Daugavpils Universitātes
Mūzikas un mākslu fakultāte

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas
Muzikoloģijas katedra

Lietuvas Mūzikas un Teātra akadēmija

Vītauta Dižā Universitāte

MŪZIKAS ZINĀTNE ŠODIEN: PASTĀVĪGAIS UN MAINĪGAIS

Zinātnisko rakstu krājums

VIII

DAUGAVPILS UNIVERSITĀTES
AKADĒMISKAIS APGĀDS "SAULE"
2016

Grauzdiņa I., galv. red. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais. VIII. Zinātnisko rakstu krājums*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds "Saule", 2016. 362 lpp.

Krājuma sastādītāji:

Dr. art., prof. ***Ilma Grauzdiņa***
Dr. art., prof. ***Ēvalds Daugulis***
Dr. art., asoc. prof. ***Baiba Jaunslaviete***

Redakcijas kolēģija:

Dr. art., prof. ***Ilma Grauzdiņa*** (galvenā redaktore), J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
Dr. art., prof. ***Ēvalds Daugulis*** (redaktors), Daugavpils Universitāte
Dr. hab. art., prof. ***Georgs Pelēcis***, J. Vītola 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. phil., prof. ***Mārtiņš Boiko***, J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
Dr. hab. art., prof. ***Romualdas Apanāvičs***, Vītauta Dižā Universitāte (Lietuva)
Dr. art., prof. ***Jeļena Ļebedeva***, J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
Dr. art., prof. ***Juozas Antanāvičs***, Lietuvas Mūzikas un Teātra akadēmija (Lietuva)
Dr. phil., prof. ***Kristofs Flāms***, Sārlandes Universitāte (Vācija)
Dr. phil., prof. ***Vladimirs Konečni***, San Diego Kalifornijas Universitāte (ASV)
Dr. phil., doc. ***Denis Collins***, Kvīnslendas Universitāte (Austrālija)
Dr. art., asoc. prof. ***Baiba Jaunslaviete***, J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
Dr. art., asoc. prof. ***Jānis Kudiņš***, J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
Dr. art., muzikoloģe ***Žanna Kņazeva***, Sanktpēterburgas Mākslu vēstures institūts (Krievija)
Dr. art., prof. ***Rytis Urnežius***, Šauļu Universitāte (Lietuva)
Dr. art., asoc. prof. ***Nelli Macaberidze***, Vitebskas Universitāte (Baltkrievija)
Dr. hab. phil., prof. ***Maciej Kołodziejski***, Pultuskas Humanitārā akadēmija (Polija)

Angļu teksta redaktore: **Ilze Oļehoviča**
Maketētāja: **Marina Stočka**
Tehniskā redaktore: **Vita Štotaka**

Krājums iekļauts starptautiskajā datu bāzē INDEX COPERNICUS

Krājuma izdošanu atbalsta Daugavpils Universitāte un Valsts Kultūrkapitāla fonds

ISSN 1691-6034
ISBN 978-9984-14-761-1

© Daugavpils Universitāte, 2016

Saturs

Priekšvārds 7

I. ETNOMUZIKOLOĢIJA

Vida Palubinskienė
The Impact of Common European Ethnic Music on the Traditional Lithuanian Repertoire of Kanklės Music 11

Ромуальдас Апанавичюс
Этническая музыка в репертуаре коллективов популярной музыки Литвы в конце XX века – начале XXI века: музыкальные аспекты 29

Alfonsas Motuzas
Music of *Mournful Lamentations* in Latvia: Local or Non-Local Tradition? 45

Елена Савицкая
Прогрессив-рок: проблемы стилевой идентификации и эволюции 58

II. MŪZIKAS VĒSTURE

Эгле Шедуйките-Корене
Органист католической церкви в Литве: профессия или миссия? Взгляд историка 70

Irena Karsokienė
Lithuanian Emigrants' Role in the History of the American Musical Theatre (First Half of the 20th Century) 80

Ramunė Kryžauskienė
The Development of Lithuanian Piano Pedagogy 91

Леонидас Мельникас
Гидон Кремер и Саулюс Сондецкис: в поисках путей формирования новой художественной реальности 106

Baiba Jaunslaviete
Rīgas mūzikas dzīve divu pasaules karu laikā: kopīgās un atšķirīgās tendences 126

Valda Čakša
Mūzikas izglītības atjaunošana Rēzeknē (1945–1950) 139

Edgars Znutiņš
Kordziedāšanas tradīciju attīstība un problēmas Latgalē 151
Ēvalds Daugulis
Latvijas lauku kapelu koporķestris: vakar un šodien 160

III. MŪZIKAS ESTĒTIKA UN TEORIJA

Valeriy Mozgot
Homo Musicus as an Object of Historical and Sociocultural Research 173
Светлана Мозгот
Категория пространства в музыке композиторов XX века 179
Анна Предоляк
Метаморфозы оперного пения в современном музыкальном искусстве: традиции и новаторство 186
Alla Subbotniaya
John Cage: *Music of Changes* or Changes in Music 194
Ирина Горная
Пейзаж в финской камерно-вокальной музыке: от Италии до Лапландии 204
Ирина Копосова
Симфония в финской музыке рубежа XX–XXI веков: вариант систематизации 214
Danutė Kalavinskaitė
Elements of the Secular in Church Music 228
Jeļena Ļebedeva
Dialoģiskuma izpausmes Maijas Einfeldes Koncertā altam un kamerorķestrim 248
Владимир Бабарико
О фактурных особенностях полифонической баянной музыки 268

IV. MŪZIKAS PEDAGOĢIJA

Lolita Jolanta Navickienė
The Parity of Educational Aims: The Potential of Methods of Personal Meaning and Emotional Imitation in Structuring Music Class 280

Giedrė Gabnytė
Music School Teachers' Professional Attitudes as a Projection of the Perspective Education: Aspects of Music Content and Spread of Innovation 296

Vaiva Jucevičiūtė-Bartkevičienė, Katri-Liis Vainio, Timo Pihkanen
Similarities and Differences in Lithuanian, Estonian and Finnish Formal and Non-Formal Music Education Systems 308

Jolanta Abramauskienė, Rasa Kirliauskienė
Choral Singing in Lithuania and the Profession of Music Teacher: Traditions and Innovations 322

Esta Rūta Urbonavičienė
Non-Formal Education: Challenges and Opportunities of the 21st Century in LMTA Music School 332

Мирек Кордовский
Инновации в предметной, организационной и образовательной деятельности в сфере высшего образования на примере биг-бэнда UAM WPA в Калише 343

PRIEKŠVĀRDS

Krājums *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais* (2016), kā jau ierasts, izceļas ar tematikas vispusību. Tā sadaļas veltītas dažādām muzikoloģijas jomām, proti, etnomuzikoloģijai, mūzikas vēsturei, mūzikas estētikai un teorijai, mūzikas pedagoģijai. Neraugoties uz šo daudzveidību, ir arī vienotājfaktors – vairums rakstu, lai kuru rubriku tie pārstāvētu, sniedz vērtīgu ieguldījumu tieši Latvijas un tai tuvo reģionu mūzikas izpētē. Jo īpaši daudz uzmanības veltīts Lietuvai, taču dažādos rakursos analizētas arī norises Polijas, Igaunijas, Somijas u. c. valstu skaņumākslā.

Etnomuzikoloģijas rubriku ievada **Vidas Palubinskienes** raksts (*The Impact of Common European Ethnic Music on the Traditional Lithuanian Repertoire of Kanklės Music*). Tas veltīts kokļu radiniecēm kanklēm – to tradicionālā repertuāra īpatnībām un saiknēm ar citu Eiropas tautu mūziku. Arī **Alfona Motuza** pētījums (*Music of Mournful Lamentations in Latvia: Local or Non-Local Tradition?*) ir nozīmīgs starpkultūru sakaru aspektā: autora uzmanības centrā ir Latvijas, bet jo īpaši Latgales katoļu reģioniem raksturīgā *rūgto asaru* dziedājumu tradīcija. Salīdzinot to ar analogiem dziedājumiem Polijas un Lietuvas katoļu vidē, A. Motuzs pauž būtiskus secinājumus par šī žanra raksturiezīmēm. **Romualds Apanavičs** (*Этническая музыка в репертуаре коллективов популярной музыки Литвы в конце XX века – начале XXI века: музыкальные аспекты*) pievēršas etniskās mūzikas liktenim mūsdienās – tās vietai populārās mūzikas ansambļu repertuārā. Autora veiktais pētījums balstīts uz plašu faktoloģisko materiālu un skaņierakstu analīzi. Etnomuzikoloģijas sadaļu noslēdz **Jeļenas Savickas** raksts (*Прогрессив-рок: проблемы стилевой идентификации и эволюции*), kurā aplūkots viens no vismazāk apzinātajiem laikmetīgās rokmūzikas atzariem – t. s. progresīvais roks.

Mūzikas vēstures rubriku šoreiz veido Lietuvas un Latvijas autoru pētījumi. Gan pagātnes izvērtējumam, gan tagadnes nozīmīgākajiem procesiem veltīti **Egles Šeduikītes-Korienes** (*Органист католической церкви в Литве: профессия или миссия? Взгляд историка*) un **Ramunes Križauskienes** (*The Development of Lithuanian Piano Pedagogy*) raksti. Domājams, tie varētu būt rosinoši arī Latvijas taustiņinstrumentu spēles pētniekiem, mudinot salīdzināt norises kaimiņvalstī un mūsu zemē. Jaunāku laiku atskaņotājmākslas vēsturei pievēršas **Leonīds Meļņiks** (*Гидон Кремер и Саулюс Сондецкис: в поисках путей формирования новой художественной реальности*). Viņa raksts

par divu izcilu personību – diriģenta Sauļus Sondecka un vijolnieka Gidona Krēmera – sadarbību, ņemot vērā G. Krēmera ciešo saikni ar Latviju, pelna īpašu uzmanību. Rakstā daudzkārt citētā, L. Meļņika veiktā intervija ar S. Sondecki vērtīga arī pati par sevi kā viena no pēdējām ievērojamā mūziķa sniegtajām intervijām (S. Sondeckis miris 2016. gada 3. februārī).

Irēnas Karsokienes pētījums (*Lithuanian Emigrants' Role in the History of the American Musical Theatre (First Half of the 20th Century)*) atklāj mazzināmus faktus par Lietuvas emigrantu iespaidu uz mūzikla pirmsākumiem ASV. Tas saistoši un trāpīgi parāda šī žanra attīstības ciešo saikni ar teātra mākslu, menedžmentu un citiem ietekmes avotiem.

No četriem Latvijas mūzikas vēsturnieku rakstiem divos iztirzāti Latgales mūzikas kultūrai būtiski jautājumi. **Edgars Znutiņš** (*Kordziedāšanas tradīciju attīstība un problēmas Latgalē*) raksturo kordziedāšanu Latgalē no latviešu profesionālās mūzikas pirmsākumu laikmeta līdz pat mūsdienām. Blakus vērtīga vēsturiskā materiāla izklāstam autors iezīmē vairākus mūsdienās aktuālus problēmjautājumus un meklē to risinājuma iespējas. **Valda Čakša** (*Mūzikas izglītības atjaunošana Rēzeknē (1945–1950)*) izvērtē Rēzeknes mūzikas mācībiestāžu darbību sarežģītā Latvijas vēstures periodā – pirmajā piecgadē pēc Otrā pasaules kara. Autore iepazīstina ar unikāliem, līdz šim nepētītiem arhīvu materiāliem un līdztekus sniedz arī laikmeta politiskās situācijas analīzi. **Baibas Jaunslavietes** raksts (*Rīgas mūzikas dzīve divu pasaules karu laikā: kopīgās un atšķirīgās tendences*) veltīts Latvijas tagadējās galvaspilsētas mūzikas dzīvei (koncertdarbībai, opermākslai, mūzikas kritikai) kara apstākļos.

Līdzās dažādos rakursos jau analizētajām Dziesmu svētku norisēm ir vēl vairākas visu Latviju aptverošas kopmuzicēšanas tradīcijas, to vidū lauku kapelu salidojumi. Šīs pagaidām nepētītās tēmas iztirzājumam savā rakstā pievērsies **Ēvalds Daugulis** (*Latvijas lauku kapelu koporķestris: vakar un šodien*). Viņš sniedzis visaptverošu salidojumu (t. s. Tautas mūzikas svētku) vēstures apskatu, turklāt, būdams regulārs šo sarīkojumu dalībnieks, arī akcentē problēmjautājumus. Līdzīgi kā E. Znutiņa raksts, šis materiāls neapšaubāmi būtu pelnījis ne vien mūzikas vēstures speciālistu, bet arī praktiķu – mūzikas dzīves organizatoru – ievērību.

Atšķirīgā rakursā latviešu mūzikas norises skartas **Jeļenas Ļebedevas** rakstā (*Dialoģiskuma izpausmes Maijas Einfeldes Koncertā altam un kamerorķestrim*), kas iekļauts krājuma nākamajā, mūzikas estētikai un teorijai veltītajā sadaļā. Autore detalizēti analizē vienu no pēdējā laika spilgtākajiem jaundarbiem, ko radījusi Latvijas Lielās mūzikas balvas laureāte M. Einfelde. Līdztekus kompozīcijas formas īpatnību un M. Einfeldes stila atklāsmei raksts sniedz nozīmīgu ieguldījumu gan koncertžanra vēsturiskās evolūcijas, gan laikmetīgās mūzikas faktūras izpratnē.

Danutes Kalavinskaites pētījumā (*Elements of the Secular in Church Music*) analizētas laicīgo elementu izpausmes vērienīgākajā sakrālās mūzikas žanrā – mesā, turklāt īpaša uzmanība šai rakursā veltīta Lietuvas komponistu devumam. **Irina Gornaja** (*Пейзаж в финской камерно-вокальной музыке: от Италии до Лапландии*) un **Irina Koposova** (*Симфония в финской музыке рубежа XX–XXI веков: вариант систематизации*) pievēršas somu mūzikai. I. Gornajas pētījums iezīmē saikni starp somu mūziku un tās rašanās vidi, savukārt I. Koposovas raksts padziļina izpratni par simfonijas žanra attīstību laikmetīgajā mūzikā kopumā.

Anna Predoļaka (*Метаморфозы оперного пения в современном музыкальном искусстве: традиции и новаторство*) analizē vienu no laikmetīgajām operuzvedumu formām, atklājot arī tās saikni ar opermākslas tradīcijām – izvērtēts amfiteātrī *Arena di Verona* īstenotais projekts *Opera un ledus*. **Vladimirs Babariko** (*О фактурных особенностях полифонической баянной музыки*) raksturo bajāna – vēl ne tik senā pagātnē tipiska sadzīves mūzikas instrumenta – jaunās izteiksmes iespējas laikmetīgajā akadēmiskajā mūzikā, jo īpaši polifonās domāšanas ietvaros. **Alla Subotnaja** (*John Cage: Music of Changes or Changes in Music*) analizē nejaušības principa izpausmes Džona Keidža daiļradē, akcentējot to saikni gan ar dzenbudismu, gan matemātiskās varbūtības teoriju; savukārt **Svetlana Mozgota** (*Категория пространства в музыке композиторов XX века*) pēta telpiskās dimensijas izjūtu, iezīmējot tās mijiedarbi ar 20. gs. mūzikai un mākslai kopumā raksturīgiem satura motīviem. **Valērijs Mozgots** (*Homo Musicus as an Object of Historical and Sociocultural Research*) piedāvā kodolīgu, koncentrētu rezumējumu par dažādu laikmetu mūzikas *galveno varoni* – autora formulējumā, *homo musicus*.

Mūzikas pedagoģijas rubriku ievada **Lolitas Jolantas Navickienes** pētījums (*The Parity of Educational Aims: The Potential of Methods of Personal Meaning and Emotional Imitation in Structuring Music Class*). Tas iztirzā atsevišķus vispārējās mūzikas izglītības aspektus un līdztekus teorijas izklāstam ietver interesantus, inovatīvus praktisko nodarbību un uzdevumu piemērus. **Ģiedres Gabnītes** (*Music School Teachers' Professional Attitudes as a Projection of the Perspective Education: Aspects of Music Content and Spread of Innovation*), **Jolantas Abramauskienes, Rasas Kirļauskienes** (*Choral Singing in Lithuania and the Profession of Music Teacher: Traditions and Innovations*) un **Estas Rūtas Urbonavičienes** (*Non-Formal Education: Challenges and Opportunities of the 21st Century in LMTA Music School*) raksti veltīti dažādiem mūzikas pedagoģijas augstskolu darbības aspektiem; tie tapuši uz socioloģiskas izpētes (aptauju) bāzes. Vienu no izsmeļošākajiem pedagoģijai veltītajiem pētījumiem veidojuši lietuviešu autore **Vaiva Jucevičūte-Bartkevičiene**, igauniete **Katri-Līsa Vainio** un soms **Timo Pihkanens**

(*Similarities and Differences in Lithuanian, Estonian and Finnish Formal and Non-Formal Music Education Systems*). Viņu atziņas par triju valstu formālās un neformālās mūzikas izglītības plusiem un mīnusiem varētu būt vērtīga viela arī salīdzinošai Latvijas mūzikas izglītības sistēmas analīzei.

Polijas muzikoloģisko domu šoreiz pārstāv **Mireka Kordovska** pētījums (*Инновации в предметной, организационной и образовательной деятельности в сфере высшего образования на примере биг-бэнда UAM WPA в Калише*). Balstoties uz savu ilggadējo praktiķa pieredzi, autors raksturo viņa vadītā bigbenda darbību Ādama Mickeviča Universitātes Pedagoģijas un Mākslu fakultātē, kā arī formulē vairākus problēmjautājumus un piedāvā vingrinājumu komplektu nākamo bigbenda dalībnieku apmācībai.

Viss iepriekš minētais ļauj secināt: krājums *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais* (2016) ietver rakstus, kas var būt saistoši gan muzikoloģiskai auditorijai un starpdisciplināro nozaru pētniekiem, gan dažādu jomu mūzikas pedagogiem un citiem interesentiem.

Baiba Jaunslaviete

I. ETNOMUZIKOLOGIJA

The Impact of Common European Ethnic Music on the Traditional Lithuanian Repertoire of Kanklės Music

Dr. Ethnology **Vida Palubinskienė**
Professor at Lithuanian University of Educational Sciences, Faculty of Education

Introduction

Instrumental music started to be gathered and analysed much later than vocal music. There is a lesser amount of instrumental music collected because it could only be written down by researchers who were proficient in doing that, and, at least in the beginning and the first half of the 20th century, there was a lack of such experts. Moreover, the researchers of the second half of the 19th century and the first half of the 20th century obviously paid more attention to the oldest layers of melodies. Instrumental music, which consisted of more common national dance music that appeared in Lithuania in the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century, probably seemed less special and less important for the analysis of ethnomusic.

Using the latest typology and research methods of kanklės, we present a brief history of the research on kanklės. While studying the interaction between ethnic and common European traditions in the repertoire of the Lithuanian kanklės music of the 19th century and the early 20th century, many common features have been noticed in genres and means of expression between the music of kanklės, violins and bellows instruments (concertina, accordion). It is obvious that kanklės music has been influenced by music of bellows instruments (concertina, accordion). Kanklės players retained the main features of song melodies of western Aukštaitija (Highlanders), Žemaitija (Lowlanders) and Suvalkija (Sudovian): dominating major tonalities, homophony, simple rhythmic structure and metre. Songs that are played on the kanklės almost remained unchanged and retained the character of vocal music. Therefore, we can state that songs of this type did not become an independent genre of the instrumental repertoire.

***

The collection and research of ethnic instrumental music in Lithuania started only in the beginning of the 20th century (Sabaliauskas 1904), whereas the first references to vocal music reached us from the sources of the 16th century (Stryjkowski 1582). The volume of collected instrumental music is considerably smaller since it could have been recorded only by researchers, who were well aware of music notation (Palubinskienė 1998). In the first half of the 20th century the researchers mainly focused on the most archaic music or the one that was considered to be archaic. Ethnic instrumental music, which mainly consisted of common national dance melodies and started to spread in Lithuania at the end of the 14th century after the introduction of Christianity (Kirdienė 2005), was most probably regarded as less unique and important to ethnomusicological research (Palubinskienė 1998). At the end of the 14th century – the beginning of the 15th century a great number of musicians from various European countries began to visit Lithuania and to travel in it, whereas Lithuanian musicians would visit other European countries (Kirdienė 2005) as well. Hence, common dance melodies started to spread all over the country. Instrumental links of folk dances of Lithuanians and other European nations (Kirdienė 2005), traditional fiddle music of Lithuanian seaside regions (Kirdienė 2008), folk fiddle playing in Žemaitija (Kirdienė 2000), the peculiarities of repertoire of fiddle players in the district of Telšiai (Kirdienė 2007: 162–178) were exhaustively analysed by ethnomusicologist Gaila Kirdienė. The examples of instrumental ethnic music are presented and discussed in the reference book *Lietuvių liaudies muzikos instrumentai* ("Lithuanian Folk Music Instruments") by Marija Baltrėnienė and Romualdas Apanavičius (Baltrėnienė, Apanavičius 1991). Irena Šileikienė studied issues related to music instruments of foreign origin in Lithuanian folk customs in her article *Atneštiniai muzikos instrumentai* [...] ("Music Instruments of Foreign Origin [...]"; Šileikienė 1991). The overview of the data collected during the first ethnic instrumental expedition (*etnoinstrumentinė ekspedicija*, 1987), organised by Ethnic Music Institute, was presented by Antanas Auškalnis in his article *Šiaurės vakarų žemaičių instrumentinis liaudies muzikavimas* ("Instrumental Folk Music Playing in North-Western Žemaitija"; Auškalnis 1990). In his book *Kaimo armonikos* ("The Rural Garmons"), Albertas Baika analysed the repertoire of later common-European origin for garmon players in Northern Lithuania (Baika 1994). Non-systemic information on Lithuanian kanklės and its players may be found in the collective monograph *Senosios kanklės ir kankliavimas* ("Old Kanklės and Kanklės Playing"; Apanavičius, Alenskas, Palubinskienė, et al.

1994) and in the work *Tradicinis kankliavimas* ("Traditional kanklės music"; Tarnauskaitė-Palubinskienė 2001) by the author of this article, where she analysed techniques of kanklės playing, presented information on the old kanklės players and their repertoire. Her monograph *Kanklės lietuvių etninėje kultūroje* ("Kanklės in Lithuanian Ethnic Culture"; Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009) aims to reveal the multisided socio-cultural spread of the phenomenon, its dynamics and role in the Lithuanian ethnic culture in the second half of the 19th century – the beginning of the 21st century. The author made an attempt to carry out the research on Lithuanian kanklės and kanklės playing as an integral part of culture. Other articles by the aforesaid author, which focus on the study of Lithuanian ethnic instrumental music, should also be mentioned (Palubinskienė 2007; Tarnauskaitė-Palubinskienė 2012, 2014).

The overviewed works discuss Lithuanian ethnic instrumental music playing from one or another aspect as well as consider separate musical instruments and their music. However, no comprehensive research on the repertoire of kanklės has been conducted as yet.

The object of the research: the repertoire of Lithuanian traditional playing of kanklės.

The goal of the research: to carry out the research on the impact of ethnic music performed with common European instruments (fiddles and garmon) on traditional Lithuanian repertoire in the second half of the 19th century – the first half of the 20th century.

Methods: the comparative analysis, generalisation.

Key words: traditional kanklės, violin, bellows instruments, ethnic music, kanklės players, repertoire.

Characteristics of the repertoire played on kanklės in Western Aukštaitija, Žemaitija and Suvalkija

On the basis of archival materials, the data of Lithuanian Folk Culture Centre, Lithuanian Music and Theatre Academy and the expeditions organised by Ethnic Music Institute, it can be concluded that under the conditions of changing traditions of ethnic music playing, the most specific feature of old music, i.e. polyphony, and the introduction of common European music instruments (fiddles and garmons) had a considerable influence on kanklės music played in Western Aukštaitija, Žemaitija and Suvalkija. The type of repertoire and its changes were conditioned by dance music played on international musical instruments and by fashion in dances, which prevailed in the second half of the 19th century – the first half of the 20th century, as well

as by the geographic location of Lithuania. Central Europe had the most significant influence on Western Aukštaitija, Žemaitija and Suvalkija.

Prior to the 1930s, the repertoire played on ethnic and international instruments mainly consisted of common European dances. In the 20th century the garmon prevailed and finally modified the peculiarities of ethnic music played on kanklės, whereas ethnic music influenced traditions of garmon and fiddle playing (Palubinskienė 2007: 143). Hence, international instruments (garmon and fiddle) adopted the music played on ethnic instruments (kanklės), whereas the latter assimilated foreign music and modified it to the repertoire for ethnic kanklės.

The author of the article makes an attempt to compare music of songs and dances played on kanklės in Western Aukštaitija, Žemaitija and Suvalkija with songs and dances played on Lithuanian accordion with regard to genres and peculiarities of the means of musical expression. There is a ground for such comparison because melodies played on kanklės have a lot of similarities with music of garmons (sometimes that of fiddles) in terms of their texture, rhythm, harmony, form and classification.

As it has been mentioned, common European instrumentation and common European dance genres resulted in considerable changes in Lithuanian folk instrumental music. The fiddle is thought to have arrived in Lithuania first. First references to it were made in historical documents in the beginning of the 14th century (Kirdienė 2001: 148); however, only in the 19th century the fiddle became the main musical instrument in the countryside (Palubinskienė 2007: 144).

The garmon may have been introduced to Lithuania through the ports of Klaipeda, Riga and Libau (nowadays Liepāja) from Germany in the 4th decade of the 19th century. Very soon German and Austrian two-row diatonic accordions spread in the Lithuanian country. It was rather easy to learn to play simple melodies and dances. By the 19th century, musical instruments were seldom used in folk dances and games. According to Jadvyga Čiurlionytė, "the deeper we penetrate into the past, the less significant role is played by musical instruments in ceremonial dances" (Čiurlionytė 1969: 151). Since fiddles and garmons provided a lot more possibilities of musical expression compared to old Lithuanian folk musical instruments, they gradually started pushing them out and replacing traditional music instruments.

The common European dances such as polka and waltz, which were prevalent at that time, had a marked impact on instrumental dance music in Lithuania in the 19th century. Having undergone slight modifications and adopted rhythms, melody, tempo, etc. of Lithuanian songs and dances, the polka eventually became a Lithuanian folk dance, whereas musicians adapted

household songs and romances of the later period to the waltz. Polkas as well as waltzes are considered to be Lithuanian by the majority of Lithuanian folk musicians. The march also occupied a significant place in instrumental folk music, which is thought to have reached daily life of Lithuanians from martial music (Baika 1994: 88), when soldiers, who returned home from their military service, used to play the music they had heard there.

The comparison of the variants of the same melody types has revealed that the initial parts of the polkas are stable, whereas the second and the third ones present different versions of the melody. For example, there may be a polka that is widespread not only in Lithuania but also in Denmark, Scotland or the USA. The variants recorded in Lithuania are performed on kanklės, fiddles and garmons (Garsonas 1999: 99). For example, the variant of polka[1] recorded in Sweden is almost identical with the polka[2] by kanklės player Simonas Popiera[3].

The biggest volume of music for kanklės, as well as for garmon and fiddle is found in household music, which may be divided into three sub-groups according to their function: 1) dances, 2) songs, 3) marches. Round dances were not ascribed to a separate sub-group because they were seldom performed on kanklės, garmons and fiddles. Their dancers used to sing themselves; therefore, they did not need any accompaniment.

On the basis of stylistic features, music for kanklės, garmons and fiddles was classified as: a) common Lithuanian, b) local, c) music of common-European origin, d) music of Polish origin, e) music of eastern-Slavonic origin, f) created by authors (particularly characteristic of Suvalkian music). Kanklės were mainly used to accompany songs and church hymns, whereas garmons and fiddles were seldom used as accompanying instruments. Garmons accompanied only those songs, in which chords could have been adapted[4].

The majority of musical compositions for kanklės, garmons and fiddles had the same genre-based names: polka, waltz, march, etc. The fact whether dances were entitled or not allowed to make a conclusion about a musician's evaluation of one or another musical piece. National dances had names in the majority of cases: *suktinis*, *klumpakojis*. The names were given to polkas and waltzes due to various reasons. For example, a musician created a new

[1] LLKC ChFR P230-2(1); e.g. 21 (hereinafter see the explanations of the abbreviations at the end of the article).

[2] TD, p. 310, encr. by Jadvyga Čiurlionytė.

[3] Simonas Popiera (born in 1900), Saliamo Būda village, Sasnava rural district, Marijampolė country; year of death unknown.

[4] Comment of Dr. Albertas Baika, 2004.

dance and others started calling it by the name of the author (*Mikita*) or named it after the profession of the musician (*Šiaučius*/"Shoemaker").

A big number of musical works used the first words of lyrics as the name of the song, for example, the songs like *Tryssesulės* ("Three Sisters"), *Kas subatos vakarėlį* ("Every Saturday Evening"), *Verkia tėvas motinėla* ("Dad and Mom are Crying") or *Ausk, močiute drobeles* ("Mom, Weave the Cloth"). Sometimes polka may be danced according to the melody of the song and musicians, willing to upraise dancers' mood, used to sing one verse of the song alone or together with dancers, for example: "*Piršleli tavi plaks, tavo kraują šunes laks, kam supiršai dukterėlę, kokį vyrą anai davei*" ("Matchmaker, you will be whipped, dogs will drink your blood, why you matched up my daughter, why you gave such a husband to her"). In that way the instrumental dance music is naturally supplemented by vocal music.

Titles of dances make up a specific group of dance titles. They either lack any link with the content of music and dances or that link is very weak and, to some extent, programmatic. The examples are the polkas *Švies mėlynė* ("The Azure will Shine"), *Ružavais kraštais* ("Pink Edges"), *Tamta tedri*, *Kalakutų barškalų polka* ("Polka of Turkey Rattles"). In some cases, the name of the dance may indicate a certain dance element, for example, *Suktinis* ("Twist"), *Kryžiokas* ("Criss-Cross"), i.e., they refer to typical movements of dancers. Sometimes musicians would sharply quip during merry-makings and would give such names to dances as *Gilių*[5] *mergos durnos buvo* ("Bints of Gilės were Stupid"). Instrumental musicians would sometimes give humorous names to dances according to one or another alcohol drink, for example *Šalabanas*[6].

The repertoire of musicians also contained the titles of Slavonic origin, e.g., the dance *Padušečka* ("Small Pillow", played by the kanklės), *Rusiškas valsas* ("Russian Waltz", played on the garmon).

The influence of ethnic music played on common European instruments – fiddles and garmons – on songs and hymns of Western Aukštaitija, Žemaitija and Suvalkija

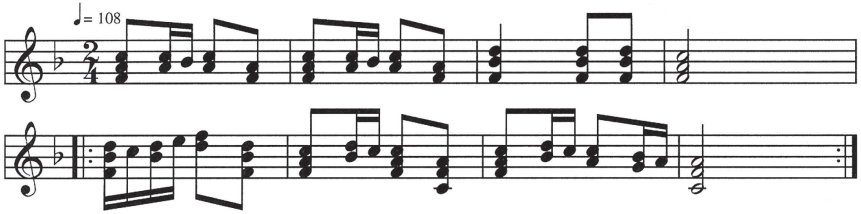
The melodies played on musical instruments are closely linked to Lithuanian folk songs. In both cases minor intervals, i.e. seconds, thirds, fourths and fifths, prevail. The melody range of kanklės and folk songs seldom exceeds the octave and most frequently reaches the sixth. Therefore, the

[5] Gilės village.

[6] A light alcoholic drink.

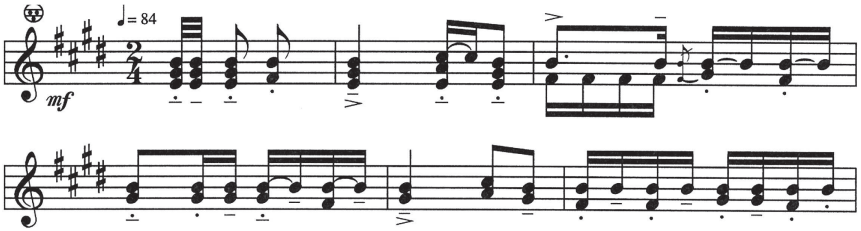
songs played on kanklės did not undergo any significant changes. The broad range of garmon encouraged musicians to change melodies. Gradually the majority of them acquired an obvious instrumental nature: their range and melodic intervals expanded (Baika 1994: 100).

It is interesting to compare how the song *Kas subatos vakarėlį* ("Every Saturday Evening") changes played on the kanklės and the garmon:



Example 1. **The song *Kas subatos vakarėlį* ("Every Saturday Evening"). The kanklės was played by Stanislovas Abromavičius, LTR pl. 731 (23), set 2944 (57); recorded by Vida Palubinskienė**

This example shows that some melody notes are enhanced by the sixteenth notes. Thirds, tonic and subdominant triads and their inversions are used while accompanying. The song played on the kanklės and the garmon start in the same way, i.e. with the fifth of the tonic triad:



Example 2. **The song *Kas subatos vakarėlį* ("Every Saturday Evening"). The garmon was played by J. Žiulys, KLF 87–45; recorded by Albertas Baika**

The song played on the garmon significantly differs from the one played on the kanklės. The melody is enriched with various tunings, short notes and rhythmical deviations, which make it unrecognisable.

The compositions for kanklės and garmon with the *lowered seventh scale degree, which provide the melody with the mixolydian mode,* are very

rare in Žemaitija and Suvalkija. Although this mode is very common in Lithuanian folk songs, the musicians apply it rather seldom.

The third interval is the most frequently used in the chords played on kanklės and garmons. The major third in instrumental folk music played a significant role in the melodies of later period and in the vertical chord structure of polyphonic major songs as a constant note in the diatonic scale (Čiurlionytė 1969: 202). Such a broad application of thirds has deep-rooted traditions that get back to Lithuanian folk multi-voiced homophony. The second voice of Lithuanian folk two-voice and three-voice songs forms parallel thirds with the first one.

Example 3. **The song *Verkia tėvas motinėla* (“Dad and Mom are Crying”). The kanklės was played by Pranas Dargis, I EE EIA; recorded by Nida Visockaitė**

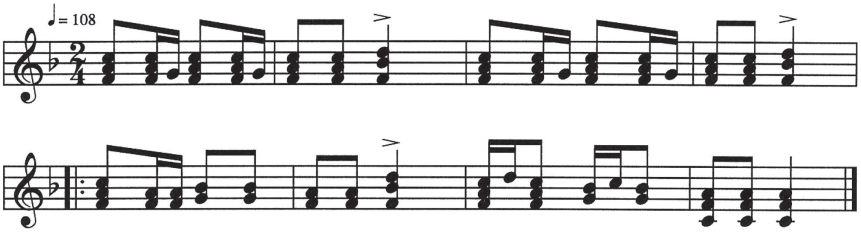
The song may be performed without the accompaniment of the kanklės. However, such a variant of parallel thirds as simplified and different accompaniment of the second voice was characteristic for the songs of Žemaitija.

Parallel thirds and their sequences are very frequently, or, to be more exact, even always used in the kanklės music, whereas they are played on the garmon only in case it is convenient to play them.

The fourths are typical for the melodies of Lithuanian folk songs. This fact is thought to have had influence on instrumental music as well.

The songs accompanied by the kanklės may be compared to Lithuanian folk songs and religious songs. The kanklės’ accompaniment is relatively simple: the kanklės are played in the same way as the songs are performed. In most cases, two voices in parallel thirds are played. Sometimes kanklės players use single sixteenths or an accord to enrich their melody.

Such accompaniment to songs and religious songs depends on the technical abilities of a musician as well as on his or her wish and ability to improvise.



Example 4. **The song *Šermukšnėlis* (“*Little Wild Ash*”). The kanklės was played by Stanislovas Abromavičius, TD p. 314; recorded by Jadvyga Čiurlionytė**

When performing songs and religious chants, kanklės players preserved the most important features of melodies characteristic of Western Aukštaitija, Žemaitija and Suvalkija: prevailing major, multi-voiced homophony, simple rhythmic composition and meter. The songs played on kanklės remained the same as the sung ones and, therefore, did not become independent instrumental compositions in the repertoire of kanklės music.

Influence of ethnic music played on common European instruments – fiddles and garmons – on dances of Western Aukštaitija, Žemaitija and Suvalkija

Besides folk songs, the tradition of playing the folk fiddle significantly influenced melodies for kanklės and garmon. The fiddle and instrumental ensembles consisting of fiddle and kanklės, fiddle and garmon were particularly popular in Žemaitija. Therefore it should come as no surprise that kanklės players and garmon players, who were also able to play the fiddle (there were a lot of such musicians), adopted the ornamentation of a broad scale, melismata and appoggiaturas (Palubinskienė 2007: 147).

Gaila Kirdienė, a researcher who has studied fiddle music, states that common features of instrumental dance music in Lithuania and other European countries may be perceived as “a consequence of multisided links of music culture”. The analysis of variants of the dance *Klumpakojis* showed the similarities in the form, meter and rhythm, principles of melody modelling, more or less stable melodic forms, tune structures, types of texture and stylistics of playing, such as intonation and articulation (Kirdienė 1997). Ona Rudienė, Stanislovas Kručas and kanklės players from Skriaudžiai[7] liked to play *Klum-*

[7] AA, recorded by Vida Palubinskienė, 1995.

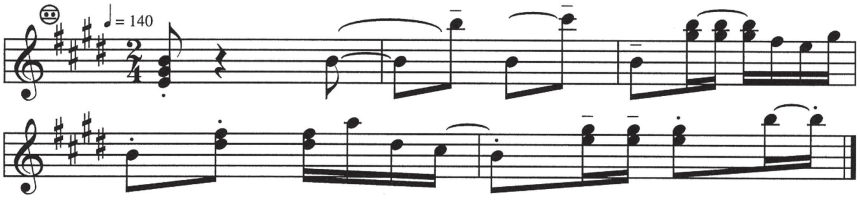
pakojis. The variants of *Suktinis*, *Šocas* and *Klumpakojis* performed on the kanklės are identical to the ones played on the garmons and the fiddles.

The extract from the dance *Angelčikas* ("Little Angel") is presented below:

Example 5. **The dance *Angelčikas* ("*Little Angel*"), extract. The kanklės was played by Stanislovas Abromavičius, LTR set 2587 (9), 1226 (46); recorded by Jadvyga Čiurlionytė**

This recorded melody played on the kanklės by Abromavičius starts with the shift from the fourth of the F major scale to the prima of the subdominant. At the end of the first measure there is a descent from the tonic fifth to the dominant fifth and then there follows the ascent from tonic third to the third of subdominant, etc.

Further, an extract from the *Polka* played on the garmon is presented:



Example 6. **An extract from the dance *Polka*. The garmon was played by Marytė Karpuškienė, KLF 98-39; recorded by Albertas Baika**

The ascents starting with the fifth degree of the E major scale are characteristic of this melody. Further the melodic line continues to ascent and descent only in narrower intervals.

Both melodies are based on broad ascents usually used in folk fiddle compositions. It is thought that garmon and kanklės players borrowed the style of playing from fiddle players (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2001: 58) and, additionally, kanklės player Stanislovas Abromavičius was an excellent fiddle player and garmon player, Marytė Karpuškienė used to play duet with her husband – a fiddler. Therefore, influence of fiddle playing on the repertoire for kanklės music is obvious.

The extracts from the *Abromaičių polka* ("Polka of the Abromaičiai") performed by the fiddle and the kanklės are presented for the comparison:

Example 7. **An extract from the dance *Abromaičių polka* ("Polka of the Abromaičiai"). The fiddle was played by Stanislova Abromavičiūtė, the kanklės was played by Stanislovas Abromavičius, LTRF pl. 733 (5); recorded by Rūta Žarskienė**

In other melodies performed on kanklės and garmon, the similar instrumental character is emphasised by means of the sounds that form the tonic triad, e.g., in the kanklės dance *Žvirblelis*[8] ("Small Sparrow") and in the garmon dance *Valsas*[9] ("Waltz"). Similar descents sound in other compositions performed on kanklės and garmon as well[10].

The link of tonic, subdominant and dominant triads may be noticed in compositions played by Lithuanian kanklės and garmon musicians. The biggest group of melodies consists of compositions, which most frequently start with the first, the third and the fifth scale degree. The sixth and the fourth degrees are rarer. This complies with the prima and the third of the subdominant triad.

No melodies played on kanklės and garmon that start with the second and the seventh degree have been found in Žemaitija.

[8] The dance *Žvirblelis* ("Small Sparrow"); LTR set 2587 (16), 1226 (51); recorded by Jadvyga Čiurlionytė. The kanklės was played by Stanislovas Abromavičius.

[9] The dance *Valsas* ("Waltz"); KLF 97-28; recorded by Albertas Baika. The garmon was played by Marytė Karpuškienė.

[10] The dance *Valsas* ("Waltz"); TD p. 313; recorded by Jadvyga Čiurlionytė. The kanklės was played by Kazimieras Masaitis; the dance *Gimnazistų valsas* ("Waltz of Gymnasium Students"); KLF 360-23; recorded by Albertas Baika. The garmon was played by Aleksandras Kriuka.

Kanklės and garmon music most frequently ends with the third scale degree and less often with the first and the fifth degrees. It is thought that the finalisation of the melodic line with the third scale degree could have derived from the folk two-voice and three-voice homophonic singing, which prevailed in Žemaitija and Northern Aukštaitija (Baika 1994: 105).

Due to the convenient way of playing, parallel thirds are of particularly higher prevalence in kanklės melodies, whereas in the repertoire for garmon they are a rare phenomenon (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 234).

Duple, triple and quadruple meters prevail in Lithuanian kanklės and garmon music. The duple meter is the most common kind of meter but the changes in it are also observed. The changing meter brings them closer to Lithuanian folk songs.

Upbeat is never (with extremely rare exceptions) used in Lithuanian folk dances. This is a very specific feature of Lithuanian folk music. If upbeat is found, it is obvious that it has been added artificially.

Though syncopation in Lithuanian folk melodies performed on kanklės and garmon is common, differences in its application vary from one Lithuanian region to another. Among compositions for garmon, rhythmically characteristic syncopation between measures is observed in national dances, polkas, waltzes and foxtrots (Baika 1994: 113). The syncope is most frequently used in the middle of the measure in melodies for kanklės.

Melodic ornaments, such as a short note before the main note (appoggiaturas), are used by musicians playing the kanklės and the garmon. Kanklės players perform melodic ornamentations plucking the covered strings, which are not needed for consonance, by the first, the second and the third finger of the left hand. Appoggiaturas embellish various parts of the measure; most frequently they appear in the first parts. Garmon players apply ornaments of two and very rarely three appoggiaturas.

Example 8. **The dance *Veselinė daina* ("*Wedding Song*"), extract. The garmon was played by Juozas Belejūnas, KLF 92-1; recorded by J. Mažonaitė**

It is particularly challenging to play such melodic ornaments on kanklės.

The comparison of the harmonic ground of melodies performed on kanklės and garmon has revealed that in both cases the same tonic (T), subdominant

(S) and dominant (D) functions are employed. Most frequently the following harmonic formulas are used: T-T-D-T, S-T-D-T, T-S-T-D-T, T-S-D-T, T-D-T, T-D-T-D-T, T-D-D-T, whereas D-T-D-T is used less frequently. Sometimes musicians play harmonic compounds, which do not comply with the norms of classical harmony, e.g., the subdominant function is used after the dominant one (D-S). Such a compound in the repertoire of Lithuanian folk musicians is not episodic and is used on a stable basis in the recurring harmonic formulas: T-D-S-T-D-T, T-D-S-T, T-D-S-D-T (Baika 1994: 127). However, such formulas have not been identified in the repertoire for kanklės under discussion.

The predominance of major is noticed in Lithuanian folk compositions for kanklės and garmon, though the major chords of the second degree are occasionally used, too. Some compositions contain seconds as a harmonic ground.

Such seconds mainly prevail in the glees of North-western Aukštaitija and in some compositions played by Simonas Popiera (Suvalkija) and Stanislovas Abromavičius (Žemaitija). (This could have been conditioned by the chosen method of string coverage[11]). It is thought that the sung and instrumental (panpipes, horns, kanklės) glees of North-western Aukštaitija may have undergone the influence on instrumental music in other regions (Palubinskienė 2007: 158).

Seconds in kanklės and garmon music tend to be major.

A fifth interval and an octave are seldom observed in garmon music, whereas they are never used in kanklės music. The tonic, the dominant and the subdominant chords are sometimes applied in garmon cadences. On the other hand, chords in kanklės music perform a significant role. This mainly depends on the construction of kanklės and the techniques of playing. To perform chords on the garmon using the right hand is rather complicated, whereas to do this on kanklės is convenient.

The compositions for kanklės and garmons usually have the form similar to a couplet structure. The garmon melodies consist of 1–4 parts, which make up a period. Kanklės music is characterised through a period consisting of 2, 3 or 4 sentences. Other forms (suites) are typical only of quadrilles for the garmon and of some waltzes, whereof their structure is similar to the form of variations.

The compositions for kanklės and garmons most often consist of two contrastive parts (or sentences), which are connected into a simple binary form. This is a characteristic of all kinds of folk and professional music. The

[11] Comment of Prof. Dr. Marija Baltrėnienė, 1997.

main difference is that folk musicians play both parts of such melodies in the same mode, whereas in professional music the contrast between parts is most frequently enhanced with the help of different modes. Only in very rare cases folk melody is begun not with the main mode but with the function of the subdominant.

Similar to folk songs, the second or both sentences are repeated in instrumental music as well; only the first sentence is repeated less frequently.

The formulas of the structure of melodies for garmon may be written down as: *A, AB, ABA, ABAC, ABACA*. The structures of four phrases were used in compositions: $abab_1$, aba_1b_1, *abac* were often observed, *abcd* or aba_1c – less frequently, and aa_1a_2b, aa_1bc, $abcb_1$, aa_1ab were used very rarely.

The formulas of the structure of kanklės compositions may be presented as follows: *A, AB, ABA, ABC*, whereas the structure of melodic phrases may be characterised as *aa, abb,* aa_1, abb_1, *aabb,* aa_1bb_1, *abcd,* aa_1bcd, less frequently as $aa_1bb_1bb_2$, $abbbb_1b_2$, and very occasionally as $aa_1abb_1b_2c$, $aa_1aa_1bb_1bb_2$, $aaaabbcc_1$.

Before playing the kanklės and the garmon, musicians sometimes used to improvise a short introduction. Those introductions were of various kinds: from one or two chords (like in *Padušečka*[12] / ("A Small Pillow") to several accords or measures (like the introduction of *Senukų polka*[13] ("Old Men's Polka") or the simplest three accords: T-T-T, T-D-T. Such introductions are thought to be a trial for the instrument and an occasion to supple fingers (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 243).

Musicians, who play the kanklės and the garmons, use certain features. The features of the compositions played depend on the type of the instrument, the technical characteristics of a musician and the genre of a composition. The garmon may be played partially pushing the buttons, its bellows may be 'quivered' and this instrument may play staccato, legato, tenuto, portato[14], etc., whereas the kanklės may only perform features and accents non legato, legato (playing slowly)[15].

---

[12] Dance *Padušečka* ("Little Pillow"); LTR set 2587 (11), 1226 (48); recorded by Vida Palubinskienė. The kanklės was played by Stanislovas Abromavičius.

[13] Dance *Senukų polka* ("Old Men's Polka"); KLF 98-11; recorded by Albertas Baika. The garmon was played by B. Zalagėnas.

[14] Staccato – notes are short and abruptly disconnected; legato – notes are played or sung smoothly and connected; tenuto – notes are held to the full time value and strength; portato denotes a smooth, pulsing articulation.

[15] Non legato – notes exactly retain the length, but are still detached. Accents: marcato is to be played louder or more forcefully than surrounding music; sforzando – a sudden, strong emphasis.

Having analysed the archival and the written sources as well as the material of the ethnic-instrumental expeditions, it can be stated that kanklės players in Aukštaitija, Žemaitija and Suvalkija used to play the repertoire that consisted of popular compositions and prevailed in daily folk life. Songs, religious songs, romances, dances and improvisations occupied a significant place in their repertoire. These facts show that the influence of Western European culture was also observed in the repertoire of kanklės players.

Conclusions

1. The research on the instrumental music of the second half of the 19th century – the first half of the 20th century revealed that the repertoire of traditional kanklės music underwent changes, when the garmon, the fiddle and homophonic music started to prevail. The nature and the change of the repertoire was predetermined by the dance music played on common European instruments in the second half of the 19th century – the first half of the 20th century, as well as the geographic location of Lithuania. The most considerable influence of Central Europe was observed in Aukštaitija, Žemaitija and Suvalkija.
2. The overview of the presented dance melodies allows concluding that there are no considerable differences in separate dance melodies performed on the kanklės, the garmon and the fiddles. A number of variants of melody types may be related both to melodies recorded in Lithuania and to ones recorded in other European countries.
3. When performing songs, kanklės players preserved the most important features of melodies ascribed to Western Aukštatija, Žemaitija and Suvalkija such as prevailing major, homophonic polyphony, simple rhythmic structure and meter. The songs played on the kanklės remained the same as the sung ones and, therefore, did not become independent instrumental compositions in the repertoire for the kanklės.

Eiropas tautu mūzikas vispārējo iezīmju ietekme uz lietuviešu kankļu tradicionālo repertuāru

Vida Palubinskiene

Kopsavilkums

Tautas vokālās mūzikas vākšana un analīze Lietuvā aizsākās krietni agrāk nekā instrumentālās mūzikas apzināšana, kas savukārt noritēja arī gausāk un nepilnīgāk: šajā laukā varēja darboties vienīgi pētnieki, kuri spēja pietiekami precīzi pierakstīt instrumentālo mūziku, un 20. gadsimta pirmajā pusē šādu ekspertu nebija daudz. Turklāt 19. gadsimta otrās puses un 20. gadsimta pirmās puses pētnieki galveno uzmanību pievērsa melodiju senākajiem slāņiem. Instrumentālā mūzika, t. i., galvenokārt lietuviešu tautasdeju melodijas, sāka intensīvi attīstīties tikai kopš 19. gadsimta vidus, tāpēc pētniekiem šī joma šķita mazāk īpaša un tautas mūzikas analīzei nenozīmīga.

Raksts veltīts vienai no svarīgākajām lietuviešu instrumentālās mūzikas jomām – kankļu mūzikai. **Pētījuma objekts** ir lietuviešu kankļu tradicionālais repertuārs.

Pētījuma mērķis ir analizēt Eiropas instrumentālās (vijolei un harmonikām sacerētās) tautas mūzikas ietekmi uz lietuviešu tradicionālās mūzikas repertuāru 19. gadsimta otrajā un 20. gadsimta pirmajā pusē.

Izpētes **metodes** ir salīdzinošā analīze un vispārinājums.

Rakstā sniegts pārskats par līdzšinējiem pētījumiem, kuros dažādos aspektos analizēta lietuviešu tautas instrumentālā mūzika, kā arī atsevišķi mūzikas instrumenti un to repertuārs. Tomēr padziļināti pētījumi kankļu mūzikas jomā vēl nav veikti.

Izpētes gaitā tika konstatēts: kankļu mūzikas tradicionālais repertuārs mainījās periodā, kad popularitāti guva harmonikas un vijole. Šiem instrumentiem sacerētās dejas nepārprotami ieinteresēja arī kanklētājus. Nozīmīgs faktors, kas stimulēja jaunā repertuāra apguvi, bija Lietuvas ģeogrāfiskais stāvoklis. Vislielākā Centrāleiropas tautu mūzikas ietekme novērota Aukštaitijā, Žemaitijā un Suvalkijā.

Aplūkojot Eiropas tautu tradīciju mijiedarbi ar lietuviešu kankļu repertuāru 19. gadsimtā un 20. gadsimta sākumā, iespējams konstatēt vairākus kopīgus elementus, kas vieno mūziku kanklēm, vijolēm un mēlīšinstrumentiem (akordeonam, harmonikām). Ir acīmredzams, ka kankļu repertuāru iespaidojusi mēlīšinstrumentu mūzika. Šajā repertuārā atspoguļojas iezīmes, kas kopumā raksturīgas Rietumaukštaitijas, Žemaitijas un Suvalkijas dziesmu melodijām: dominē mažora tonalitātes, homofonija, vienkārša ritma un metra struktūra. Dziesmas, kas iekļāvās kanklētāju repertuārā, lielākoties netika

mainītas un saglabāja savu vokālo iedabu. Tādējādi tās nepārtapa patstāvīgā instrumentālās mūzikas žanrā.

Analizētie piemēri ļāva secināt, ka nav nozīmīgas atšķirības starp deju melodijām, kuras izpilda kanklētāji, harmoniku spēlmaņi vai vijolnieki. Nelielas izmaiņas melodiju tipos, visticamāk, ir saistītas ar to pieraksta vietu.

Atslēgvārdi: tradicionālās kankles, mēlišinstrumenti, tautas mūzika, kanklētāji, repertuārs.

References

Apanavičius, Romualdas, Vytautas Alenskas, Vida Palubinskienė, Nida Visockaitė & Egidijus Virbašius (1994). *Senosios kanklės ir kankliavimas*. Parengė Romualdas Apanavičius. 2-asis patais. ir papild. leid. Vilnius: Muzika

Auškalnis, Antanas (1990). Šiaurės vakarų žemaičių instrumentinis muzikavimas. *Menotyra* 17, p. 3–9

Baika, Albertas (1994). *Kaimo armonikos*. Vilnius: Pradai

Baltrėnienė, Marija, & Romualdas Apanavičiaus (1991). *Lietuvių liaudies muzikos instrumentai*. Vilnius: Mintis

Čiurlionytė, Jadvyga (1969). *Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai*. Vilnius: Vaga

Garsonas, Raimondas (1999). Lietuvių liaudies polkų atlikimo variantiškumas. *Improvizacija folklore*. Tarptautinė konferencija, skirta prof. Jadvygos Čiurlionytės atminimui. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, p. 99–108

Kirdienė, Gaila (1997). Die Geigen-Volkstanzmelodien in Litauen und ihre Beziehungen zum verwandten Melodiegut in Europa. Anhand des Melodietypus "Klumpakojis" ("Winkertanz"). Pranešimas, įteiktas tarptautinės tradicinės muzikos tarybos (*International Council for Traditional Music*) tarptautinės konferencijos, įvykusios 1997 m. Tesalonikuose, leidiniui

Kirdienė, Gaila (2000). Liaudies smuikavimas Žemaitijoje. *Žemaičių žemė* 2 (27), p. 16–19. http://www.samogit.lt/TAUTOSAKA/smuikavimas.lt.htm (accessed 29 March 2012)

Kirdienė, Gaila (2001). Smuikas, smuikininkas ir smuikavimas liaudies papročiuose. *Darbai ir dienos* 25, p. 147–188

Kirdienė, Gaila (2005). Die instrumentalen Volkstanzmelodien in Litauen und ihre Beziehungen zum verwandten Musikgut in Europa. *Lietuvos muzikologija* 6, p. 110–123

Kirdienė, Gaila (2007). Telšių rajono liaudies smuikininkų repertuaro ypatybės. *Tautosakos darbai* 34, p. 162–178

Kirdienė, Gaila (2008). The folk fiddle music of Lithuania's coastal regions. *Driving the Bow. Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic* 2, edited by Ian Russell and Mary Anne Alburger. Aberdeen: The Elphinstone Institute, University of Aberdeen, pp. 14–34

Palubinskienė, Vida (2007). Bendratautinės europinės etninės muzikos poveikis lietuvių tradicinio kankliavimo repertuarui. *Rytų Europos kultūra migracijos kontekste*. Tarpdalykiniai tyrimai. Sudarė Irena Regina Merkienė. Vilnius: Versus eureus, p. 139–164

Palubinskienė, Vida (1998). Dzūkų instrumentinis muzikavimas XX amžiuje. *Liaudies kultūra* 4, p. 35

Palubinskienė, Vida (2001). Lietuvių kanklių repertuaras. *Darbai ir dienos* 25, p. 189–208

Sabaliauskas, Adolfas (1904). Sutartines ir musu muzikos išrankiai. *Dirva–žinynas* (*Shenandoah*) 4, p. 25–39

Stryjkowski, Maciej (1582). *Kronika polska, litewska, źmódzka i wszystkiej Rusi*. Warszawa: Nakład Gustawa Leona Glücksberga, Księgarza

Šileikienė, Irena (1991). Atneštiniai muzikos instrumentai lietuvių liaudies papročiuose. *Lietuvių liaudies papročiai*. Sudarė Juozas Kudirka. Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras, p. 234–261

Tarnauskaitė-Palubinskienė, Vida (2001). *Tradicinis kankliavimas: istorija, metodika, repertuaras*. Vilnius: Vilnius pedagoginio universiteto leidykla

Tarnauskaitė-Palubinskienė, Vida (2009). *Kanklės lietuvių etninėje kultūroje*. Monografija. Vilnius: Vilnius pedagoginio universiteto leidykla

Tarnauskaitė-Palubinskienė, Vida (2012). I. Šiaurės Lietuvos etninė instrumentinė muzika XX a.: Mažeikių ir Akmenės rajonai. *Žiemgala* 1, p. 26–37

Tarnauskaitė-Palubinskienė, Vida (2014). II. Šiaurės Lietuvos etninė instrumentinė muzika XX a.: Joniškio ir Pakruojo rajonai. *Žiemgala* 1, p. 6–19

Abbreviations

AA	Private archive (*Asmeninis archyvas*)
EE	Ethnic instrumental expedition (*Etnoinstrumentinė ekspedicija*)
EIA	Archive of the Institute of Ethnic Music (*Etnomuzikos instituto archyvas*)
KLF	Lithuanian Academy of Music and Theatre, Institute of Musicology: Archives of Department of Ethnomusicology (*Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyriaus archyvas*)
LLKC	Lithuanian Folk Centre of Culture (*Lietuvių liaudies kultūros centras*)
LTR	Manuscripts collection of the Lithuanian Folklore Archives at the Institute of Lithuanian Literature and Folklore (*Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Lietuvių tautosakos rankraštynas*)
LTRF	Sound recordings collection of the Lithuanian Folklore Archives at the Institute of Lithuanian Literature and Folklore (*Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Lietuvių tautosakos rankraštyno garso įrašai*)
TD	Studies of Folklore (*Tautosakos darbai*)

Этническая музыка в репертуаре коллективов популярной музыки Литвы в конце XX века – начале XXI века: музыкальные аспекты

Габилитированный доктор этнологии **Ромуальдас Апанавичюс**
Профессор университета им. Витаутаса Великого, Каунас

Введение

Вопросы использования этнической музыки в репертуаре коллективов популярной музыки Литвы в конце XX века – начале XXI века и музыкальные аспекты этого процесса до сих пор практически не рассматривались. О становлении литовской *рок-музыки* в общественно-политическом контексте середины XX века писала Аусте Накене (Nakienė 2006), деятельность и репертуар исполнителей и ансамблей *пост-фольклора* в своей дипломной работе магистра этнологии Университета им. Витаутаса Великого анализировала Аквиле Станкуте (Stankutė 2013), публикацию о коллективах *пост-фольклора* и *world music* представил Альгирдас Клова (Klova 2012[1]).

Цель статьи[2] – исследование музыкальных аспектов современного использования литовской этнической музыки в репертуаре коллективов популярной музыки и их сравнение с литовской традиционной этнической музыкой.

В качестве **данных** использованы записи популярной музыки 1993–2012 годов: всего рассмотрено 376 музыкальных примеров, из которых 155 – записи коллективов пост-фольклора, 186 – рок-музыки, также представлено 58 записей фолк-джаза и *world music*.

Методы исследования – анализ, обобщение, синтез.

---

[1] Klova, Algirdas (2012). Post folkloras or world music Lietuvoje. *Radikaliai*, kovo 14. d. http://www.radikaliai.lt/radikaliai/778-post-folkloras-ir-world-music-lietuvoje (просмотр 5 октября 2014).

[2] Исследование проведено в рамках осуществления проекта структурных фондов Европейского союза, программа на 2007–2013 годы *Развитие действий человеческих ресурсов*, третье направление: *Утверждение способностей исследователей*, VP1–3.1–PMM–07–V, *Поддержка деятельности ученых и других исследователей (всеобщая дотация)*; проект *Движение этнической музыки в Литве* в *70-х годах XX века – начале XXI века*, VP1–3.1–PMM–07–K-01-061, осуществлялся в 2011–2015 году в Университете им. Витаутаса Великого.

Исследование велось по следующим параметрам: воплощение жанров, региональных, стилевых и ладовых особенностей этнической музыки, их совмещение с принципами современной популярной музыки.

Результаты – выдвигается мысль, что в репертуаре коллективов популярной музыки Литвы в конце XX – начале XXI ввека применяются и перевоплощаются основные черты литовской этнической музыки, которые удачно совмещаются с современными элементами, благодаря чему репертуар анализированных направлений популярной музыки следует считать составной частью развития движения этнической музыки.

Ключевые слова: этническая музыка, популярная музыка, пост-фольклор, рок-музыка, фолк-джаз, *world music*, стили, лады.

Принципы отбора репертуара для исследования

Для исследования репертуара коллективов так называемого пост-фольклора (совмещающих исполнение этнической музыки со средствами современной популярной музыки) были отобраны образцы записей пяти ансамблей, четыре из которых Станкуте в 2013 году назвала представителями именно этого направления (Stankutė 2013: 6–7). Это – начавший свою деятельность в 1988 году в Вильнюсе фольклорный ансамбль *Видрага* (*Vydraga*), основанная в 1994 году вильнюсская группа творческого фольклора *Сядула* (*Sedula*), работающая в Йонаве с 2007 года группа модернизированного фольклора *Айсва* (*Aisva*) и начавший свою деятельность в 2009 году молодежный фольклорный ансамбль из Клайпеды *Гивата* (*Gyvata*). Для анализа репертуара была отобрана и работающая с 1992 года в Каунасе *Группа странного фольклора* (*Keisto folkloro grupė*), поскольку ее репертуар и способы исполнения практически те же, что у коллективов пост-фольклора. Впрочем, именно этот ансамбль в 2012 году назвал группой пост-фольклора и Клова (Klova 2012). Все эти коллективы работают в трех больших городах и в одном райцентре Литвы, активно участвуют в движении этнической и популярной музыки, а также в мероприятиях, связанных с этой деятельностью.

Для исследования связей этнической и рок-музыки были отобраны записи восьми коллективов, два из которых именуют себя группами фолк-рока, один – фолк-рока, пост-фольклора и *world music*, один – модернизированного фольклора, один – *heavy metal*, три – исполнителями *pagan metal*. Это – работающая с 1991 года в Вильнюсе группа фолк-рока *Скиле* (*Skylė*); с 2001 года – вильнюсская группа экспрессивного фольклора *Жалваринис* (*Žalvarinis*); с 2004 года – также вильнюсская группа фолк-рока, пост-фольклора и *world music Аталия* (*Atalyja*);

группа модернизированного фольклора *Китава* (*Kitava*), начавшая свою деятельность в 2012 году в Шяуляй; начавшая деятельность в 2004 году известная каунасская группа *Тандертейл* (*Thundertale*, играет *heavy metal*), а также группы *pagan metal*: работающая в Вильнюсе с 1992 года *Обтест* (*Obtest*); с 1993 года в Утене – *Поколус* (*Poccolus*) и с 2002 года в Вильнюсе – известная группа *Андая* (*Andaja*). Все эти коллективы также работают в трех больших городах и в одном райцентре, активно участвуют в концертах, фестивалях и других мероприятиях.

Репертуар фолк-джаза и *world music* был отобран из трех источников: записей начавшей свою деятельность в 1988 году в Вильнюсе группы импро-фолка *Жянклас X* (*Ženklas X*); записей работавшего в 1993–2000 году в Каунасе трио фолк-джаза и *world music Жалякальне вилкай* (*Žaliakalnio vilkai*), а также из записей известной исполнительницы фольклорных песен Вероники Повиленене (*Veroniką Povilionienė*) в дуэтах в сопровождении саксофониста Пятраса Вишняускаса (*Petras Vyšniauskas*) и пианиста Дайнюса Пулаускаса (*Dainius Pulauskas*).

Жанровые и региональные особенности

Анализ 135 отобранных примеров из репертуара коллективов постфольклора показал, что в нем преобладают этнические песни (около 61 процентов) и значительно меньше произведений инструментальной музыки (лишь 34 процентов). Сутартины – полифонические песни – вместе с аналогичными полифоническими инструментальными образцами и романсами занимают лишь 5 процентов отобранных произведений. Народные традиционные хороводы и игры в анализированном репертуаре полностью отсутствуют. В региональном представительстве, как и в случае с репертуаром фольклорных ансамблей (Апанавичюс 2015), первое место занимают песни Дзукии – Юго-Восточной Литвы, за ними следуют песни Аукштайтии (Восточная Литва). Песенный фольклор Сувалкии (Юго-Западная Литва) отсутствует полностью, незначительную часть составляют песни Жямайтии (Западная Литва) и Малой Литвы (северо-восточная часть бывшей Восточной Пруссии). Инструментальная танцевальная музыка в основном отражает традиции Аукштайтии и Жямайтии, в значительно меньшей степени – Сувалкии, и совсем нет примеров инструментальной музыки Малой Литвы[3].

[3] *Dienoraštis* (2011–2014). Romualdas Apanavičius. Projekto *Etninės muzikos gaivinimo judėjimas Lietuvoje XX a. 7 deš. – XXI a. pr.* Nr. 7, 2014. V D U E M G P, A 22 (Архив кафедры Студий культур и этнологии Университета имени Витаутаса

Можно сделать вывод, что, несмотря на некоторые различия, жанровый состав и региональность литовской этнической музыки в репертуаре коллективов пост-фольклора почти аналогичны репертуару фольклорных ансамблей.

После оценки репертуара групп рок-музыки, состоящего из 183 произведений, становится очевидным, что, в отличие от репертуара коллективов пост-фольклора, репертуар коллективов рок-музыки состоит исключительно (99,9 процентов всех анализированных сочинений) из песен. Инструментальная музыка представлена лишь одной импровизацией в стиле рока, исполняемой на этническом музыкальном инструменте *сазе* народов Ближнего Востока. Впрочем, тема для импровизации в интонационном отношении близка не к музыке этого отдаленного региона, а больше связана с мелодикой литовских одноголосных песен. 65 процентов песенного репертуара составляют авторские песни руководителей и членов этих коллективов. Звучат и два шлягера – песни известных литовских композиторов середины XX века. Они, как и остальной репертуар, исполняются в стиле рок-музыки. Однако очевидно, что значительную часть репертуара – 34 процентов – составляют литовские этнические песни, сутартины и единственный народный романс. Песни и сутартины, как и в случае с репертуаром коллективов пост-фольклора, связаны с региональными особенностями этнической музыки, в то время как романс подобных особенностей не отражает. Оценивая региональность, как и в репертуаре коллективов пост-фольклора, можно особенно отметить песни Дзукии, затем – Аукштайтии. Песни Сувалкии отсутствуют, мало песен из Жямайтии и Малой Литвы[4].

Очевидно, что, несмотря на преобладание авторских песен, более 30 процентов репертуара рок-групп связано с жанровыми и региональными особенностями литовской этнической музыки – отражаются примерно те же традиции, что в репертуаре пост-фольклорных ансамблей.

Перед тем, как начать анализировать 58 образцов репертуара фолк-джаза и *world music*, следует отметить, что эти два направления популярной музыки имеют много общего, поэтому точно определить принадлежность соответствующих коллективов и исполнителей к тому или другому направлению нелегко, порой даже невозможно. Коллективы равноправно участвуют в мероприятиях как фолк-джаза, так и *world music*, наконец,

---

Великого, фонд проекта *Движение этнической музыки в Литве в 70-х годах XX века – начале XXI века*; А – опись), p. 5–6. В дальнейшем сокращенно: *Dienoraštis* […].

[4] *Dienoraštis* [...], p. 10–25.

в их записях отчетливо заметно совпадение основных принципов этих двух направлений – первоисточник этнической музыки и джазовая импровизация.

Оценивая жанровый состав отобранного репертуара, можно сказать, что, в отличие от рок-групп, репертуар коллективов и исполнителей фолк-джаза и *world music* состоит не только из песен, но и из инструментальной музыки. Инструментальные произведения составляют около 37 процентов всего анализируемого репертуара. Остальные 63 процентов включают песни и иную вокальную музыку. Исполняются в основном литовские этнические песни (58 процентов репертуара). Из этнографических регионов особенно выделяется Дзукия – звучат 32 песни, в то время как Аукштайтия и Жямайтия представлены лишь одной песней. Исполняются и шесть вокальных импровизаций, основанных на фрагментах текстов литовских этнических песен в сопровождении инструментальной игры, свойственной направлению так называемого *прогрессивного* джаза. Из 18-ти инструментальных произведений 11 основаны на мелодике или интонации литовской этнической музыки, остальные семь произведений – не что иное, как импровизации на музыку других культур земного шара.

При сравнении репертуара фолк-джаза и *world music* с записями рок-музыки и пост-фольклора нетрудно убедиться, что, несмотря на существенные различия, общая тенденция остается прежней. Преобладают песни Дзукии, меньше внимания уделяется песням Аукштайтии и Жямайтии, а песенное наследство Сувалькии и Малой Литвы в поле зрения коллективов и исполнителей фолк-джаза и *world music* и вовсе не попадает.

Репертуар коллективов пост-фольклора

Анализ стилевых характеристик репертуара коллективов пост-фольклора показал, что преобладают одноголосные песни с инструментальным сопровождением, составляя около 58 процентов всего репертуара. Несколько таких одноголосных песен исполняется и без инструментального сопровождения. Одноголосно, но с инструментальным сопровождением нередко звучат песни не только Дзукии и Малой Литвы, но и многоголосные песни Аукштайтии. Сопровождение ведется в основном с помощью компьютерных технологий, электрических инструментов рок-музыки, но используются и этнические (канклес, лумздялис/свирель) и общекультурные инструменты (скрипка, барабан, акустическая гитара). Этнические мелодии, притом в большинстве случаев, звучат в

первозданном виде как цитаты, а инструментальное сопровождение, как правило, основано на ритме и приемах популярной музыки.

Одноголосные песни исполняются и в сопровождении второго голоса, даже полифоническим каноном. В отличие от народной традиции, этим песням придается не только вокально-инструментальный облик, но и постоянные ритмы популярной музыки. Свободная ритмическая пульсация, свойственная исполнению этнических одноголосных песен, в репертуаре коллективов пост-фольклора практически не наблюдается.

Многоголосные песни и сутартины занимают около 42 процентов вокального репертуара. Они также исполняются с инструментальным сопровождением, в ритмах популярной музыки. В танцевальных ритмах звучат практически все инструментальные произведения[5].

На диаграмме № 1 показано, что в репертуаре коллективов пост-фольклора стилевые свойства этнической музыки лучше всего сохранены при исполнении инструментальной танцевальной музыки – около 84 процентов записей. При исполнении сутартин эти свойства сохранены в 47 процентах, в то время как в 53 процентах записей наблюдается неполное соответствие. Однако ситуация с передачей этих характеристик при исполнении песен оказалась несколько иной: многоголосные песни в исполнении коллективов пост-фольклора соответствовали традиционному стилю в 35–37 процентах, а одноголосные – лишь в 30–33 процентах записей.

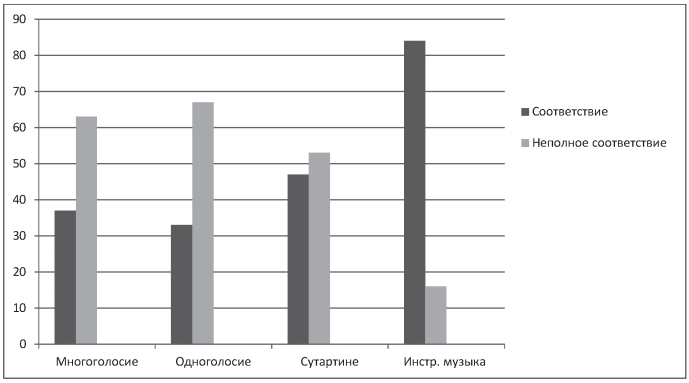


Диаграмма № 1. **Процентное соответствие записей коллективов пост-фольклора стилевым характеристикам этнической музыки (1993–2012 гг.)**

[5] *Dienoraštis* […], p. 6–7.

Инструментальное сопровождение и регулярный ритм популярной музыки влияет и на передачу ладовых особенностей исполняемых мелодий. Поскольку одноголосные и многоголосные песни в основном поются темперированным строем, свойственные им лады практически не выявляются. Темперированным строем исполняется и вся инструментальная танцевальная музыка, сутартины, некоторые звучащие даже без инструментального сопровождения одноголосные песни, хотя их интонированию натуральным строем, кажется, ничто не мешает.

В репертуаре коллективов пост-фольклора традиционные лады, как это видно из диаграммы № 2, передаются лишь в 33–35 процентах записей многоголосных песен и инструментальной танцевальной музыки, а при интонировании мелодий одноголосных песен и сутартин эти лады сохранены только в 25–28 процентах записей.

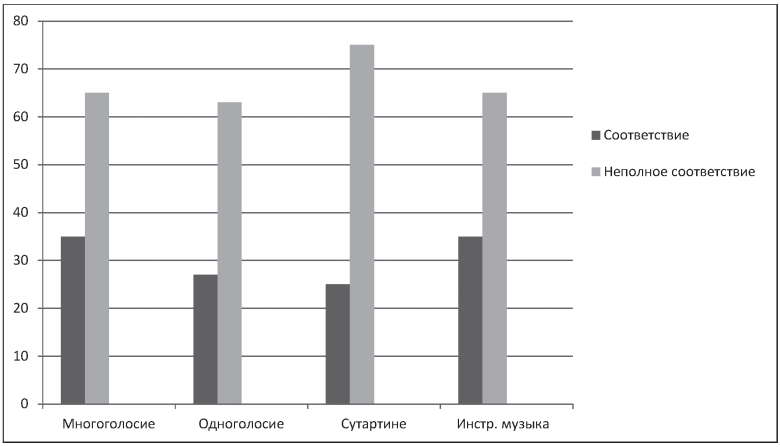


Диаграмма № 2. **Процентное соответствие записей коллективов пост-фольклора ладовым характеристикам этнической музыки (1993–2012 гг.)**

Однако не следует забывать, что анализируется нетрадиционное исполнение этнической музыки с применением средств современной популярной музыки и звуковых технологий. Следует отметить, что, несмотря на это, современные средства все-таки позволяют сохранить основные стилевые и ладовые свойства исполняемых мелодий, благодаря чему они становятся особенно привлекательными.

Из диаграммы № 3 видно, что коллективы пост-фольклора довольно широко применяют средства популярной музыки. Хотя мелодии народ-

ных песен, танцев и сутартин практически звучат в первозданном виде как цитаты, их исполнение полностью базируется на средствах разных направлений популярной музыки. Подобающим является стиль *диско*, черты которого отмечаются в 60 процентах многоголосных и 63 процентах одноголосных записей, а также в 75 процентах записей нетрадиционного исполнения сутартин.

Признаков стиля диско очень мало в записях инструментальной танцевальной музыки – лишь около 10 процентов. Наверно, это зависит от свойств самой музыки, для современного исполнения которой наиболее подходящими являются средства стиля кантри. Этот стиль присутствует в 85 процентах записей танцевальной музыки и отмечается почти в 10–15 процентах записей многоголосных песен.

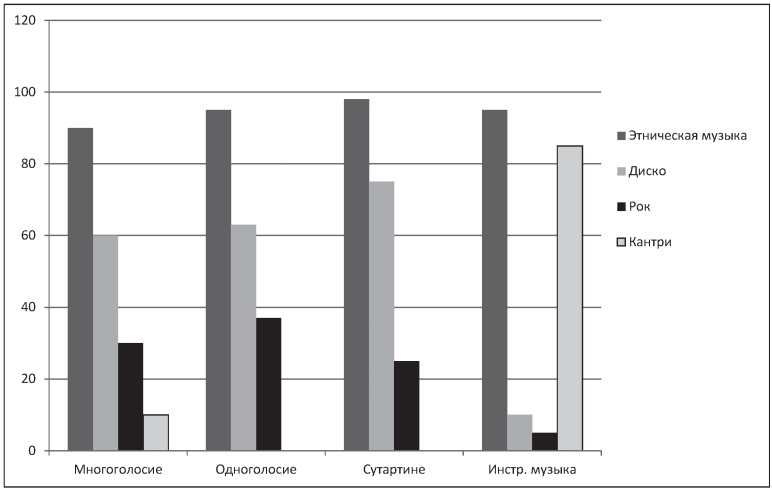


Диаграмма № 3. **Связь этнической и популярной музыки в репертуаре коллективов пост-фольклора по данным записей 1993–2012 гг. (в процентах)**

Черты рок-музыки, точнее – ее направлений, биг-бита и фолк-рока, отмечаются почти в 25–37 процентах анализированных записей. Свойства этого стиля более заметны в исполнении песен и сутартин, они довольно редко – в 5 процентах случаев – встречаются в записях инструментальной танцевальной музыки[6].

[6] *Dienoraštis* [...], p. 10.

Музыкальные свойства репертуара рок-музыки

Анализ репертуара групп рок-музыки показал, что подобающее место занимают одноголосные песни с инструментальным сопровождением (около 78 процентов репертуара). Одноголосно, с инструментальным сопровождением, звучат почти все авторские и большая часть этнических песен. Одноголосные песни Дзукии, Восточной Аукштайтии и Малой Литвы исполняются не только одноголосно, но и в сопровождении второго голоса, а также с припевом нехарактерного для литовской этнической музыки бурдона – нижнего протяжного голоса. Впрочем, одноголосно исполняются и несколько многоголосных песен Жямайтии.

Многоголосные авторские, этнические песни и сутартины в записях занимают около 22 процентов репертуара коллективов рок-музыки. Этнические песни многоголосно исполняются с начала до конца – это свойственно и народной традиции, однако авторские песни вторым голосом чаще всего сопровождаются лишь в припевах, что является характерной стилевой чертой не только рок-музыки, но и шлягеров, а также популярной музыки (Apanavičius 2008). Сутартины поются как традиционно: сразу двумя полифоническими голосами, сначала поочередно, а потом – обоими голосами вместе[7]. Примечательно, что в отличие от репертуара коллективов пост-фольклора, где мелодии этнической музыки в большинстве случаев исполняются как цитаты, в репертуаре групп рок-музыки они передаются в виде свободных парафраз, однако, сохраняя свои основные черты.

Исполнение всех этнических песен и сутартин основано на постоянной ритмике рок-музыки. Ритм поддерживается электрическими и акустическими гитарами, электронными клавишными, а иногда и этническими инструментами канклес. Характерной чертой исполнения этнических песен и сутартин коллективами рок-музыки являются инструментальные импровизационные вступления, проигрыши и окончания, где звучат не только электрические гитары, но и канклес, скрипка, лумздялис.

Мелодии одноголосных авторских песен групп фолк-рока и *heavy metal* с мелодикой литовской этнической музыки практически не связаны. Для них характерны интонации мировой рок-музыки, основанные на несложном повторении нескольких звуков разной высоты, довольно статическая и маловыразительная ритмика. Небольшая часть этих песен связана с мелодикой литовских народных романсов. Заметно, что такие песни значительно выразительнее; более одушевленными явля-

[7] *Dienoraštis* [...], p. 11–13, 15–16, 23.

ются и их тексты, в них выражается любовь к отчизне, стремление к героическому самопожертвованию и другие общечеловеческие мотивы.

Особой монотонностью и статикой выделяются мелодии репертуара групп *pagan metal*. В большинстве случаев они одноголосные, речитативные, более близки к мелодекламации, нежели к пению. Мелодии состоят из постоянно повторяемых двух-трех звуков, исполняемых в большинстве случаев «горловыми» голосами, сопровождаемых разными выкриками. Порой сложно разобрать и слова музыкальных произведений, трудно определить, на каком языке они исполняются. И только по названиям этих сочинений можно установить, что в них выражается стремление к изображению мифологических существ, языческих обрядов, мотивов героического прошлого, персонажей литовского фольклора и легенд[8].

Репертуар групп *pagan metal*, без всякого сомнения, продолжает мировые традиции *heavy metal* (тяжелого рока), которому свойственны «“металлическая” символика, гробы, кресты [...], форсированный звук инструментов, истерические выкрики исполнителей, их особое поведение, восхваление сатаны в текстах песен» (Avramecs, Muktupāvels 2000: 243).

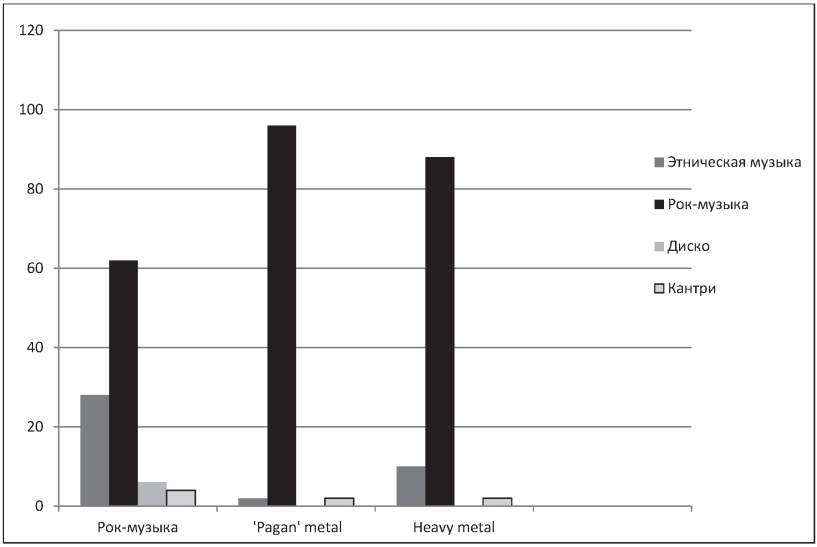


Диаграмма № 4. **Соотношение записей коллективов рок-музыки с этнической и популярной музыкой (1993–2012 гг., в процентах)**

[8] *Dienoraštis* [...], p. 18–22.

Из диаграммы № 4 очевидно, что больше всего со свойствами этнической музыки связан репертуар тех коллективов рок-музыки, которые себя именуют группами фолк-рока, *world music* и модернизированного фольклора. Свойства этнической музыки просматриваются почти в 28 процентах их записей. Эти коллективы около 62 процентов своего репертуара исполняют в стиле рок-музыки, однако заметна и стилистика диско и кантри (соответственно, около 6 и 4 процентов), выражающаяся в основном в использовании постоянного усиленного ритма и многочисленных импровизациях, исполняемых на этнических и общекультурных музыкальных инструментах.

Как показал анализ, репертуар групп *pagan metal* связей с этнической музыкой практически не имеет, однако в 2 процентах случаев могут отмечаться параллели в программности исполняемых сочинений. То же самое можно сказать и о 2 процентов связей со стилем кантри, поскольку эти группы используют традиционные канклес и играют импровизации на этом инструменте. Основная часть репертуара (около 96 процентов) групп *pagan metal* – примеры мировой музыки *heavy metal*, лишь обогащенные символами литовского фольклора и легенд. Анализ записей группы *Тандертейл*, представителя направления *heavy metal,* показывает, что связь с литовским песенным фольклором, правда, довольно поздним – литературным, все-таки существует и заметна примерно в 8 процентах записей. То же самое можно сказать и о связи с музыкой кантри, поскольку *Тандертейл* использует современную модифицированную бирбине (инструмент типа жалейки) и прибегает к расширенным инструментальным импровизациям, характерным кантри-музыке.

Связь записей коллективов фолк-джаза и *world music* с этнической музыкой

Как показал анализ отобранного репертуара, 32 из исполняемых 34 литовских этнических песен (58 процентов всех произведений) являются одноголосными, два – многоголосными. Несколько одноголосных песен Дзукии исполняются в сопровождении второго голоса, который в записях ведет та же исполнительница. Остальные шесть одноголосных произведений более близки не к этническим или авторским песням, а к вокальным произведениям современной академической музыки. Со стилистикой *world music* и фолк-джазом их связывает не сама мелодика, а постоянное повторение несколько слов или их сочетаний (характерно для этнических и литературных песен), в то же время влияние акаде-

мической музыки отражает минималистский стиль, утвердившийся в творчестве литовских композиторов с 70-х годов XX века.

Одноголосные этнические песни и аналогичные вокальные произведения исполняются с инструментальным сопровождением в ритмах свинга джазовой музыки, а также биг-бита, фолк-рока, иногда – музыки стиля диско. Более свободной ритмики, характерной для так называемых направлений *прохладного*, *свободного* и *смешанного* прогрессивного джаза (Avramecs, Muktupāvels 2000: 210–214) при этом не наблюдается. Отсутствует и свойственная одноголосным этническим песням свободная ритмическая пульсация.

С таким же инструментальным сопровождением и в том же ритме исполняются и многоголосные этнические песни.

Пять инструментальных произведений основаны на импровизации мелодий сутартин, остальные 13 – на импровизации на темы литовской и мировой этнической музыки.

Мелодии этнических песен, как и в случае с репертуаром коллективов пост-фольклора, исполняются чаще всего как цитаты, а не как парафразы, как это отмечалось в исполнении этих песен группами рок-музыки. Сохраняются и их тексты, ради этого отсутствует одна из основных черт стилистики джаза – вокальные импровизации. Вместо этого звучат инструментальные импровизации. Используются традиционные для современного исполнения синтезаторы, электрические и акустические гитары, саксофон, фортепиано, ударные, а также этнические (канклес, лумздялис, бирбине, скудучяй либо многоствольная флейта) и общекультурные инструменты (скрипка, губная гармонь).

На диаграмме № 5 показано, что репертуар коллективов и исполнителей фолк-джаза и *world music* связан с литовской этнической музыкой примерно так же, как и репертуар пост-фольклора. Связи с этнической музыкой отмечаются почти в 93–97 процентах репертуара. Однако в отличие от репертуара коллективов пост-фольклора, в произведениях обеих групп популярной музыки очевидны связи и с этнической музыкой других мировых культур. Очевидно также, что в репертуаре обоих направлений ярко отражена и стилистика современного прогрессивного джаза – от 76 процентов в *world music* до 97 процентов в фолк-джазе, благодаря чему все упомянутые коллективы и исполнители, независимо от того, как они себя называют, должны быть причислены к разряду представителей джазовой музыки.

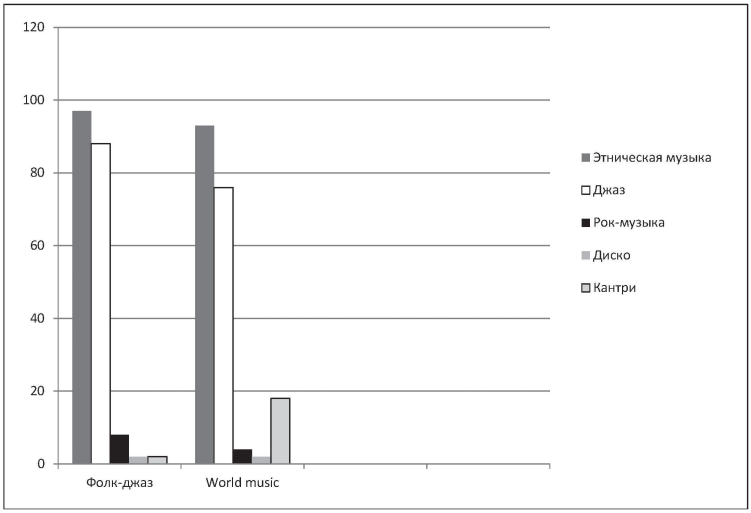


Диаграмма № 5. **Соотношение записей коллективов фолк-джаза и *world music* с этнической и популярной музыкой (1996–2012 гг., в процентах)**

Вместе с тем выявляется, что связи со стилистикой рока и музыки диско довольно несущественны – соответственно, лишь 4 процентов в репертуаре *world music* и 8 процентов в музыке фолк-джаза. Более заметна связь со стилем кантри (около 18 процентов репертуара *world music*). И только около 2 процентов музыки фолк-джаза могут быть отнесены к этому стилю, что является совершенно несущественной чертой всего анализированного репертуара[9].

Из этого можно сделать вывод, что направления фолк-джаза и *world music* в своей деятельности основываются практически на всех особенностях популярной музыки, успешно совмещая их с этнической музыкой.

Выводы

Анализ записей популярной музыки 1993–2012 годов и их сравнение с архивными и современными фольклорными записями литовской этнической музыки показывает, что в репертуаре коллективов популярной музыки этническая музыка занимает значительное место, однако чаще исполняются песни, а инструментальная музыка – реже.

[9] *Dienoraštis* [...], p. 27.

Преобладает наследие Дзукии, фольклору остальных регионов уделяется меньше внимания. Исполняются и народные романсы, а также литературные песни. Жанровая и региональная закономерность почти полностью отвечает принципам репертуара фольклорных ансамблей.

Мелодии этнической музыки в репертуаре коллективов пост-фольклора, фолк-джаза и *world music* чаще всего исполняются как цитаты, в то время как группы рок-музыки широко используют парафразы мелодий и фрагменты текстов песен, стремясь передать мифологические и легендарные образы исторического прошлого.

Исполнение этнической музыки успешно совмещается с современными средствами популярной музыки, благодаря чему репертуар коллективов всех проанализированных направлений популярной музыки становится более привлекательным.

Несмотря на влияние средств и звуковых технологий на современную популярную музыку, стилевые и ладовые свойства литовской этнической музыки сохраняются и передаются довольно успешно, что позволяет считать репертуар коллективов популярной музыки составной частью развития движения этнической музыки.

Ethnic Music in the Repertoire of Lithuanian Groups of Popular Music at the End of the 20th Century – the Beginning of the 21st Century: Musical Aspects

Romualdas Apanavičius

Summary

The paper presents the description of the research results of the project *Ethnic Music Revival Movement in Lithuania from the 1960s to the 2010s* carried out at Vytautas Magnus University in 2011–2015. The research was funded by the European Social Fund under the Global Grant measure (Nr. VP1-3.1-ŠMM-07-K-01-161).

The problems with the reflection of the musical features of ethnic music in the repertoire of the collectives of popular music at the end of the 20th century – the beginning of the 21st century are analysed on the basis of 376 contemporary sound records from the years 1993–2012. The characteristics of ethnic music have been utilized by the 5 Lithuanian *post-folklore*, 4 *folk-rock*, *3 'pagan' metal*, 1 *heavy metal*, 3 *folk-jazz* and *world music* collectives founded since the restoration of Lithuanian independence.

There were 155 records of post-folklore, 186 – of the groups playing folk-rock and 58 examples of music played by folk-jazz and world music collectives.

Taking the melodic and rhythmic elements of ethnic or late 'literary' music as the basis, these ensembles inter-weave them with the rhythms and harmonies of contemporary music, adding electronic music instruments.

The repertoire of post-folklore collectives is based mainly on the melodies of folk songs (61%) and dances (34%) which are performed using the means of *disco* (60–63% of the songs performed), *rock* (25–37%) and *country* (10–15% of songs and about 85% of dances) music. Polyphonic sutartinė are of about 5% of the repertoire of these collectives. This kind of ethnic music is mostly performed using the means of disco music (about 75%) (Diagram No. 3).

Melodies of folk songs and dances make a noticeable part in the music of folk-rock (about 34%), folk-jazz and world music groups (about 70%).

The analysis of the styles of folk songs used in the repertoire of these groups reveals that the prevailing style is monophony (about 60%), while the polyphony makes about 40%. About 35–37% of parallel and more than 30–33% of monody songs, 47% samples of vocal and instrumental polyphony and even 84% of instrumental dance music performed by the collectives of post-folklore correspond to the traditional styles of folk music (Diagram No. 1). However, the coordination of the modes of the revived repertoire of post-folklore and the modes of traditional music is less successful, because the main part of the records is performed on the way of temperation. For this reason, only about 33–35% of the modes of the parallel songs and about 25–28% of the modes of the monody and sutartinė correspond to the modes of the traditional ethnic music (Diagram No. 2).

Melodies of ethnic music in the repertoire of the post-folklore, folk-jazz and world music groups are mostly performed in the authentic way, like quotations, though these melodies in the records of the collectives of rock music are interpreted as paraphrases. In the music of the groups of 'pagan' metal, which are the representatives of the 'heavy metal' branch of world rock music, one can find the fragments of the texts of Lithuanian folk songs, as well as folklore and mythological images that represent the motifs of ethnic, cultural and social history.

In general, the connection with the traditions of folk performance and intonation are noticeable in about 84% of post-folklore (Diagram No. 3), about 28% of folk-rock (Diagram No. 4) and in about 97% repertoire of folk-jazz and world music (Diagram No. 5) groups of popular music.

Having done the research, it is possible to draw the conclusion that all the mentioned groups of Lithuanian popular music have a close connection with the heritage of folk music traditions, because a noticeable part of the repertoire of these collectives is based on the features of ethnic music. The means of contemporary music, namely the use of electronic musical instruments while performing folk melodies, are the features of the current point of view on the traditions and modernity which are characteristic of the development of popular music in other countries.

Key words: Lithuania, ethnic music, popular music, rock, jazz, folklore.

Литература и другие источники

Apanavičius, Romualdas (2008). Etninė ir "pop" muzika: sąsajų klausimai. *Etninės kultūros tęstinumas ir iššūkiai šiuolaikinėje visuomenėje.* Mokslinių straipsnių rinkinys skirtas Lietuvos vardo tūkstantmečio paminėjimui. Klaipėda: Klaipėdos kolegija, Klaipėdos universiteto leidykla, 2008, p. 109–120

Avramecs, Boriss, & Valdis Muktupāvels (2000). *Pasaulio muzika*. Vilnius: Kronta

Dienoraštis (2011–2014). Romualdas Apanavičius. Projekto *Etninės muzikos gaivinimo judėjimas Lietuvoje XX a. 7 deš. – XXI a. pr.* Nr. 7, 2014. V D U E M G P, A 22 (Архив кафедры Студий культур и этнологии Университета имени Витаутаса Великого, фонд проекта *Движение этнической музыки в Литве в 70-х годах XX века – начале XXI века*; A – опись)

Klova, Algirdas (2012). Post folkloras or world music Lietuvoje. *Radikaliai,* kovo 14. d. http://www.radikaliai.lt/radikaliai/778-post-folkloras-ir-world-music-lietuvoje (просмотр 5 октября 2014)

Nakienė, Austė (2006). Lietuva, tu mums šventa! Antitarybinis rokas ir patriotinis hiphopas. *Tautosakos darbai* XXII. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 180–188

Stankutė, Akvilė (2013). *Postfolkloro atlikėjai ir kolektyvai Lietuvoje*. Magistro darbas. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas

Апанавичюс, Ромуальдас (2015). Музыкальные аспекты движения этнической музыки в Литве в 70-х годах XX века – начале XXI века. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais* VII. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: DU Akadēmiskais apgāds *Saule*, 41.–59. lpp.

Music of *Mournful Lamentations* in Latvia: Local or Non-Local Tradition?

