhīvā (raksta tekstā, attiecīgi – Resp[ondenti] A, B, E, G, H, O, M, S).

Maketētāja: **Marina Stočka**



Izdevējdarbības reģistr. apliecība Nr. 2-0197.
Parakstīts iespiešanai 24.04.2012. Pasūtījuma Nr. 18.
Iespiests DU Akadēmiskajā apgādā «Saule» —
Saules iela 1/3, Daugavpils, LV-5400, Latvija.