Dr. Ethnology **Alfonsas Motuzas**
Professor at Vytautas Magnus University, Kaunas

Introduction

While working in the universities of Latvia and attending Catholic churches during Lent, the author has heard time and again the singing of the *Mournful Lamentations* (*Rūgtas asaras* – in Latvian). It is noticeable that in Latvia the melodies are different from the Lithuanian ones. This fact has led to the question: why do the melodies differ and what has influenced it? In order to answer the question, the published literature and sources were used: in Latvia, besides liturgical prayer and hymnal books *Teicit Kungu* (1990: 58–70) and *Slavējiet Kungu* (1994: 64–78) and a canticle book *Teicit Kungu* (1986: 59–66), other sources about the *Mournful Lamentations* were not found. In Lithuania, the music of the *Mournful Lamentations* is discussed in the textbook for higher education establishments *Katalikų liaudies pamaldumo praktikos Lietuvoje* ("Practices of Catholic Folk Devotion in Lithuania") written by the author of this article (Motuzas 2005). The melodies of these canticles are thoroughly presented in Polish the hymnal books *Śpiewnik kościelny* (Siedlecki 1994: 776–780), *Śpiewnik liturgiczny* (1998: 494–498) and *Abba – Ojcze* (2005: 298–302).

Having considered the above mentioned materials, the music of the canticles of the *Mournful Lamentations* was chosen as the **object of the research**.

The aim of the research: to analyse the music of the *Mournful Lamentations*.

The objectives of the research:

- briefly present the historical origin of the devotional practice of the *Mournful Lamentations*;
- present the musical examples of Latvian, Lithuanian and Polish canticles of the *Mournful Lamentations*;
- carry out the comparative analysis of the presented melodies;
- draw conclusions.

The hypothesis of the research: the music of the *Mournful Lamentations* in Latvia is not of local origin; it is borrowed and mixed with local traditional tunes.

The methodology of the research: retrospective analysis, synthesis and comparative analysis.

The origin of the devotional practice of the *Mournful Lamentations*

The *Mournful Lamentations* are one of Catholic Church's Additional prayers or the practice of folk devotion. They are sung during Lent before or after the Holy Mass in churches, churchyards, open spaces near crosses, or at home. In the Latvian language, this devotional practice is called *Rūgtas asaras*, but in Eastern Latvia – Latgale – *Ryugtōs sōpes*.

The historical data show that the pioneers of devotional practice of the *Mournful Lamentations* are the Poles who created the genre of the Passion called 'lamentations' ('lamento' in Italian means 'lament' or 'weep') for Lent in the 15th century (*Droga Krzyżowa* 1987: 26). In 1616, in Kalwaria Zebrzydowska (10 km from Krakow), a chapel called *Gorskie żale* (*Mournful Lamentations*) was built on the Way of the Cross with its own dedicated prayer and canticle (Chadam 1984: 12). Soon after that the brotherhood of St. Roch established at the Church of St. Cross in Warsaw by the bishop of Poznan Stepan Wierzbowski began to spread the cult of the *Mournful Lamentations* all over Poland (Vaišnora 1958: 77). At the end of the 18th century, Pope Pius VI and at the beginning of the 19th century Pope Pius VII confirmed this devotional practice for Poland, Lithuania and Latvia (*Encyklopedia Katolicka* 1989: 1310). It shows that the *Mournful Lamentations* devotional practice originates in Poland.

The structure of the *Mournful Lamentations* is comprised of three parts. All three parts share the same Hymn (*Rūgtas asaras* – in Latvian) of the beginning. After that a reading is read, which provides the theme for reflection and the intention. The reading is followed by a canticle, the hymn *Lai žālums rūnās*. Then follows the lament *Rauda Jezus, brīsmeigai krysta nōvei*, the final part of which is *In Excelsis Deo* (*Esi sveicynōts* – in Latgalian). After it a canticle dedicated to the Mother of God Mary is sung (*Ak, es Mōte*). The *Mournful Lamentations* end with the Hymn *Tu, kurs par mums esi cītis* (*Teicit Kungu* 1986: 59–66).

Considering this structure we can see that its core is comprised of canticles. Therefore, let us look closer at the music of the *Mournful Lamentations*.

The music of the *Mournful Lamentations*

The *Mournful Lamentations* are a dramatized reflection of the Passion of Christ weaved with music. Since this reflection takes place during Lent, musical instruments are not used for its performance (*Liturgijos apžvalga* 1996: 74).

While discussing the music of these canticles, it is necessary to review their origin. For this purpose we will note the original orthography: the *Mournful Lamentations* are called *Rūgtas asaras* in Latvia, *Gorskie żale* in Poland and *Graudūs verksmai* in Lithuania.

The first canticle of the *Mournful Lamentations* is the Hymn of the beginning (*Rūgtas asaras* – in Latvian, *Ryugtōs sōpes* – in Eastern Latvia). Polish *Encyklopedia Katolicka* indicates that the lyrics and the melody of this canticle are of the 18th century Polish origin (*Encyklopedia Katolicka* 1989: 1310).

Example 1. **Latvian melody *Ryogtōs sōpes*: the Hymn of the beginning (*Teicit Kungu* 1986: 60)**

Example 2. **Polish melody *Gorskie żale*: the Hymn of the beginning (Siedlecki 1994: 776)**

Example 3. **Lithuanian melody *Graudūs verksmai*: the Hymn of the beginning (Motuzas 2005: 60)**

It is obvious that Polish and Lithuanian melodic lines are the same, only the tonalities are different, while Latvian one is completely original. This allows denying the proposition of *Encyklopedia Katolicka* that the melody of this canticle is of Polish origin from the 18th century.

The second canticle of the *Mournful Lamentations* is the Hymn. *Encyklopedia Katolicka* also notes that the lyrics and the melody of this canticle are of the 18th century Polish origin (*Encyklopedia Katolicka* 1989: 1310).

It is obvious that the examples of Latvian and Polish melodies are almost identical, except that Latvian is at times more vivid. Also their tonalities are different. The Latvian melody is original in its tune and rhythm. The analysis of the melodies of these canticles reveals that the Latvian melody is a copy of the melody of Polish canticle combined with the local tunes.

Example 4. **Latvian melody of the canticle *Lai žālums rūnās* from *Rūgtas asaras* (*Teicit Kungu* 1986: 61)**

Example 5. **Polish melody of the canticle *Żal duszę ściska* from *Gorskie żale* (Siedlecki 1994: 777)**

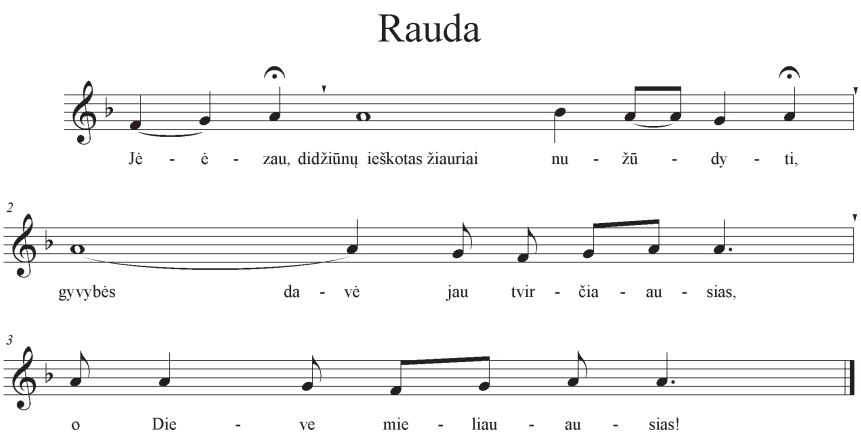
Example 6. **Lithuanian melody of the canticle *Giesmė* from *Graudūs verksmai* (Motuzas 2005: 60)**

The third canticle of the *Mournful Lamentations* is the Lament. Polish musicologists agree that this canticle originates from Latin Gregorian chant, which, together with Christianity, reached Poland and later Lithuania and Latvia (Motuzas 2005: 59).

We can see that Polish and Lithuanian melodies are almost the same. They are of Latin Gregorian chant type and differ in tonalities. The Latvian melody is original.

Example 7. **Latvian melody of the canticle *Jezus, brīsmeigai krysta nōvei* from *Rūgtas asaras* (*Teicit Kungu* 1986: 62)**

Example 8. **Polish melody of the canticle *Jezu, na zabicie* from *Gorskie żale* (Siedlecki 1994: 778–779)**



Example 9. **Lithuanian melody of the canticle *Rauda* from *Graudūs verksmai* (Motuzas 2005: 61)**

The final part of the canticle *Lament* is *In Excelsis Deo*. The Polish hymnal books state that it is of the 18th century Polish origin (*Abba – Ojcze* 2005: 298).

Having compared the examples of this canticle we can see that Latvian and Polish melodies are almost identical. The Latvian melody is mixed with local tunes that are revealed by a peculiar rhythm and tonality. The Lithuanian melody is original.

Example 10. **Latvian melody of the canticle *Esi sveicynōts* from *Rūgtas asaras* (*Teicit Kungu* 1986: 63)**

Example 11. **Polish melody of the canticle *Bądź pozdrowiony* from *Gorskie żale* (Siedlecki 1994: 780)**

Example 12. **Lithuanian melody of the canticle *Garbė Tau, Jėzau* from *Graudūs verksmai* (Motuzas 2005: 61)**

The fifth canticle of the *Mournful Lamentations* is dedicated to the Mother of God Mary. In the Polish hymnal books this canticle is presented as a 'lamentation'. At the beginning of this article we have mentioned that the pioneers of the devotional practice of the *Mournful Lamentations* are the Poles who created this genre of the Passion for Lent in the 15th century (*Droga Krzyżowa* 1987: 26).

Example 13. **Latvian melody of the canticle *Ak, es Mōte* from *Rūgtas asaras* (*Teicit Kungu* 1986: 64)**

Example 14. **Polish melody of the canticle *Ach, ja Matka tak żałosna* from *Gorskie żale* (Siedlecki 1994: 780)**

Example 15. **Lithuanian melody of the canticle *Skundas* from *Graudūs verksmai* (Motuzas 2005: 62)**

We can see that all these melodies are similar but their rhythms and tonalities differ, which shows that the Latvian melody is of Polish origin but mixed with local tunes.

The *Mournful Lamentations* end in the Hymn of the ending. The historical sources mention that the author of its lyrics and music is thought to be the Pole Wladyslaw from Goleniow (Vaišnora 1958: 173).

The analysis of the melodies shows that the Latvian canticle is in minor; it starts with the major dominant, ends in the first degree and its rhythm is 4/4 and 6/4. The Polish melody is shorter. It is in minor and of Gregorian chant type. The Latvian and the Polish melodies are similar. The Lithuanian one is original and distinctive. The melody of Latvian canticle is of Polish origin mixed with local tunes.

Example 16. **Polish melody of the canticle *Któryś z anas cierpiał rany* from *Gorskie żale* (Siedlecki 1994: 124)**

Example 17. **Latvian melody of the canticle *Tu, kurs par mums esi cītis* from *Rūgtas asaras* (*Teicit Kungu* 1986: 65)**

Example 18. **Lithuanian melody of the canticle *Kurs už mus kaltus kentėjai* from *Graudūs verksmai* (Motuzas 2005: 62)**

Conclusions

The research allows drawing the following conclusions:

- The Catholic folk devotional practice of the *Mournful Lamentations* and Latvian melodies of its canticles has originated in Poland.
- Having reviewed Latvian, Lithuanian and Polish melodies of the canticles of the *Mournful Lamentations* we can see that four of the Latvian canticles are of Polish origin mixed with local tunes, and two are of Latvian origin.

The conclusions justify the hypothesis that Latvian music of the *Mournful Lamentations* is not of local origin; it is borrowed and mixed with local tunes.

Rūgto asaru mūzika Latvijā – lokāla iezīme vai plašāka mēroga fenomens?

Alfons Motuzs

Kopsavilkums

Rūgto asaru dziedājumus atskaņo tikai Latvijā, Lietuvā un Polijā. To pamatā ir katoļu lūgšanu teksti, un šo tradīciju sākotnēji iedibināja poļu mūki, 15. gadsimtā radot īpašu sēru dziesmu žanru. Latvijā *rūgto asaru* dziedājumus izpilda pirms un pēc mesas Lielā Gavēņa laikā – baznīcās, baznīcu dārzos, pie krustiem, mājās. Kopumā ir seši *rūgto asaru* dziedājumi. Tomēr svarīgi rast atbildi uz jautājumu: vai tie atspoguļo lokālu Latvijas tradīciju, vai tomēr aizgūti no ārpasaules?

Raksta mērķis bija izpētīt *rūgto asaru* mūzikas iezīmes. No tā izrietēja raksta uzdevumi:

- aplūkot dažādus *rūgto asaru* dziedājumu piemērus,
- veikt to salīdzinošu analīzi,
- sniegt rezumējumu par šo dziedājumu īpatnībām.

Pētījuma rezultāti rosināja šādus secinājumus:

- latviešu *rūgto asaru* lūgšanu tradīcijas un atbilstošās mūzikas pirmsākumi meklējami Polijā,
- četru dziedājumu melodijas ir poļu cilmes, tomēr vienlaikus tajās jūtams latvisks kolorīts,
- divu dziedājumu melodijas radušās Latvijā.

Secinājumi apstiprina hipotēzi, ka latviešu *rūgto asaru* dziedājumi nav lokālas cilmes, bet aizgūti no Polijas un laika gaitā ieguvuši latvisku kolorītu.

Atslēgvārdi: Latvija, reliģija, *rūgtās asaras*, nacionālās lūgšanu tradīcijas, mūzika, dziedājumi.

References

Abba – Ojcze (2005). Pieśni i piosenki religine. Zebrał i opracował ks. Hieronim Chamski. Płock: Widawnictwo Hejnał *Płock*

Chadam, Augustyn (1984). *Śpiewnik Kalwaryjski*. Kalwaria Zebrzydowska: Calvarianum

Droga Krzyżowa (1987). Dzieje nabożeństwa i antologia współczesnych tekstów Opr. ks. Jerzy Kopeć. Poznań: Księgarnia Św. Wojciecha

Encyklopedia Katolicka (1989). T. 5. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL

Liturgijos apžvalga (1996). Parengė Onutė Baliūnaitė; Eugenija Bedalytė. Tekstus papildė kun. Vidmantas Šimkūnas. Kaunas: Tarpdiecezinės katechetikos komisijos

Motuzas, Alfonsas (2005). *Katalikų liaudies pamaldumo praktikos Lietuvoje*. Vadovėlis aukštosioms mokykloms. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas

Siedlecki, Jan (1994). *Śpiewnik Kościelny*. Wydanie XXXIX. Kraków: Wydawnictwo działa przy Instytucie Teologicznym Księży Misjonarzy

Slavējiet kungu (1994). Lūgšanu un dziesmu grāmata katoļiem. Rīga: Rīgas metropolijas kūrija

Śpiewnik liturgiczny (1998). Lublin: Towarzystwo Naukowe Katololickiego uniwersytetu Lubelskiego

Teicit Kungu (1986). Goreigōs dzīsmes. Rīga: 1. Reigas Metropolijas Kurija

Teicit Kungu (1990). 1186–1986 Kristticeibas 800 g. pīmiņai Mōras zemē. Rīga: Reigas Metropolijas Kurija

Vaišnora, Juozas (1958). *Marijos garbinimas Lietuvoje*. Roma: Lietuvių katalikų MA

Прогрессив-рок: проблемы стилевой идентификации и эволюции

Dr. art. **Елена Савицкая**
Старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, Москва

Проблемы рок-музыки вызывают устойчивый интерес исследователей – историков, социологов, культурологов, искусствоведов. Вместе с тем, эта область неакадемического искусства остается одной из малоизученных, ведь рок-музыка сложно поддается обычным аналитическим методам в силу специфики своих выразительных средств и неустойчивости категориального аппарата. Актуальными при исследовании рока становятся вопросы, связанные со стилем (насущные и для академического музыкознания). За более чем пятидесятилетнюю историю рок-музыки в её рамках сложилась разветвленная система стилей, процесс развития которой продолжается до сих пор. Большинство стилей рок-музыки, как и в джазе, обладают своими характерными комплексами признаков и особенностей звучания, которые без особого труда различаются на слух и становятся основой для стилевой классификации. При этом в структуру стиля в рок-музыке, как правило, также входят и различные внемузыкальные факторы – например, имидж исполнителей, особенности поведения на сцене, визуальные образы (оформление обложек музыкальных альбомов и так далее). В целом, стиль в рок-музыке можно охарактеризовать как систему художественного мышления и социально-эстетических концепций, воплощаемую в конкретных формах звукового материала[1].

Среди десятков стилей рок-музыки особое место занимает прогрессив-рок. Это направление сложилось на рубеже 1960–1970-х годов в Великобритании и затем распространилось по всему миру. Прогрессив-рок – один из ключевых стилей рок-музыки, оказавший значительное воздействие на её развитие, расширение выразительных средств, художественных возможностей, взаимодействие с другими пластами музыкальной культуры, и при этом практически всегда остававшийся вне зоны массовой популярности. В числе выдающихся представителей англо-

[1] Это определение опирается на известную дефиницию стиля в музыке, данную российским музыковедом Лео Мазелем (Мазель 1979: 7).

американского прогрессив-рока разных лет – такие весьма известные, обладающие яркой индивидуальностью коллективы, как *Procol Harum*, *King Crimson*, *Van Der Graaf Generator*, *ELP*, *Genesis*, *Yes*, *Jethro Tull*, *Camel*, *Caravan*, *Rush*, *Marillion*, *Dream Theater*, *The Flower Kings* и другие. Среди прогрессив-роковых групп стран Балтии и России можно отметить *Mess*, *In Spe*, *Kaseke*, *Synopsis*, *Автограф*, *Вежливый отказ*, *Джунгли* и другие ансамбли.

Само обозначение *прогрессив* (англ. *progressive*) происходит от слов *прогресс*, *прогрессивный*[2]. Музыкальный термин с приставкой *прогрессив* – прогрессив-джаз – использовался в джазе уже в 1940-е годы: его изобрел американский пианист и бэндлидер Стен Кентон (*Stan Kenton*) для обозначения особенностей звучания собственного оркестра, нетипичных для «традиционного» джаза. Но между джазовой и рок-интерпретациями «прогрессивности» много общего: стремление к необычности звучания, сложности, новизне, экспериментальности. Вернувшись в музыкальный лексикон в конце 1960-х, понятие *прогрессив* в статьях рок-критиков поначалу обозначало некие новые, необычные элементы в стилистике и аранжировках некоторых рок-групп, и уже затем закрепилось как стилевое определение. Само явление продолжает вызывать большой интерес исследователей и в наши дни: назовем монографии Эдварда Макана (Macan 1997), Пола Хегарти и Мартина Холлиуэлла (Hegarty, Halliwell 2011), Эймерика Леруа (Leroy 2011), *The Progressive Rock Handbook* («Путеводитель по прогрессив-року») Джерри Лаки (Lucky 2008), книги российских исследователей Анатолия Цукера (Цукер 1993), Валерия Сырова (Сыров 2008), автора данной публикации (Савицкая 2015); существуют также специализированные интернет-порталы, рок-энциклопедии, журналы и др. Однако дать определение прогрессив-рока ввиду разнообразия и обширности данного явления – достаточно сложная задача, которую мы попытаемся решить в ходе рассуждений на протяжении этой статьи.

Прогрессив-рок изначально складывался как синтетический стиль, аккумулируя черты рока, академической музыки, джаза и фольклора. Отличительными чертами этого направления стали сложность и разнообразие – композиционное, музыкально-лексическое, образно-идейное. Прогрессив «поворачивается лицом» к классическому наследию, от которого рокеры до этого пытались отмежеваться (вспомним хотя бы из-

[2] Согласно определению *Толкового словаря русского языка* Сергея Ожегова и Натальи Шведовой, прогресс – поступательное движение, улучшение в процессе развития. Прогрессивный: 1) ведущий или стремящийся к прогрессу, передовой; 2) постепенно усиливающийся, возрастающий (Ожегов, Шведова 1992: 9).

вестный рок-н-ролл 1950-х *Roll Over Beethoven*, в котором творчество великого классика оценивается в весьма ироническом ключе). Среди прогрессив-роковых музыкантов немало артистов с профессиональным музыкальным образованием: назовем Керри Минниэра (*Kerry Minnear)* из *Gentle Giant*, Карла Дженкинса (*Karl Jenkins*) из *Soft Machine*, Рика ван дер Линдена (*Rick van der Linden*) из голландской группы *Ekseption*, Дэррила Уэя (*Darryl Way*) из *Curved Air*, Тони Кея (*Tony Kaye*) и Рика Уэйкмана (*Rick Wakeman*) из *Yes*. Свой интерес к музыке различных историко-стилевых эпох они сочетали с любовью к рок-драйву и новому «электрическому» звучанию. Среди прогрессив-рокеров было немало и выпускников художественных колледжей. Вообще, увлечение «классикой», джазом, литературой, живописью, философией, саморазвитием было общим признаком эпохи конца 1960-х – начала 1970-х. В своем творчестве музыканты много экспериментировали, стремились к усложнению композиционных структур, укрупнению формы, выходу за пределы основных гармонических функций и элементарного бита, обогащению саунда, углублению содержания.

Прогрессив-рок – один из наиболее интеллектуальных стилей рок-музыки, он редко бывает прямолинейно социален и злободневен, и главное в нём – не отражение любовно-бытовых перипетий жизни «простого парня, как ты и я». Образно-поэтическая сфера прогрессив-рока тяготеет к психологичности, возвышенности, лиричности, нередко – фантазийности, сюрреалистичности. При этом значительную долю произведений прогрессив-рока составляет сугубо инструментальная музыка, что позволяет воспринимать её с позиций чистого искусства. Этим прогрессив-рок разительно отличается от многих других направлений: блюз-рока, хард-рока, фолк-рока, а тем более таких социально-ангажированных стилей, как панк, альтернативный рок и другие.

Какое же место занимает прогрессив-рок в стилевой системе рок-музыки? Если представить эту систему достаточно упрощенно, то её ядром станут наиболее «корневые», ранние направления-прародители – рок-н-ролл, ритм-н-блюз, бит-музыка. Вокруг них будут располагаться генетически связанные с ними блюз-рок, психоделический рок, хард-рок, фолк-рок, на различных пересечениях «кристаллической решетки» – более поздние панк-рок и «новая волна», хэви-метал с его многочисленными разновидностями, «альтернатива» и пост-рок... Прогрессив-рок же окажется где-то на периферии этой системы – как в плане связи со стилевым ядром, так и с точки зрения популярности. За исключением периода своего расцвета в первой половине 1970-х годов прогрессив-рок, как уже говорилось, оставался вне хит-парадов и массовой извест-

ности, будучи достоянием искушённой публики и знатоков. На то, безусловно, были свои причины – как уже упоминавшаяся чрезмерная интеллектуальность и усложненность выразительных средств, не соответствовавшие родовым качествам рока, так и сама синусоида исторического развития рок-музыки.

В своей истории прогрессив-рок прошёл три волны развития. Первую, самую большую и бурную, можно обозначить как «классический» прогрессив-рок. Эта волна началась на рубеже 1960–1970-х годов, на исходе молодежных революций, она включила период расцвета в первой половине 1970-х и спад творческой активности в конце десятилетия. Спад был связан с воздействием новых стилей – панк-рока, с одной стороны, и диско-музыки, с другой, а также сменой поколений и общим кризисом в развитии рок-движения. Под влиянием внешних факторов и в стремлении как-то удержаться в новой реальности прогрессив-рок и сам пытался мимикрировать под поп-музыку; однако многие коллективы не сумели или не пожелали адаптироваться и распались. Вторая волна была достаточно слабой – это попытка возрождения прогрессив-рока в начале 1980-х, давшая жизнь таким новым разновидностям стиля, как неопрогрессив и прогрессив-метал, и в конце десятилетия также почти сошедшая на нет. И, наконец, третья волна, начавшаяся в середине 1990-х под влиянием нового интереса музыкантов и слушателей к прогрессив-року, сформировала достаточно большой комплекс стилевых разновидностей – как «классических», так и многих новых (среди них – так называемый ретро-прогрессив, неопсиходелия, различные стили на стыке с электроникой, металлом и т. д.). Эта волна продолжается до сих пор. Сегодня на прогрессив-роковой сцене выступают гранды 1970-х, появляются новые герои – прогрессив-рок продолжает жить и эволюционировать.

Возвращаясь к стилевым особенностям прогрессив-рока и его отличиям от других направлений рок-музыки, можно выделить два наиболее значимых (стилеобразующих) музыкально-стилевых признака:

1) влияние академической музыки, джаза и фольклора;
2) усложнение всех средств музыкальной выразительности и формы, непосредственно обусловленное такого рода влиянием.

При слуховой атрибуции – наиболее часто встречающемся и специфическом для всей популярной музыки методе стилевого анализа[3] –

[3] В рок-музыке нотный текст имеет подчиненное значение и используется лишь в отдельных случаях, а основной формой бытования рок-произведения является аудиозапись.

эти признаки имеют определяющее значение. Сам принцип стилевого диалога с другими «музыкально-творческими видами»[4] становится своеобразным творческим кредо прогрессив-рока. При этом необязательным является строгое следование каким-то штампам и нормам; каждый из упомянутых признаков может иметь довольно широкий диапазон градаций. Именно поэтому прогрессив-рок был и остается столь разнообразным явлением.

Непосредственное взаимодействие с материалом академической музыки выражается в разных формах, среди которых можно выделить следующие:

1) аранжировка классического произведения (композиция *Cans and Brahms* группы *Yes*, в которой фрагмент третьей части Четвертой симфонии Иоганнеса Брамса исполняется на синтезаторе);
2) цитирование классической темы (композиция *A Whiter Shade of Pale* группы *Procol Harum* с темой Иоганна Себастьяна Баха, о которой подробнее будет сказано далее);
3) адаптация – переделка классического произведения, подразумевающая как «перевод» на иной тембровый язык, так и достаточно свободное обращение с тематизмом (альбом *Pictures At the Exhibition* группы *ELP* по *Картинкам с выставки* Модеста Мусоргского);
4) парафраз – свободный «пересказ» одного или нескольких классических произведений (альбом *The Thoughts of Emerdist Davjack* группы *The Nice*: музыкальная ткань полна цитат, квазицитат и аллюзий, относящихся к сфере как академической, так и массовой музыки – от *Хроматической фантазии и фуги* Баха и Прелюдии до-диез минор Сергея Рахманинова до Рондо Дэйва Брубека и *Вест-сайдской истории* Леонарда Бернстайна);
5) стилизация – сочинение музыки в духе какой-либо эпохи, музыкального направления (творчество *ELP*, *Gentle Giant*, *Gryphon*, воссоздававших стилистику барокко, Ренессанса и средневековой музыки, как прибегая к цитатам и аранжировкам, так и без них); использование старинных жанров типа мотета и мадригала, средневековых танцев, полифонических приёмов и т. д.;
6) глубинное влияние академической музыки («классической» и современной) на лад, гармонию, способы изложения музыкального материала, формообразование и др.

[4] Воспользуемся здесь дефиницией российского музыковеда Валентины Конен (Конен 1975: 5).

Рассмотрим подробнее лишь один из примеров – уже упомянутую композицию *A Whiter Shade of Pale* английской группы *Procol Harum*, появившуюся в 1967 году. Эта вещь – художественный манифест прогрессив-рока и вообще одна из наиболее ранних собственно прог-роковых композиций, ставшая, к тому же, очень известной: сразу же после выхода трек занял первую строчку британского хит-парада. В композиции звучит тема знаменитой Арии Баха из Третьей оркестровой сюиты Ре мажор. Правда, цитата из Арии не совсем точна, но всё же звучание темы максимально приближается к «барочному идеалу»: мелодия проходит у электрооргана, напоминая о старинном церковном хорале. Мы видим очень бережное отношение к первоисточнику. Заимствованная тема не просто цитируется, но и становится базисом всей композиции, на котором разворачивается вокальная мелодия – подобно *cantus firmus* в средневековой полифонии. Общее звучание композиции строгое, сосредоточенное, возвышенное (хотя текст, вполне в духе английского юмора, и содержит «психоделические» намёки на последствия вчерашней вечеринки).

Процесс усложнения музыкального языка затронул все выразительные средства: лад, гармонию, мелодику, способы изложения музыкального материала, ритмические структуры. В прогрессив-роке ярко выражен интерес к нетипичным для рок-музыки размерам: нечётным, переменным, смешанным (от многочисленных «пятидольников» у *ELP* и знаменитого семидольного риффа песни *Money* группы *Pink Floyd* до 13/8 в центральном разделе *Starless* группы *King Crimson*, или же 11/8 – именно так называется стремительно несущаяся, балансируя на «прихрамывающей» сильной доле, композиция группы *Supersister*). Одним из родовых качеств прогрессива являются различные брейки (ритмические вставки, сбивающие основной ритм), синкопированные рисунки. При этом ритм в прогрессив-роке имеет второстепенное значение по отношению к таким компонентам музыкальной ткани, как звукотембр, лад, гармония, тематизм. В области гармонии стоит отметить отход от блюзового лада, выход далеко за пределы T-S-D-отношений, использование различных ладогармонических систем – от классической тональности до модальности, расширенной тональности и даже атональности. Весьма интересным явлением представляются искусственные ладовые образования, выстраивающиеся на основе низких ступеней блюзового лада, что свойственно, например, группе *King Crimson*. В их произведениях «тритоновое пространство» нередко заполняется на основе гаммы *тон-полутон*, целотонового, уменьшённого, лидомиксолидийского ладов и др. Постоянный конфликт между низкими и натуральными

ступенями вносит в звучание тем такого рода особую нервность, изломанность, напряжённость, напоминающую о музыке Дмитрия Шостаковича (композиции *21st Century Schizoid Man*, *Pictures of a City*, *Indoor Games*).

Усложнение формы связано с появлением развернутых многотемных композиций; тяготением к крупным структурам типа сюиты, поэмы, симфонического цикла; проявлением сонатных закономерностей. Эти эксперименты часто воплощаются в виде так называемых «концептуальных альбомов», существующих в виде аудиозаписей. Концептуальный альбом – своеобразная крупная форма в рок-музыке, единый цикл, в котором все треки (а это от 40 до 60 и более минут звучания) могут быть связаны как общим сюжетом, так и чисто музыкальными приёмами объединения материала (лейтмотивами, репризами и так далее). В некоторых случаях альбомы могут представлять собой единое (пусть и состоящее из нескольких взаимосвязанных номеров) музыкальное полотно наподобие симфонической поэмы или рок-оперы. В числе примеров – альбомы *The Wall* (группа *Pink Floyd*) и *The Lamb Lies Down On Broadway* (группа *Genesis*), нашедшие, помимо студийного, и театрально-сценическое воплощение.

Важным признаком любого стиля рок-музыки является саунд (от английского слова *sound* – то есть звук, звучание). Саунд – наиболее показательный и устойчивый параметр стиля в рок-музыке, специфическое средство ее выразительности, пользуясь терминологией Вячеслава Медушевского (Медушевский 1976: 8). Саунд имеет первостепенное значение при слуховой атрибуции стиля. Саунд можно определить как совокупность характерных для какого-либо явления рок-музыки особенностей звучания, создаваемую посредством электроакустических средств (без которых немыслимо звучание рок-музыки, требующей использования звукоусиления и различных преобразователей тембра). Здесь неразделимы тембр, интонация и фразировка, способы заполнения звукового пространства и тип развертывания музыкальной ткани, манера звукоизвлечения и особенности исполнения.

Среди особенностей саунда в прогрессив-роке:

- широкое применение инструментов симфонического оркестра, а также собственно оркестровых звучаний (как натуральных, так и синтезированных);
- практически обязательное активное использование клавишных инструментов, электроорганов, «фантазийных» синтезаторных тембров, эксперименты с электроникой и звукосинтезом;

- мягкость, объёмность и прозрачность звучания, обусловленные балансом всех групп инструментов, равномерным распределением частотных характеристик;
- высокий уровень исполнения, внимание к виртуозной стороне, показу технического мастерства, интонационной выразительности.

Для саунда большинства групп прогрессив-рока характерны относительная ровность и выверенность (как, например, у *Procol Harum*, *Yes*, *Genesis*), в некоторых случаях – прозрачность и камерность, обусловленные использованием акустических инструментов. Однако возможны и отходы в сторону жёсткости, кластерности, подчеркивание ритм-секции и искажённого электрогитарного тембра, применение различных «экстремальных» исполнительских приёмов, особенно в авангардных разновидностях (группы движения *Rock in Opposition*).

Важным вопросом при изучении прогрессив-рока (как и любого другого стиля рок-музыки) является проблема внутристилевой классификации. Уже в начале 1970-х годов в рамках прогрессив-рока стали складываться свои субтечения, направления, школы; тенденция к стилевой сегрегации, обособлению усилилась в 1980-е и особенно 1990–2000-е годы. Классификация многочисленных разновидностей прогрессив-рока – достаточно непростая задача, осложняющаяся тем, что рок-музыка – это область самоназваний. В литературе, журналистском и слушательском обиходе существует масса терминов, понятных одним посвященным. Это касается и прогрессив-рока, терминология которого пестрит определениями типа *симфо-рок* (*sympho rock*), *брутал-прог* (*brutal prog*), *цойль* (*zeul*) или *спэйс-рок* (*space rock*). Чтобы как-то упорядочить ситуацию, автор данной статьи предлагает проводить классификацию на основе теории стилевых моделей[5].

В прогрессив-роке в качестве модели, «образца» может выступать либо какая-то историко-стилевая эпоха, либо стилистика смежных видов музыкального искусства, к которым тяготеет тот или иной коллектив. Как уже говорилось, интересы прогрессив-рокеров в этом плане весьма многообразны, поэтому можно выделить более десятка моделей, связанных с обращением как к академической, так и неакадемической музыке. Среди них наиболее важное значение имеют следующие:

- барочная модель (*Procol Harum*, *ELP*);
- средневеково-ренессансная модель (*Gentle Giant*);

[5] В искусствознании теория стилевых моделей предложена Алексеем Лосевым и Муминат Тахо-Годи (Лосев, Тахо-Годи 1998: 6).

- классицистская модель (*Yes*);
- романтическая модель (*Genesis*, *Marillion*);
- экспрессионистская модель (*King Crimson*);
- авангардистская модель (*Magma*, *Henry Cow*);
- фольклорная модель (*Jethro Tull*);
- джазовая модель (*Caravan*, *Soft Machine*);
- психоделическая модель (*Pink Floyd*);
- поп-проговая модель («облегченный» вариант прогрессив-рока: поздние *Supertramp*, *Sparks*);
- хард-н-проговая модель (напротив, утяжеленный прогрессив: *Rush*);
- прог-металлическая модель (*Dream Theater*);
- ретро-проговая модель (*The Flower Kings*).

Последняя модель – ретро-проговая – нуждается в дополнительном пояснении. Она становится актуальной в 1990–2000-е годы, с появлением третьей волны в историческом развитии прогрессив-рока, и связана с обращением к «классическому» прогрессиву 1970-х годов, воссозданием группами нового поколения элементов «старого» звучания. Это обусловлено усилением слушательского интереса к «прошлому» стиля, ностальгией по «классике» прогрессив-рока, а также и определенным интонационным кризисом. Ретро-прогрессив – название полуофициальное, однако оно уже прижилось в литературе и хорошо отражает суть явления. Оно означает заимствование современными прог-группами элементов музыкального языка, интонаций, саунда, манеры исполнения у коллективов 1970-х годов, то есть своеобразный прогрессив-роковый неоклассицизм (подобные явления весьма характерны для эпохи постмодернизма и искусства XX–XXI столетий, где фигура автора во многом утрачивает свое значение).

Первое знакомство с опусами представителей ретро-прогрессива для слушателя, искушённого в музыке 1970-х, может вызвать определённое удивление. Сочинения напоминают лоскутные одеяла, сотканные из почти точных цитат, квазицитат и своеобразных воспоминаний о музыке «ветеранов» типа *Genesis*, *King Crimson*, *Yes* и других заслуженных коллективов. От своих кумиров последователи порой отличаются разве что более качественным, ориентированным на сегодняшние требования звучанием. Одна из наиболее известных ретро-проговых групп – шведская *The Flower Kings*. Чужие композиторские стили (не только из области прогрессив-рока, но и академической традиции) становятся у *The Flower Kings* материалом для выстраивания собственной стилевой концепции. Музыка *The Flower Kings* являет собой многостраничный ком-

ментарий к эпохе 1960–1970-х годов и вместе с тем представляет образец узнаваемого ретро-стиля. Их коллегами в плане освоения «классического» прог-рокового наследия стали шведские *Anekdoten*, *Anglagard*, *Beardfish*, американская *Spock's Beard*, британская *The Tangent* и другие группы.

Таким образом, на сегодняшний день в прогрессив-роке весьма важной становится проблема стилевой идентификации. Ведь к этому направлению сегодня можно отнести самые разные явления, иногда кажущиеся противоположными в эстетическом плане: от «классического» прог-рока до радикального авангарда и «тяжёлых» разновидностей. Думается, здесь важно обнаружение основных признаков, которые мы изначально выделили в качестве стилеобразующих: 1) усложнение выразительных средств и формы, 2) стилевой диалог с другими видами музыкального искусства. Причем в последнее время это не только «классика», академический авангард, джаз и этническая музыка, но и современная электронная музыка, другие направления, влияние которых открывает новые пути развития для прогрессив-рока.

Подводя итоги, можно дать соответствующую современному состоянию дел стилевую дефиницию прогрессив-рока: это обширный стилевой конгломерат, «сумма» многочисленных стилевых разновидностей, общей характеристикой которых является усложнение выразительных средств и формы, синтез рока и других видов музыкального искусства.

Другой вопрос, что бесконечное усложнение невозможно, и современный прогрессив-рок иногда впадает в крайность: усложнение ради усложнения, приводящее к нагромождению штампов и пустому виртуозничанью. Да, прогрессив-рок не избежал некоторой стилевой консервации, но при этом сохранил изысканность, артистизм, широту взглядов, стремление к художественной значимости. Прогрессив-рок остаётся одним из интереснейших направлений рок-музыки с почти 50-летней историей, продолжая занимать важное место в стилевой системе рока.

Progressive Rock: Issues of Style Identification and Evolution

Elena Savitskaya

Summary

The article is dedicated to progressive rock – one of the most important rock styles that began to develop in the late 1960s – early 1970s in Great Britain and has been living till nowadays. The key features of progressive rock are the complexity and the variety of composition, means of expression, ideas and concepts; its credo is the synthesis of rock and other forms of music (classical music, jazz, and folklore). Among the progressive rock's 'golden fund' there are *Pink Floyd*, *King Crimson*, *Van Der Graaf Generator*, *Genesis*, *Yes*, *Jethro Tull*, *Rush*, *Marillion*, *Dream Theater* and other bands. Progressive rock has experienced several waves of developing. But in spite of its great impact on the rock music style system in general, progressive rock has remained outside of massive popularity (except the period of its prime in the first half of the 1970s) and is known as a peculiar 'high art' in rock music.

The interaction with classical music (old and contemporary) is manifested in a variety of forms: from quoting musical themes, arrangements and stylizations to strong influence on the musical language of rock – at the level of harmony, melodies and themes, forms and composition, arrangements and sound. The rhythm structures are often non-regular, asymmetrical and include many syncopes and breaks; the harmony is far from 'three simple chords' and is strongly influenced by jazz, romantic music and avant-guard (extended tonality, symmetric scales and so on). The sound (the complex of typical features of rock sound produced by means of electricity and amplification) of progressive rock is mostly balanced, soft and voluminous; a great amount of orchestral and acoustic instruments, as well as all kinds of synthesizers, keyboards, 'fantastic' timbres, etc. are widely used.

There are many stylistic and historical periods of music – from medieval and baroque to romantic and avant-garde music – that have been attracting progressive rock musicians' attention. There are also lots of substyles and species of progressive rock: from old, 'classical', coming from the 1970s, to the newest, often adjoining to other styles and forms of popular music. The classification issues of progressive rock are rather complicated. The author suggests using the style models (such as medieval, baroque, classical, romantic, expressionistic, folk, jazz, pop, metal, 'retro', etc.) theory for the aims of classification.

After the crisis at the end of the 1970s, the phenomenon of progressive rock has been reviving in new forms, enriching with new trends from popular music to metal and radical avant-garde. In the 1990s and especially the 2000s, the 'retro' tendencies became very evident, which was connected both with the 'classic rock' nostalgia and the lack of new ideas. At the moment, progressive rock can be considered a huge 'conglomerate' of styles, a 'sum' of many trends and substyles, whose common feature is the tendency to a style dialogue and the enrichment of means of expression. Progressive rock remains creative, elegant and strives for high forms of art, but it cannot avoid some stylistic 'conservatism'. In spite of the fact, progressive rock has never reached broad popularity; it remains an important part of modern rock music and has inspired different rock styles for almost 50 years.

Литература

Hegarty, Paul, & Martin Halliwell (2011). *Beyond and Before: Progressive Rock since the 1960s*. New York – London: Continuum

Leroy, Aymeric (2011). *Rock Progressif*. France: Gemenos

Lucky, Jerry (2008). *The Progressive Rock Handbook*. Ontario: Pap/Com edition

Macan, Edward (1997). *Rocking The Classics. English Progressive Rock and The Counterculture*. Oxford – New York: Oxford University Press

Конен, Валентина (1975). *Этюды о зарубежной музыке*. Москва: Музыка

Лосев, Алексей, и Муминат Тахо-Годи (1998). *Эстетика природы. Природа и её стилевые функции у Р. Роллана*. Киев: Collegium

Мазель, Лео (1979). *Строение музыкальных произведений*. Москва: Музыка

Медушевский, Вячеслав (1976). *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. Москва: Музыка

Ожегов, Сергей, и Наталья Шведова (1992). *Толковый словарь русского языка*. Москва: Азъ

Савицкая, Елена (2015). *Прогрессив-рок: герои и судьбы*. Москва: ИП Галин / Rock-ExPress

Сыров, Валерий (2008). *Стилевые метаморфозы рока*. Санкт-Петербург: Композитор

Цукер, Анатолий (1993). *И рок, и симфония*. Москва: Композитор

II. MŪZIKAS VĒSTURE

Органист католической церкви в Литве: профессия или миссия? Взгляд историка

Dr. art. **Эгле Шедуйките-Корене**
Лектор Литовской академии музыки и театра

Основная задача моей статьи – обзор профессиональной эволюции роли церковного органиста с последних десятилетий XIX века до наших времен с особым вниманием к оказавшим на неё влияние социальным факторам и многогранности (мультифункциональности) деятельности.

Церковный органист – профессия с глубокими традициями в Европе, в том числе и в христианской Литве (с 1387 года). Она охватывает очень широкий спектр деятельности. Органист – это солист-исполнитель, руководитель хора, дирижёр, специалист по вокалу, импровизатор, знаток литургии и зачастую, при нехватке репертуара – ещё и композитор. Множество великих композиторов начинали свою карьеру с игры на органе в церкви. В конце XIX – начале XX века органисты в Литве были основными носителями музыкальной культуры, просветителями прихожан и организаторами культурной жизни. Они являлись основными учителями музыки, и многие, работая в приходских школах, преподавали не только музыку, но и иностранные языки. Храня и оберегая старинные литовские песнопения и народные песни, органисты растили национальное самосознание людей (Karbonarijus 1899: 44). Они инициировали хоровое движение, переросшее в создание Праздников песни Литвы национального масштаба, таким образом внося существенную лепту на пути к Независимости.

Социально-экономическое положение церковного органиста в конце XIX и в первых десятилетиях XX века

В конце XIX и в первых десятилетиях XX века одним из важных аспектов, определивших медленный рост профессиональной компетенции церковного органиста, было социально-экономическое положение. Увы, кроме своей основной обязанности играть на органе во время свя-

щеннослужения органист был загружен рядом других занятий, не имеющих непосредственной связи с профессией музыканта. Материальное положение органиста было особенно тяжелым в маленьких приходах: «[...] состояние некоторых действительно плачевно [...], их материальное положение в некоторых деревнях действительно рабское» (Garalevičius 1907: 497). Органисты маленьких приходов выполняли «иные службы: возницы, слуги, ризничего и др.» (Garalevičius 1907: 497).

В первом десятилетии XX века уже начали подниматься требования органистов об обеспечении их социальными гарантиями, постоянным заработком и рентой в старости, но на риторический вопрос, задаваемый ими друг другу, «А что же органист в Литве имеет?», еще несколько десятков лет отвечалось: «[...] суму нищего да имя приютщика» (Vargonininkas Trumpaplaukis 1907: 374).

Музыкальное образование и таланты органистов далеко не всегда ценились среди их работодателей священников, кое-где «органистом мог побывать и ризник, и могильщик...» (Landsbergis 1976: 160). Не только в Литве, но и в соседних странах многоликая профессия органиста охватывала ещюё и широкий спектр не связанных с музыкой занятий. Например, в Варшаве в 1888 году на курсах органистов обучали также мастерству пчеловодства, чтобы «органисты имели бы средство прокормиться» (*Kursa organistów* 1888: 60–61). Поэтому не стоит удивляться тому, что многие органисты, особенно в маленьких приходах, имели весьма скромное музыкальное образование: «[...] ни один из них даже в волостной школе не обучен, едва умеет писать и читать по-латыни» (Gregorianus 1914: 2). Ведение церковной документации было важной обязанностью органистов того времени. Поэтому способные справиться с этой задачей органисты считались пригодными независимо от того, каковы были их музыкальные успехи (Landsbergis 1980: 12).

Органистам не назначались государственные дотации, не было и других постоянных источников, их заработок составляли проценты от того, что прихожане платили священнику. В их интересах было совмещать свою работу с обязанностями ризничего, потому что в таком случае они получали больше, будь то бракосочетание (*iura stolae*), похороны или заупокойная служба. Было установлено, что в приходах до 3000 человек органист получал 25% (без обязанностей ризничего – 20%), более 3000 человек – 20% (18). За игру во время мессы в будничные дни он имел право на 10%, и не менее 30 грошей. Иные доходы составляли рождественское посещение прихожан и доходы канцелярии, которые делились со священником по уговору.

Такой уклад, поощрявший органистов выполнять постороннюю работу, не имеющую ничего общего с музыкой, не способствовал их профессиональному росту. Никто не выдвигал им более высоких требований и не создавал условий для самосовершенствования. Поэтому им зачастую приходилось отказываться от организуемых для них курсов или укорачивать их, насколько возможно, так как немногие могли надолго оставить службу, хозяйство и посвятить время учению (*Visuotinis vargonininkų draugijos susirinkimas* 1909). Многим приходилось бросить органное дело и «[...] взяться за работу в другой научной отрасли [...], почти всяк озирался, как и где вырваться на более выгодную службу, пусть и не органиста» (Senis vargonininkas 1909).

Органисты поместий зарабатывали больше церковных. Автору первой литовской мессы Юозасу Калвайтису (*Juozas Kalvaitis*, 1842–1900) граф Богдан Огинский в Ретавасе платил достаточно щедро: от 350 до 540 рублей в год, не считая платы за уроки (по 7,50 рублей в месяц за каждого ученика) (Vitkienė 2000). В начале XX века заработок органиста в больших костелах Литвы значительно превосходил доходы их коллег в маленьких приходах. Патриарх литовской музыки Юозас Науялис (*Juozas Naujalis*, 1869–1934), работая в Каунасском соборе Св. Петра и Павла, был, возможно, наиболее высоко оплачиваемым органистом в Литве (600 рублей в год). Столько же (600 серебрянных рублей) зарабатывал органист поместной школы и костела города Рокишкис Рудольф Лиман (*Rudolf Liehmann*, 1855–1904). Правда, кроме годовой оплаты, руководителю поместной школы полагалась еще «оборудованная квартира с отоплением (10 саженей дров), 33 фунта свечей для освещения комнат и одна корова под присмотром экономии Рокишкиса» (*Čekų muzikas, pedagogas, vargonininkas Rudolfas Lymanas* 2004: 87–88). Однако обязанности, которые органист и школьный руководитель должен был выполнять, превосходили даже и эту плату. В них входило: обучение пению, игре на различных музыкальных инструментах и органе лиц, указанных графинею Марией Пжездзецкене, игра на органе во время всех богослужений, содержание в порядке нототеки костёла и поместья, присмотр за инструментами и их настройка. Более того, Лиман был не только в материальной зависимости от графини. Даже в вопросах личной жизни, таких как брак, крещение детей и проч., он был обязан получить согласие своей госпожи (*Čekų muzikas, pedagogas, vargonininkas Rudolfas Lymanas* 2004: 87–88). Это напоминало работу деревенского наёмника. Во многих поместьях, как и в костёлах, финансовое положение музыкантов оставляло желать лучшего, а сохранившиеся архивные документы, описывающие состояние музыкантов в поместьях в конце XIX – начале

XX века, свидетельствуют, что музыкантам не предоставлялось никаких социальных гарантий, их положение полностью зависело от финансовых воможностей помещика.

Однако, в соседних странах положение органиста так же было незавидным. В Чехии отец Рудольфа Лимана, известный композитор, педагог, органист и капельмейстер костела в Злоницах Антонин Лиман (*Antonin Liehmann*, 1808–1879) не скрывал, что на закате лет испытывал нужду. Работая в школе Злониц, он получал скромную плату – 350 золотых в год, испытывал глубокое неудовлетворение положением кантора в провинции, часто вспоминал поговорку «Старый музыкант – старый нищий» (Jurkštas 1984). Множество посторонних обязанностей, нагруженных на органистов, и отсутствие соответсвующей оплаты подтверждает неопределенность статуса органиста тех времён.

В других государствах заработки органистов были несколько выше, однако нагрузка – изматывающая, многообразная и, особенно в крупных церквях – связанная с большой ответственностью. Приведем для сравнения – органист варшавского собора Св. Иоанна П. Машынский около 1913 года получал 3000 рублей в год. Литовский историограф Юозас Жилевичус (*Juozas Žilevičius*) упоминал, что композитор, органист Чесловас Саснаускас (*Česlovas Sasnauskas*, 1867–1916) занимал наиболее хорошо оплачиваемое место органиста во всей России. В костеле Св. Екатерины в Санкт-Петербурге ему платили сначала 1500 рублей в год, позднее было добавлено еще 300 рублей, но он был должен играть каждый день, будь то праздник или будни, репетировать с хором, выполнять любые указания священников по поводу репертуара и, кроме того, трижды в неделю давать уроки воспитанникам школы Св. Екатерины. Ему не было предоставлено жильё, он не получал дополнительной платы за бракосочетания и другие торжественные обряды. В его постоянные обязанности входили заботы о подготовлении, переписывании нот и о других необходимых для хора предметах (Landsbergis 1980: 182).

Мало помалу, растущее профессиональное самосознание органистов, превратившееся в национальное движение, формировало более требовательный взгляд общества на музыку, звучащую в костёлах, и вскоре Церковная власть стала создавать органистам условия для учёбы, а органисты – углублять свои познания. Цецилейская реформа, начатая на рубеже XIX и XX столетий, существенно изменила взгляд на музыку в церкви. Органисты стали черпать профессиональные знания на курсах, которые постоянно организовало общество Св. Григория (с 1908 года), общество Св. Цецилии (с 1924 года), и с этим менялось их собственное отношение к своей профессии. Уже в середине первого десятилетия XX

века в печати часто сообщалось, что органист «обязан быть человеком более высокого образования [...], чтобы своей наукой, своими знаниями мог служить толпам людей как советчик, наставник, учитель, словом, чтобы своим просвещением нёс пользу своему обществу. [...] Органист должен быть и композитором, иначе его модуляции будут пугать людей» (*Koksai privalo būti vargonininkas* 1909).

В третьем десятилетии XX века были установлены более строгие требования для желающих занять место органиста. Органист был обязан быть грамотным: «правильно писать по-польски, красиво читать полатыни, [...] знать изложение требника, служебника, порядок Св. Мессы, так же порядки Заутреней, Всенощной и Заупокойной литургии [...], требуется предъявить удостоверение школы органистов или органного отделения консерватории, свидетельствующее об исчерпывающем познании гармонии, григорианского хорала и способности дирижировать и руководить хором» (Vilniaus sinodas 1933).

Секция органистов и музыкантов содружества Св. Цецилии, посредничавшая при поиске рабочих мест, требовала у органистов свидетельства квалификации хотя бы четвертой (самой низкой) степени (Marcinkevičius 1926). В обязанности органиста всё ещё входило ведение метрических книг и канцелярии всего прихода, хранение архива. Без упомянутых компетенций органист не мог быть принят на работу, а принятые раннее должны были получить соответствующие удостоверения. Однако, были исключения: если церковный органист был старше 36 лет, являлся католиком и вёл примерный образ жизни, его могли освободить от экзаменов. Так как в Литве в эту категорию входило подавляющее большинство органистов, профессиональный рост в области церковного органного мастерства происходил очень постепенно. Тем более, увольнение могло произойти лишь из-за невыполнения христианских обязанностей, но никак не из-за недостатка профессиональных навыков: «Органист – не только музыкант, он также является исполнителем церковной литургии [...], на концертах и в опере за кулисы не смотрят, а между тем для церкви важна [...] его настоящая, до глубины души чистая жизнь» (Marcinkevičius 1926).

Итак, отсутсвие профессионального и социального статуса церковного музыканта, а также полная зависимость от работодателя, чаще всего незаинтересованного в углублении музыкальных познаний органиста, и далее ограничивало возможности роста. Даже в постановлениях, принятых в 1931 году на съезде Епископов, подчеркивалось, что органист обязан уважать своё непосредственное начальство, церковного служителя и заступника – священника, быть послушным и беспрекос-

ловно выполнять его указания, так же повиноваться власти епархии архиепископа. Хотя утверждалось, что органист служит не священнику, а приходу, его профессиональное и материальное положение, как и пособие по старости, полностью зависело от щедрости священника и пожертвований малообразованных прихожан.

Благодаря настойчивым требованиям органистов, мало помалу условия их проживания и работы улучшались. Однако, при просмотре периодической печати первых десятилетий XX века (*Vargonininkas*, 1909–1910, *Muzikos aidai*, 1926, и др.) несложно заметить, что органисты крайне увлеклись поиском материального достатка и мало внимания уделяли вопросам профессионализма. На съезде Епископов 1931 года в Вильнюсе было решено выделять органистам жильё, земли (если костёл обладал более чем 5 гектарами) «для выращивания картофеля и овощей [...], муки и дров для выпечки просфор» (Vilniaus sinodas 1933). Когда церковь взялась за улучшение материального состояния органистов, у них появилась возможность уделять больше времени своей профессии. Профессиональное движение органистов, начатое ещё Юуозасом Науйялисом, имело неоспоримо сильное влияние на подъём уровня церковной музыки. Однако, профессиональные требования для органистов до середины XX века остались почти неизменными, сводясь к ожиданиям «скорее хорошего голоса и организации хора, чем хорошей игры на органе» (Karosas 1933: 3). Одним из наиболее важных критериев, который, кстати, церковь выдвигает до сих пор, являлась коммуникабельность, красноречие и организационные способности, а на музыкальные способности обращалось второстепенное внимание.

Актуальные проблемы профессии церковного органиста: вопрос социального и профессионального статуса

Движение органистов в Литве зародилось в первых десятилетиях XX века. Сто лет спустя, актуальные проблемы профессии органиста всё те же. Основная из них – вопрос социального и связанного с ним профессионального статуса, который не был разрешён ни в Независимой межвоенной Литве, ни в период национального пробуждения, который начался в 1990 году и (слава Богу) продолжается поныне. После советской оккупации, длившейся пять десятилетий, на протяжении которых церковь удалилась в подполье, возврат независимости не изменил положения по существу: церковь так и осталась негосударственной институцией, и она не предоставляет социальные гарантии своим служителям. Теперь органист может официально устроиться на работу и приобрести соци-

альную страховку, но в таком случае его заработок так ничтожен, что ему остаётся, как и сто лет назад, обременить себя несколькими дополнительными работами, чтобы прокормить себя и получать приличную пенсию в старости. Органист Вильнюсского Собора Бернардас Василяускас (*Bernandas Vasiliauskas*) отмечает: «В соборе нас четверо органистов, сумма наших зарплат составила бы один нормальный заработок, но в одиночестве выполнить такую работу невозможно, нужно играть утром и вечером в будни, а по праздникам – целый день. Итак, мы делим работу, делим и деньги»[1].

Поныне оставшийся неопределенным профессиональный и социальный статус церковного органиста не поощряет к выбору этой профессии. Профессиональные музыканты по окончании высших музыкальных заведений более охотно берутся преподавать в школах или ищут иное рабочее место, предоставляющее социальные гарантии. Игра на органе в костёле чаще всего является второстепенной, дополнительной деятельностью. «В наше время не сыщешь органиста, который, кроме игры в костеле, не имел бы еще нескольких работ. С одной стороны, Церкви затруднительно выплачивать органисту такую плату, чтобы он мог содержать себя и семью. С другой стороны, Церковь многое теряет, когда органист вынужден работать в другом месте – чаще всего учителем музыки или руководителем кружков самодеятельности, а зачастую заниматься и вовсе не связанным с музыкой делом. В таком случае он не может уделять достаточного внимания костёлу и делу органиста»[2]. По мнению церковных органистов, при счете рабочих часов должно учитываться время, требующееся на подготовку к обрядам – личным репетициям, подборке реперуара и его адаптации для индивидуальных коллективов, созданию аранжировок, подготовке нот, репетициям. Также должен предусматриваться хотя бы один свободный день в неделю и ежегодный отпуск.

Часть опрошенных органистов утверждали, что в костёле они выполняют миссию, за которую не требуют и не получают платы. Хотя музыкальные услуги для церкви и не облагаются налогами, ей, существующей лишь на пожертвования, без государственных дотаций, сложно платить гонорары людям, которые ей помогают. Поэтому здесь принято работать по доброй воле. «Профессия органиста более напоминает мис-

[1] Василяускас, Бернардас (2013). Интервью Эгле Шедуйките-Корене 6 декабря. Личный архив автора статьи.

[2] Василяускас, Бернардас (2013). Интервью Эгле Шедуйките-Корене 6 декабря. Личный архив автора статьи.

сию, как и хористов, которые не получают никакой платы, приходят и поют ради идеи»[3].

Как прежде, так и сейчас высочайшие профессиональные требования выдвигаются для органистов епархиальных соборов, а в других городских (даже столичных) храмах уровень музицирования, мягко говоря, очень разный. Он всё ещё зависит от требований священника, потребностей прихода и, конечно, от амбиций самого органиста. Дануте Калавинскайте (*Danutė Kalavinskaitė*: органистка, доктор музыковед, доцент Литовской академии музыки и театра) рассказывает:

«После возврата Независимости (1990) я встретила в литовских костелах музыкантов двух типов: органистов-самоучек, многое подбирающих по слуху и играющих по местным устоявшимся привычкам, и профессионалов, которые прекрасно исполняют произведения и читают ноты, но ничего более (т. е. не разбираются в литургии)»[4]. Также сохранился разрыв между городскими и деревенскими церквями. «В провинции (деревнях) вообще недостаток профессиональных музыкантов, что уж говорить о профессиональных органистах»[5]. Увы, и в наши дни во время богослужений в некоторых приходах всё ещё вспоминается распространенная в начале XX века поговорка об «евангельской» игре на органе, «[...] когда правая рука не знает, что делает левая» (Landsbergis 1976: 156–157).

Разумеется, и в крупных городах, и в провинции имеются замечательные профессиональные органисты. В таких приходах высок не только общий музыкальный, но и вообще культурный уровень городка. Здесь в церковную жизнь втягивается местная интеллигенция, собираются хоры музыкально одарённых детей, молодёжи, учителей. Органист в таком оазисе выполняет вековую миссию церковного музыканта и культурного деятеля.

***

Характер многоликой профессии органиста с начала XX века до наших дней, в сущности, не изменился. Остались неразрешёнными существенные, взаимосвязанные вопросы социального статуса и про-

[3] Василяускас, Бернардас (2013). Интервью Эгле Шедуйките-Корене 6 декабря. Личный архив автора статьи.

[4] Калавинскайте, Дануте (2014). Интервью Эгле Шедуйките-Корене 11 февраля. Личный архив автора статьи.

[5] Калавинскайте, Дануте (2014). Интервью Эгле Шедуйките-Корене 11 февраля. Личный архив автора статьи.

фессиональной компетенции органиста. Профессиональный статус органиста обуславливают социальные факторы. Решение вопроса социального статуса органиста позволило бы предъявлять церковным музыкантам профессиональные требования и поощрило бы профессиональных органистов браться за эту работу. Миссия органиста должна быть направлена не на экуменические потребности католического сообщества, а на профессиональную церковную музыку как на средство, способствующее укреплению единства в Католической церкви. Тогда профессия церковного органиста обратилась бы к своей истинной миссии – нести музыкально-духовную культуру широкому обществу, объединённому католической верой.

A Catholic Church Organist in Lithuania: Profession or Mission? A Historical Insight

Eglė Šeduikytė-Korienė

Summary

An organist is one of the most deeply rooted musical professions in the history of Europe, as well as that of Christian Lithuania (since 1387). The profession of a church organist encompasses a particularly wide spectrum of activity. The church organist is a performer, a teacher, a choir leader, a conductor, a vocal specialist, an improviser, an expert of liturgics, and rather commonly also a composer. A particularly significant factor of disseminating and establishing the traditions of organ art is a specifically oriented system of educating professional organists, i.e. its school. The goal of this paper is to research the functions and other relevant issues pertaining to the contemporary multifaceted profession of organist. The analysis is performed by investigating archival documents and carrying out the empirical research of the current state of Lithuanian organists. In addition, the paper sets out to reveal the change of the organist's mission since the late 19th century to this day. The processes that affected the organists' multifunctionality have been analysed in this paper by applying a socio-cultural approach.

The research **aim** and key **objectives** of the study: by analysing the historical development of the organist's profession to distinguish the tendencies of stability and variability in the education in this musical field; to establish former and contemporary priorities and relevant issues in the complex contemporary profession of the organist. The **relevance** of the present study: the specificity of a church musician's profession and the problematic character

as to its social aspect has not been extensively researched as a complex phenomenon. The research **methods**: the historical research method; the analysis of archival documents; empirical research.

Key words: multifunctionality of an organist, professional competence, social status.

Литература и другие источники

Čekų muzikas, pedagogas, vargonininkas Rudolfas Lymanas (2004). Sudarė Stanislava Juškienė. Rokiškis: Mažoji poligrafija

Garalevičius, Jonas (1907). Vargonininkai-mokytojai. *Šaltinis* 32, p. 497–498

Gregorianus (1914). Tiesa apie mūsų vargonininkus. *Viltis* 141, p. 2

Jurkštas, Vytautas Povilas (1984). Rudolfo Liehmano biografijos bruožai. *Muzika* 4, p. 97

Karbonarijus (1899). Mikolas Raczas. *Tėvynės sargas* 12, p. 41–48

Karosas, Juozas (1933). Vargonininko reikšmė mūsų kultūriniam gyvenimui. *Vargonininkas* 2, p. 3–5

Koksai privalo būti vargonininkas (1909). *Vargonininkas* 10–12, p. 1

Kursa organistów (1888). *Muzyka Kościelna* 8, p. 60–61

Landsbergis, Vytautas (1976). Vargonininkų gadynė. *Pergalė* 9, p. 152–163

Landsbergis, Vytautas (1980). *Česlovo Sasnausko gyvenimas ir darbai*. Vilnius: Vaga

Marcinkevičius, P. (1926). Vargonininkų ir muzikų sekcija. *Muzikos Aidai* 3–6, p. 56–58

Senis Vargonininkas (1909). Norint pakelti bažnytinė muzika reikalinga pakelti ir apmokėjimas. *Vargonininkas* 9, p. 7–8

Vargonininkas Trumpaplaukis (1907). Vargonininkų reikalai. *Šaltinis* 24, p. 374–375

Vilniaus sinodas (1933). *Vargonininkas* 2, p. 10–11

Visuotinis vargonininkų draugijos susirinkimas (1909). *Vargonininkas* 9, p. 2

Vitkienė, Donata (2000). Gabiam muzikui teko gyventi provincijoje. *Žemaitis* 2, p. 4

Василяускас, Бернардас (2013). Интервью Эгле Шедуйките-Корене 6 декабря. Личный архив автора статьи

Калавинскайте, Дануте (2014). Интервью Эгле Шедуйките-Корене 11 февраля. Личный архив автора статьи

Lithuanian Emigrants' Role in the History of the American Musical Theatre (First Half of the 20th Century)

Mg. art. **Irena Karsokienė**
Lector of the Vilnius College (University of Applied Sciences), Art and Creative Technology Faculty

Introduction

This article reveals the circumstances related to the Lithuanian emigrants' contribution to building the empire of musical theatres outside Lithuania. The Lithuanian emigrants' cooperation with the majority of famous artists and theatres is marked. The author sheds the light on the Shubert (Shimansky) family, emigrants from Lithuania, who originated in Kudirka Naujamiestis and had a great impact on the development of the American musical theatre in the first half of the 20th century. The history of development of the musical as a genre and its traditions are also reviewed. In the 20th century 104 theatres were in control of the Shubert family. Due to their effort there were theatres established in New York, Chicago, Boston, Los Angeles and other cities in USA where such celebrities as Jerome Kern, Richard Rodgers, Fred Astaire, Sara Bernhardt, Arthur Miller and others were employed. Al Jolson, a famous Broadway actor and singer, whose input into the history of both the musical and the cinema is undeniable, is also in the author's focus of attention.

Key words: musical, composer, theatre, actor, singer, emigrants.

***

The musical is considered to be one of the newest genres of the contemporary musical theatre. America is the native country of this unique genre. There is no doubt that a musical originated in Broadway, New York. This paper aims at highlighting the role of the Lithuanian emigrants in the establishment of the American musical theatre. They were able to overcome the majority of American and world famous producers and develop the entire empire or musical theatres due to their talent, progressive insight and intelligence.

The aim of the research is to analyse the Lithuanian emigrants' contribution to the establishment of the American musical theatre with a special

focus on the tendencies of their activity and creation in the developmental context of the musical genre.

The subject of the research is the Lithuanian emigrants' innovative activity while establishing the entertainment commercial genre of a musical. The light is shed on the epicentre of the musical theatre: the activity of theatre producers is analysed on the background of the tendencies prevailing in the development of this genre in the first half of the 20th century.

In order to achieve the aim the following **objectives** were set:

- to analyse the producers' versatile activity;
- to reveal the new developmental principles in the history of the musical theatre;
- to evaluate their encounter with the developmental traditions of the West European musical theatre.

The following **research methods** were applied:

- the analysis and the generalisation of the historical sources;
- the methods of forecasting and logical abstraction.

The development of the musical as a new genre of the 20th century took place longer than a century. Its emergence was conditioned by the forms of music that had been widespread in the American culture since the end of the 18th century. The genres that influenced the musical were of entertainment and commercial character. The previous forms of the musical genre such as a ballad opera, theatre of minstrels, extravaganza, burlesque, vaudeville, and revue gradually disappeared in the 20th century, yielding to the cinema art; however, they left a considerable imprint in the history of the musical development. At the end of the 19th century, a massive emigration from Eastern Europe to America took place, where the newcomers expected a better and full-fledged life. Some of their dreams, certainly, came true. Among the emigrants there were such gifted and famous composers as Irving Berlin, George Gershwin, the famous entertainer and representative of the popular music Al Jolson (a descendant from Lithuania). However, the most important and significant role in the history of the establishment of the musical genre belongs to the three Shimansky brothers (who changed their family name to Shubert in America). After the death of Shimansky brothers the long-lived chairman and chief executive officer of the Shubert Organisation Gerald Schoenfield, also called Mister Broadway, maintained, that "contemporary American musical theatre had not been existing without the Shubert brothers Sam, Lee, and Jacob. During the entire twentieth century, the name Shubert was synonymous with Broadway and the theater" (Schoenfeld 2012: 2).

The origins of the musical

The genre of a musical is typical for the theatrical America, and every day it is becoming more and more popular in the world. Americans cannot live without jazz, the same as the American theatre cannot survive without a musical. The best performances of the genre have been staged in many countries. Their originality, pulsating rhythm, democracy have attracted the attention of many world-famous people of the theatre and its critics. The genre of a musical has deep traditions that have been developing since the theatre of Greece (the 5th century BC). In Greek and Roman tragedies and comedies, songs and dances also dominated over spoken dialogues. In the middle Ages, theatre troupes transformed themselves into mobile groups of travelling minstrels who introduced musical comedies to the audiences of many cities, and that was the outset of the musical. In the Renaissance period the theatre would discover newer and newer forms of expression, e.g., commedia dell'arte, where the content of a play was revealed through humour. Alongside that, the musical language as such became more and more complicated. Meanwhile, some changes occurred on the stage: the English ballad opera overlapped the features of the German drama, French comic opera, Vienna operetta was substituted by vaudeville, burlesque, shows by minstrels. The latter ones carried the character of entertainment, the repertoire of their performances included different genres: songs, dances, elements of circus were performed. In 1866, the play by George Bicknell entitled *The Black Crook* was staged. It united the elements of a song, a melodrama and a show.

The appearance of this performance became the starting point in the history of a musical. And, finally, the musical developed itself in America at the beginning of the 20th century (primarily in 1920s–1930s). And this article is meant to answer the question about the role of the Shubert (Shimansky) family in the history of the American musical theatre.

Figure 1. **The beginning of the *March of the Amazons* from *The Black Crook* by George Bicknell (published by Dodworth & Son)**

The Shubert (Shimansky) family and the socio-economic reasons that determined the evolution of the American musical theatre

At the end of the 19th century – the beginning of the 20th century, the prompt development of the musical as a genre was influenced by socio-economic circumstances that were also the attraction of emigrants from all over the world. At the end of the 19th century – beginning of the 20th century in America there appeared a new generation of emigrants, the so-called 'the fifth wave'. It mainly encompassed the emigrants from Eastern Europe. It has to be stressed that at that period much attention was paid in the country not only to education but also to culture. As concerns education and culture, the discussed period in America was compared to the Golden Age. There had never been so much concern about those two fields in America throughout the whole history of the country development. The richest people of the country, such as Morgans, Wanderbilts, Astors, Goulds and others, became the sponsors of many schools and institutions of culture. At the end of the 19th century, a law encouraging parents to provide good education to their children was enforced. Good education also became the goal of emigrants from Europe. There appeared favourable economic conditions for establishing theatres, inviting celebrities from foreign countries. Famous artists from England and France used to come to America. The famous French actress Sarah Bernhardt, while touring in America, kept recording the notes where one can find such a line saying that "Chicago is a city of iron, with the smog from the railroad trains in the streets, tangled telegraph wires covering the sky, the banks equal to the size of the Louvre and insurance companies that can be compared to the Palace of Versailles. There are 600.000 inhabitants swarming in it, all of them frantically running after the almighty dollar" (Bordman 2001: 16). At that time there used to be two companies of producers under the guidance of Charles Frohman and Abraham Lincoln Erlanger who took the control of all the American theatres. However, there was no management strategy of theatrical activities that would bring a variety in actors' performance and music repertoire. And that gap was covered by the Shubert (Shimansky) brothers. The Shubert (Shimansky) family arrived in America at the end of the 19th century. First, the father immigrated to America from Kudirka Naumiestis, later his arrival was followed by his wife and seven children who settled in Syracuse (situated near New York). Soon the powerful mother sent her three sons to sell newspapers in the street in front of the Syracuse theatre. When Sam was nine, he was offered by the producer to sell souvenirs and programme sheets inside the premises of the theatre. Later on he became a manager of the theatre. The other Shubert brothers,

still confined during the day to the drudgery of waiting on customers at his haberdashery, leapt at the chance in the theatre (Hirsch 1998: 17). Later Sam Shubert, having got acquainted with the inside world of the theatre and its back stage, became willing to produce some plays himself. Having received a financial support he rented the Herald Square Theatre situated at 35th Broadway Avenue, in the very heart of New York. However, the Theatre Syndicate, whose boss was Frohman, comprised more than half of the American theatres, and they refused him to rent other American theatres for performances. They did understand the power of the newcomer who could become their competitor. In the consequence of that, the Shuberts made use of huge tents that hosted spectators several times more than a usual theatre and started organising performances in various cities of America. That was the way the famous French actress Sarah Bernhardt's tour was organised in America.

Figure 2. **Shubert Theatre (New York)**[1]

Figure 3. **Sarah Bernhardt and Shubert brothers**[2]

[1] *Shubert Theatre*. http://www.newyorkcitytheatre.com/theaters/shubertttheater/theater.php (accessed 20 September 2015).

[2] Ibid.

The Shuberts' theatre business had been developing rather rapidly. They opened theatres in Boston, Philadelphia, rented the premises of the Waldorf Theatre in London, England. The Shuberts rushed to develop their business and they were successful at it. Unfortunately, a great loss happened in the family – Sam Shubert was killed on a train accident when he was travelling to Pitsburg on business to prepare the documents for the theatre opening. Although the owners of the American theatres expected the biggest competitor to disappear, it was just the opposite – the Shubert family business started prospering. After the brother's death the other two, Lee and Jacob Shuberts, received a substantial insurance and went on expanding their business even more intensely. They decided to fulfil their brother's wish – to create the empire of the American musical theatre (Steyn 2000: 26, 76, 120). In 1924, the Shubert brothers established the Shubert Theatre Corporation that became a dominating power in the American theatre. At that time it either owned or controlled 104 theatres in 29 American cities and 7 theatres situated in London, England.

They produced a new type of a show that was demonstrated in the overcrowded theatre halls stretching from New York to Portland and Oregon. Since the Shuberts had a full-time staff of writers, composers and designers on hand, it was easy to piece together enough material for a revue – as to quality, that was in the eye of the beholder (Kenrick 2008). The Shubert brothers' control of the theatres till 1929 defines the first Golden Age in Broadway. In the period of the Great Depression, hundreds of theatres closed down in America. Many theatres went bankrupt, the actors used to go on strike because of their low salaries. Whereas the biggest theatres run by the Shuberts did remain open, they were mostly attended and kept bringing their owners a huge profit. The Shuberts included many stars of that time into the repertoires of the performances. They invited Marilyn Miller, a star of a tremendous talent, from England. In 1914 she took part in the opening night of the *Passing Show* produced by the Shuberts in New York. In the theatres run by the Shubert brothers there used to sparkle such outstanding stardom as John Ethel, Lionel Barrymoor, Helen Hayes, Spencer Tracy, Jeanette McDonald, Sarah Bernhardt, Bert Williams, the Irish playwright George Bernard Shaw, the pair of dancers Fred and Adele Astaire, the composer and conductor Sigmund Romberg, the singer, dancer and choreographer George M. Cohan, the singers Sophie Tucker and Georgie Price. As it has been mentioned before, the Shubert brothers liked a variety, therefore, further to the celebrities of a classical type the audiences could enjoy the performances of the actors and singers of a comedy genre Ed Wynn, Fannie Brice, Fred

Figure 4. **The photo of Al Jolson**[3]

Allen, Jack Benny, Eddie Cantor, Jack Pearl, Willie Howard, Bob Hope, George Jessel, or the performers of vaudevilles such as Lou Clayton, Eddie Jackson and Jimmy Durante, the conductor Ted Lewis and his band, the composer Irving Berlin, the famous Scottish songwriter Harry Lauder, the actress and singer Mae West, the biggest star of burlesque Rose Lee, and the famous Al Jolson (born in Lithuania).

In 1911, the Shubert brothers leased the Winter Garden Musical Theatre, remodelled it and opened for the public once again. On that occasion the famous composer Jerome Kern wrote a musical entitled *La Belle Paree* in which the leading role was performed by Al Jolson, a man who was born in Seredžius. In around the 1920s, Al Jolson happened to be the most popular American star, earning the highest salaries among the American stars till World War II. Later he featured in the musical *Honeymoon Express* at the Winter Garden. Al Jolson spent 30 years in Broadway. His contribution to the cinema art is also tremendous. He entered into the history of the world as an actor who took the leading role in the first feature-length Hollywood 'talkie' film *The Jazz Singer*. The script of the movie was based on the true facts from Al Jolson's life. He also featured in the Hollywood film-musical *Go into Your Dance* (1935) together with his wife, the famous actress Ruby Keeler.

Al Jolson took part in many Hollywood productions (in 26 films in total), such as *Say It with Songs* (1929), *Big Boy* (1930), *Mammy* (1930) (Grudens 2006: 224).

The Shubert family ran not only the theatres and produced performances. When the television was launched they became the shareholders of the most famous TV companies, managed the business of ticket selling throughout the whole America. The screenplay writing monopoly was also under their power. Unfortunately, the last family descendant died in 1972. Since 1973 the Shubert Organisation has been managed by Gerald Shoenfeld and Bernard B. Jacobs.

[3] *The Museum of Family History. Great Artists Series Presents the Immortal Al Jolson.* http://www.museumoffamilyhistory.com/ajolson.htm (accessed 20 September 2015).

Figure 5. **Brothers Shuberts (Lee, Sam, Jacob)**[4]

Conclusions

Throughout the entire period of the existence of the Shubert Organisation a true American Musical theatre was created. The innovation of it lays in the Shubert brothers, as one of the first producers, the awareness of the fact that exactly in America, where a rapid expansion of economics was in boom, there were all the favourable conditions for the purely commercial genre of the musical. Within the period of the Shubert brothers' reign, such musicals as *My Fair Lady*, *The King and I*, *Westside Story*, *The South Pacific* and many others were composed and staged. The musicals for the theatres were composed by such legendary composers as Irving Berlin, Jerome Kern, Richard Rodgers, etc. In 1945, Lee and Jacob Shuberts established *Sam S. Shubert Foundation* meant for the future of musicals. This foundation also supports the studies of the young performers of musicals, as well as conducts other charitable activities. Owing to the gifted emigrants from Lithuania – the Shubert brothers the musical had finally developed itself as a genre. They gave a good example to other countries of the world which followed up the traditions of the American musical. Al Jolson's presence in the world of theatre and cinema gave birth to a wonderful masterpiece – the first feature-length 'talking' film *The Jazz Singer*. Due to Al Jolson the genre of a musical encompasses a wide range of the means of musical expression.

[4] Pearlman, Gary. *Lee Lawrence: The Last Shubert*. http://www.thepalmbeach times.com/Pages/Broadway.php (accessed 20 September 2015).

Lietuviešu emigrantu loma amerikāņu mūzikla vēsturē (20. gadsimta pirmā puse)

Irēna Karsokiene

Kopsavilkums

Mūzikls kā žanrs savā pašreizējā veidolā radies 20. gadsimtā ASV. Pēc dažādām transformācijām, ko tas gadu gaitā piedzīvojis, viens aspekts tomēr palicis nemainīgs: mūzikls ir un vienmēr ir bijis komerciālas izklaides žanrs. Tajā apvienojušās vairākas mākslas: mūzika, deja un teātris. Taču, tā kā mūzikls cēlies no muzikālās komēdijas, prioritāte tajā atvēlēta tieši mūzikai.

Amerikāņu mūzikla vēsturē būtiska loma ir emigrantiem no Lietuvas. 19. gadsimta beigās brāļu Šūbertu (sākotnējā uzvārdā Šimansku) ģimene no Kudirkas Naumiestes pārcēlās uz Ņujorku un tur izvērsa aktīvu darbību teātra jomā. Pirmajos gados brāļi Šūberti teātra telpas īrēja; turklāt viņi daudzviet ASV rīkoja izrādes lielās teltīs, kurās bija krietni vairāk skatītāju vietu nekā teātros. Brāļi bija noslēguši līgumus ar vairākiem izciliem 20. gadsimta sākuma mūziķiem, piemēram, Džordžu Gēršvinu; viņi organizēja ASV viesturneju slavenajai Sārai Bernārai no Parīzes; visbeidzot, viņi kā producenti sadarbojās ar Elu Džonsonu un daudziem citiem. 1924. gadā brāļi Šūberti izveidoja organizāciju, kas apvienoja 86 teātrus ASV un vienu teātri Lielbritānijā (Londonā). Šai organizācijai piederēja daudzi nekustamie īpašumi dažādās ASV vietās, pirmām kārtām Ņujorkas centrā. Tai bija arī teātra un koncertbiļešu izplatīšanas monopols. Kad nomira pēdējais brāļu Šūbertu pēctecis, organizācija veica reformas, un darbu sāka tās jaunā vadība. Mūsdienās Šūbertu organizācijai pieder 17 teātri Ņujorkā, kā arī vairāki teātri citviet ASV, un liela daļa ienākumu tiek veltīta labdarībai. Kopumā brāļu Šūbertu ieguldījums ASV un pasaules mūziklu vēsturē ir neizmērojami liels.

Atslēgvārdi: mūzikls, komponists, teātris, mākslinieks, dziedātājs, emigrants.

References

Bordman, Gerald (2001). *American Musical Theatre. A Chronicle*. 3rd edition. New York & London: Oxford University Press

Grudens, Richard (2006). *When Jolson was King*. New York: Celebrity Profiles *Publishing*

Hirsch, Foster (1998). *The Boys from Syracuse. The Shuberts Theatrical Empire*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press

Pearlman, Gary. *Lee Lawrence: The Last Shubert*. http://www.thepalmbeachtimes.com/Pages/Broadway.php (accessed 20 September 2015)

Schoenfeld, Gerald (2012). *Mr. Brodway: The Inside Story of the Shuberts, the Shows, and the Stars*. Milwaukee, Wisconsin: Applause Theatre and Cinema Books

Shubert Theatre. http://www.newyorkcitytheatre.com/theaters/shubertttheater/theater.php (accessed 20 September 2015)

Steyn, Mark (1999). *Brodway Babies Say Goodnight: Musicals Then & Now*. New York: Routledge

The Museum of Family History. Great Artists Series Presents the Immortal Al Jolson. http://www.museumoffamilyhistory.com/ajolson.htm (accessed 20 September 2015)

The Development of Lithuanian Piano Pedagogy

Dr. art. **Ramunė Kryžauskienė**
Professor at Lithuanian Academy of Music and Theatre

Introduction

This study examines the development of Lithuanian piano pedagogy, discusses its origination and prosperity. The author also analyses the traditions, the influence of Russian and European piano schools, and the integration of Lithuanian piano pedagogy in the European cultural space. Besides, the leading pedagogues' individual methods and their pedagogic repertoire are considered; the inestimable contribution of the repertoire to the general development of national musical culture is emphasized.

Key words: piano pedagogy, music, concerts, composer, pupil, repertoire.

***

Nowadays it is possible to summarize Lithuanian piano pedagogy, discuss its place in the perspective of professional art and forecast its evolution.

The development of Lithuanian piano culture, including pedagogy, is reflected in musicological literature. Significant researches about the birth of Lithuanian piano art belong to Mariam Azizbekova; later various analyses of piano pedagogy belonging to Danguolė Leonavičiūtė-Medišauskienė, Liucija Drąsutienė, Leonidas Melnikas, Eugenijus Ignatonis, Nemira Pipikaitė have been published. It is impossible to generalize a piano school without studying the methodical experience of the most prominent pedagogues. In addition, it is necessary to mention the collections of articles published by the piano pedagogues of Lithuanian Academy of Music and Theatre where creative and pedagogical practice of well-known pianists is discussed as well as their biographies and attitude towards piano culture are shortly reviewed. That forms the foundation of further explorations of the development of piano culture.

However, we still lack summarizing publications that could provide a complete view of the general tendencies of the development of piano pedagogy, as well as attempt to incorporate the activity of different pedagogues into the context of Lithuanian music history.

Lithuanian piano pedagogy is discussed in distinct evolutionary stages, depending on the periodization of Lithuanian music history which is common

in musicology and corresponds to the changes of social and economic formations. In these time segments, the directions of pedagogy crystallization are very clear as is the activity of crucial artists who have stimulated the further development of piano culture.

The **problem**: The exploration of Lithuanian piano pedagogy will give a possibility to take a deeper look into piano culture, forecast further perspectives of the development of musical performance. Lithuanian piano pedagogy has been selected as the subject of the present paper.

The **aim** of this paper is to analyse the development of Lithuanian piano pedagogy, assess the influence of the piano schools of Western and Eastern countries, systematize a high variety of archival materials, and discuss the methodical principles of well-known pianists-pedagogues and the changes in the piano repertoire.

The **discussion** of the general principles of teaching methodology representing the whole generation of pedagogues is based on students' memories that have been collected by means of the questionnaire. The lessons and master classes delivered by experienced pedagogues have been observed as well.

On the one hand, summarizing the piano school is difficult. Most of famous pianists avoid discussing the methods they use. On the other hand, many of them have already passed away taking all their pedagogical experience with themselves. It is likely that this study will provoke further scientific investigations.

While analysing the traditions of piano culture and the development of pedagogy, the following **methods** have been used: the historical-analytical method, the applied analysis of literature, the study of archival data and periodicals, as well as summarizing the stories told by witnesses, pedagogues and their pupils, and the opinion poll (a questionnaire).

The dawn of Lithuanian piano pedagogy

Lithuanian piano culture is an eminent and unique phenomenon. It came from Western Europe to Lithuania rather late. Ancient keyboard instruments were replaced by the first pianos only at the beginning of the 19th century. Taking the first cautious steps, it relied on the artistic experience of foreign composers, performers and pedagogues. Later it started to accumulate its own experience, the piano literature and its repertoire developed and matured. Closely related with the establishment of the Lithuanian national school and the general cultural environment, Lithuanian piano pedagogues more

bravely formed new traditions of performing music, trained professional artists, established the traditions of musical performances.

The roots of the piano culture in Lithuania may be found in Vilnius, where lived and worked Johann David Holland (1746–1827), Józef Deszcyński (1781–1844), later Stanislaw Moniuszko (1819–1872) and other musicians who developed multiple compositional, performing and pedagogical activity. Aiming to cultivate the piano culture it was essential to create the system of music education. An important role was assigned to Musicology Department of Vilnius University where pupils studied theoretical disciplines and played different instruments. Johann David Holland gave lessons there for two decades since 1802. In his work *Traktat akademicki o prawdziwej sztuce muzyki* ("Academic Treatise on the Real Art of Music", 1806) he considered the problems of musical performance and related questions about piano pedagogy to the elementary theory of music.

Piano classes functioned in most of intermediate schools as well as in some private institutions. However, there, like in household musical practice, piano education did not reach high-level professionalism. Music teachers mostly followed empirical principles and a great deal of their attention was drawn to technical mastery.

The development of piano pedagogy was strongly influenced by the spread of literature. In bookstores it was possible to buy pieces of piano virtuosos Henri Herz, Johann Baptist Cramer, Ignaz Moscheles, Friedrich Kuhlau, Frédéric Chopin, Franz Liszt, and Robert Schumann. However, significant composers' piano opuses were rarely played at concerts and seldom included in pedagogical repertoire. Such literature seemed to be too difficult and incomprehensible on account of the lack of professional basis of music education.

Later on these music education forms began to dissatisfy the increased demands of piano culture and the necessity to establish specific institutions for music education emerged. The very first ones were initiated at the second half of the 19th century, whereas in most of Western Europe capitals, as well as in the biggest cities of Russia – Saint Petersburg and Moscow – higher music schools had already been founded.

A progressive role in these processes was played by Vilnius Department of Russian Music Society which was highly influential in the development of music culture for about a half of the century. In 1874, that society established the very first music school in Lithuania (it functioned until 1884) where the specialists of high professional level, students of Moscow and Saint Petersburg conservatories, were invited to work. In pedagogical activity they used the methods and strategies from their conservatories. In this way

the principles of different schools and directions were introduced to Lithuanian piano culture. Alongside the music school established by Russian Music Society also different piano courses and private schools functioned in that period. As a consequence, at the beginning of the 20th century, amateur playing grew into professional music education.

The development of music culture and piano pedagogy was stimulated by concert life which became increasingly intense with every decade. The favourable geographical location (among Western Europe and Saint Petersburg) determined frequent tours of foreign performers. Local artists also began to perform more often. The growth in the level of their mastery is evident while studying the changes in the repertoire. Purely virtuoso piano literature was replaced by more complex compositions by Johann Sebastian Bach, Russian composers, especially Pyotr Tchaikovsky, Anton Rubinstein.

However, almost until the beginning of the 20th century, Lithuanian piano culture did not acquire national uniqueness. Hostile circumstances prevented the development of Lithuanian professional culture; the cultural situation was not encouraging for the development of national celebrities. In this period, all the main positions in Lithuanian piano culture were taken by foreign artists – composers, performers and pedagogues.

A new leaf was turned over and the development of national piano culture was encouraged by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). His more than 150 qualitatively new piano opuses were comparable to the highest achievements of West European composers, they reflected new methods of the use of national folklore: from direct quotation to deeper layers, revelation of nation mentality. Exactly these pieces formed the basis for national piano pedagogy.

Having acquired musical education in Poland and Germany, being influenced by those countries' piano schools, by taking the very first steps the young artist aimed at embracing the good traits of those schools and creatively adapt them to Lithuanian piano culture. However, the level of his pupils was not equal to the talent of the artist and his education. Intending to give more information, the pedagogue more willingly worked with advanced young pianists than with beginners. Čiurlionis was not about to indulge his pupils' shoddy taste. It is obvious if one takes a look at the educational repertoire that included a lot of fundamental examples of the piano literature.

Čiurlionis thought Bach's works to be the foundation of piano pedagogy. His methodology of teaching polyphonic works has a lot in common with modern pedagogy: it is a thorough analysis of polyphonic forms, expressive intonation of melodic lines, attention to polyphony, understanding the stylistics of compositions, etc.

While teaching his brothers and sisters, Čiurlionis proposed them a lot of piano works by Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven, he also included their symphonies arranged to play the piano four hands. Robert Schumann was the favourite from the romanticists. The pedagogue thought Carl Czerny's etudes to be the basis of training technical mastery; he also included the masterful compositions by Chopin. The pedagogue did not like playing scales, but when working on Charles Louis Hanon's exercises he taught to control hearing, trained the sense of beautiful sound and rhythm. Čiurlionis constantly enriched his pedagogical repertoire with the transcriptions of folksongs for the piano. A lot of his pupils remembered an impressive playing of their teacher during lessons, his exceptionally spiritual interpretation of different authors' pieces.

Together with his colleague Česlovas Sasnauskas (1867–1916), Čiurlionis had a vision of Lithuanian conservatory. Unfortunately, that idea was realized only 24 years later. Čiurlionis' progressive pedagogical thought, obvious in his piano works, provoked the crystallization of the national style of performing, determined the further direction for the development of piano culture. Later his ideas were elaborated by other Lithuanian artists.

The Years of Independence

During the years of independence, the development of culture lacked attention and funds, but theatres, music schools were being established, concert life became more intense and clustered in the temporary capital Kaunas, as well as in smaller cities – Klaipėda and Šiauliai.

The constantly increasing level of musical culture initiated the development of professional musicians' training base. The very first sprouts of professional pianism started to appear in 1919 in Kaunas, at the school established by Juozas Naujalis (1869–1934). The most famous Lithuanian pedagogues were invited as piano teachers: from Moscow Conservatory – Elena Stanek-Laumenskienė (1880–1960), Vladimir Ružickij (1890–1952), from Saint Petersburg[1] – Lidija Dauguvietytė-Malko (1883–1955), Emilija Janickienė (1874–1940), Elena Bilminiūtė-Čiurlienė (1892–?). They brought to Lithuania the pianistic traditions of Anna Yesipova, Anton and Nikolaj Rubinstein, as

[1] At the beginning of the 20th century the following conductors and composers studied in Saint Petersburg Conservatory: Česlovas Sasnauskas, Mikas Petrauskas, Juozas Tallat-Kelpša, Aleksandras Kačanauskas, Juozas Žilevičius, Stasys Šimkus, Mykolas Bukša.

well as the personal influence of the late romanticism coryphaeus Alexander Scriabin, Sergei Rachmaninoff and the modern piano culture trends.

In 1927, the composer Juozas Gruodis (1884–1948) was assigned to a post of the music school director. He succeeded in increasing the level of teaching, establishing the appropriate training base, and in 1933 the school was transformed into Kaunas Conservatory. In that higher school, pianists constituted 40% of students, but because of the high fees for studies only several specialists graduated the school every year. On the other hand, there was no particular programme aimed at the development of music education, therefore the teaching process lacked purposefulness, consistency, clearly formulated goals and objectives. There was too little attention paid to students' practical activity – even pedagogical practice was not included.

Despite the mentioned weak points, Kaunas Conservatory became the methodological and cultural centre of Lithuania. Pianists who studied in well-known conservatories in Germany (Jadvyga Čiurlionytė, 1899–1992, Balys Dvarionas, 1904–1972), Paris (Vytautas Bacevičius, 1905–1970, Jurgis Karnavičius, 1912–2001), Warsaw (Ignas Prielgauskas, 1871–1956, Stanisław Szpinalski, 1901–1957), Moscow (Ružickij) one after another returned to Lithuania. Having acquired the latest interpretation achievements of various piano schools, they included the compositions of various epochs into their concert repertoires; therefore their performances had educational influence, too. As pedagogues, those artists injected the meaning of musical expression, the importance of composition analysis, tirelessly cultivated artists' versatility, accustomed their pupils to think and try to achieve precision in their performance, to thoroughly study a composer's text.

Vladimir Ružickij[2], a student of Moscow Conservatory professor Konstantin Igumnov (1873–1948), was an extremely popular pedagogue in Kaunas Conservatory. He developed his students' technical mastery, stimulated wide studies of piano repertoire and artistic interpretations. He concentrated his students' attention on unforced sound, fingers' free contact with the keyboard. He gave a lot of technical etudes, required to transpose them into a lot of keys, asked to play scales. Ružickij gave courses of virtuoso mastery and prepared a great deal of pianists who were like a fresh stream to Lithuanian piano culture. Among his students there were Birutė Damijonaitytė-Strolienė, Sofija Naujalytė-Didenkienė, Andrius Kuprevičius, Aleksandras

[2] Ružickij was thought to be a wunderkind. Being nine years old he made his debut as a pianist in America. Being sixteen years old he graduated from Moscow Conservatory. In 1926–1933 he taught piano in Kaunas music school, in 1933–1941 – in Kaunas Conservatory.

Kučiūnas, Rimas Geniušas, Aldona Babinienė, Galina Juodakytė-Leonienė, Birutė Nasvytytė-Smetonienė, Chaimas Potašinskas, Aldona Smilgaitė-Dvarionienė, Ona Žitkutė-Radzevičienė, and others.

Another significant piano pedagogue was Vytautas Bacevičius. In 1927–1928, he studied in Paris Russian Conservatory in the classes of Santjago Rijera and Nikolaj Tcherepnin, and graduated that with the first level degree diploma. Rijera was a student of Georges Mathias who had studied with Chopin. Because of that fact, Bacevičius considered himself to be the fourth generation student of Chopin. For a decade the pianist intensely performed in Western Europe cities, a lot of people loved his artistic erudition, innate, natural musicianship, extremely rich artistic imagination, and virtuosity.

In the pedagogical activity of Bacevičius, Dvarionas, Stasys Vainiūnas (1909–1982), Jurgis Karnavičius, Aldona Dvarionienė (1907–1982) the continuation of Western Europe traditions was obvious. They took a lot of principles of musical performance from their pedagogues: Dvarionas – from Robert Teichmüller and Egon Petri, Vainiūnas – from Emil von Sauer, Karnavičius – from Alexander Libermann, Dvarionienė – from Walter Gieseking. However, in their work they also adapted the best traditions of Russian piano school. Each of the mentioned Lithuanian piano pedagogues had been studying with the members of Russian piano school: Vainiūnas – with Arvīds Daugulis (a student of Yesipova and Felix Blumenfeld), Karnavičius – with Marija Judina, Dvarionas – with Alfrēds Kalniņš, Dvarionienė – with Ružickij.

At that time, the young pianist Andrius Kuprevičius (1921–1997) began his concert and pedagogical activity. Being a student of Kaunas Conservatory professor Ružickij, he attracted attention with uncommon talent, artistic erudition and memorable concerts in Lithuania, Latvia and Estonia. The pianist was thought to have an impressive career, but as a lot of other great pianists (Bacevičius, Rajauskaitė, Kučiūnas), because of political circumstances and war, he immigrated to the USA and disappeared from our horizon for a very long time.

People's Conservatory established by Elena Laumenskienė in 1930 in Kaunas was highly influential in the system of music education. It provided professional primary musical education. People's Conservatory developed the traditions of tuition-free school, functioned in Russia because of Milij Balakirev's iniciative. There it was possible to acquire professional music education for a small fee (sometimes free of charge). Thoughtfully prepared teaching programmes for more talented pupils allowed continuing studies in higher music schools. It served as the primary educational level, helped to find talented students, stimulated the development of primary piano education.

In Klaipėda, because of Stasys Šimkus' (1887–1943) concern, in 1923–1930 musicians were prepared in Klaipėda music school where the piano was taught by the former professor of Warsaw conservatory Ignas Prielgauskas, Sofija Paleček-Levickienė, Sofija Juodvalkienė, Jadvyga Čiurlionytė and Stasys Vainiūnas.

Because of the international affairs, Vilnius was separated from Lithuania and belonged to Poland almost for two decades. The intelligentsia still remained in the occupied region and promoted the development of arts, participated in active and versatile cultural life. In Vilnius, there were a lot of bookstores founded, musical theatres functioned, and art exhibitions were organized.

Then, in Vilnius there were several music education institutions: Jadwiga Wojewodska's music courses, Mieczysław Karlowicz's conservatory and Jewish music institute. Those schools prepared a considerable number of musicians who later became famous. In 1940, those schools were joined and reorganized into Vilnius Music School.

In different periods there functioned musical courses all around Lithuania: in Panevėžys – the courses organized by Mykolas Karka, in Telšiai – by Domas Andrulis, in Kaunas there started to appear the centres of private music education initiated by Ippo-Gechtman, Elza Herbeck-Hansen who had interned in Vienna with Leopold Godowsky, the legend from Vilnius. Those and other centres of music education, where the vocational level of teaching was quite different, produced a great influence on the development of Lithuanian piano pedagogy. There the principles of professional pedagogy were formed, youth's musical taste and understanding of art were cultivated, those institutions helped to uncover talented performers, guide them to further studies.

During the years of Lithuanian Independence, when Lithuanians did not have an opportunity to study in Moscow or Petersburg conservatories and only some musicians could study in foreign countries, the establishment of national professional music education institutions was of particularly high importance.

Soviet years

The further development of the national piano school was suspended by World War II and the soviet occupation. A lot of artists emigrated and those who stayed had to change their artistic attitude. In 1940, when Soviet authority was consolidated in Lithuania, cultural life also changed. The particularity of the period, the political and cultural isolation of the society,

and the new Marxist ideology influenced all the areas of art. However, the artistic processes that proceeded in that time also were natural and more or less related to the tendencies of the 20th century European music development.

The evolution of professional art is always related to purposeful activity of educational institutions. In this period, a consistent system of music education was established: children's music school – high or ten-year music school – conservatory. The preparation of professional musicians expanded, their professional mastery increased.

Music schools worked towards effective playing for several decades, their guides were the programmes and piano repertoire confirmed by Moscow Central Music School. All music schools had to follow the compulsory vocational guidance strategy.

Striving for extremely high, systematic music education and preparation of contingent for conservatories, in 1945 in Kaunas and in 1948 in Vilnius ten-year music schools were established. Together with them, students for higher art schools and independent musical activity were prepared in high music schools (then known as technical schools, now as conservatories) in Vilnius, Kaunas, Klaipėda, Šiauliai.

By resolution of 11 October 1944, the State Conservatory was established in Vilnius. Its basis was the reorganization of Vilnius music school: the higher courses became the foundation of the conservatory; the middle ones formed the music school, whereas the primary courses served for the establishment of children's music school. The pedagogues Elena Laumenskienė and Lidija Dauguvietytė, invited from Kaunas conservatory, started to teach in Vilnius as well as did the local pedagogues Stanislaw Szpinalskij, Tamara Girsovič and others.

After the war, for some time there functioned two conservatories in Lithuania: conservatories of Kaunas and Vilnius. However, it was clear that doubling of art specialists' preparation in a small country was not purposeful. In order to solve the problem it was decided to join those music schools into one. Thus, on 1 September 1949, basing on two music schools the state conservatory was established in Vilnius. The best musicians of the period, including the pianists Vainiūnas, Dvarionas, Dvarionienė, Karnavičius, were invited to work there. Another part of artists emigrated to Western Europe and the USA.

The lack of specialists was offset with the invited members of Russian piano school Jakov Ginzburg (1900–1963) who came to Lithuania in 1945, Olga Šteinberg (1920–2005) who came in 1948, and Mariam Azizbekova (1919–2012) who came in 1950. By the intense concert activity, the pro-

motion of Lithuanian national music and selfless pedagogical work they, together with performers of our country, formed the main body of piano culture, further developed the unique face of piano pedagogical school. They raised musical performance to professional heights, enriched that with intellectuality, artistic scope, virtuosic perfection, and pithiness.

Those artists' piano pedagogy spread the consistent methodology of Russian piano school, the opportunities of the adaption of versatile performance techniques searching for authentic interpretation based on deep analysis of a musical piece, aesthetic and theoretical attitude of the author. A lot of attention was paid to the conceptual and the artistic aspects of performance.

After breaking up the relations with the music centres of Western Europe, the collaboration with Russian schools became more intense. A lot of positive young artists' training traditions were taken from them. The best performers had opportunities to intern in prestigious Soviet conservatories, improve themselves in assistantship. Because of that a lot of creative biographies of middle or young generation pianists (Aldona Dvarionaitė, Aldona and Halina Radvilaitės, Birutė Vainiūnaitė, Jurgis Karnavičius junior, Petras Geniušas, Albina Šikšniūtė, Aleksandra Žvirblytė and others) were very similar: well-educated in Lithuania, later they studied or interned with the most famous Russian pianists and creatively synthesized their experience with their individual style. Some performers even before 1990 had adopted the achievements of Western European piano culture: Veronika Vitaitė studied at Vienna University of Music and Performing Arts, Ramutė Vaitkevičiūtė – in Rome, National Academy of St Cecilia, Birutė Vainiūnaitė, Aleksandra Juozapėnaitė-Eesmaa – in Paris National Conservatory.

Since the 1960s, playing the piano has become extremely popular in Lithuania. The network of music schools quickly developed: on the basis of the data provided by Ministry of Education, in the school year 1960/1961 there functioned 21 seven-year music schools with 3250 students. The quantitative rates were chased by the qualitative ones. The level of piano training increased also in periphery. Very influential on increasing the qualification of piano pedagogues and wider pedagogical horizon were the seminars-practicums organized by Kęstutis Grybauskas. Later those pedagogues joined the International European piano pedagogues' association (EPTA).

Close relationships with the pedagogues from Moscow and Leningrad (now Saint Petersburg) Conservatories (they conducted master classes during annual conferences, organized their students' piano evenings) after some time were extended with the help of new acquaintances and various Western Europe pedagogical schools. The attitude towards many postulates changed

notably, more attention was paid to the variety of instrumental sound, understanding and rendering of artistic image, artistic decisions dictated by the stylistics of a composition. All that strengthened the young Lithuanian piano school and raised national personalities.

The Restoration of Independence

Professional art was directly influenced by the important political events, ideological turning points, and the restoration of Lithuania's Independence. The two decades promoted new perspectives, the spirit of Western world to musical culture stimulated new, uncommon initiatives. After the fall of the 'iron curtain' and often unfair selection in Moscow, the fight for an opportunity to participate in international competitions, festivals or simple concerts was no more necessary. There remained the only criterion of talent, professional and artistic abilities. On the other hand, there developed the freedom stimulated emigration to and the integration of young artists into the USA or Western Europe countries. Owing to the young pianists Andrius Žlabys, Eglė Janulevičiūtė, Gediminas Alekna, Edvinas Minkštimas, the distant world of American pedagogy, which had been remote and unknown for a very long time, became available.

Lithuanian pianists more and more bravely conducted master classes not only in Lithuania, but also in other countries. That fact that the increasing number of our pianists won international competitions shows the worldwide acceptance of Lithuanian artists.

While analysing Lithuanian piano pedagogy nowadays, we see that the main methods, the attitude towards performances have a lot in common, and that allows for discussing the purposefulness of Lithuanian pedagogical school. That is extremely important when aiming at properly revealing the uniqueness of a composer's creative work. The understanding of musical stylistics, the logical rendering of its development, the disclosure of an author's idea should be based on a detailed analysis of form, harmony, melody and rhythmics. Still, such a methodology does not prevent an artist from the revelation of individual emotions; it prevents him from shallow interpretations, outer brilliance or groundless burst of emotions.

In many cases, the attitudes of Lithuanian pedagogues towards musical interpretation are similar. That may be said about the precise rendering of an author's text, some general pedalization, and the principles of fingering. However, in other fields of piano pedagogy we could not find such a unity of standpoints.

Visual associations arising from emotional contents of a musical piece differ; questions of sound production are being solved individually as well as individual methodology in training technical mastery is being used. Some pedagogues prefer definite literature of technical training – training etudes, collections of technical exercises edited by different authors, others, apart from examples of artistic literature, also develop pianists' virtuosity abilities.

The preparation of a pianist is determined by several factors: musical talent, individuality or requirements in a certain phase of training. That is reflected in the tendencies of pedagogical repertoire. Looking through pedagogues' individual programmes, we see that the traditions of Čiurlionis pedagogy are being continued, a lot of attention is paid to creative works of baroque masters (especially Bach) and Vienna classics. By studying the compositions of these authors, students learn to understand musical forms, classical proportions, cultivate sound culture and beauty.

Romanticists' (Chopin, Liszt, Rachmaninoff, Scriabin) and impressionists' (Claude Debussy, Maurice Ravel) opuses are no less important in programs. Unfortunately, works of contemporary composers are rarely studied; repertoire often contains no more than the compositions by Sergei Prokofjev, Béla Bartók, which have already become classics.

Traditional international competitions of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Balys Dvarionas, Stasys Vainiūnas stimulate our performers to come back to the roots of our national school, to know better and perform more mesmerizingly the creative legacy of these artists. Moreover, Čiurlionis' theme is alive and a lot of composers develop it in their music. Pieces, written especially for the purpose of competition, embody a lot of ideas of classical music; stimulate the performer to feel continuity of generations.

Conclusions

The analysis of piano pedagogy has showed that Lithuanian piano pedagogy has been influenced by different piano schools and their most significant representatives. In training methodology of Dvarionas, Vainiūnas, Karnavičius, the continuation of Western Europe traditions is obvious. A lot of methodological principles have been taken from their pedagogues: Dvarionas – from Teichmüller and Petri, Vainiūnas – from von Sauer, Karnavičius – from Libermann, and Dvarionienė – from Gieseking. They also adapted the best traditions of Russian piano school. Every of the mentioned Lithuanian pianists (Vainiūnas, Karnavičius, Dvarionas) studied with the members of Russian piano school. The traditions of Russian piano school and its most significant

members Samuil Feinberg, Yakov Zak, Heinrich Neuhaus were developed by Mariam Azizbekova, Olga Šteinberg, Veronika Vitaitė, Aldona Dvarionaitė and others.

Even though a lot of methods of piano teaching are quite similar, some pedagogues prefer their own. They pay less attention to everyday practice of piano techniques but rather emphasise artistic intuition, direct emotional understanding of music, thinking, highlighting student's artistic and musical training. When beginning to work these pedagogues focus their students' attention on significant primary emotional understanding of musical piece. Perhaps, because of that they pay a lot of attention to the demonstration of a musical piece with the help of the musical instrument. In this way, by establishing necessary artistic image, they try to explain the creative process more clearly. Other pedagogues combine artistic training with thorough analysis of distinct technical details, explanation of performing problems and its consolidation in the same lesson. This method corresponds to the traditions of Moscow piano school.

The achievements of piano pedagogy are shown by vocational preparation of young pianists which allows them to participate in different piano competitions and become prize winners, as well as develop their concert activity outside our country.

The features of the national piano school are revealed while playing compositions of Lithuanian composers: it is sincere emotionality combined with reservation and avoidance of outer effects, more chamber treatment of musical images as well as the demonstration of expressive means of performance: variety of sound colours, pedalization, articulation, wide dynamic scale, etc.

Some Lithuanian pedagogues do not use innovative or individual methodological principles. That is natural, because the national features in pedagogy become more obvious through the national repertoire, the stylistics of piano pieces. For example, works of Debussy, Prokofjev have promoted the creation of new methods of piano playing. Such phenomenon did not occur in Lithuania.

Lithuanian piano pedagogy is a vital process because it is constantly undergoing new artistic changes. Since there does not exist historical retrospective, it is difficult to objectively assess and analyse a lot of facts and circumstances. However, some phenomena allow for optimistic forecasting of the further development of Lithuanian piano pedagogy.

Lietuviešu klavierpedagoģijas attīstība

Ramune Križauskiene

Kopsavilkums

Raksts veltīts lietuviešu klavierpedagoģijai: apspriesta tās izcelsme un attīstība. Analīze rāda, ka dažādām klavierskolām un to nozīmīgākajiem pārstāvjiem bijusi ļoti liela ietekme lietuviešu pedagoģijā.

Mūzikas kultūras straujā attīstība Lietuvā 20. gadsimta sākumā radīja nepieciešamību profesionālu mūziķu izglītošanai. Profesionālā pianisma pirmie iedīgļi rodami 1919. gadā Kauņā, skolā, kuru dibināja Jozs Naujalis. Klavierspēles apmācībai šeit tika uzaicināti paši slavenākie lietuviešu pedagogi: Elena Staneka-Laumenskiene, Vladimirs Ružickis no Maskavas konservatorijas, Lidija Dauguvietīte-Malko, Emīlija Janickiene un Elena Bilmiņūte-Čurļiene no Pēterburgas. Viņi atveda sev līdzi Annas Jesipovas, Antona un Nikolaja Rubinšteinu pianisma tradīcijas, kā arī personiskos iespaidus, ko guvuši no vēlīnā romantisma korifejiem Aleksandra Skrjabina, Sergeja Rahmaņinova un modernajām klaviermākslas vēsmām.

Vītauts Bacevičs, Balis Dvarions, Stasis Vaiņūns, Jurģis Karnavičs un Aldona Dvarioniene savukārt pārstāvēja Rietumeiropas pedagoģiskās tradīcijas. Vairākus atskaņotājmākslas principus viņi bija aizguvuši no saviem pedagogiem: Dvarions – no Roberta Teihmillera un Egona Petri, Vaiņūns – no Emīla fon Zauera, Karnavičs – no Aleksandra Libermaņa, Dvarioniene – no Valtera Gīzekinga.

Turpmāko klavierpedagoģijas attīstību pārtrauca 2. pasaules karš un padomju okupācija. Vairāki mākslinieki emigrēja; savukārt tie, kuri neemigrēja, bija spiesti mainīt savu māksliniecisko pozīciju. Speciālistu trūkumu daļēji kompensēja uzaicinātie krievu klavierspēles skolu pārstāvji: Jakovs Ginsburgs, Olga Šteinberga un Mariama Azizbekova. Intensīvā koncertdarbībā un nesavtīgā pedagoģiskā darbā, atbalstot lietuviešu nacionālo mūziku, viņi kopā ar vietējiem pianistiem turpināja klavierpedagoģijas attīstību.

Laikā, kad bija sarautas saites ar Rietumeiropas mūzikas centriem, sadarbība ar krievu klavierspēles skolu pārstāvjiem kļuva intensīvāka. Labākajiem interpretiem tika sniegta iespēja praktizēties prestižās padomju konservatorijās un uzlabot savas pedagoģiskās prasmes. Tādējādi vairāku vidējās un jaunākās paaudzes pianistu (Aldonas Dvarionaites, Aldonas and Halinas Radvilaišu, Birutes Vaiņūnaites, Jurģa Karnaviča juniora, Petra Geņuša, Albinas Šikšņītes, Aleksandras Žvirblītes u. c.) radošās biogrāfijas ir ļoti līdzīgas: labai izglītībai Lietuvā sekojušas studijas Krievijā, mācoties pie populārā-

kajiem krievu pianistiem, un šī izglītība sniegusi plašas iespējas radošam personiskā stila un pieredzes apvienojumam.

Lietuvas neatkarības atjaunošana bija ne tikai svarīgs politisks notikums un ideoloģijas pavērsiena punkts, tā arī tieši iespaidoja profesionālo mākslu. Divās beidzamajās desmitgadēs šajā jomā pavērušās jaunas perspektīvas, pastiprinājusies Rietumu pasaules ietekme mūzikas kultūrā un aizsākušās jaunas, neparastas iniciatīvas. Pēc *dzelzs priekškara* krišanas vairs nebija nepieciešama bieži vien negodīga sāncensība Maskavā, lai gūtu iespēju piedalīties starptautiskos konkursos, festivālos vai vienkāršos koncertos. Vienīgais kritērijs, kas saglabājās, bija mākslinieciskās spējas. Jauniegūtā brīvība stimulēja mūziķu emigrāciju no Lietuvas, viņu integrāciju ASV un Rietumeiropas kultūrvidē. Savukārt jaunie pianisti Andrus Žlabis, Egle Janulevičūte, Ģedimins Alekna un Edvīns Minkštims uz Lietuvu atveda arī amerikāņu pedagoģijas principus, kuri līdz tam daudziem vietējiem klavierspēles pedagogiem šķita tāli un nesasniedzami.

References

Drąsutienė, Liucija (1996). Rytų ir vakarų įtaka Lietuvos pianizmo raidai. *Muzikos kultūros situacija nepriklausomoje Lietuvoje*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 94–100

Ignatonis, Eugenijus (2000). M. K. Čiurlionis ir Lietuvos pianistai. *M. K. Čiurlionis ir lietuvių muzikinės kultūros raida*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, p. 99–104

Ignatonis, Eugenijus (2010). *Alma mater ir pianistai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Kryžauskienė, Ramunė, & Rūta Rudvalytė (2004). *Lietuvos fortepijoninė kultūra*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Melnikas, Leonidas (2006). Broliai Ginzburgai ir jų įtaka Lietuvos fortepijono menui. *Menotyra* 42 (1), p. 23–30

Navickaitė-Martinelli, Lina (2013). "Mokykla" kaip tradicija ir inspiracija: apie lietuvių pianistų kultūrines tapatybes. *Ars & Praxis* 1, p. 106–123

Гидон Кремер и Саулюс Сондецкис: в поисках путей формирования новой художественной реальности

Dr. habil. art. **Леонидас Мельникас**
Профессор Литовской академии музыки и театра

Постановка проблемы

История творческого сотрудничества скрипача Гидона Кремера (*Gidon Kremer*) и дирижера Саулюса Сондецкиса (*Saulius Sondeckis*) охватывает более пятидесяти лет. Естественно, за такой длительный период времени общение музыкантов обретало все новые формы, а деятельность стимулировала достаточно разные по своей сути процессы изменения окружающей музыкальной среды. Их сотрудничество обусловило взаимное творческое обогащение, служило импульсом, под воздействием которого художественное развитие влекло открытие все новых творческих горизонтов, изменяло преставления о допустимом и возможном.

Пересечения и совмещения творческого пути Сондецкиса и Кремера многофакторны как в плане изменения конфигурации сопутствующего их деятельности художественного рельефа, так и с точки зрения все большего преобразующего воздействия на этот рельеф. Если на начальных этапах взаимодействия бытующая система творческих канонов и доминант ими воспринималась как константа, мало поддающаяся изменениям, впоследствии окружающий художественно-исторический контекст сам во многих своих параметрах стал производным от их деятельности, являл собой некую материализацию утверждаемого ими видения музыкального искусства. В этом проявлялась созидательная и преобразующая составляющая их содружества.

Не менее интересен и аспект полифонической многомерности взаимодействия двух музыкантов. Являясь яркими творческими личностями, принадлежа к разным поколениям, имея за плечами непохожий художественный и жизненный опыт, каждый из них в процессе работы, возможно, в каких-то деталях иначе представлял итог совместного творчества, однако эти различия не преуменьшали созидательную потенцию их совместной деятельности, и в своих решениях они всегда приходили к общему знаменателю. Более того, их творческий диалог обеспечивал

кумулятивный эффект – они находили такие формы претворения своих идей, которые в момент сценического воплощения обретали гармоническое единство и максимальную степень артистической убедительности.

Сондецкис и Кремер сделали удивительно много для преображения облика музыкальной культуры своего времени. Дистанция между тем, с чего они начинали, и тем, к чему пришли, огромна, и их творческое общение и сотрудничество явилось одним из элементов этих замечательных достижений. В каких формах это общение происходило и к каким результатам привело – вопросы, представляющие собой интересный ракурс изучения.

Предыстория

Существенным фактором динамизации процессов развития было взаимодействие музыкантов из Литвы и Латвии. В этом смысле творческое сотрудничество Сондецкиса и Кремера вписывается в контекст устойчивых исторических тенденций.

Тесные и плодотворные музыкальные связи между Литвой и Латвией установились еще в межвоенные годы – ближайшие «соседи», имеющие много общего в исторической судьбе и ментальности, и в плане развития музыкальной культуры придерживались близких взглядов. Этому в немалой степени способствовало и то обстоятельство, что в Латвии профессиональное образование получили несколько литовских музыкантов, занявших впоследствие в Литве видное место. Среди них особенно следует выделить двух выпускников Латвийской консерватории: Юозаса Каросаса[1] (*Juozas Karosas*) и Стасиса Вайнюнаса[2] (*Stasys Vainiūnas*). Еще один известный литовский музыкант того времени – композитор, дирижер и пианист Балис Дварионас (*Balys Dvarionas*) – в Латвии получил начальное музыкальное образование; он учился у Альфредса Калныньша (*Alfrēds Kalniņš*) в Лиепае.

Особое место в литовско-латышском музыкальном диалоге занимали струнники. Адольф Метц (*Ādolfs Mecs*, *Adolf Metz*), ученик легендарного Леопольда Ауэра (*Leopold Auer*) и профессор Латвийской консерватории с 1935 года по сентябрь 1940-ого, раз в неделю приезжал в Каунас, где в консерватории вел скрипичный класс (специальным приказом министра просвещения ему в виде исключения было разрешено

[1] Класс композиции Язепа Витолса (*Jāzeps Vītols*), класс органа Петериса Паулса Юозууса (*Pēteris Pauls Jozuus*).

[2] Класс фортепианно Арвидса Даугулиса (*Arvīds Daugulis*).

преподавать без знания литовского языка) (Melnikas 2008: 95). Концертмейстером и дирижером оркестра Государственного театра в Каунасе, самого престижного музыкального коллектива в стране, был рижанин Роберт Стендер (*Robert Stender*) – до переезда в Каунас он был концертмейстером лиепайского оркестра (кстати, он играл на скрипке Амати, которую привез с собой из Латвии) (Melnikas 2008: 96).

И Сондецкис, и Кремер гармонично вписались в контекст литовско-латышских музыкальных связей. В самом начале их творческого пути этот вектор имел эпизодический характер, но по прошествии времени он становился все более очевидным.

Свой первый опыт игры в оркестре Сондецкис получил под руководством Юозаса Каросаса в музыкальной школе в Шяуляй (по словам Сондецкиса, впечатление от участия в этом оркестре было столь огромным, что зародило его мечту о дирижировании и оркестре[3]). В этом – некая реминисценция литовско-латышских связей.

В свою очередь, первым учителем скрипки Кремера был Яков Таргонский, работавший после войны несколько лет в Вильнюсской консерватории, возглавлявший там кафедру струнных инструментов, создавший Литовский струнный квартет и лишь позднее переехавший в Ригу. Вот каким Таргонского запомнил Кремер: «Он работал в консерватории, а в школе, в порядке исключения, у него было несколько учеников. Это был строгий учитель, но я его любил. Мимолетная улыбка, с которой он, приобняв меня, умел ободрить, примиряли с его обычной суровостью» (Кремер 2006: 42).

А вот что о Таргонском вспоминает Сондецкис:

«Он успел побывать учеником Ауэра, Московскую консерваторию закончил у Абрама Ямпольского, был скрипачом высочайшего профессионализма. Он играл в легендарном *Персимфансе* – оркестре без дирижера. Уже одно это придавало ему особый ореол. Кроме того, он долгое время был ассистентом профессора Константина Мостраса, крупнейшего российского авторитета в области скрипичной педагогики. В тридцатые годы стал доктором педагогики [в советской системе научных степеней – кандидатом искусствоведения – *Л. М.*]. Специалиста по методике преподавания скрипичной игры, равного Таргонскому, в Литве не было. На развитие скрипичного искусства в Литве он оказал большое влияние, хотя у нас не задержался надолго. Рижанин Товий Лившиц, мой ровестник, а потом и коллега – создатель и руководитель Камерного ор-

[3] Сондецкис, Саулюс (2015). Интервью Леонидасу Мельникасу. Личный архив автора статьи.

кестра Латвийской филармонии, специально поступил в Вильнюсскую консерваторию, чтобы заниматься у Таргонского, закончил ее и «переманил» своего профессора в Ригу»[4].

Кстати, Таргонского в качестве преподавателя Лившицу порекомендовал профессор Карл Брюкнер (*Karl Brückner*), дедушка Кремера. В годы войны они вместе оказались в эвакуации в Алма-Ате. Брюкнер два года занимался с Лившицем, подготовил его для поступления в музыкальное училище и выбрал для него педагога. Интересно и то, что их занятия, как вспоминает Лившиц, проходили на принадлежавшей Брюкнеру легендарной скрипке Гваданини (*Guadagnini*), на которой позднее играл Кремер[5]. Таков непредсказуемый лабиринт человеческих судеб, и очень знаменательно обнаружить в нем скрытый литовско-латышский мотив.

Знакомство Сондецкиса с Кремером произошло значительно позднее описанных событий, а их сотрудничество зародилось еще через несколько лет. Казалось бы, растянувшаяся на многие десятилетия их дружба полностью укладывается в этот устоявшийся алгоритм творческого взаимодействия музыкантов Литвы и Латвии. И все же случай Сондецкиса и Кремера совершенно особый. Никогда ранее сотрудничество музыкантов из Латвии и Литвы не приводило к таким достижениям, не характеризовалось таким творческим взлетом.

Творческое взаимодействие по модели *отцы и дети*

Начальный этап сотрудничества Сондецкиса и Кремера вполне соответствует условной логике взаимодействия по принципу *отцы и дети*. Логика этой модели исходит из того, что возрастной рубеж в два десятилетия, разделяющий двух музыкантов и определяющий их принадлежность к разным поколениям, в то время играл существенную роль в характере общения. При этом негативные аспекты общения, нередко возникающие при контактах представителей разных поколений, в данном случае отсутствовали, ибо связующим звеном являлась общность интересов, а форма подразумевала «отеческую» заботу одного и уважительное отношение другого.

---

[4] Сондецкис, Саулюс (2015). Интервью Леонидасу Мельникасу. Личный архив автора статьи.

[5] Николаев, Сергей. *Руководителю Камерного оркестра Латвийской филармонии, некогда одного из лучших в СССР, Тови Лифшицу вчера исполнилось 80 лет.* http://www.d-pils.lv/news/2/302073 (просмотр 20 сентября 2015 года).

Сондецкис и Кремер познакомились в конце пятидесятых годов. Кремер учился в музыкальной школе, Сондецкис к тому времени уже имел немалый опыт педагогической работы, успел побывать руководителем струнных отделений музыкального училища (ныне Вильнюсская консерватория имени Юозаса Таллат-Кялпши) и детской музыкальной школы (ныне музыкальная школа десятилетка имени Балиса Дварионаса), руководил струнным оркестром школы искусств имени Микалоюса Константинаса Чюрлениса, в 1959 году стал заведующим кафедры струнных инструментов Литовской государственной консерватории (ныне Литовская академия музыки и театра), а в 1960 году создал Литовский камерный оркестр.

Казалось бы, дистанция между ними тогда не предполагала больших возможностей сближения. Это, однако, было не совсем так. Художественное общение порой мало подвержено объективным законам природы, его парадоксальная сущность заключается в возникновении различных аномалий. Такая ситуация отчасти сложилась в случае Сондецкиса и Кремера. Первое десятилетие их общения происходило в момент, когда деятельность каждого из них имела во многом похожий вектор – они оба, невзирая на казавшуюся огромной разницу в возрасте, именно тогда самоутверждались в избранном творческом пути, еще лишь осваивали язык своего искусства. Для одного инструментом самовыражения была скрипка, для другого – вновь создаваемый камерный оркестр. Таким образом, и Сондецкис, и Кремер в этот момент были в начале своего пути. Что же касается разницы в возрасте, то ее как бы изначально программировали уже инструменты музыкального высказывания – оркестр, работа с которым предполагает накопленный исходный творческий опыт, необходимый для того, чтобы увлечь других музыкантов и самоутвердиться в качестве их лидера, и скрипка, игра на которой не требует дополнительных посредников, а результат зависит исключительно от самого скрипача. Как раз это скрытое обстоятельство было важным фактором, определившим возможность творческого сближения Сондецкиса и Кремера на первом этапе их знакомства.

С Кремером Сондецкиса познакомил замечательный педагог и его большой друг Вольдемарс Стурестепс (*Voldemārs Stūresteps*): «С Кремером я знаком много лет. Рижанин Вольдемарс Стурестепс, уникальный учитель скрипки и мой близкий друг, был его педагогом. Среди его учеников я впервые услышал Кремера. Несомненно Стурестепс оставил большой след в жизни Гидона. Кремер рос в особом окружении – его дедушка, профессор Карл Брюкнер, был скрипачом виртуозом, родители тоже были струнниками, оркестровыми музыкантами. С малых лет

он занимался скрипкой, был под пристальным профессиональным присмотром. Главное, уже в детстве сформировалась дисциплина труда, я бы даже сказал – культ труда. Это осталось на всю жизнь. Его трудоспособность просто удивительна, к ней Гидон позднее приучил и *Кремерату*. Навык тяжело работать – это очень важно в нашей профессии. В личности Кремера совпала гениальность и удивительное трудолюбие. И, конечно, заботливый, внимательный педагог, каким был Стурестепс»[6].

Кремер и сам неоднократно писал о своих учителях: «Кроме отца, моим основным учителем был Вольдемар Стурестеп, ученик Шевчика, пражской школы. Стурестеп, которого мы по-русски всегда называли Владимиром Андреевичем, был милейшим, душевным человеком и обладал талантом снимать напряжение в любой ситуации. Его отношение ко мне, то внимание, которое он мне уделял, стали в моем развитии очень важным и уравновешивающим фактором» (Кремер 2006: 93). Вот еще одно свидетельство Кремера, из которого становится ясным, что он особенно ценил в своем учителе: «Владимир Андреевич считал меня одаренным, но видел пределы моего таланта, хотя и был достаточно великодушен, чтобы никогда не указывать мне на это. Может быть, потому что видел мое усердие. Я был убежден, что постепенно разовью свои способности. Это удалось – со временем. [...] Своим теплом он поддерживал мои поиски самого себя. И это было немало. То, что в дальнейшем я добился большего, чем он ожидал, его особенно порадовало» (Кремер 2006: 94).

Об удивительно теплом отношении Стурестепса к ученикам говорил и Сондецкис: «Стурестепс для своих учеников был как отец, он был просто влюблен в них. Мы с ним переписывались, и он мне постоянно писал о своих воспитанниках. Из писем я знал почти все об успехах Кремера. У меня была возможность и самому убедиться в них. Я слышал его в Риге, когда приезжал, кроме того, старался по возможности регулярно организовывать концерты учеников Стурестепса и в Вильнюсе. В них, конечно, принимал участие и Гидон. Это, по-видимому, были его первые выступления за пределами Латвии»[7].

В дневниках Кремера можно найти упоминания о его школьных поездках в Вильнюс: «[1960] 10 мая. Концерт в Вильнюсе. Я очень волновался. Мелодию (Чайковского) сыграл очень хорошо, а Полонез (Ве-

[6] Сондецкис, Саулюс (2015). Интервью Леонидасу Мельникасу. Личный архив автора статьи.

[7] Сондецкис, Саулюс (2015). Интервью Леонидасу Мельникасу. Личный архив автора статьи.

нявского) мог бы и получше. У меня сильно потели руки» (Кремер 2006: 129); «[1960] 14 ноября. Сегодня папа ругался по поводу того, что в Вильнюсе я буду играть «Кармен». Он хочет, чтобы я играл репертуар полегче, дабы развивать звук. Папа говорит, что техникой, к сожалению, необходимо овладеть к шестнадцати годам, иначе будет поздно. Но с легкими вещами я выступать не хочу, тем более в Вильнюсе» (Кремер 2006: 132); «[1960] 28 ноября. Поездка в Вильнюс. Играл хорошо, но не идеально. После «Кармен» [обработка Ваксмана] меня два раза вызывали, и я сыграл «Каприс» Венявского. В какой-то момент я задумался и повторил одно место. Марине [Марина Балтер, аккомпаниатор] пришлось меня «искать», но в итоге все кончилось хорошо и успех был большой. После второй пьесы меня вызывали еще три раза. В последний раз, когда хлопали в такт, я уже вышел без скрипки. [...] Все меня поздравляли, но я мог бы сыграть еще лучше» (Кремер 2006: 132).

В записях Кремера есть и более развернутая заметка о его ранней «гастрольной» деятельности: «Постепенно и для меня началась пора первых публичных выступлений за пределами школы, сначала в Риге, а потом с концертами класса Стурестепа в Вильнюсе и Таллине. Был в восторге от этих «турне». Даже если порой одиночество и мучило меня, признание слушателей приносило удовлетворение. Кроме того, в Вильнюсе я побывал на концерте Исаака Стерна, бывшего тогда в расцвете своего мастерства. Сочинениями Баха, Бетховена и Франка он раскрыл передо мной новые масштабы того, что называлось “быть артистом”» (Кремер 2006: 112–113).

Упоминание концерта Исаака Стерна очень важно. Не только для Кремера, но и для Сондецкиса приезд Стерна в 1960 году в Вильнюсе сыграл большую роль. Великий скрипач тогда слышал оркестр школы искусств имени Чюрлениса, руководимый Сондецкисом к тому времени уже почти пять лет, и посетил одну из первых репетиций в те дни только создававшегося Литовского камерного оркестра. Слова ободрения и поддержки, высказанные Стерном, теплое общение с ним укрепили Сондецкиса в его решимости идти по выбранному пути. В творческом соприкосновении Сондецкиса и Кремера со Стерном можно усмотреть некую синхронию и подобие художественных стимулов, которые позднее в форме взаимопересечений и параллелей стали заметными в творчестве обоих музыкантов.

Из опыта общения с Стурестепсом и его учениками Сондецкис воочию убедился, как важна взаимная творческая конкуренция, стимулирующая рост, неустанный поиск и самосовершенствование: «Невероятно, но Гидон не был единственной звездой в классе Стурестепса. Одновре-

менно с ним учеником Стурестепса был еще один одаренный скрипач – Филипп Хиршхорн. Это были два скрипача, каждый из которых вознесся на фантастические высоты. Хиршхорн уже в двадцать один год завоевал первую премию на конкурсе Королевы Елизаветы в Брюсселе в 1967 году, одном из самых престижных конкурсов скрипачей. Его выступление вызвало фурор. Концертная карьера этого скрипача складывалась стремительно – он выступал с такими дирижерами, как Караян и Орманди. Однако ее оборвала ранняя смерть – возможно, поэтому его имя сегодня не столь широко известно. Кремер и Хиршхорн являли собой полные противоположности. Еще в школьные годы оба были виртуозами, однако уже тогда в игре Гидона чувствовалась наклонность к интеллектуальности, а Филипп подкупал присущей ему непосредственностью и виртуозностью исполнения. Это были два товарища и одновременно конкурента. Глядя на успехи друг друга, они выдвинулись оба, конкуренция двигала их обоих вперед. Хотя творческая судьба оказалась совершенно разной. Кстати, в Латвии примерно в то же время учились Олег Каган, Рубен Агаронян и др.»[8].

Позитивная сторона творческого соперничества, способность правильно воспринять присутствие достойного оппонента отражается в высказываниях Кремера о его взаимоотношениях с Хиршхорном: «Еще в школе его критика была для меня постоянным вызовом. Жесткая, хотя и честная, манера Фелика (Филипп Хиршхорн) выражаться заставляла меня лучше видеть свои слабинки. Мы вместе занимались, играли друг другу, помогали. Было время, когда мы условились, что будем заниматься не менее пяти часов в день. Кто не доигрывал, должен был внести в общую кассу конкретную сумму из своих карманных денег» (Кремер 2006: 96).

Аспект соперничества присутствовал и в организуемых в Вильнюсе Сондецкисом концертах учеников его рижского коллеги. Знакомя с достижениями соседей, он как бы дразнил своих коллег, «динамизировал» учебный процесс, пытался приподнять планку требований. Всеми силами он старался показать, что достигнутое – не предел, и раз другие в состоянии двинуться вперед, это должно быть под силу ему и его коллегам. И, конечно же, он стремился к выработке и утверждению объективных критериев оценки, ориентированных не на посредственность, а на талант. Сравнение своих успехов с тем, к чему пришли другие, являлось, с его точки зрения, действенным фактором стимулирования роста. Это же способствовало формированию навыка верно оценить не только

[8] Сондецкис, Саулюс (2015). Интервью Леонидасу Мельникасу. Личный архив автора статьи.

других, но и себя самого. Сондецкис уделял пристальное внимание обогащению слушательского опыта своих подопечных, он следил, чтобы его ученики и студенты слушали как можно больше музыки, посещали концерты, интересовались тем, что происходит вокруг. «Сакральный» вопрос, с которого он обычно начинал свой урок, был: «Куда ходил, кого слушал, что думаешь об этом?» Он провоцировал учеников на дискуссию, не жалел времени на то, чтобы выслушать своих юных собеседников, научить их вырабатывать и излагать свою точку зрения. В конце концов, именно это – путь к обретению самостоятельности.

Усилия Сондецкиса прививать своим подопечным стремление к самостоятельности, умение критиковать и быть самокритичными удивительным образом перекликается с еще в детстве проявившейся у Кремера требовательности к себе и к другим: «Чтобы воспитать во мне критический подход к себе и к музыке, отец каждый раз хотел знать мою оценку услышанного. Насколько мне помнится, некоторые мои тогдашние суждения, даже делая скидку на возраст, звучали довольно надменно. Характерные (но обоснованные) дедушкины разборки «сверху донизу» и папина критическая строгость способствовали беспощадности и моих суждений» (Кремер 2006: 93). На самом деле это и есть зачатки мастерства – музыкант обретает возможность самосовершенствоваться только тогда, когда сам осознает, в чем его пробелы.

Сондецкис в своем отношении к Кремеру в те далекие времена был таким же требовательным, как и к своим ученикам. Отнюдь не всегда он оценивал его выступления лишь в восторженных тонах, более того, порой по поводу них высказывался достаточно критично: «Хотя уже тогда я был искренним поклонником Гидона и верил в его большое будущее, не закрывал глаза на его недостатки. Однажды он в нашем школьном концерте сыграл *Испанскую симфонию* Лало, и мне показалось, что произведение не выучено, не готово к публичному выступлению, он играет неряшливо. Сказал о своем впечатлении Стурестепсу, он согласился, но попытался оправдаться: «Еще исправим» (странно, прошло столько лет, а я это помню...). Кстати, это прекрасный пример того, что нет ничего изначально предопределенного. У каждого есть шанс, и от него самого зависит, сумеет ли он им воспользоваться. Гидон свой шанс реализовал по максимуму»[9].

В 1965 году в Риге проводился межреспубликанский конкурс скрипачей, в котором участвовали молодые музыканты из Литвы, Латвии, Эстонии, Белоруссии и Молдавии. Кремер был участником конкурса,

[9] Сондецкис, Саулюс (2015). Интервью Леонидасу Мельникасу. Личный архив автора статьи.

Сондецкис – членом жюри: «Председателем жюри был Петр Бондаренко, прекрасный скрипач, замечательный педагог, свою педагогическую карьеру обогативший и в качестве ассистента Давида Ойстраха. Гидон в том году заканчивал школу, готовился к поступлению в Московскую консерваторию и имел предварительное согласие Ойстраха, что попадет в его класс. Бондаренко, несомненно, уже знал об этом, но неожиданно оказался очень строгим по отношению к Кремеру. Первая премия тогда не была присуждена, а вторую разделили Гидон и Мотя Шмитас [*Motelis Šmitas*] из Вильнюса. Мотя был очень хорошим скрипачом, я бы сказал, одним из лучших наших выпускников за все годы – он кончил Московскую консерваторию, в 1969 году завоевал четвертую премию на серьезнейшем конкурсе Жака Тибо в Париже, эмигрировал в Израиль, где стал концертмейстером Иерусалимского симфонического оркестра, тогда возглавляемого известнейшим дирижером Гари Бертини. Но все же на конкурсе в Риге соперничать с Гидоном он не мог. Гидон был несомненно лидером. Вспоминая этот конкурс, я думаю о том, что Кремеру в упрек ставилась творческая свобода – то, чем мы все потом восторгались. Тогда это было неожиданно и непривычно. Его способность сохранить и в полной мере раскрыть этот свой удивительный дар, не позволить себя сломать является его величайшей заслугой»[10].

Кремер, не вдаваясь в детали, лаконично писал о своем участии в этом конкурсе: «В 1965 году я занял второе место на республиканском конкурсе (первое место не было присуждено). Подарок, врученный мне в качестве приза, керамическую вазу с голубым отливом, я часто брал в руки: это было первое «материально ощутимое» свидетельство моего успеха. Ваза грела меня, поддерживая надежду в один прекрасный день стать первым. Много позже я осознал, что в искусстве не может быть никаких побед, что искусство не «олимпиада», где пытаются занять первое место, а «известность» в музыке, как в любом виде искусства, нередко отдает дешевизной» (Кремер 2006: 114–115).

Приведенные слова тем значимее, что соседствуют с описанием чувств скрипача, испытанных при получении Кремером своей первой конкурсной награды. Эта последовательность говорит о многом, ибо способность не позволить увлечь себя лишь внешними атрибутами успеха, осознать истинные ценности в искусстве является обязательной предпосылкой их достижения. Действительно, многие довольствуются первым (внешним), оказываясь не способными распознать значение второго (истинно

[10] Сондецкис, Саулюс (2015). Интервью Леонидасу Мельникасу. Личный архив автора статьи.

художественного). И тем не менее, без первого шанс на постижение второго зачастую весьма иллюзорный, ибо в художественной деятельности всегда присутствует элемент жертвенности (способность во имя высших целей отказаться от «дешевого» успеха является одной из форм такой жертвенности). Таким образом, исполнитель, не обладающий ресурсом, которым он был бы готов пожертвовать, или не способный это сделать, вряд ли может рассчитывать на великие свершения – одного желания, как выясняется, совершенно не достаточно.

В 1965 году после выпускных экзаменов Сондецкис пригласил Кремера выступить в Вильнюсе. На сей раз это был сольный концерт, по-видимому, первый речиталь в карьере Кремера, сыгранный за пределами Латвии. Это лишний раз свидетельствует о том, что Вильнюс стал важным местом в творческой биографии молодого скрипача.

Казалось бы, могли ли организуемые Сондецкисом приезды в Вильнюс школьника серьезно повлиять на музыкальный пейзаж города? На этот риторический вопрос есть простой ответ – ничего не проходит даром. Визиты Кремера, подростка и юноши, несомненно оставили свой след. Вильнюсские педагоги и их ученики имели возможность следить за «восходящей звездой», учится упорству и смелости юного скрипача, не опасающегося никаких преград и не избегающего их. Достаточно часто приезжая в Вильнюс, Кремер дал возможность литовским музыкантам наблюдать за своим творческим становлением, он стал своим, поэтому позже, когда он уже приезжал в качестве признанного солиста, его воспринимали как часть местной музыкальной среды.

Творческое взаимодействие по модели *дирижер и солист*

«В 1970 году перед самым началом международного конкурса имени Чайковского в органном зале нашей консерватории я организовал концерт Гидона Кремера и Давида Герингаса. Они оба готовились к конкурсу, и это была для них последняя проверка сил. Им было полезно лишний раз выйти на сцену, поволноваться, послушать, что скажут слушатели. Пригласил коллег, студентов. Концерт не афишировался широко, но все равно собралось много народу. После концерта у меня не осталось сомнений в результатах конкурса, и я прямо сказал, что только что мы слышали победителей. Мое пророчество сбылось – Гидон завоевал первую премию среди скрипачей, Герингас – среди виолончелистов»[11].

[11] Сондецкис, Саулюс (2015). Интервью Леонидасу Мельникасу. Личный архив автора статьи.

Этот концерт – своеобразная арка, связующая день вчерашний и день наступающий в творческом общении Сондецкиса и Кремера. Кремер семидесятых был уже совсем не тот, который с конца пятидесятых и в начале шестидесятых приезжал в Вильнюс. Это уже был зрелый мастер, достижения которого были подтверждены на многих конкурсах – среди них конкурс королевы Елизаветы в Брюсселе (1967, третья премия), конкурс скрипачей в Монреале (1969, вторая премия), Паганини в Генуе (1969, первая премия) и, как уже отмечалось, Чайковского в Москве (1970, первая премия).

«Гидон был еще совсем молодым, но он уже был великим. Потом он менялся, как меняемся все мы, но это абсолютно никак не было связано с высочайшей оценкой того, каким он уже был в те годы. Повторяю, уже тогда он был Гидоном Кремером, и никем иным,»[12] часто говорит Сондецкис, возвращаясь к мыслям о своем общении с Кремером. Однако, не только Кремер, но и Сондецкис в семидесятые тоже стал совсем иным. Он сотворил чудо: оркестр, основанный им в 1960 году и собранный из учителей музыки, которые на первых порах просто хотели играть, чтобы не потерять практические исполнительские навыки, превратился в замечательный ансамбль, ставший в семидесятые уже одним из лучших в своем жанре. Оркестр обрел свой голос, стал узнаваем.

Начинался новый период сотрудничества Сондецкиса и Кремера. Кремер стал солистом, с которым Сондецкис тогда выступал очень много. Это было время незабываемых творческих поисков, экспериментов, достижений. Кремер, всегда искавший новых путей, инициировал исполнение музыки, которая знаменовала творческий прорыв. Именно тогда Кремер и Сондецкис подготовили премьеры произведений Альфреда Шнитке (*Alfred Schnittke*) и Арво Пярта (*Arvo Pärt*), открыли их для музыкального мира. Исполненные *Concerto grosso* № 1 Шнитке и *Tabula rasa* Пярта изменили музыкальный мир тех лет, сформировали альтернативу представлениям, которые в то время бытовали. Это был момент качественного переосмысления ценностей.

Новый музыкальный мир, обретавший все более отчетливые параметры, возникал на глазах Сондецкиса и Кремера. Они были свидетелями его рождения, чувствовали свою сопричастность к ним, приобщали к нему слушателей. Более того, в памяти и представлении слушателей музыка Пярта и Шнитке отпечаталась такой, какой она звучала со сцены в

[12] Сондецкис, Саулюс (2015). Интервью Леонидасу Мельникасу. Личный архив автора статьи.

исполнении Кремера и Сондецкиса. Имена композиторов и исполнителей слились воедино, они стали «глашатаями» новой эпохи.

Судьбоносное соприкосновение с творчеством Шнитке и Пярта – самый известный, но не единственный творческий проект, осуществленный в семидесятые годы совместно Сондецкисом и Кремером в области современной музыки. В 1977 году они впервые в СССР исполнили *Серенаду* Леонарда Бернстайна. В тех условиях и той среде это было очень резонансное событие, ведь имя Бернстайна в концертной программе воспринималось как своего рода политическая декларация.

Советская премьера *Серенады* Бернстайна прозвучала в апреле 1977 года в рамках абонемента Литовского камерного оркестра в Большом зале Московской консерватории (кстати, исполнение *Concerto grosso* № 1 Шнитке было осуществлено в том же году и в рамках того же абонемента Сондецкиса).

Сондецкис рассказывал об этом концерте: «Хотя формально это было первое исполнение произведения в Советском Союзе, на самом деле мы уже успели его сыграть в Вильнюсе – выступление в Москве для нас всегда было очень ответственным, произведение новым и технически сложным, поэтому мы решили на всякий случай «обыграть» его в Вильнюсе. Инструментальный состав *Серенады* достаточно необычен – струнный оркестр и много ударных. Чтобы струнные не «затерялись» в звучании ударных, я решил к Литовскому камерному оркестру присоединить студенческий оркестр нашей консерватории, которым тоже руководил. Эффект получился замечательный – большой состав струнных, звучащих в полную силу, дополненный специфическими красками ударных, и, конечно же, наш замечательный солист создали неповторимый эффект. Зал был битком набит, и прием был очень бурным»[13].

Формирование, тем более изменение музыкального ландшафта в СССР всегда имело не только художественный, но и политический аспект (в той системе искусство вообще было инструментом политики). Содружество Сондецкиса и Кремера в семидесятые следует видеть в том числе и в этом ракурсе. Кстати, свое известное заявление о желании работать на Западе Кремер сделал в Мюнхене в 1977 году, находясь на гастролях с Сондецкисом и его Литовским камерным оркестром. Свой последний концерт в Ленинграде (Санкт-Петербурге) перед эмиграцией в 1980 году Кремер также сыграл с Сондецкисом. Эта грань деятельности Сондецкиса и Кремера также очень важна.

[13] Сондецкис, Саулюс (2015). Интервью Леонидасу Мельникасу. Личный архив автора статьи.

Модель *Кремераты* как форма творческого взаимодействия

Сондецкис не терял контактов с Кремером и в период восьмидесятых, тем более в девяностых. Одним из самых знаковых их совместных проектов было участие в постановке *Отелло* известного балетмейстера Джона Ноймайера (*John Neumeier*) в программе Зальцбургского фестиваля. Балет был поставлен на музыку *Concerto grosso* № 1 Шнитке и *Tabula rasa* Пярта, для интерпретации которой был приглашен весь звездный состав первых исполнителей – Гидон Кремер, Татьяна Гринденко и Саулюс Сондецкис. Вот что по этому поводу написал Кремер: «В 1987 Джон Ноймайер со своим Гамбургским балетом поставил «Отелло» на музыку «Tabula rasa» Пярта и «Concerto grosso» Шнитке. Увидев эту инсценировку в Париже, мне захотелось принять в ней участие. Музыка и ее исполнители стали важной частью спектакля. [...] Сначала в Гамбурге, затем в 1989 [Сондецкис уточнил дату – 1988 г.[14]] в Зальцбурге все мы снова встретились – Альфред, Арво, Саулюс, Татьяна и я. [...] Ритм музыки и биение пульса ее исполнителей совпадали» (Кремер 2001: 153–154).

Интересно, что чувство единения, связавшее исполнителей этих музыкальных шедевров, Кремер особо отмечает, вспоминая диск с записями *Tabula rasa* и *Concerto grosso* № 1, сделанными в ходе гастролей в Германии в 1977 году и впоследствии изданными мюнхенской фирмой *ECM:* «Альфред, Арво, Саулюс, Таня и я навсегда соединены этой музыкой, а запись стала своеобразным документальным свидетельством нашей дружбы» (Кремер 2006: 515–516). Кстати, по поводу самого диска Кремер пишет, что он «стал чуть ли не бестселлером и по сей день сохраняет ореол своего рода культовости» (Кремер 2006: 515–516).

В середине девяностых произошло событие, наполнившее творческое сотрудничество Сондецкиса и Кремера новым содержанием. «В 1996 году у меня состоялся неожиданный разговор с Гидоном. Он рассказал о своей идее собрать молодежный оркестр студентов балтийских стран, которые летом 1997 года могли бы выступить с оркестровыми и камерными программами. Попросил меня отобрать самых талантливых и принять участие в их подготовке. Сказал, что хотел бы сыграть с этим оркестром в качестве солиста»[15].

---

[14] Сондецкис, Саулюс (2015). Интервью Леонидасу Мельникасу. Личный архив автора статьи.

[15] Сондецкис, Саулюс (2015). Интервью Леонидасу Мельникасу. Личный архив автора статьи.

Толчком к возникновению этой идеи был приближающийся юбилей Кремера, однако за этим достаточно случайным и внешним поводом, по-видимому, присутствовал более глубинный мотив. В одном из своих интервью Кремер говорил: «Я хотел построить мост в мое прошлое – я ведь из Риги. Знаете, вдохнуть воздух Балтики... Мне тогда исполнилось 50, надо же было себе что-то подарить, вот я и подарил себе этот ансамбль»[16].

Сондецкис горячо поддержал идею молодежного оркестра. Он вообще был «легок на подъем», открыт для новых идей, очень любил работать с молодежью. В этой области Сондецкис пользовался огромным авторитетом, с конца восьмидесятых он руководил молодежными оркестрами одновременно в нескольких европейских странах. Кроме того, а, возможно, и в первую очередь, он был очень рад вновь активно сотрудничать с Кремером. С конца восьмидесятых, когда Кремер опять получил возможность выступать в Советском Союзе (Сондецкис, кстати, в этом сыграл очень существенную роль), и позднее, когда балтийские страны обрели независимость, а былые ограничения творческой деятельности «канули в Лету», их сотрудничество восстановилось. Однако сейчас Кремер предлагал нечто совершенно новое, и эта идея захватила Сондецкиса.

Со всей своей энергией он взялся за дело: «Во-первых, я заручился поддержкой нашего ректора, профессора Юозаса Антанавичюса и написал письма в музыкальные академии Латвии и Эстонии, в которых изложил суть проекта и пригласил принять в нем участие. Параллельно, не ожидая официального ответа, я созвонился со своими коллегами, заведующими кафедр струнных инструментов в Риге и Таллине, чтобы самому рассказать об этой замечательной идее. Как и ожидал, с их стороны я встретил полную поддержку – это были мои старые друзья, мы много лет занимались одним делом, друг друга понимали с полуслова. Теперь я уже твердо знал, что и официальные ответы из академий будут положительными, и нам будут рекомендованы их лучшие студенты»[17].

После решения всех «оперативных» проблем в Вильнюсе было организовано прослушивание кандидатов. Приехал Кремер. Сондецкис рассказывает, что происходило дальше:

«Уселись слушать. Студенты один за другим выходили на сцену и играли. Я видел, что Гидон становится все более мрачным и обескура-

[16] Рейдер, Максим. *Гидон Кремер: балтийские страны невелики, но амбициозны.* http://old.russ.ru/culture/textonly/20010316.html (просмотр 20 сентября 2015 года).

[17] Сондецкис, Саулюс (2015). Интервью Леонидасу Мельникасу. Личный архив автора статьи.

женным, ведь его понимание, что хорошо, что плохо, намного выше, чем у простых смертных. Я попытался его успокоить, говоря, что среди кандидатов есть много хороших ребят, поработав с которыми можно будет многое сделать. «Всему свое время,» сказал я Гидону»[18].

Как только были объявлены результаты отбора, собран оркестр и несколько спало напряжение, Сондецкис взялся за работу – начались репетиции. Через неделю – первое выступление.

«Настроение Гидона сразу поправилось, он убедился, что оркестр «встанет на ноги». Но теперь новая «напасть»: увидев первый успех, Гидон поторопился воплощать все свои идеи сразу – ко мне на стол легла большая стопка нот камерных ансамблей, которые он тут же собирался раздать ребятам, чтобы они без промедления взялись одновременно и за подготовку камерных программ. Я решительно возразил. Мне приходилось работать с молодежными оркестрами в Литве, России, Германии, Бельгии, Австрии, Швейцарии – всех не перечислишь, имею представление об оркестровой «гигиене», знаю, что можно, что нет. С будущей *Кремератой* репетировал по шесть часов в день, не сомневался, что при такой нагрузке они с дополнительными заданиями попросту не справятся. Конечно, этот режим работы привычен для Гидона, он может заниматься дни напролет – и десять часов, и больше, сколько понадобится – но наша молодежь к такому абсолютно не готова. Ей надо дать время прийти к этому, привыкнуть к такому ритму. Форсировать здесь нельзя. Все это я сказал Гидону»[19].

Важный аспект, который Сондецкис попытался сразу прояснить, было то, как Кремеру видится форма выступлений оркестра – с дирижером или без него:

«Я спросил Гидона, собирается ли он становиться за дирижерский пульт, или оркестр будет преимущественно выступать без дирижера. Для меня это было важно, так как в одном случае я учил бы их играть под дирижерский взмах, в другом – внимательно прислушиваясь друг к другу. Гидон ответил очень мудро: он сказал, что был и будет скрипачом, профессию менять не собирается, ошибку своих коллег, устремившихся за славой дирижера, повторять не намерен. Итак, *Кремерата* с самого начала стала оркестром без дирижера»[20].

[18] Сондецкис, Саулюс (2015). Интервью Леонидасу Мельникасу. Личный архив автора статьи.

[19] Сондецкис, Саулюс (2015). Интервью Леонидасу Мельникасу. Личный архив автора статьи.

[20] Сондецкис, Саулюс (2015). Интервью Леонидасу Мельникасу. Личный архив автора статьи.

Интересная ассоциация – первым учителем Кремера был Яков Таргонский, один из участников *Персимфанса* – прославленного оркестра без дирижера, теперь же Кремер сам хотел создать такой оркестр.

Успехи оркестра впечатляли. Вот одна из первых гастрольных рецензий *Кремераты* о концерте в Москве в рамках фестиваля *Nord West*:

«В целом хотелось бы отметить исключительно высокий уровень игры "Кремераты". Несмотря на молодость оркестрантов и на то, что коллектив только начинает свою концертную деятельность, сыгранность оркестра и вовсе не формальное (как это часто бывает) отношение к фразировке и динамике оставили исключительно хорошее впечатление. Очень неплохо был выстроен и баланс звучания, а отношение к солисту во время исполнения было прямо-таки трепетное. Все это, по-видимому, явилось результатом как чрезвычайно профессионального подхода оркестрантов к игре, так и большой работы, проведенной с оркестром Кремером и Сондецкисом до начала публичных выступлений (и наверняка продолжающейся до сих пор)»[21].

Сондецкис интенсивно работал с *Кремератой* полтора года. Как и со всеми оркестрами, с которыми ему довелось сотрудничать, *Кремерате* он отдавал всего себя – свои знания, талант, сердце. Он никогда ничего не делал «спустя рукава», взявшись за что-либо, он не останавливался на полпути, доводил дело до конца. В случае с *Кремератой*, он поступил точно также – выполнил все, что заранее наметил и собирался сделать. Он помог оркестру сделать первые шаги, прочно поставил его «на ноги»... и простился с ним.

Сондецкис выполнил свои «отцовские» обязанности, подготовил оркестр для той миссии, для которой он и был предназначен – зазвучать неповторимым голосом Гидона Кремера, реализовать его удивительные замыслы. На самом деле Сондецкис даже перевыполнил свою задачу – взявшись подготовить оркестр для разового проекта, он вместе с Кремером двинул его так далеко, что стала очевидной перспектива дальнейшего существования ансамбля.

Успехи оркестра побудили Кремера пересмотреть свои первоначальные планы: «[...] создавая ансамбль на одно лето, я и не знал, что этот роман так затянется и станет глубокой любовью. Но ребята оказались такими увлеченными, что бросить их было невозможно»[22].

---

[21] *Лифановский Борис. KREMER ata BALTICA: тяжелый вечер*. http://www.mmv.ru/reviews/20-10-1997_kremer.htm (просмотр 20 сентября 2015 года).

[22] Рейдер, Максим. *Гидон Кремер: балтийские страны невелики, но амбициозны*. http://old.russ.ru/culture/textonly/20010316.html (просмотр 20 сентября 2015 года).

Оркестр обрел свое лицо, стал самобытным, непохожим ни на какой другой. В этом он стал неким «коллективным отражением» самого Кремера.

Вот несколько мыслей Кремера об истоках самобытности его оркестра: «Рижский воздух, балтийская культура... [...] Балтийские страны хоть и невелики, но амбициозны в смысле своей национальной самоидентификации. Тем не менее они – часть европейской культуры, они контактировали с Европой через Германию, Польшу, Швецию, и это отложило – равно как и российская культура – на них несомненный отпечаток. В балтийской культуре есть некая свежесть; я понимаю, что порой она оборачивается провинциальностью, но в тех ребятах, которых я нашел, нет московского гонора и нет европейской комфортабельности – и это дало возможность создать особый климат для работы, когда хочется идти дальше. Я знаю, что мог бы собрать более сильных инструменталистов со всего мира, да из той же России, но вот добиться той "химии"... Тогда им было в среднем по 22 [...]. В некотором смысле, когда мне пришла идея создать ансамбль, они вытянули свой счастливый билет, но на одной идее не проживешь, нужно было добиться некого отзвука, и в результате нашей совместной работы возникло нечто уникальное» [23].

Кремерата существует уже почти двадцать лет. Это удивительный оркестр. Он все еще достаточно молодой по своему составу и высоко профессиональный по качеству исполнения; он всегда готов к эксперименту и художественной провокации и в то же время абсолютно респектабельный в плане того, что делает; он одинаково убедителен в классике и в музыке наших дней, и (что еще примечательнее) он первооткрыватель и в первом, и во втором. Этот оркестр одновременно молодой по духу и очень зрелый по отношению. За эти годы он прошел большой путь, во многом изменился. Однако неизменным осталось то, что в начале этого большого пути с ним был Сондецкис.

Заключение

В 2011 году режиссером Алоизом Янчорасом (*Aloyzas Jančoras*) был поставлен полнометражный документальный фильм о Сондецкисе *Яблоки Моцарт*а. Кремер, размышляя в этом фильме о Сондецкисе, постоянно возвращается к мысли о служении музыке, которое отличает только избранных и является единственно верной формой отношения к

[23] Рейдер, Максим. *Гидон Кремер: балтийские страны невелики, но амбициозны.* http://old.russ.ru/culture/textonly/20010316.html (просмотр 20 сентября 2015 года).

ней. Деятельность Сондецкиса ему видится в таком беззаветном служении своей музе, и этим в конечном итоге определяется значимость его места в искусстве. Подобное отношение является той глубинной общностью, которая роднит Сондецкиса и Кремера.

В музыке очень важна коммуникация – состояние музыкальной культуры во многом зависит от уровня взаимопонимания всех участников творческого процесса, единения их духовных устремлений. Композитор и исполнитель, исполнитель и слушатель, исполнитель и исполнитель – вот те плоскости творческой деятельности, на стыке которых рождается само искусство. Содружество Сондецкиса и Кремера пример тому. Они оба являются служителями музыки, и отсюда их глубокое понимание друг друга. В конечном итоге именно это обусловливает, что их плодотворное творческое сотрудничество дало столь мощный толчок для формирования новой художественной реальности, послужило обновлению и обогащению музыкального ландшафта своего времени.

Gidon Kremer and Saulius Sondeckis: in Search of the Means to Form New Artistic Reality

Leonidas Melnikas

Summary

The violinist Gidon Kremer and the conductor Saulius Sondeckis are two musicians who have done much for the transformation of the vision of musical culture of their time. The distance between where they started and where they came is vast, and their artistic communion and cooperation became one of the elements of those wonderful achievements. In which forms did this communion take place and in what did it result – these are the questions engendering lively interest and presenting an interesting aspect for study.

The history of Sondeckis' and Kremer's friendship lasted more than fifty years. Naturally, over such a long period their cooperation took different forms. The first period of their communion could be characterized by the formulae 'teacher-student' or 'fathers and sons'. During that period the difference in their ages was most acutely felt (Sondeckis is older than Kremer by almost twenty years). Sondeckis, having begun his pedagogic activity at the beginning of the 1950s, formed professional and personal contacts with Riga violin pedagogues, first and foremost with the wonderful teacher Voldemārs Stūresteps, in whose class Kremer studied. Sondeckis met the wunderkind back at the end of the 1950s. He quickly noted the future great violinist,

followed his development, and even organized Kremer's first solo concert in Vilnius. Sondeckis took a 'fatherly' interest in Kremer up through the latter's sparkling victories in prestigious musical competitions.

The second period of the creative communication of Sondeckis and Kremer took place in the 1970s, and it could be characterized generally as the model 'conductor – soloist'. That was the time of unforgettable creative searches, experiments, and achievements. Kremer was a soloist with whom Sondeckis performed quite a lot. It was then that they prepared the premieres of works by Alfred Schnittke and Arvo Pärt, introducing them to the musical world.

The third period was the second half of the 1990s. That period could be called 'kremerata'. Kremer turned specifically to Sondeckis, the outstanding teacher of orchestra performance, with a proposal to participate in the creation of an orchestra of a brand new type. Sondeckis accepted, and the orchestra *Kremerata Baltica* began its star-lit history.

The fruitful artistic cooperation between Sondeckis and Kremer gave a push to the formation of a new artistic reality and a renewal of the musical landscape.

Key words: Saulius Sondeckis, Gidon Kremer.

Литература и другие источники

Melnikas, Leonidas (2008). *Lietuvos žydų muzikinio paveldo pėdsakais*. Vilnius: Charibdė

Грум-Гржимайло, Тамара (2007). *Слава и Галина. Музыка и милосердие*. http://1001.ru/books/item/22/565 (просмотр 20 сентября 2015 года)

Кремер, Гидон (2001). *Обертоны*. Москва: Аграф

Кремер, Гидон (2006). *Инородный артист*. Москва: Новое литературное обозрение

Лифановский, Борис (1997). *KREMER ata BALTICA: тяжелый вечер*. http://www.mmv.ru/reviews/20-10-1997_kremer.htm (просмотр 20 сентября 2015 года)

Манулкина, Ольга (2010). *От Айвза до Адамса: американская музыка XX века*. Санкт Петербург: Издательство Ивана Лимбаха

Николаев, Сергей (2008). *Руководителю Камерного оркестра Латвийской филармонии, некогда одного из лучших в СССР, Тови Лифшицу вчера исполнилось 80 лет*. http://www.d-pils.lv/news/2/302073 (просмотр 20 сентября 2015 года)

Рейдер, Максим (2001). *Гидон Кремер: балтийские страны невелики, но амбициозны*. http://old.russ.ru/culture/textonly/20010316.html (просмотр 20 сентября 2015 года)

Сондецкис, Саулюс (2015). Интервью Леонидасу Мельникасу. Личный архив автора статьи

Rīgas mūzikas dzīve divu pasaules karu laikā: kopīgās un atšķirīgās tendences

Dr. art. **Baiba Jaunslaviete**
Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas asociētā profesore un Daugavpils Universitātes viespētniece

Kara laiks arvien ir lielu vēsturisku satricinājumu periods: visas kultūras dzīves jomas, tai skaitā mūziku, skar būtiskas pārmaiņas, kas izpaužas gan estētiskajās nostādnēs un koncertu formās, gan repertuāra izvēlē un citos aspektos. Latvija 20. gadsimta gaitā šādas pārmaiņas piedzīvojusi divreiz – pirmoreiz Pirmā pasaules kara gados (1914–18), t. i., periodā, kas pagaidām mūsu muzikoloģiskajā literatūrā nav sīkāk pētīts. Otrs zīmīgs laikposms bija PSRS–Vācijas kara gadi (1941–1945) kā daļa no Otrā pasaules kara perioda. Šo gadu norises iztirzātas 2011. gadā izdotajā, Arnolda Klotiņa vadībā veidotajā monogrāfijā *Mūzika okupācijā* (Klotiņš 2011).

Savā rakstā esmu izvirzījusi mērķi salīdzinoši analizēt atsevišķas pilsētas, proti, Rīgas, mūzikas dzīvi abu pasaules karu laikā. Aplūkoti divi aspekti:

- kara laika mūzikas dzīves žanru un repertuāra prioritātes, koncertu norises formas,
- kara ietekme uz mūzikas kritiķu darbību.

Galvenā uzmanība veltīta žanriem, kas tradicionāli ir akadēmiskās mūzikas mīļotāju īpašā interešu lokā – simfoniskajai mūzikai un operai.

Atslēgvārdi: Rīga, Pirmais pasaules karš, Otrais pasaules karš, mūzikas dzīve, repertuārs, politika, latviešu, krievu un vācu mūzika.

***

Pētot kara laika mūzikas dzīvi, arvien nākas skart retorisku jautājumu: ciktāl ir taisnība spārnotajam teicienam par ieročiem un mūzām[1]?

Meklējot atbildi, vispirms jāatzīst, ka norises Rīgā kara gadu sākumposmā vēl nebūt neliecina par mūzikas dzīves noplakumu. Ieskatam daži fakti no Pirmā pasaules kara perioda: kā vēsta laikrakstā *Rigasche Rundschau* 1914. gada laikā publicētie sludinājumi, dažos žanros vērojams pat **koncertu intensitātes pieaugums** vai arī aptuvens pirmskara līmeņa saglabājums. Tā, piemēram, Rīgas Vācu Teātra un Koncertu biedrība (*Rigaer*

[1] *Kad runā ieroči, mūzas klusē* (*Inter arma silent Musae*).

Deutsche Theater- und Konzertverein) 1914. gada ziemā un pavasarī (no janvāra līdz aprīlim) bija sarīkojusi divus simfoniskos koncertciklus: t. s. abonementkoncertus (reizi vai divreiz mēnesī) un pēcpusdienas koncertus (divas līdz trīs reizes mēnesī). Nākamā gada rudenī abi šie cikli atjaunojās citas organizācijas – Rīgas Ķeizariskās Krievu mūzikas biedrības paspārnē[2], un tagad jau tie notika, ar nedaudz izņēmumiem, gandrīz ik nedēļu. Arnolds Klotiņš, izvērtējot atsevišķas simfonisko koncertu kategorijas Otrā pasaules kara laikā, konstatē, ka dažās no tām koncertu skaits ik nākamajā kara gadā pieaudzis: piemēram, Operas orķestra simfoniskie koncerti 1941./1942. gada sezonā notikuši 10, 1942./1943. gada sezonā – 12, bet 1943./1944. gada sezonā – jau 14 reizes (Klotiņš 2011: 363)[3]. Šādā mūzikas dzīves intensitātes kāpinājumā, šķiet, saskatāms kas drudžaini izmisīgs: mūzika bija iespēja kaut īslaicīgi aizmirst kara apstākļu realitāti un uzkavēties ideālā pasaulē, tāpēc koncerti un izrādes tika rīkoti daudz un guva lielu atsaucību[4]. Tiesa, tikai līdz zināmai robežai: kad frontes līnija jau tuvojās pilsētai, bija vērojams krass koncertdzīves apsīkums. Pirmā pasaules kara laikā par šādu pavērsienu kļuva 1915. gada pavasaris, kad, tuvojoties vācu karaspēkam, sākās Latvijas iedzīvotāju un institūciju evakuācija uz toreizējās Krievijas valsts iekšieni (skat. par to, piem., Bartele, Šalda 2002: 83). Savukārt Otrā pasaules kara gados intensīva mūzikas dzīve turpinājās gandrīz līdz kara beigām, t. i., līdz 1944. gada vasaras nogalei, kad, Rīgai tuvojoties padomju karaspēkam, daudzi iedzīvotāji, tai skaitā mūziķi, pilsētu atstāja. Raugoties šādā rakursā, iepriekšcitētais teiciens par lielgabaliem un mūzām neapšaubāmi ir pamatots.

Cits jautājums, kas pelnījis ievērību, ir dažādu žanru proporcijas kara laika mūzikas dzīvē. Pirmais, kas pievērš uzmanību – **būtiski pieaug vokālās mūzikas loma**, respektīvi, priekšplānā izvirzās skaņdarbi ar verbālu tekstu, kas tiešāk nekā tīri instrumentālas kompozīcijas spēj uzrunāt plašu klausītāju loku. Daudz biežāki kļūst ne vien solodziedātāju un koru koncerti, bet arī koncerti ar jauktu programmu – piemēram, Pirmā pasaules kara gados tādi ir regulāri rīkotie labdarības koncerti, kuru ienākumi tiek ziedoti kareivjiem un/vai viņu piederīgajiem.

---

[2] Abonementa koncerti notika no 8. oktobra, Pēcpusdienas koncerti – no 12. oktobra.

[3] Līdzīgu ainu vērojam Rīgas operteātra darbībā. Kopējais operizrāžu skaits pirmskara sezonā (1940/1941) bijis pusotra simta, savukārt kara gadu sezonās – līdz pat 229 (gan 1942/1943, gan 1943/1944; Klotiņš 2011: 114, 412, 418).

[4] "Kopējais Operas apmeklētāju skaits bijis 433 000, par 10 000 lielāks nekā iepriekšējā sezonā. Ieejas karšu vienmēr trūcis, apmēram pusi no tām saņēmušas kara iestādes," raksta Klotiņš par 1942./1943. gada sezonu (Klotiņš 2011: 412).

Mittwoch, den 15. Oktober 1914

Am 18. Oktober im 2. Stadttheater,
Am 19. Oktober im 1. Stadttheater,
um 8 Uhr abends

2 patriotische Konzerte

arrangiert von der

Kaiserl. Philanthropischen Gesellschaft zum Besten des in ihrem Asyl zu eröffnenden Lazaretts für kranke und verwundete Krieger

unter Mitwirkung der **Petrograder** Künstler: der Erzählerin altrussischer Sagen **W. K. Ustrugowa,** des Bassisten der Kaiserlichen Theater **P. J. Kursner,** des Solisten der Musikalischen-historischen Gesellschaft des Grafen Scheremetjew **N. N. Kuklin** (Tenor), der Sopranistin der Petrograder Russischen Oper **K. J. Wronskaja,** der Altistin der Lettischen Oper **E. J. Schubit,** des Direktors der Musikschule d. Kaiserl. Russ. Musikges. **G. von Samson-Himmelstjerna,** des Kapellmeisters der Lettischen Oper **P. A. Jurjan,** des Orchesters der Kaiserl. Russischen Musikgesellschaft und des Chores der ganzen Truppe **K. N. Neslobins.**

Programm am 18. Oktober:

Russische Volkshymne und die Hymnen der verbündeten Mächte. (**Chor** und **Orchester,** Dirigent: P. Jurjan). **Glinka:** Ouverture zur Oper „Das Leben für den Zaren" (**Orchester,** Dirigent: P. Jurjan). **Glinka:** Arie und Duett aus „Das Leben für den Zaren" (E. Schubit und P. Kursner). **Astapenko:** Russische Romanze (K. Wronskaja). **F. stulari:** Kriegshymne (N. Kuklin). Altrussische Sagen (W. Ustrugowa). **Mussorgsky:** „Der Feldherr" (P. Kursner). **Ippolitow-wanow:** „Kaukasische Skizzen" (**Orchester,** Dirigent: P. Jurjan). **Samson-Himmelstjerna:** Orchester-Suite „Oky", unter Leitung des Komponisten. **Glinka:** Arie aus der Oper „Das Leben für den Zaren" (E. Schubit). **Taskin:** „Soldatenlied" (K. Wronskaja). **Mussorgsky:** „Der Vergessene" (P. Kursner). **Glinka:** „Ritter-Romanze" (N. Kuklin). Altrussische Volkssagen (W. Ustrugowa). **Glinka:** Gebet aus der Oper „Das Leben für den Zaren" (Wronskaja, Schubit, Kuklin und Kursner).

Programm am 19. Oktober:

Russische Volkshymne und die Hymnen der verbündeten Mächte. (**Chor** und **Orchester,** Dirigent: P. Jurjan). **Glinka:** Ouverture zur Oper „Das Leben für den Zaren" (**Orchester,** Dirigent: P. Jurjan). **Glinka:** Arie und Duett aus der Oper „Das Leben für den Zaren" (E. Schubit und P. Kursner). **Taskin:** „Weit weilt mein Liebster" (K. Wronskaja). **Cui:** Romanze (N. Kuklin). Altrussische Volkssagen (W. Ustrugowa). **Glinka:** Arie aus der Oper „Das Leben für den Zaren" (P. Kursner). **Kalinnikow:** „Andante" aus der 2 Symphonie (**Orchester,** Dirigent: P. Jurjan). Russische Lieder (K. Wronskaja). **Fleischmann:** Ballade (P. Kursner). Russische Lieder (N. Kuklin). Altrussische Volkssagen (W. Ustrugowa). **Glinka:** Gebet aus der Oper „Das Leben für den Zaren" (Wronskaja, Schubit, Kuklin und Kursner). **Tschaikowsky:** Slavischer Marsch (**Orchester,** Dirigent: Samson-Himmelstjerna).

Karten (Rbl. **5.—** bis **1.—**) zum I. Konzert im 2. Stadt-Theater, zum II. Konzert bei **P. Neidner.**

1. attēls. 1. pasaules kara sākumperiodam raksturīga koncertprogramma (divi patriotiski koncerti par labu slimiem un ievainotiem kareivjiem). *Rigasche Rundschau*, 1914. gada 15. oktobris

Attiecībā uz Otro pasaules karu interesanti minēt muzikoloģes Līgas Pētersones vērojumu. Aplūkojot Vītola trio (1933–1944, pianists Jānis Ķepītis, vijolnieks Voldemārs Rušēvics, čellists Atis Teihmanis) koncertprogrammas, viņa secinājusi: miera laikā (t. i., galvenokārt 30. gados) ansamblis uzstājies lielākoties patstāvīgos koncertos, kuros skanējuši instrumentāldarbi trio mūziķu sniegumā. Turpretī kara laikā (1941–1944) tas biežāk iesaistījies jauktos vokāli instrumentālos koncertos, kur trio un atsevišķu tā dalībnieku spēle mijusies ar solodziedājumiem, tai skaitā ar latviešu komponistu dziesmām[5]. Lūk, raksturīgi Vītola trio koncertprogrammu piemēri miera un kara laikā (skat. 2. att.).

Kara apstākļi iespaidoja arī koncertzāļu izvēli. Tā, piemēram, kamermūzikas koncerti Otrā pasaules kara laikā lielākoties notika nevis šim žanram atbilstošā, salīdzinoši nelielā auditorijā, bet vienā no Rīgas lielākajām zālēm, kas jo īpaši piemērota koru koncertiem, proti, Universitātes aulā, jo līdzšinējā kamerkoncertu norises vieta – Latvijas Konservatorijas zāle – bija vācu karaspēka pārziņā un pārvērsta par lazareti. "Universitātes aulas lielā pieprasījuma dēļ koncerti tur notika gandrīz katru vakaru, bet svētdienās sākumā divi

[5] Pētersone, Līga (2014). *Klavieru trio atskaņotājmāksla Latvijā*. Datorraksts (topošs promocijas darbs). Glabājas Līgas Pētersones privātarhīvā.

un no 1944. gada pat trīs koncerti – 13.00, 16.30 un 19.00. Aula bija jārezervē divus mēnešus iepriekš, un, par spīti pieticīgajai apkurei, apmeklētāju netrūka," atzīst Klotiņš (Klotiņš 2011: 379). Kamerkoncertu norise šādā žanram neierastā vidē zināmā mērā simbolizē vispārējo tieci uz vērienīgām koncepcijām, kas kara gadu kultūrai nepārprotami ir raksturīgāka nekā kamerstila nianses.

KONSERVĀTORIJAS ZĀLĒ
sestdien, 21. oktobrī
1933. g. plkst. 8 vak.

Prof.
J. Wihtola trio
J. Ķepītis
V. Rušēvics
A. Teichmanis

PROGRAMMA

1. L. v. Beethoven op. 1 Nr. 3 (do-min.)
   Allegro con brio
   Andante cantabile con Variazioni
   Menuetto
   Finale
2. F. Schubert op. 100 (Mib - maj.)
   Allegro
   Andante
   Scherco
   Allegro moderato
3. A. Dzegelenok op. 9 (pirmo reizi)
   Poème
4. A. Drozdov op. 19 Re-maj. (pirmo reizi)
   Trio

-DZINTARS- RIGA

U N I V E R S I T Ā T E S A U L Ā

TREŠDIEN, 11. MARTĀ 1942. G., PLKST. 18,30

PROF. J. VĪTOLA TRIO

P R O G R A M M A

PAUL GRAENER — Trio op. 61
Allegro moderato
Adagio
Intermezzo. Un poco allegretto
Allegro energetico
Prof. J. Vītola trio

JĀNIS ĶEPĪTIS — Stāsts par nakti
Mariss Vētra klavieŗu un čello pavadījumā

JĀNIS ĶEPĪTIS — Pavasaŗa miglas dziesma
Mariss Vētra trio pavadījumā

STARPBRĪDIS

TOIVO KUULA — Trio A-dūrā op. 7
Moderato assai
Scherzo. Allegro con brio
Andante elegico
Finale. Allegro vivace
Prof. J. Vītola trio

O. KROLLA MĀKSLAS AĢENTŪRA, VON DER GOLTZ'A GATVĒ 2

13. 3. 42

»ROTA« 2. sp. Rigā, Richard Wagner ielā 57.

a) b)

2. attēls. **a) Vītola trio programma 1933. gada 21. oktobra koncertam Latvijas Konservatorijas zālē, b) Vītola trio programma 1942. gada 11. marta koncertam Universitātes aulā**

Īpašs izraudzītās tēmas aspekts ir nacionālās attiecības kara laikā un to ietekme uz mūzikas dzīvi. Vai komponista nacionālā piederība, ja viņš pārstāv, nosacīti, *naidīgo* nāciju, var kļūt par šķērsli viņa mūzikas atskaņojumam kara apstākļos?

Atbilde uz šo jautājumu nav īsa un viennozīmīga. Ja aplūkojam vācu un austriešu mūzikas likteņus Pirmā pasaules kara laikā, redzam, ka patiesi sastopami politiska rakstura iebildumi pret tās iekļāvumu koncertprogrammās. Tos paudušas ne tikai Krievijas valsts varas iestādes, bet arī latviešu

inteliģence. Daudzi tās pārstāvji šajā laika periodā bija noskaņoti prokrieviski un pret saviem līdzpilsoņiem vācbaltiem izturējās ne īpaši draudzīgi. Lielā mērā tas, protams, skaidrojams ar gadsimtiem ilgajām, krasajām sociāli ekonomiskajām atšķirībām starp latviešiem un vācbaltiem. Lai arī 20. gadsimta sākumā tās bija mazinājušās, tomēr pagātnes aizvainojumi nebūt nebija aizmirsti; tāpēc likumsakarīgi, ka Pirmā pasaules kara sākumposmā latviešu mūzikas kritikā, kam šķietami jābūt tālu no politikas, ne reizi vien sastopami aicinājumi mazināt vācu/austriešu ietekmi Rīgas koncertdzīvē. Raksturīgs piemērs ir komponista un mūzikas kritiķa Jāņa Zālīša recenzija par 21. septembrī sarīkoto Rīgas Latviešu biedrības koncertu, kura ienākumi ziedoti latviešu kareivjiem un viņu piederīgajiem. Zālītis atzīmē, ka koncerts, kas ietvēris plašu vokāli instrumentālu programmu, bijis labi apmeklēts. Tomēr repertuārs raisījis kritiķa iebildumus, un pirmām kārtam tie saistīti ar jaunā klaviervirtuoza, Annas Jesipovas bijušā audzēkņa Arvīda Dauguļa uzstāšanos:

"Visu lielo pusi no viņa [Dauguļa] izpildītiem gabaliem ieņēma taisni vācu un ungāru komponistu darbi (Lists, Šūberts, Šūmanis). Ko gan ar to god. pianists ir gribējis uzsvērt? Savu absolūto tīrās mākslas apoloģētu piederību, šaursirdību pret tagadējiem lielajiem vēsturiskajiem gara dzīves pārvērtību notikumiem vai arī savu cilvēcisko un mākslinieciskо indiferentismu? [..] Ak, šie miera ideju sludinātāji cīņu laikos! – Daugulla kungs labi darītu, ja arī savu citādi pieklājīgo klavieru repertuāru kaut cik būtu piemērojis laika gara prasībām. Ir taču Šopēns, Grīgs, Rahmaņinovs, Skrjabins, Glazunovs, Ļadovs u. c. Acumirklī tie mums būtu tuvāki, it kā vajadzīgāki nekā naidīgo vācu-ungāru-prūšu ģenerāciju priekšstāvji. Protams, tikai pagaidām. Vēlāk, kad tagadējās tautu asās attiecības būs nolīdzinājušās, kad cīņu gara vietā atkal iestāsies mierīgāka, kulturēli nosvērta dzīve, tad jau varēsim visas šīs nevīstoši daiļās, romantiskās ceļinieku dziesmas un šūpuļu dziesmas ar divkārtīgu baudu atgūt. Visu varbūt arī šo nevajadzētu teikt, vienīgi nesavtīgs mākslas nolūks – šoreiz turpretim bij jāpiešķir tam arī zināma nacionāla lepnuma un patriotisma pieskaņa" (Zālītis 1914: 183).

Pirmā pasaules kara sākums iespaidoja Rīgas vācu mūzikas dzīvi ļoti nelabvēlīgi. 1914. gada rudenī Pilsētas 1. (Vācu) teātra mākslinieki vairs neguva iespēju sākt jauno sezonu, jo teātris tika slēgts: vācu valoda kara apstākļos nedrīkstēja skanēt uz skatuves, un tādējādi darbu pārtrauca arī tradīcijām bagātā opertrupa. Skaidri bija jūtama vairīšanās no vācu un austriešu mūzikas iekļāvuma repertuārā, taču tā bija raksturīga ne tikai Rīgai, bet visai toreizējai Krievijas valstij. Latviešu mūzikas kritiķu vidū bija arī personības, kas uzdrošinājās paust savu opozīciju šai *modes lietai*, viņu vidū nākotnē ievērojamais rakstnieks Jānis Sudrabkalns. Laikraksta *Līdums* publicētajā rakstā par latviešu diriģenta Voldemāra Bisenieka koncertu viņš norāda:

"Rīgas mūzikas skolas koncerts ceturtdien, 9. oktobrī, Interimteātrī sniedza vienīgi vai slāvu mūziku. Šai ziņā viņš ir simptomātisks, jo reakcija pret ģermānismu tagad iesākusies visā Krievijā. Ekstrēmi, līdz kādiem noiets, par piemēru, Petrogradā, kur no repertuāra noņemtas visas Vāgnera operas, gan var katru īstas mākslas draugu tikai apbēdināt. Bēthovens, Mocarts, Bahs un Vāgners, liekas, nepieder pie tiem vārdiem, kuri būtu aizmirstami" (Sudrabkalns 1914).

Krievu un arī kopumā slāvu mūzika kara apstākļos turpretī tika spēlēta bieži (skat. divas laikmetam tipiskas koncertprogrammas iepriekš, 1. attēlā).

Konzert.

Ein Gutes wenigstens des gegenwärtigen traurig amusischen Zustandes ist es, daß er durch die erzwungene völlige Ausruhe und Erholung des höheren Genießsinnes eine gesteigerte Empfänglichkeit für jeden etwa doch noch sich bietenden Kunst-Eindruck zubereitet. So war es gestern von besonders wohltuender und tiefgehender Wirkung, nach längerer Pause wieder einmal Beethoven zu hören. Der sechste Symphonie-Abend der Kaiserlich-Russischen Musikgesellschaft eröffnete sein Programm mit der Zweiten in D-dur dieses Komponisten der Komponisten. War sie schon als Leistung, unter Jury Fayers lebendig mitfühlender und energisch zupackenden Leitung, den gegebenen Verhältnissen nach allen Lobes, so erst recht als Schöpfung unter den waltenden Umständen jeden Preises wert. Wie hier aus dem Haydn-Mozartischen Blatt- und Laubwerk der richtige Beethoven-Geist bereits knospt und sich zur vollen Blüte zu erschließen anschickt, ist wunderbar zu verspüren und zu empfinden. Man wohnt dem Werden des Genius bei, vernimmt im klingenden Augenblick zugleich die tönende Zukunft. Und die Fantasie, zum Großen angeregt, breitet die Schwingen und erhebt die Seele über das Zeitliche zum Ewigen.

Ein wirkliches künstlerisches Vergnügen bereitete hiernach ebenso die solistische Mitwirkung des neuerdings für das Orchester gewonnenen bekannten Cello-Meisters Eli Kochansky. Er spielte das a-moll-Konzert von Saint-Saëns mit einer Feinheit der Ausführung und Auffassung, die dem Werk wie dem Virtuosen gleich reichen und verdienten Erfolg und Beifall eintrug. Hans Schmidt.

3. attēls. **Hansa Šmita raksts par Ķeizariskās Krievu mūzikas biedrības 1914. gada 19. novembra koncertu. *Rigasche Rundschau*, 1914. gada 20. novembris**

Tuvojoties 1914. gada beigām, attieksme pret vācu/austriešu mūziku tomēr nedaudz uzlabojās. Rīgas Ķeizariskās Krievu mūzikas skolas rīkotā koncertcikla ietvaros 5. novembrī (t. i., 4. koncertā) pirmoreiz skanēja arī Johana Sebastiāna Baha un Franča Šūberta kompozīcijas. Nedaudz vēlāk, 20. novembrī, Ludviga van Bēthovena Otrās simfonijas atskaņojums beidzot deva iespēju prominentajam vācu mūzikas kritiķim Hansam Šmitam rakstīt *Rigasche Rundschau* slejās: "Vakar bija sevišķi svētīgi un dziļi iespaidojoši pēc ilgākas pauzes atkal reiz dzirdēt Bēthovenu" (Schmidt 1914).

Otrā pasaules kara gados Rīga bija pavisam citā politiskajā situācijā nekā Pirmā pasaules kara laikā, un tas izpaudās arī repertuāra izvēlē. Atbilstoši Trešā reiha politikai programmās neparādījās ebreju cilmes mūziķu, piemēram, Fēliksa Mendelszona-Bartoldi vai Gustava Mālera vārdi. Vācu mūzikas loma pieauga, un tā tika nostiprināta ar direktīvām metodēm. Piemēram, Arnolds Klotiņš grāmatā *Mūzika okupācijā* piemin līgumu,

ko 1942. gadā vasaras simfonisko koncertu rīkotāji[6] noslēguši ar vācu varas iestādēm (Klotiņš 2011: 365). Tas paredzējis, ka koncertu repertuārā tiks iekļauti 50% vācu, 25% – latviešu un 25% – pārējās mūzikas. Citu zīmīgu liecību par koncertdzīves tendencēm sniedz Ludvigs Kārkliņš grāmatā *Simfoniskā mūzika Latvijā*:

"1942. gadā, kas vācu fašistiem izrādījās liktenīgs un noteica kara iznākumu, simfonisko koncertu programmās neatrada vietu neviens krievu komponistu skaņdarbs. Bet skanēja J. Brāmsa "Vācu rekviēms", "Traģiskā uvertīra" (Kārkliņš 1990: 129).

Vienlaikus gan jāatzīmē, ka šāda situācija nav bijusi raksturīga visam Otrā pasaules kara periodam – krievu mūzika tolaik Rīgas koncertprogrammās parādījusies samērā bieži. Līdzīgi kā pirms kara, sevišķi populāra bijusi **Pētera Čaikovska** daiļrade: 1943.–1944. gadā izpildīta viņa fantāzijuvertīra *Romeo un Džuljeta,* trīs pēdējās simfonijas (Ceturtā, Piektā, Sestā), turklāt Sestā pat trīsreiz – arī vācu viesdiriģenta Hansa Udo Millera (*Hans Udo Müller*) vadībā. Šis atskaņojums guvis atzinīgu atsauksmi okupācijas iestāžu oficiozā *Deutsche Zeitung im Ostland*, Alfrēda Žeiles recenzijā: "Beigās fascinējošā, pat aizraujošā interpretācijā izskanēja Čaikovska *Patētiskā*. Hansam Udo Milleram, impulsīvam un temperamentīgam mūziķim, šis darbs acīmredzami ir ļoti tuvs, un ar visu savu intensitāti viņš nekur nekļuva nekulturāls. Šī karstasinīgā mūzika arvien slēpj sevī draudus zaudēt orientierus melanholijas, ekstāzes un ritmiski dinamiskas brutalitātes vidē. Piecu ceturtdaļu valša elegance un vieglums jāizceļ jo īpaši" (Zscheile 1943).

Rīgas operteātra repertuārā kara gados bija gan Čaikovska balets *Gulbju ezers*, gan operas *Jevgeņijs Oņegins un Pīķa dāma*: abas pēdējās laikā no 1941. līdz 1944. gadam tika izrādītas katra tieši desmit reizes (*Pīķa dāma* gan vienīgi 1943./1944. gada sezonā). Jāatzīst tomēr, ka, salīdzinot ar pirmskara laiku, Čaikovska operizrāžu kopskaits bija krities: 1940./1941. gada (t. i., padomju varas) sezonā *Jevgeņijs Oņegins* vien tika uzvests 22 reizes, *Pīķa dāma* – deviņas reizes.

Otrs populārākais krievu komponists vācu okupētajā Rīgā bija **Aleksandrs Borodins**. Viņa operas *Kņazs Igors* slāviski patriotiskā tematika nebija šķērslis tās uzvedumiem Rīgas operteātrī no 1943. līdz 1944. gadam divpadsmit reizes. Borodina Otrā simfonija, ko iedvesmojuši krievu varoņeposu tēli, pēc Ludviga Kārkliņa sniegtajām ziņām, kara laikā izskanējusi jaunā diriģenta Bruno Skultes vadībā. Šī paša mākslinieka repertuārā bijusi Nikolaja Rimska-Korsakova *Šeherezade*, Aleksandra Skrjabina Otrā simfonija un vairāki Čaikovska darbi (Kārkliņš 1990: 130).

[6] Šādi koncerti notika pilsētas parkos – galvenokārt Vērmanes dārzā.

No vācu komponistiem Rīgā Otrā pasaules kara laikā sevišķi iemīļots bija **Rihards Vāgners** – piemēram, 1943./1944. gada sezonā viņš, pēc Arnolda Klotiņa apkopotajiem datiem, bijis trešais populārākais Rīgas operteātra repertuārā pārstāvētais komponists (pirmajā vietā – Džuzepe Verdi, otrajā – Džakomo Pučīni; Klotiņš 2011: 419). Lai arī zināms, ka Vāgners bijis Ādolfam Hitleram tuvs un nacistiskās okupācijas laikā īpaši propagandēts komponists[7], tas, domājams, nav bijis galvenais iemesls viņa popularitātei Rīgā, kurai ir jau senas vēsturiskas saknes. To apliecina Rīgas Pilsētas 1. (Vācu) teātra repertuārs 1914. gada pirmajos piecos mēnešos, t. i., pēdējā sezonā pirms teātra slēgšanas Pirmā pasaules kara dēļ: no 24 operizrādēm kopumā deviņas pārstāvējušas tieši Vāgnera daiļradi (nākamais populārākais komponists bijis Pučīni, kura vārds šīs sezonas afišās parādās četrreiz)[8]. Vāgnera popularitāti, iespējams, ietekmējusi šī komponista biogrāfijas kādreizējā saikne ar Rīgu: 1837.–1839. gadā viņš bijis Rīgas Pilsētas teātra kapelmeistars.

Vācu mūzikas kritiķi labprāt meklējuši Vāgnera mūzikas iespaidu **latviešu komponistu** skaņdarbos – reizēm visnotaļ pamatoti, bet citkārt, iespējams, tomēr pārspīlēti. Kā interesantu un zīmīgu šai sakarā var izcelt polemiku, kas 1942. gada vācu presē raisījusies saiknē ar **Alfrēda Kalniņa** operas *Baņuta* uzvedumu Rīgas operteātrī. Diskusiju par to aizsāka nevis kāds Rīgas vācu kritiķis, bet gan Vācijas rakstnieks Valters Blēms (1868–1951) – savulaik ievērojams romānists, viens no 20. gadsimta 30. gados visvairāk lasītajiem autoriem (Blēma romānu koptirāža sasniegusi apmēram divus miljonus; skat. Damerau 1968: 193). Savos darbos viņš cildinājis vācu nacionālās varenības un militārisma idejas. Rakstā avīzei *Deutsche Zeitung im Ostland* 1942. gada 10. janvārī šis autors stāsta par kādu negaidītu pārsteigumu, ko piedzīvojis Latvijā:

"Ar karu saistīto dienesta pienākumu sakarā man nācās uzturēties Rīgā, un tur, blakus daudziem citiem nozīmīgiem iespaidiem, guvu vienu sevišķi iepriecinošu – proti, iepazinos ar kādu lielu komponistu. Meistaru, kas rada augstā, visaugstākajā līmenī, ir 62 gadus vecs un – lielajai mūzikas pasaulei gandrīz svešs" (Bloem 1942a).

Turpinājumā Blēms pārstāsta vācu lasītājiem *Baņutas* iestudējuma vēsturi un uzsver, ka Kalniņa tautasbrāļi latvieši nekad šo operu neesot pienācīgi novērtējuši. Viņš raksta:

---

[7] Sīkāk par to skat.: *Metapolitics: From Wagner and the German Romantics to Hitler*. Tepat arī Ādolfa Hitlera citāts: "Ikvienam, kurš grib saprast nacionālsociālistisko Vāciju, jāpazīst Vāgners" (Viereck 2004: 132).

[8] Dati no teātra afišu un programmu apkopojuma *Theaterzettel* Latvijas Universitātes Akadēmiskās bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu nodaļā.

"Savu ceturto inscenējumu *Baņuta* piedzīvoja pašreizējās Rīgas operpublikas klātbūtnē – proti, 60–70% skatītāju pārstāvēja vācu armiju. Veiksme bija patiesi liela. Es runāju ar visu dienesta pakāpju biedriem, gan tiem, kuriem mūzika tuva, gan tiem, kuriem tā sveša – viņi visi bija gluži tikpat aizrautīgā sajūsmā kā es. – Šķērslis nebija pat tas, ka no dziedātā teksta mēs nesapratām ne vārda. Iespiests libreta variants vācu valodā neeksistē, un teātra programmā sniegts vienīgi skops satura atstāstījums. Tomēr operas muzikālās vērtības ir tik spilgtas, ka vācu klausītājos tās gūst viennozīmīgu atzinību. [..]

Un nu daži teikumi par *Baņutas* muzikālajām vērtībām!

Abu pirmo cēlienu skatuviskais risinājums tik ļoti atgādina ainas no *Nībelunga gredzena* un *Tristana un Izoldes*, ka, tās vērojot, es gandrīz kā pašsaprotamu gaidīju ieskanamies kaut ko līdzīgu. Tas nenotika. [..] Kalniņš runā nemainīgā, sev raksturīgā valodā. [..] Viņa radošo darbību vairāku desmitu gadu laikā absolūti nav ietekmējušas jebkādas laikmetīgās parādības, kuras mēs šodien apzīmējam ar jēdzienu *deģenerējusies māksla*. Tas, domājams, arī ir iemesls, kālab viņš neguva ne mazāko sava laika *autoritatīvo* kritiķu žēlastību. Kalniņa mūzikas valoda ir izsmalcināta, tā tiecas apliecināt savu seju un neatkarību, tomēr tā nepazūd maldu ceļos un nav tīši samudžināta. Šis skaņuraksts dod dziedātājam iespēju pilnībā atklāt savas balss skaistumu, un gan tumšu kaislību ainās, gan spožos, mīlas pārpilnos skatos vokālo līniju vainago brīnišķīgi kāpinājumi, it īpaši lielajā mīlas duetā, kas ir pamatā trešā cēliena noslēgumam.

[..] Visā *Baņutā* bagātīgi izmantotas kora ainas" (Bloem 1942a).

Vēlāk Valters Blēms, acīmredzot jūtot pienākumu iepazīstināt ar *Baņutu* arī publiku ārpus Latvijas, izteicies par šo operu vēl vienā preses izdevumā – 1942. gada 26. februāra *Danziger Vorposten*. Tajā viņš uzsver: "Es nevaru vien pietiekami skaļi un svinīgi pasludināt: *Baņuta* ir darbs, kas nostatāms līdzās visu laiku dižākajām operām. Tam priekšā uzvaras gājiens, kurā tas kādreiz apstaigās visu pasauli. Kādreiz...

Savukārt mums, vāciešiem, rodas priekpilns pienākums – palīdzēt šim vērtīgajam darbam, ko radījusi maza, bet uz savu jauno kultūru pamatoti lepna tauta, iekarot jau sen pelnīto pasaules slavu" (Bloem 1942b).

Tiesa, ar šiem cildinājumiem diskusija neaprobežojas. Laikmetam tipiska ir arī asā reakcija uz Blēma rakstu, ko laikrakstā *Danziger Vorposten* 1942. gada 2. aprīlī pauž kāds pusanonīms autors, kurš norāda savu dienesta pakāpi – virsleitnants. Viņa rezumējums, kas seko iznīcinošai Alfrēda Kalniņa operas kritikai: "Patiesībā tā ir mūzikas attīstības gaitā jau sen novecojusi Riharda Vāgnera epigonisma forma [..]. Tā vietā, lai palīdzētu *Baņutai* gūt pasaules slavu, vienkāršāks un pateicīgāks uzdevums būtu iepazīstināt latviešu

operpubliku ar pasaulslaveniem vācu darbiem." Un raksta noslēgumā – brašs sauklis *Heil Hitler!* (Augst 1942).

Protams, virsleitnanta spriedumu nevar uzskatīt par kompetentu. Zināmu saikni ar Vāgnera operām varam vērot tikai pašās vispārējākajās *Baņutas* iezīmēs (vadmotīvu sistēma, pievēršanās senas teikas sižetam), taču Kalniņa mūzikas valoda ir krasi atšķirīga – tā nav harmoniski tik piesātināta un disonanta kā Vāgneram, ir daudz dzidrāka, gaišāka. Jāsecina, ka virsleitnanta pausto kritiku noteikusi drīzāk politiska, nevis tīri muzikāla motivācija.

Aplūkojot latviešu komponistu skaņdarbus, kas abu pasaules karu laikā skanējuši Rīgas koncertzālēs, redzam, ka te izpaužas līdzīga likumsakarība kā koncertzīvē kopumā: krasi pieaug gan vokālās, gan vispār ar verbālu tekstu saistītās (programmatiskās) mūzikas īpatsvars. Bieži vien centrā izvirzās dzimtenes tematika (piem., Pirmā pasaules kara laikā Alfrēda Kalniņa svīta simfoniskajam orķestrim *Dziesma par dzimteni*, 1915; Otrā pasaules kara laikā Lūcijas Garūtas kantāte *Dievs, Tava zeme deg!*, 1943; u. c.).

Kā gluži jaunu un savam laikam neierastu akcentu Otrā pasaules kara mūzikas dzīvē var izcelt **Jāņa Ivanova** Ceturto simfoniju *Atlantīda* (1941). Atšķirībā no daudzām tālaika Rīgā tapušām kompozīcijām, šis skaņdarbs neietver kara apstākļos tik ierasto un publikas novērtēto patriotisma apliecinājumu, ko pavada vairāk vai mazāk tieši pausts atbalsts vienai no karojošajām pusēm; Ivanova dramatiskā skaņdarba centrā ir sižets par seno salu Atlantīdu, kas līdzībās vēstī par visas cilvēces bojāejas draudu. Tādējādi spilgti pieteikta globalizācijas tēma latviešu mākslā – tēma, ko Francijā kara laikā paralēli risināja Olivjē Mesiāns (*Kvartets laika galam*, 1941) un mūsdienās, jau ar gluži cita laikmeta līdzekļiem, turpina Pēteris Vasks. Lai arī Ivanova skaņdarbs bija ieceres ziņā pavisam neparasts uz tālaika Rīgas koncertdzīves fona, jaunais komponists tika augstu novērtēts. Okupācijas avīzes *Deutsche Zeitung im Ostland* recenzents, dr. Helmūts Lungershauzens, rakstīja pēc 1943. gada 8. septembrī notikušā pirmatskaņojuma:

"Koncerta otrajā daļā kā vakara nozīmīgākais numurs tika pirmatskaņota *Sinfonia-Atlantida*, vietējā komponista Jāņa Ivanova Ceturtā simfonija. [..] Jau ievada taktis ietver simfonisku enerģiju, kas liek saausīties. Vareni kāpinājumi tiek sasniegti pirmās daļas izstrādājumā. Oriģināls ir sieviešu kora dziedājums lēnajā daļā – bez teksta, absolūtos patskaņos, iekļauts kopējā ritējumā kā savā ziņā instrumentāla tembru kombinācija. Par kulminācijām kļūst abas pēdējās daļas. Neraugoties uz programmatismu, darbs krietni pārsniedz simfoniskās poēmas ietvarus. Ja tik jauns komponists raksta savu ceturto simfoniju, tad tas kaut ko jau nozīmē. [..] Jāapbrīno, ar kādu konsekvenci un drošību šis autors pārvalda simfonisko stilu. Turklāt viņa mūzikai viscaur ir pašai sava seja. Mums ir darīšana ar nopietna mūziķa nobriedušu

darbu, un tā autors var stāties līdzās mūslaiku ievērojamajiem komponistiem" (Lungershausen 1943).

***

Kara laika mūzikas dzīves izpēte sniedz vērtīgu vielu pārdomām ne vien muzikologiem, bet arī vēsturniekiem, dažādu sociālu un etnopolitisku procesu pētniekiem. Var secināt, ka daudzi šajā periodā tapušie skaņdarbi ar savu augsto emocionālo spriedzi vēl mūsdienās rod plašu publikas atzinību. Tiesa, jauni radikāli meklējumi mūzikas valodas jomā kara laika kompozīcijām nav raksturīgi – Ivanova *Atlantīda* ar tolaik latviešu mūzikā neierastajām poliharmoniskajām saskaņām šai ziņā vērtējama kā izņēmums. Tāpat nav raksturīgi intensīvi jauna repertuāra meklējumi ārpus latviešu mūzikas: lielāka vieta koncertprogrammās ir jau pirms kara iepazītiem ārzemju komponistu skaņdarbiem, galvenokārt pārbaudītām klasiskām vērtībām.

Kara laika mūzikas dzīve būtu pelnījusi arī turpmāku daudzpusīgu analīzi: būtu interesanti salīdzināt norises dažādos laikmetos un dažādās pilsētās. Gribētos cerēt, ka impulsu šādai izpētei dos rakstā ietvertais Rīgas koncertu un operizrāžu, kā arī mūzikas kritiķu spriedumu izvērtējums. Iedziļināšanās šajā tematikā ļauj labāk izprast faktorus, kas ietekmējuši mūzikas vēstures procesus visā to pretrunībā un daudzveidībā.

Musical Life in Riga during the Time of Both World Wars: Similar and Different Tendencies

Baiba Jaunslaviete

Summary

Wartime remains a period that has a dramatic effect on history, and is notable for significant changes in the field of culture, including musical life. It is expressed both in the transformation of aesthetic ideals, as well as concert forms, repertoire selection and other aspects. Over the course of the 20th century, Latvia experienced those changes twice – first during World War I (1914–1918), the period that has not, up until now, been studied in depth with regards to musical life. The second significant period was the years of the war between the Soviet Union and Germany (1941–1945) as a part of the time of World War II (in those years Riga was occupied by the German Wehrmacht forces). The events of that period have been reviewed in the monograph *Mūzika okupācijā* ("Music during the Occupation"), edited by Arnolds Klotiņš (Klotiņš 2011).

The aim of the present article is to analyse the musical life in one particular city during both World Wars – in this case, Riga – and, in that way, to gain a broader understanding of how war can affect music history as a whole. The main focus is on two aspects:

- the priorities of genre and repertoire in musical life during the war, as well as the forms of concert events,
- the influence of the war on the opinions of music critics.

A particularly significant aspect of the selected theme is the national relationships during the war and their influence on musical life. The principle question that we seek to answer is: can a composer's nationality, if he represents a clear 'enemy' nation, be an obstacle to the performance of his music in the time of war?

It is not possible to answer this question quickly and decisively. If we review the fate of German and Austrian music during World War I in Riga, we can truly see objections to its inclusion in concert programmes, directly due to political motives.

During World War II, the political situation was completely different, and that was also reflected in repertoire priorities. The role of German music grew, and it was also strengthened with directive methods. For example, Arnolds Klotiņš mentions the contract that the symphonic music concert organisers[9] signed with representatives of the German powers in the summer of 1942 (Klotiņš 2011: 365). The contract required that the concert repertoire would be made up of 50% German, 25% Latvian, and 25% other music. Of German composers, Richard Wagner was particularly loved during World War II in Riga, and from Russian music, as before the war, Pyotr Tchaikovsky's works were particularly popular.

The study of musical life during the wartime provides many ideas for consideration not only for musicologists, but also historians, and researchers of various social and ethno-political processes. Many works composed during the wartime, with their great emotional tension, still broadly resonate with listeners, even today; an example is Lūcija Garūta's cantata *Dievs, Tava zeme deg!* ("Lord, Your Land is Burning!", 1943). It is true, that searches for new, radical musical language in this field were, overall, not characteristic of that era – the Symphony No. 4 by Jānis Ivanovs *Atlantīda* ("Atlantis", 1941), with its courageous polychords could be considered one of the few exceptions. Intensive search for a new repertoire beyond Latvian music was not characteristic either – most of the concert programmes consisted of works

[9] These kinds of concerts took place in the city's parks – mainly the Vērmanes Garden.

by foreign composers that were known prior to the war, including established classics.

Musical life during the wartime has earned further analysis from many aspects: it would be interesting to compare the processes in varied eras and in varied cities. I would like to hope, that motivation for such research will also be given by the evaluations of Riga's concerts and opera performances, as well as the opinions of music critics. A deeper study of this theme will allow for better understanding of the factors that have influenced music history processes as a whole.

Literatūra un citi avoti

Augst, Ob[er]l[eutnan]t (1942). Wie ich 'Banjuta' sehe. Eine Antwort an Walter Bloem. *Danziger Vorposten*. April 2

Bartele, Tatjana & Vitālijs Šalda (2002). Latviešu bēgļi Petrogradā. *Latvijas Arhīvi* 1: 83.–99. lpp.

Bloem, Walter (1942a). Banjuta. Gedanke um eine lettische Oper. *Deutsche Zeitung im Ostland*. Januar 10

Bloem, Walter (1942b). Banjuta – beglueckendes Erlebnis. *Danziger Vorposten*. Februar 26

Damerau, Helmut (Hrsg., 1968). *Deutsches Soldatenjahrbuch 1968*. München: Schild-Verlag

Kārkliņš, Ludvigs (1990). *Simfoniskā mūzika Latvijā*. Rīga: Liesma

Klotiņš, Arnolds (2011). *Mūzika okupācijā*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts

Lungershausen, Hellmuth (1943). Ivanovs "Atlantida" uraufgeführt. *Deutsche Zeitung im Ostland*. Oktober 1

Pētersone, Līga (2014). *Klavieru trio atskaņotājmāksla Latvijā*. Datorraksts (topošs promocijas darbs). Glabājas L. Pētersones privātarhīvā

Schmidt, Hans (1914). Konzert. *Rigasche Rundschau*. 20. November

Sudrabkalns, Jānis (1914). Rīgas Mūzikas skolas koncerts. *Līdums*. 15. oktobris

Viereck, Peter (2004). *Metapolitics: From Wagner and the German Romantics to Hitler*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers

Zālīt[i]s, Jānis (1914). Rīgas Latv. Biedrības Mūzikas komisijas koncerts. *Dzimtenes Vēstnesis*. 23. septembris

Zscheile, Alfred (1943). Lettische Musik und Tschaikowsky. *Deutsche Zeitung im Ostland*. Januar 9

Mūzikas izglītības atjaunošana Rēzeknē (1945–1950)

Mg. paed., *Mg. hist.* **Valda Čakša**
Rēzeknes Augstskolas lektore

Ievads

Mūzikas izglītības pieejamība Rēzeknē ir samērojama ar vidēji garu cilvēka mūžu, jo mūzikas skola pilsētā darbojas vairāk nekā 80 gadus. Tāpat kā cilvēka mūžu, arī skolas vēsturi raksturo dažādu laikmetu liecības, ko glabā arhīva dokumenti un cita veida izziņas avoti. Balstoties uz tiem, pagātnes notikumu vēsturiskais konteksts iegūst jaunas, skaidrākas aprises, kas ļauj argumentēti atspēkot pat dažus iesīkstējušus pieņēmumus un mītus. Raksta mērķis ir sniegt ieskatu mūzikas izglītības atjaunošanas norisēs un ideoloģiskās dzīves problēmās, ar ko saskārās Rēzeknes mūzikas vidusskolas[1] pedagogu kolektīvs pēc Otrā pasaules kara – PSRS uzspiestās kultūrpolitikas apstākļos.

Kā jau zināms, 1940. gada 17. jūnijā Latvijā aizsākās padomju okupācija. 1940. gada septembrī ar Izglītības Tautas komisariāta Skolu departamenta padomes lēmumu tika pasludināts, ka tautas konservatoriju[2] uzturēšanu pārņem valsts. Mākslas dzīves tiešai un centralizētai vadībai 1940. gada 26. septembrī tika izveidota Mākslas lietu pārvalde, kuras pakļautībā nonāca arī mūzikas izglītība. Pamatojoties uz LPSR Tautas komisāru padomes lēmumu nr. 638, Mākslas lietu pārvalde izdeva pavēli no 1941. gada 16. maija visām "tautas konservatorijām pāriet uz jauno kārtību un saukties par valsts mūzikas skolām" (Klotiņš 2011: 171). Sovetizācijas pirmā posma ideoloģija atspoguļojās gan mūzikas mācību iestāžu pakļautības noteikšanā, gan arī tautas konservatoriju iedibināto izglītības tradīciju deformācijā. Pati Mākslas lietu pārvalde atradās dubultā pakļautībā, diktējot mūzikas skolu pedagogiem centralizētas plānošanas prasības, ko tai izvirzīja gan padomju Latvijas valdība, gan arī PSRS Tautas Komisāru padomes Mākslas lietu komiteja. Šajās prasībās dominēja galvenokārt ideoloģizēti un par obligātiem pasludināti pasākumi, kuru realizēšanu pārtrauca Otrais pasaules karš un nacistiskās Vācijas īstenotā okupācija.

[1] Tagadējais nosaukums – Jāņa Ivanova Rēzeknes Mūzikas vidusskola.

[2] Tautas konservatorijas – mācību iestādes, kas dažādos Latvijas reģionos nodrošināja mūzikas izglītību laikposmā no 20. gadsimta 20. gadiem.

Mūzikas pedagogi okupācijas varu apstākļos

Gan pirmajā padomju okupācijas periodā, gan arī vācu okupācijas apstākļos (kad tika atjaunota tautas konservatorija) mūziku Rēzeknē mācīja galvenokārt tie paši pedagogi, kas bija darbojušies jau Latvijas brīvvalstī. 1941. gada rudenī Vili Švinku direktora amatā nomainīja Bernhards Tiltiņš (1913–1989), kurš vadīja arī vijoles klasi. Klavierspēli pasniedza Jānis Ūsītis, Vilma Malnace un Janīna Kudrjavceva, dziedāšanu – Emīlija Drīviņa un Marija Tihanova. Savukārt teorētiskos un kora zinību priekšmetus mācīja Klements Mediņš (Klotiņš 2011: 453), kurš pirms kara vadīja pilsētā jaunizveidoto 110 dalībnieku lielo arodbiedrību kori, bet kara gados veica arī Rēzeknes teātra mūzikas daļas vadītāja pienākumus. Holokausta rezultātā Rēzeknes mūziķu saime zaudēja divus klavierspēles pedagogus – Rebeku Poļaku un Bernhardu Rivošu.

Pēc PSRS aviācijas spēku īstenotās Rēzeknes bombardēšanas (1944. gada 6. aprīlī) tautas konservatorija pārtrauca darbu. Atjaunojot pilsētā padomju varu, 1944. gada 5. novembrī tika dibināta tautas konservatorijas vēsturiskā pēctece – Rēzeknes mūzikas vidusskola. Par tās direktoru tika iecelts aktīvākais pilsētas mūzikas dzīves entuziasts Klements Mediņš (1907–1987), kurš, veiksmīgi "sadarbojoties ar pilsētas vadību un Kultūras ministriju, spēja panākt atbalstu arī mūzikas mācību iestādes atjaunošanai" (Āboliņa 2014: 195).

Mūzikas vidusskolas darbības pirmsākumos audzēkņi pēc tautas konservatorijas parauga bija sadalīti divās pakāpēs. Zemāko veidoja bērnu mūzikas skola, bet augstāko – mūzikas vidusskola (Āboliņa 2014: 195), mācības notika latviešu un krievu plūsmās. Abas pakāpes līdz 1949. gada 1. martam bija pakļautas LPSR Mākslas lietu pārvaldei (bērnu mūzikas skola, kas turpināja darboties pēc mūzikas vidusskolas reorganizācijas, šīs pārvaldes pakļautībā atradās līdz 1956. gada 1. septembrim).

Kā liecina viena no K. Mediņa parakstītajām pavēlēm, pēc diviem gadiem (no 1946. gada 15. augusta) skolas vadību papildināja mācību daļas vadītājs Jānis Ūsītis (1907–1977)[3]. Kopš tautas konservatorijas kultūrizglītojošās darbības laika viņš bija iecienīts un Rēzeknes sabiedrībā atzīts koncertējošs pianists, kurš atjaunotajā vidusskolā vadīja klavieru klasi. Kopā ar K. Mediņu un J. Ūsīti Rēzeknes mūzikas vidusskolā darbu turpināja vēl daži no tautas konservatorijas laikiem sabiedrībā pazīstami mūziķi (skat. 1. tabulu), bez

[3] Latvijas Nacionālā arhīva Rēzeknes zonālais valsts arhīvs, 180. fonds *Rēzeknes mūzikas vidusskola un Bērnu mūzikas skola*, 2. apraksts, 3. lieta (*Pavēļu grāmata (1945–1950)*), 52. lp. Turpmākajās atsaucēs izmantoti saīsinājumi: Latvijas Nacionālais arhīvs – LNA, Rēzeknes zonālais valsts arhīvs – RZVA, fonds – f., apraksts – a., lieta – l.

tam pedagoģiskajā darbā pakāpeniski tika iesaistīti vecāko kursu audzēkņi, no kuriem daži jau bija ieguvuši vidusskolas vai pat skolotāju institūta izglītību.

1. tabula

Vidusskolas kolektīvs

Mūzikas priekšmetu pedagogi	Vispārizglītojošo priekšmetu pedagogi (no 1947. g. 1. septembra līdz 1949. g. pavasarim)	Vispārējais personāls
Stanislavs Silovs (1902–?) – vijoles klase	**Jakovs Poļaks** – militārās mācības skolotājs	(?) **Zutis** – pirmais skolas grāmatvedis
Valeska Panteļejeva (1883–1958) – no 1945. g. jūnija bērnu mūzikas skolas klavieru klase	**Veronika Ančupāne** – latviešu valodas, vēstures un vācu valodu skolotāja vidusskolas klasēs	**Zigrīda Ūsīte** – vecākā grāmatvede no 1944. g. rudens līdz 1946. g. pavasarim; no 1947. g. 15. janvāra līdz 1949. g. 31. augustam vecākā grāmatvede bija **Terēzija Šadurska (Broka)**
Marija Tihanova (1885–1967) – no 1945. g. marta bērnu mūzikas skolas klavieru klase	**Milda Mediņa** – krievu valodas skolotāja vidusskolas klasēs	**Tatjana Semjonova** – pirmā skolas sekretāre
Aleksandrs Starodumovs (1918–?) – krievu tautas instrumentu klase, mūzikas elementārteorija un solfedžo (abās pakāpēs)	**Staņislavs Orlovskis** – ķīmijas skolotājs	**Terēzija Šadurska (Broka)** – sekretāre (no 1946. g. 29. novembra); no 1947. g. 15. janvāra līdz 1949. g. 31. augustam sekretāre bija **Antoņina Pukste (Mežinska)**
Arnolds Āboliņš – latviešu tautas instrumentu klase (abās pakāpēs)	**Staņislavs Broks** – fizikas un matemātikas skolotājs	**Bronislava Moroze** – apkopēja
Zina Cērpina – ritmoplastikas skolotāja (no 1946. g. 25. novembra)	**Jānis Rimšs** – skatuviskās sagatavošanas skolotājs	**Antoņina Šīkure** – kurinātāja
Lidija Cera – solo dziedāšanas, mūzikas literatūras, kora literatūras, itāļu valodas un solfedžo skolotāja (no 1948. g. 1. septembra nostrādāja vienu gadu)		

Līdzās direktoram K. Mediņam un mācību daļas vadītājam J. Ūsītim no tautas konservatorijas laikiem pedagogu saimē darbojās dziedāšanas un klavierspēles skolotāja M. Tihanova (1885–1967), kura vēl 19. gadsimtā bija beigusi Pēterburgas konservatoriju, un bijušais tautas konservatorijas audzēknis – vijolnieks S. Silovs (1902–?), kurš augstāko profesionālo izglītību vēl nebija ieguvis. Nedaudz vēlāk bērnu mūzikas skolas pedagogu saimei pievienojās klavierspēles pedagoģe V. Panteļejeva un daži jaunie speciālisti, kuri Rēzeknē uzturējās visai īsu laiku (skat. 1. tabulu). Savukārt aktīvākie un sekmju ziņā spožākie vecāko kursu audzēkņi S. Orlovskis un S. Broks, tāpat kā K. Mediņa dzīvesbiedre M. Mediņa, traģiski bojā gājušās R. Poļakas dēls J. Poļaks un V. Ančupāne no 1947. gada tika iesaistīti vispārizglītojošo priekšmetu mācīšanā. Vēlāk viņiem pievienojās arī Eduards Belasovs, T. Šadurska (Broka) un A. Pukste (Mežinska). Tieši šie pirmo pēckara gadu mūzikas vidusskolas audzēkņi, absolvējot Latvijas Valsts konservatoriju un uzsākot darba gaitas, pakāpeniski ieguva teicamu profesionāļu reputāciju gan starp Latgales, gan pārējo Latvijas novadu diriģentiem.

Ideoloģijas atspoguļojums mācību procesā

Mūzikas vidusskolas darbības sākumposmā Rēzekne bija drupās, mācības notika gan skolai oficiāli ierādītajās telpās, gan arī pedagogu dzīvokļos. K. Mediņš atmiņās par šo laiku raksta, ka periods bijis grūts un organizatorisku rūpju piesātināts, toties "palicis atmiņā ar savu straujumu un jauncelsmes patosu" (Mediņš 1990: 7). Citāts spilgti apliecina pielāgošanās un konformisma garu, kas pirmajos pēckara gados PSRS īstenotās kultūrpolitikas apstākļos caurstrāvoja radošās inteliģences, tostarp latviešu mūziķu, aprindas un sabiedrību kopumā, neļaujot "aktīvi pretoties vai oponēt daudzām jaunās politiskās un ekonomiskās elites uztieptajām nejēdzībām" (Stradiņš 2007: 435). K. Mediņš, kurš atmiņas par Rēzeknē nodzīvotajiem gadiem rakstīja jau pēc pārcelšanās uz Rīgu, uzsver, ka Rēzeknes mūzikas vidusskola kļuva par "nepieciešamu iestādi pilsētas un apriņķa mūzikas kultūras celtniecībā, [..] pedagogi un audzēkņi sistemātiski rīkoja koncertus pilsētas kultūras namā, piedalījās valsts svētkos ar attiecīgām koncertprogrammām, brauca uz apriņķa skolām un klubiem konsultēt pašdarbības kolektīvus, uzstājās koncertos" (Mediņš 1990: 7). Šāda frāžainība bija raksturīga padomju perioda vadošajiem darbiniekiem, to var vērtēt kā nodevu savam laikam. Lai arī par skolas kolektīva darbību liecina arhīva dokumenti un periodika, tomēr nevienā no šiem avotiem nav tiešas informācijas par mūzikas pedagogu attieksmi pret okupācijas režīmu. Vienīgi ļoti kārtīgi noformētie skolotāju konferenču protokoli, kuros dominē tieši augstākstāvošo

instanču prasību atspoguļojums skolas ikdienas darbībā, netieši norāda, ka PSRS kultūrpolitikas ideoloģisko nostādņu respektēšanai mūzikas vidusskolas vadība pievērsa īpašu uzmanību. Šī apgalvojuma pamatā ir gan arhīva materiālu izpētē konstatētais dokumentu informatīvais saturs, gan arī fakti, kas rasti, salīdzinot tautas konservatorijas un mūzikas vidusskolas mācību procesu iezīmes. Tautas konservatorijas darbības laikā par audzēkņu mūzikas izglītības kvalitāti atklātajos koncertos varēja pārliecināties ikviens interesents, turpretī mūzikas vidusskolas darbības pirmajā posmā visi audzēkņu koncerti bija slēgti, un pat arhīva lietās to norisei veltītas vien ļoti lakoniskas ziņas. Var konstatēt, ka audzēkņu vecuma diapazons ir no 10 līdz 30 gadiem, programmas apguves vērtējumos (piecu ballu skalā) dominē atzīmes 3 vai 3,5, retāk 4. Lietās parasti ir tikai četras līdz sešas lapas, koncertu norise atspoguļota ļoti īsās audzēkņu snieguma vērtēšanas tabulās, ko parakstījuši klātesošie pedagogi un komisijas priekšsēdētājs K. Mediņš. Piemēram, 1946. gada 17. novembrī plkst. 19.00 skolas telpās (Dārzu ielā 61) notikušajā slēgtajā koncertā piedalījušies septiņi V. Panteļejevas klavieru klases, deviņi J. Ūsīša klavieru klases, seši S. Silova vijoles klases, kā arī seši M. Tihanovas dziedāšanas klases audzēkņi (tostarp divdesmitgadīgās A. Pukste un T. Šadurska). Ailē par atskaņojuma trūkumiem fiksētas sekojošas piezīmes: "jauc", "spēlē no lapas", "nervozē", "stipri sit ar kāju", "nevietā elpo", "asi norauj frāzes" u. c. Vienīgais, kurš šajā mācību gadā (17. februāra slēgtajā koncertā) saņēmis teicamu novērtējumu, ir vidusskolas klavieru klases audzēknis Jānis Mediņš[4] (pedagogs J. Ūsītis). Uzņemšana mūzikas vidusskolā turpinājās visu mācību gadu, un aprīlī uzstājas arī trīs A. Starodumova tautas instrumentu klases pārstāvji[5]. Izvērtējot pieejamo informāciju, var secināt, ka audzēkņu koncertrepertuāru veidoja skaņdarbi, kas bija raksturīgi arī tautas konservatorijas darbības laikam, un to apguve sekmēja mūzikas izglītības kvalitātes nodrošināšanu. Tādējādi jāpieņem, ka šie koncerti apliecina mūzikas pedagogu iekšējo pozīciju: viņu vērtību izpratni un mūzikas pedagoga darba jēgu, kas bija pretrunā ar ārējo – sovetizācijas ideoloģijā ietverto mūzikas izglītības politiku.

Šo politiku, atšķirībā no mūzikas izglītības satura kvalitātes liecībām, atspoguļo proporcionāli daudz apjomīgāks arhīva materiālu klāsts, to vidū pedagogu konferenču protokoli, skolas mācību gada atskaites u. c. dokumenti. Konferences jeb pedagogu sapulces mūzikas vidusskolā notika gandrīz katru nedēļu, tajās piedalījās visi skolā strādājošie pedagogi. Galvenokārt

[4] K. Mediņa dēls, vēlāk ilggadējs polifonijas pasniedzējs Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijā (tagadējā JVLMA).

[5] LNA RZVA, 180. f., 3. a., 13. l. (*Slēgto koncertu novērtējums 1946. g.*), 1.–5. lp.

viņi apsprieda kārtējos pasākumus PSRS kultūrpolitikas īstenošanā, ko pieprasīja Mākslas lietu pārvalde un arī vietējie partijas funkcionāri.

Mūzikas skolu iesaisti ideoloģizētajos kultūras pasākumos sovetizācijas sākumposmā ietekmēja dažādi kontekstuālie nosacījumi, sākot ar mūzikas kultūras tradīcijām un beidzot ar partijas birokrātijas un sabiedrības līderu gaumi attiecībā uz jaunpievienotajā republikā valdošo vērtībsistēmu. Totalitāriem režīmiem vienmēr raksturīga varas īstenotās kultūrpolitikas propaganda, kuras mērķis ir tautas mobilizācija un iedzīvotāju *apstrāde* masu pasākumos. Izvērtējot arhīva dokumentu informāciju, var secināt, ka ārpus tiešā mācību procesa arī Rēzeknes mūzikas vidusskolas kolektīvam nācās pakļauties režīma diktētajām prasībām: uzņemties atbilstoša repertuāra nodrošināšanu politiski nozīmīgos pasākumos, kā arī vadīt reģiona iedzīvotāju mākslinieciskās pašdarbības kolektīvus un organizēt dažādas skates. Tas bija viens no totalitārā režīma īstenotajiem mūzikas skolu atjaunošanas aspektiem, kas sovetizācijas sākumposmā kalpoja ne tikai ideoloģiskiem, bet arī sociāliem mērķiem, paredzot, ka, piemēram, masveida iesaistīšanās korī vai citā pašdarbības kolektīvā radīs pretsparu komunisma cēlāju brīvā laika nelietderīgai izmantošanai.

Tomēr mūsdienu mūzikas antropoloģija un socioloģija par vienu no aktuālākajām problēmām atzīst tieši mūzikas un varas (ideoloģijas, politikas, valsts) attiecību jautājumus, ko apliecina arī Rēzeknes mūzikas vidusskolas dokumentārais mantojums. Pievēršoties arhīva dokumentu liecībām, redzams, ka ikvienā mūzikas vidusskolas gada atskaitē bija paredzēta īpaša aile "Politiskās audzināšanas darbs", kurā ietvertās ziņas uzskatāmi ilustrē ideoloģijas diktētās prasības skolas ikdienas dzīvē. Piemēram, atskaitē par 1945. gadu ir norādīts, ka "visi skolas pedagogi apmeklē partijas skolu un apmeklējumu ziņā mūzikas skola ieņem pirmo vietu pilsētā"[6]. Savukārt audzēkņiem šajā gadā vien bija organizētas četras tematiskas lekcijas (1. Lielā Oktobra sociālistiskā revolūcija, 2. Sarkanā armija un tās uzvaras, 3. Proletariāta vadoņi – Ļeņins un Staļins, 4. Parīzes komūna), kā arī notika četri lekciju cikli (1. Staļina Konstitūcija, 2. Nolikums par PSRS Augstākās padomes vēlēšanām, 3. Lielais Tēvijas karš, 4. Ceturtās piecgades plāns)[7]. Direktora K. Mediņa pavēle 1946. gada 27. jūnijā liecina, ka "lekciju ciklā par ceturtās piecgades plānu "PSRS tautas saimniecības atjaunošanas un attīstības piecgadu plāns 1946.–1950. gadam" ietvertas desmit lekcijas, par kuru nolasīšanu b. Čerbardei Annai Jāņa meitai, dzimusi 1898. g., izmaksāta vienreizēja atlīdzība

[6] LNA RZVA, 180. f., 1. a., 1. l. (*Rēzeknes mūzikas vidusskolas gada atskaites par skolas darbu no 1945. g. līdz 1946. g.*), 3. lp.

[7] Skat. iepriekšējo vēri.

150.00 rbļ." Savukārt norāde uz pavēles pamatojumu ļauj spriest, ka šāda lektoru piesaiste nav skolas pedagogu brīva izvēle – to noteikusi "1) PSRS Augstākās izglītības ministra pavēle Nr. 2 no 1946. g. 12.04., 2) LK(b)P CK Aģitācijas un propagandas daļas norādījums par lektora darba atlīdzību"[8]. Tādējādi ir redzams, ka mūzikas vidusskolas darba organizēšanā nebija iespējams izvairīties no ideoloģijas ietekmes. Skolas pedagogu ārējo pielāgošanos varas prasībām parāda, piemēram, 1946./1947. mācību gada pirmās konferences protokols. Tajā ietvertā informācija liecina, ka K. Mediņš kolēģiem "atreferējis" mūzikas skolu direktoru konferencē pieņemtos lēmumus (tā notika Rīgā, Mākslas lietu pārvaldē 1946. gada 8.–9. augustā), uzsverot, ka "katram skolotājam ne tikai jāmāca, bet arī jāaudzina audzēknis komunisma garā. [..] katrā stundā jābūt politiskam momentam – jaunās vielas izskaidrošanas gaitā, vai arī sniedzot ziņas par komponistu, tā darbības laiku. Skolotājam jābūt taisnīgam, jāpalīdz novērst netaisnību. Jāizskauž vārdu "kungs", "kundze", "ar dievu" lietošana"[9].

Citētais arhīva dokuments apstiprina Sergeja Kruka viedokli, kurš, atsaucoties uz 1957. gadā izdoto Vladimira Razumnija (*Владимир Разумый*) darbu *Воспитательная роль советского искусства* ("Padomju mākslas audzinošā loma"), norāda, ka "padomju kultūras koncepcijas audzināšana paredzēja mērķtiecīgi, metodiski ietekmēt indivīdu, lai attīstītu režīmam vēlamās un izdevīgās īpašības, uzskatus un sasniegumus" (Kruks 2008: 110–111). Ideoloģijas dogmatiķi jau kopš 20. gadsimta 30. gadiem padomju sabiedrības zinātnēs bija paredzējuši noteiktu lomu radošajiem darbiniekiem u. c. inteliģences pārstāvjiem, uzskatot, ka šīm sabiedrības grupām nepiemīt savs pasaules uzskats un tām ir jāpauž strādnieku šķiras un kolhozu zemniecības intereses. Pēc Otrā pasaules kara padomju kultūras koncepcijā atbilstoši starptautiskajai situācijai parādījās vēl daži jauni komponenti, kas ietekmēja mūziķu darbību. Profesionālajiem mūziķiem tika adresēti divi galvenie pienākumi: "1) atklāt un attīstīt cilvēkos vislabākās darba potences, vienlaicīgi mainot viņa uzvedību; 2) pierādīt komunistiskās sabiedrības cilvēka intelektuālo pārākumu pār aprobežoto un pārāk pragmatisko rietumu tirgoni un patērētāju" (Kruks 2008: 110–111).

S. Kruks norāda, ka attiecībā uz mūzikas izglītības organizāciju padomju ideoloģijas mērķis bija saistīts vienlaikus ar diviem faktoriem: 1) ar vēlmi pārvarēt ierindas iedzīvotāju kultūras prasību šaurību, "uzskatot indivīdu par lokanu, padevīgu radību"; 2) ar pieņēmumu, ka "mērķa sasniegšanu

[8] LNA RZVA, 180. f., 2. a., 3. l. (*Pavēļu grāmata (1945–1950)*), 2. lp.

[9] LNA RZVA, 180. f., 1. a., 5. l. (*Pedagogu konferenču protokoli, 1946. g. 29. augusts – 1948. g. 1. septembris*), 1.–2. lp.

var nodrošināt ar plašu pieeju kultūras institūcijām un padarot vēstījumus (mākslas darbus) saprotamus iedzīvotāju vairākumam" (Kruks 2008: 111).

Tomēr arhīva dokumenti liecina, ka ne visi mūzikas vidusskolas audzēkņi bija lokani un padevīgi. Daļai no viņiem vēl svaigā atmiņā bija 1941. gada represiju notikumi, kas savā skarbumā bija daudz tiešāki un pārliecinošāki nekā partijas funkcionāru deklarētie saukļi. Piemēram, mūzikas vidusskolas konferencē (17.11.1946.) par Lielā Oktobra sociālistiskās revolūcijas gadadienai veltītā koncerta ignorēšanu tika nolemts izteikt rājienu vokālās nodaļas audzēknei Eleonorai Ušpelei[10], kas ļauj secināt, ka, veidojot jaunu, režīmam uzticamāku intelektuālo eliti, mācību procesa uzraudzībā tika kombinēta *pātagas* un *kliņģera* politika[11].

Pedagogu konferencēs apspriesto jautājumu loks liecina, ka sovetizācijas iedzīvināšanas sākumposmā mūzika tika izmantota kā līdzeklis ideoloģijas nostiprināšanai sabiedrības apziņā. Piemēram, pedagogi gari un plaši sprieda par gatavošanos Staļina Konstitūcijas dienai, ko atzīmēja 5. decembrī[12], par gatavošanos vēlēšanu kampaņas koncertiem, kuros "skaņās un dziesmās jāparāda padomju cilvēka prieks", lai "vienmēr un visur sekmētu un praktiski atbalstītu vēlēšanu iecirkņu darbu, pašiem aktīvi piedaloties koncertos gan ar padomu, gan arī kā izpildītājiem"[13]. Tāpat regulāri notika LPSR Mākslas lietu pārvaldes semināru ieteikumu apspriešana, jo mūzikas vidusskolas kolektīvam bija "jāstrādā tā, lai rītdienas darbs būtu labāks par šodienas darbu"[14].

Mūzikas mācību iestādē *strādāt labāk* galvenokārt nozīmēja gatavot repertuāru, kas ļautu audzēkņiem iesaistīties ideoloģizēto svētku norisēs, piemēram, 1. maijam, Ļeņina un Staļina dzimšanas dienām, Ļeņina nāves gadadienas sērām veltītos u. c. režīmam svarīgos koncertos.

No 1948. gada ideologi, veidojot mūzikas dzīvi, konstruēja jaunas iezīmes, kas spilgti priekšvēstīja nākamos vēstures notikumus, proti, ienaidnieka tēla uzturēšanu. Raksturīgs piemērs bija Vissavienības Komunistiskās (boļševiku) partijas Centrālkomitejas lēmuma (par Vano Muradeli operu *Lielā draudzība*) apspriešana Rēzeknes mūzikas vidusskolas pedagogu konferencē,

---

[10] LNA RZVA, 180. f., 1. a., 5. l. (*Pedagogu konferenču protokoli, 1946. g. 29. augusts – 1948. g. 1. septembris*), 9. lp.

[11] Stradiņš, Jānis. (2004). *Totalitārie okupācijas režīmi pret Latvijas zinātni un akadēmiskajām aprindām (1940–1945*). http://lpra.vip.lv/stradins.htm (skatīts 2015. gada 10. februārī).

[12] LNA RZVA, 180. f, 1. a., 5. l. (*Pedagogu konferenču protokoli, 1946. g. 29. augusts – 1948. g. 1. septembris*), 10. lp.

[13] Skat. turpat, 12.–13. lp.

[14] Skat. turpat, 12.–14. lp.

kurai sekoja kolektīvi parakstīta rezolūcija: "Rēzeknes mūzikas vidusskolas kolektīvs vienbalsīgi piekrīt VK(b)P CK lēmumam un, apliecinot to, atzīst, ka lēmumā minētie autori, kuri līdz šim vadīja un noteica daudznāciju sociālistiskās valsts kultūru, daudzos savos darbos kā sarežģīto disonējošo harmoniju, tā orķestrācijas ziņā nav pieejami un saprotami tautas plašākām masām. Arī mūzikas skolā daudzu mūsu komponistu darbus disonanču piesātinātības un nesaprotamo modulāciju dēļ nevarēja izmantot mūzikas audzēkņu darbā: *Детская тетрадь* (*Д. Шостакович*), *Альбом* (*Прокофьев*) u. c. Tikai [..] Gņesinu, Kabaļevska, Žilinska (ne visi) un Jēkaba Mediņa darbi noder mazajiem pianistiem audzināšanas un muzicēšanas darbā, jo tie ir saprotami bērna psihei"[15].

Rezolūcijas beigās Rēzeknes mūzikas vidusskolas pedagogi gan visai diplomātiski norāda, ka vēlas, "lai mūsu ievērojamākie skaņraži, kā Mjaskovskis, Prokofjevs, Šostakovičs, Hačaturjans, Muradeli u. c. rakstītu arī tādus darbus, kuri pēc uzbūves un satura būtu saprotami un pieejami mazajiem pianistiem. Katrs tāds mūzikas formas skanējums būs kā mīļš viesis mūsu mācīšanas un audzināšanas darbā"[16]. Šī rezolūcija apliecina arī emigrācijas komponista Longīna Apkalna diskursā ietvertās atziņas. Viņš uzsver, ka, atbilstoši totalitārisma teorijai, mūzikai bija jākalpo "sociālisma celšanai" un PSRS mūzikas dzīve raksturo "norises un ietekmes, kādām krievu koloniālā režīma ideoloģiskais diktāts pakļāvis mākslinieciskо daiļradi visas padomju impērijas mērogā" (Apkalns 1967[17]). Tomēr L. Apkalns nākotnes mūzikas dzīvē raugās optimistiski, secinot, ka teorija "atšķiras no īstenības, jo – ar mākslu var "uzcelt" mākslu, ar mūziku tikai mūziku un neko citu" (Apkalns 1967[18]). Vienlaikus viņš gan piebilst, ka mūziķiem nereti nākas rēķināties ar mainīgu varu diktātu, jo "drakoniskas diktatūras visos laikos ir mēģinājušas pakļaut mākslas produkciju savām ietekmēm, lai panāktu sev tīkamus rezultātus" (Apkalns 1967[19]).

Secinājumi

Rakstā izmantotie arhīva materiāli un literatūra liecina, ka Rēzeknes mūzikas vidusskolas darbības sākumperioda izpētē ir iespējams nošķirt PSRS

[15] LNA RZVA, 180. f, 1. a., 5. l. (*Pedagogu konferenču protokoli, 1946. g. 29. augusts – 1948. g. 1. septembris*), 36. lp.

[16] Skat. turpat, 37. lp.

[17] Apkalns, Longīns (1967). Padomju mūzikas ētosa dilemma. *Jaunā Gaita* 63. http://jaunagaita.net/jg63/JG63_Apkalns.htm (skatīts 2015. gada 10. februārī).

[18] Skat. turpat.

[19] Skat. turpat.

ideoloģijas prasību īstenojumu un konkrētu personību ieguldījumu mācību iestādes ikdienas darbā. Rēzeknes mūzikas vidusskolas pedagogi ārēji neizrādīja pretestību staļiniskajai diktatūrai, bet mūzika kā vienojošā realitāte ļāva viņiem izjust varas ietekmi uz sevi un arī lika veidot attieksmi pret šo ietekmi.

Varas pārstāvju prasības atspoguļojās gan mācību procesa pārraudzības sistēmā, gan arī pedagogu un audzēkņu ideoloģiskās pārliecības iespaidošanā. Sovetizācija izvirzīja priekšplānā padomju mūziku, un totalitārā režīma noteiktās vērtības izpaudās arī repertuārā; tas mūzikas vidusskolai bija jānodrošina kā piedeva obligātajos koncertos, sabiedrības apziņā glorificējot Ļeņinu, Staļinu un sociālisma celtniecības tematiku.

Rēzeknes mūzikas vidusskolas darbības sākumperiodā, kas sakrita ar padomju kultūras iedzīvināšanas pirmo posmu, arī mūzikas pedagogu kompetences pilnveidē atspoguļojās Staļina personības kults; uz to norāda gan varas pieprasīto svētku atzīmēšana skolā, gan arī direktīvi noteiktās obligātās partijas vadoņu darbu studijas un propagandas lekciju apmeklēšana. Šī perioda mūzikas pedagogu uzdevums, viņu pašu ieskatā, bija paplašināt mūzikas sapratēju loku, bet iekārtas funkcionāru ieskatā – atgādināt sabiedrībai, ka padomju iekārta ir vislabākā, vishumānākā, vistaisnīgākā valsts iekārta cilvēces vēsturē.

Renewal of Music Education in Rēzekne (1945–1950)

Valda Čakša

Summary

There are plenty of documents and other kinds of sources available for the research on Rēzekne's musical life, and on this basis it is possible to arrive at the conclusions that make the past events and their link to the historical context clearer. The aim of the article is to provide an insight into the music education renewal processes and problems of ideological life, which the staff of the Rēzekne music education establishment had to face under the conditions of the cultural policy imposed by the USSR during the first years after World War II.

During World War II, the music education tradition established by Rēzekne People's Conservatory was interrupted, but the ex-teachers of the People's Conservatory continued their work commenced under the circumstances of German occupation and during the first years after the war; they organized the activity of Music Secondary School.

Based on archival documents, the report provides an insight into the processes and issues of music education renewal faced by the teachers of

Rēzekne music education establishment until 1950 when the activity of the Secondary School as such was temporarily interrupted, preserving only children's music school.

Rēzekne Music Secondary School opened on 5 November 1944, and the renewed soviet rule appointed Klements Mediņš (1907–1987) as its new head teacher, who in his turn hired the pianist Jānis Ūsītis (1907–1977) for the position of the manager of the Study Department. The pedagogue of singing and piano lessons Marija Tihanova (1885–1967) and the former student of the People's Conservatory, the violinist Stanislavs Silovs (1902 –?) commenced their work as the teachers of the School. Later on the piano playing teacher Valeska Panteļejeva and several other experts, who stayed in Rēzekne for a short period of time, joined the school staff. Whereas since 1947, the most active and the best in terms of the school results senior-year students Staņislavs Orlovskis and Staņislavs Broks had been involved in teaching general subjects. Later on, also Eduards Belasovs, Terēzija Šadurska (Broka) and Antoņina Pukste (Mežinska) joined them. After graduating the Latvian State Conservatory (nowadays Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music), they gradually obtained the reputation of excellent professionals both in Latgale and among the conductors of other regions of Latvia.

Considering the system of the People's Conservatory, students in the Music Secondary School were divided according to the two level training: the lower level training was called Children Music School, and the higher one – Music Secondary School. By 1 March 1949, Rēzekne Music Secondary School was subordinated to the Art Affairs' Administration of the Latvian SSR.

The documents indicate that within the first years after World War II, the Soviet rule dictated its own requirements to music education; all that was reflected both in the learning process organization and the influence on the ideological conviction of pupils and teachers. Sovietisation of music and ideology within music education, methodology and actualization of values outlined Russian Soviet music, where ideology values defined by the regime became apparent in musical compositions, which as an additive of concert life, glorified Lenin, Stalin and other topics of socialist direction.

The Soviet regime demanded the introduction of drastic changes in the value orientation of both the society and music teachers. It based on the theory of Marxism-Leninism, as well as the principles of class membership and party membership, which did not match the previous sacred things of the Latvian folk, including musicians' habitual forms of communication in the environment of creative freedom and education. Soviet official persons, when inspecting the work of teachers in the Music School, categorically

demanded to introduce within the internal communication the address 'comrade', indicating that the musical corporative culture elements maintained by the previous regime were 'bourgeois' and did not correspond to the ideals of the Soviet society formation and to the policy of education implementation. The archival documents testify to the fact that in the beginning, when Rēzekne Music Secondary School started its work, which was simultaneously with the first stage of Soviet culture embodying, the development of music teachers' competences reflected the cult of Stalin's personality, as indicated not only by the repertoire to be acquired, but also the mandatory studies of party leaders' works and attendance of lectures of propaganda established by the directives. The task of music teachers of that period, from their own point of view, was to broaden the range of music experts, but from the point of view of the system – to remind the society that the Soviet system was the best, the most humane and the fairest state system in the history of the humanity.

Key words: Rēzekne Music Secondary School, Soviet ideology, learning process.

Literatūra un citi avoti

Apkalns, Longīns (1967). Padomju mūzikas ētosa dilemma. *Jaunā Gaita* 63. http://jaunagaita.net/jg63/JG63_Apkalns.htm (skatīts 2015. gada 10. februārī)

Āboliņa, Anna (2014). Rēzeknes muzykas vydusskūla 1944–2014. No: Juoņs Elksnis, Valentīne Unda (sast un red.). *Tāvu zemes kalendars 2015*. Rēzekne: Latgolas Kulturas centra izdevniecība, 195.–218. lpp.

Latvijas Nacionālā arhīva Rēzeknes zonālais valsts arhīvs, 180. fonds *Rēzeknes mūzikas vidusskola un Bērnu mūzikas skola* (atsauces uz konkrētām lietām skat. raksta gaitā)

Klotiņš, Arnolds (red., 2011). *Mūzika okupācijā. Latvijas mūzikas dzīve un jaunrade 1940–1945*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts

Kruks, Sergejs (2008). *"Par mūziku skaistu un melodisku!" Padomju kultūras politika, 1932–1964*. Rīga: Neputns

Mediņš, Klements (1990). Atmiņas par Rēzeknē nodzīvotiem gadiem. *Mōras Zeme*. 17. janvāris

Stradiņš, Jānis (2004). *Totalitārie okupācijas režīmi pret Latvijas zinātni un akadēmiskajām aprindām (1940–1945)*. http://lpra.vip.lv/stradins.htm (skatīts 2015. gada 10. februārī)

Stradiņš, Jānis (2007). Staļina režīma attieksme pret Latvijas zinātniekiem un akadēmiskajām aprindām (1944–1953). No: Andris Caune (atb. red.). *Latvijas vēsturnieku komisijas 2005. gada pētījumi*. Sērija *Latvijas Vēsturnieku komisijas raksti*, 19. sējums: *Okupētā Latvija, 1940–1990*. Rīga: Latvijas Vēstures institūta apgāds, 409.–448. lpp.

Kordziedāšanas tradīciju attīstība un problēmas Latgalē

Dr. paed. **Edgars Znutiņš**
Daugavpils Universitātes asociētais profesors

Kordziedāšana latviešu vidē, kā jau zināms, intensīvāk sāka attīstīties 19. gadsimta 30.–40. gados. To veicināja draudžu skolu tīkla paplašināšanās pēc 1817. un 1819. gada sociālajām reformām (dzimtbūšanas atcelšanas Kurzemē un Vidzemē), kā arī Vidzemes (1839–1890) un Irlavas (1841–1900) skolotāju semināru absolventu ienākšana skolotāju apritē. Šie apstākļi stimulēja koru strauju, pat masveidīgu rašanos Vidzemē un Kurzemē, tādējādi 19. gadsimta otrajā pusē jau varēja runāt par kordziedāšanu kā vispārēju parādību – t. s. koru kustību, kas izpaudās kā dažādu muzikālu pasākumu, to vidū dziedāšanas svētku, rīkošana.

Latgalē situācija krasi atšķīrās – dzimtbūšana šeit atcelta gandrīz piecdesmit gadus vēlāk, 1861. gadā, un ziņas par koru eksistenci šajā laikā ir maz un nepilnīgas. Valentīns Bērzkalns norāda, ka, iespējams, "atsevišķi kori darbojušies lielākajos katolicisma centros – Krāslavas un Aglonas garīgajos semināros, taču šauri konfesionāli, laicīgajā vidē neiekļaujoties" (Bērzkalns 1965: 16).

Ziņas par pirmajiem laicīgajiem koriem saistītas ar Ziemeļlatgali, kur 1875. gadā Vidzemes skolotāju semināra absolvents Andrejs Lesnieks izveidoja kori Bērzpils pagasta Beņislavas nesen dibinātajā skolā. Šis koris esot apguvis arī Otro Vispārējo Dziesmu svētku repertuāru, taču diemžēl pašos svētkos nav piedalījies (Feils 1940).

1880. gada Otrajos Vispārējos Dziesmu svētkos gan piedalījies cits kolektīvs – Ungurmuižas koris (sarakstā minēts kā Krustpils-Ungurmuižas koris), kas administratīvi piederīgs Latgales novadam. Blakus J. Steinberģa vadītajam Gostiņu dziedāšanas biedrības korim tas pārstāvējis Latgali arī Trešajos Vispārējos Dziesmu svētkos 1888. gada jūnijā Rīgā. Starp pirmajiem Latgales koriem minams arī skolotāja I. Brasliņa 1880. gadā dibinātais koris Strūžānos un skolotāja Vickopa 1890. gadā dibinātais koris Tilžā (Feils 1940).

20. gadsimta sākumā ierosmi Latgales koriem sniegusi 1903. gadā Pēterburgā izveidotā *Pēterpils latvīšu muzikaliskā bīdreiba*[1], kuras priekšgalā bijuši

[1] Biedrības nosaukumā figurē vārds *latviešu*, jo 20. gadsimta sākuma politiskajā situācijā apzīmējuma *latgaliešu* pieminēšana – pat saiknē ar organizāciju, kas Latgalē nedarbojas – nebija vēlama (Rupaine 2005).

tādi sabiedriskie darbinieki kā Francis Trasuns, Nikodems Rancāns, Kazimirs Skrinda, Francis Kemps u. c. Biedrība dibinājusi arī pirmo latgaliešu kori Pēterburgā, un par tā vadītāju uzaicināts Pēterburgas konservatorijas audzēknis, ērģelnieks Jānis Turss (Rupaine 2005). Kori arvien biežāk radušies ne tikai skolu (vidusskolu un institūtu), bet arī baznīcu un biedrību paspārnē. Šis process kļuvis par pamatu daudzajiem latgaliešu apvienoto koru saietiem, kas 20. gadsimta 30. gados ik pa laikam notikuši gan vienas pilsētas, gan reģiona ietvaros.

"Šodien dzied Latgale – tā 1940. g. 16. jūnijā rakstīja *Daugavas Vēstnesis*. Pirmajos Latgales Dziesmusvētkos 142 kori ar 6850 dziedātājiem no Abrenes, Daugavpils, Ilūkstes, Ludzas apriņķiem pieskandināja tikko Stropu mežā uzcelto estrādi Daugavpilī" (Kudiņa 1990: 7).

Sīkāk apskatot dalībnieku sarakstu, jākonstatē, ka tiešām dziedāja visa Latgale: piemēram, Daugavpils apriņķi līdzās 13 pilsētas koriem vēl pārstāvēja kori no Aglonas, Asūnes, Aizkalnes, Dunavas, Gostiņiem, Izvaltas, Kalupes, Kapiņiem, Krustpils, Līksnas, Līvāniem, Jersikas, Medņiem, Nīcgales, Preiļiem, Skaistas, Vanagiem, Vārkavas un daudziem citiem pagastiem.

Visa lielā Latgales koru plūsma balstījās uz četriem galvenajiem avotiem: aizsargu organizācijām, reliģiskajām organizācijām (katoļu, luterāņu biedrībām), izglītības iestādēm (arodskolām, ģimnāzijām) un sabiedriskajām organizācijām (latviešu biedrībām, arodbiedrībām, lauksaimnieku biedrībām u. c.).

Koru skaits 20. gadsimta 30. gados bija audzis ne tikai kvantitatīvi: paaugstinājusies bija arī dziedāšanas kvalitāte. Tā 1938. gada IX Vispārējo Dziesmu svētku sarakstā jau atrodami 15 (!) kori no Daugavpils un tuvējām teritorijām, deviņi no Ludzas puses, seši no Rēzeknes apkaimes un trīs kori no Aglonas puses, turklāt divi kori[2] piedalījās dziesmu karos; savukārt Daugavpils skolotāju institūta koris Jāņa Stabulnieka vadībā izcīnīja trešo vietu un saņēma Rīgas pilsētas dāvāto sudraba kausu.

2. pasaules kara gados koru kustība panīka, tomēr jāatzīmē Teodora Reitera vadībā organizētie Latgales novada dziesmu svētki 1943. gadā. Lai arī skaitliskā sastāva ziņā nelieli (nepilns tūkstotis dziedātāju) un mākslinieciski zemākā līmenī nekā Latvijas brīvvalsts laikā, šie svētki bija iezīmīgi ar latgalisku kolorītu, jo dziedātāju kodols bija Latgales lauku kori (Broka 1990).

Pēc kara Latgales koru kustība pakāpeniski atjaunojās. Klements Mediņš, Eduards Belasovs, Uldis Balodis, Terēze un Staņislavs Broki, kā arī daudzi citi diriģenti pašaizliedzīgi strādāja gan lielākajos Latgales kultūras

[2] Koru sacensība nebija notikusi kopš 1910. gada, līdz ar to koru karu dalībnieku skaits šajos svētkos bija pavisam mazs – tikai 13 kori.

centros, gan mazpilsētās un pagastos. Pateicoties kordiriģentu un kordziedāšanas entuziastu mērķtiecībai un optimismam, tika radīta vide, kas ļāva 1959. gadā atkal organizēt Latgales dziesmu svētkus. Šoreiz, tāpat kā pirms nepilniem divdesmit gadiem, tie notika Stropu meža plašajā estrādē, un uz dziedāšanu bija sabraukuši 160 Latgales un citu novadu kori ar 6200 dziedātājiem. Pašu Latgali pārstāvēja 19 kori ar 1157 dziedātājiem. Vai tolaik vēl Latgale dziedāja Daugavpilī, vai Latvija dziedāja Latgalē? No iepriekšējiem *četriem vaļiem*, kas uzturēja korus brīvvalsts periodā, nebija palicis tikpat kā neviens: aizsargu organizācijas nepastāvēja, reliģiskās organizācijas – tāpat, sabiedrisko organizāciju, kuru paspārnē darbotos kori, gandrīz nebija, atlika tikai izglītības iestādes (turklāt to vidū nebija arodskolas un ģimnāzijas, kuru tīkls brīvvalsts laikā bija skaitliski liels, bet tikai augstākās izglītības iestādes – skolotāju institūti).

Turpmākie padomju okupācijas gadi bija labvēlīgi koru kultūras attīstībai. Kordziedāšana tika akceptēta kā labs izglītojošs un audzinošs līdzeklis, un šī nostādne pavēra iespēju jaunu koru dibināšanai ne tikai izglītības un kultūras iestādēs, bet arī dažādos uzņēmumos, rūpnīcās utt. Koros bija vērojams dziedātāju masveida pieplūdums, tie bija skaitliski bagāti un lielākajos kultūras centros izcēlās arī ar augstu mākslinieciskо līmeni, ko apliecina šī perioda koru karu rezultāti: 1960. gada XIII Vispārējos Dziesmu svētkos Tautas kora nosaukums piešķirts koriem *Daugava* (dir. Staņislavs Broks) un *Ezerzeme* (dir. Uldis Balodis), savukārt Daugavpils kultūras nama sieviešu koris (dir. Terēzija Broka) ieguva 3. vietu koru karos.

Arī turpmākajos dziesmu svētkos koru karu laureātu vidū Latgales koru netrūka. Lūk, tikai daži no zīmīgākajiem panākumiem:

- XIV Vispārējie Dziesmu svētki (1965): Tautas koris *Daugava* Staņislava Broka vadībā – 3. vieta;
- XV Vispārējie Dziesmu svētki (1970): Tautas koris *Ezerzeme* Ulda Baloža vadībā – 3. vieta;
- XVI Vispārējie Dziesmu svētki (1973): Daugavpils Pedagoģiskā institūta Mūzikas fakultātes jauktais koris Edvīna Dreiblata vadībā – 1. vieta, Daugavpils Pedagoģiskā institūta Mūzikas fakultātes sieviešu koris Harija Krauļa vadībā – 3. vieta;
- XVII Vispārējie Dziesmu svētki (1977) – Tautas koris *Daugava* un Daugavpils rajona skolotāju koris *Latgale* (abi Terēzijas Brokas vadībā), sieviešu kori *Medicus* (Emīlijas Slišānes vadībā) un *Ieviņa* (Antoņinas Mežinskas vadībā) – 3. vieta;
- XVIII Vispārējie Dziesmu svētki (1980) – sieviešu koris *Rūta* (Terēzijas Brokas vadībā) – 2. vieta; utt. (sīkāk skat.: Grauzdiņa, Grāvītis 1990).

Koru kustība veidojās kā sistēmiska darbība. Tās ietvaros aizsākās Baltijas valstu studentu dziesmu un deju svētki *Gaudeamus* (1956), Skolu jaunatnes dziesmu un deju svētku (1960) tradīcija, koru attīstību un repertuāra aprobāciju sekmēja vīru koru (1958), sieviešu koru (1959), tautas koru (1964) un skolotāju koru salidojumi (1981), neskaitāmi reģionāli pasākumi – kopmēģinājumi rajonos, koru skates, dziesmu dienas, novadu svētki, rajonu dziesmu svētki utt. Taču t. s. sociālistiskās sacensības radītais spiediens, koru (īpaši lauku koru) spējām neadekvāta repertuāra apguve mazināja dziedātāju motivāciju piedalīties pašdarbības koros (Grauzdiņa, Poruks 1990).

Pēc Trešās atmodas laikmeta un neatkarības atjaunošanas koru kustība Latvijā saglabāja savu lielo nozīmi. Kordziedātājiem radās jauni būtiski stimuli: to vidū bija jauna, iepriekš daļēji vai pilnībā nepieejama repertuāra (ārzemju komponistu, emigrējušo latviešu komponistu un garīgās mūzikas) apguve un jo īpaši – ārzemju koncertbraucieni, piedalīšanās dažādos starptautiskos festivālos un konkursos. Vienlaikus pārtrūka tautas koru un skolotāju koru mērķtiecīga kustība, mazinājās vīru un sieviešu koru salidojumu īpatsvars. Arī šajā periodā Latgales kori iekļuva Latvijas labāko koru apritē, to apliecina iegūtās vietas Vispārējo latviešu Dziesmu svētku koru karos: XX Vispārējos Dziesmu svētkos (1990) sieviešu koris *Rūta* (dir. Terēzija Broka) izcīnīja 3. vietu; XXI Vispārējos Dziesmu svētkos (1993) jauktais koris *Daugava* (dir. Edgars Znutiņš) – 3. vietu; XXII Vispārējos Dziesmu svētkos (1998) vīru koris *Olūts* (dir. Jānis Gruduls) – 1. vietu.

Kā īpašs notikums jāmin 1990. gada Latgales novada dziesmu svētki, kuros, tāpat kā pirms 50 gadiem, kopkoris sanāca Stropu meža estrādē. Pacilātā noskaņojumā dziesmā vienojās 172 kori ar 7170 dziedātājiem, turklāt jāatzīst, ka vairāk nekā pusi no dziedātāju kopskaita veidoja citu Latvijas reģionu kori (no Rīgas – 32, no Alūksnes – 11, no Talsiem – 10, no Ventspils – 9). Latgales reģionu pārstāvēja 36 (salīdzinoši, 1940. gadā – 142) kolektīvi, galvenokārt pilsētu kultūras centru un ciemu kori. Svētkos piedalījās arī divi izglītības iestāžu kori – Balvu 1. vidusskolas koris Marijas Bukšas vadībā un Višķu sovhoztehnikuma koris, ko diriģēja Eugēnija Dakša.

21. gadsimta pirmajā desmitgadē koru un arī to dalībnieku skaits (īpaši vīru balsu grupā) sāka sarukt. Vecākās paaudzes dziedātāji pēc inerces vēl turpināja dziedāt pašdarbības koros, taču jaunatnes iesaistīšanās amatierkoru kustībā mazinājās. Protams, tam bija objektīvi iemesli – vispārēja iedzīvotāja skaita samazināšanās, īpaši Latgales reģionā, iedzīvotāju centralizācija lielākajās pilsētās, izbraukušo viesstrādnieku skaita pieaugums, jauniešu došanās studēt uz ārzemēm utt.

Viens no galvenajiem dziedātājus motivējošiem faktoriem joprojām ir Vispārējie Dziesmu svētki, arī to ietvaros rīkotie koru kari, kas dziedātāju vidē raisa īpašu rosību pirms koru skatēm. Taču tieši Dziesmu svētku repertuārs ir kļuvis arī par vienu no iemesliem, kāpēc kolektīvās muzicēšanas tradīcija zaudē savu kādreizējo vērienu. Nespējot pilnvērtīgi apgūt diapazona ziņā plašās un intonatīvi sarežģītās kordziesmas, daļa vecākās paaudzes dziedātāju iziet no amatierkoru aprites un veido savu, atsevišķu senioru koru kustību[3]; skaitliski nelielie kori pārtop vokālos ansambļos – kolektīvos, kuriem skatēs netiek izvirzītas tik stingras prasības un ir lielākas atbilstoša repertuāra izvēles iespējas[4]; skolu jaunatnes kori tiek orientēti nevis uz klasisko kordziesmu, bet gan šovu, populārās mūzikas atskaņošanu un atbilstošu dziedāšanas manieri[5]. Šeit saskatāma vislielākā pretruna starp deklarēto – *a cappella* dziedāšanas tradīciju kā galveno vērtību, nozīmīgu nacionālās identitātes simbolu[6] – un praksē kultivēto dziedāšanu dažādu instrumentu

[3] Latvijas senioru koru (savulaik t. s. veterānu koru) dziesmu dienu kustība aizsākās 1963. gadā, kad notika pirmā sadziedāšanās Kuldīgā. Šādas *dziesmu dienas* saglabājās visā padomju periodā. 1997. gadā darba veterānu kori ieguva tagadējo nosaukumu *senioru kori*; dziedātāju saime ar katru gadu kļuva aizvien kuplāka, patlaban tā vieno 28 jauktos korus un 11 sieviešu korus ar apmēram 1180 dziedātājiem.

[4] Vokālie ansambļi neiekļaujas ne Vispārējo Dziesmu svētku repertuāra, ne Latgales novada dziesmu svētku repertuāra apguves apritē, lai gan, piemēram, Latgales Pirmajos Dziesmu svētkos visnotaļ sekmīgi iesaistījās ne vien kori ar 213 (Daugavpils Ģimnāzija) vai 154 (Rēzeknes Valsts komercskola) dalībniekiem, bet arī 14 (Šķaunes aizsargu nodaļa), 13 (Rundēnu aizsargu nodaļa) un pat deviņu (Rēzeknes latviešu biedrība *Tautaspils*) dziedātāju kolektīvi.

[5] IX (2005), X (2010) un XI (2015) Latvijas Skolu jaunatnes dziesmu un deju svētku repertuārā atrodam tikai dažas (3–4) *a cappella* kordziesmas, turklāt lielākoties tās ir mūsu vecmeistaru – Jāņa Cimzes, Jūlija Rozīša, Jāzepa Vītola u. c. – veidotās tautasdziesmu apdares. Raksturīga repertuāra izvēles tendence ir dziesmu ciklu (Ulda Marhileviča *Laika upē – es*, Valda Zilvera *Gaismas atgriešanās*, Jāņa Lūsēna *Neatbildēts zvans*, Ērika Ešenvalda *Manas mājas*, Valta Pūces *Zeme*, Kārļa Lāča *Jaunības dziesmas* u. c.) un populārās mūzikas vidē pazīstamu komponistu (Raimonda Paula, Imanta Kalniņa, Jāņa Lūsēna, Ulda Marhileviča, Renāra Kaupera, Jāņa Aišpura u. c.) skaņdarbu iekļaušana programmā; šīs dziesmas tiek atskaņotas populārās mūzikas ansambļa pavadījumā.

[6] 2003. gadā Latvijas Dziesmu un Deju svētku tradīciju UNESCO atzina par *Cilvēces mutvārdu un nemateriālā kultūras mantojuma* meistardarbu. 2008. gadā Latvijas Dziesmu un Deju svētku tradīcija kopā ar Lietuvas un Igaunijas Dziesmu un Deju svētku tradīciju tika iekļauta *UNESCO Reprezentatīvajā cilvēces nemateriālā kultūras mantojuma* sarakstā, kurā apkopotas nemateriālā kultūras mantojuma izpausmes, kas demonstrē pasaules tautu kultūras dažādību un nozīmību. Abos gadījumos kā unikālais tiek izcelta *a cappella* dziedāšanas tradīcija.

vai fonogrammu pavadījumā. Amatierkoru kustības tradīciju pārmantojamība, tālākattīstība tieši saistīta ar skolu jaunatnes dziedāšanas tradīcijām, jo skolu koros gūtās kordziedāšanas iemaņas, pieredze, attieksme un motivācija nosaka jauniešu iesaistīšanos amatierkolektīvos.

Latgales novada dziesmu svētki kopš 1990. gada kļuvuši par regulāru pasākumu – ik pēc pieciem gadiem tie notiek Daugavpils Stropu estrādē.

Tādējādi varam secināt: ideja, kuru tautā nesa pirmie latgaliešu atmodas darbinieki Francis Trasuns, Nikodems Rancāns, brāļi Antons un Kazimirs Skrindas, Francis Kemps, Pēteris Lazdāns – kopt šī novada etnisko tradīciju savdabību, valodas krāšņumu un bagātību, iedzīvināt to sabiedriskajā apritē, celt latgaliešu pašapziņu – spilgti izpaudās 20. gadsimta pirmajā pusē un atbalsojās 1990. gada Latgales dziesmu svētkos.

Savukārt 21. gadsimta pirmās desmitgades dziesmu svētki balstās vienotības idejā. To apliecina arī 2005. un 2010. gada Latgales novada dziesmu svētku galvenā režisore Anna Jansone intervijā ziņu aģentūrai portālā *D-fakti.lv*: "Ja runājam par ideju, tad pats galvenais – vienotība. Mums tās pietrūkst, mums tā nepieciešama. Dziesma vieno nevis uz dienu, bet uz ilgu laiku"[7].

2015. gada 7. jūnijā Daugavpilī, Stropu estrādē izskanējušie Latgales dziesmu svētki *Mana zeme* cieši saistīti ar Daugavpils 740. dzimšanas dienu, apliecinot pilsētas piederību Latgalei un mīlestību pret savu zemi – Latviju. Taču ar katru gadu arvien aktuālāks kļūst jautājums – ar ko atšķiras Latgales novada dziesmu svētki no Vidzemes vai Kurzemes novada dziesmu svētkiem? Kas būs tā vienreizējā, paliekošā, latgaliskā rota, kuru aizvedīs uz saviem novadiem kordziedātāji? Vai novadu dziesmu svētki pakāpeniski nepārvēršas par Vispārējo Dziesmu svētku kopkora repertuāra aprobēšanu?

Aplūkojot svētku repertuāru, jāatzīst, ka gan latgaliešu tautasdziesma, gan valoda svētkos skan samērā daudz: 1940. gada svētkos to pārstāvēja Jēkaba Graubiņa, Emiļa Melngaiļa, Jūlija Rozīša un Alfrēda Feila kopā septiņas latgaliešu tautasdziesmu apdares[8]. 1990. gadā latgalisko kolorītu iezīmēja Andreja Jurjāna, Jūlija Rozīša un Staņislava Broka latgaliešu tautasdziesmu apdares un divas novadu raksturojošas oriģināldziesmas – Aldoņa Kalniņa *Latgalē* un Valtera Kaminska *Ezerzeme*. Savukārt 2005. gada svētkos

[7] *Anna Jansone: "Latgales dziesmu svētki kļūs par vienotības svētkiem"*. http://www.d-fakti.lv/lv/news/article/17314/ (skatīts 2015. gada 10. decembrī).

[8] Svētkos izskan arī divi darbi simfoniskajam orķestrim – Jāņa Ivanova *Rāzna* un Alfrēda Feila *Fantāzija par Latgales tautas melodijām*, abi ir Latgales dziesmu svētku pirmatskaņojumi.

blakus plaši pazīstamajām A. Jurjāna, Rozīša un Broka apdarēm skanēja Jura Vaivoda un Jevgeņija Ustinskova veidotās apdares[9]. 2010. gada svētkos latgaliešu mūzika bija viskuplāk pārstāvēta – to reprezentēja 13 tautasdziesmu apdares, starp tām arī divas Ilonas Rupaines apdares *Dzīdit, meitys vokorā* un *Tymsā mani tautys vede*, kā arī Aivara Broka jaundarbs korim ar pūtēju orķestri *Mēs asom* (Annas Rancānes teksts) un Eugeņa Korūdznīka tautā iemīļotā *Skaidro volūda* Jevgeņija Ustinskova apdarē. Pēdējos, 2015. gada svētkos izskanēja jau tradicionālās Andreja Jurjāna un Alfrēda Feila veidotās tautasdziesmu apdares, kā arī vairākas koru iemīļotas apdares, ko radījuši 20. gadsimta otrās puses vai mūsdienu autori – Staņislavs Broks, Juris Vaivods un Ilona Rupaine. Šo svētku pirmatskaņojumi bija latgaliešu tautasdziesma Diānas Kačanovskas apdarē *Treis vokori vītu taisu* un Jevgeņija Ustinskova dziesma vīru korim *Uz Latgali* (Arvīda Skalbes vārdi). Īpašu latgalisku pacilātību svētkos ienesa Ēvalda Dauguļa *Latgales kāzu reppolka* un *Ai galdeņi, ai galdeņi* apvienotā tautas mūzikas kolektīvu orķestra sniegumā (virsvadītājs Ēvalds Daugulis), savukārt patriotisks svētku izskaņas akcents bija latgaliešu tautasdziesmu virkne Jevgeņija Ustinskova apdarē *Aiz azara augsti kolni* (Mārtiņa Birņa instrumentācija) apvienoto pūtēju orķestru izpildījumā (virsdiriģents Jevgeņijs Ustinskovs). Tādējādi līdz pat mūsdienām Latgales dziesmu svētkos būtiskas vērtības ir šī novada etniskā savdabība – gan literārā, gan tautasdziesmās iekodētā muzikālā valoda.

The Development and Problems of Choir Singing Traditions in Latgale

Edgars Znutiņš

Summary

"Today Latgale is singing" – these words were published in the newspaper *Daugavas Vēstnesis* on 16 June 1940. The First Song Festival of Latgale had brought together 142 choirs with 6,850 singers from Abrene, Daugavpils, Ilūkste, Ludza regions who filled with their voices the newly built open-air platform in Stropi forest, in Daugavpils. In the following festivals, the number of singers from Latgale decreased considerably: in 1959 in the Second Song Festival of Latgale only 19 choirs represented Latgale, in the Third Song Festival of Latgale in 1990 – 36 choirs, in the Fourth Song Festival of Latgale – 28, and in the Fifth Song Festival of Latgale – 22 choirs. It is important to

[9] Svētkos izskan arī Pētera Butāna *Latgales dziesma* pūtēju orķestra sniegumā.

assess the causes for such a rapid decrease in the number of choirs and the number of singers.

The issue of the idea of a regional song festival is growing more and more urgent. The idea cultivated and raised publicly by the first figures of Latgale awakening, brothers Antons and Kazimirs Skrinda, Francis Kemps, Pēteris Lazdāns – of cultivating the ethnic traditions of Latgalians, promoting the richness and colour of the Latgalian language, raising Latgalians' self-awareness – has fizzled out since the Second Song Festival of Latgale. What is the difference between the regional festival of Latgale from that of Vidzeme or Kurzeme? What will be the unique Latgalian ornament taken home by singers from other regions? What is the deepest source of this festival, its essence that is brought out in the regional song festival?

Preserving the non-material culture legacy has become one of the most significant priorities of Latvian culture. To preserve traditions, they must be maintained and passed down to the following generations. Continuity of amateur choir movement traditions, their further development are closely related to the singing traditions of school teachers because the singing skills, experience, attitude and motivation acquired in school choirs determine the future participation of young people in amateur choirs. In this aspect one must address both the negative changes that affect the system of general education and changes in the public values that have contributed to the decrease of the classical choir singing tradition. One of the major issues is singing a cappella that is the declared major value of song and dance festivals, its preservation and development that demands the change of priorities on the level of national culture policy, interest education management, and choir and ensemble management.

No less important are the issues related to the motivating factors of amateur choir singers – why to continue singing in choirs, urging new participants to join choirs, what attracts people to choir singing.

Literatūra un citi avoti

Anna Jansone: "Latgales dziesmu svētki kļūs par vienotības svētkiem". http://www.d-fakti.lv/lv/news/article/17314/ (skatīts 2015. gada 10. decembrī)

Bērzkalns, Valentīns (1965). *Latviešu dziesmu svētki trimdā*. Bruklina: Grāmatu draugs

Broka, Terēze (1990). Latvijas kori gatavojas Latgales dziesmu svētkiem. *Latgales dziesmu svētki*. Daugavpils: Daugavpils TDP IK Kultūras nodaļa, 9.–12. lpp.

Feils, Alfrēds (1940). Latgales koru attīstība. *Latgales dziesmu svētki*. Daugavpils: Daugavpils Latviešu biedrība, 15.–20. lpp.

Grauzdiņa, Ilma, un Arnis Poruks (1990). *Dziesmu svētku gara gaita*. Rīga: Emiļa Melngaiļa Tautas mākslas centrs

Grauzdiņa, Ilma, un Oļģerts Grāvītis (1990). *Dziesmu svētki Latvijā. Norise, skaitļi, fakti*. Rīga: Latvijas enciklopēdija

Kudiņa, Ģertrūde (1990). "Daugavas vēstnesis" atkal Daugavpilī. *Latgales dziesmu svētki*. Daugavpils: Daugavpils TDP IK Kultūras nodaļa, 7.–8. lpp.

Rupaine, Ilona (2005). Latgales dziesmu svētku tradīcija. Ieskats svētku vēsturē līdz 1940. gadam. *Latgales mūzikas kultūra vakar un šodien*. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: DU Akadēmiskais apgāds *Saule*, 15.–22. lpp.

Valmierā notiks 40. Latvijas senioru koru dziesmu svētki. http://edruva.lv/valmiera-notiks-40-latvijas-senioru-koru-dziesmu-svetki/ (skatīts 2015. gada 10. decembrī)

Latvijas lauku kapelu koporķestris: vakar un šodien

Dr. art. **Ēvalds Daugulis**
Daugavpils Universitātes profesors

Raksts veltīts lauku kapelu koporķestra spēlei, repertuāram un kapelu salidojumiem Latvijā. Tā ir tēma, kas pagaidām pētīta ļoti maz. Pēdējās desmitgades notikumi rosina zinātniekus uzmanīgāk ielūkoties Latvijas mūzikas kultūras mantojumā. Dažādu arvien klāt nākušo pasākumu gūzmā viegli pazaudēt vērtības ar unikālu nozīmi. Būtiska vieta daudzveidīgo, ar tautas mūziku saistīto norišu klāstā ir lauku kapelu salidojumiem, kuri pēdējos gados pārtapuši par Tautas mūzikas svētkiem, aptverot gandrīz visus tautas un tradicionālās instrumentālās muzicēšanas veidus. Šajā rakstā plašāk aplūkosim tikai tos Tautas mūzikas svētkus, kuros skanējusi kapelu koporķestra spēle. Izvērtējot Latvijas lauku kapelu salidojumu un koporķestra tradīciju, noskaidrosim šī muzicēšanas veida attīstības tendences. Zināms, ka lauku kapelu salidojumi ir bijuši un būs tautas kultūras parāde, tautas mākslas vienotības stiprinātāji un spēka avots, īpaša tradīcija latviešu tautas mūzikā, unikāla pasaulē.

Kā patstāvīgs žanrs instrumentālā tautas mūzika guva atzinību, pateicoties komponista un tautas mūzikas pētnieka Emiļa Melngaiļa[1] darbībai, taču jo īpaši atzīmējams Gunāra Ordelovska[2] mākslinieciskais veikums darbā ar Latvijas Radio lauku kapelu (1959–1985) – pirmo profesionālo kolektīvu šajā žanrā, kas mērķtiecīgi kopis un cēlis saulītē tautas gara mantas.

---

[1] Emilis Melngailis (1874–1954) bijis latviešu komponists, ievērojams folklorists, kordziesmu meistars, vairāku Vispārējo latviešu Dziesmu svētku organizators un virsdiriģents. Sacerējis 53 oriģināldziesmas korim *a cappella*, veidojis vairāku tautu tautasdziesmu apdares, tostarp arī vokāli instrumentālajam ansamblim *Deviņi bāleliņi* (1935–1947), ar sev raksturīgo ietiepīgo pārliecību apzināti nojaukdams robežu starp tautas mūziku, tautas melodiju pārveidiem un oriģinālmūziku.

[2] Gunārs Ordelovskis (1927–1990) bijis latviešu diriģents, komponists, trombonists, pedagogs, profesors. Tiek uzskatīts par vienu no latviešu pūtēju orķestru mūsdienu skolas pamatlicējiem. 1949. gadā absolvējis Latvijas Valsts konservatorijā Kārļa Izarta trombona klasi, 1968. gadā – Ādolfa Skultes kompozīcijas klasi. Ordelovskis bijis dažādu ansambļu mākslinieciskais vadītājs. Vairākos Vispārējos latviešu Dziesmu un Deju svētkos bijis pūtēju orķestra un tautas mūzikas orķestra virsdiriģents. Rakstījis operetes, mūziklus, skaņdarbus pūtēju orķestrim, mūziku lugām u. c. Kopš 1995. gada Aucē notiek ikgadējais Gunāra Ordelovska starptautiskais pūtēju orķestru festivāls.

Savukārt lauku kapelu amatiermākslas izpausme savu patstāvību pieteica 20. gadsimta 80. gadu sākumā. Radās tāds žanrs kā tautas melodiju apdares lauku kapelām, tas guva pozitīvu rezonansi sabiedrībā. Visā Latvijā aktīvi darbojās jau vairāki desmiti lauku kapelu. Ar Ordelovska svētību veidojās priekšnoteikumi lauku kapelu salidojumu tradīcijas uzsākšanai, bet galvenais – koporķestra izveidei šajā žanrā. Ieceres autori uzskatīja: līdzīgi kā kori savienojas Dziesmu svētku kopkorī, arī lauku kapelas, tautas mūzikas ansambļi un orķestri varētu vienoties kopējā valsī vai polkā. Rosinošs piemērs šeit, iespējams, bija jau notikušie Latvijas koru (1959, 1960, 1964, 1967, 1972 u. c.) un pūtēju orķestru salidojumi[3] (sākot ar 1960. gadu). Šādu salidojumu mērķis ir izkopt lauku kapelu muzicēšanas mākslinieciskо kvalitāti, iekļauties Vispārējo Dziesmu svētku norisēs. To kodols ir koporķestris, ko ieceres autori vēlējās tuvākajā nākotnē redzēt Dziesmu svētku Lielajā estrādē. Tomēr pēc Ordelovska nāves (1990) tautas mūzikas koporķestra žanrs ir panīcis.

Lauku kapelu kopmuzicēšanas tradīcija pastāv arī Igaunijā un Lietuvā. Pirmie Igaunijas Tautas mūzikas svētki notika 1978. gadā Toilā[4], savukārt lietuviešu lauku kapelu koporķestris uzstājies jau 1960. gadā un visos turpmākajos Dziesmu svētkos. Acīmredzot norises kaimiņrepublikās pamudināja arī latviešu tautas mūzikas žanra kopējus pievērsties koporķestra izveidei.

Analizēt un izvērtēt lauku kapelu koporķestra evolūciju Latvijā traucē dažādas problēmas.

Pirmkārt, jāmin neskaidrība terminoloģijā. Dažādi tiek skaidrots jau pats jēdziens *tautas mūzika*. Manā skatījumā, būtu svarīgi nošķirt to no termina *tradicionālā mūzika*. Jēdzienu *tautas mūzika* iespējams attiecināt uz pilnīgi visu tautā atskaņoto mūziku – no tautasdziesmas līdz ziņģei un šlāgerim. Arī instrumentārijs ir visaptverošs: tautas mūzikā izmantoti diatoniskie, vēlāk hromatiskie, profesionālie, arī elektroniskie mūzikas instrumenti, cittautu instrumenti, piemēram, afrikāņu bungas u. tml. Savukārt *tradicionālā mūzika* ir mūzika, kuru spēlē vai dzied konkrētā tradicionālā norisē.

Otrkārt, neprecīzs mēdz būt dažādu muzicējošo kolektīvu nosaukumu lietojums: *tautas instrumentu*, *tautas mūzikas kapela*, *lauku kapela*, *pilsētas kapela*, *kopa*, *grupa*, *folkloras grupa* u. tml. Es piedāvātu sekojošu dalījumu: ja muzicējošā kolektīva instrumentārijs ir visaptverošs (pieļaujami arī elektroniskie instrumenti), nosaukumā var ietvert vārdkopu ***tautas mūzika*** –

[3] Pūtēju orķestru salidojumi Latvijā notikuši 1960., 1964., 1969., 1975., 1979., 1983., 1988. u. c. gados.

[4] Pirmie Tautas mūzikas svētki notika Igaunijas ziemeļrietumu pilsētā Toilā 1978. gadā, turpmākie – lielākoties ik pēc diviem gadiem (1980, 1982, 1984, 1986, 1988, 1991, 1993, 1995, 1997, 1999, 2001, 2003, 2005 utt.).

tautas mūzikas ansamblis, *tautas mūzikas orķestris*, *lauku kapela*, *pilsētas kapela*. Savukārt, ja izmantoti tikai akustiskie tradicionālie instrumenti, tad atslēgvārdi varētu būt ***tautas instrumenti*** (*tautas instrumentu kapela*, *tautas instrumentu ansamblis*, *tautas instrumentu orķestris*; tuvi jēdzieni ir arī *tautiskā kapela*, *folkloras kapela*).

Protams, izpētes gaitā svarīgi arī pievērst uzmanību – ko muzikanti spēlē, ar ko spēlē, kā un kur spēlē. Tātad iespējami dažādi muzicēšanas veidi un stili, instrumentārijs, funkcionālā piesaiste, tradīcijai tuvāks vai stilizēts, modernizēts skanējums. Kā galvenos var izcelt trīs jēdzienus: lauku kapela[5], tautas mūzikas ansamblis[6] un tautas mūzikas orķestris[7]. Katram kolektīvam raksturīgs savs instrumentārijs, spēles stils, repertuārs un funkcionālā piesaiste.

Būtiska ir tautas un tradicionālās instrumentālās muzicēšanas mijiedarbe ar sabiedrību. Te piedāvāju nošķirt sadzīves muzicēšanu (tautas mūzika) un koncertmuzicēšanu (skatuves mūzika); šie virzieni dažkārt pastāv atsevišķi, bet var parādīties arī integrēti. Pagaidām tie latviešu etnomuzikoloģijā nav plašāk pētīti, jo savulaik ir izpalikusi dokumentēšana, savukārt mūsdienu praktiķiem pietrūkst teorētisko zināšanu. Nedaudzie esošie pētījumi skar tikai vienu aspektu – tradīciju turpināšanu; taču ārpus uzmanības loka palikusi jaunrade (apdares, aranžējumi, komponisti, kas tās veidojuši). Savulaik Melngailis polemizējis jautājumā par latviešu tautas mūzikas apdarināšanu, un spārnots ir viņa izteikums – "Vai tad es nēesmu tauta?" (citēts pēc: Grāvītis 2006: 19). Jaunrades jomā nepieciešami visaptveroši izsmeļoši pētījumi, tomēr

[5] Lauku kapela ir mūziķu grupa (4–6 dalībnieki, reizēm arī vairāk), kas spēlē tautas un tradicionālo (tai skaitā tradicionālo deju) mūziku. Repertuārs tiek mantots vai apgūts no tautas muzikantiem un citām lauku kapelām. Izmantoti tautas (vijole, ermoņikas, akordeons, cītara, kokle u. c.), kā arī mūsdienu akadēmiskās mūzikas instrumenti (kontrabass, trompete, tuba u. c.) atbilstoši spēles stilam, veidam, manierei un funkcionālajai piesaistei. Kapelai raksturīgs individuāls spēles stils.

[6] Tautas mūzikas ansamblis ir mūziķu grupa (līdz 15 dalībniekiem), kas spēlē un dzied profesionāli apdarinātu/aranžētu tautas mūziku vai tautas mūzikā balstītas kompozīcijas (instrumentālas vai vokāli instrumentālas). Izmantoti dažādi tautas mūzikas un profesionālie instrumenti un to modernizētie varianti (t. s. koncertkokles). Ansambļu veidi var būt jaukti vai arī viendabīgi (piem., nelieli pūšaminstrumentu ansambļi jeb t. s. ragu orķestri).

[7] Tautas mūzikas orķestris ir noteikta sastāva dinamiski un tembrāli līdzsvarots mūziķu instrumentālistu ansamblis (15 un vairāk mūziķu), kas spēlē profesionāli apdarinātu/aranžētu tautas mūziku un tautas mūzikā balstītas instrumentālas vai vokāli instrumentālas kompozīcijas. Instrumentu sastāva ziņā tas ir jaukts orķestris (stīgu, kokpūšamie, metālpūšamie, sitaminstrumenti, akordeoni, kokle, cītara u. c. tautas mūzikas instrumenti).

tā būtu jau citas publikācijas tēma. Šajā rakstā manā uzmanības centrā ir galvenokārt viens iezīmētās tematikas rakurss – lauku kapelu koporķestris un tā repertuārs.

Viļa Kokamegi[8] virzīts, republikas lauku kapelu pirmais salidojums notiek 1984. gadā Ikšķilē. Šim salidojumam visi mūziķi ir godprātīgi gatavojušies. Pasākumā piedalās 17 lauku kapelas. Pirmo reizi īsā laikā (nepilnā gadā) tiek sagatavota koporķestra programma, kuras pamatā ir tautas melodiju apdares. Repertuārā ir igauņu tautas melodija *Linu kūlēju deja,* kuru diriģē Kokamegi, un Uno Vēnres (*Uno Veenre*) Polka virsdiriģenta Jāņa Grigaļa[9] vadībā. Savukārt profesors Ordelovskis vērīgi noklausās koporķestra spēli… Šajos svētkos iedibināts Lauku kapelu salidojumu kārtas skaitlis (I – 1984, II – 1986, III – 1989).

Republikas lauku kapelu otrais salidojums notiek 1986. gada 28.–29. jūnijā Siguldā. Tas apliecina kvalitatīvu un kvantitatīvu izaugsmi: piedalās 45 kapelas ar vairāk nekā 350 mūziķiem. Divas dienas – 28. un 29. jūnijā – salidojuma dalībnieki sacenšas, pēcāk daudzas stundas slīpē noslēguma koncerta koporķestra programmu un paspēj vēl rīta agrumā modināt aizgulējušos siguldiešus ar *Kur tu teci, kur tu teci, gailīti mans*, *Kā var aizmirst* un citām senākas vai jaunākas cilmes mazpilsētas godos pasmeltām melodijām Ordelovska maršveidīgajās apdarēs. Obligātajā programmā koporķestrim ir tautas melodiju apdares: Emiļa Melngaiļa *Latviešu deju svīta*, *Kājiņa, pēdiņa*, igauņu komponista Uno Vēnres *Reinlenders* un Jāņa Ķepīša[10] *Muškadrilis*. Savukārt apvienotais kokļu orķestris atskaņo Zigismunda Lorenca veidoto latviešu tautasdziesmas apdari *Apkārt kalnu saule tek*. Jau šajā salidojumā izvirzās jautājums: vai lauku kapelām vajag spēlēt profesionālu komponistu sacerētus skaņdarbus (bet apdares tādas ir), vai arī vairāk uzticēties pašas tautas muzikālajai iztēlei un spēlei (*Gaujas laivinieks*, *Latgales kāzu polka* u. c.), turklāt tā, kā to attiecīgās puses ļaudis atveido. Viedokļi dalās. Mans ieteikums būtu gan spēlēt *kā tautā*, gan iestudēt skaņdarbus no notīm – atkarībā no

[8] Vilis Kokamegi (dz. 1946) ir pūtēju orķestru virsdiriģents, bijis Emiļa Melngaiļa Tautas mākslas centra instrumentālās mūzikas sekcijas ilggadējs vadītājs.

[9] Jānis Grigalis (dz. 1945) ir tautas mūzikas orķestru virsvadītājs, bijis jauktā kora *Mozaīka* ilggadējs diriģents un JVLMA mācībspēks.

[10] Jānis Ķepītis (1908–1989) bijis latviešu komponists un pianists. Latvijas Konservatorijā beidzis Jāzepa Vītola kompozīcijas klasi (1931), Paula Šūberta klavieru klasi (1932) un Jāņa Mediņa diriģēšanas klasi (1934). Papildinājies klavierspēlē Parīzē pie Robēra Kazadezī un Vīsbādenē pie Valtera Gīzekinga. Strādājis par koncertmeistaru Latvijas Radio (1934–1952). Bijis pasniedzējs Kameransambļa klasē Latvijas Valsts konservatorijā (1945–1984), profesors un komponists – jo īpaši ražīgs kamerdarbu autors.

katra kolektīva spējām un vajadzības, jo daudzveide tikai bagātina. Protams, jākopj tradīcija, bet arī jāmeklē jauni izteiksmes veidi, un viens no tiem – apdarinātā tautas instrumentālā mūzika. Un te rodam līdzību ar kordziedāšanas tradīcijām, jo arī te iespējams retorisks jautājums: varbūt tikai dziedāt ganu balsi? Kam tā koru kultūra, Dziesmu svētki utt. ...

Atgriezīsimies pie jau minētā 1986. gada salidojuma. Līdzās ansambļiem ar pierastajiem kapelu instrumentiem īsti folkloriskā nokrāsā ieskanas tautas instrumenti: dūkas (Ķekava), stabule (Ikšķile) un zāģis (Jēkabpils rajona kultūras nams). Šie senie mūzikas instrumenti gana labi saderas ar mūsdienu skaņurīkiem. Tas ir vēl viens apliecinājums, ka autentiskos un profesionālos mūzikas instrumentus iespējams apvienot. Kopā ar apvienoto tautas mūzikas orķestri uzstājas Tautas deju ansambļi *Rotaļa* un *Gundega*, apvienotais koklētāju ansamblis un Rīgas rajona Ķekavas kolhoza kamerkoris *Mozaīka*. Uz Siguldu atbraukuši arī ciemiņi no Lietuvas – Traķu rajona kultūras nama Tautas kolektīvs, lauku kapela *Gaļve* ar savu vadītāju, Lietuvas PSR Nopelniem bagāto mākslas darbinieku, komponistu Jurģi Gaižauski (*Jurgis Gaižauskas*).

Latvijas lauku kapelu 3. salidojums tiek rīkots 1989. gada 15. jūlijā brāļu Jurjānu dzimtajās mājās *Menģeļi*. Jaunuzceltajā estrādē notiek lauku kapelu un tautas mūzikas ansambļu konkurss, kā arī salidojuma noslēguma koncerts. Tautas mūzikas koporķestri vada trīs virsdiriģenti – Tautas mākslinieks Gunārs Ordelovskis, Jānis Grigalis un Vilis Kokamegi. Savukārt uzveduma skatuviskā vadība ir uzticēta režisoram Guntim Gailītim. Repertuārā iekļautas labi pazīstamas melodijas: novadnieka Andreja Jurjāna Barkarola, Alfrēda Tuča svīta *Deju prieks* un Gunāra Ordelovska pārlikums tautas mūzikas orķestrim *Brūklenājs*. Ap 40 kolektīvu un 90 koklētājas tajās dienās pieskandē Madonas pusi. Viņu sniegumu, atšķirībā no iepriekšējiem salidojumiem, vērtē paši skatītāji, piešķirot visinteresantākajam un simpātiskākajam kolektīvam cītaru. Tas ir pirmais šāda veida instruments Latvijā, kas izgatavots rūpnieciski. Par tā īpašnieku kļūst Aivara Pugača vadītie *Kreicburgas zi̇ķeri* no Jēkabpils.

Koporķestra muzicēšanas līmenis ir jūtami audzis, un trešais salidojums mākslinieciskā ziņā kļūst par pirmo virsotni. Trijos lauku kapelu salidojumos koporķestrī nospēlētas desmit tautas melodiju apdares un viena tautas melosā balstīta oriģinālkompozīcija (Ordelovska *Ziņģu prieki Siguldā*). Kapelu salidojumi apliecina koporķestra dzīvotspēju, un šo sarīkojumu ievirze ir maksimāli demokrātiska: tie ir svētki tautai un visdažādāko tautas un profesionālās mūzikas instrumentu spēlmaņiem – jebkura vecuma pārstāvjiem; gan dalībnieki, gan klausītāji mācās cienīt savas tautas instrumentālās melodijas, apzināties to līdzvērtību citu tautu kultūras mantojumam. Salidojumi ir kulminējošs

notikums lauku kapelu darbībā, visplašākais tautas radošā gara apliecinājums: tajā koncentrēti atklājas kapelu ikdienas darbs, svētku starplaikā gūtā pieredze novadu svētkos, festivālos, vietējas nozīmes Tautas mūzikas svētkos. Salidojumos atspoguļojas arī jaunrades veikums visā daudzpusībā – folkloras materiālu vākšanā, pētniecībā, oriģinālskaņdarbu veidošanā, tautas melodiju saglabāšanā un iedzīvināšanā. Vienlaikus salidojumiem ir arī vērtīborientējošs raksturs: spēle koporķestrī ļauj apzināties savas saknes – identitāti, savas tautas patību un vienreizību.

Turpinājumā īsi raksturosim apvienotā tautas mūzikas orķestra turpmāko likteni.

XX Vispārējo Dziesmu un X Deju svētku (1990) norisē katra novada deju uzvedumu pavada apvienotais tautas mūzikas orķestris. Svētku Noslēguma koncertā Mežaparkā izskan darbi koporķestrim: *Latviešu pāru deju svīta* Jāņa Grigaļa apdarē, *Jautrais pāris* Viļa Kokamegi apdarē un *Jautrās dzirnas* Raimonda Paula apdarē. Virsdiriģenti ir Ordelovskis, Grigalis un Kokamegi.

1991. gada 15. jūnijā lieliskajā Stropu estrādē Daugavpilī notiek Latgales kapelu svētki, pulcējot 60 dalībniekus. Tas ir pirmais šādas ievirzes reģionālais pasākums, un tā mērķis ir uzturēt kapelu koporķestra muzicēšanas kvalitāti arī starplaikā starp republikas salidojumiem. Koncertā piedalās lauku kapela *Dunduri*, tautas mūzikas ansamblis *Rakari*, Sutru kapela, divas kapelas no Viļāniem, slavenā Rīgas lauku kapela *Valdemārs* un citi kolektīvi. Koporķestris atskaņo Ēvalda Dauguļa apdares *Latgaliešu kadriļa* un *Tautas polka*. Virsdiriģenti ir Kokamegi un Daugulis.

Savukārt 1993. gada 1.–3. jūlijā Rīgā, Daugavas stadionā, Dziesmu un Deju svētku ietvaros pavadot dejotāju sniegumu, diriģenti Grigalis un Kokamegi organizē tautas mūzikas orķestri (ap 60 dalībnieku). Vēl tagad palicis atmiņā tā brīnišķīgais skanējums.

Turpmākajos pasākumos svētku līdzšinējais nosaukums (*Latvijas lauku kapelu salidojums*) tiek nomainīts ar visaptverošāku – *Tautas mūzikas svētki*. Mainās arī pasākuma mērķis un uzdevumi: kapelas spēlē, ko grib un kā var.

Vienlaikus aktīvi darbojas koklētāju ansambļi, kas 1994. gada 11. jūnijā Krimuldas estrādē aicina uz Tautas mūzikas svētkiem *Krimulda '94*. Koncertā piedalās 25 koklētāju ansambļi, bet kopskaņu kuplina arī trīs kapelas un Valkas mūzikas skolas pūtēju kvintets. Apvienotā orķestra repertuārā ietverta latviešu tautasdziesma Viļņa Salaka apdarē *Ūdentiņš, akmentiņš*, Jura Buharta (*Buchardt*) *Latvju tautas valsis* un Gunāra Ordelovska *Svētku mūzika*, savukārt koklētāju sniegumā skan latviešu tautasdziesmas Viļņa Salaka apdarē *Ai, mana ieviņa*, *Doncoj puiši ar meitām*, *Kas kaitēja nedzīvot*, *Sešdancis*, *Tautas kadriļa*, *Jandāls* un *Divpadsmitdancis*.

IV Tautas mūzikas svētki notiek Ulbrokas Līgo parkā 1997. gada 15. jūnijā. Šo svētku mērķis ir atjaunot lauku kapelu salidojumu tradīciju, jo pēdējos gados kapelu skaits Latvijā ir sarucis. Svētkos ieradušies 27 tautas mūzikas ansambļi un lauku kapelas, kā arī 25 koklētāju ansambļi. Virsdiriģentu godā ir Jānis Grigalis un Vilis Kokamegi. Savukārt koklētājus vada Māra Vanaga, Teiksma Jansone un Ieva Putniņa. Kopspēlei paredzēts *Latvju tautas valsis* un *Latvju tautas maršs* Gunāra Ordelovska apdarē.

Līdzīgi pasākumi notiek arī reģionos. 1998. gada 20.–24. maijā Krāslavā vērienīgi izskan Tautas mūzikas svētki un vienlaikus *Republikas kokļu dienas '98* ar papildnosaukumu *Krāslavai '75*. Svētku koncertā 23. maijā piedalās piecas kapelas: *Valdemārs*, *Rakari*, *Kreicburgas ziķeri*, Daugavpils Universitātes kapela un Krāslavas mūzikas skolas kapela. Uzstājas arī 11 koklētāju ansambļi, mūzikas kolektīvs *Vadstena strakensemble* (Zviedrija) un kapela no Baltkrievijas *На понадворку*. Koprepertuārā ir Gunāra Ordelovska *Mūsu pulkā nāc*, viņa apdare *Brūklenājs* un Ēvalda Dauguļa apdare *Tautas melodiju virkne*. Virsdiriģents ir Vilis Kokamegi, apvienotos koklētāju ansambļus vada Teiksma Jansone, Ieva Putniņa un Māra Vanaga; to sniegumā izskan latviešu tautasdziesmas Viļņa Salaka apdarē *Dziedāj' tautu tīrumā*, *Līgo laiva uz ūdeņa*, *Dieti, dieti, jaunas meitas* un *Nīcas dancis*, Ordelovska Polka, kā arī Sergeja Krasnopjorova darbi – latviešu tautasdziesmas apdare *Aiz ezera augsti kalni* un *Latgales polka*. Koporķestrī muzicē lauku kapelas un kokļu ansambļi.

Šī perioda kulminējošais pasākums, manā skatījumā, ir V Latvijas mūzikas svētki Jēkabpilī *Lustes Kreicburgā* 1999. gada 11.–12. jūnijā. Neaizmirstams ir pirmās dienas vakara koncerts Jēkabpilī, Pils pagalmā; savukārt otrajā dienā notiek grandiozs kolektīvu gājiens (53 kolektīvi) pa pilsētas ielām un pasākuma noslēguma koncerts Krustpils saliņas Brīvdabas estrādē. Festivālā piedalās 17 kapelas un tautas mūzikas ansambļi, kā arī 20 koklētāju ansambļi un 14 deju kolektīvi. Solopriekšnesumus koncertā sniedz astoņi kolektīvi: *Kreicburgas ziķeri*, *Rakari*, *Valdemārs*, *Pastendes kapela*, kapelas *Altona* un *Strodi*, Daugavpils rajona apvienotais tautas mūzikas ansamblis. Šajā pašā koncertā pirmoreiz salidojumu vēsturē muzicē labāko kapelu vadītāju apvienotais kolektīvs. Koporķestra repertuārā ir trīs skaņdarbi, tostarp Jāņa Grigaļa cikls *Trīs latviešu tautas melodijas*, kas atklāj koncertu. Kapelas muzicē ar pilnu atdevi, un virsdiriģenti Vilis Kokamegi un Jānis Grigalis ir apmierināti. Kokļu virsvadītāja Teiksma Jansone koporķestrī iekļauj arī kokles.

Divus gadus Tautas mūzikas svētki notikuši Vidzemes pērlē Cēsīs. 2001. gada 21. jūlijā šeit sarīkots VI Tautas mūzikas festivāls *Svētki Latvijas miestiņam*. Koncertam Cēsu pilsdrupās koporķestris sagatavo četrus skaņ-

darbus – Grigaļa apdari *Alus dancis,* Māra Ivanova *Zaļumballes polku* u. c. Diemžēl spēcīgais negaiss pārtrauc koncerta norisi; lietus radīto plūdu dēļ pazūd arī skaņa un gaisma.

VII Tautas mūzikas svētki atkal norit Cēsīs 2002. gada 27. jūlijā. Repertuārs saglabājas iepriekšējais, un arī virsdiriģenti nemainās.

2003. gadā XXIII Vispārējo Dziesmu svētku kņadā nemanot garām aizslīd VIII Tautas mūzikas svētki.

2004. gadā Tautas mākslas centra tautas mūzikas nozares eksperts izpēta situāciju: Latvijā darbojas viens tautas mūzikas orķestris, seši tautas mūzikas ansambļi un 20 kapelas. Kopumā šajos kolektīvos iesaistīti 185 dalībnieki.

IX Tautas mūzikas svētki 2004. gadā norisinās Daugavpilī. To spilgtākie notikumi ir gājiens pa pilsētas centrālo (Rīgas) ielu un koncerts Novadpētniecības un mākslas muzeja pagalmā. Koporķestris (11 kolektīvi) atskaņo divus darbus: Gunāra Ordelovska *Mūsu pulkā nāc* un *Tautas melodiju virkni* Ēvalda Dauguļa vadībā. Virsdiriģenti ir Grigalis un Daugulis. Koncerta apmeklētājus priecē kolektīvi no Rīgas (*Hāgenskalna muzikanti*) un dažādiem novadiem.

X Tautas mūzikas svētki *Re, kur muzikanti spēlē!* 2005. gada 18. jūnijā izskan Dundagā. Pasākuma mērķis ir attīstīt un pilnveidot tautas mūzikas ansambļu koporķestra muzicēšanas tradīcijas, veicināt nacionālās identitātes saglabāšanu latviešu instrumentālajā tautas mūzikā, kā arī celt tautas mūzikas ansambļu profesionālo meistarību un nodrošināt svētku koprepertuāra apguvi. Būtībā šie ir vienīgie pēdējo gadu svētki, kuru galvenais uzdevums ir kopt koporķestra spēli, tādējādi svētku programma tiek apgūta kvalitatīvi un (atšķirībā no vairākiem turpmākajiem svētkiem) savlaicīgi. Repertuārs nav viegls: sevišķi izceļama svīta tautas mūzikas orķestrim *Nodzisa vakara blāzma* Ēvalda Dauguļa apdarē, kuras atskaņojumā iekļaujas astoņas kapelas un ansambļi ar 70 dalībniekiem (Andrupenes lauku kapela, Pastendes lauku kapela, kapelas *Labi, ka tā*, *Paurupīte*, Tukuma mūzikas skolas lauku kapela, tautas mūzikas ansambļi *Danču spēle*, *Dimdari* un viena lauku kapela no Igaunijas), turklāt īpaša vieta atvēlēta ziņģu melodijām. Dejiski viegli izskan latviešu tautasdeja *Sudmaliņas* Ordelovska apdarē, kā arī igauņu *Hījumā valsis* (*Hiidlase labajalavalss*) Heldura Vābela (*Heldur Vaabel*) apdarē. Virsdiriģenti ir Vilis Kokamegi un Ēvalds Daugulis. Koncerta apmeklētājus priecē viesi no Šveices – cītaru ansamblis un vijoļcītaru duets.

2006. gada 1. jūnijā Krāslavu pieskandina XI Latvijas Tautas mūzikas svētki. Dalībnieku pulciņš ir paprāvs – 14 Latvijas kolektīvi, to vidū viens koklētāju ansamblis (*Koklētāju klubs* no Rīgas Ivetas Tauriņas vadībā) un četri ārzemju pārstāvji (no Baltkrievijas, Krievijas, Polijas un Lietuvas). Virsdiriģents ir Ēvads Daugulis. Saulei rietot, pilsētas krāšņajā parkā koporķestra

sniegumā izskan trīs darbi – *Vālodzīte* un *Zīdi, zīdi, rudzu vōrpa* Dauguļa apdarē, kā arī *Treis vosoras* Eināra Lipska apdarē.

Ar plašu vērienu folkloras svētku ietvaros Kuldīgā 2007. gadā notiek XII Latvijas Tautas mūzikas svētki *Riteņdārza zaļumballe*. Piedalās 12 kolektīvi (kapelas un kopas, galvenokārt no Kurzemes) un ārzemju kapela *Antazave* (Lietuva). Mūziķi ir nopietni gatavojušies, līdz ar to pārliecinoši izskan visiem labi zināmā melodija *Sen tas bij'* Ēvalda Dauguļa apdarē. Kā solists uzstājas Tautas mākslas centra tautas mūzikas nozares eksperts Ilmārs Pumpurs. Virsdiriģents ir Ēvalds Daugulis.

Tautas mūzika allaž bijusi līdzās Dziesmu svētku nori sēm. Piemēram, 2008. gada 6. jūlijā Rīgā XXIV Vispārējo Dziesmu un XIV Deju svētku laikā Vērmanes dārzā notiek kapelu maratons. Tā iecere ir pavisam vienkārša, bet ne mazāk ambicioza kā savulaik pirmo Dziesmu svētku rīkotājiem – pieskandināt Rīgu ar tautas mūzikas skaņām visas dienas gaitā. Atdzimstot interesei par amatiermuzicēšanas tradīcijām, žanra vecmeistariem šajos svētkos pievienojas arī pavisam jauni kolektīvi, un vērojama maksimāla stilistiskā daudzveidība – no lauku muzikantu tradicionālās spēles līdz lietpratīgi veidotām tautas mūzikas apdarēm. Kapelu maratonā piedalās 37 tautas mūzikas kolektīvi ar 250 dalībniekiem. Katrs no tiem uzstājas ar atsevišķu programmu, ko gatavojis speciāli šim pasākumam. Vienīgais, kā pietrūkst šajā stilistiski un žanriski bagātajā pasākumā, ir koporķestra spēle. Kas tā būtu par skaņu, kas piepildītu *Vērmanīti*, ļaujot rīdziniekiem kāri baudīt tautas mūziku zaļumballes orķestra priekšnesumā!

Turpmākajos gados lauku kapelu koporķestra spēle Tautas mūzikas svētku programmās gan iekļaujas, gan pazūd. Tā, piemēram, 2009. gada 20. jūnijā Elejā, XIII Tautas mūzikas svētkos, 14 Latvijas kapelas un lietuviešu *Diedokai* spēlē *Pirmsjāņu lustes*. Koporķestra repertuārā ir arī Ordelovska apdare *Rucavietis un Sudmaliņas* un Dauguļa apdare *Sen tas bij'*. Koncerta mākslinieciskā vadītāja Jāņa Retenā prasmīgi veidotā programma izpelnās publikas ilgstošus aplausus.

2010. gada 7. augustā izskan XIV Tautas mūzikas svētki *Lustes Jēkabpilī* – savā ziņā to var uztvert kā svētku *Lustes Kreicburgā* (1999) idejas atdzimšanu. Piedalās deviņi kolektīvi: Nīgrandes mūzikas skolas kapela *Nīgrande* (vadītāja Astrīda Ķetlere), Medņevas lauku kapela (vadītājs Jāzeps Zaremba), Lizuma lauku kapela (vadītājs Miervaldis Vilnis), tautas mūzikas ansamblis *Dančus spēle* (vadītājs Armands Krievs), spēlmaņu kopa *Skutelnieki* (vadītāji Uldis Bērziņš un Inguna Žogota), lauku kapela *Valdemārs* (vadītājs Haralds Sulainis), Viļānu kultūras nama lauku kapela *Bumburneicys* (vadītāja Vivita Skurule), tautas mūzikas ansamblis *Rakari* (vadītājs Ēvalds Daugulis) un lauku kapela no Lietuvas *Diedokai* (vadītājs Ģitauts Gutausks /*Gytautas Gutauskas*/).

Sirsnīgi muzicē *Bumburneicys,* savukārt ar īpašu atraktivitāti izceļas lietuviešu kapela *Diedokai*. Koncerta izskaņā koporķestris spēlē tautā populārās melodijas *Jaunība* un *Bēdu manu, lielu bēdu* Ēvalda Dauguļa apdarē; viņš ir arī virsdiriģents.

XV Tautas mūzikas svētki pēc ilgāka pārtraukuma atkal notiek Vidzemē – tie sarīkoti 2011. gada 23. jūlijā Umurgā. Projekta mērķis ir cēls: attīstīt un kopt Latvijas tautas mūzikas ansambļu un kapelu muzicēšanas tradīcijas, veicināt kolektīvu mākslinieciskо izaugsmi un attīstību; nodrošināt tautas mūzikas ansambļu nozares darbības nepārtrauktību, veicināt Latvijas tautas mūzikas ansambļu un kapelu aktivitāti; popularizēt tautas mūzikas ansambļu un kapelu muzicēšanu. Pasākuma uzdevumi: nodrošināt pasākuma dalībnieku piesaisti un koprepertuāra apguvi; nodrošināt pasākuma programmas norisi un koncertu mākslinieciskо kvalitāti. Tik daudz vienā reizē diez vai var paspēt, tomēr censties vajag... Piedalās 12 kapelas un viens koklētāju ansamblis – *Koklētāju klubs* (11 koncertkokles, vadītāja Iveta Tauriņa). Koporķestris atskaņo Ēvalda Dauguļa apdari *Jaunība*. Diemžēl rezultāts nav apmierinošs, jo bijis tikai viens mēģinājums un nošu teksts nav apgūts. Savukārt tautas mūzikas nozares eksperts Ilmārs Pumpurs rosina koporķestri spēlēt pēc dzirdes. Diemžēl arī šis mēģinājums nav veiksmīgs un liek secināt: koporķestrī jāspēlē no notīm, un *piespēlēt* pēc dzirdes lielākoties spēj vienīgi daži vecākās paaudzes mūziķi, kuriem bagātāka pieredze.

2012. gadā Kandavā izskan XVI Tautas mūzikas svētki. Armanda Krieva apdare *Lustīga dzīvošana, lai tālu skan* atspoguļo centienus reanimēt koporķestra spēli, kurš savus labākos laikus acīmredzot ir jau nodzīvojis. Skaidrs ir viens: lai būtu mākslinieciskā kvalitāte, koprepertuārs ir jāapgūst savlaicīgi, jo citādi fascinējošie tautas mūzikas instrumentu tembri viens otram vairāk traucē, nekā atbalsta.

2013. gada 5. jūlijā Rīgā notiek XXV Vispārējie Dziesmu un XV Deju svētki. Ir sācies kapelu maratons. Visas dienas gaitā kapelas pieskandina Vērmanes dārzu. Šoreiz piedalās 41 kolektīvs ar vairāk nekā 350 dalībniekiem. Individuālās programmas atspoguļo to muzikālo daudzveidību, ko aptver mūsdienu instrumentālās tautas mūzikas žanrs – no tautas mūzikas ansambļa līdz postfolklorai un pasaules mūzikai, no tradicionālās folkloras kapelas līdz sadzīves mūzikas ansamblim. Koporķestra spēle nav paredzēta.

Pēdējie, XVII Tautas mūzikas svētki 2014. gada 14. jūnijā notiek Rūjienā. Piedalās tikai deviņi tautas mūzikas kolektīvi no Latvijas un viena Igaunijas kapela. Dalībnieku vidū ir Aizkraukles kultūras nama folkloras kapela *Karikste*, Viļānu kultūras nama lauku kapela *Bumburneicys*, Rencēnu kapela *Rota*, Tukuma pilsētas kultūras nama tautas mūzikas ansamblis *Dančus spēle*, kapelas *Malta*, *Jērcēnmuižas muzikanti*, Kārsavas mūzikas un mākslas

skolas kapela *Dimdari*, Saldus kapela *Strops*, Lodes kapela *Krastmalieši,* Karksi-Nuijas kapela no Igaunijas. Koporķestra (*Meldermeitiņa* Valta Pūces apdarē) spēle neattaisno cerības.

2015. gada 7. jūnijā Daugavpils Stropu estrādē notiek kārtējie Latgales dziesmu svētki. Dalībnieku pulkā iekļaujas arī apvienotais tautas mūzikas orķestris (pieci kolektīvi: tautas mūzikas ansamblis *Rakari*, Naujenes mūzikas un mākslas skolas kapela, Kārsavas mūzikas un mākslas skolas kapela *Dimdari,* Ilūkstes kapela un postfolkloras grupa *Rikši*) ar mērķi atdzīvināt kapelu kopspēles tradīciju. Repertuārā ir divas latgaliešu tautas melodiju apdares: klasiski romantiskā *Ai galdeņi, ai galdeņi* un laikmetīgā *Latgales kāzu reppolka* Ēvalda Dauguļa apdarē (viņš ir arī koporķestra virsvadītājs). Tautiski un reizē mūsdienīgi izskan grupas *Rikši* solopriekšnesumi.

Lauku kapelu koporķestra repertuāra galvenā vērtība ir tautisku melodiju apdares, turklāt pēdējos gados vērojama tendence arvien biežāk pievērsties arī šlāgeriem un ziņģēm. Savulaik repertuāra bagātināšanā liela nozīme bijusi jaunrades lauku kapelu skatēm un konkursiem, kuros izkristalizējās arī nākamo salidojumu repertuārs. Katrā salidojumā vai, vēlāk, Tautas mūzikas svētkos arī kolektīvi, kas uzstājās atsevišķi, parasti veidoja savas programmas no tautasdziesmu un deju melodiju apdarēm. Svētku rīkotāji tiecās vienā koncertā parādīt gan tautas instrumentālo melodiju apdaru krāšņumu un žanrisko daudzveidību, gan kapelu repertuāra kopējās tendences tai vai citā periodā.

Beidzamajos gados tautas mūzikas kustība piedzīvo jaunu pacēlumu: tajā iekļaujas gan ansambļi, kas atskaņo galvenokārt tautas mūzikas apdares, gan kapelas ar seno sadzīves muzicēšanas tradīciju pieredzi, gan folkloras un postfolkloras manierē muzicējoši kolektīvi. Līdzās slaveniem ansambļiem ar vairākus gadu desmitus koptām muzicēšanas tradīcijām rodas arī pavisam jauni. Nevar noliegt šīs mūzikas jomas pieaugušo popularitāti un tās aktīvo iesaisti Dziesmu svētku dažādās norisēs – ansambļi uzstājas tautas mūzikas koncertā Latvijas Universitātes Lielajā aulā, kopā ar dejotājiem veido novadu programmu starpspēles pūtēju orķestru Dižkoncertā Doma laukumā un veselu dienu pieskandina Vērmanes dārzu. Taču atklāts ir retoriskais jautājums: kur palicis lauku kapelu koporķestris?...

Varam secināt, ka lauku kapelu koporķestra tradīcija Latvijā pakāpeniski izzūd. Igauņiem un lietuviešiem tā tiek nopietni kopta: vēl jo vairāk, kapelu koporķestris uz Dziesmu svētku lielās estrādes atrodas goda vietā. Tomēr nebūsim pesimisti, jo pastāv iespēja koporķestra tradīcijai atdzimt jaunā kvalitātē. Iespēja, kas ļautu ikvienam kapelas mūziķim sajust sevi kā liela rituāla dalībnieku, pašam kļūt lielam. Sajust savu latvietību, piederību un vajadzību.

Latvian Country Bands' United Orchestra: Yesterday and Today

Ēvalds Daugulis

Summary

Latvian instrumental folk music gained recognition as an independent genre thanks to the activity of the composer and folk music researcher Emilis Melngailis, but it was even more promoted by the artistic accomplishments of the conductor and composer Gunārs Ordelovskis in his work with the country band of the Latvian radio. It was under Ordelovskis' guidance that the tradition of country bands' gatherings and alongside that of united folk music orchestra was established in 1984, in Ikšķile.

In the framework of the programme of the Song and Dance Festival of 1990, a separate folk music concert was organized, in which the united folk music orchestra performed as well. The country bands' gatherings were organized and took place in the following years too, but the tradition of a united orchestra's performance gradually receded. The most significant value of the joint repertoire of country bands and ensembles is the arrangements of folk melodies. However, concerning the enrichment of the repertoire, much importance was allotted to the shows and contests of creative country bands, during which the joint repertoire of the subsequent gatherings was crystallized. A programme of any gathering or later that of a folk music festival, as well as the performances of separate collectives, are usually formed by the arrangements of separate folk song and dance melodies. Musicians try to show in a single concert both the rigour of the arrangements of folk instrumental melodies, which reflect the developmental tendencies of the Latvian instrumental melodies characteristic of the period of a definite festival, and the diversity of genres.

However, in recent years the movement of folk instrumental music is facing a new upsurge, uniting both the ensembles playing arranged folk music and the bands maintaining the tradition of domestic music playing, as well as the collectives playing music in the style of folklore and post folklore into one large musicians' family. But, where is the united country bands' orchestra? Supposedly, the tradition of the united orchestra of Latvian country bands is gradually disappearing. Estonians and Lithuanians have preserved and eagerly are cultivating it, even more, a united bands' orchestra is to be found in the place of honour on the grand stage of Song festivals.

It is essential to participate in the united orchestra's performance. With one's smallness to feel oneself in that largeness (united orchestra), to become great! To feel one's Latvianness, one's belonging and indispensableness.

Key words: country band, gatherings, joined repertoire, united orchestra.

Literatūra un citi avoti

Dižkoncerts *Re, kur muzikanti spēlē!* Dundagā (2005): programma (glabājas Ēvalda Dauguļa privātarhīvā)

Daugulis, Ēvalds, un Gaļina Zavadska (2006). Latviešu tautas instrumentālā muzicēšana 20. gadsimtā: stili, veidi, mijiedarbe. *Latviešu tautas instrumentālā mūzika: process, mijiedarbe, problēmas*. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: DU Akadēmiskais apgāds *Saule*, 23.–34. lpp.

Grauzdiņa, Ilma (sast., 2004). *Dziesmu svētku mazā enciklopēdija*. Rīga: Musica Baltica

Grāvītis, Oļģerts (1997). *Latvju pūtējmūzikas lielais šķelmis*. Rīga: E. Melngaiļa Tautas mākslas centrs

Grāvītis, Oļģerts (2006). Kas iesakāms latviešu tautas mūzikas ansambļu repertuāram: folkloras pērles vai veikli pakaļdarinājumi? *Latviešu tautas instrumentālā mūzika: process, mijiedarbe, problēmas*. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: DU Akadēmiskais apgāds *Saule*, 18.–22. lpp.

Latgales dziesmu svētki *Mana zeme* (2015): programma (glabājas Ēvalda Dauguļa privātarhīvā)

Latvijas Tautas mūzikas svētki *Krimulda '94* (1994): programma (glabājas Ēvalda Dauguļa privātarhīvā)

Latvijas Tautas mūzikas svētki. Republikas kokļu dienas '98. Krāslavai '75 (1998): noslēguma koncerta programma (glabājas Ēvalda Dauguļa privātarhīvā)

Lauku kapelu salidojumā (1986). *Padomju Jaunatne*. 2. jūlijs

Lauku kapelu salidojums (1989). *Dzimtenes Balss*. 20. jūlijs

Melngailis, Emilis (1951). *Latviešu mūzikas folkloras materiāli*. I daļa. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība

Melngailis, Emilis (1952). *Latviešu mūzikas folkloras materiāli*. II daļa. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība

Melngailis, Emilis (1953). *Latviešu mūzikas folkloras materiāli*. III daļa. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība

XV Tautas mūzikas svētki Umurgā (2011): koncerta programma (glabājas Ēvalda Dauguļa privātarhīvā)

Tautas mūzikas ansambļu un lauku kapelu skates nolikums (21.09.2004.): dokumenta kopija (glabājas Ēvalda Dauguļa privātarhīvā)

Tautas mūzikas svētki Jēkabpilī (1999): koncerta programma (glabājas Ēvalda Dauguļa privātarhīvā)

Tautas mūzikas svētku koncerts Ulbrokas Līgo parkā (1997): programma (glabājas Ēvalda Dauguļa privātarhīvā)

XIII Tautas mūzikas svētki *Pirmsjāņu lustes* (Jēkabpils, 2009): koncerta programma (glabājas Ēvalda Dauguļa privātarhīvā)

XI Latvijas Tautas mūzikas svētku Lielais koncerts Krāslavas pils dārzā (2006): programma (glabājas Ēvalda Dauguļa privātarhīvā)

III. MŪZIKAS ESTĒTIKA UN TEORIJA

Homo Musicus as an Object of Historical and Sociocultural Research

Dr. paed. **Valeriy Mozgot**
Professor of Adyghe State University, Institute of Arts, Russia

Background

This research sheds light on the existence of the image of Homo musicus in the history of musical art. The present article presents the analysis of specific aspects of interdependence existing between the image of Homo musicus in music and the person in a society.

In any society, there is always a musical person – Homo musicus. This is a person who cannot exist without music, for whom communication with music makes one of the senses of his life and who possesses 'insatiable' requirement for music. The musical person is the person of the spiritual and intellectual integrity, who has steady interest in various musical spheres from folk music to musical vanguard, i.e. wide dispersion of aesthetic preferences. On the other hand, aesthetic and musical preferences of the musical person necessarily include a requirement for and interest in music of the academic tradition, musical classics, music of high ideas and feelings marked by the unity of form, content and harmony. The musical person is the person who is tolerant to musical preferences of other people. He perceives a variety of other people's aesthetic values as a norm. Therefore he is sensitive to the values of other ethnoses, shows active interest in them and is ready to make them his values. Thus, his musical tolerance becomes a kind of cultural tolerance. We believe this type of a person is open to music and to the world. He is a prototype of the main hero in the music of many composers.

The research **methods**: the historical retrospective method, observation, testing and positive emotional induction.

The research **objective** was to show the change in researchers' views on the perception of the image of Homo musicus in music and in the human society from the antiquity to the 21st century.

Antiquity

The main trait of the image of a musical person in music is integrity. It relies on mythological ideas, cosmology and the aspiration to the general aesthetic concepts: beauty, harmony and measure. The main idea is in the unity of beauty, morals (kalokagathia) and harmony of the personality.

The ancient Greek philosopher Plato in his work *Republic* claims:

"Of the harmonies I know nothing, but would have you leave me one which can render the note or accent which a brave man utters in warlike action and in stern resolve; and when his cause is failing, and he is going to wounds or death or is overtaken by disaster in some other form, at every such crisis he meets the blows of fortune with firm step and a determination to endure; and an opposite kind for times of peace and freedom of action, when there is no pressure of necessity, and he is seeking to persuade God by prayer, or man by instruction and admonition, or when on the other hand he is expressing his willingness to yield to the persuasion or entreaty or admonition of others. And when in this manner he has attained his end, I would have the music show him not carried away by his success, but acting moderately and wisely in all circumstances, and acquiescing in the event" (Шестаков 1973: 158–159).

The Middle Ages

The antique harmony in the characteristic of the image of the musical person gives way to dualism in the Middle Ages, the opposition of divine and terrestrial, spiritual and bodily, moral and physical. At the same time, the asceticism of the Middle Ages cancelled the cult of beauty in antiquity, in Hellenism. 'an iron hand' of the church approved the relationship between aesthetic and moral, obvious and obligatory. The spirit of the person, according to the well-known researcher Sergey Averintsev, was cultivated "for concentration, but not for mobility, for the address inside, instead of outside. The system of the medieval religious pedagogy […] demanded hypnotically operating repetitions of the habitual" (Шестаков 1973: 247).

Thus, the medieval person in music becomes the most attentive to the inner self just when he addresses God in his prayers.

The Renaissance

The main idea is the 'freedom' of the image of the musical person, the liberation from the power of church and the liberation of music from theo-

logical captivity in approving the domination of secular beauty over the divine. In the Renaissance, there emerged the traditions of professional approach to music education (Gioseffo Zarlino). Thus, rationalistic views on the musical person as a professional performer, a theorist and a composer are being prepared. "If I was not afraid to pass for ulcer and blasphemer, I would partially show ignorance and impudence of other modern fools composers (I will not say musicians), which think that there are no equal to them all over the world because they are able to put four or six musical figures. They set little store on ancient, do not respect other of our contemporaries and if we listen to them, it is possible to think that without doubt they mean more in musical art than Plato and Aristotle in philosophy" (Шестаков 1973: 385).

Baroque

One of the main features of the age of Baroque is the existence of contrast, opposite passions, aspirations, desires, requirements and the highest, spiritual aspirations in the image of the musical person. As a result, the music of Johann Sebastian Bach and his predecessor Heinrich Schütz amazingly excites, gets in, touches and emotionally lights the hearts of listeners today.

Classicism

The contrast between the musical person as an active, vigorous creator of his life and the forces of nature, society and destiny becomes more profound. Ludwig van Beethoven's music is an embodiment of overcoming, fight and aspiration of the person to an aesthetic ideal. During the era of classicism, the activity of the musical person is subdivided into that of the composer, the performer and the listener.

Romanticism

The image of the musical person is the carrier of opposite principles: real and ideal, situational (daily) and over-situational (universal). The trait of the musical person in this epoch is nostalgia as aspiration to the lost harmony, as well as the address to antiquity ideals. The examples are Franz Liszt's music from the cycle *Years of Pilgrimage* and the sonata *Fragment after Dante*.

The 20th century

The main trait of the musical person is mosaicism, 'the disruption' and fragmentariness of consciousness and thinking and at the same time the opposition and 'demonstrativeness' of conflict between the conscious and the unconscious, the personal and the public. One of the main reasons of this conflict is the contradiction between the musical activity of the social environment and the inability of the person to comprehend the new musical phenomena. That situation had no analogues in other ages of the existence of the mankind.

Leonard Bernstein described it very precisely:

"During the last fifty years the ocean was stretched between composer and listener. […] For the first time we lead the musical life which has not been based on works of our time. This phenomenon is characteristic of the 20th century; it has never arisen before […]. Simultaneously we live at the time of improbable boom of musical activity. The statistical data testify to prompt take-off: more people listen to more music than ever" (Бернстайн 1975: 56). The image of the musical person becomes outrageous, opposite to 'the holistic man' of the Antique era. The striking example of the above said is Alfred Schnittke's music (the First Symphony, Movement 1).

The beginning of the 21st century

An aspiration to the lost integrity emerges in the image of the musical person. The image of Homo musicus becomes a person who is trying to find the common aesthetic and musical language with other people. Modern psychology proposes the pluralistic understanding of a person's inner world. It puts forward a set of theories explaining the nature of the mental. At the same time, a number of problems arise. Among them is a problem of creative individuality of the personality in music and art, destinies of various musical styles (trends), etc. The image of the contemporary musical person is the person able to comprehend new styles and genres in art. However, it is important that such comprehension should not contradict the nature and the structure of the personality's inner world and the understanding of a humanistic essence of music (art). For this the contemporary musical person has to become a communicating person. Presently, an attempt is brightly traced to return to the 'new integrity' as the compelled answer to 'computer' dissociation of people, in the form of desire to find a point of support in the changing world.

Results

The experimental study with the participation of students of various specialties (musicians, artists, primary school teachers) was carried out on the basis of Institute of Arts at the Adyghe State University from the middle of the 1980s to the present. We have tested nearly 60 respondents from teenagers to adults (aged 19–35 years). Such works as Mass in B minor by Johann Sebastian Bach, the etude in E major by Frédéric Chopin, *Threnody to the Victims of Hiroshima* by Krzysztof Penderecki, the cycle *Musical Toys* by Sofia Gubaidulina, etc. were studied to reveal the alterations of the image of Homo musicus from Homo mosaicus with a psycho-dominant of negative emotional states to Homo communicus.

Conclusions

The results of the study show that through music, by using the method of positive emotional induction, the students become capable 'to return respect for themselves', 'to come back to himself' and 'to find himself' in the conditions of adverse society. This method made it possible to teach the students to enter different mental states. Among such states were Homo ludens, Homo faber, Homo meditus, Homo reflectus and Homo agents. They were created by the centuries-old evolution of music, promoting the emotionally and intellectually liberate and 'open' person.

Thus, in the course of evolution the perception of the image of Homo musicus has undergone changes. Homo musicus in the 21st century is perceived as an image of the person open for communication and successful in the chosen kind of activity.

Homo musicus kā vēsturiskas un sociokulturālas izpētes objekts

Valērijs Mozgots

Kopsavilkums

Rakstā analizēti īpaši aspekti mijattiecībās starp *homo musicus* un personību sabiedrībā. Šādām mijattiecībām ir jau ilgas, senas tradīcijas. Jebkurai sociālajai videi ir raksturīgs savveida *homo musicus*. Tas ir personības tips, kas atvērts gan mūzikas, gan sabiedrības aktuālajām tendencēm, un to var uzlūkot kā galvenā varoņa prototipu daudzu komponistu mūzikā.

Raksta mērķis ir izpētīt, kā *homo musicus* tēls atklājas dažādos vēstures periodos – no antīkajiem laikiem līdz 21. gadsimtam. Izmantotas vēsturiskās retrospektīvas, novērojuma, testēšanas un pozitīvas emocionālās indukcijas metodes.

Secināts, ka *homo musicus* atainojums vēsturiskās evolūcijas gaitā ir mainījies. Antīkajos laikos *homo musicus* bija iezīmīgs ar daiļuma, morāles (*kalokagathia*) un harmoniskas personības vienotību. Viduslaiku cilvēks savam iekšējam *es* vairāk uzmanības veltī tikai tajos brīžos, kad lūgšanās vēršas pie Dieva. Renesanses laikmets radīja augsni racionālam skatam uz *homo musicus* kā profesionālu atskaņotājmākslinieku, teorētiķi un komponistu. Baroka *homo musicus* spilgtākā iezīme ir kontrasta princips – vienā personībā apvienojas pretējas kaislības, vēlmes, gaidas, prasības un visaugstākais garīgums. Klasicisma mūzikā kontrasts starp *homo musicus* kā aktīvu dzīves radītāju un dabas, sabiedrības, liktens spēkiem kļūst vēl dziļāks. Romantisma *homo musicus* atainojumā vērojami divi pretēji principi: reālais un ideālais. 20. gadsimta mūzikā mēs vērojam *homo musicus* tēla maiņu – pāreju no *homo mosaicus* ar negatīvu emociju psiholoģisko dominanti uz *homo communicus*. 21. gadsimta sākumā *homo musicus* kļūst par personību, kas tiecas rast kopīgu estētisko un muzikālo valodu saskarsmē ar citiem cilvēkiem. Šī laikmeta *homo musicus* ir atvērts komunikācijai un gūst panākumus izvēlētajā darbības jomā.

Atslēgvārdi: *homo musicus* tēls, cilvēka tēls, mūzikas vēsturiskā evolūcija, pārmaiņas.

References

Бернстайн, Леонард (1975). *Музыка – всем.* Москва: Музыка

Шестаков, Вячеслав (1973). *Идеи эстетического воспитания.* Том 1. Москва: Искусство

Категория пространства в музыке композиторов XX века

Dr. art. **Светлана Мозгот**
Доцент Адыгейского государственного университета

Современные философы и музыковеды – Дон Ихде (Ihde 2007), Людмила Казанцева (Казанцева 2009), Мария Харлей (Harley 1994), Валентина Холопова (Холопова 2001) и др. – часто отмечают универсальные свойства категории пространства. Благодаря связи с внемузыкальным опытом человека, т. е. способности вызывать ассоциации с физическим пространством, пространственность музыкальной материи создаёт онтологическую всеохватность и экзистенциальную глубину смысла музыкальных произведений. Вполне закономерным становится то, что композиторы XX века используют это смыслообразующее свойство категории пространства и прибегают к созданию так называемой пространственной музыки, которая воплощает далеко не только пространственные явления окружающей действительности. В музыке XX века композиторы достаточно часто используют «пространственные» названия произведений, за которыми слушателю открывается совершенно иная, трансцендентальная реальность. Мы выяснили, что за такими заголовками и пространственными эффектами музыки прячется множество темпроблем, тревожащих человека XX–XXI века, и они выливаются в создание произведений – философских концепций.

Цель исследования – показать философские темы, раскрывающиеся через категорию пространства в музыке. В задачи исследования входит выявление приёмов опространствливания музыкальной материи в композициях XX века, а также установление средств выразительности новых образов в музыке XX века.

Изучение более 50 произведений композиторов XX века – Арнольда Шёнберга, Дьёрда Лигети, Кшиштофа Пендерецкого, Джона Кейджа, Гии Канчели, Софии Губайдулиной – показало, что значительно расширился диапазон выразительных средств уже сложившихся в музыкальном искусстве образов, например, таких как Стихия или Вечность. Также было установлено, что расширилась и обновилась сама образная сфера пространства в музыке через образы виртуальных Вселенных, интерпретируемые в разных значениях.

При анализе музыки было установлено, что пространственные эффекты в музыке композиторов XX века подчинены раскрытию следующих философских тем:

- природа – человек – цивилизация;
- виртуальные Вселенные;
- внутреннее пространство человека – социальное пространство;
- жизнь на Земле после гибели Человечества.

Воплощение этих тем в музыке XX века показывает их важность и актуальность для всего человеческого сообщества, что подчёркивает их экзистенциальную природу.

Было выявлено, что для раскрытия темы *природа – человек – цивилизация* зачастую выбирается модель конфликта образных сфер. Такова симфоническая поэма *Пеллеас и Мелизанда* (*Pelleas und Melisande*) ор. 5 Шёнберга. Модель персонифицируется через образы Мелизанды (дитя леса в 1 части поэмы) и Пеллеаса (символ новой социальной действительности во 2 части поэмы) – героев символической поэмы Мориса Метерлинка. В музыке эта концепция ясно осознаётся в контрасте пространственных звукообразов шелеста струн оркестра, «дыхания» деревянно-духовых, интонационных перекличек в группах оркестра, парящей мелодии скрипки и знаков-сигналов социальной реальности – призывных фанфар медно-духовых инструментов, механистических ритмоформул марша, массивности «гула» всего оркестра, поглощающего мелодию скрипки. Такое противопоставление выразительных средств раскрывает тему блеска и заманчивости, но в то же время и гибельность современной цивилизации для всего естественного, «природного», гуманного в человеке. Модель противопоставления природы и человека, с одной стороны, и цивилизации – с другой, ярко раскрывается в концепции Первой симфонии Густава Малера, где герой – дитя природы (две первые части симфонии) – гибнет, не приняв цивилизацию и не принятый ею (две последние части). Тем самым показывается, как разрушительное движение повседневности «поглощает» гуманизм человечности.

Ещё одна тема, привлекающая внимание композиторов XX века – *виртуальные Вселенные*. Их существование в музыке раскрывает концепцию бытия разнообразных пространств во Вселенной и космического пространства, как такового. Артур Лурье (*Arthur Lourié)* в произведении *Modéré* рисует некий загадочный мир, топос, живущий собственной жизнью. Пассажи фортепиано, диссонансы захватывают большой диапазон, перемежаясь с паузами, наполняющими музыкальную материю пространственными эффектами. Образы подобного рода, проявляющие себя бликами и вспышками аккордов и пассажей, рас-

цвечивающих рассредоточенную фактуру произведения, можно наблюдать у Лурье в произведении *Формы в воздухе* (*Formes en l'air*), у Александра Скрябина в Прелюдиях ор. 74, в Сонате № 1 Пьера Булеза, *Hyperprisme* Эдгара Вареза (*Edgard Varèse*). Освоение вертикальной координаты произведения происходит в различных интонационных, тембровых, регистровых вариантах, создающих впечатление наблюдения за самостоятельно живущим непознанным объектом.

Примечательно, что тема *виртуальные Вселенные* раскрывается не только в контексте неких воображаемых неизведанных пространств, но и в виде непознанной вселенной внутреннего пространства человека. Таковы произведения медитативной музыки Виктора Екимовского, Владимира Мартынова, Джона Кейджа, Карлхайнца Штокхаузена, Стива Райха, Виктора Ульянича. В них эффекты, первоначально связанные с пространственной музыкой (фигурационная фактура, длительное варьирование одной интонации, различные тембровые и регистровые эффекты), незаметно трансформируют восприятие от созерцания плавно «всплывающих» звуковых картин-образов к самосозерцанию. Среди примеров – *Воображаемые ландшафты* (*Imaginary Landscapes*, 1939–1952) и *Мечта* (*Dream*, 1948) Джона Кейджа, *Полёты воздушных змеев* (*Flying Kites* 1992) Виктора Екимовского, *Сады радости и печали* (2001) Софии Губайдулиной, *Дыхание Космоса* (*Breathing Space,* 1993) Виктора Ульянича, *Пространство скрытого произнесения* (*Spaces of Latent Utterance*, 2012) Владимира Мартынова.

Тема *внутреннее пространство человека – социальное пространство* нередко оказывается связанной с темой поминовения, оплакивания ушедшего, она формирует смысловое поле воплощения внутреннего пространства человека в музыке. В произведении Канчели *Кладбище при ветре* (*Mourend by the Wind* – литургия для оркестра и виолончели соло), в первой части *Molto largo*, «внутреннее пространство» вытесняет эффекты внешнего. На фоне остинатного малосекундового мотива у контрабасов постепенно, из долгих звуков, складывается мелодия виолончели, создавая ощущение погружённости в глубоко отрешённое состояние. Внутреннее пространство разрастается и занимает собой всё настолько, что внешний мир воспринимается как нечто далёкое и очень скромное по масштабам. Часто тема поминовения реализуется в музыке XX века в виде медитативных состояний трагедийного пребывания, как например, в Прелюдии ор. 16 № 4 Александра Скрябина, *Трио памяти И. И. Соллертинского* Дмитрия Шостаковича, *Траурной музыке памяти Белы Бартока* Витольда Лютославского, *Похоронном марше* из Трио для скрипки, кларнета и фортепиано Галины Уствольс-

кой. Эта тема предопределяет устремлённость души к высшим сферам и появление жанровых признаков молитвы, элегической созерцательности (см. подробнее: Андрущак 2008: 13–15).

По иному раскрывается философская тема *внутреннее пространство – социальное* в Десятой симфонии (1953) Дмитрия Шостаковича и в произведениях Богуслава Мартину: в Двойном концерте для двух оркестров, фортепиано и литавр (1938) и в Девятом струнном квартете *Es-dur* соч. 117 (1964). Кардинальные различия личности и толпы дают стимул композиторам для создания особого рода драматургии, раскрывающей, подчёркивающей эти различия и использующей их как стимул для развития. Таковы превращения лирически исповедальных тем главной партии экспозиции первой части в самоуверенный и энергичный марш в разработке Пятой симфонии Шостаковича, противопоставление монологических высказываний грозно звучащему оркестру в струнных квартетах № 8, 9, 13 и в Десятой симфонии Шостаковича. Такова Первая симфония (1958) Сергея Слонимского, в которой, по мнению автора, показаны «одинокая личность и чёртово колесо толпы. Поиск идеала и весёлое преуспевание. Индивидуальное и банальное...» (Слонимский 2000: 148). Эта же тема проходит красной нитью через его Вторую, Четвертую симфонию и находит завершение в 33 («последней», по словам Слонимского[1]) симфонии (2014). Контраст личностного и общественного становится темой развития в Первом виолончельном концерте (1963) и в Концерте для арфы и камерного оркестра (1977) Бориса Тищенко, в его Третьей (1965) и Пьятой (1998) симфонии.

По иному раскрывается философская тема *внутреннее пространство – социальное* в воплощении темы трагедии венгерского народа и власти в музыке Фортепианного концерта (1985–1988) Лигети. Здесь отражается историческая ретроспектива событий, происшедших в Венгрии в 1956 году. Конфликт двух составляющих – человека и толпы, человека и власти – реализуется через взаимодействие интонаций-знаков жизни общества (танцевальных ритмов, сопоставления разноликих тембров ударных инструментов) и интонаций-знаков власти (глубокого, низкого, подавляющего звука низких духовых, длящегося в пустоте; резких диссонансов; «говорящих» гранд-пауз). Так показываются чувства народа в контексте пространства одной единой души, объединённой ощущением надвигающейся катастрофы. Основу партии героя-философа, наблюдающего и повествующего о событиях, представляет разнообразные

[1] Слонимский, Сергей (2015). «Музыка должна быть реально прожита». *Играем с начала* 12 (138). http://gazetaigraem.ru/a1201504 (просмотр 15 декабря 2015 года).

инструментальные монологи, противостоящие разноликости оркестровой массы или диссонантной аккордовой фактуре. Таковы *Хроматическая фантазия* (*Chromatische Phantasie*) для фортепиано, Этюд № 6 *Осень в Варшаве* (*Automne à Varsovie*), Трио для скрипки, валторны и фортепиано, *Мелодии* (*Melodien*) для оркестра и другие произведения Лигети.

Пространственное «решение» свойственно также для воплощения темы *жизнь на Земле после гибели Человечества*. Она во многом инициирована событиями Второй мировой войны, бомбёжками Хиросимы и Нагасаки в 1945 году и Чернобыльской трагедией в 1986 году. Данный концепт раскрывается при помощи показа глубинной взаимосвязи жизни Человека и жизни Вселенной, словно отражённых друг в друге, как малое в великом и наоборот. Эта тема зачастую решается при помощи сонористической организации музыкальной формы у Пендерецкого, Лигети, Эдгара Вареза.

Тема ушедшего бытия человечества развивается и в *Фонограммах* (*Fonogrammi*, 1961) Пендерецкого для симфонического оркестра. Струнные и ударные играют здесь ведущую роль. Тема жизни на Земле после человека раскрывается в произведениях *Атмосферы* (*Atmosphères)* и *Lux aeterna* Лигети. Композитор создаёт пространство, наполненное своей собственной жизнью, лишённой человеческого присутствия. Воплощение в произведении *Lux aeterna* некоей трансцендентной реальности, непознаваемой человеком и вызывающей внутренний ужас, передано секундовыми диссонансами, движением микрополифонии. Вертикальные звуковые надстройки над голосами, гул, эхо, нарастающие шумы отражают непознанное, наблюдаемое пространство, формирующее ощущение удивления, недоумения и ужаса. Близкие ассоциации с пространством, живущим, словно огромный организм, возникают и в органной пьесе Лигети *Объёмы* (*Volumina*).

Закономерен вывод, что пространство в музыке композиторов XX века предстаёт в виде синтетической смысловой структуры глобального обобщения. В него включается комплекс явных и неявных смыслов или того, что бессознательно тревожит человека в новой изменяющейся реальности. Пространство сочинения формирует не столько определённая ситуация (отражение окружающей действительности), а архетипическое событие-символ, в котором проявляется культурно-социальный опыт, сложившийся в многовековой истории человечества.

При воплощении пространственного универсума в музыке XX века существенно расширился диапазон выразительных средств традиционных образов. Так, образ Стихии создаётся при помощи сонористических средств: шороха флажолетов, скольжения по басовой струне, тре-

моло, глиссандирования, глухого, нарастающего звука литавр. Образ Вечности создается при помощи звучания хоровой массы голосов, исполняющих асемантические слоги, гранд-пауз, микрополифонии. В образную сферу музыки XX века входят новые образы, например, образ Необъятного Непознанного, в значении закрытого, красивого, непостигаемого пространства. Он реализован особым комплексом средств: дублировками кварт, квинт, октав, тритонов; эффектом звукового наплыва, создаваемого наращиванием динамики и объёма голосов; совмещением диатонических шкал, использованием педали, звучанием аэрофонов. В итоге, на примере творчества композиторов XX века мы можем восстановить и ясно видеть картину мира и множество составляющих её компонентов, отражённых через музыкальное восприятие и творчество человека XX века.

Category of Space in the Music of the 20th Century

Svetlana Mozgot

Summary

A great number of contemporary researchers – philosophers, linguists, musicologists and others – mark the universal properties of the category of space. In the evolution of music, the meanings expressed by music significantly change that shows the need to continue the research of spatial properties of a musical matter. Composers of the 20th century, feeling the potential of this category, use a set of techniques to make a musical matter spatial. The research objective of this paper is to identify these techniques and to examine which meanings are disclosed through the category of space in music. Universality of the category of space creates an ontological inclusiveness and existential depth of sense of the musical work thanks to the relationship to extramusical experience of the person.

The methods of the research include musicological analysis, content analysis, hermeneutics, comparative analysis.

The 20th century composers – Arnold Schoenberg, György Ligeti, Krzysztof Penderecki, John Cage, Giya Kancheli and Sofia Gubaidulina – by using numerous techniques, making music spatial, expand the expressiveness of music. Spatial effects in their music serve to disclose the following philosophical themes – issues disturbing the person of the 20th–21st centuries: 'the nature – the person – the civilization'; 'the virtual Universes'; 'the internal space of the person – social space'; and 'life on the Earth after the death of Mankind'.

In order to disclose the philosophical theme of 'the nature – the person – the civilization', the model of the conflict of figurative spheres is often chosen – two of them taken together can be opposed to one, for example, the nature and the person are opposed to the civilization. The theme 'the virtual Universes' shows an interest of the person in investigating various spaces presented both in human life and in the Universe – surrounding air environment, a cosmic landscape. The composers often disclose the theme 'internal space – social space' as the internal space of the person by using the theme of a commemoration and mourning of the deceased which shapes a semantic field to embody the internal space of the person in music. The theme 'life on the Earth after the death of Mankind' in music of the 20th century draws the space filled with his own life deprived of human presence.

The subjects – challenges disturbing the contemporary person such as 'the nature – the person – the civilization' in diverse interaction of these components, 'life on Earth after the death of Mankind', 'the internal space of the person' and 'the virtual Universes' are uncovered in compositions of the 20th century with the help of various techniques making a musical matter spatial, for example, the description of the scene caught from moving foreshortenings.

Key words: techniques making music spatial, musical images, subjects – challenges, musical meanings.

Литература и другие источники

Harley, Maria (1994). *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*. Ph. D. Dissertation. Montreal: McGill University, School of Music

Ihde, Don (2007). *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*. Albany: State University of New York Press

Андрущак, Татьяна (2008). *Мемориальность в отечественной музыке последней трети XX века (к исследованию феномена)*. Автореферат диссертации. Волгоград: Волгоградское научное издательство

Казанцева, Людмила (2009). *Музыкальное содержание в контексте культуры*. Астрахань: Волга

Слонимский, Сергей (2000). *Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе*. Санкт-Петербург: Лань

Слонимский, Сергей (2015). «Музыка должна быть реально прожита». *Играем с начала* 12 (138). http://gazetaigraem.ru/a1201504 (просмотр 15 декабря 2015 года)

Холопова, Валентина (2001). Музыкальное содержание: культура – наука – педагогика. *Музыкальная академия* 2, с. 45–47

Метаморфозы оперного пения в современном музыкальном искусстве: традиции и новаторство

Dr. art. **Анна Предоляк**
Доцент Краснодарского государственного университета культуры и искусств

Сегодня интерес к оперному искусству огромен. Об этом свидетельствуют многочисленные оперные школы, постановки оперных спектаклей, оперные шоу-программы, повышенный интерес к технике бельканто.

Вопрос интерпретации оперных спектаклей стоит сегодня достаточно остро. Не всегда трактовка той или иной оперы удачно синтезирует замысел автора и режиссера-постановщика. Примерами могут служить постановка *Руслана и Людмилы* Михаила Глинки в Большом театре (2011) или *Травиата* Джузеппе Верди в театре *Ля Скала* (2013). Однако, поле режиссера-постановщика сегодня является полем экспериментов и поисков новых смыслов, связанных с современностью. Поэтому именно режиссер, а не дирижер сегодня считается главным в сценическом решении спектакля.

Специфика техники бельканто, владение ею певцами – еще одна важная проблема оперного искусства. Старая и новая певческая школа оппозиционируют друг к другу. Остановимся на нескольких позициях оперного пения.

Воспитание певцов. Мысленно перенесемся в XVIII век и посмотрим, как воспитывали певцов. XVIII столетие в истории развития вокального искусства в Европе стало золотым веком. Это был взрыв виртуозности, где певцы соревновались друг с другом, где проблемы пения были на повестке дня, где создавались фракции и фан-клубы, подобно тому, как сегодня обстоит дело среди футбольных болельщиков. Притом соревнования были не только между певцами, но и между певцами и инструменталистами, например, певцы состязались в виртуозности исполнения с трубой.

В XVIII веке у трубы не было такого звучания и технических возможностей, которыми наделен этот инструмент сегодня, но уже тогда она обладала ярким и мощным звуком по сравнению с другими музыкальными инструменатми. Структура «шоу» состязания певца и трубача состояла в хорошо поставленном номере. Во время состязания певец и инструменталист исполняли одну и ту же, но очень известную арию того времени. Конкуренция между голосом и инструментом приводила

публику в дикий восторг, и в зале творилось что-то невообразимое. В XVIII веке часто на соревновании между певцами или певицами и инструменталистами делались ставки, как на азартных играх или на боях гладиаторов. Этот пример показывает нам меру вокальной власти певцов того времени.

Чтобы развить у певца сильный и мощный голос, занятия пением начинались еще в детстве. Детей начинали учить пению с использованием той же вокальной техники, что и взрослых, но, конечно же, под пристальным руководством мастера и придерживаясь строгой дисциплины. Методика обучения детей была такой же, как и для взрослых. Ставились те же проблемы: правильное дыхание, плавность грудной клетки, открытие горла, метод «питьевого» звука. Менялась физиология ребенка, рос его «музыкальный инструмент», постепенно менялся голос, приобретая необходимые качества для блестящей певческой карьеры.

Сегодня также достаточно актуальным является вопрос: как воспитывать молодых исполнителей? Как обучать молодые голоса? Ведь в XVIII веке, как и сегодня, каждый певец, педагог искал свой путь или свой метод в обучении пению. Об этом свидетельствуют сохранившиеся до наших дней «журналы изменений» певческого голоса, в которые включались записи всех изменений голоса певца: от его естественного детского звучания до взрослого становления. Кроме того, записи не прекращались и в зрелом возрасте певца. Результаты записей журналов показывают, что на их страницах были зафиксированы показатели певческих голосов всех возрастов. Здесь невольно вспоминается работа Иоганна Себастьяна Баха в школе при церкви Св. Фомы, а именно тот факт, что он был обязан каждый день делать запись в журнал о результатах занятий со своими учениками. А он учил их хоровому пению.

Джованни Манцуоли (*Giovanni Manzuoli*, 1720–1782) представил результаты своих исследований практическим путем. Он вывел на сцену мощные голоса, с диапазоном 2,5 октавы, и эти голоса были гордостью своего времени. Точно так же в XVIII веке стали появляться певцы других учителей-кастратов, так называемые скороспелые вокалисты, но с удивительным мастерством.

Что же касалось самих кастратов, то их обучение было более длительным. Их тело должно было прийти в норму после операции, поэтому курс обучения должен был быть более строгим и требовательным; он длился 6–7 лет. Молодые певцы жили в доме учителя, он ухаживал за ними. Ребята были очень заняты в течение всего дня подготовкой их вокального и музыкального образования и часто достигали потрясающих результатов.

Теперь обратим внимание на *технические характеристики*, которые отличают бельканто от любого другого типа пения, в частности в отношении дыхания и использования резонаторов для атаки звука.

Термин *итальянское бельканто* употребляется в отношении техники пения, которая традиционно используется в певческих школах европейских столиц XVIII–XIX веков. В это время преподаватели вокала стали писать статьи о голосе, его функциях и возможностях. Сегодня понятие *итальянское бельканто* является синонимом вокального мастерства высочайшего уровня.

Певцы в XVIII веке достигли невероятно высокого уровня вокальной техники. Анализ исполняемой ими музыки говорит об этом. Стоит обратить внимание, что вокальное письмо той эпохи в большинстве случаев является чрезвычайно сложным и не уступает трудностям в области виртуозной инструментальной музыки, часто приобретая ее характер.

Среди вокалистов в наши дни бытует мнение, что великие учителя пения XVIII века обладали каким-то «магическим секретом» и якобы сегодня он потерян. Это отчасти так, потому что раньше певцы обладали знаниями «тайного волшебства» пения, они могли сделать легендарное выступление. Но эти знания не были потеряны, а были умышленно скрыты. Итак, в чем же суть техники бельканто?

Принцип «питьевого звука». Это концепция вокальной методики XVIII, XIX и значительной части XX века никогда не была скрыта. Она послана через века как традиция, как неоспоримый факт фундаментального знания о пении, что дает твердую техническую опору. При этой технологии певец должен выработать ощущение «выпевания» звукового потока, подобно тому, как пьют воду. Это долгий поиск ощущений, так как звук выходит из певца, но одновременно и входит обратно. Это ощущение свободной циркуляции звукового потока.

Принцип дыхания. Голос был нужен для управления дыханием. Здесь стоит вспомнить старый афоризм бельканто – кто хорошо дышит, тот очень хорошо поет. При пении управлять лучше дыханием и не рисковать нажимать на звук, то есть на голосовые связки.

В 1952 году баритон Марио Базиола (*Mario Baziola*, 1892–1965) в Милане основал школу пения. Он вывел в свет многих известных певцов: Джузеппе ди Стефано (*Giuseppe di Stefano*), Джанни Раймонди (*Gianni Raimondi*) и др. Сам Марио Базиола стремился добиваться хорошего «звукопоглощения», чтобы сохранить мягкость, легкость и подъем звука. Термин *звукопоглощение* в наше время не употребляется, хотя ранее это было само собой разумеющееся понятие.

Принцип грудного резонирования. Это еще один технический элемент старой школы, в котором физическое положение высокой груди позволяет сделать больший резонанс звука. В современной вокальной школе этот технический элемент практически забыт. Используется только пение через маску лица, то есть через лицевые резонаторы. Любой другой вид расширения тела рассматривается как опасность, способная создавать жесткость звука.

Однако, грудное резонирование широко использовалась певцами XIX – первой половины XX века. Многие певцы подчеркивают первостепенную важность этого метода для управления дыханием. Этот принцип относится к технологии производства высоких частот, дает мощность и простоту звукообразования. Недаром итальянские мастера пения говорят, что «петь – это просто». Этим методом в совершенстве владели и владеют Беньямино Джильи (*Beniamino Gigli*), Марио дель Монако (*Mario del Monaco*), Франко Корелли (*Franco Corelli*), Франко Бонисолли (*Franco Bonisolli*), Пласидо Доминго (*Placido Domingo*), Альфредо Краус (*Alfredo Kraus*), Лучано Паваротти (*Luciano Pavarotti*), Пьеро Каппучилли (*Piero Cappuccilli*), Рената Тебальди (*Renata Tebaldi*), Мирелла Френи (*Mirella Freni*), Монсеррат Кабалье (*Montserrat Caballé*), Катя Риччарелли (*Katya Ricciarelli*), Мариэлла Дэвиа (*Mariella Devia*) и др.

Принцип идентификация идеальной точки атаки за пределами певца: певец слышит свой голос отдельно от себя, далеко за его пределами.

Параллельно с освоением физических принципов техники бельканто певец должен осваивать и музыкально-технические приемы пения. Многие композиторы и мастера пения разработали систему вокальных упражнений, вокализов и т. д. Например, Никола Порпора (*Nicola Porpora*) – композитор, представитель неаполитанской оперной школы, один из самых знаменитых педагогов XVIII века – однажды спросил своего молодого певца-кастрата: «“Можешь ли ты мне дать слово слепо слушаться меня и повиноваться мне все то время, пока я буду твоим педагогом?”. “Да, маэстро, – ответил тот – слово я Вам даю”. Тогда Порпора дал ученику ряд упражнений, содержащих диатонические, хроматические гаммы, восходящие, нисходящие трели, групетто, форшлаги и т. д. Он записал ее и попросил ученика петь в течение года. Но вскоре ученик начал роптать. Тогда педагог напомнил ему о данном обещании. Эти упражнения пелись еще два года. В конце четвертого года маэстро добавил уроки артикуляции, произношения и декламации. По окончании курса, когда ученик думал, что он до сих пор не умеет петь, Порпора

сказал: “Иди, сын мой, тебе больше нечему учиться: ты первый певец Италии и мира!”. Он говорил правду, так как этим учеником был Гаэтано Майорано [*Gaetano Maiorano*] по прозвищу Каффарелли [*Caffarelli*]» (Плужников 2004: 5–6).

Формы оперного спектакля сегодня также претерпевают изменения. Это и «театр с доставкой на дом», и медиа-опера, и опера в традиционном ее понимании. Определение жанра оперы порой бывает трудным и спорным, что является еще одной проблемой. Но ее место в палитре современной культуры одно из главных. Оперное пение сегодня включено в мейнстрим нового синтеза искусств. Это не случайно.

В конце XX столетия наблюдался упадок в области оперного искусства. Чтобы поднять интерес к данному жанру, нужно о нем говорить, облекать различные элементы оперного театра в новые формы, искать новые пути синтеза. Шоу *Опера и лед* является одной из таких форм, так как не только завлекает зрителя, но и ведет в дальнейшем к оперному театру, к оперным постановкам, к переосмыслению жанра оперы, наконец, к желанию заниматься этим видом искусства.

История возникновения шоу уводит далеко, когда развращенный народ римской империи требовал «хлеба и зрелищ». Появились Колизеи, Арены, которые собирали огромное колличество людей. Римская Империя обладала своими легионами, а солдат нужно было кормить и развлекать.

Panem et cicenses! («Хлеба и зрелищ!») – ревела римская толпа, требуя от своих повелителей даровой пищи и бесплатных развлечений в награду за ту поддержку, которую она оказывала им.

Правители Древнего Рима устраивали раздачи денег и средств пропитания. Они привлекали население в колоссальные цирки боями гладиаторов, травлей зверей и другими кровавыми зрелищами.

Сегодня подобные шоу – мероприятия развлекательного характера, рассчитанные на шумный эффект. По своей классификации шоу делятся на театральные, ледовые, световые, телешоу и т. д.

В 2011 году впервые Арена ди Верона открыла свои двери для ледового шоу. Идея проекта принадлежит семье Джулии Манчини (*Julie Mancini*). *Опера и лед* в своем чистом проявлении – это представление, в котором главным элементом воздействия на зрителя являются яркие и необычные образы, созданные режиссерами-постановщиками, артистами, музыкантами, певцами. Это своего рода образный объем, формат 3D, куда вовлекается зритель. Как правило, создаваемый визуальный ряд в рамках шоу объединен композиционно звуковым и световым рядом, который является не просто сопровождением, но отчасти драма-

тургическим его стержнем. Проект объединил классическую музыку, оперное пение и незабываемую пластику мастеров фигурного катания. В нем приняли участие итальянская фигуристка Каролина Костнер (*Carolina Kostner*), олимпийский чемпион, француз Стефан Ламбьель (*Stéphane Lambiel*), российский олимпийский чемпион Евгений Плющенко и др.

Главная идея проекта – объединить красоту одного из самых зрелищных и художественных видов спорта, фигурного катания, с великой оперной традицией Вероны, известной во всем мире.

Как и положено в шоу, главным его центром является номер. Проект в среднем включает 12–15 музыкальных фрагментов, которые являются жемчужинами оперного репертуара, например:

- Жорж Бизе, опера *Кармен* (увертюра, куплеты Тореодора, Хабанера);
- Джузеппе Верди, опера *Риголетто* (песенка Герцога); опера *Аида* (Сюита из оркестровых номеров оперы);
- Карл Орф, кантата-мистерия *Кармина Бурана* (хор *О, фортуна*);
- Джакомо Пуччини, опера *Турандот* (ария Калафа);
- Джоакино Россини, опера *Севильский цирюльник* (увертюра, ария Фигаро); опера *Вильгельм Телль* (увертюра).

Драматургия номеров выстраивается по прицину контраста, но при этом сочетается с построением оперного спектакля. Например, открывается действо увертюрой, а заканчивается массовой сценой, в которой выступают все участники проекта. Между увертюрой и финалом располагаются сольные и дуэтные номера фигуристов.

Музыкальное действо обеспечивается ведущими оперными певцами: среди них Давит Бабаянц (*David Babayants*), Элиза Балбо (*Eliza Balbo*), Франче Дариз (*France Dariz*), Крум Галабов (*Krum Galabov*), Витторио Григоло (*Vittorio Grigolo*), Эрика Гримальди (*Erika Grimaldi*), Аличе Марини (*Alice Marini*), Наталья Роман (*Natalia Roman*), Алессандро Скотто ди Луцио (*Alessandro Scotto di Luzio*) и др.

Проект осуществлен при участии оркестра и хора театра *Арена ди Верона*. Дирижер оркестра – маэстро Фабио Мастранжело (*Fabio Mastrangelo*), руководитель хора – маэстро Армандо Тассо (*Armando Tasso*).

Певцы и оркестр не просто выполняют сопровождающую функцию для фигуристов: они играют оперу в концертном исполнении. Например, метаморфозу представляет номер Плющенко на музыку Хабанеры из оперы *Кармен*. В опере ее поет и танцует сама Кармен. В проекте Хабанера – как перевернутая реальность – отдана Тореодору. В этом номере место, действие и время – как аллюзия. «Ритмические вихри» организуют этот номер, скрепляют прошлое, настоящее и будущее в «единый

поток», в котором под-ритм действует как долполнительная структура, непозволяющая номеру быть законченным и неподвижным. Номер и образ открыт во времени и пространстве, он устремлен в будущее, он красноречиво говорит «фантазия безгранична!» Все это позволяет сыграть Хабанеру на едином дыхании и фигуристу, и певице, и оркестру.

Особое место в проекте занимает номер, поставленный как дивертисмент, на музыку из оперы *Верди Аида*. Им завершается шоу. И это не случайно, так как для Арены ди Верона это культовая опера, она является ее визитной карточкой. Сама Арена дает естественные декорации для постановки упомянутого оперного шедевра. Каждый год оперный фестиваль посвящает целую неделю постановке *Аиды*.

Создатели проекта сосредоточили наше внимание на изящных видах искусств, превращая их посредством мастерства певцов, музыкантов и спортсменов в некое магическое действо, в иное Бытие. Это «четыре грации», которые парят над повседневностью: грация пения, грация музыки, грация движения и грация атмосферы прошлого, заключенного в стенах Арены. Это те линии, которые двигаются одна к другой от парадигмы зрелищных шоу гладиаторов первого века нашей эры через театральные постановки к современным оперным спектаклям. И здесь они соединяются в единое целое, в ту неделимость, когда все становится искусством, когда фантазия режиссера сочетается с фантазией дирижера, певца, фигуриста и зрителя.

Metamorphoses of Opera Singing in Contemporary Music: Traditions and Novelty

Anna Predolyak

Summary

Nowadays the interest towards opera singing is topical. A large number of vocal schools, opera staging, opera-style shows, increasing level of interest in bel canto techniques. Its specifics and how opera singers use bel canto is another significant problem in opera performance. Old and new vocal schools are on opposite sides.

The history of raising opera singers leads us back to the 18th century that became the Golden Age in the development of vocal art. That was the time of astonishing virtuosity, when singers competed with each other; vocal problems were the first thing to discuss; even fractions were created. The competitions took place between singers and instrument players. Children were taught to sing using the same techniques and methods that were used

to teach adults. The question of how to train young voices is still topical today.

Let us now pay attention to the technical details that distinguish bel canto from all other vocal styles, particularly, breathing and the usage of resonators to produce the sound.

The term 'Italian bel canto' is used when referring to the vocal technique of European capital cities' vocal schools in the 18th–19th centuries. In that period, vocal tutors began writing articles about voice, its functions and possibilities. The essence of bel canto technique can be defined as follow:

- *'drinking sound principle'* – the vocal concept of the 18th century;
- *breathing principle* – the voice is needed to control breathing;
- *'floating chest' principle* – another technical element of the old school. It is like a leitmotif in all the literature sources dedicated to bel canto style and consists of the fact that a high chest position gives the possibility to produce more sound resonance;
- *out of the borders of sound identification principle*, when the singer hears his voice as if it was detached from him, far away from his own vocal cords.

A decline in the art of opera singing occurred at the end of the 20th century. The show *Opera and Ice* is a new form of synthesis that leads to the opera theatre, opera staging, reconsideration of the genre of opera, and, thus, to the desire to give one's full attention to this form of art.

In 2011, Arena di Verona first opened its doors to the ice show. *Opera and Ice* is an international project, a show in which the main elements of influence on the public are the bright, unusual images, created by production directors, artists, orchestra musicians and singers. This is a peculiar form of 3D performance that includes the audience itself. The main idea of the project is to unite the beauty of one of the most spectacular and artistic kinds of sport with the great opera singing tradition in Verona, which is famous all over the world.

Key words: opera performance, raising a singer, Italian bel canto, breathing, sound attack, bel canto technical characteristics, show, synthesis, image.

Литература

Плужников, Константин (2004). *Механика пения.* Санкт-Петергург: Композитор

Ратнер, Яков (1980). *Эстетические проблемы зрелищных искусств.* Москва: Искусство

John Cage: *Music of Changes* or Changes in Music

Dr. phil. **Alla Subbotniaya**
Researcher at University of Ghent, Belgium

One of the current problems in modern musicology is the development and the theoretical conceptualization of united analytical system of analysis of contemporary music, **new musical space**. The analysis of musical works has occupied many scholars-musicologists, such as Theodor W. Adorno, Carl Dahlhaus, Yuri Kholopov, Lev Mazel', Vyacheslav Medushevski[1], Heinrich Schenker, John White, Viktor Zuckerman and many others; however, there is still no uniform aesthetical or philosophical system of analysis of contemporary music. A special place in the history of music is occupied by the avant-guard works of John Cage. **The aim of the article** is a detailed analysis of a composition by John Cage *Music of Changes* for the piano (1951). Relying on the scientific base of the musicological analysis of Lev Mazel' and Viktor Zuckerman (holistic analysis), Yuri Kholopov (axiological analysis), Carl Dahlhaus and Heinrich Schenker, we will attempt to introduce our own approach to the composition analysis of John Cage's *Music of Changes*.

Creativity of John Cage does demonstrate his interest in the Buddhist East. The Western worldview correlates with the philosophy and aesthetics of Buddhism in his compositions. As the basis for the creation of *Music of Changes* composition, Cage used the method of random acts that had been borrowed from divination *Book of Changes* of the ancient Chinese treatise *I Ching*. The *I Ching,* or *Book of Changes* was traditionally written by the legendary Chinese Emperor Fu Xi (2953-2838 B.C.). The *I Ching* originated from a prehistoric divination technique which dates back as far as 5000 B.C. An *I Ching* interpretation is performed by making six binary decisions (a hexagram). This is called 'casting the *I Ching*'. These are written down as patterns of six solid or broken lines.

[1] The purpose of his analysis is a "meaningful interpretation, supported by the facts of artistic form" (Медушевский 1983: 41) (the author's translation).

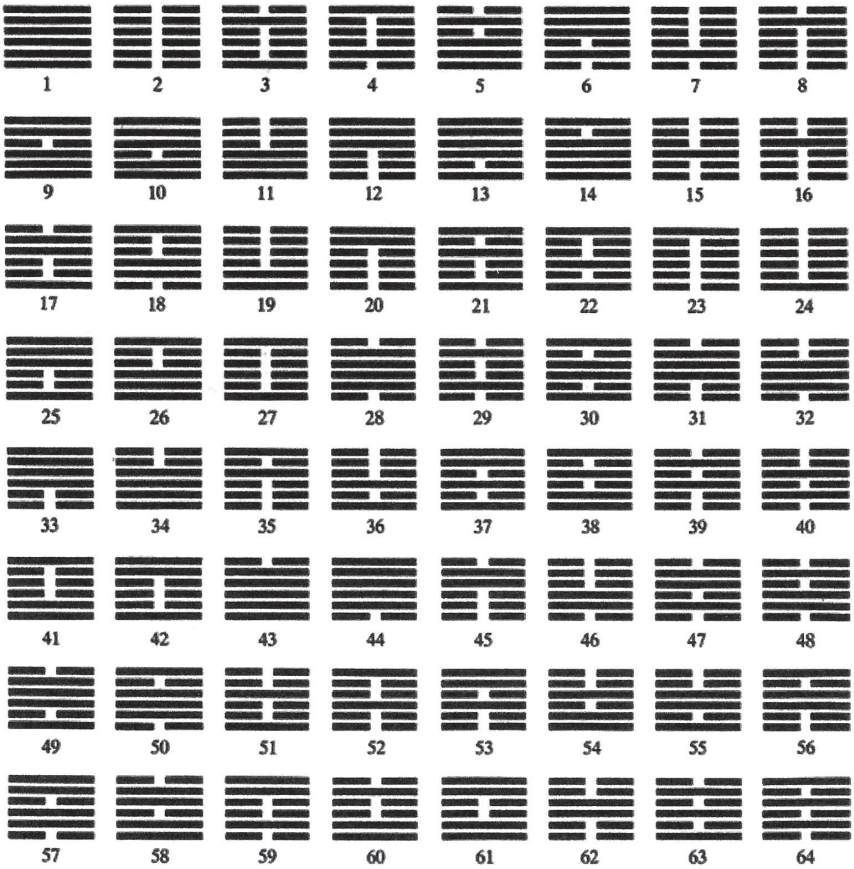


Figure 1. **64 hexagrams**

Three coins (combination)	Lines for hexagram
3 heads	———
2 heads + 1 tail	———
1 head + 2 tails	— —
3 tails	— —

Figure 2. **The combinations of three coins**

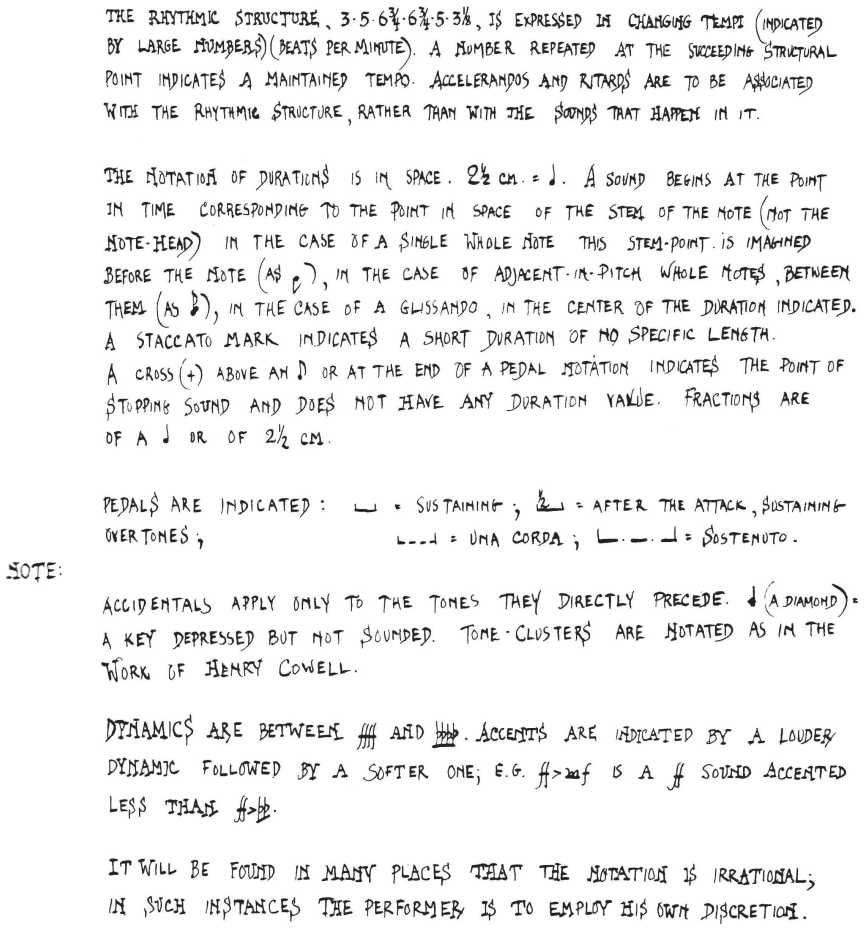
The tossing of three coins results in 64 hexagrams or 64 different possible variants. Tossing coins six times brings about two trigrams, which allows obtaining a final symbol; the symbol is being defined in accordance with the 64-squared table (8×8) on the top and the bottom intersection of trigrams. If we take three coins, there are actually four possible values for each of the lines.

The method of random acts is directly connected with the field of mathematics, the probability theory, which studies the patterns of random actions. This is the reason why the method of random acts has rational origin. The external independency of random acts, being a structure, is the subject to mathematical laws. The combination of these elements, in turn, is defined by chance. The method of random acts determined Cage's aleatoric works from the 1940s (*Variations IV, Seven Haiku, Two pastorals, Waiting, Water Music, Black Mountain Piece, Imaginary Landscape* No. 5*, Williams Mix* and etc.)[2].

For the creation of *Music of Changes* John Cage constructed his own charts of 64 cells; such variables as the sound, the duration and the dynamics were inserted in these cells; by tossing coins, Cage determined the numbers of these elements and attached them together. "Virgil Thomson, in reviewing the premiere of *Music of Changes*, compared it to a kaleidoscope" (quoted by Pritchett 1993: 88). Chaotic randomness is being held by precise deterministic structure. All possible line combinations in the hexagrams symbolize the interaction between two origins – masculine and feminine (Yin and Yang), the light and the darkness, the intuitive and the conscious, the rational and the irrational. The main philosophic principle is being revealed through alternation of these two beginnings; the principle implies that the world is volatile, ambiguous, random, and chaotic. Nonetheless, there is a certain numeric series in the musical piece, according to which the composition is being formed from the beginning till the very end. The means of musical expression – the sonority, the rhythm, the durations, the dynamics, the tempo and the pedals – are accurately structured.

The materials for *Music of Changes* strongly determine the effect that gives its unique voice. Each of four parts of *Music of Changes* has detailed introduction, the foreword, where the composer determines the rhythmic structure, the tempo, and the notation of duration, the pedal and the dynamics. The last sentence of instruction is as follows: "It will be found in many places that the notation is irrational, in such instances the performer is to employ his own discretion" (Cage 1961).

[2] Cage mentioned "the I Ching, by means of which I write my music since the last 25 years". From a 1973 interview with Cage quoted in Kostelanetz 2003: 84.


THE RHYTHMIC STRUCTURE, 3·5·6¾·6¾·5·3⅛, IS EXPRESSED IN CHANGING TEMPI (INDICATED BY LARGE NUMBERS) (BEATS PER MINUTE). A NUMBER REPEATED AT THE SUCCEEDING STRUCTURAL POINT INDICATES A MAINTAINED TEMPO. ACCELERANDOS AND RITARDS ARE TO BE ASSOCIATED WITH THE RHYTHMIC STRUCTURE, RATHER THAN WITH THE SOUNDS THAT HAPPEN IN IT.

THE NOTATION OF DURATIONS IS IN SPACE. 2½ CM. = ♩. A SOUND BEGINS AT THE POINT IN TIME CORRESPONDING TO THE POINT IN SPACE OF THE STEM OF THE NOTE (NOT THE NOTE-HEAD) IN THE CASE OF A SINGLE WHOLE NOTE THIS STEM-POINT IS IMAGINED BEFORE THE NOTE (AS 𝅝), IN THE CASE OF ADJACENT-IN-PITCH WHOLE NOTES, BETWEEN THEM (AS 𝅗𝅥), IN THE CASE OF A GLISSANDO, IN THE CENTER OF THE DURATION INDICATED. A STACCATO MARK INDICATES A SHORT DURATION OF NO SPECIFIC LENGTH. A CROSS (+) ABOVE AN ♪ OR AT THE END OF A PEDAL NOTATION INDICATES THE POINT OF STOPPING SOUND AND DOES NOT HAVE ANY DURATION VALUE. FRACTIONS ARE OF A ♩ OR OF 2½ CM.

PEDALS ARE INDICATED: ⌴ = SUSTAINING; ⌴ = AFTER THE ATTACK, SUSTAINING OVERTONES; ⌴ = UNA CORDA; ⌴ = SOSTENUTO.

NOTE:

ACCIDENTALS APPLY ONLY TO THE TONES THEY DIRECTLY PRECEDE. ♩ (A DIAMOND) = A KEY DEPRESSED BUT NOT SOUNDED. TONE-CLUSTERS ARE NOTATED AS IN THE WORK OF HENRY COWELL.

DYNAMICS ARE BETWEEN 𝆑𝆑𝆑 AND 𝆏𝆏𝆏. ACCENTS ARE INDICATED BY A LOUDER DYNAMIC FOLLOWED BY A SOFTER ONE; E.G. 𝆑>𝆒 IS A 𝆑 SOUND ACCENTED LESS THAN 𝆑>𝆏𝆏.

IT WILL BE FOUND IN MANY PLACES THAT THE NOTATION IS IRRATIONAL; IN SUCH INSTANCES THE PERFORMER IS TO EMPLOY HIS OWN DISCRETION.

Figure 3. **John Cage, *Music of Changes*, the foreword. Peters Ed. Henmar Press, 1961**

The issue of compositional choice needs careful explanation for chance pieces. According to Cage, musical composition consists of four elements: the **material** of music (sound and silence), the **method** (the means of controlling the continuity from note to note), the **structure** (composition plan, divisibility into successive parts from phrases to long sections) and the **form** (the content, the continuity). Composing implies the integration of these elements, they form a composition strategy. Cage wrote:

"Structure is properly mind-controlled. Both delight in precision, clarity, and the observance of rules. Whereas form wants only freedom to be. It belongs to the heart; and the law it observes, if indeed it submits to any, has never been and never will be written […]. Any composing strategy which is wholly 'rational' is irrational in the extreme […]. Method may be planned or improvised (it makes no difference: in one case, the emphasis shifts towards thinking, in the other towards feeling; a piece for radios as instruments would give up the matter of method to accident). Likewise, material may be controlled or not, as one chooses. Normally the choice of sounds is determined by what is pleasing and attractive to the ear: delight in the giving or receiving of pain being an indication of sickness" (Cage 1973: 62).

James Pritchett provides a detailed analysis of the chart systems in *Music of Changes* in his book *The Music of John Cage*:

"Each event in *Music of Changes* was thus a product of consulting not one, but three charts. First, an I Ching hexagram number was used to select one of the sixty-four rhythmic patterns of a duration chart. A second hexagram number was then applied to the chart of sounds: if it was an even number, a silence was indicated, and the duration chosen was filled with rests. If an odd number turned up, then the sound from that cell of the chart was coordinated with the duration chosen. Finally, if the event was a sound and not a silence, a dynamic marking was chosen from a chart using a third hexagram number" (Pritchett 1993: 82).

The chart of sounds includes the tones of different pitches spread within the whole piano range. These sounds create colourful timbres of sonority, its flickering, and its fading. Due to the sonority, human consciousness enters the sphere of a new, third dimension of sound – the stereophonic field of timber-colour harmonies[3] (Холопов 2006: 387). The chart of sounds contains 32 variants of the odd-numbered cells, which include single notes, intervals, chords, and 32 variants of the even-numbered cells between, which represent silence.

64 hexagrams of the *Book of Changes* were randomly divided into three groups, according to three types of sound production: normal (using piano keyboard), muted and pizzicato (the last two are played on the strings). For instance, if numbers 6 and 44 occur, then there will be normal piano sounds for the 1st till the 5th event, from the 6th till the 43th – muted sounds, from the 44th till the 64th – pizzicato ones.

"The duration charts [...] differed from the sound charts in that they were completely filled with sixty-four different durations, since the duration

[3] The author's translation.

applied to both sounds and silences. Cage described the durations themselves as being 'segmented'" (Pritchett 1993: 79). In *Music of Changes* Cage applied "a simple procedure: he standardized the horizontal distance between notes with the same rhythmic value. In the score of *Music of Changes*, one-quarter note is equal to two and a half centimetres of length" (Pritchett 1993: 80). Thus Cage used measuring of length for the metrical structure and musical duration (See Figure 3).

The structure of the piece is defined by the technique of nested proportions, just like in most of Cage's pieces from the 1940s. The proportion remains the same for the entire work: 3, 5, 6¾, 6¾, 5, 3⅛. Thus there are 29⅝ sections, each divided into phrases according to the overall proportion: 29⅝ by 29⅝. "Music is the art of sound in time deployment"[4] (Холопов 2006: 24). In other words, the 'time' in music is a musical time, which is the subject to semantic content and fosters aesthetic characteristics. Numerical proportions are logically constructed and are subordinated to compositional sense, the structure of composition. The whole form of the composition is being formed from separate sounds, which make up sound sequences, phrases, sections, and parts. *Music of Changes* consists of four books, four parts. They follow one another and form a cycle. The time frame of sounding in each part (in minutes) is precisely defined by the author and is indicated in each of the books (Diagram 1).

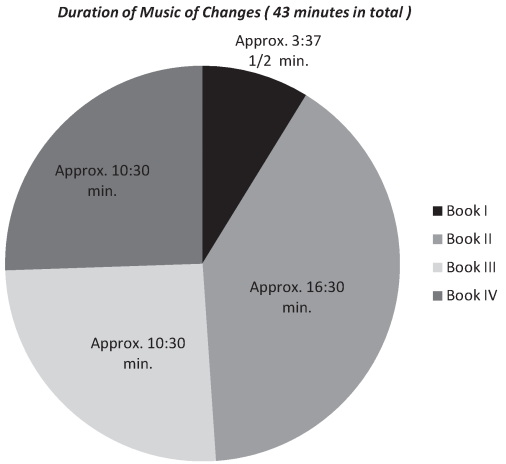
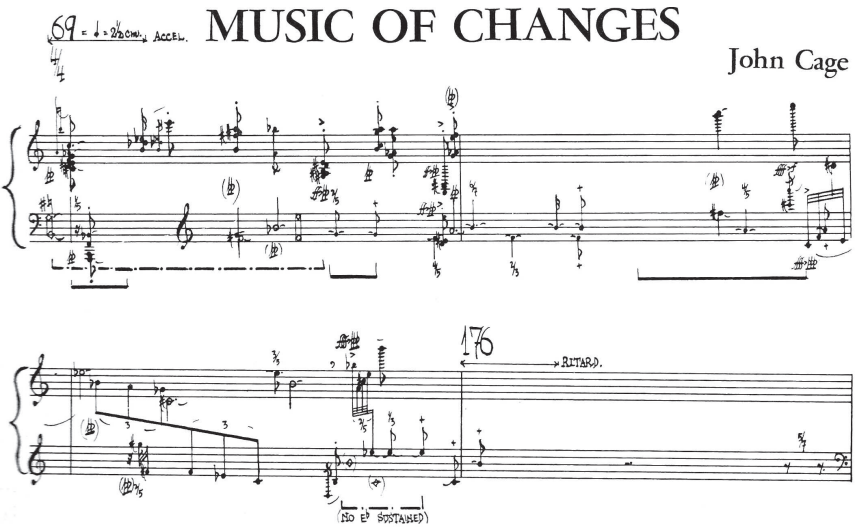


Diagram 1. **The duration of *Music of Changes* (Books I–IV)**

[4] The author's translation.

Book I of *Music of Changes* consists of three parts ($29^5/_8 + 29^5/_8 + 29^5/_8$). This book is approximately 3 minutes 37 ½ seconds in duration (copyright indication). Book I can be considered to be the first part of the composition. Book II progresses after the pause ($^3/_8$) and lasts approximately 16 ½ minutes. Book III is a culmination containing the most vivid and dynamic peaks. Both Books III and IV last the same amount of time – 10 ½ minutes. *Music of Changes* manuscript has a continuous numbering from the 1st until the 86th page[5].

Sonority sounding covers the whole piano range, transmitting all the timbre paints of sounds, overtones, intervals, ticks, trills, melisma, and chords dispersed across the whole keyboard. The effect of coverage of the entire space is created acoustically. While chords in bass are consistent, chords in the high register are in staccato. Certain accented harmonies constitute the base of some kind, the skeleton. The usage of pedal is thoroughly written down by the author. The dynamic contrasts from *ppppppp* till *fffff* attach additional intensity, sharpness, angularity of musical substance.



Example 1. **John Cage, *Music of Changes*, Book I. Peters Ed. 6256. Henmar Press, 1961**

[5] Book I: 1–9 pages; Book II: 10–44 pages; Book III: 45–64 pages; Book IV – 65–86 pages.

The tempo is indicated using large numbers above the staves (69, 176, 100, 58 and etc.) accompanied with the instructions: whether to accelerate from a given value or to slow down. The rhythmic proportion is expressed through tempo changes. The dynamic used is notated traditionally and ranges from *pppp* to *ffff*. Various other alterations to standard notation are used to indicate unconventional performance techniques: some notes are depressed but not sounded, some are played on the strings rather than the keys, and occasionally the pianist hits various parts of the instrument with specially provided beaters, or snaps the lid to produce a sharp percussive sound.

The composition *Music of Changes* represents an individual form that is formed by means of materials, determined in a rational in association with the method of random acts. While the entire compositional plan is calculated and defined clearly, the method of creation and the form of composition are random, being the result of chance operation.

The multi-chart approach demonstrates the realization of innumerable possibilities. In the composition *Music of Changes* "chance appears as the means" or the mechanism and "not an end in itself" (Pritchett 1993: 88). It appears as if both mathematically calculated composition and the divination *Book of Changes* contain certain hidden meaning, codified sense, musical matrix for unravelling the inner message of high nature of sound.

Conclusions

- The form created by Cage was logically defined by his philosophical thinking, which was largely influenced by the philosophy of Zen Buddhism (the awareness of self, the concept of Nothing, meditation, self-absorption, the idea of silence, contemplation and randomness). *Music of Change* is the essence of **rational and irrational** approaches in the logics of form construction. The apparent outward independence represents a structure. And the connection of the elements of this structure is determined by chance. The application of a random duration transformed Cage's musical idea into something quite different than he had imagined. This is the usefulness that Cage found in chance operations: to take his own musical ideas and alter them, producing a fresh and spontaneous world of sound. The sound in *Music of Changes* is not a manifestation of emotional mark of composer's ego; the sound is the voice of chance, the voice of randomness amidst order and system; the voice countervailed by the sound of pause-silence.
- Based on the example of the composition of Cage's *Music of Changes*, we suggest discovering the essence of rational and irrational approaches

in the logics of form construction. The equality of **rational and irrational** forces of impact on Cage's creative works is accordant with the balance of universal harmony (Yin and Yang). The interaction of Eastern and Western thought in Cage's chance compositions was continued in the music of the 21st century and defined the processes of **changes in the contemporary music**.

Džons Keidžs: *Pārmaiņu mūzika* jeb pārmaiņas mūzikā

Alla Subotnaja

Kopsavilkums

Džona Keidža kompozīcija *Pārmaiņu mūzika* (*Music of Changes*) atspoguļo autora novatoriskās idejas gan semantiskā satura un stila īpatnību, gan formas un kompozīcijas tehnikas jomā. Viņa mūzikā mijiedarbojas, no vienas puses, rietumniecisks pasaules skatījums, no otras – dzenbudisma filozofija un estētika. Tā nosaka īpašu telpas izjūtu, mūzikas ierasto robežu paplašināšanu, eksperimentēšanas azartu.

Pārmaiņu mūzikas pamatā ir nejaušības princips (līdzīgi kā ķīniešu zīlēšanas grāmatā *I Czin*). Keidžs ir vairījies veidot iepriekš prognozējamu, lineāru intonatīvās attīstības procesu, saistīt skaņdarbu ar drāmas likumiem, t. i., veidot dinamisku formu, attēlot Eiropas mūzikai ierasto emociju loku. Viņa aleatorisko skaņdarbu pamatā ir **spontanitātes**, t. i., nejaušības ideja, kas ataino iluzoro, nestabilo, nenoteikto, mainīgo vai, citiem vārdiem, iracionālo pasaulē, dabā un cilvēkā.

Pārmaiņu mūzikas ietvaros Keidžs ir izveidojis vairākas tabulas, kas sastāv no 64 iedaļām un atspoguļo skaņaugstumu, skaņu ilgumu un dinamikas parametrus. Metot monētas, viņš izraudzījies to vai citu tabulā minēto parametru un vēlāk tos patvaļīgi savienojis, radot mūzikas matēriju. Daudzkārtējās monētu mešanas rezultātā haotiskā nejaušība pakāpeniski pārtapa stingri determinētā struktūrā. Šī metode, ko Keidžs vēlāk pilnveidoja ar datorprogrammas palīdzību, turpina viņa daiļrades līniju, kas jau agrāk izpaudusies vairākos aleatoriskos skaņdarbos (*Septiņas haikas* / *Seven Haiku*, *Gaidīšana* / *Waiting*, *Ūdens mūzika* / *Water Music*, *Iedomu aina* / *Imaginary Landscape* nr. 5, Koncerts klavierēm un orķestrim u. c.).

Nejaušo darbību metode cieši saistīta ar varbūtības teoriju matemātikā – tās uzmanības centrā ir nejaušu sakritību izpēte. Tieši tāpēc nejaušo darbību metodei ir racionāls pamats. Ārējā brīvība ir pakļauta matemātiskām likumsakarībām un veido noteiktu struktūru. Šīs struktūras elementu savienojumu savukārt nosaka nejaušība. *Pārmaiņu mūzikā* gadījums ir uztverams kā

līdzeklis, bet ne kā pašmērķis. Keidža mērķis, izmantojot šo metodi, bija radīt jaunu, spontānu skaņu pasauli.

Atslēgvārdi: Džons Keidžs, darbību iespējas, diagrammu sistēma, racionālas un iracionālas pieejas.

References

Adorno, Theodor W. (2002). *On the Problem of Musical Analysis*. Essays on Music, ed. by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press

Cage, John (1973). *Silence: Lectures and Writings* (first edition 1961). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press

Cage, John (1961). *Music of Changes*. Edition Peters 6256-6259 (books 1–4; facsimile of Cage's handwritten score). New York: Henmar Press Inc.

Kostelanetz, Richard (2003). *Conversing with Cage*, Second edition. New York: Routledge

Pritchett, James (1993). *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press

White, John David (1984). *The Analysis of Music*. Second edition. Lanham, Maryland: Scarecrow Press

Бонфельд, Морис (1996). Проблемы анализа. *Музыкальная Академия* 2, с. 145–151

Бонфельд, Морис (2003). *Анализ музыкальных произведений. Структуры тональной музыки*. Ч. 2. Москва: Владос

Мдивани, Татьяна (2003). *Западный рационализм в музыкальном мышлении XX века*. Минск: Беларуская навука

Медушевский, Вячеслав (1983). *Интонационно-фабульная природа музыкальной формы*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

Переверзева, Марина (2006). *Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика*. Москва: Русаки

Способин, Игорь (1984). *Музыкальная форма*. Москва: Музыка

Холопов, Юрий (2003). О сущности музыки. *Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения)*. Сборник статей. Ред.-сост. Валерия Ценова. Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, с. 6–17

Холопов, Юрий (2004). Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века. *Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения*. Материалы научной конференции. Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, с. 6–17

Холопов, Юрий (2006). *Введение в музыкальную форму*. Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

Цуккерман, Виктор (1970). О некоторых особых видах целостного анализа. В сб.: Виктор Цуккерман. *Музыкально-теоретические очерки и этюды*. Вып. 1. Москва: Советский композитор, с. 409–426

Пейзаж в финской камерно-вокальной музыке: от Италии до Лапландии

Dr. art. **Ирина Горная**
Профессор Петрозаводской государственной консерватории им. Александра Глазунова

Расцвет финского музыкально-поэтического пейзажа, совпавший с таким же расцветом пейзажной живописи, приходится на период 1880–1900-х годов, который вошел в историю искусства Суоми как его «золотой век».

Пространные пейзажные описания проникают в различные песенные жанры – колыбельную, балладу, жанрово-бытовую сценку, философско-драматический диалог, рождественскую песню. В камерно-вокальной лирике большой удельный вес приобретает романс-пейзаж.

Культ путешествий, царивший среди финских художников, композиторов и поэтов на рубеже XIX–XX веков, в немалой степени способствовал поиску идеального пейзажа. Многие композиторы и поэты совершали дальние путешествия: Эркки Мелартин (*Erkki Melartin*) побывал в Индии и в Африке, Сеппо Нумми (*Seppo Nummi*) посетил Китай. Одной из самых любимых стран финской художественной элиты была Италия. Примечательно в этой связи письмо Акселя Карпелана (*Axel Carpelan*): «Вы явно засиделись дома, г-н Сибелиус. Вам давно уже пора начать свои странствия. Позднюю осень и зиму вы можете провести в Италии. Все там так прекрасно – даже то, что безобразно» (Тавастшерна 1981: 219).

В европейской культуре XIX–XX веков Италия воспринималась как «отчизна красоты»[1], как символ прекрасного. Италия привлекала финских деятелей искусства не только всемирно известными произведениями изобразительного искусства и архитектуры, но и своими ландшафтами. В свете сказанного кажутся неожиданными слова Яна Сибелиуса (*Jean Sibelius*): «Италия во многих отношениях напоминает Финляндию, она совершенна сама по себе» (Тавастшерна 1981: 147).

Среди финских камерно-вокальных сочинений, посвященных Италии, бесспорно, доминируют венецианские мотивы – три *Венецианские песни* (*Venezianska visor*) Оскара Мериканто (*Oskar Merikanto*), *Барка-*

[1] Слова Дмитрия Веневитинова из его стихотворения *Элегия* (1826). http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=11658 (просмотр 7 декабря 2015).

рола. Венецианская песня (*Barcarolle. Venelaulu*) Хейно Каски (*Heino Kaski*), *Венецианская песня* (*Veneziansk visa*) и *Венецианское интермеццо* (*Venetsialainen intermezzo*) Юрьё Килпинена (*Yrjö Kilpinen*), *Венеция* (*Venetsia*) Сулхо Ранта. Реминисценции венецианских впечатлений можно наблюдать и в песне Яна Сибелиуса *Плеск воды* (*Vattenplask*) на слова Виктора Рюдберга (*Viktor Rydberg*), в которой, несомненно, речь идет о венецианской лагуне и Дворце дожей, ведь итальянское слово *лагуна*, употреблявшееся, прежде всего, по отношению к Венеции, вошло в этом значении и в другие языки, в том числе и в шведский. В романсе *Ночью* (*I natten*) на стихи Рюдберга картина южной природы, не будучи географически обозначенной, выступает как символ покоя: «Тиха роща и море, как в поцелуе. Томный прибрежный ветерок молчит [..] Тихие звезды выплывают из моря, не колышутся кроны пальм, там внизу в миртовой роще вновь вздыхает ветерок и замолкает. Покой, дремлющий покой.» Последняя стихотворная фраза выступает в четырехстрофном произведении в качестве рефрена. Музыкальное воплощение стиха поражает своим несовпадением с вербальным рядом. Здесь отсутствуют традиционные для такого типа пейзажа воздушные фигурации в аккомпанементе, гармонические средства, подчеркивающие состояние неги и томления, мелодическая кантилена.

Итальянские ассоциации присутствуют в заголовке песни Сибелиуса *Dolce far niente* (*Сладкое безделье*), представляющем известную идиому итальянского языка. В 1924 году это же название дает своему стихотворению Валерий Брюсов. И в его тексте присутствует характерный лексико-образный комплекс итальянской природы: «блеск полуденных долин», «свод сосен сизо-изумрудных», «чернь кипарисов», «желчь маслин», «дали моря, зыбь цветная, всех синих красок полукруг.» Название *Dolce far niente* не раз появится в финской поэзии и музыке: среди примеров – песня Эрнста Линко (*Ernst Linko*), стихотворение известного финского поэта П. Мустапяя (*P. Mustapää*).

Однако на фоне типичных венецианских баркарол с мягким колеблющимся движением в размере $^{6}_{8}$ вокальная *Баркарола* Каски выходит за пределы привычного жанрового русла. Доказательством этого является своеобразный поэтический текст, состоящий из 7 вопросительных предложений, в которых накапливается тревога: «[..] И почему двусмысленно и фальшиво звучит твой мягкий смех? Почему вода сверкает в безветренном блеске чернее, чем раньше? Почему увядает быстрее, чем раньше, венок из белых кувшинок на твоей голове? Почему молчание темноты видится нам таким пугающим и большим? Как нам прошептать слова любви, когда никто из нас не верит в них?» Здесь уже нет свет-

лой мечтательности, сладостной мелодики, которая столь свойственна баркаролам. Первое, что обращает на себя внимание, – грузная аккордовая фактура в размере $^{6}_{4}$, мелодическая «несамостоятельность» вокальной партии, которая, как правило, дублирует верхние тоны аккордов. Не вписывается в привычные рамки жанра и подчеркнутая фрагментарность мелодической линии. Некоторые тематические сегменты столь кратки, что ассоциируются с возгласами, которые к тому же отделены друг от друга продолжительными декламационными паузами. Таким образом, эта венецианская песня отмечена скорее драматизмом, чем элегической печалью. Примечательно, что, находясь в Италии, Тойво Куула (*Toivo Kuula*) сочиняет *Песню сумерек* (*Iltapilviä*), которая повествует о северном зимнем вечере и долгих печальных воспоминаниях.

Большинство деятелей финского искусства и литературы – Ян Сибелиус, Тойво Куула, Эркки Мелартин (*Erkki Melartin*), Селим Палмгрен (*Selim Palmgren*), Сулхо Ранта (*Sulho Ranta*), Сеппо Нумми (*Seppo Nummi*), Эйно Лейно (*Eino Leino*), Карл Август Тавастшерна (*Karl August Tavaststjerna*), Хилья Онерва (*Hilja Onerva*), Вейкко Коскенниеми (*Veikko Antero Koskenniemi*), Ларин-Кюёсти (*Larin Kyösti*) –, испытывая тягу к другим странам, были настоящими знатоками природы и ландшафтов своей родины, изучали ее самые отдаленные уголки. Многим из них близки слова Юхана Людвига Рунеберга (*Johan Ludvig Runeberg*): «Трудно представить себе более чистое, прекрасное и возвышенное проявление божественного, чем то, которое мы находим в величественных картинах глухих краев, в их уединенности, в их глубоком всеобъемлющем покое» (Карху 1979: 181). Интерес к природе страны Суоми значительно вырос после выхода в свет книги Сакриса Топелиуса (*Zachris Topelius*) *Путешествие по Финляндии* (*En resa i Finland*, 1873), снабженной многочисленными рисунками и гравюрами.

Поездки финских художников, поэтов и композиторов по разным регионам Финляндии и Карелии проходили вне благ цивилизации и нередко напоминали походы крестьян и рабочего люда на заработки. Туоми Элмгрен-Хейнонен отмечал, что «Тойво Куула с сумкой в руках, с рюкзаком за спиной, в сапогах путешествовал по разным деревням. В светлые летние ночи он часто спал под сосной, и это его нисколько не тяготило» (Elmgren-Heinonen 1983: 120). Такие путешествия, бесспорно, отличались от традиционного туристского паломничества, которому писатели, художники и музыканты обычно предавались во Франции, Италии, Германии, Швейцарии, природные объекты которых нередко становились достопримечательностями. Глубокая привязанность к лесным озерам, шхерам, гранитным скалам, пустынному морскому побе-

режью связана с особым культом естественного первозданного ландшафта. Ральф Хилл вспоминает историю, рассказанную Бенгтом де Тёрне (*Bengt von Törne*): он при встрече с Сибелиусом заметил, что финский пейзаж с его суровой архаической красотой (невысокими красноватыми гранитными скалами, выступающими из бледно-голубого моря, уединенными островами, населенными сотнями чаек) был колыбелью викингов. Глаза Сибелиуса при этих словах засияли, и он горячо ответил: «Да, и когда мы видим те гранитные скалы, мы знаем, почему мы способны владеть оркестром так, как мы это делаем!» (Hill 1947: 11)

Многие финские композиторы оставили проникновенные высказывания о природе своей страны, выразительно обозначив ее роль в музыкальном творчестве. В мемуарах *Я стал музыкантом* Палмгрен писал: «Везде, где я ни бывал в годы странствования по родной стране, моя музыкальная фантазия обогащалась новыми впечатлениями природы, решающим образом повлиявшими на весь ход моего музыкального развития и на мое творчество» (Мякинен 1965: 47). Красноречиво и признание Куулы, познавшего грандиозность финской природы во время фольклорной экспедиции в Остроботнию: «Шум моря, волны будят во мне что-то неизведанное [..] Я никому не говорил о тех скалах, о том море, которое меня вдохновляло, удивляло. Я сам спокойно это наблюдал, чтобы запомнить, чтобы потом еще и еще раз вернуться к этому» (Elmgren-Heinonen 1983: 115–116).

Финским поэтам и художникам свойственно пристрастие к региональной топонимике. В стихотворении Топелиуса *Летний день в Кангасала* (городок в провинции Хяме, недалеко от Тампере) пейзаж включает озеро Весиярви, залив Лэнгельмэнвеси, реку Ройнэ. Эту традицию продолжил и Эйно Лейно, начав стихотворение *Ян Сибелиус* (1917) описанием реального географического места: «У подножия Сяяксямяки, у тихих вод, в сверкании прошлого, в красивую летнюю пору, у святой горы сидит думающий человек, в глазах – искра, в груди – пламя.» Данное явление, на наш взгляд, имеет фольклорный генезис, ведь руны *Калевалы* содержат множество эпических топонимов, значительная часть которых действительно существует (Вьена, Иматра, Саво, Рутья).

Поэтизация суровой северной природы, провозглашение ее мощного этического воздействия, поиск в неприхотливом пейзаже изысканной красоты – все эти открытия живописцев были типологически родственными исканиям финско-шведских поэтов на рубеже веков. Приметами северного края выступают белая летняя ночь, дремучие хвойные леса с затерянными в них озерами, гранитные скалы и утесы, чья грандиозная мощь символизирует «первобытную свежесть» (выражение Александра

Бенуа[2]), неисчерпаемость духовных сил. В песне Армаса Ярнефельта (*Armas Järnefelt*) *Лицо Родины* (*Isänmaan kasvot*) на слова Вейкко Коскенниеми именно белые летние ночи наряду с синими озерами становятся символом Финляндии. Однако у финских поэтов в описаниях природы Суоми нередко звучат и печальные эмоциональные обертоны. Их легко ощутить в стихотворении Онерва: «Пастбище. Морошки стебли. / Чахлые болотца. / Песня плачет и томится / Где-то у колодца. / Тонет топь в густом тумане, / Стынет солнце в глухомани» (перевод Д. Голубева).

Новый взгляд на северный пейзаж обозначился к началу XX века. Впервые к природе европейского Севера, Лапландии в частности, возникает, помимо социального и естественнонаучного, собственно художественный интерес. В природном универсуме Севера особо воспеваются лапландские горы и сопки, топкие болота, гранитные утесы и хвойные леса. Рождение финского пантеизма как национального миросозерцания связано с осмыслением особой роли Севера, первозданности его природы и самобытности культуры. Идеал финских неоромантиков, как пишет Елена Сойни, «жаждал земного воплощения и воплощения не просто на земле, а на крестьянской земле» (Сойни 2001: 65). Пейзаж тесно сопряжен с бытовым фоном. Поэтический текст нередко включает описание деревенских построек – амбара, бани, хлева.

Замечательный образец представляет песня *Пейзаж* (*Maisema*) Аарре Мериканто (*Aarre Merikanto*) на слова Каарло Саркиа (*Kaarlo Sarkia*): «Сумеречный вечер, и бани дымят. Одинокая птичка ржанка где-то щебечет. У стены избы – красный мак, и запах сена плывет над полями. Вдалеке шумит водопад, нарушая тишину вечера. Над болотистым лугом расстилается и поднимается белый туман. Птичка ржанка опять где-то щебечет. Сумеречный вечер, и бани дымят, дымят.» Сугубо будничное, бытовое явление – баня – поэтизируется. Печальное настроение сумеречного вечера окутывает все. Дым топящейся бани смешивается с туманом, выступая символом краткости, мимолетности жизни. Композитор тонко почувствовал этот эмоциональный тон. В стихотворении Саркиа присутствует свойственное живописному произведению соединение ближнего и дальнего планов, скольжение взгляда от стены избы до водопада, полей и болотистого луга. Эта смена планов передана в музыкальной ткани. Именно с полями и дальним водопадом связана не только звуковысотная кульминация в вокальной партии, но и завоевание крайних регистров, заполнение их аккордовыми гроздьями.

[2] *Картины Н. К. Рериха. Седая Финляндия 1907.* http://gallery.facets.ru/show.php?id=748 (просмотр 7 декабря 2015).

Отход от пейзажных канонов, сложившихся в европейской поэзии XIX века, наблюдается и в романсе Юрьё Килпинена *Летняя ночь* (*Kesäyö*) на слова Вейкко Коскенниеми. Трудно представить начало романтической песни таким вербальным рядом, как «все амбары уже задремали». Коскениеми следует здесь финским фольклорным традициям, ведь в стихах *Кантелетара* (*Kanteletar*) обычными становятся подробные перечисления деревенских построек, неотделимых от крестьянского быта. Для Коскениеми уже не существовало так называемой низкой бытовой предметности. У него поэзией становится то, что еще в XIX веке понималось как будничное, обыкновенное.

Тема Лапландии в финском музыкальном искусстве воплотила идеал первозданной красоты и архаической чистоты. Лапландское отшельничество воспевали многие финские поэты. Строки Ааро Хеллаакоски (*Aaro Hellaakoski*) прекрасно характеризуют безбрежное пространство лапландской тундры: «Не хватит мысли проникнуть в эти дали. Ничтожен человек, чтоб стать здесь явью.» Согласно географическим справочникам, Лапландия является самым большим по площади пустынным районом в Европе.

Пантеистические представления оказываются неотъемлемой частью саамского религиозно-мифологического сознания. Эйно Лейно описал самые северные земли в стихотворении *Лапландское лето* (1902), обозначив важнейшие приметы: «В Лапландии всё цветет быстро, земля, трава, ячмень и березы [..] Короткое лапландское лето, как короткая птичья песнь [..] Лебеди на наших берегах – покой и безопасность на склонах наших сопок.» Известная финская поэтесса Онерва (*Onerva*) в стихотворении *Одиночество в северных сопках* изобразила не столько лапландскую тундру, сколько душевную эволюцию человека, пребывающего в ней: «В первую ночь это было как прохлада росы [..], как убаюкивающий лепет горного ручья [..]. На другую ночь это была сладкая боль, сияние волшебных алмазов, жажда красоты [..]. На третью ночь уже не шептал утешения ручей [..], на сердце легла каменная плита – тьма мира. На третью ночь было лишь безмолвие тюрьмы [..].»

В творчестве финских композиторов возникает целая стилистическая ветвь, синтезирующая музыкально-речевые особенности фольклора саамов, связанного с языческими культовыми обрядами. Двенадцать *Песен тунтури* (*Tunturilauluja* op. 52–54) Килпинена на стихи Вилхо Эдварда Тёрмянена (*Vilho Edvard Törmänen*) стали первым крупным камерно-вокальным сочинением, посвященным Лапландии.

Песни скомпонованы в три тетради (каждой из них дан отдельный опус) и образуют нерасторжимое целое, тот род циклического единства,

существенным признаком которого становится «лабиринт сцеплений» (выражение Льва Толстого[3]). Выстраивая цикл, Килпинен акцентировал вербальные связи стихотворного ряда.

В произведении складываются две группы поэтических мотивов (обе занимают равное место в цикле, по шесть песен). Первая связана с трагедийным мироощущением быстротечности жизни, человеческого одиночества; олицетворением этих чувств являются погребальный звон колоколов, грустная песня птицы, заброшенная церковь. Вторая группа поэтических мотивов – это преодоление тоски и обретение человеком радости жизни. Мир радости неразрывно связан с лапландской природой. «Неподвижные» трезвучия с октавными удвоениями тонов, особая замедленность движения создают эпический настрой, то величавое единство, в котором соединяются различные части природного макрокосма.

В гимнической *Летней песне* (*Suvilaulu*) восторг лирического героя всеобъемлющ: «[..] радость в цветах, радость в пении птиц, радость в горах, во фьордах, радость в озерах, в болотах, радость во всей земле, куда ни посмотрю.» В *Летней песне* преобладает диатоника. Семантика *белого света* и определила, на наш взгляд, господство тональности *C-dur*.

Моделирование лапландских йойку у Килпинена носило весьма обобщенный характер. Разумеется, все формы саамского фольклора представляют пение без сопровождения, тогда как в песнях Килпинена развитая аккордовая ткань является существенным компонентом сочинения. И все же в песнях Килпинена можно заметить родовые признаки саамских напевов – краткие мелодические формулы, подвергающиеся искусному варьированию.

Несомненно, композитору был известен сборник Армаса Лауниса (*Armas Launis*) *Лапландские мелодии йойку*, изданный Финно-угорским обществом в 1908 году и включающий свыше 700 напевов. Весьма примечательной в *Песнях Тунтури* (op. 52–54) оказывается мелодическая структура с характерным «топтанием» в узком звуковом пространстве. Становление напевов из краткого тематического ядра, в основе которого находятся интервалы секунды и кварты, вариантная повторность ячеек, квинтово-секстовый диапазон, неприхотливость ритмического рисунка – вот характерные особенности строения мелодий в цикле Килпинена. В *Песне тунтури* (*Tunturilaulu*) настойчивое повторение одних и тех же интонационно-ритмических оборотов (особенно квартово-секундового) создает эффект «остановленного времени», выражает состояние беспре-

[3] Толстой, Лев (1876). Письмо Николаю Страхову 23, 26 апреля. Ясная Поляна. http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_17_18/vol_18/0656.htm (просмотр 7 декабря 2015).

дельного любования. Ключевой лексический ряд «сейчас я на вершине тунтури» обрисован не только монолитными аккордами, громкостным *crescendo* от *f* к *fff*, но и лидийским ладом, который Юрий Холопов определяет как «самый светлый, сверхмажорный» (Холопов 1988: 128). Приверженность Килпинена фольклорно-эпической эстетике ощущается не только в целостности жизненного охвата, неспешности повествования, но и в мелодико-синтаксических приемах – в интонации перечисления, антифонизме. Формульная сжатость и замкнутость начальных мелодических оборотов – это связь с архаическими пластами фольклора. Влияние фольклорно-эпической эстетики усматривается в мозаике малых частей, системе повторяемых мотивов, которые могут иметь вариантное продолжение. Все эти средства призваны запечатлеть седую древность Лапландии, ее первозданную красоту.

Тема тоски по роскошному цветению юга, явственно различимая в творчестве Сибелиуса, практически исчезает в финской вокальной музыке второй половины XX века. Пантеизм, объединивший финских композиторов и поэтов, не просто породнил их в поэтическом культе природы как таковой, но привел к провозглашению природы Финляндии в качестве подлинного источника вдохновения, средства «воспитания души». Национальное начало выразилось как в доминировании картин деревенской жизни, так и в заметном увеличении числа зимних пейзажей, лапландской природы. Северная архаика была для финских поэтов открытием новой красоты, гармония которой представлялась им мудрой и животворной.

Landscapes in the Finnish Vocal Chamber Music: From Italy to Lapland

Irina Gornaya

Summary

Blossoming force of the Finnish musical and poetic landscape took place in the 1880s–1900s. That period became the Golden Age in the history of art of Finland. Landscape descriptions were used in various song genres – a lullaby, a ballad, a Christmas song. In vocal chamber music, romances-landscapes became important. There are many songs, whose poetic texts constitute only landscape description. In vocal music at the end of the 20th century landscape descriptions often prove to be a part of an intimate diary.

Italy was one of the most beloved countries of the Finnish artistic elite. In the European culture of the 19th–20th centuries Italy was as a symbol of beauty. Italy attracted Finnish artists not only with the world-famous works of art and architecture but also for its landscapes. In Finnish vocal chamber music devoted to Italy, Venetian themes dominate. There are three *Venetian songs* by Oskar Merikanto, *Barcarolle. Venice Song* by Heino Kaski, *Venice Song* and *Venetian Intermezzo* by Yrjö Kilpinen, *Venice* by Sulho Ranta. The reminiscences of Venetian impressions are reflected in Jean Sibelius' song *Lapping Waters* with the lyrics by Viktor Rydberg, in which the Venetian lagoon and the Ducal Palace are described. Italian associations present the title of Sibelius' song *Dolce far niente* representing the well-known idiom of the Italian language.

It is noteworthy that *Barcarolle* by Kaski is very different from the typical barcarolle. There is no longer a light reverie or sweet melody that is so characteristic of the genre barcarolle. The underlined fragmentary melodic line also goes beyond the usual boundaries of the genre. Thus, this song marked the Venetian drama rather than elegiac sadness.

Many figures of Finnish culture – Jean Sibelius, Toivo Kuula, Erkki Melartin, Selim Palmgren, Sulho Ranta, Seppo Nummi, Eino Leino, Karl August Tavaststjerna, Hilja Onerva, Veikko Antero Koskenniemi, Larin Kyösti – were real experts of the nature of their country; they had studied the most remote places of the country. Love for forest lakes, granite cliffs, deserted seashore associated with a particular cult of the natural pristine landscape. Many Finnish composers left heartfelt statements about the nature of their country emphatically denoting its role in their musical creativity.

The new view on a northern landscape appeared at the beginning of the 20th century. The famous nature objects of the North acquired a new significance. The subject of melancholy for the magnificent southern nature, which is present in Sibelius' creativity, practically disappeared in the Finnish vocal music of the second half of the 20th century. For the first time the nature of the European North, and Lapland in particular, causes the interest of not only social and natural sciences, but also the interest of art. The birth of the Finnish pantheism as a national world view is connected with the understanding of a special role of the North. The subject of Lapland embodies an ideal of primitive beauty and archaic purity in the Finnish music. Pantheistical representations are an integral part of the Lappish religious and mythological consciousness. Kilpinen's *Fell Songs* (op. 52–54) is the first large chamber and vocal composition devoted to Lapland. This work contains two semantic groups. The first groups deals with the tragedy of the transience of life,

human loneliness, epitomized by the toll of the bells, the sad song of a bird, an abandoned church. The second group of songs is to overcome the anguish and reflect the joy of finding life in the Lappish nature. The songs by Kilpinen contain signs of Sami folk tunes – cleverly varied brief melodic formulas.

The national beginning is reflected in the noticeable increase in the number of winter landscapes, in the descriptions of the Lappish nature.

The landscape united the Finnish composers and poets in the cult of the nature. For Finnish poets, Archaic North was opening of a new beauty, the harmony that seemed to be wise and life-giving. They proclaimed the landscapes of Finland as an original source of inspiration, means of education of soul.

Литература и другие источники

Elmgren-Heinonen, Tuomi (1983). *Toivo Kuula*. Porvoo: WSOY

Hill, Ralph (1947). Sibelius the Man. *Sibelius. A Symposium*. London: Gerald Abraham, pp. 9–13

Веневитинов, Дмитрий (1826). *Элегия* (стихотворение). http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=11658 (просмотр 7 декабря 2015)

Картины Н. К. Рериха. Седая Финляндия 1907. http://gallery.facets.ru/show.php?id=748 (просмотр 7 декабря 2015)

Карху, Эйно (1979). *История литературы Финляндии от истоков до конца XIX века*. Ленинград: Наука

Мякинен, Тимо (1965). Палмгрен, Куула и Мадетойя. *Musica fennica*. Хельсинки: Отава, с. 43–62

Сойни, Елена (2001). Русский символизм, неизвестный в Финляндии, финский неоромантизм, неизвестный в России. *Север* 3, с. 65

Тавастшерна, Эрик (1981). *Сибелиус*. Москва: Музыка

Толстой, Лев (1876). *Письмо Николаю Страхову 23, 26 апреля. Ясная Поляна*. http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_17_18/vol_18/0656.htm (просмотр 7 декабря 2015)

Холопов, Юрий (1988). *Гармония*: теоретический курс. Москва: Музыка

Симфония в финской музыке рубежа XX–XXI веков: вариант систематизации

Dr. art. **Ирина Копосова**
Ассоциированный профессор Петрозаводской государственной консерватории им. Александра Глазунова

Судьба симфонии на протяжении XX века – и в композиторском творчестве, и в области теоретического осмысления – складывалась непросто. Авангардные тенденции, обнаруживающие себя в ходе столетия, неоднократно ставили под сомнение будущность классических жанров. В итоге отход от них наметился в художественной практике, обсуждался он и теорией. Так, Карл Дальхауз фиксирует «снижение до минимума значения жанров» в современном композиторском творчестве (Dalhaus 1974: 621). Такое мнение отчасти справедливо. Если мы будем наблюдать за симфонией, то обнаружим в XX столетии сочинения, имеющие неклассическое содержание, восходящее к этимологии термина *симфония*. Одним из первых примеров стали *Симфонии духовых* Игоря Стравинского (1922); напомним, в предисловии к опусу композитор пишет, что концентрировался здесь на с о з в у ч и я х разных инструментов.

Вторая половина века приносит еще один интересный феномен. Его, к примеру, находим в Седьмой симфонии ведущего финского симфониста Калеви Ахо (*Kalevi Aho*). Она создана по материалам его оперы *Жизнь насекомых* (*Hyönteiselämää*, 1986) и состоит из шести жанровых частей, отчего очевидно наклонена к сюите. И, хотя композитор считает, что сумел тут по-новому воплотить «малеровскую идею о подобии симфонии миру», сделано это в гротескном ключе, с «отрицанием нарративной логики» (Schlüren 2007: 15); поэтому Седьмую Ахо назвал постмодернисткой антисимфонией.

Преодоление устоявшихся черт жанра, зафиксированное в обсужденных образцах, – только одна из линий, определяющих бытование симфонии в современной музыке. Другую наблюдаем у композиторов авангардной ориентации (Джона Кейджа */John Cage/*, Луиджи Ноно */Luigi Nono/*, Пьера Булеза */Pierre Boulez/*, Джорджа Крама */George Crumb/* и др.), которые частично или полностью отказываются от классических жанров. Здесь показательно творчество Карлхайнца Штокхаузена (*Karlheinz Stockhausen*), у которого, по словам Юрия Холопова, «0

симфоний [...], 0 каких-либо сонат, 0 концертов, 0 квартетов [...], 0 вокальных циклов на стихи (такого-то) поэта»[1] (Холопов 2002: 382).

Однако, как известно, формы разрыва с Традицией в искусстве XX века перемежались и даже соседствовали с разными видами ее продолжения: «договариванием», переосмыслением и т. д. Поэтому симфония продолжила свою жизнь в облике более или менее приближенном к привычному. Особенно осязаема эта тенденция по мере удаления от европейских авангардных центров – Парижа, Кёльна, Милана. Один из «симфонических оазисов» образовался в музыке Финляндии. По разным подсчетам, постсибелиусовский этап принес финской музыке от трехсот[2] до четырехсот[3] симфоний.

Бытование симфонии в финском искусстве в целом сталкивалось с определенными трудностями. Так, на протяжении 1930–1940-х годов проблема заключалась в неспособности композиторов тех лет (Бенгта фон Тёрне */Bengt von Törne/*, Эрика Форделля */Erik Fordell/*) преодолеть традиции национально-романтического искусства, выйти из «тени Сибелиуса»; на рубеже 1950–1960-х, с приходом в Финляндию техник новейшей музыки (сначала додекафонии, а затем сериализма, алеаторики, сонорики, электроакустики), позиции жанра серьезно пошатнулись; по словам Ахо, тогда «и симфония, и симфоническое мышление определённо вышли из моды» (Миронова 2000: 50).

Однако особенно на этом этапе очевидно проступила самобытность отношения финнов к симфонии: многие начинающие авторы в то время искали оформление замыслов, связанных с новейшими языковыми средствами, именно в этом жанре. Так, например, Эйноюхани Раутаваара (*Einojuhani Rautavaara*), прекрасно понимая, что в 1960-е каждого, кто пишет симфонии, незамедлительно объявят «отъявленным консерватором», в 1961 завершает Третью симфонию, возникшую в итоге додекафонных штудий под руководством Владимира Фогеля (*Wladimir Vogel*), а в 1962 году – Четвертую симфонию *Arabeskata*. Она стала единственным финским опусом, построенным на последовательном воплощении принципов интегрального сериализма, из-за чего позднее стала пониматься «кульминационным пунктом всех модернистских тенденций финской музыки» (Корхонен 2008: 58).

---

[1] Собственно говоря, именно к музыке Штокхаузена более всего приложимо цитированное выше мнение Дальхауза.

[2] Эту цифру приводит Киммо Корхонен (Korhonen 1992: 4).

[3] Число, называемое Микко Хейниё (Heiniö 1990: 10).

На общеевропейском фоне такое положение вещей выглядит экстраординарно. В музыке Германии, Франции и некоторых других стран к концу 1950-х окончательно сформировалась установка, согласно которой новые средства изложения требуют для себя новых жанров и форм[4]. В симфониях же Раутаваары и подобных им экспериментах 1960-х[5] мы схватываем ту тенденцию, в русле которой и нужно понимать судьбу финской симфонии в XX веке. Она связана с планомерным переосмыслением классико-романтического симфонического канона.

Этот процесс нужно признать органичным для профессионального искусства Финляндии, поскольку своим истоком он имеет творчество Яна Сибелиуса (*Jean Sibelius*). Как известно, его симфонии холодно принимались в современной Германии, они продолжали подвергаться здесь резкой критике и позже, например, Теодором Адорно (*Teodor Adorno*)[6]. Причина в том, что сибелиусовские опусы сочинены не в немецких традициях. Им по-своему понималась суть симфонического развития: в знаменитой беседе с Густавом Малером (*Gustav Mahler*) 1907 года Сибелиус связал ее с «глубинной логикой», объединяющей все темы, тогда как Малер говорил о подобии симфонии миру (Росс 2012: 265). Иначе определялась и композиторская задача. Фактически ее формулировку мы слышим в письме (от 17 июля 1943 года), адресованном Юсси Ялласу (*Jussi Jallas*), где Сибелиус отмечает: «Настоящее в значительной степени избавилось от формы симфонии, от ее формализма»[7]. По сути, на протяжении всего симфонического пути – от пролога хоровой симфонии *Куллерво* (*Kullervo*, 1899) до одночастной Седьмой, симфонии-поэмы, – Сибелиус искал способы преодоления заданности симфонического канона. Новым витком поисков стало современное композиторское творчество.

---

[4] Эта позиция рельефнее всего выражена в знаменитой статье Пьера Булеза *Шенберг мертв*, где создатель додекафонии критикуется за то, что облекал новую по языковым средствам музыку в классические по своей сути построения (см.: Булез 2004: 84).

[5] Имеем в виду сонорные симфонии Эркки Салменхаары (*Erkki Salmenhaara*) – Первую и Вторую, додекафонные Первые симфонии Тауно Мартинена (*Tauno Martinen*), Пааво Хейнинена (*Paavo Heininen*) и др.

[6] Суть этой критики, а также определившие её причины, обсуждены в статье Веры Ниловой (Нилова 2003).

[7] *Jean Sibelius. Mit eigenen Worten*. http://www.sibelius.fi/deutsch/omin_sanoin/ominsanoin_16.htm (accessed 30 June 2015).

В силу суммы факторов финская музыка на рубеже XX–XXI столетий переживает настоящий «симфонический бум»[8]. К симфонии приходят и молодые[9], и зрелые, но не обращавшиеся к ней ранее, авторы[10]; композиторы, уже писавшие симфонии, усиливают свою активность в данном жанре[11]. Симфонические опусы, создаваемые сегодня в Финляндии, образуют многоликую и пеструю картину. Для нее характерен непрерывный поиск в нескольких направлениях: в сфере тематики сочинений[12], их исполнительского состава и соединения жанровых начал[13], в области композиционных решений[14], наконец – техник композиции[15].

Из-за своей разноплановости финский симфонический массив с трудом поддается систематизации. Но её необходимость назрела по разным причинам. Достигнутые обобщения дадут возможность оценить самобытность сегодняшнего состояния финской музыки, но главное – позволят получить данные о характере преобразований, пережитых симфонией в современной композиторской практике. Важность таких наблюдений объяснима следующим. Масштабные изменения, произошедшие в искусстве XX века, заставили по-иному взглянуть на проблему

---

[8] Среди основных назовем систему государственной поддержки культуры, смену эстетических ориентиров с авангардных на плюралистические, осознание симфонии как особо «финского» и «вечного» жанра (подробнее см.: Копосова 2012).

[9] Братья Ялава (*Lassi Jalava*, *Pertti Jalava*), Патрик Видьеског (*Patrik Vidjeskog*), Ээро Хяменниеми (*Eero Hämeenniemi*), Юхани Нуорвала (*Juhani Nuorvala*) и др.

[10] Фридрих Брук (*Fridrich Bruk*), Герман Рехбергер (*Herman Rechberger*), Пер-Хенрик Нурдгрен (*Pehr-Henrik Nordgren*) и др.

[11] Эйнар Энглунд (*Einar Englund*), Калеви Ахо, Лейф Сегерстам (*Leif Segerstam*), Аулис Саллинен (*Aulis Sallinen*) и др.

[12] В них отражен интерес к неевропейским культурам (симфонии Рехбергера, Шестая Брука), связь с современной и классической литературой (Восьмая Рауставаары, Седьмая Саллинена, Шестая Энглунда) или живописью (Третья, Седьмая Брука), проблемы экологии (Шестая Нурдгрена).

[13] Здесь возможно наличие концертных (симфонии кончертанте № 3, № 9 Ахо, Вторая Саллинена и др.) или кантатно-ораториальных (Шестые Энглунда и Нурдгрена, симфонии Брука и др.) черт и даже влияние поп-музыки (*Регги-симфония* Л. Ялава и *Garage-симфония* Юхани Нуорвала /*Juhani Nuorvala*/).

[14] В первом случае показательна, например, Восьмая симфония Ахо; во втором – симфонии Сегерстама и Рехбегера.

[15] Кроме распространенных в Новейшей музыке техник (сериализма, сонорики, алеаторики и др.), здесь возникают оригинальные авторские техники: «техника свободной пульсации» Сегерстама и «мозаичная техника» Саллинена (Корхонен 2008).

его преемственности прошлому. На момент появления радикальных течений Новейшей музыки была очевидна их инакость, отчего обсуждался её разрыв с творчеством предшествующих эпох. Однако постепенно, по мере осмысления Новейшей музыки в историческом контексте, стали выявляться формы её связей с искусством прошлого. В области теории музыкальных жанров это привело к определенной смене координат: статическая концепция музыкального жанра, при которой он рассматривался как своего рода мера, образец, стала вытесняться динамической концепцией. Как пишет Алла Коробова, автор развернутого исследования по данному вопросу, в XX веке «взгляды на жанр как эстетический абсолют, сменяются видением в нем исторического релятива, место жанровых универсалий занимает универсализм жанрового принципа» (Коробова 2007: 131; разрядка моя. – *И. К.*).

Изменение общей установки во взглядах на жанр должно вызывать проекцию на исследования в области конкретных жанров. Пока современной теории этого очевидно не достает. Например, в отношении симфонии сейчас только зафиксирована амплитуда отхождения от принятых в классическом искусстве норм. Допустим, Марианна Высоцкая в исследовании, посвященном отечественным симфонии и опере второй половины XX века, пишет: «Симфониями сегодня называют и свободные по структуре оркестровые композиции, и небольшие пьесы для камерного ансамбля, сочинения чисто инструментальные и включающие певцов [...]. Приемлемы любые композиционные и драматургические решения, любые выразительные и исполнительские средства» (Высоцкая 1995: 16–17). Однако такая характеристика, несмотря на объемность, не дает ни малейшего представления, что же в современной симфонии является симфоническим. Если отталкиваться от этих слов, симфонией можно назвать фактически что угодно...

Для систематизации процессов, идущих сейчас в финской симфонии, как и для выявления особенностей динамической трактовки жанра, нам кажется плодотворным применение классификации, предложенной Юрием Холоповым относительно современной музыкальной формы (Холопов 2003: 128). Она возникла в итоге многолетнего исследования музыки XX века, проводимого этим ученым с убежденностью, что Новая и отчасти Новейшая музыка связаны с прошлым. Поэтому холоповская систематика музыкальных форм XX века оценивает характер взаимодействия современной музыки с традициями.

По мысли Холопова, в этой области наряду с формами, не имеющими аналогов в музыке прошлого, то есть собственно новейшими (он называет их «индивидуальными проектами»), существуют не-

мало композиций, построенных на переосмыслении классических законов. Холопов предлагает разделять их на переинтонированные (те, в которых коренные особенности «старых» форм адаптированы к новым языковым условиям) и трансформированные (в них характерные признаки классических форм существенно изменены под воздействием новейших техник). Процессы переинтонирования и трансформации нам видятся приложимыми к жанровой области.

У финских авторов преобладают симфонии, в которых переинтонируются закономерности классических образцов. Для них свойствен «комплексный» взгляд на симфоническую традицию: композиторы, в зависимости от собственных эстетических убеждений, обращаются к разным её ветвям. Допустим, такие авторы, как Пер-Хенрик Нурдгрен, Фридрих Брук и др., развивают законы симфонической поэмы. Её атрибуты у Нурдгрена следующие: обращение к камерному составу оркестра, стремление к одночастности[16] и скрытой программности (в этом отношении показательно использование цитатного материала практически во всех симфониях[17]). Кроме того, формообразование в собственных опусах Нурдгрен выводит из литературных основ. Композитор убеждён, что форма у него «целиком основана на повествовательной логике, той же, которую мы используем, рассказывая о чем-то или что-то описывая»[18] (Корхонен 2008: 154).

Другие авторы (Калеви Ахо, Аулис Саллинен и т. д.) наследуют традиции большой симфонии. Её признаки в общих чертах таковы: содержательный размах, масштабность, склонность к мощному оркест-

[16] Собственно одночастны Первая, Вторая, Четвертая, Пятая и Седьмая симфонии; в Третьей две первые и две последние части исполняются *attacca*; в Восьмой объединению частей способствует общий тематизм.

[17] Если говорить о симфониях, то в Третьей есть фрагменты нурдгре-новских опер *Алекс* и *Черный монах*; в Четвертой – видоизмененная песня Варлаама из *Бориса Годунова* Модеста Мусоргского и ингерманландские мелодии из собрания известного финского фольклориста Армаса Отто Вяйсянена (*Armas Otto Väisänen*); в Восьмой – марш из коллекции фольклорных записей Каустинена и народный хорал *Koko maailma valittanee* (*Весь мир печален*).

[18] Такие взгляды отчасти определил семейный круг. Мать композито-ра Айлис Салминен (*Ailis Salminen*), её сестра и брат (Салли Салминен /*Salli Salminen*/ и Рунар Салминен /*Runar Salminen*/) были авторами разнообразных литературных сочинений; брат композитора Ральф Нурдгрен (*Ralf Nordgren,* 1936) преподавал шведский язык в Хельсинском университете (1966–1989), издал несколько романов и сборников стихов. Подробнее о реализации повествовательной логики, а также чертах поэмности в музыке Нурдгрена на примере его Седьмой симфонии см.: Копосова 2013.

ровому звучанию. Детали обсудим подробней на примере музыки Калеви Ахо.

Композиция сочинений в данном случае может быть решена либо как 3–4-частная, с опорой на характерные для симфонии движения-модусы, либо иметь достаточно индивидуальный облик. Допустим, все 3–4-частные симфонии Ахо – Первая, Вторая, Третья, Четвертая, Девятая, Десятая – строятся на вариантах чередования скерцозных и лирических, нередко медитативного свойства, частей. Этот тип оппозиции финский автор наследует у Дмитрия Шостаковича, музыка которого была для него духовным и композиционным ориентиром.

Вместе с тем у Ахо есть симфонии, оригинальные в своем решении. Основу органной Восьмой составляют три скерцо, они перемежаются органными интерлюдиями, целое обрамляют пролог и эпилог. Четырнадцатая симфония имеет аналогичное строение и также состоит из основных и второстепенных, вспомогательных частей: здесь три *Заклинания* (симфония названа *Ритуал*) разделяют две *Интерлюдии*. То есть связь с классической структурой цикла выражена в этих опусах опосредованно.

Трактовка жанра с позиции исполнительских начал также разнопланова. Так, для Ахо свойственно соединение симфонических и иных признаков: иногда вокального цикла (Двенадцатая симфония, в состав которой входят сопрано и баритон), чаще – концертных. Практически в каждую из зрелых симфоний композитор включает солирующие тембры: в Восьмую – орган, в Девятую – тромбон, в Одиннадцатую, Двенадцатую и Четырнадцатую – разные ударные. В двух случаях сочинение получает соответствующее обозначение – симфония кончертанте (Третья для скрипки с оркестром, Девятая – для тромбона с оркестром).

По тематике сочинения могут быть:

- абстрактными, но подчиненными внутренней идее, связанной, например, в Пятой симфонии с размышлениями «о противоречивости нашего существования» (Aho 1991: 4), в Восьмой – с «идеей путешествия к свету» (Schlüren 2007: 16);
- открыто программными: Двенадцатая – *Luosto*[19], Тринадцатая – *Симфонические образы природы*, Четырнадцатая – *Ритуал*[20].

[19] Симфония получила название от места, для которого была написана и в котором исполнялась. Гора Луосто находится на территории национального парка Пюхя-Луосто (*Pyha-Luosto*). Ежегодно в августе она становится местом музыкального фестиваля. На одном из них, в 2003 году, прозвучала Двенадцатая симфония Ахо.

[20] Симфонии Калеви Ахо с Первой по Девятую достаточно подробно характеризуются в статье: Копосова 2011.

В какой степени данные сочинения симфоничны? Если составлять представление о жанре, исходя из его способности «подстраиваться» под изменения музыкальной среды (что и подразумевает «динамическая трактовка» жанра), то оценивать его нужно не с позиций соблюдения/несоблюдения тех или иных признаков, а, скорее, с точки зрения выполнения/невыполнения жанровых функций. Функциональная трактовка жанра в отечественной музыкальной науке предлагается Евгением Назайкинским. Совокупность функций, свойственную определенным жанрам, он объединяет в три группы: коммуникативные, тектонические и семантические (Назайкинский 2003: 96). Обозначим их в уже обсужденных симфониях, опираясь на обобщения относительно жанра симфонии, существующие в отечественной исследовательской литературе.

В отношении рассмотренных сочинений мы можем наблюдать сохранение каждой из этих функций, причем без существенных изменений. Так, симфонии демонстрируют привычную коммуникативную модель: звучат со сцены, исполняются оркестром разного состава, опираются на законченный нотный текст и т. д. С позиций тектоники они, как правило, реализуют идею семантической оппозиции[21], раскрывающуюся в пределах многочастного целого или в рамках одной части, то есть, содержат несколько дополняющих друг друга модусов, аналогичных классическим. Семантически они, так или иначе, связаны с идеей «эпизации индивидуального мироощущения», названной Марком Арановским сущностной для жанра (Арановский 1978: 15). Её транслирует не только музыка, но и авторские высказывания. Допустим, Ахо определяет суть своей деятельности так: «Всё мое творчество – это попытка понять, понять и проанализировать, почему мы такие, какие мы есть, почему мир таков, как он есть?» (Aho 1991: 5).

---

[21] Это свойство определяется как сущностное для симфонии в работах Марка Арановского (Арановский 1978) и Олега Соколова (Соколов 1988). Арановский одним из первых в отечественной музыкальной науке предложил рассматривать симфоническую композицию с точки зрения функций, выполняемых её частями. Таких функций он определил четыре и связал их с различными ипостасями Человека (главного объекта классико-романтической симфонии, по мысли ислследователя): I часть – человек действующий (*homo agens*), II часть – человек размышляющий (*homo sapiens*), III часть – человек играющий (*homo ludens*), IV часть – человек среди других людей (*homo communius*). Путем сравнения признаков разных частей Арановский пришел к выводу, что части симфонии дополняют друг друга (см.: Арановский 1978).

Не последнюю роль в сохранении характерных для симфонии функций и способов их реализации в данном случае играет тот факт, что оба автора – и Нурдгрен, и Ахо – придерживаются довольно традиционной эстетики. Если же композитор имеет более радикальные взгляды, облик симфонии меняется существенней. Так происходит, например, в творчестве Лейфа Сегерстама. Его симфонии нужно считать трансформирующими жанр.

Сегерстама по праву можно именовать композитором-рекордсменом. Кроме обширного симфонического массива[22], ему принадлежит внушительный корпус других произведений[23]. Композиторская продуктивность определяется оригинальным методом, вырабатываемым Сегерстамом на протяжении творческой жизни, он назвал его техникой свободной пульсации. По своей сути сегерстамова свободная пульсация представляет собой один из авторских вариантов алеаторики.

Примечательно, что в данном случае алеаторный проект реализуется преимущественно в симфонической сфере: Сегерстам известен как много и плодотворно выступающий дирижер[24]. Прекрасное знание ресурсов оркестра побудило композитора сориентировать поиск и реализацию принципов «свободной пульсации» в симфонической области.

Метод определили воззрения, абсолютизирующие интуитивное начало. По мысли Сегерстама, композитор – своего рода «терапевт, прислушивающийся к природе», а процесс сочинения связан с переводом в звучание импульсов, заимствованных в окружающем мире[25]. Среди самостоятельных или дополнительных названий в его опусах чаще других встречаются *Мысли* и *Впечатления*, заголовки, красноречиво говорящие о спонтанности охваченного ими содержания[26].

---

[22] На сегодняшний день в списке сочинений значится около 300 симфоний.

[23] Более 30 концертов (13 скрипичных, 8 виолончельных, 4 альтовых, 4 фортепианных, 3 для валторны), 30 квартетов, инструментальные и оркестровые опусы с иными жанровыми обозначениями.

[24] В его багаже работа с симфоническими оркестрами Австрийского, Датского, Шведского, Финского радио; филармоническими оркестрами Стокгольма, Хельсинки, земли Райнланд-Пфальц; различными оперными коллективами.

[25] *Composer / Conductor Leif Segerstam. A Conversation with Bruce Duffie*. http://www.kcstudio.com/segerstam.html (accessed 6 September 2013).

[26] Вот только некоторые из таких заглавий: *Мысли 1987 года* (*Thoughts 1987*), *Мысли 1988 года* (*Thoughts 1988*) и т. д.; *Ночные мысли* (*Nocturnal Thoughts*, 1992), *Впечатления от северной природы, № 1, глядя на загадочные скалы в глубине души темного леса ...* (*Impressions of Nordic Nature No. 1, looking at & into enigmatic*

Этапы реализации свободной пульсации таковы. Сначала Сегерстам опробовал в камерной музыке идею органичного музыкального калейдоскопа (рубеж 1960-х–1970-х): исполнения на основе авторских указаний, без нотной записи (своеобразный аналог интуитивных опытов Штокхаузена). Затем он переключился на разработку принципов встроенного дирижерского механизма (1980-е): игры оркестра без участия дирижера на основе звуковых ориентиров-маяков[27]. Наконец, Сегерстам пришел к концепции *Rosenkranz-form*: сложения нового текста на основе свободно компонованных фрагментов уже готового сочинения (начало 2000-х).

Симфония в рамках этой техники обретает целый ряд специфических черт. Композитор отказался от многочастного целого в пользу одночастной композиции, представляющей цепь звуковых нарастаний и спадов, имеющей примерно одну длительность[28].

Основой музыкальной ткани становятся сонорные пятна, образованные наложением узкообъемных линий или линий, связанных с движением по ярко характерным, красочным аккордам (увеличенным, уменьшенным трезвучиям, квинт-, квартаккордам), интервалам (ходы на уменьшенную октаву, септиму, тритон), звуко-рядам (целотоновому, симметричным и т. д.).

Сонорная ткань выливается в партитуры небольшого объема (6–8 страниц); они состоят из различных алеаторных блоков, имеющих приблизительный хронометраж и нежесткую синхронизацию партий между собой. Недетерминированная нотная запись, особенно в условиях исполнения без дирижера[29], может иметь разные варианты прочтения; следовательно, особую значимость приобретает каждая отдельная интерпретация[30].

---

cliffs & rocks deep in the souls of dark forests..., 1992)*;* Симфония № 28: *Симфонические мысли после смены тысячелетий* (Symphony No. 28: *Symphonic Thoughts after the Change of the Millenium*, 1999)*;* Симфония № 33: *Мысли в третьем тысячелетии* (Symphony No. 33: *Thoughts into the 3rd Millenium*, 1999) и т. д.

[27] На существующих видеозаписях симфоний Сегерстама видно, как оркестранты сами руководят процессом исполнения: привстают, подают определенные знаки.

[28] Все симфонии с Тридцать пятой по Шестьдесят первую – по 25 минут; с Шесть-десят третьей и до конца – по 24 минуты. «Эстетической мерой» служит продолжительность одночастной Седьмой симфонии Сибелиуса.

[29] Первое непосредственное указание на игру без дирижера имеет оркестровый опус *Закуска* № 2 (*Hors d'oeuvre* No. 2, 1998), после него такой тип исполнения станет нормой в сегерстамовой музыке для оркестра.

[30] Подробнее о симфониях Сегерстама, композиторской эстетике и методе свободной пульсации см.: Копосова 2014.

Таким образом, в музыке Сегерстама мы видим предельное преобразование облика симфонии. Причем, в сравнении с сочинениями, «переинтонирующими жанр», здесь существенно видоизменены не только внешние признаки, но и свойственные симфонии функции. Особенностью реализации коммуникативной функции здесь является исполнение без дирижера. Следовательно, координация между оркестрантами имеет неклассическую природу: они реагируют не на дирижерский жест, а на поведение друг друга, что свойственно, скорее, не оркестру, а ансамблю.

С точки зрения тектоники симфонии неделимы и уже не вмещают оппозиций. Хотя они строятся на чередовании звуковых нарастаний и спадов, целое имеет континуальный характер (это характерное свойство алеаторных композиций). Здесь, пожалуй, уместно говорить лишь об опосредованном воплощении особенностей изложения, характерных для симфонизма как такового. Объясняя природу этой категории, Борис Асафьев называет такие свойства: «[...] симфонизм наличествует там, где непрерывно поддерживается [...] формула музыкального динамизма, [...] когда каждая пройденная грань отмечается как характерно отличная своим внутренним напряжением от предыдущего состояния. Когда воспринимается ощущение непрерывности музыкального тока и влекущей вперед устремленности» (Асафьев 1972: 74). Емче и афористичней симфонизм характеризуется им как «непрерывное накопление качественного элемента инакости» (Асафьев 1972: 74).

Континуальные, сонорные по сути композиции своих симфоний Сегерстам мыслит как своего рода звуковые сюжеты, развертывающиеся как последование нескольких событий; в отдельных случаях он конкретизирует эти «сюжеты» в комментариях к собственным опусам[31]. Переходы-продвижения, лежащие в основе партитур Сегерстама, можно уподобить асафьевскому «накоплению качественного элемента инакости».

А вот с позиций семантических симфония остается сама собой: идея «эпизации индивидуального мироощущения» подтверждается в характерных подзаголовках, которые Сегерстам дает своим симфониям; напомним, среди них лидируют *Впечатления* и *Мысли*.

---

[31] Например, обсуждая содержание своей Тринадцатой симфонии, имеющей подзаголовок *Мгновения мира* (*Листок из оркестрового дневника* № 44), Сегерстам пишет: «Сочинение в целом – борьба воображения в лабиринте смешанной свободнотональной импровизации»; затем он довольно подробно описывает её звуковой сюжет, называя основные звуковые объекты (Segerstam 1989/1991).

Таким образом, сравнивая два варианта подхода к симфонии (связанных с переинтонированием её признаков и с их трансформацией), мы понимаем специфичность каждого из них, видим в каждом случае разный характер видоизменений жанровых функций симфонии. Это убеждает в плодотворности применения избранной нами систематики. Но самое главное – убеждает в жизнеспособности симфонии, в неисчерпанности потенциала, которым обладает этот жанр.

Symphony in the Finnish Music at the Turn of the 20th–21th Centuries: Version of Systematization

Irina Koposova

Summary

The contemporary Finnish symphony is the object that is attractive for research, but so far little studied. In comparison to European music where symphony moves to the periphery of a composer's creative work, Finnish music still remains committed to this genre. At the same time, Finnish composers demonstrate a systematic rethinking of the Classic-Romantic canon of symphony.

The Finnish music at the turn of the 20th–21th centuries is experiencing a real 'symphonic boom'. Both young and mature authors, who have not created symphonies before, turn to this genre; composers, who have already composed symphonies, increase their activity in this area.

After Sibelius, about 500 very diverse symphonies have been composed in the music of Finland. Finnish symphonies differ by themes, composition techniques, instrumentation, the choice of genre, and the general structure. Such an array of symphonies is difficult to generalize.

In order to systematize the processes that are going on in Finnish symphony one should apply the classification proposed by Yuri Kholopov concerning modern musical forms. The scholar offers to divide the classical structures into two types. One type is called *reintonation*, in which the basic features of 'old' forms are adapted to a new musical language. The other one is called *transformation*, in which the characteristics of classical forms are changed significantly (Холопов 2003: 128).

In the works of Finnish authors, symphonies where classical genre is changed prevail. The 'comprehensive' view on the symphonic tradition is common for them. The composers turn to the tradition's various branches according to their personal aesthetic feeling. For instance, Kalevi Aho, Aulis

Sallinen, etc., create in the traditions of the great symphony; Pehr-Henrik Nordgren, Fridrich Bruk, etc., compose music that is close to the symphonic poem. In many opuses we see a combination of symphony and other genres such as instrumental concerto, oratorio.

The symphonies with the common signs of the genre being transformed emerge in non-classical aesthetics and techniques. It can be observed in the music by Leif Segerstam. His symphonies are gradually adapting to the rules of the aleatoric.

A further study of the contemporary Finnish symphonies in the proposed way will result in important generalizations about the present state of the genre.

Литература и другие источники

Aho, Kalevi (1991). Zwei Bilder von der Welt. *Kalevi Aho. Symphonie Nr. 5, Symphonie Nr. 7*: CD ODE 765-2. Helsinki: Ondine, S. 4–6

Composer / Conductor Leif Segerstam. A Conversation with Bruce Duffie. http://www.kcstudio.com/segerstam.html (accessed 6 September 2013)

Dahlhaus, Carl (1974). Was ist eine musikalische Gattung. *Neue Zeitschrift für Musik* 10 (Oktober), S. 620–625

Heiniö, Mikko (1990). Sibelius, Finland and the symphonic idea. *Finnish Music Quarterly* 3/4, pp. 10–14

Jean Sibelius. Mit eigenen Worten. http://www.sibelius.fi /deutsch/omin_sanoin/ominsanoin_16.htm (accessed 30 June 2015)

Korhonen, Kimmo (1992). The Finnish symphony since independence. *Finnish Music Quar terly* 2, pp. 4–9

Schlüren, Christoph (2007). Kalevi Aho – Die Symphonie als musikalisches Drama im Kontext der heutigen Symphonik. ... *bevor wir alle ertrunken sind ...: der Sinfoniker Kalevi Aho*: Internationales Symposion, 2. März 2007 an der Konservatorium Wien Privatuniversität; Festschrift. Redaktion: Eveline Theiss, Peter Kislinger. Wien: Konservatorium Wien, S. 11–16

Segerstam, Leif (1989/1991). Symphony No. 13. *Leif Segerstam. Symphony No. 13. etc*. BIS-CD-484. Djursholm: Grammofon AB BIS, p. 3

Арановский, Марк (1978). *Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов*. Москва: Советский композитор

Асафьев, Борис (1972). *О музыке Чайковского*. Ленинград: Музыка

Булез, Пьер (2004). Шёнберг мертв. *Пьер Булез. Ориентиры I: избранные статьи*. Москва: Логос-Альтера, с. 83–90

Высоцкая, Марианна (1996). *К исследованию современного художественного мышления (на материале жанров симфонии и оперы 60–80-х годов)*. Автореферат диссертации. Москва: Российский государственный гуманитарный университет

Копосова, Ирина (2011). *Симфоническое творчество Калеви Ахо в контексте развития европейской симфонии*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing

Копосова, Ирина (2013). Повествовательная логика в Седьмой симфонии Пера Хенрика Нурдгрена. *Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия*. Москва: Нобель-Пресс, с. 283–290

Копосова, Ирина (2014). Феномен свободной пульсирующей композиции в симфониях Лейфа Сегерстама. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais* VI. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: DU Akadēmiskais apgāds *Saule*, 230.244. lpp.

Коробова, Анна (2007). *Теория жанров в музыкальной науке: история и современность*. Москва: Московская государственная консерватория

Корхонен, Киммо (2008). *Композиторы Финляндии от средневековья до наших дней*. Ювяскюля: Gummerus Kirjapaino Oy

Миронова, Анна (2000). *Эйноюхани Раутаваара. Эстетика и творчество*. Статьи и мате-риалы (сборник переводов). Дипломная работа. Петрозаводск: Петрозаводская консерватория

Назайкинский, Евгений (2003). *Стиль и жанр в музыке*. Москва: Владос

Нилова, Вера (2003). Музыкальное образование как транслятор традиций. Casus Sibelius Теодора В. Адорно. *Проблемы современной музыкальной культуры в образовательном контексте*: сборник материалов международной научно-практической конференции. Калининград: Страж Балтики, с. 13–18

Росс, Алекс (2012). *Дальше – шум. Слушая XX век*. Перевод с английского Михайла Калужского и Анны Гиндиной. Москва: Астрель: Corpus

Соколов, Олег (1988). *Морфологическая система музыки и её художественные жанры*. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского Университета

Холопов, Юрий (2002). Новые формы новейшей музыки. *Оркестр*. Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой. Москва: Издательство Московской консерватории, с. 380–393

Холопов, Юрий (2003). Предъем к музыкальной науке – XXI. *Новое видение культуры мира в XXI веке*. Владивосток: *Издательство Дальневосточного университета,* с. 126–128

Elements of the Secular in Church Music

Dr. phil. **Danutė Kalavinskaitė**
Associate Professor at Lithuanian Academy of Music and Theatre

Introduction

Church music in West Europe developed in the atmosphere of tension between the sacral and the secular. All that in the history of the Catholic Church was rejected as profane music that was considered as being inadequate to serve the purpose of church music (to educate, sanctify the believers, to help them focus on God) and evoked undesirable associations. Therefore, instrumental music was not tolerated in the first centuries of Christianity as it was played at pagan feasts. In the 14th century the means of expression of this kind of music were rejected, e.g., hoquet that evoked associations with secular activities (hunting, fighting, etc.), while in the 18th and especially in the 19th century elements of theatre or dance in church compositions were criticised and those instruments that created much noise and first of all were linked with secular entertainments (e.g., the percussion, the piano) were forbidden. The music was naturally developing in the direction of splendour and complexity. However, elaborate, complex and unusual music is not suitable for religious service as it attracts the listeners' attention to itself and interferes with their prayers.

In the 19th century, in the Cecilian Movement the sacral was only linked with the styles of early music. This understanding of music was greatly removed from the development of the general culture. The reform of Catholic liturgy initiated by the Second Vatican Council, the interrelation between European and non-European cultures, as well as globalisation – all that brought about the confusion and the disappearance of the importance of tradition and that the division line between the sacral and the secular became unclear in the second half of the 20th century. The latest documents of the Catholic Church deal with the issues of inculturation of faith and religious syncretism, while composers write masses with traditional sacral, profane and national elements.

The goal of the article: to analyse masses by contemporary Lithuanian composers, first of all Darius Lapinskas' *Missa di poveri* (1991) and Linas Rimša's *Missa lituana* (2006–2011) as the contemporary examples of collation and/or the blending of sacral and secular elements in the genres of church music, searching for the source and the meaning of this phenomenon, and

the theological message it carries (the conformity to the teachings of the Roman Catholic Church).

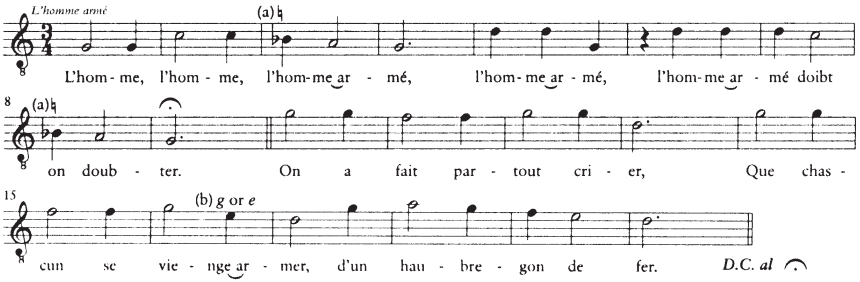
Key words: Roman Catholic Church, secular melody, mass cycle, Lithuanian church music, inculturation of religion, contemporary composers, traditional folk songs, Darius Lapinskas, Linas Rimša.

Roman Catholic Church's attitude to secular melodies and other profane elements in sacred music

Many documents by the hierarchs of the Catholic Church could be mentioned that criticise improper singing during Liturgy starting with Pope Leo IV's bull *Una res* (the mid-9th century), which threatened with excommunication if something else but Gregorian chant was sung (Hayburn 1979: 8–9). With music becoming more complicated and the appearance of multipart singing the choristers' wish to 'give a concert' instead praying[1] had to be fought against. In 1324 Pope John XXII in his papal bull *Docta sanctorum patrum* critically discussed various innovations in church music (e.g., complicated rhythm, hoquet), as they distracted the believers; he banned the use of texts in vernacular allowing polyphony to be sung only during solemnities, not every day. The 15th-century Guillaume Dufay's *Gloria ad modum tubae* has survived where the canon of two upper voices is accompanied by trumpet fanfares. Renaissance composers, as it is known, particularly liked the melodies of some secular compositions which they used as *cantus firmus* to base their motets or mass on. In this way the sacral and the profane in music were intertwined. One of the earliest cyclic *cantus-firmus* masses based on the

[1] In the 12th century St. Aelred expressed his vexation: "To what purpose is that terrible blowing of bellows, imitating rather the crash of thunder than the sweetness of the human voice? One sings low, another higher, a third higher [...] At one time the voice is strained, at another broken off. [...] When people see the lascivious gesticulation of singers and hear the meretricious alternations and shakings of the voices, they cannot restrain their laughter." Also, John of Salisbury, a bishop of Chartres in his *De nugis curialiam* wrote: "Bad taste has degraded even religious worship, bringing [...] into the recesses of the sanctuary a kind of luxurious and lascivious singing, full of ostentation," which enchants as though a choir of sirens (quotes from Hayburn 1979: 18, 19). Similar criticism was voiced in the mid-16th century, for instance, by Bishop Lindanus: "I remember [...] having paid great attention while they were singing so as to understand the words, but I did not succeed in understanding even one of them. It was all a mass of repeated syllabes and confused voices, one could not recognize anything in that vulgar shouting. It was crude bellowing, rather than chant" (Hayburn 1979: 102).

secular melody is Dufay's *Missa Se la face ay pale* (ca. 1450), where the composer used the melody created by him for the tenor part (for more see: Atlas 1998: 122–124). However, the song *L'homme armé* ("Armed Man"; Example 1) on which about forty mass cycles were based in the mid-15th–17th century became most popular[2].



Example 1. **The *L'homme armé* melody**

Among other compositions created on the non-plainchant subject in the 15th–16th century is Johannes Ockeghem's *Missa prolationis*, *Missa Fors seulement* (based on his rondeau), Jacob Obrecht's *Missa Fortuna desperata* (on Antoine Busnoys chanson), Josquin Desprez' masses on *Hercules Dux Ferrariae*, *Mahleur me bat*, *La sol fa re mi*, Henricus Isaac's *Missa carminum*, Orlando Lassus' masses on chansons *La, la maistre Pierre*, *Je ne demange*, etc.[3] In England in the 16th century even three composers (John Taverner, Christopher Tye, John Sheppard) wrote *cantus firmus* masses on the song *Western Wind*[4].

The Council of Trent in the mid-16th century banned all secular elements (also melodies) in liturgy[5]. At the same time Martin Luther included beautiful

[2] The melody taken from: Atlas 1998: 124–125. The author wrote: "(a) in some masses, the melody appears with a flat in its signature, in others without the flat; thus the tune circulated in both Mixolydian and Dorian modes; (b) some masses call for *g*, others for *e*" (Atlas 1998: 148). For more on the origin of the melody see: Atlas 1998: 149–150.

[3] In the 16th century the technique of parody flourished (*missa parodia* or *missa ad imitationem*); approximately half of masses were written on secular models.

[4] For more see: Atlas 1998: 539–540.

[5] The Session XXII (17 September 1562; *Decree Concerning the Things to be Observed, and to be Avoided, in the Celebration of Mass*): "They shall also banish from churches all those kinds of music, in which, whether by the organ, or in the singing, there is mixed up any thing lascivious or impure; as also all secular actions;

secular melodies in Protestant church hymnals[6]. However, he saw to it that the same melody was not sung with both sacred and profane words.

In the 17th century, Pope Alexander VII (the decree *Piae sollicitudinis*, 1657)[7], in the 18th century, Pope Benedict XIV (the encyclical *Annus qui*, 1749)[8] were also against the profane (that was expressed through theatre and dance elements) in the sacred space. Although, most of baroque and classicist liturgical compositions were written in the 'stylus ecclesiasticus', nevertheless church music was greatly influenced by opera and concert symphonic genres. For instance, in the 18th century a choir, soloists and an orchestra sang and played at mass; arias, duets and instrumental introductions were performed; the sonata form, expanded fugues and others were used[9]. The

vain and therefore profane conversations, all walking about, noise, and clamour, that so the house of God may be seen to be, and may be called, truly a house of prayer." *The canons and decrees*, 1848, p. 161. http://history.hanover.edu/texts/trent/ct22.html (accessed 20 September 2015).

[6] For instance, the chorale's *In dir ist Freude* melody was 'borrowed' from Giovanni Giacomo Gastoldi' *Balletti* collection, the chorale *Wenn wir in höchsten Nöten sein* is linked to French folklore through the Huguenot Geneva Psalter (*Genfer Psalter*, 1547), while the funeral chorale *Herzlich tut mich verlangen* (which in Johann Sebastian Bach's St Matthew's Passion became the choral *O Haupt voll Blut und Wunden*) originated from the composer Leo Hassler's love song *Mein G'müt ist mir verwirret*; etc. (Schweitzer 1905: 17–19). https://archive.org/details/jsbachvolume1002520mbp (accessed 20 September 2015).

In the works by Martin Luther – for instance, a draft of the treatise *Περι της μουσικης – Peri tes mousikes* ("About Music", 1530, in Greek), *Encomion musices* ("Panegyric on Music", 1538), introductions to hymnals and other musical publications – he called music a wonderful gift from God that encouraged him to preach; it gladdened the souls, drove away the devil, reduced frenzy, avidity, haughtiness and other vices, and put it in the second place after theology (Atlas 1998: 511–512).

For the introductions to some hymnals and the texts of Luther's hymns see: Luther, Martin. *Gedichte*. http://www.zeno.org/Literatur/M/Luther,+Martin/Gedichte/Die+Gesangbuchvorreden (accessed 20 September 2015).

[7] "Music which imitates dance music and profane rather than ecclesiastical melody must be excluded, and must be banished from the churches" (Hayburn 1979: 77).

[8] "[…] there is certainly no one who does not desire a certain difference between ecclesiastical chant and theatrical melodies, and who does not acknowledge that the use of theatrical and profane chant must not be tolerated in churches" (Hayburn 1979: 96).

[9] Sometimes world realities were inserted into masses – in Joseph Haydn's *Missa in tempore belli* ("Mass in Time of War") also called *Paukenmesse* ("Kettledrum Mass"), in the *Benedictus* and *Agnus Dei* movements the musical echoes of a battle (timpani strokes, ominous drum beats, wind fanfares, etc.) can be heard.

art of romanticism was even more removed from the criteria of the Catholic Church; therefore the conviction was becoming stronger and a church reform was necessary "to purify it from the corruption of secular influence and triviality" (Dyer 2001: 558), and the Cecilian Movement started up. In various 19th-century decrees and instructions, mostly meant for Italian churches noise-producing instruments (percussion, piano, etc.) were insistently and repeatedly banned as they must have been widely spread, as well as secular-style music (forms, performing techniques, extreme tempos, dance music) [10]. The most important document that regulated church music before the Second Vatican Council – *Motu proprio Tra le sollecitudini* ("On the Restoration of Sacred Music", 1903)[11] by Pope Pius X – completed the liturgical music reform.

Events in the 19th–20th century: the consolidation of national identity and the liturgical reform

The increased importance of national identity, the formation of nation-states in the 19th – early 20th century influenced not only secular but also church music[12]. Composers included folk melodies (religious and secular) in

[10] For example, Cardinal C. Patrizi's decrees (1856): "Drums, kettle-drums, cymbals, and all instruments of percussion which have not hitherto been in use or which are too noisy, are not to be employed." "We forbid arias, duets, trios, etc. which are similar in their character and tendency to theatrical pieces or other profane music. We forbid recitative, the parlante style, or any similar modes of execution." Instruction *Ordinatio quoad sacram musicam* (1884): "11. It is strictly forbidden to play in church even the minutest portion of theatrical or operatic selections of all dances whatsoever, such as polkas, waltzes, mazurkas, minuets, rondos, […] quadrilles, contredances, polonaises, etc., and of profane pieces, e.g., national hymns, popular airs, love and comic songs, ballads, etc." (Hayburn 1979: 135, 136, 138). Unsuitable music was not only unwelcome in Italy: in Vilnius too, at the end of the 19th century "organists would play the waltz, the polka, the Cossack dance during wedding ceremonies, while soloists at Vilnius Cathedral, forgetting themselves, would sing in Italian too; sometimes arranged opera arias were performed […], the ritual was neglected" (Palionytė-Banevičienė 2002: 50–51).

[11] See *The Catholic Liturgical Library*. http://www.catholicliturgy.com/index.cfm/FuseAction/DocumentContents/Index/2/SubIndex/17/DocumentIndex/360 (accessed 20 September 2015).

[12] At the end of the 19th century in Lithuania and among Lithuanian émigrés the number of choirs began to increase, it was popular to sing in Lithuanian at various services (in church after mass, at home, outside at a cross, etc.), during funerals, pilgrim travels; organists created hymns or adapted Lithuanian texts to well-known melodies.

their compositions. The first Lithuanian masses appeared in 1886 (Juozas Kalvaitis' mass *Pulkim ant kelių* – "Let's Fall on Our Knees") and in 1899 (Mykolas Racevičius-Račas' mass *Po kojų Tavo sosto* – "At the Feet of Your Throne"); later, about 1920, Teodoras Brazys wrote two masses in Latin on the melodies of popular Lithuanian hymns (*Pulkim ant kelių* – "Let's Fall on Our Knees", *Jėzau, prie manęs ateiki* – "Jesus, Come to Me"). Lithuanian religious hymns were usually sung not only at non-liturgical worship, but also at Low Mass (*Missa lecta*), while in the documents of the Catholic Church of the first half of the 20th century concerning music it is seen that those hymns were more appreciated (although forbidden in Solemn Mass)[13].

The Second Vatican Council (1962–1965) opened doors to new church music set to liturgical texts in national languages. Care was taken of the inculturation of religion, in the belief that every person can worship Jesus keeping to their cultural traditions[14]. The liturgical reform "has stimulated a plethora of functional mass music using a variety of accessible styles, some popular and some genuinely ethnic, generally local in production and use" (Denis, Harper 2001: 83). Folk, Hootenanny and similar masses[15] were composed, e.g., Congolese folk music mass (*Missa Luba*, 1958), Ariel Ramírez's *Missa Criolla* (1964), Ricardo Fernández de Latorre and José Torregrosa's *Missa Flamenca* (1966), Ray Repp's *Mass for Young Americans (*1966). Therefore, music close to folklore or even popular music prevailed in the Catholic Church liturgy, even though it was specified in the documents –

[13] For instance, Pope Pius XII in his encyclical *Mediator Dei* (1947) encourages to support communal hymn singing (in Latin and native languages), while in his encyclical *Musicae sacrae disciplina* (1955) "religious music also called folk music" is already called a branch of sacred music.

[14] Although religious inculturation issues (liturgy in the mother tongue including) appeared in the Catholic Church in the 16th century (from the time of missions in the Far East, e.g., Francis Xavier in India and Japan; Matteo Ricci in China), at the same time they were blocked by the struggle against the Reformation, and not until the 20th century were wider directions given about how and where this inculturation must be conducted. For example, see the instruction *Varietates Legitimae: Inculturation and the Roman Liturgy* (1994). Fourth Instruction for the Right Application of the Conciliar Constitution on the Liturgy. Congregation for Divine Worship and the Discipline of the Sacraments. http://www.adoremus.org/doc_inculturation.html (accessed 20 September 2015).

[15] Folk mass – a mass in which folk music is used as part of the service instead of traditional liturgical music. For more on folk mass in the second half of the 20th century in Africa, North and South America, its ties with liberation theology as well as the relationship with the reform of the liturgy of the Catholic Church see: Scruggs 2005.

e.g., *Musicam sacram* (1967), *Liturgicae Instaurationes* (1970), *Ecclesia de Eucharistia* (2003), *Redemptionis Sacramentum* (2004) – to avoid it as being unreserved, banal, as well as other profane features, the instruments used should not be perceived as profane either[16]. At the turn of the 20th and the 21st century there was a stern warning in the instructions of the Catholic Church to beware of religious syncretism[17] – merging Christianity with local beliefs that can be expressed through folklore (and other non-Christian culture elements).

Lithuanian composers, organists, monks and nuns, who emigrated from Lithuania before the Soviet occupation (the largest Lithuanian communities were established in the USA), in the second half of the 20th century also began to compose 'folk' masses and hymns that were necessary for the renewed liturgy, at the same time to keep up Lithuanian identity far from the homeland. For instance, Alfonsas Mikulskis (1909–1983) wrote the national mass *Už kenčiančią Lietuvą* ("For Suffering Lithuania", 1976) (Mikulskis 1996). According to his wife Ona Mikulskienė, who arranged the mass for kanklės (zither) orchestra, "my husband's aim was to write such mass that Lithuanians who prayed in the churches of strange countries, upon hearing their national melodies, could transfer themselves in their minds to their native church, that their souls would be elevated – the hearts would thrill with joy, that the days of the immigrants would be brighter. After the mass all rose up and there was a long, warm applause. [...] Many times the national mass "For Suffering Lithuania" was performed in America and later in the homeland that was independent again" (Kačerauskienė 2007).

[16] "Furthermore, it is altogether to be avoided that the celebration of mass should be carried out merely out of a desire for show, or in the manner of other ceremonies including profane ones, lest the Eucharist should be emptied of its authentic meaning" (*Redemptionis Sacramentum*, §78). "[…] limited in number and suited to the region and to community culture, they [musical instruments] should prompt devotion and not be too loud" (*Liturgicae Instaurationes*, §3c).

[17] "[79.] Finally, it is strictly to be considered an abuse to introduce into the celebration of Holy Mass elements that are contrary to the prescriptions of the liturgical books and taken from the rites of other religions." *Redemptionis Sacramentum: On Certain Matters to be Observed or to be Avoided Regarding the Most Holy Eucharist* (2004). Instruction. Congregation for Divine Worship and the Discipline of the Sacraments. http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20040423_redemptionis-sacramentum_en.html (accessed 20 September 2015).

Also see *Varietates Legitimae* (1994), §32, §39, §47; *Instrumentum laboris* (2005), §34, §80–81. http://www.vatican.va/roman_curia/synod/documents/rc_synod_doc_20050707_instrlabor-xi-assembly_en.html (accessed 20 September 2015).

Secular elements in religious works by contemporary Lithuanian composers

When Lithuania regained independence after Soviet occupation, Lithuanian composers began to create religious music. Some of compositions contain secular elements. Among concert masses[18] there is Remigijus Merkelys' *Missa L'homme armé* for mixed eight-part choir *a cappella* (1991), where the composer continues the tradition of using a popular renaissance melody in mass (in this case as a migrating *cantus firmus*, see Example 2); among experimental mass cycles there is Gintaras Sodeika's *Reconstruction* (*Requiem*) for vocal group, trumpet and tape (1998), where Gregorian chant is heard together with jazz improvisations[19], Jonas Tamulionis' *Missa Africana* (2005), Algirdas Martinaitis' *Summa* ("Animals' Mass", 2012) where sacral text becomes profane and meaningless[20]. Two mass cycles were also composed employing Lithuanian folk songs: Darius Lapinskas' *Missa di poveri* for the soprano, the guitar, the recorder and the piano (1991) and Linas Rimša's *Missa lituana* for mixed choir (2006–2011).

Example 2. **Remigijus Merkelys*: Missa L'homme armé*, *Sanctus*, bars 21–25: *cantus firmus* (*L'homme armé*) moves from the second alto to the first bass**

[18] For the categories of masses by contemporary Lithuanian composers see: Калавинскайте 2015: 293–295.

[19] The composer himself describes his music as "academic techno" – a whimsical combination of traditional musical values with new technologies. The works of Sodeika often combine elements of minimalism and jazz, and are not void of bizarre

Darius Lapinskas (1934–2015), the composer of operas and other stage works, conductor and director, belongs to those Lithuanians who had to leave the homeland[21]. Besides the contemplative expressionism (more characteristic for Vytautas Bacevičius and Jeronimas Kačinskas), "in America the Lithuanian-American composers Jonas Švedas and Darius Lapinskas created their conflicting, tensely contrastive music"[22], avant-garde plays and compositions. The expressive, hard to intone musical language of Lapinskas' *Missa di poveri* is softened by typical intonations of Lithuanian folk songs (minor trichord, tetrachord; see Example 3).

The composer inserts songs in prayers (see Examples 4a, 4b); they can be heard in the introduction and the end of the cycle and are repeated like refrains (Table 1)[23].

---

humour and self-irony. For more see: *Gintaras Sodeika*. http://www.mic.lt/en/database/classical/composers/sodeika/ (accessed 20 September 2015).

[20] According to the composer, "*Summa* [for descant or soprano, tenor, baritone, mixed choir and symphony orchestra] is an incomplete mass consisting of *Credo*, *Agnus Dei* and *Ite, missa est* which emphasises the main theme of the piece, the diffusion of the community as words of faith start turning to "animalisms" and linguistic confusion, or *confusio linguarum* after Umberto Eco. In this part, the meaningless text by the Babylonian king Nimrod (*Rafel mai ameche zabi almi*) is being elevated to the "meaningfulness" of the canonical text of the mass which takes us closer to freakish perversions when stupidity and the St. Idiotism is demonstrated publicly. In addition to that text, my own-made 'cattle-ish' sound-words are used alongside the quotes from George Orwell and the Revelation to Saint John." See: Baublinskienė, Ambrasaitė. Baublinskienė, Beata, & Ūla Ambrasaitė (2012). *Gaida: 22nd International Contemporary Music Festival* (19–27 October 2012, Vilnius). Booklet. http://www.muzikosantena.lt/uploads/Gaidos%20bukletai/Gaida2012.pdf (accessed 20 September 2015).

[21] From 1950 until his death Darius Lapinskas mostly lived in the USA (in 1957–1965 he studied and worked in Germany). Although at the end of the 20th century he participated in the cultural life of Lithuania, became an honorary member of the Lithuanian Composers' Union, and in 1994 and 1995 he taught at the Lithuanian Music Academy (now the Lithuanian Academy of Music and Theatre), there is very little information about the composer's works; there are also no scores of his music in Lithuania.

[22] Venclauskas, Loreta (1990). Modern twentienth-century Lithuanian music. *Lituanus: Lithuanian Quaterly Journal of Arts and Sciences* 6 (3). http://www.lituanus.org/1990_3/90_3_06.htm (accessed 20 September 2015).

[23] In the songs, requests prevail (the Sun is asked to rise, set down, warm up the earth, dry the dew; God is asked to grant a clear day); there are themes of hard life

Example 3. **Typical 'Lithuanian' intonations in the introduction and the coda of Darius Lapinskas' *Missa di poveri* – the song *Lydu laidu saulelė* ("The Dear Sun is Setting")**

Example 4a. **Darius Lapinskas, *Missa di poveri*, the beginning of the *Kyrie***

and losses ("it was hard all my life", "my dear father is buried on a high hill", "my dear brother rode to war"). Therefore, the entire mood is that of grief and realisation of one's hard life.

Example 4b. **Darius Lapinskas, *Missa di poveri*, *Credo***
([...] *et incarnatus est* [...] *ex Mariae Virgine*)

From the theological point of view, such parallels in the text when the "dear Sun", which is addressed to as though a living being, and is as if identified with the Lord ("asked the Sun *Kyrie eleison* [...]; Dear Sun, dear Mother, rise! [...] *Gloria in excelsis* [...]") are the distortion of Christian faith by pantheism due to which God's image is degraded and acquires visible and audible expressions. However, this mass cycle by Lapinskas can be interpreted as two parallel lines: the nostalgia that an expatriate (who was forced to leave his country) feels does not go away until his death, it lives (just as his childhood memories) in his prayers, too.

Table 1.

Darius Lapinskas, *Missa di poveri*: Lithuanian songs in mass movements

• *Kyrie eleison*	• ***Lydu laidu saulelė*** *Vaikštinėjo tėvelis po barelį*
• *Gloria*	• *Saulele motule, užtekėk*
• *Credo*	• *Vargau vargelį visą amželį Mano tėvelis aukštam kalnely Kad duot Dievulis giedrą dienelę*
• *Sanctus*	• *Karvytės mano ralio*
• *Benedictus*	• *O mano brolelis į karužę jojo*
• *Agnus Dei*	• *Saulele motule, nusileisk Kad duot Dievulis giedrą dienelę* ***Lydu laidu saulelė***

According to **Linas Rimša** (b. 1969), a representative of the younger generation, he likes "to combine elements and things that do not seem to have anything in common", searching for unexpected associations[24]. The composer wanted to link five movements of *Missa lituana* with five Lithuanian folk songs from different regions of the country[25]. Gintautas Venislovas, the leader of the choir *Brevis*, who conducted this composition claims that Rimša based it on the principles of renaissance composers when "a secular song and a sacral text are heard at the same time". Everyday things and the Church exist side by side, they are connected, and do not contradict one another. Therefore, why could not a folk song be part of a prayer?[26]

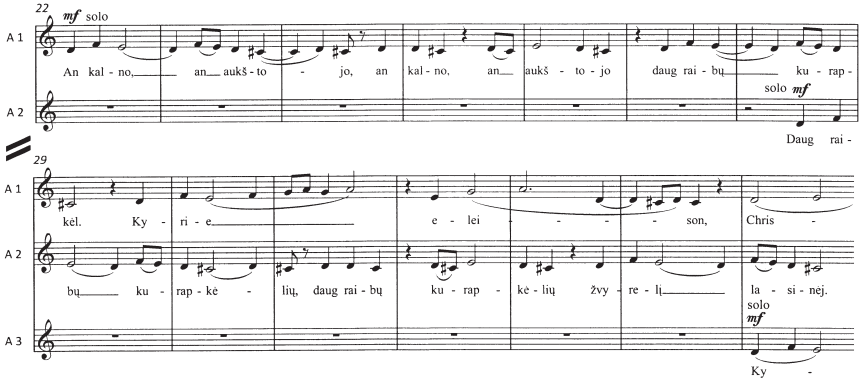
Lapinskas inserts and integrates songs into the prayers in his mass, while Rimša exposes songs in parallel adapting their melodies to the words of

[24] Kučinskaitė, Jūratė. *Linas Rimša*. http://www.mic.lt/en/database/classical/composers/rimsa/#bio (accessed 20 September 2015).

[25] In the *Kyrie* the *An kalno an aukštojo* ("On a Hill, on a High Hill") from Suvalkija is heard, in the *Gloria* – the sutartinė (polyphonic chant) *Aš kanapį sėjau* ("I Planted Some Hemp") from Aukštaitija; *Credo* has the Samogitian lament *Mirė muona motinelė* ("My Dear Mother has Died"); *Sanctus* includes the song *Bernelio mano juodos akelės* ("My Beloved's Eyes are Black") from Lithuania Minor; in *Agnus Dei* the song *Pūtė vėjas ąžuolą ąžuolėlį* ("The Wind Blew at the Oak Tree") from Dzūkija is included.

[26] *Marijos radijas* (Radio Maria), programme *Musica sacra* (27 June 2014) recording. http://www.marijosradijas.lt/radijo-laidos/pokalbiai/48763-2014-06-27-10-00-musica-sacra.html (accessed 20 September 2015). The approach by Gintautas Venislovas is only partly correct: renaissance composers employed secular melodies in their sacred music by adapting to them a canonical text, while secular words were not heard in Church.

liturgy. In the *Kyrie* (Example 5) and the beginning of the *Gloria*[27] the composer employs the canon.



Example 5. **Linas Rimša, *Missa lituana*, *Kyrie*, bars 22–42**

In other movements of *Missa lituana* (in the middle of the *Gloria* – Example 6; in *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*) the liturgical text sounds like a counterpoint of a Lithuanian folk song.

Example 6. **Linas Rimša, *Missa lituana*, *Gloria*, bars 69–72**

[27] The sutartinė in the *Gloria* is a canon per se. For this polyphonic chant see: Račiūnaitė-Vyčinienė 2006.

In the *Credo*, the Samogitian lament is accompanied by the recitative that is exposed as though it was a free mensural canon (voices move along in different rhythmical duration; Example 7).

Example 7. **Linas Rimša, *Missa lituana*, *Credo*, bars 40–47**

Besides folklore the composer included into his mass one more secular element – rhythmic applause, stamping and the percussion that are linked with dance (*Gloria* and *Sanctus*; see Example 8). Clear rhythm, as we know from the history of the church music, was never welcome in the Roman Catholic Church, while applaud and separate dance elements are now allowed only for those people, for whom it is a natural way of expression[28].

[28] *Varietates Legitimae* (Fourth Instruction for the Right Application of the Conciliar Constitution on the Liturgy, 1994): "42. Among some peoples, singing is instinctively accompanied by handclapping, rhythmic swaying and dance movements on the part of the participants. Such forms of external expression can have a place in the liturgical actions of these peoples on condition that they are always the expression of true communal prayer of adoration, praise, offering and supplication, and not simply a performance." http://www.adoremus.org/doc_inculturation.html (accessed 20 September 2015).

About the liturgical dance also see: The religious dance – an expression of spiritual joy. *The Canon Law Digest* VIII, pp. 78–82; On "liturgical dance". *Adoremus*, Society for the Renewal of the Sacred Liturgy. http://www.adoremus.org/Dance.html (accessed 20 September 2015).

Example 8. **Linas Rimša, *Missa lituana*, *Sanctus*, bars 87–93**

Despite the combination of musical elements of different nature, as well as the rather complex counterpoint technique *Missa lituana* is consonant and (just as many other compositions by Rimša) seems to be close to the aesthetics of new tonality. Due to the use of folk melodies Rimša's *Missa lituana* is related to Catholic folk mass that became popular in the early 1960s. However, the goal of the latter was to involve all the participants in celebration, while Rimša's cycle is a concert composition meant to be sung by the choir that, when divided into several groups, is placed around the listeners. Both the composer and the performers of *Missa lituana* fully realise that the music could not be performed in liturgy, unless a special worship should be held for a folklore festival participants.

***

The history of church music shows that the Catholic Church hierarchs were constantly involved in a fight against secular elements in music for worship. However, composers of West Europe of different centuries were fascinated by it. In the 16th century, Protestant churches started to use secular melodies in Christian practices. According to the musicologist Giedrius Gapšys, Catholics have long held the belief that certain music such as 'musica sacra' was formed "not for utilitarian psychological or other reasons, not by man's will but by Divine Revelation", while Protestants on the contrary considered 'sacrum' as a matter of consent among people (Gapšys 1991: 43–44). The Second Vatican Council that changed the relationship between the participants in liturgy and allowed national features in many liturgical elements (except the obligatory liturgical texts and the priest's actions) opened

the way to liturgy for such music, which earlier was considered as non-sacral. On the one hand, such 'turn towards Protestantism' of the centuries-long Catholic attitude determined the divide between Catholics and endless controversy about the sacral nature of church music; on the other hand, composers were allowed to conduct various experiments, the results of which were seldom suitable for liturgical services, however they were aesthetically valuable and could suggest new ideas for creators of liturgical music or are interesting from other viewpoints.

Laicīgie elementi baznīcas mūzikā

Danute Kalavinskaite

Kopsavilkums

Šajā rakstā galvenā uzmanība veltīta lietuviešu komponistu – lielākoties laicīgās mūzikas autoru – mesu analīzei. Darjus Lapinska *Missa di poveri* un Lina Rimšas *Missa lituana* aplūkoti kā piemēri sakrālo un laicīgo elementu mijiedarbei baznīcas mūzikā; tiek pētīta šī fenomena izcelsme un nozīme, kā arī tajā ietvertais teoloģiskais vēstījums.

Ir zināmi vairāki katoļu baznīcas izdoti dokumenti, kuri kritizē kā *nepieņemamu* dziedāšanu liturģijas laikā. Piemēram, pāvesta Leona IV bulla *Una res* (9. gs. vidus) draudēja ar ekskomunikāciju, ja baznīcā tiks dziedāts jebkas cits, izņemot gregoriskos korāļus. Tomēr mūzika pamazām kļuva daudzveidīgāka un sarežģītāka, popularitāti sāka iemantot daudzbalsība; un baznīca nolēma cīnīties pret kordziedātāju vēlmi sniegt koncertus, nevis lūgties. Laicīgos elementus katoļu baznīcas mūzikā kritizēja arī pāvests Jānis XXII savā 1324. gada bullā *Docta Sanctorum Patrum*. Renesanses komponistiem bija tuvas vairākas laicīgu dziesmu melodijas, kuras viņi izmantoja kā *cantus firmus* – pamatu savām mesām un motetēm. 16. gadsimta vidū Tridentas koncils aizliedza jebkādus laicīgos elementus baznīcas mūzikā. Tajā pašā laikā Mārtiņš Luters protestantu dziesmu grāmatās iekļāva vairākas skaistas laicīgās melodijas. Tomēr viņš neatļāva vienu un to pašu melodiju dziedāt gan ar sakrālu, gan laicīgu tekstu.

Arī pāvests Aleksandrs VII 17. gadsimtā un pāvests Benedikts XIV 18. gadsimtā nosodīja laicīga materiāla (t. sk. teātra un dejas elementu) iekļāvumu sakrālā kompozīcijā. Romantisma māksla vēl vairāk attālinājās no katoļu baznīcas pieņemtajiem kritērijiem; tādējādi baznīcas pārstāvjos sāka rasties pārliecība, ka nepieciešamas reformas, lai *šķīstītu* baznīcu no laicīgām ietekmēm un ikdienišķuma. Vairākos 19. gadsimta baznīcas dekrētos

un instrukcijās tika aizliegti tādi mūzikas instrumenti kā bungas un klavieres; bija mēģinājumi aizliegt arī atskaņot baznīcā laicīgo mūziku vispār. Pats svarīgākais dokuments, kas regulēja baznīcas mūziku pirms Otrā Vatikāna koncila – pāvesta Pija X *Motu proprio Tra le sollecitudini* (1903) – noslēdza šī perioda liturģiskās mūzikas reformas.

19. gadsimtā un 20. gadsimta sākumā arvien lielāku popularitāti guva nacionālās identitātes ideja; tā ietekmēja gan laicīgo, gan baznīcas mūziku. Lietuviešu komponisti sacerēja reliģiskas kompozīcijas uz lietuviešu sakrālo dziedājumu pamata. Otrais Vatikāna koncils (1962–1965) nolēma, ka baznīcas mūzikā ir pieņemami lietot tekstus nacionālajās valodās. Noritēja reliģijas integrācija nacionālajās kultūrās; tās pamatā bija ideja, ka ikviens var pielūgt Jēzu saskaņā ar savas kultūras tradīcijām. Dažādos pasaules reģionos tika sacerētas tautasdziesmās sakņotas mesas (piemēram, *Missa Luba*, *Missa Criolla*, *Missa Flamenca* u. c.). Tomēr 20./21. gadsimta mijā tapušie baznīcas dokumenti (t. sk. *Varietates Legitima*[29], *Redemptionis Sacramentum*[30]) pauda negatīvu attieksmi pret reliģisko sinkrētismu – kristietības apvienošanu ar dažādiem tautas ticējumiem, kas bieži vien nav saistīti ar kristietību.

Vairāki lietuviešu komponistu reliģiskie darbi ietver laicīgus elementus. Piemēram, Remigijs Merķelis savā koncertmesā *Missa L'homme armé* (1991) ir turpinājis renesanses tradīciju laicīgo melodiju izmantojumā. Ģintara Sodeikas eksperimentālajā mesā *Rekonstrukcija* (*Rekviēms*, 1998) sastopas gregoriskie dziedājumi un džeza improvizācijas. Var minēt arī tādus darbus kā Jona Tamuļoņa *Missa africana* (2005), Aļģirda Martinaiša *Summa* (2012), Darjus Lapinska *Missa di poveri* (1991) un Lina Rimšas *Missa lituana* (2011).

Lapinska *Missa di poveri* ekspresīvo, sarežģīti intonējamo mūzikas valodu vieglāk uztveramu vērš tipiskas lietuviešu tautasdziesmu intonācijas. Komponists lūgšanās iekļauj dziesmas; tās skan cikla ievadā, noslēgumā un tiek arī atkārtotas kā piedziedājumi. Raugoties no tīri teoloģiskā viedokļa, paralēlismi, piemēram, "dārgās Saules" personifikācija (asociācijas ar to Kungu), neatbilst kristietības garam un tuvina to panteismam: Dieva tēls tiek degradēts, piedēvējot tam dažādus vizuāli un audiāli tveramus veidolus. Taču

[29] *Varietates Legitimae* (Fourth Instruction for the Right Application of the Conciliar Constitution on the Liturgy, 1994). http://www.adoremus.org/doc_inculturation.html (accessed 20 September 2015).

[30] *Redemptionis Sacramentum: On certain matters to be observed or to be avoided regarding the Most Holy Eucharist* (2004). Instruction. Congregation for Divine Worship and the Discipline of the Sacraments. http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20040423_redemptionis-sacramentum_en.html (accessed 20 September 2015).

būtībā Lapinska mesu var interpretēt kā divu paralēlu līniju līdzāsnostatījumu: no valsts izraidītam cilvēkam nostalģija saglabājas līdz mūža beigām; tā dzīvo arī viņa lūgšanās.

Rimša savā *Missa lituana* pielāgo laicīgās melodijas liturģiskajam tekstam. Līdztekus folklorai mesā ir iekļauti vēl citi laicīgi elementi – ritmiski aplausi, kāju sišana un dažādi ar deju saistīti perkusīvi efekti. Romiešu katoļu baznīca nekad nav atzinusi tīru ritmu, tomēr aplaudēšana un atsevišķi deju elementi ir pieļaujami tiem ticīgajiem, kuriem tas ir dabisks jūtu izpausmes veids. Tautas melodiju izmantojums vērš Rimšas *Missa lituana* līdzīgu katoļu tautas mesai, kura kļuva populāra pagājušā gadsimta 60. gados. Tomēr tautas mesas mērķis bija iesaistīt svinībās pilnīgi visus dalībniekus, kamēr *Missa lituana* ir koncertdarbs; to dzied koris, kas tiek sadalīts vairākās grupās, kuras savukārt izvietojas apkārt klausītājiem. Šī mesa nav piemērota liturģijai – to varētu izpildīt tikai speciālā lūgšanā kāda folkloras festivāla ietvaros.

Otrais Vatikāna koncils izmainīja liturģijas dalībnieku savstarpējās attiecības; tika pieļauts, ka liturģijā var izpausties tādi elementi, kas agrāk tika uzskatīti par nepietiekami sakrāliem, piemēram, nacionāla pacilātība. Laicīgajiem komponistiem tika atļauts veikt dažādus eksperimentus, kuru rezultāti reti kad ir saskaņā ar reliģiskajām tradīcijām; tomēr to estētiskā vērtība ir augsta, un tie tradicionālās liturģiskās mūzikas komponistiem piedāvā jaunas idejas un skatpunktus.

References

Atlas, Allan W. (1998). *Renaissance Music in Western Europe, 1400–1600*. The Norton Introduction to Music History. New York, London: W. W. Norton & Company

Baublinskienė, Beata, & Ūla Ambrasaitė (2012). *Gaida: 22nd International Contemporary Music Festival* (19–27 October 2012, Vilnius). Booklet. http://www.muzikos antena. lt/uploads/Gaidos%20bukletai/Gaida2012.pdf (accessed 20 September 2015)

Dyer, Joseph (2001). Roman Catholic Church music. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, executive editor John Tyrrell. 2nd edition. Vol. 21. London: Macmillan, pp. 544–570

Gapšys, Giedrius (1991). "Musica sacra": Paskutiniųjų metų žingsniai Lietuvoje. *Regnum: Kūryba ir kriterijai* I. Vilnius, p. 42–47

Gintaras Sodeika. http://www.mic.lt/en/database/classical/composers/sodeika/ (accessed 20 September 2015)

Hayburn, Robert F. (1979). *Papal Legislation on Sacred Music, 95 A.D. to 1977 A.D*. Collegevile, Minnesota: The Liturgical Press

Kačerauskienė Aldona. Kanklių karalienė pradėjo 103-iuosius gyvenimo metus. *XXI amžius*. Krikščioniškos minties, kultūros ir visuomenės laikraštis. 2007 02 21,

Nr. 14 (1511). http://www.xxiamzius.lt/numeriai/2007/02/21/laikzmon_02.html (accessed 20 September 2015)

Kučinskaitė, Jūratė. *Linas Rimša*. http://www.mic.lt/en/database/classical/composers/rimsa/#bio (accessed 20 September 2015)

Luther, Martin. *Gedichte*. http://www.zeno.org/Literatur/M/Luther,+Martin/Gedichte/Die+Gesangbuchvorreden (accessed 20 September 2015)

Marijos radijas (Radio Maria), programme *Musica sacra* (27 Juny 2014) recording. http://www.marijosradijas.lt/radijo-laidos/pokalbiai/48763-2014-06-27-10-00-musica-sacra.html (accessed 20 September 2015)

McKinnon, James W., et al. (2001). Mass. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, executive editor John Tyrrell. 2nd edition. Vol. 17. London: Macmillan, pp. 59–85

Mikulskis, Alfonsas (1996). *Tautinės mišios už kenčiančią Lietuvą*. Natos. Mišriam keturių balsų chorui pritaikė Gediminas Purlys. Vilnius: Lietuvos muzikų draugija

On "Liturgical Dance". *Adoremus, Society for the Renewal of the Sacred Liturgy*. http://www.adoremus.org/Dance.html (accessed 20 September 2015)

Palionytė-Banevičienė, Dana (2002). Bažnytinė muzika. *Lietuvos muzikos istorija. I knyga: Tautinio atgimimo metai 1883–1918*. Sudarytoja ir ats. redaktorė Dana Palionytė-Banevičienė. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, p. 49–69

Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva (2006). The Archaic Lithuanian Polyphonic Chant 'Sutartinė' ('Archajiškos lietuvių polifoninės giesmės sutartinės'). *Lituanus. The Lithuanian Quarterly* 52 (2), edited by Zita Kelmickaitė. Chicago, p. 26–39. http://www.lituanus.org/2006/06_2_03%20Vyciniene.htm (accessed 20 September 2015)

Redemptionis Sacramentum: On certain matters to be observed or to be avoided regarding the Most Holy Eucharist (2004). Instruction. Congregation for Divine Worship and the Discipline of the Sacraments. http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_ 20040423_redemptionis-sacramentum_en.html (accessed 20 September 2015)

Schweitzer, Albert (1905). *J. S. Bach*. Volume 1. New York: The Macmillan Company. https://archive.org/details/jsbachvolume1002520mbp (accessed 20 September 2015)

Scruggs, Thomas M. (2005). (Re)Indigenization?: Post-Vatican II Catholic Ritual and "Folk Masses" in Nicaragua. *The world of music* 1 (47), pp. 91–123. http://www.jstor.org/stable/41699624 (accessed 20 September 2015)

The Catholic Liturgical Library. http://www.catholicliturgy.com/index.cfm/FuseAction/DocumentContents/Index/2/SubIndex/17/DocumentIndex/360 (accessed 20 September 2015)

Varietates Legitimae (Fourth Instruction for the Right Application of the Conciliar Constitution on the Liturgy, 1994). http://www.adoremus.org/doc_inculturation.html (accessed 20 September 2015)

Venclauskas, Loreta (1990). Modern twentienth-century Lithuanian music. *Lituanus: Lithuanian Quaterly Journal of Arts and Sciences* 6 (3). http://www.lituanus.org/1990_3/90_3_06.htm (accessed 20 September 2015)

Waterworth, J. (ed., tr., 1848). *The Canons and Decrees of the Sacred and Oecumenical Council of Trent*. http://history.hanover.edu/texts/trent/ct22.html (accessed 20 September 2015)

Калавинскайте, Дануте (2015). Мессы Кристины Василяускайте: традиция в современности. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais* VII. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: DU Akadēmiskais apgāds *Saule*, 292.–311. lpp.

Dialoģiskuma izpausmes Maijas Einfeldes Koncertā altam un kamerorķestrim

Dr. art. **Jeļena Ļebedeva**
Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas profesore

Vispārējā un individuālā attiecības mūzikā arvien ir bijušas interesantas, neviennozīmīgas un problēmiskas. Tendence apvienot individuālo un vispārējo (žanra, formas kopējās likumsakarības, emocionālās tēlainības sfēru pretstatījumu – dramatismu/liriku, darbību/stāstījumu utt.) nav dominējošā mūsdienu mūzikā, jo komponisti (sevišķi jaunās paaudzes pārstāvji) savā pašizpausmē tiecas uz pilnīgu individualizāciju vai vispār nebalstās uz stabilām likumsakarībām, kas palīdz mūzikas uztverei, reizēm arī saglabā tikai kādu attālu saikni ar tradīciju. Individuālais atklājas mūzikas jaunā jēgā, tās jaunā semantikā. Māksliniecisk abstrahēšana jau sasniegusi savu virsotni, tāpēc arī skaņdarbu nosaukumi, kā arī to atspoguļojums mūzikā klausītājiem dažbrīd paliek neatrisināts noslēpums. Nerodas asociācijas (nedz semantiskas, nedz žanriskas), jo ir zaudētas stila likumsakarības. Šis process ļoti cieši saistīts ar mūzikas valodas pamata, tā struktūrelementu maiņu. Notiek savveida pārslēgšanās (arī mūzikas uztverē) no tēlaini tematiskā uz intelektuālo (tehnoloģisko) aspektu. 20.–21. gadsimta mūzika demonstrē abu šo pretējo polu līdzāspastāvēšanu.

Latviešu komponistu laikmetīgajā mūzikā rodamas gan *ratio*, gan *emotio* izpausmes, protams, dažādās proporcijās: saglabājas tradicionālo žanru nozīme, un vērojami arī jauni meklējumi žanru sfērā; saglabājas tēmas, tematiskā materiāla attīstības nozīme, un vienlaikus parādās jauna mūzikas valoda, jauni izteiksmes līdzekļi; sastopama gan procesuālas attīstības tradicionālā loģika, gan jaunas tās izpausmes formas. Tomēr vecākās paaudzes komponistu mūzikā emocionālais aspekts saglabā savu prioritāti, un sakņojums tradīcijās atklājas daudzējādā ziņā. Viens no piemēriem, kas to apliecina, ir Maijas Einfeldes Koncerts altam un kamerorķestrim; pirmoreiz tas atskaņots 2011. gadā[1] un ir viņas vienīgais skaņdarbs koncertžanrā.

Šis opuss piesaista klausītājus ar liriski intīmo, subjektīvi tiešo izteiksmi. Tas pilnībā sasaucas ar Einfeldes mūzikas raksturojumu, ko savā komponistei

[1] Koncerta pirmatskaņojums notika 2011. gada 17. martā; pirmie (un pagaidām vienīgie) atskaņotāji ir Andra Dārziņa (alts) un kamerorķestris *Sinfonietta Rīga* Normunda Šnē vadībā.

veltītajā rakstā sniegusi Dace Aperāne: "Dažādu jūtu izpausme ir allaž manāma Einfeldes mūzikā, un šķiet, ka tieši pateicoties tai, kā arī viņas dziļajai muzikalitātei, Einfelde tomēr ir paspējusi apvienot mūzikas skaistumu un spriedzi savos darbos un tādēļ tie ir tik saistoši" (Aperāne 2000: 33).

Starp komponistes agrīnajiem instrumentāldarbiem īpašu ievērību guvušas *Četras elēģijas* čellam solo (1976), kas uzreiz iezīmē vienu no turpmāk daudzus gadus dominējošajām jomām viņas daiļradē – kamermūzikas sfēru[2]. Šajā jomā iekļaujas arī Einfeldes pirmais skaņdarbs altam un klavierēm – *Sonāte meditācija* (1982). Pagājušā gadsimta 80.–90. gados alts ne reizi vien bija komponistes uzmanības centrā, bet nekad skaņdarbos ar altu žanrs neatkārtojās. Piemēram, duetā ar klavierēm, ārpus sonātes, alts vēl skan kompozīcijā *Maestoso* (1989); dueta attiecības turpinās arī vēlāk, bet jau ar oboju Prelūdijā (1999); trio *Pirms saules rieta* (1994) alts apvienots ar klarneti un klavierēm; bez tam Einfeldei ir Stīgu kvartets (1993) un kantāte *Džordano Bruno sārts* (1983), kuras atskaņotājsastāvā ir soprāns, mežrags, alts, čells un klavieres.

Savukārt viens no pirmajiem Maijas Einfeldes orķestra darbiem ir 1987. gadā tapušais *Svinīgs dziedājums* trompetei un simfoniskajam orķestrim; stīgu orķestra iespējas *tīrā* veidā viņa izmanto savā 20. gadsimta beigu kompozīcijā *Nikte un Selēne* (1999). Einfeldes simfoniskā daiļrade nav īpaši plaša – pazīstamākie darbi, kas ietverti Latvijas Mūzikas informācijas centra veidotajā katalogā[3], ir tikai pieci, to skaitā arī jau minētais Koncerts; blakus iepriekš nosauktajiem opusiem šo sfēru vēl pārstāv *Trīs jūras dziesmas* obojai, mežragam un stīgu orķestrim (1995) un Simfonija (2003)[4].

Koncerts altam un kamerorķestrim ir pagaidām viens no pēdējiem Maijas Einfeldes opusiem, bet simfoniskās mūzikas jomā – pats pēdējais. Izcelt dialoģiskumu kā šī skaņdarba analīzes galveno aspektu rosināja jau pati žanra būtība, resp., tā specifiskais ģenētiskais kods – koncertēšana. Koncertžanra pētnieks Igors Kuzņecovs apzīmē šo īpašību kā koncerta žanra un formas vispārējo principu kvintesenci, kas katra komponista daiļradē izpaužas individuāli (Кузнецов 1981: 130). Tādējādi jau pašā žanra būtībā ietvertā vispā-

[2] Otru, turklāt ļoti izvērstu žanru grupu Einfeldes daiļradē veido kormūzika, kurai autore īsti intensīvi pievēršas tikai no 1990. gada, un tieši šajā sfērā viņa sasniegusi pasaules atzinību.

[3] Latvijas Mūzikas informācijas centrs. *Einfelde, Maija. Visi žanri*. http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=302&works=1&zanrs=all (skatīts 2015. gada 7. aprīlī).

[4] Interesanti, ka komponistes simfonisko darbu tapšanas gadus šķir noteikti (simetriski) laika intervāli: 1987–1995–1999–2003–2011, t. i., 8:4:4:8.

rējās un individuālās sfēras korelācija atzīstama par vienu no savveida dialoģiskuma izpausmēm.

Protams, koncertžanra iezīme ir arī koncertiskums, t. i., virtuozitāte. Tomēr tieši koncertēšana apvienojumā ar simfonismu spilgti atklāj žanra jaunās perspektīvas 20.–21. gadsimta mūzikā un ir vismobilākais, mainīgākais komponents skaņdarbā.

Svarīgs ir vēl kāds faktors. Džeimss Hepokoski (*James Hepokoski*) piedāvā dialoģiskas formas jēdzienu, ko var lietot gan saiknē ar sonātes formas teoriju, gan kopumā, un raksturo savu jaunievedumu šādi: [..] domāju, ka aptvert acīm neredzamās/slēptās mūzikas formas pilnu spektru – tas ir visbūtiskākais uzdevums, rekonstruējot procesuālu dialogu starp jebkuru individuālu skaņdarbu (vai tā daļu) un vispārējo normu, vadošo principu, iespēju, gaidu un ierobežojumu tīklu, kas izriet no izraudzītā žanra. Tā ir *dialoģiskā forma*: forma dialogā ar vēsturiski noteiktiem kompozīcijas variantiem" (Hepokoski 2010: 71–72). Šai tēzei grūti nepiekrist, jo vienmēr, apskatot jebkuru skaņdarbu, bet sevišķi mūsdienās komponētu, mēs tiecamies korelēt tā īpatnības (žanra, kompozīcijas, valodas ziņā utt.) ar vēsturiski un stilistiski jau stabilām tradīcijām un normām. Tādējādi mēs iesaistāmies dialogā ne vien ar šīm tradīcijām mūzikas dažādās sfērās, bet arī ar jaunām tendencēm, kas spilgti atklājas tai vai citā jomā un ietekmē dažādu komponistu daiļradi.

Aplūkojot dialoģiskumu Maijas Einfeldes Koncertā, vispirms jāatzīmē, ka tas izpaužas gan ārēji, gan iekšēji. Stila īpatnības uzskatāmas par dialoģiskuma iekšēju izpausmi. Bet, raksturojot vienu vai otru aspektu, kļūst skaidrs, ka pazīmju grupēšana un precīza norobežošana pēc iekšējiem un ārējiem principiem ir diezgan nosacīta, un bieži vien dialoģiskuma iekšējās un ārējās izpausmes mijiedarbojas vai savstarpēji uzslāņojas.

Pie dialoģiskuma ārējām izpausmēm neapšaubāmi pieder savveida dialogs ar vēsturiskām tradīcijām, kas atspoguļojas skaņdarba cikla oriģinālajā risinājumā – tradicionāla cikla transformācijā. Koncertam ir četras daļas – resp., pirmajā mirklī tas rada iespaidu par pagātnes simfonizētā koncerta romantisko modeli, kas nostiprinās arī tāpēc, ka visas daļas seko cita citai bez pārtraukuma[5]. Tomēr Einfeldes skaņdarbā prioritāte ir lēnai vai nosacīti lēnai mūzikai, kas, atbilstoši tradīcijai, priekšplānā izvirza subjektīvi lirisku tēlainību. No vienas puses, tas lielākoties raksturīgi 20.–21. gadsimta mū-

[5] Šī tradīcija sevišķi spilgti izpaudusies kopš Ferenca Lista (viņa Klavierkoncerts *Es dur*) laikiem. Savukārt četrdaļību kā cikla pamatu izmantojis Johanness Brāmss (Otrais klavierkoncerts *B dur*), bet daļu nepārtrauktu secību – Fēlikss Mendelszons-Bartoldi (Vijolkoncerts *e moll*), Roberts Šūmanis (Čellkoncerts *a moll*) u. c.

zikai[6]; no otras, tā ir pašas Einfeldes stila būtiska īpatnība (skat. iepriekš citēto Daces Aperānes tēzi). Tādēļ dialoģiskuma ārējās un iekšējās iezīmes ir gan savstarpēji saistītas, gan savstarpēji atkarīgas.

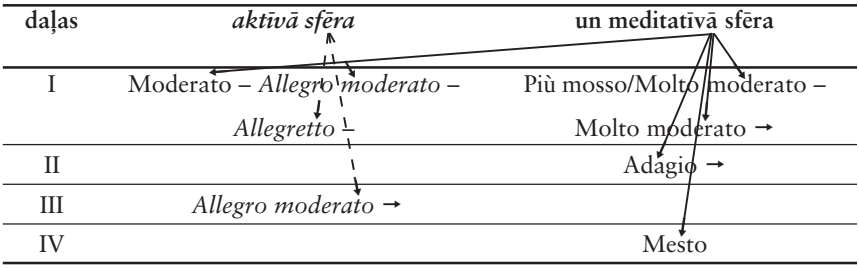
Dialoģiskuma iekšējās izpausmes Einfeldes Koncertā, kā jau atzīmēts, lielākoties ir attiecināmas uz komponistes stila īpatnībām – tās parādās ārpus konkrēta žanra, t. i., raksturīgas daudziem (var teikt, pat visiem) viņas skaņdarbiem. Tomēr šoreiz šīs izpausmes saistītas ar žanra individuālu traktējumu (par ko bija runa arī iepriekšējā Kuzņecova citātā). Vispirms, piesaista uzmanību Koncerta vienotā tēlaini temporālā koncepcija: tā īstenota intonatīvi, kompozicionāli (finmāls kā visa skaņdarba reprīze) un fakturāli.

Pašu koncerta temporālo profilu vispārējā plānā var atspoguļot šādā shēmā:

I →	**II →**	**III →**	**IV**
Moderato…	*Adagio…*	*Allegro moderato*	*Mesto*
mēreni lēni – ātri – mēreni lēni	lēni	ātri	lēni

1. shēma. **Koncerta temporālais profils**

Shēmā nav detalizēti atainotas visas tempa nomaiņas pirmajā un otrajā daļā, kas šai ziņā ir visnestabilākās. Neraugoties uz to, ir acīmredzama lēno/mēreno tempu dominējošā loma, un ir iespējams nodalīt skaņdarba galvenās emocionāli tēlainās sfēras – aktīvo un meditatīvo. Tās uzskatāmi parādītas 2. shēmā:



2. shēma. **Koncerta divas tēlaini temporālās pamatsfēras**

[6] Piemēram, Alfrēda Šnitkes koncertu lielākajā daļā skaidri redzama tieši lēnu vai nosacīti lēnu tempu izvirzīšana priekšplānā – kā viņa Alta koncertā (*Largo – Allegro molto – Largo*) vai Ceturtajā vijolkoncertā (*Andante – Vivo – Adagio* (*attacca*) *– Lento*).

Šajā shēmā ietverti detalizētāki tempa apzīmējumi; tie sagrupēti un pierakstīti dažādos šriftos, lai sniegtu jau pilnīgāku kopainu, turklāt (tas ir redzams shēmā) prioritāte ir meditatīvajai sfērai. Tā ir viena no principiālām pozīcijām Koncerta analīzē, kas gūst apstiprinājumu, arī aplūkojot dialoģiskuma izpausmes.

Einfeldes Koncerta dialoģiskuma īpatnība ir tā tembrālā monohromija. No vienas puses, te vērojams skaņdarba tembrālās vienotības faktors, no otras – tas ir vēl viens dialoģiskuma aspekts (atkal veidojas vēsturiskas paralēles, bet šoreiz ar baroka laika koncertiem). Koncerts komponēts altam un stīgu orķestrim, kura instrumentiem pievienotas tikai dažas citas tembru krāsas: pirmajā daļā tie ir zvaniņi, otrajā – trijstūris, trešajā – ksilofons, un ceturtajā atkal atgriežas trijstūris. Nav arī spilgta intonatīvā kontrasta starp solista un orķestra partijām. Tas viss rosina secinājumu, ka Koncerts ietver *iekšēju dialogu* – dialogu pašam ar sevi. Tieši tāpēc koncertēšana skaņdarbā lielākoties saistīta ar tembrāli fakturālo aspektu, kas monohromijas apstākļos ir sevišķi interesants.

Dialoģiskums koncertžanrā, atbilstoši tradīcijai, pirmām kārtām izpaužas *tutti/solo* attiecībās. Arī šoreiz komponiste no tām neatsakās. Tāpēc jāpievēršas shēmai, kurā *tutti* un solo posmi ir iezīmēti – ar vienu piebildi: tajā nav atainots *tutti* un solo posmu proporcionālais aspekts laika ziņā (piemēram, trešās daļas solo – tās ir tikai divas taktis!). Tomēr shēmā ir ievēroti visi iespējamie *tutti* un solo attiecību varianti[7]:

Pirmā daļa →											
Moderato		*Allegro moderato*	*rubato*	*Allegro moderato*		*Più-mosso*	*rubato*	*Molto moderato*		*Allegretto*	*Molto moderato*
tutti	solo	t/s	solo	t/s	s	s/t+C	solo	s/t+C	solo	t/s+C	t/s

Otrā daļa →
Adagio
solo/tutti + T

3. shēma. **Solo, orķestra un epizodisku instrumentu mijiedarbe**

3. shēmas turpinājumu skat. nākamajā lpp.

[7] Shēmā izmantoti daži saīsinājumi: t/s un s/t – solopartijas un orķestra vienlaicīgs skanējums, bet ar dominējošu orķestra (t/s) vai solopartijas (s/t) lomu; C – zvaniņi, T – trijstūris, X – ksilofons; s+X – alta un ksilofona vadošā vai solo funkcija; s-t – solopartijas, orķestra vai kāda cita instrumenta (piemēram, ceturtajā daļā – trijstūra) funkcionālā vienādība.

Trešā daļa →					
Allegro moderato	*Più mosso*	*Molto meno mosso*	*Tempo I*	*Più mosso*	
tutti	s+X/t	solo	tutti	s+X/t	solo/X

Ceturtā daļa							
Mesto	*Più mosso*	*(Mesto)*					
solo		s-t-T	tutti	solo	s/t	solo	s-t

3. shēmas turpinājums. **Solo, orķestra un epizodisku instrumentu mijiedarbe**

Shēmā redzams, ka Koncertā ir kopumā četri orķestra posmi. To vidū ir pirmās (skat. 1. piemēru) un trešās (skat. 2. piemēru[8]) daļas sākums – intonatīvā pamatmateriāla un katras daļas rakstura savveida eksponēšana vai nostiprinājums. Arī fināla vidū ir *tutti* posms (no 314. t., skat. 3. piemēru).

1. piemērs. **Koncerta pirmās daļas sākums**

1. piemēra turpinājumu skat. nākamajā lpp.

[8] Trešajā daļā ir vēl otrs orķestra posms – no 238. takts.

1. piemēra turpinājums. **Koncerta pirmās daļas sākums**

2. piemērs. **Koncerta trešās daļas sākums**

3. piemērs. **Koncerta ceturtā daļa (no 314. t.)**

Īsti izvērstu solo/kadenčveida zonu Koncertā arī nav daudz – pavisam divas: pirmais soloposms sastopams pirmajā daļā (no 20. t. – 24 taktis, 4. piemērs) un fināla sākumā (33 taktis – 5. piemērs). Taču pirmās daļas sākumā (*Moderato*) solo veidots, it kā sadalot iekšējo dialogu divās sfērās: *domas/pārdzīvojums* orķestra posmā un *balss/izteiksme* solo posmā, turpretī finālā abas sfēras vairs neseko viena otrai, bet vienojas un atklāj formas, procesa stadialitāti. Vēlreiz jāuzsver, ka uz šo vienotību (divas sfēras, bet ne divi *personāži,* ne divas situācijas, ne opozīciju attiecības utt.) norāda arī posmu intonatīvā materiāla līdzība: šeit nav reāla atkārtojuma, bet variantveida turpinājums/attīstība – arī tad, kad, atbilstoši loģikai, varētu veidoties *ārējā/iekšējā* opozīcija (piemēram, trešajā daļā – ar tās sākuma motoriku). Tāpēc jāsecina, ka solo posmu dominēšana un orķestra īpašā loma emocionālā satura atklāsmē atspoguļo Koncertā ietvertā dialoga iekšējo būtību.

Aplūkojot skaņdarba solo posmus, jākonstatē to dažādās funkcijas (jēdzieniskās, dramaturģiskās, kompozicionālās). Divi izvērstie solo posmi Koncerta malējās daļās priekšplānā izvirza *balss/monologa* lomu. Turklāt pirmajā daļā tas burtiski izaudzis no iepriekšējā orķestra posma – rodas priekšstats, ka no daudzām domām beidzot izkristalizējas viena, galvenā.

Finālā mūzikas monoloģiskais raksturs vēl pastiprinās, jo šī daļa sākas ar izvērstu solo posmu, kurā atgādināti dažādi intonatīvi *kodoli* no iepriekšējām daļām.

Ir vēl kāda interesanta īpatnība. Četrdaļu koncerta divās vidējās daļās praktiski nav solo posmu, neraugoties uz to tēlaini temporālo kontrastu (*Adagio – Allegro moderato*). Tikai trešajā daļā ir burtiski divtaktu solo pāreja uz jaunu daļas posmu (236.–237. t.), bet jau šī solo otrajā taktī altam pievienojas vijoļu trilleri, ar ko sākas daļas jaunā fāze. Arī daļas noslēgumā ir saklausāma solo izdzišana/vājināšanās: skan alts kopā ar ksilofonu (no 265. t.) un pēc tam – tikai ksilofons (no 269. t.). Resp., solo funkcija izpaužas nosacīti.

4. piemērs. **Koncerta pirmā daļa (skat. fragmentu no 20. t.)**

5. piemērs. **Koncerta fināla sākums**

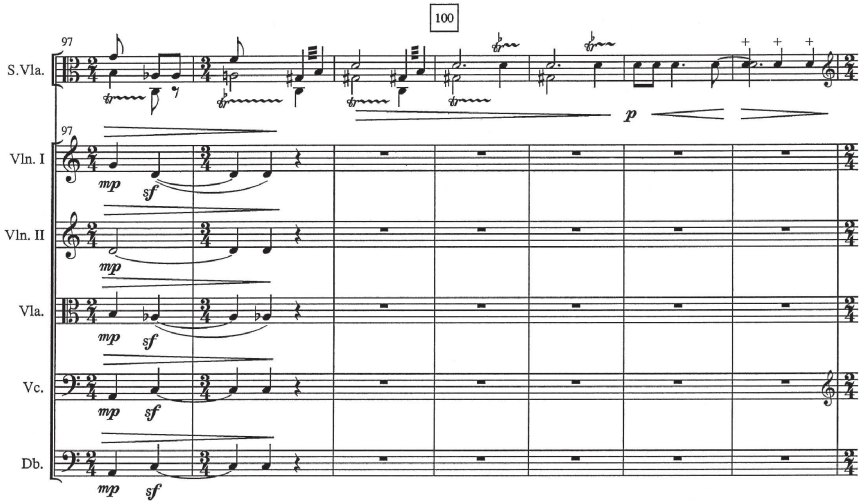
Finālā līdztekus sākumposmam vēl ir noslēguma/kodas posms, kurā alta balss skan divreiz (330.–332. un 334.–342. t.), atgriežot un nostiprinot daļas emocionālo pamatnoskaņu (*Mesto* – skumji; skat. 6. piemēru).

Visizvērstākā un bagātākā solo komponenta funkcionālās izpausmes daudzveidībā ir Koncerta pirmā daļa, kurā solo skan piecreiz:

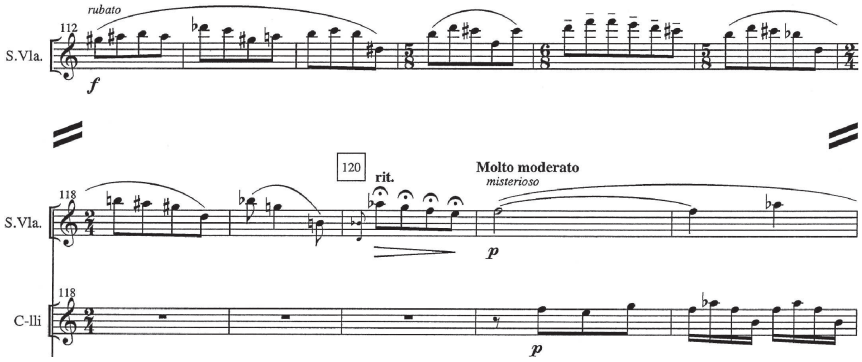
1) kā orķestra materiāla turpinājums un izklāsts, instrumenta savveida prezentācija (26 t. – 4. piemērs),
2) starp *Allegro moderato* diviem posmiem – kā alta *rubato* frāze ar kopumā augšupvērstu melodisko virzību, kura it kā *atver/paplašina* telpas ietvarus turpmākai figurācijai (solo diapazons *e–cis*^{2}, figurācijas diapazons *d–d*^{2}). Resp., tai ir savveida *arkas* loma (6 t. – 7. piemērs),
3) pirms *Più mosso* posma – kā iepriekšējā sonorā posma nobeigums (5 t. – 8. piemērs),
4) otrais *rubato* – daļas liriskās zonas divu fāžu melodiskā saite (9 t. – 9. piemērs),
5) kā rezumējums melodiskajā pārejā uz daļas noslēgumu (12 t. – 10. piemērs).

6. piemērs. **Koncerta fināla daļa (skat. fragmentu no 334. t.)**

7. piemērs. **Koncerta pirmā daļa (no 66. t.)**



8. piemērs. **Koncerta pirmā daļa (no 97. t.)**



9. piemērs. **Koncerta pirmā daļa (no 112. t.)**

10. piemērs. **Koncerta pirmā daļa (skat. fragmentu no 134. t.)**

Tajā pašā laikā vairums Koncerta posmu (otrā daļa pat pilnībā) tembrāli fakturālā ziņā veidojas kā solista un orķestra mijiedarbe vai to vienlaicīga spēle. Turklāt arī šajā aspektā jāizceļ pirmās daļas nozīmība, kur šāda mijiedarbe ir vismobilākā, daudzveidīgākā. Resp., gan solista, gan orķestra funkcijas attīstības gaitā praktiski neatkārtojas. Izceļami šādi funkciju varianti:

1) *Allegro moderato* posmā: altam ir figuratīvas kustības funkcija, bet ar slēptu melodisku kodolu – daļas liriskā posma sākumtēlu, savukārt orķestrim ir tematiskais pamatmateriāls (11. piemērs),
2) *Più mosso / Molto moderato* posmā: altam ir galvenā melodiskā balss sonori komplementārā faktūras vidē (12. piemērs),
3) altam ir sonori figuratīva funkcija, kurai pievienojas zvaniņi, savukārt orķestra partijā skan pamatmateriāls (reprīzes posms – 13. piemērs),
4) altam ir melodiski sonora funkcija, bet orķestris turpina pamatmateriāla izklāstu (14. piemērs).

11. piemērs. **Koncerta pirmā daļa (*Allegro moderato* posms)**

12. piemērs. **Koncerta pirmā daļa (*Più mosso* posms)**

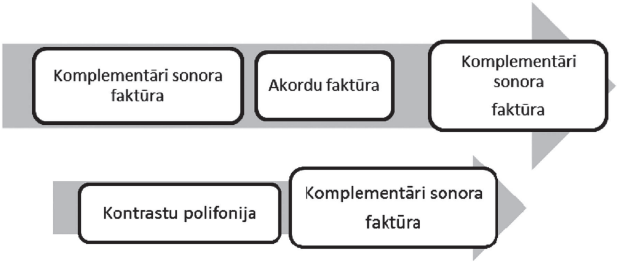
13. piemērs. **Koncerta pirmā daļa (no 139. t.)**

14. piemērs. **Koncerta pirmā daļa (*Molto moderato* posms – skat. fragmentu no 155. t.)**

No tā arī izriet faktūras veidi, kas dominē Koncertā:

- monodiska/vienbalsīga (ļoti izvērsti posmi, sevišķi pirmā un ceturtā daļa),
- akordu/vertikāla (epizodiski),
- polifona (balss/lineāra, slāņu un komplementāri sonora).

Pēdējo jēdzienu piedāvā Vsevolods Zaderackis[9] (Задерацкий 1980: 90), un tieši beidzamais no minētajiem faktūras veidiem ir galvenais. Faktūras veidu attiecības/mijiedarbi var shematiski atainot šādi:



4. shēma. **Faktūras veidu mijiedarbes divi pamatmodeļi Koncertā**

[9] Komplementāri sonorās faktūras jēdziens šajā gadījumā interpretēts savādāk, nekā piedāvā Zaderackis. Resp., tā ir faktūra, kurā starp balsīm nav kontrasta, nav arī noteiktas līdzības (kā imitācijveida izklāstā); komplementaritāte saistīta ar balsu savveida *radniecīgu neviendabību*, bet disonants pamats izvirza priekšplānā sonoro aspektu.

Raksta noslēgumā jāatzīmē, ka tajā aplūkotas tikai atsevišķas dialoģiskuma izpausmes Maijas Einfeldes Koncertā altam un kamerorķestrim. Tomēr jau to analīze liecina, ka tās daudzveidīgi atspoguļo gan mijiedarbi ar tradīcijām, gan skaņdarba individuālās iezīmes. Pirmo jomu pārstāv Koncerta cikla uzbūves īpatnības, tā atskaņotājsastāvs, savukārt otro – dialoģiskuma īpatnais/neordinārais raksturs (*iekšējais dialogs*), kas rosinājis gan solo fragmentu funkcionālo daudzveidību, gan polifonā izklāsta, jo īpaši komplementāri sonorās faktūras dominanti.

About Dialogicity in the Concerto for Viola and Chamber Orchestra by Maija Einfelde

Jeļena Ļebedeva

Summary

The relationship of the general and the individual in music, its manifestation has always been a topical theme for musicological research. The 20th–21st centuries brought the individual to the forefront: composers tend to complete to full individualization all the aspects of work. This, in its turn, complicates the perception of music, since important associative communications are lost (genre, semantics).

In the Latvian music, the relations of the general and the individual, 'ratio' and 'emotio' are also topical. The problematical character of the situation is especially distinctly connected with the young generation of composers because in their music the rejection of former traditions and the intellectualization of the concept of work are more clearly exposed. However, in the works of composers of the senior generation, general and individual tendencies are in the relations of supplementing and counterbalancing each other.

One of the latest symphonic compositions by Maija Einfelde, Concerto for Viola and Orchestra which was premiered in 2011 by Andra Dārziņa (viola) and a chamber orchestra *Sinfonietta Rīga* with the conductor Normunds Šnē, also belongs to such works. This work attracts listeners by its lyricism, intimacy and subjectivity of expression.

In the music by Einfelde there is a number of works with viola, but they all represent absolutely different genres: *Sonata-meditation* for viola and piano (1982); a duet with piano *Maestoso* (1989) and a duet with oboe *Prelude* (1999); a trio for a clarinet, a viola and a piano *Pirms saules rieta* ("Before a Sunset", 1994) and String quartet (1993); cantata *Džordāno Bruno sārts* ("Giordano Bruno's Fire", 1983, for a soprano, a French horn, a viola, a violoncello and a piano) and, at last, the *Concerto*.

The nature of the genre itself stimulates to highlight dialogicity as the main aspect of the work. It is possible to find out its genetic code, which is its concertlike-space / concertity. And this feature represents, citing the words of the researcher of the concerto genre Igor Kuznetsov, "the general principles of a genre and form of a concerto which in artistic practice receives a treatment, individual for each composer" (Кузнецов 1981: 130). Thus, the correlation of the general and the individual is distinguished as some kind of dialogicity manifestation.

Dialogicity in Viola Concerto by Einfelde is considered both from the point of view of its external and internal demonstration. A certain kind of dialogue with historical traditions (external manifestations of dialogicity) is reflected in the transformation of the cycle. Viola Concerto has four movements, and this feature resembles a symphony-like concerto of the past (the classical-romantic tradition, according to which all movements of the work sometimes follow one another without interruption). However, in Einfelde's work the priority belongs to slow or rather slow music which, by tradition, brings to the forefront the subjective and lyrical expressivity of the content of the Concerto, which, on the one hand, reflects a significant tendency of music of the 20th–21st centuries, and, on the other, is a characteristic feature of Einfelde's style. Thus, the external and the internal signs of dialogicity are not only interconnected, but also interdependent on each other. The peculiarities of the expressivity and temporality of the movements are shown in Schemes 1 and 2.

The particularity of dialogicity of Viola Concerto consists in its timbre monochrome. It is, on the one hand, a factor of timbre unity of work, but at the same time is another aspect of dialogicity (by the way, even in this case there is a historical parallel – with concertos of Baroque times). The Concerto is created for a viola and a string orchestra to which only a few other instruments are added: in the first movement these are bells, in the second – a triangle, in the third – a xylophone, in the fourth – the triangle comes back again. There is no vivid intonation contrast between the soloist and the orchestra parts. All this leads to the conclusion about the peculiarity of a dialogue content in the Concerto – it probably is an *internal dialogue* – dialogue mostly with itself. Therefore the concertity and the dialogical aspect of the composition are much connected with timbral and textural factors, with peculiar tutti-solo relations, their opportunities, functional differences (that is considered first of all in the example of the first movement – the most expanded in this regard).

The analysis of several aspects of the composition allows to highlight a great variety of dialogicity in it (from the point of view of the features inherent in the concerto genre), and to distinguish its specific qualities in this work.

Literatūra un citi avoti

Aperāne, Dace (2000). Ieskats Maijas Einfeldes mūzikā. *Jaunā Gaita* 222: 33.–35., 60. lpp.

Latvijas Mūzikas informācijas centrs. *Einfelde, Maija. Visi žanri*. http://www.lmic.lv/core.php?pageId=722&id=302&works=1&zanrs=all (skatīts 2015. gada 7. aprīlī)

Hepokoski, James (2010). Sonata theory and dialogic form. *Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections*. Edited by Pieter Bergé. Leuven: Leuven University Press, pp. 71–89

Задерацкий, Всеволод (1980). *Полифоническое мышление И. Стравинского*. Москва: Музыка

Кузнецов, Игорь (1981). Теория концертности и ее становление в русском и советском музыковедении. *Вопросы методологии советского музыкознания*. Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, с. 127–157

О фактурных особенностях полифонической баянной музыки

Mg. art. **Владимир Бабарико**
Лектор Витебского государственного университета им. П. М. Машерова

На создание музыки, ее фактурное изложение, логику размещения композитором тех или иных обозначений в нотном тексте прямое влияние оказывают соответствующие интонационные средства. Помимо комплекса имманентных выразительных качеств, характеристик исполнительского управления звучанием, специфика сольно-инструментальных интонационных средств раскрывается через иерархию типов музыкальной фактуры в репертуаре рассматриваемого вида исполнительства (фактурный состав сочинений для того или иного инструмента обусловлен системой соответствующих интонационных средств). Важным в контексте нашего исследования является изучение отдельных аспектов формирования репертуарного фонда академического баянного исполнительства, роли полифонической музыки в нем на современном этапе. Целью настоящей статьи стало выявление основных фактурных особенностей полифонической баянной музыки.

Объем звучания исполняемой на баяне полифонии, обуславливаемый количеством, тесситурой, длительностью и совокупной контекстной громкостью голосов фактуры, прямо отражается на динамике процесса меховедения. При этом, в результате возникающей необходимости смены направления движения мехом, возникает нехарактерная для полифонической ткани цезура во всех голосах. Посредством главной конструктивной особенности баяна – единовременной и слабо дифференцируемой подачи воздуха из меха – 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.

Вследствие громкостно-динамического параллелизма, в целом свойственного извлекаемому на ручных гармониках многоголосию, в музыке для баяна превалирует гомофонно-гармонический и гетерофонный склад

фактуры[1]. Иллюстрируемый на Примере 1 образец фактурного изложения (гетерофония) для баянной музыки является достаточно типичным. Кульминация в 29-ом такте основывается на проведении темы мелодии в басу; аккордовое изложение в партии правой руки гармонически согласовано с темой и подчеркивает ее выразительность. В фактуре наличествует интонационное единство составляющих, где аккордовый (с присутствием педалей, подголосков) фактурный пласт партии правой руки дополняет, усиливает драматизм линии баса.

Пример 1. **Александр Холминов. Сюита. *Песня*, такты 28–32 (*Антология* 1987: 93)**

Посредством широко используемых в современной баянной (аккордеонной) музыке жанров – прелюдий, фантазий, токкат (фактурное изложение которых представляет собой преимущественно гомофонию с эпизодическим включением гетерофонного склада) – композиторы вносят в линеарную громкостно-динамическую звукосферу баяна ритми-

[1] Так, Николай Давыдов отмечает: «Хорошо звучат на баяне произведения подголосочного склада [...] в духе русской народной песни и маршевого характера с гомофонной фактурой» (Давыдов 1973: 19). Василий Васильев, опираясь на анализ мелодики, различных видов фактуры, гармонии в музыке для современного готово-выборного баяна, делал выводы о том, что «специфика инструмента ярко предстает в монодии, в антифонном изложении, при мелодических, аккордовых и других дублировках» (Васильев 2004: 104).

ческую организованность, выгодно репрезентируя музыкальный инструмент. Таково содержание *Фантазии 84* Юргена Ганцера (*Jürgen Ganzer*), Прелюдии и Токкаты Владимира Зубицкого, Сергея Янковича; Токкаты Евгения Дербенко, Виктора Малых; *Каприса* № 1 Вячеслава Семенова, *Диско-токкаты* Петри Макконена (*Petri Makkonen*) и многих других сочинений для баяна (аккордеона). В размещенных ниже фрагментах произведений современных авторов-исполнителей представлены типичные примеры фактурного изложения (гомофонно-гармонический и гетерофонный склад – Примеры 2 и 3 соответственно). Основной мелодико-интонационный материал располагается в правоклавиатурной партии, что является характерным признаком баянной музыки.

Пример 2. **Вячеслав Семенов.** ***Каприс* № 1, такты 1–8**

Пример 3. **Сергей Войтенко.** ***Откровение*, такты 35–42**

В сочинениях для баяна полифония как тип фактуры встречается значительно реже гомофонии и гетерофонии, что обусловлено спецификой инструментально-интонационных средств, свидетельствует о сложности реализации такого фактурного изложения. Полифонический склад преобладает в ряде произведений соответствующих музыкальных форм (фуга и т. п.) и в отдельных частях циклических пьес для баяна.

Помимо сольно-инструментальных форм многоголосия, установившихся в эпоху барокко, в полифонический репертуар академической баянной исполнительской практики можно условно включить ряд сочинений, представляющих собой стилизацию народных песен[2]. Данный жанровый ряд, близкий творчеству баянистов-любителей, послужил основой для формирования и развития профессиональной исполнительской школы. Так, Светлана Платонова отмечала положительное влияние народно-песенной культуры на художественный уровень сочинений для баяна (Платонова 1988: 23). Ссылаясь на материал обработок русских народных песен Ивана Паницкого, она пишет о том, что «постепенное освоение полифонии подголосочного склада позволило шире раскрыть возможности баяна в кантилене» (Платонова 1988: 23). К подобным сочинениям, где, как правило, используются приемы гетерофонии (подголоски, дублировки), относится значительное количество обработок, фантазий и вариаций на темы народных песен – преимущественно умеренного темпа – таких как *Ой, да ты, калинушка* (обработка Ивана Паницкого), *Повій, вітре, на Вкраїну* (Фантазия на тему украинской народной песни Владимира Подгорного) и т. п. (см. Примеры 4, 5).

Пример 4. **Иван Паницкий. Обработка русской народной песни *Ой, да ты, калинушка*, такты 5–7 (*Антология* 1984: 85)**

[2] Условность заключается в рассмотрении гетерофонии с развитыми подголосками как вида полифонии. Так, в исследовании Евгения Трембовельского (Трембовельский 2001) отрицается понятие *подголосочная полифония*, наряду с одноголосием и многоголосием гетерофония утверждается им в качестве одного из трех основных типов музыкальной фактуры.

Пример 5. **Владимир Подгорный. Фантазия на тему украинской народной песни *Повій, вітре, на Вкрапну*, такты 83–87 (*Антология* 1985: 126)**

Объективно оценить имманентные инструментальные условия баянного исполнения полифонии представляется возможным на основе фактурного анализа оригинальных многоголосных музыкальных произведений. В рамках баянной полифонической фактуры наряду с особенностями сочетания интонационных линий рассмотрим специфику размещения громкостно-динамических и артикуляционных обозначений, отражающих использование ведущих инструментально-интонационных средств баянного исполнительства.

В Фуге (*cis-moll*) из *Концертной сюиты* Николая Чайкина (*Антология* 1988: 41–45) излагаемое композитором противосложение (такт 5 и далее) подчеркивает танцевальный, несколько зловещий характер темы. Помимо гармонического интонационного сближения мелодических линий фактуры в Фуге ярко выражено метрическое единство, проникнутое ямбическим началом, которое обогащается движением шестнадцатых в противосложении, интермедиях. Текст Фуги (*Антология* 1988: 41–45) насыщен артикуляционными указаниями. При объективном тембровом единообразии фактурного слоя полифонии, исполняемой на клавиатуре правого полукорпуса баяна, ее интонационное расслоение (совместно с использованием различных штрихов) обеспечивается поочередным движением голосов, а также за счет увеличения звуковысотной разности фактурных линий. Партия левой руки в Фуге впервые появляется после продолжительной интермедии (такты 9–23). Наряду с тесситурной близостью голосов тема рельефно вступает в басу (затакт 24-го такта) за счет естественной разнесенности источников звука, раз-

нонаправленности резонаторов полукорпусов инструмента. После использования Чайкиным различных приемов полифонического развития[3] основной рефрен Фуги гармонизуется аккордами в партии правой руки (такты 88–91). Адекватно мощному аккордовому звучанию в левоклавиатурной партии (с 88-го такта) задействован готовый бас.

Через вышеописанные композиционные методы Чайкин достигает выразительности полифонической ткани, умело используя механико-акустические свойства баяна. Реализация исполнительского интонационного потенциала на материале Фуги (*Антология* 1988: 41–45) – согласно нотному тексту – может осуществляться, главным образом, через различные артикуляционные приемы (штрихи) при обеспечении относительной стабильности общего громкостного уровня воспроизводимой фактуры. Подтверждением вышесказанному может служить то обстоятельство, что на протяжении 112-ти тактов Фуги размещено лишь 3 громкостно-динамических (4 громкостных) указания. Расчлененность, акцентность исполнительской артикуляции заложены в мелодическом рисунке темы (начало: квартовый скачок от V к I ступени, репетиция, обратный скачок). Данный характер рефрена Фуги ритмически и мелодически подчеркивается противосложением, получает развитие в интермедиях, сохраняет свои качества в вышеуказанных приемах разработки темы. При этом в исполнении рассматриваемого полифонического сочинения известным баянистом Юрием Вострелovым[4] наряду с параллельным использованием различных штрихов явно прослушивается громкостно-динамическое (не связанное напрямую с исполнением определенного штриха) подчеркивание темы и ведущих интонационных оборотов действиями меховедения. Значительные градации *crescendo* и *diminuendo* в исполняемой Вострелovым Фуге свидетельствуют о желании баяниста обеспечить наибольшую выразительность музыки. Художественный результат такого стремления оправдывает активное использование в условиях полифонии основного инструментально-интонационного средства баянного исполнительства – громкостной филировки, осуществляемой действиями меховедения.

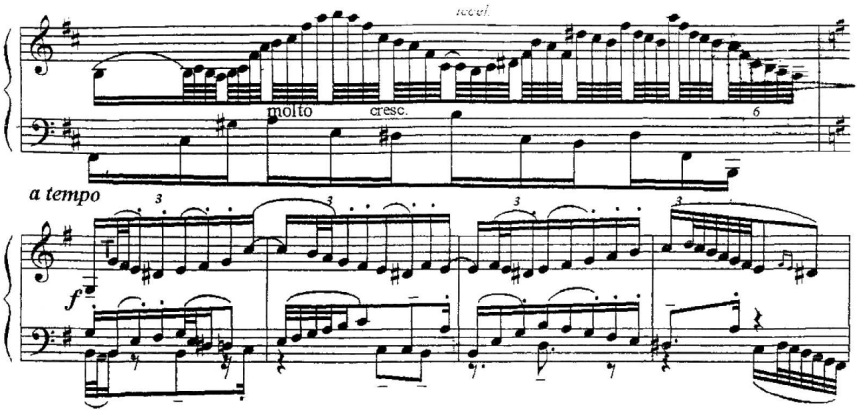
Фугетту (*a-moll*) из *Полифонической сюиты* Чайкина (*Антология* 1991: 150–151) отличает более умеренный в сравнении с описанной выше Фугой темп. В тексте Фугетты имеется множество различных штриховых указаний,

[3] Таких как увеличение (такты 57–65), уменьшение (такты 65–67), стреттная имитация (такты 71–72) и обращение (такты 76–80) темы.

[4] *Звезды русского баяна – Юрий Вострелов* [Звукозапись, в том числе: Николай Чайкин, *Концертная сюита* (в 4 ч.). Фуга (ч. 2)]. Москва: Мелодия, 1982, 1 грп.: зв. – Дорожка 2 (02.07).

вместе с тем наличествует относительная однородность фактуры. Наряду с общим преобладанием движения залигованными шестнадцатыми довольно часто используются громкостно-динамические обозначения.

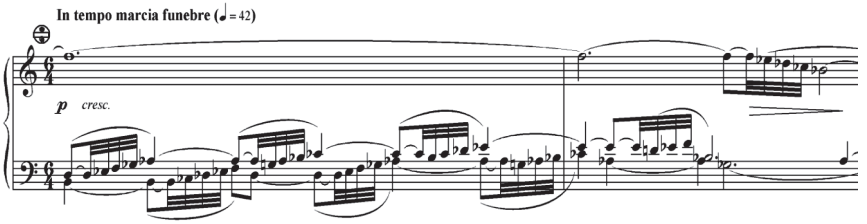
Появление *crescendo* и *diminuendo* в тексте Фуги (*e-moll*) из Интродукции и Фуги (Памяти Астора Пьяццолы) Чеслава Жиха (см. Пример 6) коррелирует со связной артикуляцией (*legato*) и изложением ведущего интонационного материала преимущественно в партии правой руки. Типичный для танго синкопированный ритм, чередование залигованных и стаккатированных нот, стремительные пассажи, а также общий патетический характер музыки продиктованы программой данного сочинения, во многом передающего звучание произведений Астора Пьяццолы. Текст Фуги вызывает прямые ассоциации со звучанием бандонеона – ведущего сольного инструмента в музыке аргентинского композитора. Характерное острое артикулирование свойственно игре на бандонеоне, где вследствие особенностей меховедения исполнительской проблемой является обеспечение громкостно-динамической стабильности длинных нот (в кантилене); для выразительности извлекаемого звучания необходимым становится четкое акцентирование со стремительным *crescendo* либо *diminuendo*. Подражание звучанию бандонеона на примере рассматриваемого сочинения Жиха в исполнении на баяне реализуется достаточно убедительно вследствие органологического родства указанных инструментов (оба являются ручными гармониками). В целом Фугу Жиха можно считать весьма показательной в отношении реализации инструментально-интонационных средств баянного исполнительства.



Пример 6. **Чеслав Жих. Интродукция и Фуга (Памяти Астора Пьяццолы). Фуга, такты 69–73**

В содержании музыкальных произведений различных стилей и эпох наблюдается преобладание принципа взаимосвязи повышения уровня звуковысотности с указаниями громкостно-динамического усиления (*crescendo*) соответствующей последовательности тонов и понижения звуковысотности с *diminuendo*. Данное обстоятельство объясняется физиологическими особенностями процесса интонирования (вокализации). В контексте использования *crescendo* и *diminuendo*, представленном в Примерах 7–8, наглядно демонстрируется вышеуказанный принцип.

Пример 7. **Владислав Золотарёв. Партита № 1. *Grave*, такты 8–9 (*Антология* 1988: 137)**



Пример 8. **Владислав Золотарёв. Партита № 1. *Grave*, такты 10–11 (*Антология* 1988: 138)**

В Примерах 7, 8 из *Grave* Партиты № 1 Золотарёва представлены фрагменты, содержащие педаль в среднем и верхнем голосах. Для полифонической баянной музыки умеренного темпа характерна одновекторная филировка фактуры с педалью, т. е. в разделе полифонии, содержащей три и более голоса, где присутствует педаль и полифоническое развитие в какой-либо паре голосов, каждой педали соответствует одно общее громкостно-динамическое указание – *crescendo* либо *diminuendo*.

Особо показательным является рассмотрение специфики использования громкостно-динамических обозначений Юрием Шишаковым в его *24 прелюдиях и фугах для готово-выборного баяна* (Шишаков 1983) –

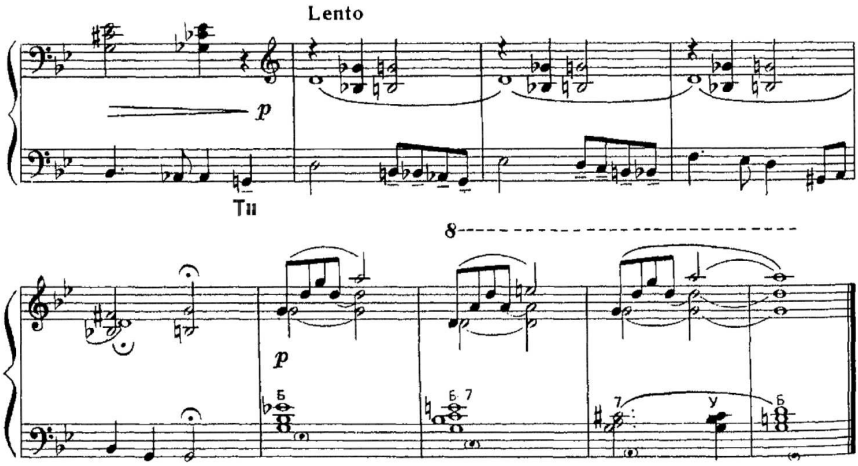
первом полифоническом цикле для данного инструмента. При анализе текста Фуг Шишакова можно отметить следующую закономерность: громкостно-динамические указания появляются, как правило, на относительно крупных длительностях, в фактуре с педалью в каком-либо голосе. Необходимость обозначения композитором определенного громкостно-динамического развития (*crescendo* или *diminuendo*) обуславливается особой эффективностью использования в подобных фрагментах полифонии основного инструментально-интонационного средства баянного исполнительства (филировки действиями меховедения).

Ряд особенностей механико-акустических свойств баяна отражается в Фуге *g-moll* Шишакова (Шишаков 1983: 59–62) (см. Примеры 9, 10).

Пример 9. **Юрий Шишаков.** ***24 прелюдии и фуги для готово-выборного баяна*****. Фуга *g-moll*, такты 38–48 (Шишаков 1983: 61–62)**

Экспозиция первой темы (23 такта) полностью проводится в партии правой руки, что говорит о широких возможностях исполнения на правой

клавиатуре баяна, а также о том, что композитор счел необходимым для убедительности контраста начального рефрена и второй темы переместить ее звучание в левый полукорпус инструмента (такт 24). В 41-м такте Фуги (см. Пример 9) при проведении темы I в верхнем голосе появляются характерные для баянной полифонической музыки октавные дублировки, а также аккордовое изложение в партиях правой (такты 48, 55–57, 61–65; см. Пример 10) и левой руки (такты 62–65).



Пример 10. **Юрий Шишаков.** ***24 прелюдии и фуги для готово-выборного баяна*****. Фуга *g-moll*, такты 57–65 (Шишаков 1983: 62)**

Таким образом, система инструментально-интонационных средств исполнения многоголосия на баяне оказывает безусловное влияние на фактурное изложение, голосоведение, тесситурное расположение и тембровое поклавиатурное распределение интонационных линий оригинальной полифонической музыки. Специфика названных средств отражается в текстах баянных полифонических произведений через:

1) связь громкостно-динамических указаний
- с относительно крупными длительностями,
- со звуковысотным движением, выраженным относительно мелкими длительностями на *legato*,
- с необходимостью выделения ведущего интонационного материала;

2) широкое применение различных артикуляционных обозначений (штрихов)
- в полифонических сочинениях подвижного темпа,

- в фактуре, нотированной относительно мелкими длительностями, со стабильным громкостным уровнем (отсутствием громкостно-динамических указаний).

About Textural Features of Polyphonic Music for the Button Accordion

Vladimir Babariko

Summary

Homophonic and heterophonic types of texture prevail in music for the button accordion due to the typical volume parallelism of polyphony taken on hand harmonicas. By means of the genres that are widely used in modern accordion music – preludes, fantasies, toccatas – composers bring rhythmic organization in the linear volume sound sphere of an accordion, thus favourably representing this musical instrument.

Polyphony as a type of musical texture occurs in compositions for accordion much less often than homophony and heterophony, which is the consequence of the specificity of instrumental-intonational means. It testifies to the complexity of realization of such impressive statement. The polyphonic texture prevails in a number of compositions of the corresponding musical forms (the fugue, etc.), in separate movements of cyclic musical works for accordion.

Besides the solo-instrumental forms of polyphony, which were established during a Baroque age, the repertoire of the classical button accordion performing practice includes a number of compositions representing stylization of folk songs. Similar works, in which techniques of heterophony (supporting voices, duplications) are generally used, include a large number of arrangements, fantasies and variations on the themes of songs in mostly moderate pace.

The content of music of different styles and ages observe the predominance of the principle of improving the relationship of pitch and the volume amplification instructions (crescendo) corresponding to the sequence of tones and lower pitch with diminuendo. This fact is explained by the physiological characteristics of the process of intoning (vocalization). The unidirectional performer's volume control of a texture with a pedal, i.e. in the section of polyphony containing three and more voices where there is a pedal and polyphonic development at any couple of voices is characteristic of polyphonic accordion music at a moderate pace; to each pedal there corresponds one general volume instruction – crescendo or diminuendo.

The specificity of the texture of music for accordion (including button accordion) is reflected in the text of original polyphonic music through the link of volume instructions with relatively large lengths, with pitch movement expressed in relatively small durations for legato, with the need to highlight the leading intonation material; and also in the extensive use of various articulations (touches) in polyphonic compositions in the texture, noted by relatively small duration notes, with a stable volume level (the absence of volume significations). These characteristics, coupled with voice leading, pitch and keyboards location and distribution of texture lines are caused by the system of instrumental-intonational means.

Литература и другие источники

Антология литературы для баяна [Ноты]. Ч. 1 (1984). Сост. и исполнит. ред. Фридрих Липс и Анатолий Сурков; предисл. Михаила Имханицкого, Фридриха Липса, Анатолия Суркова. Москва: Музыка

Антология литературы для баяна [Ноты]. Ч. 2 (1985). Сост. и общ. ред. Фридрих Липс; предисл. Михаила Имханицкого, Фридриха Липса. Москва: Музыка

Антология литературы для баяна [Ноты]. Ч. 4 (1987). Сост. и общ. ред. Фридрих Липс; предисл. Михаила Имханицкого, Фридриха Липса. Москва: Музыка

Антология литературы для баяна [Ноты]. Ч. 5 (1988). Сост. и общ. ред. Фридрих Липс; предисл. Михаила Имханицкого, Фридриха Липса. Москва: Музыка

Антология литературы для баяна [Ноты]. Ч. 8 (1991). Сост. и общ. ред. Фридрих Липс; предисл. Михаила Имханицкого, Фридриха Липса. Москва: Музыка

Асафьев, Борис (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка

Васильев, Василий (2004). *Музыка отечественных композиторов для баяна конца 1970 – 90-х годов и основные тенденции ее исполнительской интерпретации*. Диссертация. Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных

Давыдов, Николай (1973). *Теоретические основы переложения для баяна инструментальных произведений*. Автореферат дисертации. Киев: Киевская *государственная консерватория* им. П. И. Чайковского

Звезды русского баяна – Юрий Вострелов [Звукозапись, в том числе: Николай Чайкин, *Концертная сюита* (в 4 ч.). *Фуга* (ч. 2)]. Москва: Мелодия, 1982, 1 грп.: зв. – Дорожка 2 (02.07)

Платонова, Светлана (1988). *Новые тенденции в современной советской музыке для баяна: 1960-е – 1-я половина 1980-х годов*. Диссертация. Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных

Трембовельский, Евгений (2001). Гетерофония: типология фактур – эволюция ткани. *Музыкальная академия* 4, с. 165–175

Шишаков, Юрий (1983). *24 прелюдии и фуги* [Ноты]: *для готово-выборного баяна*. Москва: Музыка

IV. MŪZIKAS PEDAGOĢIJA

The Parity of Educational Aims: The Potential of Methods of Personal Meaning and Emotional Imitation in Structuring Music Class

Dr. phil. **Lolita Jolanta Navickienė**
Associate Professor at Lithuanian Academy of Music and Theatre

Introduction

Relevance. Extensive programs of secondary education subjects, priority for the rational side of the educational process, limiting it to the cognitive and psycho-motoric educational aims only and leaving emotional and moral educational aims in the background, the replacement of real communication by virtual under the impact of new technologies, stress and bullying in school and emotional isolation at home, high parental occupancy, etc.: these and other problems influence not only physical but also psychological and emotional development of children. It has an impact on their academic achievements and often causes discipline-related problems. These facts are especially important for university students who are doing their teaching practice, which is often fragmentary, i.e. in several months a future teacher experiences the particularity of secondary education (higher noise level, high professional requirements, frequent discipline-related problems, etc.) that might unsurprisingly scare him or her and prompt to not work in secondary education after graduation. As it is summarized in the description of teaching practice by the Department of Education, Šiauliai University, local and national surveys underline: teachers' preparation in the universities do not correspond to the requirements of the society. This description points out some important deficiencies in teachers' training: underestimated importance of education studies, lack of responsibility, ineffective teaching practice, common subjects poorly connected to the context of educational activity, mentors' training problems, weak cooperation between colleges and universities as well as higher and secondary education, the lack of programs targeting the acquisition and development of new skills, etc. (Lukavičienė et al. 2012).

Hence the importance of new approaches that could help to accomplish the educational process, increase the motivation for learning, solve the discipline-related problems, and make accessible the self-realization of the teacher. The dissemination of common values, discussion of relevant topics and experiencing positive emotions become an especially important task – and music class can help to find a way towards it. However, habitual methods have proved to be inefficient, thus it is relevant to use new approaches that emphasize the balance between rational and emotional origin-based activities and in this way harmonize not only the educational process but also the relations between teachers and pupils. Here we present Methods of Personal Meaning (MPM) and Emotional Imitation (MEI) that, since 2012, we have been extensively using in the General Didactics of Music program at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (LMTA), Department of Pedagogy – illustrating that the search for new approaches to help the future music teachers to overcome the above mentioned challenges is a particularly relevant topic.

Object: Methods of Personal Meaning and Emotional Imitation in acquiring new skills and harmonizing educational process by the future music teachers at LMTA.

Aim: to reveal the impact of these methods (MPM and MEI) on the harmonization of educational process and accomplishment of the entire set of educational aims.

Tasks:

- Briefly introduce the structure and the aims of the teaching practice in the General Didactics of Music program at LMTA;
- Introduce the MPM and MEI;
- Present an example of a music lesson plan, showing the possibility to accomplish the entire set of educational aims and the means to apply MPM and MEI.

Key words: Method of Personal Meaning (MPM), Method of Emotional Imitation (MEI), the parity of educational aims, cognitive, psycho-motoric/practical, emotional, moral educational aims (CEA, PEA, EEA, MEA), educational intent unit (EIU), training of music teachers, teaching practice.

General didactics of Music program at LMTA: specifics of the teaching practice

In 2012, the Department of Pedagogy at LMTA has launched the General Didactics of Music program that is aimed at training music teachers for secondary education. We will briefly introduce this program where along the formation of common competences (critical and self-critical thought,

ability to generate new ideas, work, learn and improve independently, having in mind continuous development in the fields of pedagogy and performance, ability to use new technologies, etc.), specific competences are equally targeted. At the centre of these competences there is the teaching practice (based in Vilnius Jonas Basanavičius progymnasium) having the status of the major subject, beginning in the second semester of the first year (with the observing practice, consisting of the observation of older students' work) and lasting for the entire period of undergraduate studies.

Every year of the teaching practice has its aims and tasks. During the second year (the 3rd and the 4th semesters) the students learn to organize the educational process itself: they plan the timing of the lesson, choose the topic according to the guidelines of music subject assisted by the practice mentor, practice to compose specific musical activities using various approaches, etc. The particular attention is drawn to the formation of vocal activities and achieving the parity of educational aims. It is worth noting that the teaching practice lasts throughout the school year – a student has a primary school class attributed at the beginning of the year and meets the children once per week.

In the third year the teaching practice has higher requirements: the students have to not only be able to fluently organize a lesson but also, at the end of the 5th and the 6th semester to prepare a musical event, for example, a Christmas concert for parents, an evening of Easter songs, an afternoon on the occasion of Mother's Day, etc. (the music class remains weakly, but with the middle school children).

Finally, on the fourth year, along the acquired competences the students learn to organize a small staged event, for example, a staging of a fairy tale, a musical, a show, etc. This draws a significant attention to specific skills: ability to organize, form and plan various musical activities (lessons, celebrations, concerts, staging, extracurricular activities, etc.), prepare and execute musical projects and apply various music education methods according to the participating pupils, educational aims and available resources. An adequate attention is paid to the ability to effectively apply theoretical knowledge during music listening or performing activities, as well as ear training, repertoire studies, explaining musical language and discovering various musical styles, genres, forms and interpretation traditions. Finally, it is equally important to understand and accept children of various age groups and transmit to them the cultural variety, traditions, values, and moral norms. The latter aim is of particular importance as during the fourth year (the 7th and the 8th semesters) the students work with high school classes.

There is a particular feature of the teaching practice subject of the General Didactics of Music program at LMTA, namely, the central position attributed to the accomplishment of Successful Education[1] using MPM and MEI. This feature is paralleled with the focus on the entire set of educational aims[2] – cognitive (CEA, for cognitive educational aim, raising questions "What? Where? When?"), psycho-motoric/practical (PEA – "how to do it?"), emotional (EEA – "How does it make me feel?"), and moral (MEA – "How important is it to me?"). According to our experience[3], students who followed practice-oriented training, already during the university years learn to socialize in the apparently difficult environment of secondary education are not afraid of the school, they know how to solve discipline-related problems and later successfully work by their specialty and accomplish their personal aims[4].

Methods of Personal Meaning and Emotional Imitation: their essence, relevance and applications

One of the causes for students' self-realization during the practice is learning how to accomplish the Successful Education during the educational process that consists of the abilities to fulfil the tasks (cognitive and psychomotoric educational aims), realize its benefit (emotional and moral educational aims) and feel pleasure (emotional educational aims). This encouraged us to use MPM and MEI in the framework of the General Didactics of Music program, as MEI "[…] helps to develop pupils' creative skills (artistic abilities, expressivity, etc.), personal features (initiative attitude, self-confidence, culture of discussion, empathy, etc.), and has a positive impact on their personal development" (Navickienė 2000; Navickienė 2005; Navickienė 2012).

---

[1] Successful Education is a combination of the abilities to accomplish the predefined tasks and to feel its benefit and the pleasure of educational process: SE = A + B + P (this term was developed by Albertas Piličiauskas).

[2] This set of educational aims was developed in the works of Piličiauskas.

[3] A similar program preparing music teachers was available in 1992–2002 at (formerly) the Lithuanian Academy of Music, Kaunas Faculty, Department of Music Pedagogy.

[4] As Lina Viršilienė points out in her survey *The Musical and Pedagogic Activity of the Alumni of the Lithuanian Academy of Music and Theatre, Kaunas Faculty*, 96% of the students who graduated from the Department of Music Pedagogy in the period of 1992– 2002 were working in the field of music, of which 71% – in secondary education institutions. Online access: http://www.piliciauskas.lt/PAPA/papa45/PAPA-45.pdf (accessed 25 January 2015).

We will briefly introduce these methods. The **Method of Personal Meaning** (developed by Albertas Piličiauskas) emphasizes the nurturing action of various art forms; it works by revealing communicational and cognitive possibilities of the participants of educational process as well as actualizing the purposeful nurturing through naming and verbalizing emotions (Piličiauskas 1998). When applying this method, the main focus is on aural music cognition, developing listeners' culture and revealing the possibilities to communicate with a music piece. This way the functionality of music listening is significantly enlarged: it becomes not only the introduction to a new music piece, its composition and structural elements, but also a form of innovative game that can centre the educational process, presenting its characters and transforming music lesson into the integrative process of discussing relevant topics.

Owing to MPM, music listening has the following four-part structure. The first part is the **introductory information**. It helps to achieve cognitive and psycho-motoric educational aims: analysing the new topic, presenting the composer, his country of origin, his epoch and its aesthetic context, discussing relevant calendric, societal, cultural or local topics, traditions, etc. For example: "We have recently discovered Giuseppe Verdi's music, listened to the excerpts of his operas, but we have not discussed what kind of person he was, what his life was like. To address it we will play a simple game. Let's take a sheet of paper and write the composer's name in capital letters as a column..."

The second part focuses on the **attitude of educational activity** (AEA). AEA is a set of questions, impossible to answer without listening to a piece of music. It is also a way to create an intrigue around the piece to be listened (accomplishing cognitive and psycho-motoric educational aims), using various art forms, games, transforming sounds into 'encoded' information. Continuing the example: "Imagine that this upcoming music piece will be the personal characterization of Giuseppe Verdi. What kind of person he is – musical elements will help you to find it out. Along every letter of composer's name please write features or characteristics 'suggested' by the melody, mode, harmony, tempo, rhythm, etc. of the music..."

G –
I –
U –
S –
E –
P –
P –
E –

V –
E –
R –
D –
I –

The third part consists of **music listening**. During this part the pupil has to find answers to the questions of AEA (a part of accomplishing CEA, PEA and EEA), this way making every element of the musical work more relevant, important, and attention-prone[5]. According to the previously presented AEA questions, the teacher might choose, for example, Verdi's *Chorus of the Hebrew Slaves* from *Nabucco*. Thus, via AEA, music listening and identifying its structural elements become not the final but only intermediate aims, guiding to the introspection of pupils' personal experiences and discussion of common values. Moreover, while 'motivating' character's features – i.e. why he is happy, ecstatic, fast, strong, etc. – the pupil will have to recognize the instruments, describe structural elements of the music, etc.

The four-part structure culminates with the **ethic discussion**. It is a part of indirect, hidden nurture (accomplishing EEA and MEA) when the pupils answer to AEA questions, discuss and present their opinions. At this important stage the teacher can discuss the universal moral values and the topics relevant for the class. A possible follow-up of the example:

Gathering[6]
Intellectual
Untiring
Strong
Energetic
Patriotic
Positive
Enthusiastic

Vittorio
Emanuele
Re
D'Italia

In conclusion, the MPM rely on AEA, music listening and other art forms.

On the basis of MPM, the **Method of Emotional Imitation** was created (developed by Lolita Jolanta Navickienė). This method aims to develop pupils' musical skills and promote their self-education by imitating emotional intonations of a particular music piece or its imaginary subject's experience, provoked by integrating other forms of art into this process (Navickienė 2000). As revealed by its name, this method relies on emotions and imitation.

[5] For example, a difficult to access contemporary composition could be attentively listened to if presented with this AEA: "This piece – it's an e-mail that Vincent received today. Is it good news, cheering him up for the entire day? Or, on the contrary, an angry message? If you got this kind of message, what would your answer be?"

[6] The teacher might comment on Verdi's personal features after getting to know what children's choices were.

The latter activity – imitation – was chosen as a simpler, more rapidly accessible way, thus avoiding the necessity of deeper psychological empathy and an adequate (realistic) performance. This is of a particular relevance in the secondary education where artistic skills of the children are limited by their little experience in emotional, plastic and verbal expression. Then, while using MEI for organizing musical activities, the very aim of music performance is changed – after learning to imitate specific emotions the process is later focused on recreating these emotions, experiencing and suggestively exposing them.

From the practical aspect MEI is universal, i.e. it can be used throughout entire secondary (and broader) education process, enriching various musical activities (music listening, singing, solfeggio, rhythmical and instrumental activities) with the integration of other art forms (fine arts, poetry, prose, etc.). According to our experience (Navickienė 2000, 2005), using MPM and MEI helps to increase the personal benefit and the relevance of music subject. If traditional education schemes often encounter difficulties in forming musical culture[7] at the secondary education institutions (generally limited at musical experience, so the lack of musical demand frequently results in confronting questions, for example, "Why would I need rhythmic exercises, solfeggio or playing the pipe in my life?"), the use of MEI eliminates the pretext of these problems as musical activities aim more than only knowing musical structural elements, recognizing main themes, learning a song or clapping a rhythm. Educational aims become far more complicated, being focused on personal development via various musical activities (for example, "Would you like music class to help you to become expressive, creative, interesting and capable of showing your positive emotions, self-confident and not afraid of attention?").

Another important feature of MEI – it is not only seeking to accomplish an entire set of educational aims, underlining the integration with other art forms, and developing pupils' creativity, but also elements of scenic expression based on the main principles of Konstantin Stanislavsky's school[8] (Станиславский 1988):

- Only love – main and indispensable essence of life – can inspire the real artist (*love for children is the main condition for the professional and creative activity of the teacher*);

[7] Here musical culture is seen as a unity of musical experience and demand (Navickienė 2000).

[8] Our comments addressing general education are presented in brackets.

- Director cannot stage a play without finding its main idea (*teacher either cannot give a class without knowing its aim or motto*);
- Theatre must be open, familiar and accessible to all (*as well as school must be open, familiar and accessible to all*);
- Theatre repertoire has to be distinctive in its national aspect and tightly connected with democratic traditions (*the vocal and instrumental repertoire of the music class has to be national in its content and democratic in its form*);
- Theatre is an art to reflect the life – but not the life in general, rather the relevant reality of today (*likewise, music class has to reflect not life in general but the relevant issues of today*);
- Theatre has to aim at the unity of the ethic and the aesthetic; the real beauty cannot be amoral (*children have to be introduced to the very best examples of music and other art history*);
- The real artist has to love art within himself or herself and not himself or herself within art (*music teacher has to go towards music with children and not simply present music for children*);
- The continuous development of the artist in the only way towards the real art (*continuous efforts and honest work will offer the children the opportunity to suggestively sing, play and act*);
- The main task of an artist – to become the leader and educator of the audience (*the main task of a music teacher – to use the power of art not only to teach but also to nurture children*);
- Theatre director is the interpreter, producer, organizer and teacher of a play (*music teacher often is the creator, moderator, and active participant of school's cultural life, serving as a role model for children*).

In conclusion, the MEI relies on AEA, other (than music listening) activities, other art forms and Stanislavsky's system.

MPM and MEI in the secondary school music class

Music class is frequently seen as a 'lighter' subject or as a break among the 'harder' subjects (for example, mathematics, physics, chemistry, foreign language, etc.). However, music class and music listening within – usually requiring the highest concentration and, subsequently, most prone to discipline-related problems – might help the pupil not only to develop his or her personality but also find answers to some important questions.

In general, music class is viewed as a possibility to acquire musical skills – rhythm, intonation, music listening, sight-reading, singing, playing an instrument, etc. To make music listening more attractive, multiple CEA and PEA

targeting exercises[9] are usually involved; it helps the children to focus, reduces discipline-related problems, but also often redirects their thoughts from the music itself, transforming music listening into the background of the particular exercise. Hence, music listening traditionally targets the above-mentioned CEA and PEA, putting aside EEA and MEA. However, the latter become more and more important in the context of local and global events, drawing attention to the common human values; thus, the possibility to discuss various cultural, societal, political, specific age group related problems, etc., enables the teacher to accomplish one of the most important aims – not only to teach the children but also nurture them, adequately forming their values.

We will illustrate the application of MPM and MEI, showing how to make music listening an axis of the entire lesson, unifying other parts of the lesson and integrating other musical activities (Navickienė 2005).

Example 1. The academic topic of the lesson: Musical instrument families (revising note grouping). The moral topic[10]: "The meaning of family".

In the **introductory part**, the main musical instrument families (strings, winds, brass, percussion) are presented, reminding half, quarter and eight notes. Later, these notes are compared to family members: half notes – to grandparents, quarter notes – to parents, eight notes – to children.

The attitude to educational activity: "*We remembered the notes' family* (the introduction to whole and sixteenth notes is postponed) *and… a miracle happened! We can see what this family looks like!* (The photos illustrating grandparents', parents' and children's faces are projected but only the lower parts of the faces are shown so the emotions of the faces are not clear). *What could you tell about this family? How do they get on with each other? Are all the family members happy? We cannot really answer to these questions… We do not see their faces, do not know what they feel. However, a piece from Pyotr Tchaikovsky's "Children's Album" will help us. Listen to it and according to its melody, tempo, mode, rhythm, etc., decide about the relations in this family. Would you like something similar in your family?*"

Music listening: Tchaikovsky's *Children's Album*, No. 4, *Mummy*. The pupils listen to the piece that becomes a 'sound-encoded' language, encouraging them to understand the emotional state of the piece (EEA) and think

[9] For example, drawing, solving tests or crosswords, illustrating the directionality of the melody by adequate movements, matching pictures of instruments with the sounding timbres, etc.

[10] The moral topic of a lesson is usually chosen according to the calendric, societal, school or class context.

(during the ethic discussion, see below) about an important common value – the meaning of family (MEA).

Ethic discussion: "*Look to the screen – another miracle has happened and we can see the faces of the entire notes' family! The piece has guided you correctly: the family members are caring and gentle towards each other. It could not be otherwise: if notes did not get on together, how could performers play them? It is not by chance that this piece is called "Mummy". What musical elements particularly helped to create these emotions?*" (Revising musical structural elements).

"*Do you know how to express your positive feelings? Is it simple? Or rather complicated? How would you express your love and gratitude to you mum, dad, grandpa or grandma? Would you need a lot of money, effort, or time for it? How could children contribute to the creation of friendly relations within the family? Why is the family so important? Please, describe a portrait of a perfect family. What are its members like? Why are they important to each other? How do they behave? What do you like most in your mum, dad, grandpa, grandma?*"

Integration with vocal activities: "*Let's make a circle all together and, expressing gentleness and gratitude, sing "We have a nice family", a Lithuanian folk song you all know well. Think of what a happy person would look like. What would his eyes, posture, head position be like?*" While singing, the teacher himself expresses these emotions and draws attention to the emotional imitation of these positive feelings, encourages the children to be expressive, active and feel free.

Integration with music theory and rhythmic exercises: "*We have talked about the notes' family. Now let's use these half, quarter and eight notes to create a 'secret' letter, writing down on a staff the feelings that you think are the most important for you.* (Possible to listen once again for the music piece) *What kind of notes would suit best to express kindness, love, honesty, and quietness? Now let's clap your 'letters' as if it were your hearts 'knocking' it.* (The children are asked to perform their exercises gently, quietly and simply, trying to express their positive emotions) *You can take your 'heartbeat letters' home and give them to your parents…*" (Possible reflection on what was new for the pupils, which exercises were the most exciting, difficult, etc.)

Educational Intent Units: Harmonization of the educational process

The development of music teachers' professional skills covers not only the abilities to organize the educational process, formulate adequate aims and tasks, plan the timing of a lesson, create musical activities, etc., but also

focuses on the analysis of a lesson in the context of educational aims, i.e. how many activities target CEA, PEA, EEA and MEA. This aspect is quantified using **educational intent units** (EIU; this approach was created and developed by Albertas Piličiauskas), each unit meant for a particular educational aim. This method allows the future music teachers to 'sort' every exercise of a class according to its educational aim. The mentor of teaching practice, by assisting students' classes and helping them, encourages them to achieve approximately equal number of all educational aims. We will illustrate this approach by presenting an example of a plan for an ordinary music lesson, quantifying the balance of targeted educational aims.

Example 2. Music lesson plan for the 4th grade class. The academic topic: Wind instruments. Flute. The moral topic: "The meaning of friendship in achieving one's aim".

No.	Part	Content	Duration	EIU
1	2	3	4	5
1.	Beginning, introductory discussion	Teacher and children sing the musical 'hello'.Teacher introduces the academic and the moral topics of the class, its aims and tasks (CEA, PEA).	~1 min	CEA: 1 PEA: 1
2.	Vocal exercises	Teacher sings with children five vocal exercises (mormorando, articulating, cantilena – CEA, PEA), encouraging them to express joy ("*the class is friendly and happy*"), solace ("*comforting a friend that was bullied*"), honesty, or encouragement (EEA, MEA). "*Christmas is approaching, so let's sing this exercise trying to create a hope that the future will be successful and your class will become friendly, honest and open*." (PEA, EEA, MEA)	~5 min	CEA: 5 PEA: 6 EEA: 6 MEA: 6
3.	Vocal activities (revising)	"*We are approaching our Advent afternoon where we will sing to your parents the songs you learned, tell about the traditions, dance some folk dances*." "*Let's remember the song "Here Comes the Nine-Horned Deer". Please try, while singing, to show your joy, enchantment, and expectation for the time when the dreams come true*." (PEA, EEA)	~7 min	PEA: 2 EEA: 2

1	2	3	4	5
		"*The game "Sycamore Bridge" symbolizes the transition from the dark period to the light one. Only good and honest people can cross this bridge. While revising this game, please, use face expressions showing your strength, joy and kindness.*" (PEA, EEA)		
4.	Music listening No. 1. Johann Sebastian Bach, *Partita* for solo flute	"*Look at his photo.* (Projecting a photo of a shy looking girl) *How does this girl feel?* (The children answer, EEA) *I agree that she probably feels shy… This is how she looked when she came to learn how to play… I'm sorry, I forgot the instrument she came for. You will have to remind it to me and tell how she felt when she heard her teacher playing.* (CEA, PEA, EEA) *Listen to this music and try to find the answer according to its elements (melody, rhythm, mode, tempo, dynamics, expression, etc.).*" (CEA, PEA)	~5 min	CEA: 2 PEA: 2 EEA: 1
5.	Ethic discussion	"*Exactly, the girl came to learn the flute! So, how did she feel when she first heard her teacher playing?*" (The children express their opinion, CEA, PEA, EEA) "*What or who can help this girl to achieve her aims? Is it important to have good relations with her teacher? Why? Can friendship help to achieve important aims? Could friendly relations in the class help to learn? Who would you call a friendly person, a real friend?*" (EEA, MEA)	~3 min	CEA: 1 PEA: 1 EEA: 2 MEA: 2
6.	New topic. Wind instruments. Flute	After a short discussion the teacher starts a new topic – introduces the wind instruments, their properties, tells about the flute, shows brief audio examples of flute, oboe, clarinet and bassoon. (CEA, PEA)	~8 min	CEA: 1 PEA: 1
7.	Solfeggio and rhythmic activities	"*After getting to know flute we will try to play it ourselves. Look at this solfeggio exercise. Let's clap its rhythm first and revise the note values.* (CEA, PEA)	~8 min	CEA: PEA: EEA: MEA:

1	2	3	4	5
		What kind of values do you find? Let's sing it as if it were a wish for a good friend. Let's try to express honesty and calm joy (it's for our good friend), gently accompanied by a clapping. What face expression would we make?" (PEA, EEA)		
8.	Instrumental exercises	"*Please take your pipes and let's revise without playing the fingering. Let's play the melody of the song "Christmas Rose has Blossomed" that you already know. Please try to express the feelings we talked about earlier. Dedicate this song to your best friend.*" (PEA, EEA)	~7 min	PEA: 1 EEA: 1
9.	Conclusion and evaluation. Music listening No. 2. Friedrich Kuhlau, *Fantasy* for solo flute	The teacher discusses with children what they learned, what was fun to do and what required more concentration. (CEA) Then he or she says 'goodbye': "*This Fantasy for flute solo in D major by Friedrich Kuhlau will be my wish for you*". If timing allows, the teacher might ask the children to share their impressions. (PEA, EEA, MEA)	~5 min	CEA: 1 PEA: 1 EEA: 1 MEA: 1
			Total:	CEA: 13 PEA: 15 EEA: 14 MEA: 9

The analysis of this plan show 13 cognitive, 15 psycho-motoric, 14 emotional and 9 moral educational intent units. It emphasizes that the accomplishment of emotional and moral educational aims, conditioned by the two methods – MPM and MEI – helps to make the lesson highly relevant (the children discussed the important topic of friendship and its impact on their aims, were encouraged to draw attention to their relations in the class, acceptance and respect), not only via singing, solfeggio, rhythmic or playing exercises but also via the development of children's personality, expressivity and creativity.

Conclusions

The analysis of the examples shows that the Methods of Personal Meaning and Emotional Imitation:

- help the future music teachers make the music class relevant, based not only on the acquisition of musical skills but also on an opportunity to enrich music education by the formation of common values, promoting the development of pupils' personality and interest in moral self-education;
- underline emotional and moral educational aims, usually difficult to accomplish, that naturally provoke pupils to think, activate their imagination, develop their discussion culture, and objectify their music-induced feelings, directing them towards reflection and self-expression;
- make music listening an axis of entire educational process, unifying other parts of the lesson;
- transform the traditionally rational musical activities (solfeggio, rhythmic, instrumental or vocal exercises) into the means of developing personal expression, ease, creativity, ability to receive attention, etc., this way enabling to accomplish the Successful Education – when not only the pupil but also the teacher succeeds in the educational process and enjoys the profession he or she has chosen.

Izglītības mērķu paritāte: *personisko vērtību* un *emocionālās imitācijas* metožu potenciāls mūzikas stundu strukturēšanā

Lolita Jolanta Navickiene

Kopsavilkums

Rakstā aplūkota mūzikas skolotāju sagatavošana darbam vidusskolās, izmantojot *personisko vērtību* un *emocionālās imitācijas* metodes. Tie ir iedarbīgi veidi, kā harmonizēt mācību procesu un sasniegt pilnīgi visus izglītības mērķus, proti, izzinošo, psihomotoro/praktisko, emocionālo un morālo (šos mērķus definējis un sīkāk aprakstījis Alberts Piličausks), motivēt skolēnus un samazināt disciplīnas problēmu negatīvo ietekmi.

Globāla vērtību apmaiņa, katrai vecumgrupai svarīgu tematu apspriešana (morālais mērķis), pozitīvas emocijas (emocionālais mērķis) ir nozīmīgi faktori efektīvai vidējai izglītībai, un mūzikas stundas var palīdzēt šo efektivitāti sasniegt. 2012. gadā Lietuvas mūzikas un teātra akadēmija izveidoja mūzikas skolotāju treniņprogrammu *Vispārējā mūzikas didaktika*. Šajā prog-

rammā īpaša uzmanība veltīta skolotāju kompetences uzlabošanai – izglītības procesa harmonizācijai, izmantojot *personisko vērtību* un *emocionālās imitācijas* metodes. Raksta mērķis ir pamatot šo metožu nozīmi izglītības procesā. Lai mērķi sasniegtu, risināti vairāki uzdevumi:

- īsi aprakstīts akadēmijas mācību process,
- izskaidrotas *personisko vērtību* un *emocionālās imitācijas* metodes,
- prezentēts konceptuāls mūzikas stundu plāns, ko izstrādājuši Lietuvas mūzikas un teātra akadēmijas studenti – tas atklāj paņēmienus, kā izmantot *personisko vērtību* un *emocionālās imitācijas* metodes.

Noslēgumā demonstrēts, kā šīs metodes palīdz veidot kvalitatīvu mūzikas stundu. Tās var ne tikai uzlabot skolēnu prasmes mūzikas jomā, bet arī pārveidot racionālās disciplīnas – solfedžo, ritmiku, klausīšanos utt. – par līdzekļiem, kas ļauj attīstīt personības izpausmes, uztveri, komforta izjūtu, spēju būt uzmanības centrā. Šādas mūzikas stundas ir balstītas uz globālām humanitārām vērtībām.

References

Bagdonas, Albinas (1995). *Sutrikimu klasifikacija*. Vilnius: Vilniaus universitetas

Gag, Nathaniel, & David Berliner Lees (1994). *Pedagoginė psichologija*. Vilnius: Alma litera

Jovaiša, Leonas (1993). *Pedagogikos terminai*. Kaunas: Šviesa

Jovaiša, Leonas, & Juozas Vaitkevičius (1987). *Pedagogikos pagrindai*. Kaunas: Šviesa

Juodraitis, Adolfas (2003). *Vaikai, turintys emociju ir elgesio sutrikimu. Specialiojo ugdymo pagrindai*. Šiauliai: Šiauliu universiteto leidykla

Lukavičienė, Vilhelmina, et al. *Šiauliu universiteto Edukologijos fakulteto studentu pedagogines praktikos koncepcija*. http://www.su.lt/bylos/fakultetai/ef/PDF/Studentams/praktikos%20koncepcija%20patvirtinta%202012.pdf (accessed 26 May 2015)

Navickienė, Lolita (2000). *Emocinio imitavimo metodo taikymas ugdant moksleivių muzikinę kultūrą*. PhD dissertation. Vilnius: VPU

Navickienė, Lolita (2005). *Emocinio imitavimo metodas muzikos pamokoje*. Vilnius: Kronta

Navickienė, Lolita (2012). *Pedagoginio dvasingumo link. Susitikimai su Albertu Piličiausku*. Vilnius: Margi raštai

Navickienė, Lolita (2013). Pedagoginis dvasingumas: inovatyvi sėkmingo ugdymo strategija. *ARS & Praxis* 1. Vilnius: Lietuvos Muzikos ir teatro akademija, p. 143–158

Navickienė, Lolita, et al. (2007). *Gėrio ir grožio link. Pilietiškumo ir demokratinių vertybių ugdymas taikant inovatyvius metodus*. Vilnius: Ciklonas

Piličiauskas, Albertas. *Mokytojų rengimas: vertybinės nuostatos ir principai*. http://www.piliciauskas.lt/Straipsniai/Nepublikuoti/mokytoju_rengimas.pdf (accessed 26 May 2015)

Piličiauskas, Albertas (1984). *Muzikos pažinimas*. 1-oji knyga: *Objektas, būdai ir adekvatumas*. Vilnius: Vaga

Piličiauskas, Albertas (1987). *Vizualus atlikėjo poveikis*. Kaunas: Šviesa

Piličiauskas, Albertas (1998). *Muzikos pažinimas*. 2-oji knyga: *Stadijos, rezultatai ir reikšme*. Vilnius: LAMUC

Piličiauskas, Albertas (2005). *Jaunojo atlikėjo kūrybiškumo ir savarankiškumo ugdymas: galimybės, būdai, reikšmė*. http://www.piliciauskas.lt/Straipsniai/Publikuoti/Kurybiskumas_ir_savarankiskumas.pdf (accessed 26 May 2015)

Šalkauskis, Stasys (1936). *Bendrieji pedagogikos pagrindai*. Kaunas: VDU

Пиличяускас, Албертас (1990). *Познание музыки как воспитательная проблема.* Диссертация на соискание ученой степени доктора педагогических наук. Вильнюс

Пиличяускас, Албертас (1992). *Познание музыки как воспитательная проблема.* Пособие для учителя. Москва: Мирос

Станиславский, Константин (1988). *Моя жизнь в искусстве*. Собрание сочинений. Том 1. Москва: Искусство

Music School Teachers' Professional Attitudes as a Projection of the Perspective Education: Aspects of Music Content and Spread of Innovation

Dr. sc. soc. **Giedrė Gabnytė**
Associate Professor at Lithuanian Academy of Music and Theatre

Introduction

It is irrefutable that success of music education can be determined by education of teachers, attitude towards innovations in education, style of work, variety of education forms, etc. The research presented in this article tries to summarise the attitudes of teachers working at Lithuanian music schools in respect of music content and spread of innovation. Professional attitudes not only picturesquely illustrate the situation of today's music education, but also project a long-term view of music education.

Relevance and problem of the research. Changing political, social, and educational conditions determine new educational objectives based on progressive ideas aimed at the formation of pupils' fundamental systems of values, development of creative skills, transfer of the fundamentals of national and ethnic, civic and political culture. Against the backdrop of the highlighted strategic educational aims in Lithuania, musical training plays a special role. Today scholars equate musical training with multicultural cognizance based on the development of intellectual abilities of a pupil, on the awakening of his/her sensuous intelligence, formation of the relation to oneself and to the surrounding world (Philpott 2012; Westerlund 2012; Samama 2013; etc.).

With a considerable change in the country's political and sociocultural conditions, the questions arise naturally: to what extent does 'the product' of the 1940s – today's music school and the education content introduced by them – correspond to the new education and training (self-training) objective determined by the paradigm shift? Is there the capability to adjust to new challenges posed to the society and to the aforementioned personal and educational aims of a learner and to ensure the supply of high-quality education?

It should not be discounted that the changes in musical training inspired by the educational paradigm shift are in part determined by the motivation of teachers, who currently work in music schools, their qualification, and the approach to teachers' education innovations. The need for the analysis of professional attitudes of the aforementioned participants of education

process – the teachers – emerges. The attitudes are determined by a large number of specific cognitive, affective behavioural components that manifest themselves in music education as the experience of teachers, their professional competence, attitude to a pupil, working style, the diversity of teaching methods, etc. that could affect education process in a different way and inspire changes in musical training. The subject of the teachers' attitudes is not new. It has been touched upon quite broadly in the educational works of Lithuanian and foreign authors (Ruškus 2000; Gribačiauskas, Merkys 2003; Strakšienė 2009; Thomas, Alaphilippe 1996; Trivedi 2002; Schon 2005; Fredrickson 2007; Robinson 2010; Burkett 2011; Khan, Basu 2013; etc.). Researches of teachers' attitudes prove that the attitudes not only implicate and illuminate the fragments of ongoing educational reality, but also distinctively shape the content of educational changes. **The novelty of the subject** chosen by the author of this research is based on previously not researched diagnostics of the professional attitudes of music instrument teachers working in a specific field of musical training.

The research object is professional attitudes of music school teachers.

The research goal is to analyse the expression of the professional attitudes of music school teachers.

The objectives of the research:

1) to define hypothetically the indicators of professional attitudes of music school teachers and to prepare the instrument that will measure these attitudes;
2) to reveal the professional attitudes of music school teachers and the socio-demographic factors that influence them on the basis of the results of the statistical analysis;
3) to draw up the typology of music teachers who have educational practice according to the professional attitudes characteristic to teachers, to reveal the valency of these attitudes.

Key words: music school, music education, attitude of teachers, innovation, the content and the forms of music education.

Methodology and organization of the research

The aim of the diagnostic survey of attitudes was to reveal the prevailing professional attitudes of teachers and to single out the statistical types of teachers having the capacity to affect and shape the educational environment from different perspectives. The development of the diagnostic instrument for the study of professional attitudes of music school teachers relied on the research studies of Ruškus (2000), Gribačiauskas, Merkys (2003), Strakšienė

(2009) etc. and the methodology applied by them. To identify the professional attitudes of music teachers, two diagnostic blocks were set up:

- attitude towards the content and the forms of music education,
- attitude towards the innovations in music education.

The research made use of numerical measures of descriptive statistics – frequency analysis. Statistical hypotheses were tested by means of the dispersion analysis method (ANOVA) and Chi-Square criterion. The research employed multidimensional statistical methods: correlation and regression analysis, factor analysis and cluster analysis. The sample group of the research was made up of the teachers of instrumental disciplines (grand-piano, string, folk, wind, percussion instruments, accordion, guitar) from the music schools in Vilnius, Kaunas, Klaipėda, Šiauliai, Panevėžys and smaller cities and towns. The teachers were distributed an anonymous questionnaire designed by the research author. The questionnaire returnability was 73%: out of 500 distributed questionnaires, 367 completed questionnaires suitable for data processing were returned to the researcher.

The results of the research

Attitude towards the content and the forms of music education

This research tried to find out which goal in music education looks the most important and relevant to teachers. The respondents were asked to evaluate what the most important goal in education is. They were asked to rank four goals in music education from the most to the least important. It was determined that today slightly more than one-third of the teachers consider *Promotion of the Interest in Music* the major goal of music education. In the meantime, *Completeness and Perfection of the Repertoire being Performed* was mentioned in the answers about 15% of the respondents as the key goal of music education. It can nevertheless be stated that the education practice of nearly every teacher can be described by the attempt for repertoire completeness and perfection; hence, it can be considered dominant in music education. It is proved by the educational analysis of teachers' practice. It has been identified that 52% of the respondents agree to repertoire completeness and perfection, while 43.1% uphold this opinion only partially. It has been determined that *Possibility for Pupil's Artistic Self-Expression* as the main goal of music education is the least important to the teachers. *Personality Enrichment and Maturity* as the principal goal of music education was mentioned in the answers of one third of the teachers. Filling in the questionnaire gave the teachers another possibility to formulate more objectives in music

education. The most commonly mentioned objectives were associated with a variety of social, educational, psychological aspects: diligence, independence, will education, occupation of children, creativity, and development of professional students' competencies, morality, and ethnicity. The evaluation of the expression of the teachers' attitude towards the importance of the positioning of arms/body and the main playing skills for the quality of the music process leads to an unambiguous conclusion that in the sphere of education this educational factor is supported nearly unanimously (97%). It is possible, that if these elements are treated as significant in education, it is difficult to avoid monotonous practice, drills, and musical process is impoverished, what certainly can suppress the students' need to take part in musical activities. The study of the teachers' attitude towards the methods used in the education practice determined that in contemporary music education conservative methods prevail in the work of over a half of the teachers participating in the survey. It has been determined that there is a causal relationship between the expression of conservative methods and the development of teachers' competences. The greater there is a disagreement to competence development, the more favourable conditions there are created in the education domain for conservative methods to manifest themselves. It has been proved that the conservativeness of the methods in use also manifests itself in the background of the afore-mentioned agreement to the completeness and perfection of the repertoire being performed and in the need to use traditional repertoire (see Table 1).

Table 1.

Provisions in favour of conservative methods of use in relation to the causal relationships of factors (N=367)

Factors	Value	df	Sig (p)
Professional development of teachers	22.085	4	0.000
Traditional repertoire	11.840	4	0.019
Artistic perfection of repertoire	10.772	4	0.029

It means that routine actions and occasional drill in repeating, imitating and perfecting complex elements of a musical text or interpretation are not avoided in the education domain. It has been revealed that the teachers are rather sceptical about the search for methodological innovations or the testing of a new pedagogical strategy.

The analysis of the expression of the teachers' attitudes towards traditional and alternative types of musical activities during a lesson has revealed that contemporary education is dominated by traditional methods, and this

educational factor is supported by more than a half of the teachers participating in the survey. It means that the learner's activities in a lesson limit with the study of a musical text as well as 'technical' and interpretative exercises of a piece of music. It has been identified that the latter attitude potentially forms in showing a special concern about pupil's professional competences (chi^2=26.372; df-4; p=0.019) (p=0.000); it should not be denied that the repertoire, which a pupil must interpret in an artistically complete manner, 'contributes' to such an approach towards education practice (chi^2=17.530; df-4; p=0.002). However, the results have proven that the majority of teachers (80.1%*)* have a positive attitude towards alternative types of pupil's musical activities during a lesson. In terms of percentage, this attitude can be considered prevailing in education (see Table 2).

Table 2.

The comparison of provisions of conventional and alternative musical-artistic student's practice in relation to the use of methods during the lesson (N=367)

Alternative musical-artistic practice of a student during the lesson			Conventional musical-artistic student's practice during the lesson	
N	%		N	%
---	---	**Disagree**	133	36.3
73	19.9	**Partially agree**	213	58
294	80.1	**Agree**	21	5.7
367	100	**Total**	367	100

The analysis of the teachers' attitudes towards the contemporary possibilities of pupils' stage activities has revealed a critical approach of over a half of the respondents in this respect. Even though the education practice is dominated by the forms of stage activities which have not been changed over decades, the expression of the teachers' attitude not to agree and to change traditions is rather explicitly stated in contemporary education. Such an attitude enables to see the future music education in a rather optimistic light: it is likely that the possibilities of stage activities for the learners not seeking professional music education will become attractive and corresponding to their competences.

The analysis of the teachers' attitudes towards the traditional repertoire and a repertoire meeting a contemporary pupil's needs used in the educational process has yielded rather contradictory results. It has been identified that the absolute majority of the teachers support the use of the traditional reper-

toire. However, it has also been revealed that the teachers can be characterised by a positive attitude towards the use of the repertoire meeting contemporary pupil's needs. The latter provision is apparent in the answers of nearly all respondents. Thus, the results prompt an insight that the aforementioned attitudes intertwine or simply supplement one another. It should be noted that the approval of the traditional repertoire is determined by the use of demographic data resolution. It has been clarified that this provision is more specific to women (p=0.000) and older teachers (p=0.003). Proponents of the traditional repertoire are piano teachers (p=0.003), which means that they lack a more flexible approach to the selection of repertoire. Probably, the genre standards are most respected while teaching to play the piano and such music styles as jazz and pop are sluggishly included into the repertoire.

The attitudes towards innovations in music education

The teachers' attitudes towards the spread of innovations were investigated. It was tried to find out the teachers' attitudes towards differentiated education, alternations of the system of assessment, the need for experiments in education, opportunities of group learning, music education of adults and people with disabilities, and opportunities for students to choose subjects in the curriculum. It has been identified that the teachers have a sufficiently favourable attitude in respect of the dissemination of innovations. The teachers are most in favour of the education of the disabled and adult education, whereas they are least in favour of the change of assessment system and group learning (see Table 3).

Table 3.

The teachers' attitudes in relation to education innovations. Percentage rates (N=367)

Innovation	Disagree		Partially agree		Agree	
	N	%	N	%	N	%
1. Differentiation of education	28	7.6	129	35.1	210	57.2
2. Alternations of the system of assessment	188	51.2	143	39	36	9.8
3. Need of experimentation	59	16.1	166	45.2	142	38.7
4. Group learning	191	52	136	37.1	40	10.1
5. Music education of adults	16	4.4	78	21.3	273	74
6. Education of people with disabilities	17	4.6	83	22.6	267	72.8
7. Opportunities for students to choose subjects in the curriculum	60	16.3	136	37.1	171	46.6

It has been determined that the disagreement to the change of the assessment system is conditioned by an unfavourable attitude towards other innovations in music education. It means that the agreement to the change of the assessment system is associated with a generally progressive attitude in respect of the application of innovations. In the meantime, the negative attitude towards group learning is mostly affected by the disagreement to differentiated education (chi^2=27.984; df-4; p=0.000) and the positive attitude towards the development of competences of the teacher him/herself (chi^2=9.646; df-4; p=0.047).

The majority of the teachers have a rather favourable attitude to differentiated education. The agreement and partial agreement to this innovation exceeds 90% of the answers of all the respondents. Such a favourable teachers' attitude is formed by a positive attitude towards competence development and the agreement to alternative forms of pupils' activities during a lesson (p=0.000). However, a positive attitude towards differentiated education expressed by the absolute majority of the teachers opposes to the contemporary educational practice abounding in educational elements in relation to professional education. It means that teachers are more prepared to implement this innovation in theory than in practice.

The teachers were not active in answering the open question which was supposed to reveal the needs for innovations in education. However, the grouping of the answers into categories reveals that the integration of computer technologies in education is most relevant in contemporary education. The teachers find new disciplines important, such as improvisation, ensemble, accompaniment, sight-reading, playing by heart. It has been determined that the possibility of selection of a 'more flexible' repertoire is considered a significant innovation in music education. The teachers associate innovations in music education with new forms of music education – education of the disabled, adult teaching, group learning. It has been noticed that the material wellbeing of a school is relevant to the teachers, which, according to the teachers, is essential for the introduction of innovations in a school. The teachers specify the shift in their attitude which is essential for the school to become attractive, innovative and modern as one of the preconditions for the dissemination of innovations. The names of these categories and the unedited text describing these categories are summarized in Table 4.

Table 4.

The categories of music education innovations based on the respondents' answers. Qualitative analysis (N=175)

Category name	Answers	Number of answers
1. Innovations, associated with the introduction of new disciplines	Lack of additional time for sight reading, for playing ensembles / Little attention to improvisation / Possibilities to choose attractive things	43
2. Introduction of more flexible repertoire	Flexible repertoire (not according to the programmes) / Repertoire lacks contemporary works / Works played in national and international competitions are too difficult, children are in tornment, what a nonsense	10
3. Usage of computer technologies in musical training	More opportunities to use a computer / opportunities to listen to the performance of professionals	44
4. New forms in education	People of different age could study at music schools / Differentiate curricula of music education	22
5. The material well-being of school	Each innovation requires material facilities first / I think today we lack everything what you have to pay money for! Instruments, equipment, metronomes and stands. Nobody thinks that you can learn to drive a car riding a broom. A car is necessary!	22
6. The change of teacher's pedagogical approach	To show interest in, be up to date, to be flexible / Independent thinking / I think that teachers should have a wider spectrum of opinion, have higher motivation	14

Complex relations of professional attitudes

The analysis of complex relations of professional attitudes has yielded the results that will likely be relevant and useful for the modelling of music education in the future. It has been determined that the domain of contemporary music education is dominated by a rather diverse expression of professional attitudes. It has been identified that the expression of attitudes is rather contrasting in the education practice. There is a conservative attitude towards the curriculum and an opposing liberal attitude.

A thorough analysis of the expression of professional attitudes in the education practice enabled the distinction of four statistical types of teachers. It has been identified that the teachers of music schools fall into the following types: Moderate Conservatives, Moderate Innovators, Conservatives, Liberal Reformers. It may be stated that the most innovative statistical groups in favour of curriculum changes and the dissemination of innovations are Moderate Innovators and Liberal Reformers. It is likely that the teachers attributed to these groups are enthusiastic and initiative in respect of reforms and changes. In the meantime, Moderate Conservatives and Conservatives reflect an approach in opposition to the said factors. Innovative ideas are not foreign to Moderate Conservatives; however, they prefer stability rather than radical changes in education. The group of Conservatives is exceptional in the context of statistical types: the teachers assigned to it are especially conservative; their attitudes can be defined by scepticism, opposition to innovations and the change of any element in the education practice. It can hardly be denied that the attitudes of Conservatives and certain actions driven by these attitudes are the principal obstacle to the improvement of education available in contemporary Lithuanian music schools. It has been identified that the statistical groups of Moderate Conservatives and Conservatives are mostly wide-spread in the music schools of the capital city, while the groups of Liberal Reformers and Moderate Innovators are more common in the music schools of smaller towns. It prompts a conclusion that the music schools located in smaller towns or rural areas create more favourable conditions for the changes in the curriculum and the dissemination of innovations.

Conclusions

- The understanding of the concept of the music teachers' professional attitudes was conceptualised based on the interpretations of the concept of attitude proposed by different authors in the context of social psychology and education. The research model of music school teachers' professional attitudes relied on two structural elements of attitudes: the attitude towards the content and the forms of education and the attitude towards the innovations in education.
- The teachers' attitudes towards the content and the forms of music education have been investigated. The study has revealed that the attempt for repertoire completeness and perfection is apparent in the education practice of nearly every teacher, which means that it can be evaluated as dominant in the domain of music education. The conclusion is supple-

mented by the expression of the teachers' attitudes in respect of the importance of positioning of arms/body and the development of major skills: it has been determined that this education factor is upheld nearly unanimously. It has been revealed that the attitudes of the majority of the teachers reflect their support to conservative methods, while the application of new strategies in pedagogical activities is approached with a grain of scepticism. It is a paradox that teachers do not object to the inclusion of improvisation, sight-reading or playing by heart in the pupil's activities but they do not yet provide the pupil with a possibility for such activities in their work. Educational practice is dominated by the attitude in favour of the choice of the conventional repertoire based on rigid traditions, which has been proven to be a characteristic feature in the work of the majority of teachers. However, they find it equally important to take into account a contemporary pupil's needs by selecting the examples of music, which would be attractive and relevant to the pupil; however, such a practice is only pursued in individual cases.

- It has been determined that teachers can be characterised by rather favourable attitudes towards the introduction of innovations in a school. In contemporary education, teachers are most in favour of the education of the disabled and adult teaching and least in favour of the change of assessment system and group learning. The majority of teachers have a rather favourable attitude towards the differentiation of education; however, they follow the standards applicable to professional education in their work. It has been identified that the teachers consider the introduction of computer technologies and the integration of new disciplines (improvisation, ensemble, accompaniment, etc.) in the curriculum the most relevant education innovations. A successful introduction of innovations is associated with an improving material situation of a school and teacher's personality.
- The hypothesis brought forward by the author proved to be right. According to it, different pedagogical profiles working in different directions and forming an educational practice manifest themselves in contemporary education: Moderate Conservatives, Moderate Innovators, Conservatives, Liberal Reformers. It has been identified that a conservative approach is slightly more intensive than liberal in contemporary educational practice; education is essentially defined by the confrontation of the two approaches. Such a conclusion is prompted by a slightly higher number of Moderate Conservatives and Conservatives compared to Moderate Innovators and Liberal Reformers.

Mūzikas skolu pedagogu attieksme pret savu profesiju perspektīvas izglītības rakursā: mūzikas satura un inovāciju popularizācijas aspekti

Ģiedre Gabnīte

Kopsavilkums

Būtu kļūdaini noliegt, ka pārvērtību procesu mūzikas izglītībā (tas izriet no izglītības modeļu maiņas) daļēji ietekmē mūzikas skolu pedagogu motivācija, kvalifikācija un pieeja izglītības inovācijām. Tieši tāpēc ir aktuāli analizēt iepriekšminēto pedagogu attieksmi pret savu profesiju. To nosaka liels skaits specifisku kognitīvās un emocionālās izturēšanās komponentu, kas izpaužas gan skolotāju izglītotībā un viņu profesionālajā kompetencē, gan attieksmē pret skolēniem, darba stilā, mācību metožu dažādībā utt. Visi šie faktori var daudzveidīgi ietekmēt izglītības procesu un rosināt pārmaiņas mūzikas izglītībā. Skolotāju attieksme nav jauns izpētes objekts. Tas jau samērā plaši ir analizēts gan lietuviešu, gan ārzemju autoru darbos. Šī raksta novitāte savukārt ir kāds iepriekš nepētīts minētās tēmas rakurss: proti, tiek izvērtēta attieksme pret savu profesiju, kas raksturīga speciālās mūzikas izglītības pedagogiem.

Pētījuma problemātika atklājas sekojošos jautājumos:

1. Kā mainās/nemainās izglītības satura elementi Lietuvas mūzikas skolās?
2. Kādas iezīmes skolotāju attieksmē pret savu profesiju var uzskatīt par dominējošām, raugoties profesionālās motivācijas rakursā?
3. Kā skolotāju attieksme pret savu profesiju ietekmē izglītības saturu un formu praksē?
4. Kā skolotāju attieksme pret savu profesiju ietekmē viņu viedokli par mūsdienu izglītības inovācijām?
5. Kāda tipa skolotāji (spriežot pēc statistikas) ir visinteraktīvākie savas attieksmes paušanā?

Pētījuma objekts ir mūzikas skolotāju attieksme pret savu profesiju.

Pētījuma mērķis ir analizēt, kā izpaužas mūzikas skolotāju attieksme pret savu profesiju izglītības modeļu maiņas kontekstā.

Pētījuma metodes: aprakstošās statistikas metodes: datu grafiskā vizualizācija u. c.; varbūtības statistikas metodes: hī kvadrāta tests; multidimensionālās statistikas metodes: faktoriāla datu analīze, korelācijas un regresijas analīze, datu kopu analīze.

References

Burkett, Eugenie (2011). A case study of issues concerning professional development for rural instrumental music teachers. *Journal of Music Teacher Education* 21 (1), pp. 51–64

Fredrickson, William (2007). Music majors' attitudes toward private lesson teaching after graduation: A replication and extension. *Journal of Research in Music Education 55* (4), pp. 326–343

Gribačiauskas, Edvardas, & Gediminas Merkys (2003). Mokytojų nuostata į ugdytinių integraciją ir segregaciją. *Specialusis ugdymas* 1 (8), p. 115–122

Khan, Fauzia, & Sameena and Nadeem Basu (2013). Professional attitude: A study of secondary teachers. *Journal of Education Research and Behavioral Sciences* 2 (8), pp. 119–125

Philpott, Chris (2012). The justification for music in the curriculum. In: Chris Philpott and Gary Spruce (eds). *Debates in Music Teaching*. London: Sage, pp. 48–63

Robinson, Mitchell (2010). From the band room to the general music classroom: Why instrumentalists choose to teach general music. *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 185, pp. 33–48

Ruškus, Jonas (2000). *Specialiojo pedagogo socialinių nuostatų, pedagoginės sąveikos ir mokyklinės socializacijos ryšys*. Daktaro disertacija Šiaulių universitetas

Samama, Leo (2013). Creative music education: Theory and practice. In: Adri de Vugt, Isolde Malmberg (eds). *European Perspectives on Music Education*. Volume 2: *Artistry*. Innsbruck, et al.: Helbling, pp. 77–86

Schon, Suzanne Marie (2005). *Piano Teachers' Attitudes about Piano Pedagogy Course Topics*. PhD thesis. http://proquest.umi.com/pqdlink?Ver=1&Exp=11-17-2017&FMT=7&DID=862926211&RQT=309&attempt=1&cfc=1 (accessed 20 September 2015)

Strakšienė, Diana (2009). *Muzikos kūrinių didaktinės refleksijos ugdymas muzikavimu*. Monografija. Šiauliai: Šiaulių universiteto leidykla

Thomas, Régis, & Daniel Alaphilippe (1996). Les attitudes. Paris: Aubier

Trivedi, Tripta (2002). *Assesing Secondary School Teachers' Attitude towards Teaching Profession*. http://www.ejournal.aiaer.net/vol231212/6.%20Trivedy%20Tripta.pdf (accessed 20 September 2015)

Westerlund, Heidi (2012). What can a reflective teacher learn from philosophies of music education? In: Chris Philpott and Gary Spruce (eds). *Debates in Music Teaching*. London: Sage, pp. 9–19

Similarities and Differences in Lithuanian, Estonian and Finnish Formal and Non-Formal Music Education Systems

Dr. sc. soc. **Vaiva Jucevičiūtė-Bartkevičienė**
Assistant Professor at Lithuanian University of Educational Sciences

Mg. art. **Katri-Liis Vainio**
Lecturer at Tallinn University PhD Student at University of Helsinki

Mg. mus. **Timo Pihkanen**
Lecturer at Sibelius Academy, Finland
Licenciate of Music, Helsinki

Lithuania, Estonia and Finland are members of the European Union, which indicates that education systems in these countries could be very similar because of the main directives of the European Commission, the recommendations of the Committee on Culture and Education (European Parliament), common projects, etc. and despite a lot of differences between these countries of the Baltic region. Formal and non-formal music education has old traditions in each of the countries, therefore the experience of each country is very valuable and important for the new findings in the optimization of music education programs and processes.

The analysis of scientific literature and documents was used in an attempt to reveal the peculiarities of Lithuanian, Estonian and Finnish music education systems. The paper presents the research carried out among future music teachers in Lithuania, Estonia and Finland.

Key words: music education, singing, music activities, non-formal education.

***

Music education is an important part of general education, aimed at the development of full-fledged and valuable members of society who demonstrate the unity of creativity, imagination and skills of emotional intelligence. Each country in the European Union has its own educational system which leads to the development of personal qualities and skills using the peculiarities of music and music education. Formal and non-formal music education systems

are formed as the outcomes of internal (e.g., mentality) and external (e.g., dir ectives of the European Commission and the recommendations of the European Parliament) influences in each country. Therefore, the experience of each country in this sphere is very valuable not only for their own use, but also as a source of inspiration for the education communities of other countries.

Moreover, the role of non-formal music education has to be emphasized. For example, the Lithuanian National Education Strategy for 2013–2022[1] emphasizes that the formal curriculum does not provide sufficient opportunities for the realization of self-expression, character and identity creation, the formation of the national consciousness. It does not allow to understand the proper role of culture and creator and to unfold creative freedom and creativity. Lithuanian general education schools are not realizing its full potential in order to improve the quality of interaction with the human and the societal needs.

Thus, non-formal education is particularly relevant in Lithuania, where there is a big educational perspective in this field[2]. Much attention is being paid to non-formal education throughout the European Union – it is highlighted in the European Commission Rethinking Education Strategy (2012)[3]. This form of education and training is particularly attractive due to the specific conditions: voluntary, personal initiative, self-expression needs. Both forms of education (formal and non-formal) of children and young people provide opportunities for new generations to become active members of society and successfully operate in it.

The aim of the research – to clarify the similarities and the differences of formal and non-formal music education processes in Lithuania, Estonia and Finland.

The research questions:

1. What are the peculiarities of formal and non-formal music education systems in Lithuania, Estonia and Finland?
2. What are the most successful and the most problematic fields in music education in these countries?
3. Which music activities take the first position in the process of music education in each country?

---

[1] *Valstybinė švietimo 2013–2022 m. strategija* (2012). http://www3.lrs.lt/pls/inter3/dokpaieska.showdoc_l?p_id=438859 (accessed 20 January 2015).

[2] *Valstybinė švietimo 2013–2022 m. strategija* (2012). http://www3.lrs.lt/pls/inter3/dokpaieska.showdoc_l?p_id=438859 (accessed 20 January 2015).

[3] *European Commission Rethinking Education Strategy* (2012). http://europa.eu/rapid/press-release_IP-12-1233_en.htm (accessed 20 September 2015).

The research methods, instruments and respondents: the theoretical analysis involved the examination of scientific literature and documents. The empirical research was carried by means of questionnaires out in Lithuania, Estonia and Finland. The statistical analysis was carried out using SPSS Statistics 17.0 software of statistic data processing: descriptive statistics – the calculation of percentage frequency. There were 200 participants – future music teachers from Lithuania, Estonia and Finland, who completed the questionnaire (that consisted of closed questions). Future music teachers gave their written opinion about the relevance of singing and vocal education, its importance and significance for a learner's personal development.

The structure of Lithuanian Education System (Figure 1) provides a lot of possibilities for children aged 3 to 5 (pre-school education) to acquire some skills of musicianship, because children in kindergartens have music classes with a music subject teacher for about 30 minutes twice a week. Additionally, children have festivities (at least 6 times a year), which almost always include songs, dances and music. There are some music projects and musicians' visits to kindergartens organized, too.

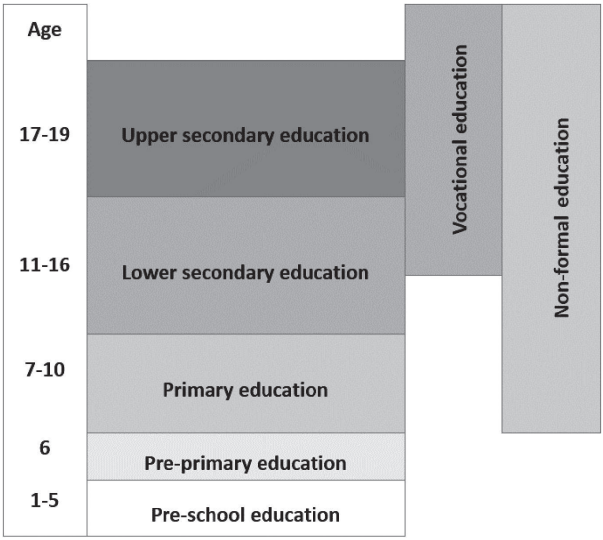


Figure 1. **The structure of Lithuanian education system**[4]

[4] LR Švietimo ir mokslo ministerija (2014). *Švietimo sistema*. http://www.smm.lt/web/lt/smm-svietimas/svietimo-sistema and http://www.smm.lt/web/en/education_1 (accessed 20 January 2015).

There are different activities that could be chosen by parents for their children additionally – as non-formal education. Now it is very popular to let children go to 'schools' (e.g., *Nykštukų mokyklėlė* = Little Elfins' School, *Estetinio ugdymo mokyklėlė* = Little Aesthetic Education School, *Žiniukų mokyklėlė* = Little School Knowledge, *Rudnosiuko mokyklėlė* = Little Brown-Nose's School, etc.); it is especially true for big cities (e.g., Vilnius, Kaunas, Klaipėda). There are musical activities for children that give opportunities to improvise, create and analyse music, sing thus promoting their self-expression and strengthen their original musical knowledge in these 'schools'. Music is an ideal tool to reveal a child's personality and develop it; that enables the child to learn himself and others. Almost in all cases parents have to pay for these activities.

There is one or two music lessons per week at the beginning of basic education (in Grades 1–4) in Lithuania. It could be given by the class teacher or a music subject teacher, depending on a separate school administration's decision. There have been a lot of discussions about the problems in this situation because some researches have showed (Abramauskienė 2004; Abramauskienė, Judickaitė 2009) that class teachers are not sufficiently competent, but not many changes have occurred mainly because of financial problems.

Special music education as an elective is available at this child's age in the form of non-formal education in music and art schools. The initiative may be private, but there are clubs for children that are financed by state institutions.

Estonian music education has two branches (Figure 2):

1) Music is one of the compulsory subjects in general education (in kindergartens, primary schools, basic schools and secondary schools).
2) Special music education is available in music and art schools, in special music colleges, in Tallinn Music High School and in the Estonian Academy of Music and Theatre.

According to Republic of Estonia Education Act (2014)[5], music schools are classified as 'hobby schools' in Estonia. The main role of music schools in Estonian music education is to provide elementary music education for future professional musicians. There is no tradition of teaching future musicians in private schools in Estonia. The other role of non-formal music education is to give possibilities for developing, getting decent instrumental skills and experience of ensemble playing to a large number of children and youth.

[5] *Republic of Estonia Education Act* (2014). https://www.riigiteataja.ee/en/eli/524042014002/consolide (accessed 30 September 2015).

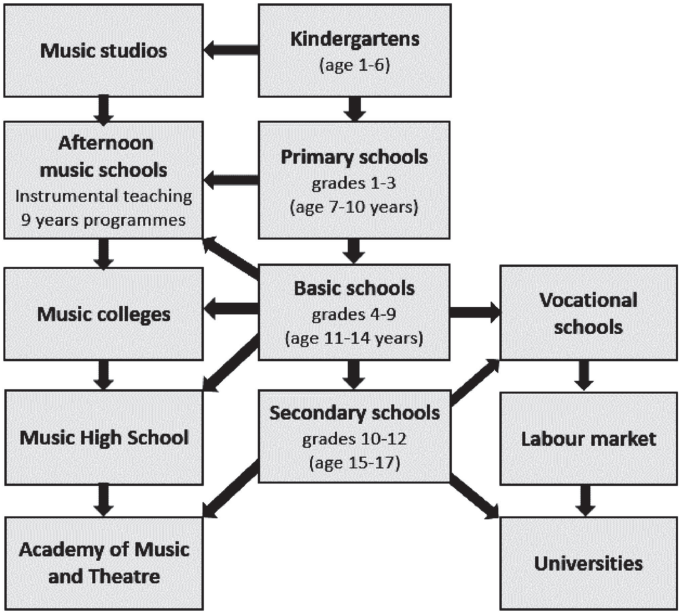


Figure 2. **The Structure of Estonian Education System and Music Education**[6]

In Estonia, music is mostly taught by qualified music teachers (there are a few exceptions in primary and basic level where music is taught by class teachers). From the seventh grade up to the twelfth grade all subjects are taught only by teachers-specialists (regulated by the law).

The curriculum in Estonia emphasizes the integration of various disciplines. The majority of music teachers are interested and able to integrate music and other disciplines – languages, history, sciences, visual arts and movement. They have started to use computers and technology in music lessons. However, here one can see another danger – they allot less and less time in music lessons for singing and for playing instruments.

The Finnish National Core Curriculum presents very wide objectives set for music education and therefore in all grades teachers have a lot of

[6] According: *The Estonian Education System – 2014*. http://mavoieproeurope.onisep.fr/en/initial-vocational-education-and-training-in-europe/estonia/ (accessed 30 January 2015); *The Estonian Education System (2011)*. http://www.virtualschoolsandcolleges.eu/index.php/Estonia (accessed 30 January 2015); *The National Curriculum for Basic and Secondary Schools (2010)*. http://www.slideshare.net/OLEtark/education-system-in-estonia-novara?next_slideshow=1 (accessed 30 January 2015).

freedom when choosing the contents and the methods to be used in their teaching. Compulsory basic education encompasses nine years and caters for all children aged from 7 to 16 (Figure 3). In grades 1 to 6, there is usually one or two music lessons per week, normally given by the class teacher (Master of Education). In grade 7 there is one compulsory music lesson weekly given by a music subject teacher (Master's degree in Music Education).

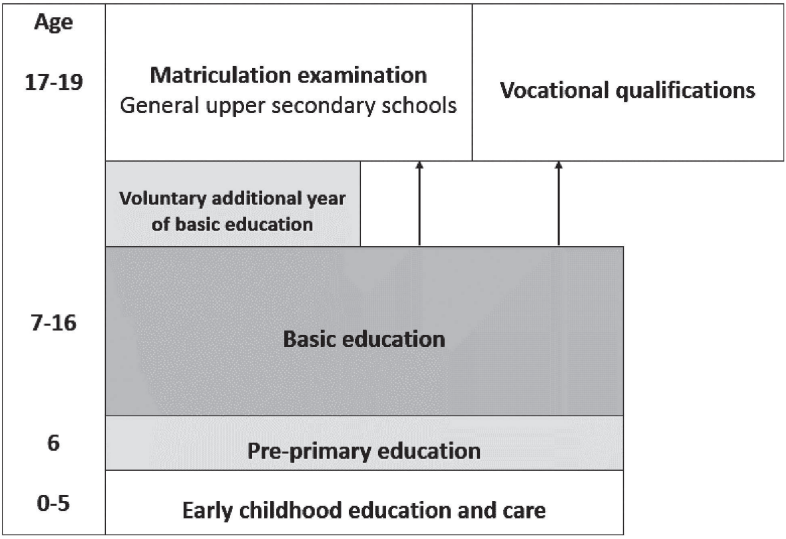


Figure 3. **The Structure of Finnish Education System**[7]

The researches (Tereska 2003[8], Vesiojan 2006[9]) find that Finnish future class teachers' evaluation concerning the sufficiency of their musical skills is

[7] *Finnish National Board of Education* (2015). http://www.oph.fi/english/education_system (accessed 20 September 2015).

[8] Tereska, Tarja (2003). *Peruskoulun luokanopettajiksi opiskelevien musiikillinen minäkäsitys ja siihen yhteydessä olevia tekijöitä = Pre-Service Elementary Teachers' Self-Concept in Music, and Its Contributing Factors*. Helsingin yliopiston opettajankoulutuslaitoksen tutkimuksia 243. https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/20006/peruskou.pdf?sequence=1 http://www.smm.lt/web/en/education_1 (accessed 20 January 2015).

[9] Vesiojan, Terhi (2006). *Luokanopettaja musiikkikasvattajana = The Class Teacher as a Music Educator*. Joensuun Yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja 113. http://epublications.uef.fi/pub/urn_isbn_952-458-810-2/urn_isbn_952-458-810-2.pdf (accessed 20 January 2015).

lower than that which is seen in the results of earlier researches. Because of their insufficient musical skills, nearly one-third of the target group state that they do not want to teach music to his/her own class.

Music is a compulsory subject from the first up to the twelfth grade in Estonia (National Curriculum for basic and secondary schools, 2002). The situation is different in Lithuania and Finland (Figure 4). The subject of music has become optional. During grades 8 to 9 music is, in most schools, an optional subject in Finland, the same happens in Lithuania in grades 11 to 12 (the exception is schools with specialized educational field programmes). It is noteworthy that Finnish education system is a leader, and this year it is going to radically reform the way its children are taught, scrapping traditional 'teaching by subject' in favour of 'teaching by topic' (Garner 2015)[10].

Institution	Grade	Lithuania	Estonia	Finland
Kindergarten		2 lessons	2 lessons	*
Primary school	grades 1–3	1–2 lesson	2 lessons	1–2 lessons
Basic school	grade 4	1 lesson	2 lessons	1–2 lessons
	grades 5–6	1 lesson	1 lesson	1–2 lessons
	grade 7	1 lesson	1 lesson	1 lesson
	grades 8–9	1 lesson	1 lesson	1 (optional) lesson

* According to Anu Sepp (2014)[11], there are no music lessons as such in Finnish kindergartens, there is 'integrated activity', but not music lessons.

Figure 4. **Music as a Compulsory Subject in Lithuania, Estonia and Finland (Lessons per week)**

There are several fields that cover the full children's music education in the Lithuanian formal education. The subject of music consists of three areas: *musical expression* (singing, playing, creative and performance skills); *listening to music*; *music cognition* in the social and cultural environment. As compared with Lithuanian, the Estonian basic activities of general music

[10] Garner, Richard (2015). *Finland Schools: Subjects Scrapped and Replaced with 'topics' as Country Reforms Its Education System*. http://www.independent.co.uk/news/world/europe/finland-schools-subjects-are-out-and-topics-are-in-as-country-reforms-its-education-system-10123911.html (accessed 30 September 2015).

[11] Sepp, Anu (2014). *From Music Syllabi to Teachers' Pedagogical Thinking: A Comparative Study of Estonian and Finnish Basic School Education*. University in Helsinki: Research Report 359. https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/135788/tut_359_ethesis.pdf?sequence=1 (accessed 20 September 2015).

education are *performing* (singing, playing instruments), *composing, listening to music,* and *music history*.

In Lithuania, singing as one kind of musical expression is popular in pre-school-education, pre-primary and primary education. For example, this activity is also highlighted in the newest Pre-primary Education Development Programme, "when singing, humming, intoning he expresses his emotions and thoughts. He plays music games, music circles, sings unanimous songs. The child sings in different harmonies (major, minor, etc.), simple tunes. […] learns to know his voice peculiarities and possibilities, becomes used to breathing correctly, articulate"[12].

This activity is one of the leading ones in the non-formal music education. For example, it is the most popular non-formal education activity from all music activities among schoolchildren of grades 5–11 in Lithuania (Ruškus, Žvirdauskas, Stanišauskienė 2009: 24).

The Estonian Music Teachers' Union has been regarding singing (including choral singing) as one of the main goals of music teaching to preserve and maintain the cultural heritage and traditions. As singing education in ordinary schools in Estonia is on a quite high level, music schools are mostly focused on instrumental teaching.

In Finland, the quantity and quality of singing in class usually depends on the teacher's own interest in singing and his or her competence in teaching singing (Pihkanen 2010). Singing lessons became literally music lessons in the 1970's great educational reform when the subject's name was changed from singing to music. It was an introduction of different music practices into the music education besides singing (Sepp 2014: 23), but singing is still the most popular music making tool in music lessons. Music teachers and future music teachers find singing and vocal skills an essential part of music education.

Thus, singing as the most popular activity in formal and non-formal music education could be an indicator of some tendencies in all music education. Therefore it was decided to explore this area of music education by analysing future music teachers' attitudes. Besides, future music teachers were chosen for the research because they have a tight connection with the future, with the *future* music education in general. They will take care of future music education; therefore their opinions are very important.

---

[12] *Priešmokyklinio ugdymo bendroji programa* (2014). Vilnius: Šviesa, pp. 64–65. http://issuu.com/ikimokyklinis/docs/sviesa_bpup_maketas/1 (accessed 20 September 2015).

The future music teachers believe that they feel a very strong impact of singing on such personal qualities as creativity, self-confidence, individuality, emotionality (Figure 5). It was asked: Does singing and vocal education influence students' personal qualities and skills? We have noticed that future music teachers in Finland have highlighted the connection between emotionality and vocal education, but they do not think that singing is very important for self-confidence. More than 30% of future music teachers in the other two countries spoke about a very strong impact on all listed qualities.

There was a question about the importance of singing for schoolchildren's musical education (Figure 6). The majority of the future music teachers in all the three countries have chosen the answer that shows that singing is very important.

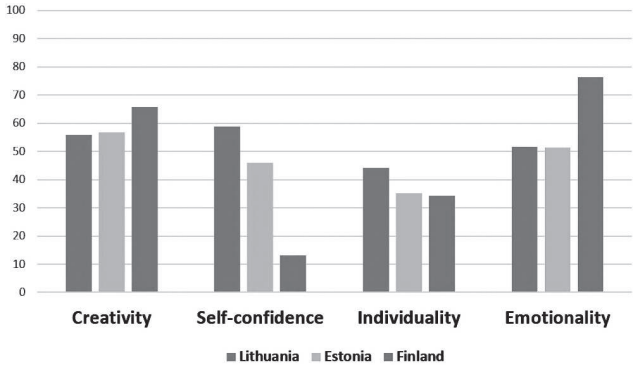


Figure 5. **The influence of singing on personal qualities (%)**

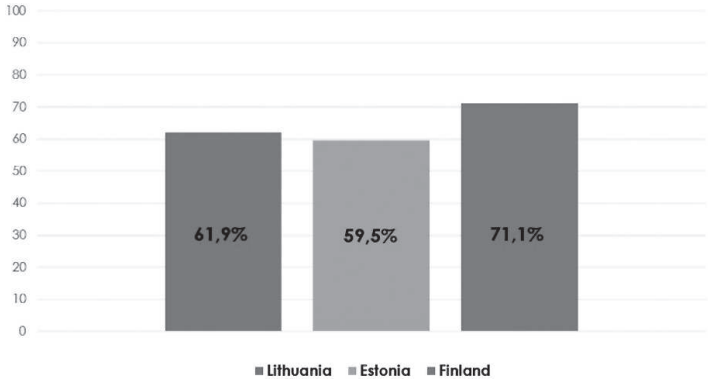


Figure 6. **The importance of singing for schoolchildren's musical education**

The future music teachers were asked about their attitudes to singing solo in the classroom, i.e. whether it is important for schoolchildren's personal development. There are more than 70% Lithuanian future music teachers, more than 50% Estonian future music teachers and more than 30% Finish future music teachers who consider it very important and important (Figure 7).

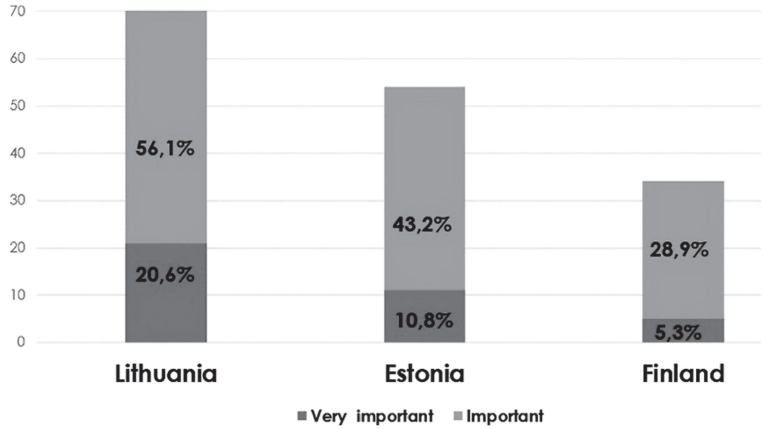


Figure 7. **The importance of solo singing in classroom for schoolchildren's personal development**

The question about the importance of teachers' singing abilities in the music lessons (Figure 8) was asked, too. The biggest part of future music teachers in all three countries have chosen the answers, which show that singing abilities are very important or important. In another research in Lithuania (Jucevičiūtė-Bartkevičienė 2013[13]) there were more than 90% of working and future music teachers, who claimed that vocal abilities and skills are important in a music lesson, as also more than 80% of working and future music teachers argued that vocal education is important to their subject-specific competences.

[13] Jucevičiūtė-Bartkevičienė, Vaiva (2013). *Strategy of Future Music Teachers' Individual Vocal Education*. Vilnius: Edukologija. http://vddb.library.lt/fedora/get/LT-eLABa-0001:E.02~2013~D_20140127_155019-80879/DS.005.0.01.ETD (accessed 20 September 2015).

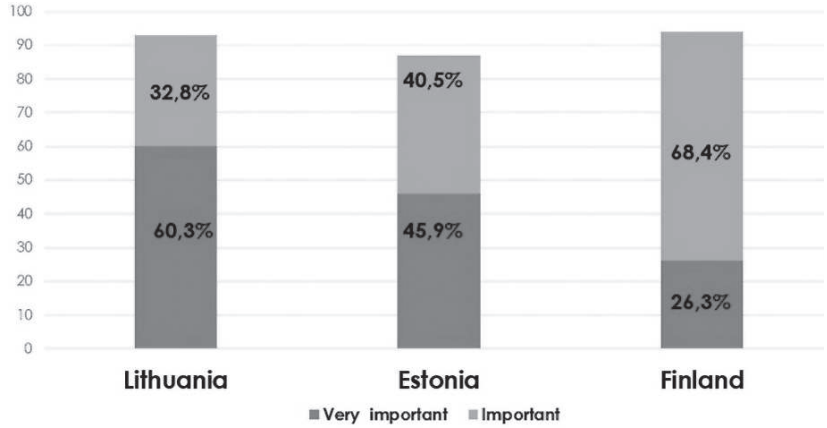


Figure 8. **The importance of a teacher's singing abilities in music lessons**

Conclusions

- The research shows that formal and non-formal music education systems in Lithuania, Estonia and Finland are very similar. It is evident that there are some differences in the distribution of music lessons in different grades. The Estonian music education system creates more possibilities to get more music knowledge because music is a compulsory subject from the first up to the twelfth grade in Estonia and there are more music lessons throughout the years of education.
- The most problematic fields in music education in Lithuania and Finland are connected with the sufficiency of class teachers' musical skills. The integration of different disciplines and the growing significance of computers and technology could cause danger of spending less time in music lessons for singing and for playing instruments in Estonian music education.
- Singing is a very popular activity in all the three countries considered. The research in Lithuania, Estonia and Finland has revealed that there is a very strong impact of singing on such personal qualities as creativity and emotionality. It also shows that singing is very important for schoolchildren's musical education, the importance of teacher's singing abilities has been underlined.

Kopīgais un atšķirīgais Lietuvas, Igaunijas un Somijas formālajās un neformālajās mūzikas izglītības sistēmās

Vaiva Jucevičūte-Bartkevičiene
Katri-Līsa Vainio
Timo Pihkanens

Kopsavilkums

Lietuva, Igaunija un Somija ir Eiropas Savienības dalībvalstis. Tādēļ pirmajā mirklī varētu domāt, ka izglītības sistēmas šajās valstīs ir ļoti līdzīgas – izrietošas no Eiropas Komisijas direktīvām, Eiroparlamenta Kultūras un Izglītības komitejas ieteikumiem, kopīgiem projektiem utt. Tomēr šo valstu izglītības sistēmās ir būtiskas atšķirības. To nosaka tradīcijas, turklāt katras valsts pieredze ir ļoti vērtīga un nozīmīga; tā sniedz impulsus jauniem atklājumiem, kuri varētu palīdzēt optimizēt mūzikas izglītības programmas un procesus.

Lai noteiktu Lietuvas, Igaunijas un Somijas izglītības sistēmu īpatnības, tika analizēta zinātniskā literatūra un dokumenti. Raksta pamatā ir pētījumi, kas veikti Lietuvā, Igaunijā un Somijā topošo mūzikas skolotāju vidē.

Pētījuma mērķis bija atklāt kopīgo un atšķirīgo formālās un neformālās mūzikas izglītības procesos Lietuvā, Igaunijā un Somijā.

Pētījuma jautājumi:

- Kādas īpatnības piemīt formālās un neformālās mūzikas izglītības sistēmai Lietuvā, Igaunijā un Somijā?
- Kādas šajās valstīs ir visveiksmīgākās un visproblemātiskās mūzikas izglītības jomas?
- Kādām muzicēšanas formām šo valstu izglītības sistēmā paredzēta prioritāte?

Pētījuma izstrādes gaitā radās vairāki secinājumi.

- Formālās un neformālās mūzikas izglītības sistēmas Lietuvā, Igaunijā un Somijā ir ļoti līdzīgas. Acīmredzamas ir atšķirības starp mūzikas stundu sadali dažādās klasēs. Igaunijas mūzikas izglītības sistēma rada vairāk iespēju gūt mūzikas zināšanas, jo mūzika ir obligāts mācību priekšmets no pirmās līdz divpadsmitajai klasei, un arī kopumā visā izglītības procesā ir vairāk mūzikas stundu nekā Lietuvā un Somijā.
- Problemātiskākās jomas Lietuvas un Somijas mūzikas izglītības sistēmās ir saistītas ar skolotāju neadekvātajām muzikālajām spējām. Dažādu disciplīnu integrācija un augošā datoru un citu tehnoloģiju loma rada draudus dziedāšanas un instrumentu spēles pietiekami kvalitatīvai apmācībai abās valstīs.

- Dziedāšana ir ļoti populāra muzicēšanas forma visās trijās valstīs. Pētījumi Lietuvā, Igaunijā un Somijā atklāja, ka dziedāšana atstāj spēcīgu iespaidu uz tādām raksturīpašībām kā radošums un emocionalitāte. Tie arī vēstīja, ka dziedāšana ir ļoti svarīga skolēnu muzikālajai izglītībai, savukārt skolotāju dziedātprasme var tieši ietekmēt skolēnu muzikālo attīstību.

Atslēgvārdi: mūzikas izglītība, dziedāšana, mūzikas aktivitātes, neformālā izglītība.

References

Abramauskienė, Jolanta, & Simona Judickaitė (2009). Pradinių klasių mokinių muzikinis ugdymas. *Pasaulis vaikui: ugdymo realijos ir perspektyvos*. Vilnius: VPU leidykla, p. 95–108

Abramauskienė, Jolanta (2004). Pradinių klasių mokytojų muzikinės kompetencijos ypatumai = Peculiarities of primary school teachers' musical competence. *Pedagogika* 70, p. 9–13

European Commission Rethinking Education Strategy (2012). http://europa.eu/rapid/press-release_IP-12-1233_en.htm (accessed 20 September 2015)

Finnish National Board of Education (2015). http://www.oph.fi/english/education_system (accessed 20 September 2015)

Garner, Richard (2015). *Finland Schools: Subjects Scrapped and Replaced with 'Topics' as Country Reforms Its Education System*. http://www.independent. co.uk/news/world/europe/finland-schools-subjects-are-out-and-topics-are-in-as-country-reforms-its-education-system-10123911.html (accessed 30 September 2015)

Jucevičiūtė-Bartkevičienė, Vaiva (2013). *Strategy of Future Music Teachers' Individual Vocal Education*. Vilnius: Edukologija. http://vddb.library.lt/fedora/get/LT-eLABa-0001:E.02~2013~D_20140127_155019-80879/DS.005.0.01.ETD (accessed 20 September 2015)

LR Švietimo ir mokslo ministerija (2014). *Švietimo sistema*. http://www.smm.lt/web/lt/smm-svietimas/svietimo-sistema and http://www.smm.lt/web/en/education_1 (accessed 20 January 2015)

Pihkanen, Timo (2010). Let the children sing. In: Inga Rikandi (ed.). *Mapping the Common Ground – Philosophical Perspectives on Finnish Music Education*. Helsinki: Sibelius-Academy, Department of Music Education, pp. 104–113

Priešmokyklinio ugdymo bendroji programa (2014). Vilnius: Šviesa, pp. 64–65. http://issuu.com/ikimokyklinis/docs/sviesa_bpup_maketas/1 (accessed 20 September 2015)

Republic of Estonia Education Act (2014). https://www.riigiteataja.ee/en/eli/524042014002/consolide (accessed 30 September 2015)

Ruškus, Jonas, Dainius Žvirdauskas & Vilija Stanišauskienė (2009). *Neformalusis švietimas lietuvoje. faktai, interesai, vertinimai*. Vilnius: Švietimo aprūpinimo centras

Sepp, Anu (2014). *From Music Syllabi to Teachers' Pedagogical Thinking: A Comparative Study of Estonian and Finnish Basic School Education*. University in Helsinki: Research Report 359. https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/135788/tut_359_ethesis.pdf?sequence=1 (accessed 20 September 2015)

Tereska, Tarja (2003). *Peruskoulun luokanopettajiksi opiskelevien musiikillinen minäkäsitys ja siihen yhteydessä olevia tekijöitä = Pre-Service Elementary Teachers' Self-Concept in Music, and Its Contributing Factors*. Helsingin yliopiston opettajankoulutuslaitoksen tutkimuksia 243. https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/20006/peruskou.pdf?sequence=1 http://www.smm.lt/web/en/education_1 (accessed 20 January 2015)

The Estonian Education System (2011). http://www.virtualschoolsandcolleges.eu/index.php/Estonia (accessed 30 January 2015)

The Estonian Education System – 2014. http://mavoieproeurope.onisep.fr/en/initial-vocational-education-and-training-in-europe/estonia/ (accessed 30 January 2015)

The National Curriculum for Basic and Secondary Schools (2010). http://www.slideshare.net/OLEtark/education-system-in-estonia-novara?next_slideshow=1 (accessed 30 January 2015)

Valstybinė švietimo 2013–2022 m. strategija (2012). http://www3.lrs.lt/pls/inter3/dokpaieska.showdoc_l?p_id=438859 (accessed 20 January 2015)

Vesiojan, Terhi (2006). *Luokanopettaja musiikkikasvattajana = The Class Teacher as a Music Educator*. Joensuun Yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja 113. http://epublications.uef.fi/pub/urn_isbn_952-458-810-2/urn_isbn_952-458-810-2.pdf (accessed 20 January 2015)

Choral Singing in Lithuania and the Profession of Music Teacher: Traditions and Innovations

Dr. sc. soc. **Jolanta Abramauskienė**
Associate Professor at Lithuanian University of Educational Sciences

Dr. sc. soc. **Rasa Kirliauskienė**
Associate Professor at Lithuanian University of Educational Sciences

Choral singing is a form of music, which has deep roots in the worldview of Lithuanians and their national culture traditions. The first professional, who provided basic recommendations for the improvement of choir singers' performance, was Juozas Naujalis, whereas Stasys Šimkus and later Mikalojus Konstantinas Čiurlionis did the same in publicist articles. Numerous nice traditions, such as Song Festivals, choir campuses and contests, are observed in Lithuania. Choral arts have been researched by choirmasters-practitioners and educational researchers Anicetas Arminas (1991, 1998), later Lina Dumbliauskaitė (2001), Regimantas Gudelis (2001, 2003), Zenonas Rinkevičius (2002), Stanislava Jareckaitė (1993, 2008), Romaldas Pečeliūnas (2003), Rasa Gelgotienė (2011) and others.

Choral singing implies the awareness of vocal techniques and means of musical expression and increases possibilities of music playing and musical self-expression. Attending a choir is a perfect means of leisure activities and satisfaction of personal needs. This is particularly expressed through contemporary tendency of organising music projects, where not only perfect choir singers are invited to sing in choirs but also homeless people, senior citizens, convicts and the blind. Thus, social factors that promote communication, collaboration and support aspects in a society may be indicated.

Training music teachers at a university, where choral singing is one of the study subjects in the study programme, the enhancement of motivation and encouragement of creative self-expression is carried out by integrating various instruments, movement, dance, theatre, fine arts, design and other elements into the choir performance. A range of forms are also employed: choral compositions of various styles, musicals, operas for children, etc. According to the students, subject-specific abilities of music teachers are nurtured, personality qualities and teacher-student collaboration are strengthened.

The aim of the research: to reveal the peculiarities of traditions and innovations of choral singing in Lithuania and the role of music teachers in their development;

Methods of the research: the analysis of scientific literature, synthesis, generalisation.

Key words: tradition and innovation, choral singing, Lithuania, training future music teachers.

Choral singing in Lithuania

The traditions of Lithuanian national choral singing date back to the end of the 19th century – the beginning of the 20th century, when the choirs singing in Lithuanian and considering themselves Lithuanian started to perform. Though the cultural political and ideological context in Lithuania underwent dramatic changes in the 20th century, the national choral singing tradition, having experienced severe and painful losses, continued to develop as a unified Lithuanian tradition and fostered national and humanistic values. According to Regimantas Gudelis (2001), Lithuanian choral art developed into the mature choral culture of European level, which is represented through professionalism. Thus, choral singing has become one of the most efficient ways and forms for evoking, protection and development of ethnic self-awareness and Lithuanian identity in the course of history.

Song Festivals are a consistent system of choral singing propagation and nurturance of its traditions, which is 91 years old and dates back to 1924, when the first Song Day was held. This is a unique phenomenon that unites the Baltic States. The Song Festivals, which were included into the UNESCO List of Intangible Cultural Heritage in 2003, are important cultural events, which have been fostering choral singing traditions. The Song Festivals have found their well-established place in the Lithuanian culture: from a one-day event, where only choirs used to sing, to the festival of six days, where ensembles of folk dance and songs, Lithuanian national dance and instrumental ensembles, as well as wind-instrument and symphonic orchestra, children, youth, women, men and mixed choirs take part. After the restoration of Lithuania's independence, the expansion of the Song Festival to other areas of arts was obvious. Each Festival consolidated the patriotic sense of community among citizens. The geography of participants in the Song Festivals also became much broader and included Lithuanians from 10–15 countries. Hence, the festival was also referred to as the World Lithuanian Song Festival. Local Song Festivals were held in the periods between the World

Lithuanian Song Festivals. Antanas Maceina, a prominent Lithuanian philosopher, points out:

"National traditions serve as spiritual expression of an individual in specific circumstances. They do not live alongside people as works of science and arts. They exist inside each individual as revival of immanent national past. National traditions firstly maintain the unity of the nation's life. Having broken the links with own traditions, the nation becomes a different nation. To retain national traditions and to pass them down to new generations mean maintenance and transfer of unity of historical life and national identity" (Maceina 1934: 251).

Hence, from this perspective, the tradition of the Song Festival is an expression of national cultural identity, which is based on mass movement of choir collectives. The artistic product created by them and the very existence of such phenomenon (including all the additional manifestations: internal and broader interpersonal communication, educative and creative activities) perform the function of interim and linking thread between archaic culture layers and contemporary professional creation (Rastenienė 2007). From the civic and political perspective, the Song Festivals, particularly in the period of Soviet occupation, were as if a secret weapon for the preservation of national identity and the protection of goals of independence. The fact that the regaining of the independence of the three Baltic States in 1990 took place as 'singing revolutions' may be perceived as an outcome of the worldview formed by the tradition of the Song Festival. However, the tradition of this festival cannot refer only to the national tradition or the status of the national monument as employing own ways of expression, it addresses esthetical and communicative functions. Communication occurs at all levels: the head of the choir communicates with choir members, singers communicate with each other, they interact with the head of the choir, and the members of the choir establish contacts with the audience. The communication while performing in the choir can hardly be defined in words and is one of the most intangible actions at the moment of interpretation creation (Durrant 2009). The rituality of the final concert of the Song Festival and its artistic architectonics as if add communicative and value-based aspects to the performed music works (Gudelis 2001). Non-verbal communication creating joint interpretation emerges unconsciously and it has influence on choral singing. Hence, the European choral singing tradition, refined at the national level, has become one of the most democratic ways of public esthetical self-expression and musical activities.

Every time preparing for the Song Festival, the organisational committee member draw up the repertory, which usually embraces regularly performed

songs from the so-called 'gold fund' (the most popular harmonised folk songs, old patriotic songs, the most favourite compositions created by professional composers, deep-rooted stage compositions of folks dances), as well as the best works by contemporary authors (tenders for acquisition of new compositions are regularly called for). The updating of the programme of the Song Festivals shows their adaptation to contemporary culture and its universality. This predetermines an interest in the folk culture despite the transformations of its old traditions, i.e. their new application. Two possible threats may be singled out in relation to the Song Festivals: 1) the application of old traditions, which may cause routine and stagnation; 2) the introduction of innovations that may result in disrespect for the old traditions, when it is thought that they may be modified and applied the way anybody wants. However, the synthesis of the old and the new traditions in the Lithuanian Song Festivals may be explained as a compromise (Andrijauskas 2003). The experience accumulated during each newly organised Song Festival is passed down to the young generation. It depends on young people whether the tradition of the Song Festivals will be further nurtured but the old traditions of organisation of the festivals may disappear as representatives of young generation tend to underappreciate the old (Fromm 2005).

Next to the traditional Song Festivals, Estonia, Latvia and Lithuania hold joint student song and dance festival *Gaudeamus* and the international folklore festival *Baltica*. However, these events are comparatively recent, significantly less massive, where participants are restricted either by age or by form of cultural expression and can hardly amount to the national Song Festival (Rastenienė 2007).

Importance of choral singing in music education

Choral singing is a unique activity that allows to penetrate into the secrets of music art, to perceive the regularities characteristic of all kinds of arts, to learn to appreciate and love music self-developing culture of senses, imagination, creativity, and has the closest connection with the national culture. Choral singing may be defined as an esthetical-musical activity, where participants (the head of a choir, singers, i.e. music performers) transfer the content of a musical composition and embodied artistic-intonational construct (Jareckaitė 2008). This embraces not only esthetical but also other aspects of the conception of choral singing: worldview, beliefs, sensation of world, spiritual and moral relations, etc. Taking into account the aforesaid, Zenonas Rinkevičius (2002) argues that possessing strong emotional, moral and intellectual impact on both singers and listeners and being relatively

simple, assessable and democratic, choral singing has been a secure shield of national vocal and musical culture, a reliable and well-tried means of folk mass education and training as well as the nurturance of general culture of the young generation.

The fact that the participation in choirs has impact even on behaviour of convicts has been evidenced. Mary L. Cohen (2009) carried out an experiment, which aimed to compare wellbeing among several groups of convicts (prisoners, who sing in the choir and the ones, who cannot sing in the choir). Statistically significant difference was established in four scales of the data acquired from experimental and reference groups: emotional stability, communicability, happiness and joviality. For example, some prisoners tend to communicate only with other prisoners unless volunteers encourage them to mix up with others. However, performing with choirs provided convicts with happiness (the responses of prisoners: 'elevated spirit during this week', 'the most wonderful time over 8 years', 'this touched my heart so strongly that I cried three times'). Hence, investigating the short-time and long-time influence on choir singers, it can be concluded that choral singing may improve prisoners' life from various aspects and encourage their correction.

The impact of singing in community choir on people after stroke has been substantiated by research (Tamplin, Baker, Jones, Way & Lee 2013). Despite various difficulties, singing is always an acceptable and pleasant activity for the majority of people with aphasia after stroke. The preliminary results were pleasing: the analysis of the interview showed that the influence of group singing is significant to people with aphasia. The research data revealed an increase in confidence, mutual support, stronger motivation and changes in communication patterns.

Contemporary information technologies have strongly contributed to the huge popularity of reality shows in the Lithuanian television. Recently the programme *Chorų karai* (Clash of Choirs) has become immensely popular. The essence of this project is to demonstrate the abilities of the choir to fascinate viewers and the judges as well as to defeat competitors. During the week choirs have to prepare a new performance and learn a new choral composition. The choirs from different towns in Lithuania not only fight for the honour of the represented town but also win prizes. The prizes go to charity. It can be assumed that viewers, encouraged by the watched programmes, may decide to learn singing and choirs have become popular and liked by the viewers. Hence, the project performs not only entertaining function but also an educational one. The social factors, which encourage communication, collaboration and support, are also highlighted.

The most distinctive feature of the choir is its sound culture, which is predetermined by the following artistic-technical elements: vocal technique of choral singing, cognition of means of musical expression and musical expression itself. The main goal of the choir is to sing and singing is one of the most natural ways of self-expression. However, only the voice is not enough, it is necessary to teach a choir singer to properly manage one's own instrument, i.e. to appropriately form it. The development of choral vocal embraces two main teaching elements: solo singing, which targets at training of an individual voice, and choral singing, which is characterised as harmony achieved, when all the choir members sing together. Its essence is to hear oneself and other members singing together.

According to Jean Ashworth Bartle (2008), it is obvious that the main task of choir leaders is to maintain and develop a lifelong passion. It is important to ensure that a choir singer learn healthy vocal habits in a positive and sustainable environment. Firstly, vocal freedom should be achieved, then, the foundation of resonant tone on breathing; thirdly, choice and drawing up of the repertory and sensation of joy, which overwhelms you singing and sharing your own singing with others, consolidates love for this activity. The achievement of these goals will result in the development of choir singers who are motivated and willing to sing in choirs lifelong.

Choral singing in training future teachers of music at Lithuanian University of Educational Sciences

Training pre-service teachers of music at Lithuanian University of Educational Sciences (LEU), Choral Singing is a study subject of the study programme, which aims to develop practical and artistic skills of choral singing. Students learn to sing in a choir, acquire practical concert experience and learn to critically evaluate their own musical activities. The main objective of choral singing is to enable a student to obtain practical skills of ensemble performing, reading the music score, singing a cappella and with instrumental accompaniment; to familiarise students with practical skills of performing of various musical styles, making attempts to reveal the musical taste of future music teachers and to expand their musical outlook; to encourage self-dependence, to teach to notice and solve problems emerging in the creative process; to reveal the need to actively involve in concert life. Having successfully completed the study course, a student will be able to professionally perform choral parts of various musical styles, genres and complexity; will acquire specific choral and ensemble singing skills; will be able to objectively evaluate the possibilities of the choir in choosing the repertory for concerts; will have

acquired the necessary experience in concert practice. Learning the study subject of choir studio, the repertory for choir is chosen under supervision of the leader of the choir, interpretations of the chosen musical compositions and peculiarities of conducting are discussed and practically implemented, students learn to properly perform them in terms of style, genre, form, interpretation and singing technique. Every semester, studying the choral studio and taking into consideration the composition of specific musical ensemble (choir) and musical abilities, the repertoire is chosen and practical work is organised. In different semesters students get gradually more complicated assignments regarding the repertoire choice and performing.

To encourage students' motivation, choral singing is integrated into various performances of instruments, movement, dance, theatre, fine arts, design, etc. Lately musical educational projects have become particularly popular in LEU. According to Jolanta Lasauskienė et al. (2007), the purpose of musical educational project embraces envisaged educational ideas and solution of specific problems of music education improvement, employing new techniques and activity forms. At the same time, the development of musical educational projects and their implementation in the university studies focus on the development of students' experience, knowledge, abilities and competences to enable them to properly prepare for educational activities in school of general education. Students perform at University, in schools of general education and concert halls in Vilnius. The following projects created during choral studies of the Department of Music may be singled out: *Pasaka* ("Fairy Tale"; head: Assoc. Prof. Dr. Vilius Tavoras), *Pupa ir seneliai* ("The Bean and Elderly People"), *Voro vestuvės* ("Spider's Wedding") by Mikas Vaitkevičius, *Du gaideliai* ("Two Roosters") by Juozas Lygutas, *Grybų karas* ("War of Mushrooms") by Zita Bružaitė, *Pif's Adventures* by Banga Balakauskienė, *Žiogo dainelė* ("The Grasshopper Song") by Laurynas Vakaris Lopas (head: Assoc. Prof. Kastytis Barisas). The following works by the composer Vytautas Barkauskas junior, who works in the Department of Music of Lithuanian University of Educational Sciences, have also attracted attention: the musicals for children *Muzikinė pasaka* ("Musical Fairy Tale"), the trilogy of operas *Gripino dovana* ("Gripin's Present"), *Gripino klasta arba kas taps karaliumi* ("Gripin's Treachery or Who will Become the King"), *Gripino svajonė* ("Gripin's Dream"). Two aspects of students' involvement into the project activity may be singled out:

1) musical activities encourage students to cognize, learn and create because the participants in the project actively engage in the process of creation; they create by employing their experience and knowledge;

2) participation in the project is organized as an interactive dialogue: emotional experience and communication with artists (the composer Vytautas Barakauskas, etc.).

The objectives of the projects, i.e. to increase accessibility of music art, to enable participants to acquire new skills and abilities, to positively influence personal emotions, to consolidate individual's emotions, to increase their social activity are achieved.

Conclusions

- The traditions of Lithuanian national choral singing date back to the end of the 19th century – the beginning of the 20th century, when the choirs singing in Lithuanian and considering themselves Lithuanian started to perform. Choral singing has been one of the most efficient ways and forms for evoking, protection and development of ethnic self-awareness and Lithuanian identity in the course of history. It has turned into mature choral culture of European level and has been represented by professionalism. The Song Festivals have been a specific area of the development of the national identity and ethnic self-awareness. They concentrate and generalise public and artistic activity of choirs in Lithuania.
- Choral singing embraces possibilities of vocal techniques, cognition of means of musical expression and musical self-expression. Choral singing also plays an important role in artistic-musical education of people: it mobilises and rallies people for joint activities, enables cultured leisure activities, makes people's life more interesting and varied, enriches their spiritual world.
- Training future teachers of music at Lithuanian University of Educational Sciences, innovation in choral singing is manifested through strengthening of motivation, promotion of creative self-expression, integration of instruments, movement, dance, theatre, arts and design, etc. into choral performances. By implementing projects, students are provided with possibilities of multifaceted self-expression; therefore, their subject-specific abilities (of music teachers) are developed, their personal features (self-dependence, confidence, creativity and responsibility) are nurtured and teacher-student collaboration is enhanced.

Kormūzika Lietuvā un mūzikas skolotāja profesija: tradīcijas un inovācijas

Jolanta Abramauskiene
Rasa Kirļauskiene

Kopsavilkums

Kormūzikai ir dziļas saknes lietuviešu nacionālajā kultūrā. Pirmie profesionālās mūzikas pārstāvji, kuri palīdzēja attīstīt šo žanru, bija Jozs Naujalis un Stasis Šimkus, vēlāk Mikalojus Konstantins Čurļonis. Lietuviešiem ir daudzas skaistas tradīcijas: dziesmu svētki (kopš Lietuva atguva neatkarību no Padomju Savienības, tie raduši plašāku ģeogrāfisko vērienu: parasti tajos pulcējas dalībnieki no 10–15 valstīm, tāpēc tie pārdēvēti par Pasaules lietuviešu dziesmu svētkiem), sadziedāšanās un koru konkursi, svinīgi koncerti. Daudzi ievērojami politiski darbinieki, izglītības jomas pārstāvji un zinātnieki ir studējuši kormūziku.

Dziedāšana korī ir lielisks veids, kā pavadīt brīvo laiku produktīvi un sasniegt personiskos mērķus. Tā attīsta muzikālās spējas un ļauj pašapliecināties. Mūsdienās kori arvien biežāk piedalās televīzijas pārraidēs. Nozīmīgs ir arī kordziedāšanas sociālais aspekts: blakus profesionāliem mūziķiem šajā nodarbē tiek iesaistīti bezpajumtnieki, vecākās paaudzes pārstāvji, cietumnieki un vājredzīgie.

Topošajiem mūzikas skolotājiem, kas studē Lietuvas Izglītības Zinātņu universitātē, dziedāšana korī ir obligāta. Līdztekus nodarbībām instrumentspēlē, kustību mākslā, dejā, teātrī, dizainā un citās jomās tā palīdz studentiem attīstīt motivāciju un izkopt savus mākslinieciskās izpausmes veidus. Universitāte piedāvā dažādas radošās darbnīcas: to ietvaros tiek iestudētas atšķirīgu stilu kordziesmas, mūzikli, bērnu operas. Kora koncerti sniedz iespēju studentiem apliecināt sevi vairākos veidos: dziedot korī un solo, atskaņojot instrumentālu pavadījumu, diriģējot, veidojot režiju, darbojoties aizkulisēs utt. Studenti uzskata, ka visas šādi attīstītās spējas ir svarīgas, lai kļūtu par mūzikas skolotāju; viņi pilnveido arī savu raksturu – patstāvību, pašpārliecinātību, radošumu, atbildības izjūtu. Līdzdalība korī stiprina attiecības starp studentiem un pedagogiem.

Atslēgvārdi: tradīcija un inovācija, kormūzika Lietuvā, kormūzika universitātē.

References

Andrijauskas, Antanas (2003). *Kultūrologijos istorija ir teorija*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla

Arminas, Anicetas (1991). *Iš chorvedybos ir dirigavimo praktikos*. Vilnius: Lietuvos liaudies

Arminas, Anicetas (1998). *Lietuvių chorai – tautinės savimonės ir muzikinės kultūros žadintojai*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas

Bartle, Jean Ashworth (2008). A lifelong passion for singing in choirs. *Choral Journal* 49 (5), pp. 71–75

Cohen, Mary L. (2009). Choral singing and prison inmates: Influences of performing in a prison choir. *Journal of Correctional Education* 60 (1), pp. 52–65

Dumbliauskaitė, Lina (2001). *Paklausyk, ką kalba muzika: mintys apie muzikos interpretaciją*. Vilnius: Pozicija

Durrant, Collin (2009). Communicating and accentuating the aesthetic and expressive dimension in choral conducting. *International Journal of Music Education* 27 (4), pp. 326–340

Fromm, Erich (2005). *Turėti ar būti?* Kaunas: Verba vera

Gelgotienė, Rasa (2011). *Choro dirigento užrašai*. Vilnius: Baltos lankos

Gudelis, Regimantas (2001). *Chorinis menas visuomenės kultūroje: Europos chorinė tradicija ir jos įsitvirtinimas Lietuvoje*. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla

Gudelis, Regimantas (2003). *Chorinis menas lietuvių tautos kultūroje: chorinio meno atspindžiai XIX a. pabaigos – XX a. pirmosios pusės publicistikoje*. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla

Jareckaitė, Stanislava (1993). Aukštesniųjų klasių mokinių chorinio dainavimo problemos. *Mokinių vokalinis ugdymas*. Vilnius: LKŠM leidybos centras, p. 28–36

Jareckaitė, Stanislava (2008). Aukštesniųjų klasių mokinių muzikinis-estetinis ugdymas chorine veikla. *Acta paedagogica Vilnensia* 21, p. 117–127

Kievišas, Jonas (1997). *Vaiko muzikinė raiška*. Šiauliai: ŠPU leidykla

Lasauskienė, Jolanta, Zita Grigienė, Kastytis Barisas & Vilius Tavoras (2007). Būsimųjų, muzikos mokytojų projektinės veiklos ypatumai. *Pedagogika* 88, p. 63–68

Maceina, Antanas (1934). *Tautinis auklėjimas*. Kaunas: Šviesa

Pečeliūnas, Romaldas (2003). *Vaikų vokalinės kultūros ugdymas chore*. Šiauliai: Viešoji įstaiga Šiaulių universiteto leidykla

Rastenienė, Dalia (2007). Lietuvos dainų švenčių tradicija ir simbolizmas. *Muzikos barai* 5/6. Vilnius: Petro ofsetas, p. 352–353

Rinkevičius, Zenonas (2002). *Muzikinis mąstymas ir jo ugdymas mokykloje: psichopedagoginiai ir filosofiniai aspektai*. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla

Tamplin, Jeanette, & Felicity A. Baker, Bronwen Jones, Anneliis Way & Stuart Lee (2013). 'Stroke a Chord': The effect of singing in a community choir on mood and social engagement for people living with aphasia following a stroke. *Neuro Rehabilitation* 32 (4), pp. 929–941

Non-Formal Education: Challenges and Opportunities of the 21st Century in LMTA[1] Music School

Mg. paed. **Esta Rūta Urbonavičienė**
Lecturer at Lithuanian Academy of Music and Theatre

The general tendencies of non-formal children's education when school of the 21st century is orientated towards the fulfilment of children's needs for knowledge, development and self-realization, training of active society members must be applied in all the areas of education. Non-formal education is not an exception. The current issues of music education often provoke us to consider how non-formal music education should look like in the context of educational changes[2].

The purpose of this paper is to look at today's current issues and challenges of non-formal education faced by all members of this process – children, teachers and parents. In this paper the attitudes of children, parents and teachers to the importance of school subjects in educational process, the evaluation of skills and knowledge are analysed and the strengths and the weaknesses of music education in LMTA music school are examined.

In order to understand the situation of non-formal music education 'from the inside' the research was carried out in LMTA music school. Three parties participating in music education – children, parents and teachers-students performing their pedagogical internship – were questioned. The study was based on the opinion poll (questionnaire).

The aim of this research is to analyze the attitudes of children, parents and teachers-students (hereinafter – students) towards the process of non-formal education as a whole. This study aimed to analyze and evaluate if non-formal education follows:

1) the essential principles of contemporary learning – ability to learn, attraction, creativity, cognition, clearness, communication;

---

[1] LMTA – hereinafter: Lithuanian Academy of Music and Theatre.

[2] Recommendations for preparation and realization of artistic education programmes supplementing formal education. See: Švietimo ir mokslo ministerija. *Neformalusis vaikų švietimas*. http://www.smm.lt/web/lt/smm-svietimas/svietimas-neformalusis (accessed 20 September 2015).

2) the main principles of non-formal education – attractive, individualized and actual education, based on free choice and collaboration, orientated towards the interests of children, the development of musical knowledge, skills and additional professional competences;
3) the principle of democracy when children, teachers and parents are active creators of educational process together determining development needs. By using the questionnaire it was aimed to analyze:

- the influence of non-formal education on a child's socialization;
- children's learning motivation;
- the relations between children, teachers and parents as well as the psychological atmosphere of learning.

The research organisation and methodology: this research was based on questionnaires aiming to analyze the attitudes of children, parents and students towards the process of music education as a whole. The questions in questionnaires were raised taking into account the groups of respondents – children, their parents, and students. 31 pupils of LMTA music school, as well as 27 parents and 11 students were questioned.

The children's questionnaire was aimed at clarifying why they study music; if they attend school willingly; how much time they dedicate to studying music during a week; whether they like when students teach; which lesson is their favourite one and which they do not like most; which subject is the easiest and which is the most difficult one; if they are afraid of exams-tests. It was also interesting to learn the children's attitudes towards the evaluation of achievements in music subjects and if after leaving music school they would like to continue studying music.

In the parent questionnaires it was asked why they have chosen exactly LMTA music school; what they think about the students' work, psychological atmosphere; what they think about evaluating music subjects with marks; what they think about the knowledge their child has acquired; how much time their child dedicate to doing musical exercises and studying music during a week; what they think about the workload of school subjects; if the process of learning is important; what their future expectations are.

The student questionnaires aimed to find out what the guiding principles used during their pedagogical internship are; what the purpose of teacher's pedagogical work is. It was also asked if they would like to become teachers in their future; what the main problems they face during pedagogical work are; what their attitude towards psychological atmosphere of studying is; what they think about the evaluation of children's skills/knowledge, workload, utility and relevance of pedagogical internship.

The parents and the students were also offered to identify the strengths and the weaknesses of LMTA music school and provide some offers to improve music education.

Key words: contemporary music education, music learning.

***

The first group of respondents included **children** whose answers best reflect the main principles of volunteerism, accessibility, democracy, experience, studying in group and positivity of optional music education[3].

Answering the question 'why do you study music' most of the students (60%) stated that they like music; 27% said that they were offered by parents and only 13% pointed that their parents provoked them to study music.

The children's answers about the willingness to attend music school show that more than a half of the respondents (57%) have positive attitude towards music school (see Figure 1):

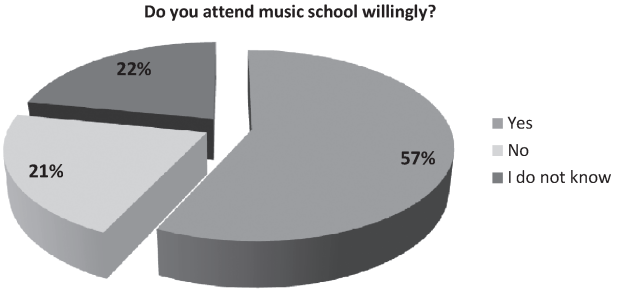


Figure 1. **Children's motivation to attend music school**

In observing the educational process when children were taught by the students it was necessary to know if the children liked to be taught by the students. 97% of the pupils answered positively.

In the research it was aimed to learn how much time children spend studying music subjects at home during a week. 35% of them said that they studied 60 minutes and more; 32% mentioned 30–60 minutes; 20% of chil-

[3] The conception of non-formal children's education. See: Lietuvos Respublikos Seimas. *Dėlšvietimo ir mokslo ministro 2005 m. gruodžio 30 d. įsakymo Nr. ISAK-2695 "Dėl Neformaliojo vaikų švietimo koncepcijos patvirtinimo" pakeitimo*. http://www3.lrs.lt/pls/inter3/dokpaieska.showdoc_l?p_id=421877 (accessed 20 September 2015).

dren said that they studied 15–30 minutes. 13% of the respondents asserted that they studied music not more than 15 minutes a week.

The activity of LMTA music school is based on the 7-years process of non-formal music education. Children study their specialty, solfeggio, music literature/history and attend folklore study.

The question about the favourite lesson revealed the children's attitude towards distinct music subjects as dynamic, depending on their age. Pupils of the 1st and the 2nd grade prefer solfeggio (respectively 33% and 44%), about 20% of the children gladly attend folklore study. Older children prefer specialty and music literature/history. Whereas solfeggio and folklore study in senior grades are thought to be the most unfavourable. Among the most difficult subjects the children mention specialty and solfeggio.

During the research it was interesting to find out if children after leaving music school would like to continue their musical studies. 31% of the respondents answered positively, evenly 34% mentioned that they would not or they did not know if they would like to continue musical studies.

The second group of the respondents included the children's **parents.** It is clear that their role in contemporary music education is highly influential on a pupil's decision to study music. That is why the parents were asked why they had brought their child to LMTA music school. 100% of the parents agreed that it is proper supplementary education; 88% of the respondents said that their child wanted to study music himself; 89% of parents mentioned that they noticed their child's musical talent.

Taking into account that in LMTA music school children are taught by students and LMTA professors who coordinate students' pedagogical activity, it is important to understand the parents' attitude towards the work of students and professors. That was the reason why distinct subjects of music education were analysed. The parents have pointed out that students who teach specialty, solfeggio, folklore and music literature/history are attentive, polite and competent. While assessing professors who coordinate students' pedagogical internship by subject the majority of the parents responded positively.

It is known that psychological atmosphere is very important part of learning process. The interviewed parents state that they are 100% satisfied with the general educational atmosphere, communication culture between the children and the students, as well as between the children and the professors in LMTA music school. The parents think that warm, sincere and friendly relations among children, students and competent professors and flexibility of students and professors helps to 'survive' learning 'difficulties'.

During the research it was attempted to find out how the knowledge the children have gained is assessed by their parents. The knowledge of specialty was positively judged by 83%; solfeggio – by 57%; music literature/history – by 80%; folklore study – by 72% of the parents. Some respondents pointed out that they assess these subjects positively, but think that their child should pay more attention to studying. To the question if marks the children get are important 75% of the parents state that they are important, but it is not the main thing, whereas 25% of the interviewed parents consider them being very important.

The parents' attitude to the workloads of school subjects is reflected in the following picture (see Figure 2):

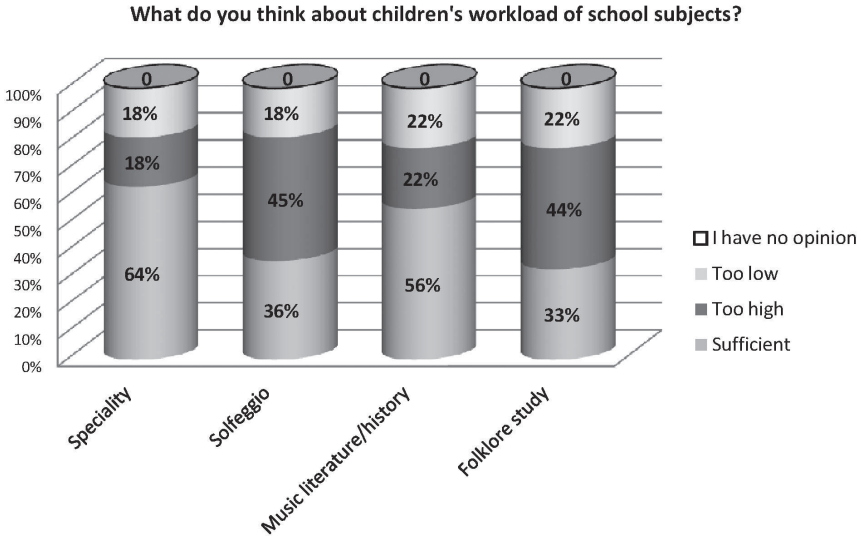


Figure 2. **Children's parents' attitude to the workload of subjects**

The picture shows that parents think that the workload of specialty (64%) and music literature/history (56%) is sufficient, whereas solfeggio (45%) and folklore study (44%) is too high. Answers to the question concerning what the parents expect from LMTA music school are reflected in Figure 3.

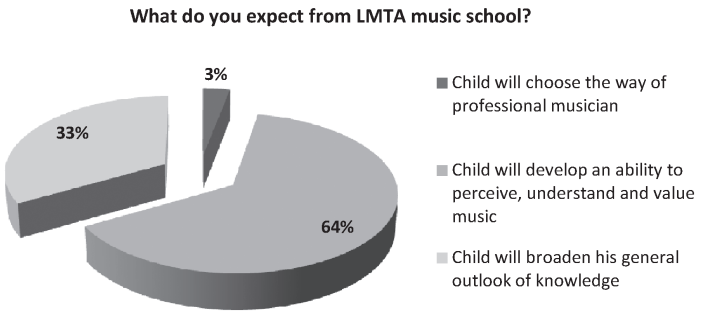


Figure 3. **Expectations of children's parents for music education in LMTA music school**

The third group of the respondents were the **students**. Their role in LMTA music school is very important. The students not only learn how to work as pedagogues, but also face challenges of pedagogical activity. What are the main principles they follow during their pedagogical internship? 38% of the students work in a way they wanted to be taught themselves; 4% work inactively and do not use any methods or system; 27% maintain that they work as they were taught; 23% work aiming to creatively develop musical skills and only 8% of the students aim to precisely follow lesson plans.

With this survey it was aimed to clarify what purposes of teacher's activity the students determine. In their opinion, the most important thing is that a teacher would achieve goals, fulfil tasks regulated by the curriculum (31%) and would follow lesson plans (44%) working flexibly; 13% think that the most important thing in teaching is to keep good relations with pupils (give only good marks, do not be angry, etc.); 12% of the interviewed students think that the teacher's main goal is to work precisely following the curriculum in accordance with the learning schedule.

While observing the students pedagogical work some problems that ask for solution are often noticed. In defining what difficulties they face most frequently, 44% of the students mention lesson planning; 38% claim that it is hard to explain what the purpose of teaching a particular subject is; 24% emphasize that children come to classes unprepared; 8% of the students point out that it is difficult to explain new topics. Sometimes the students have problems in communicating with children (20%), as well as with their parents (8%).

In this research the students were also asked about the evaluation of children's skills and knowledge at music school. Their answers are reflected in Figure 4.

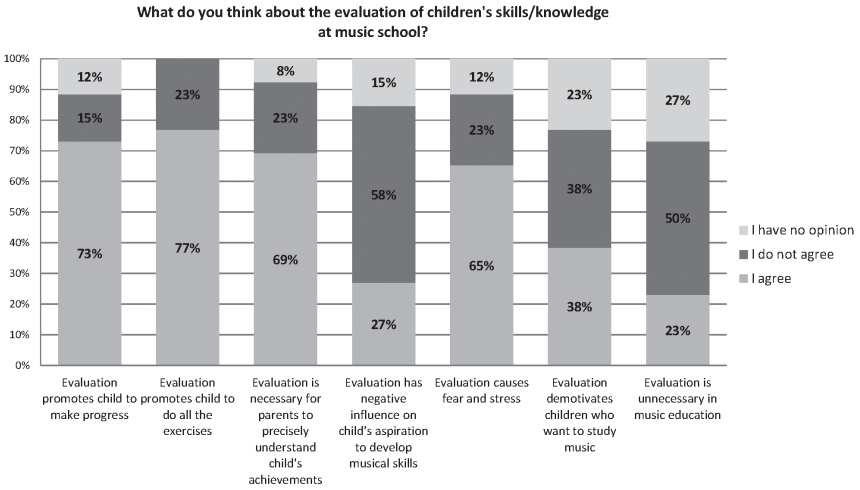


Figure 4. **The evaluation of children's musical knowledge and skills according to the students**

This picture shows that the majority of the students think that the evaluation of children's skills and knowledge is a tool to make progress; it obliges them to do all the exercises. Moreover, according to the students, evaluation is necessary for parents to understand their children's achievements. Some students consider that evaluation causes fear and stress, it demotivates children. Some of them also maintain that in music education evaluation is unnecessary, because of negative influence on children's aspiration to develop musical skills.

The students' answers to the question about the willingness to become a teacher in the future are featured below (see Figure 5).

The figure shows that more than a half of the students (26% who fully agree with the statement that they are keen on this profession and 33% who rather agree with it) would like to be teachers. 8% of the students (4% who fully agree and 4% who rather agree) who have performed pedagogical internship have come to understand that teaching is not for them.

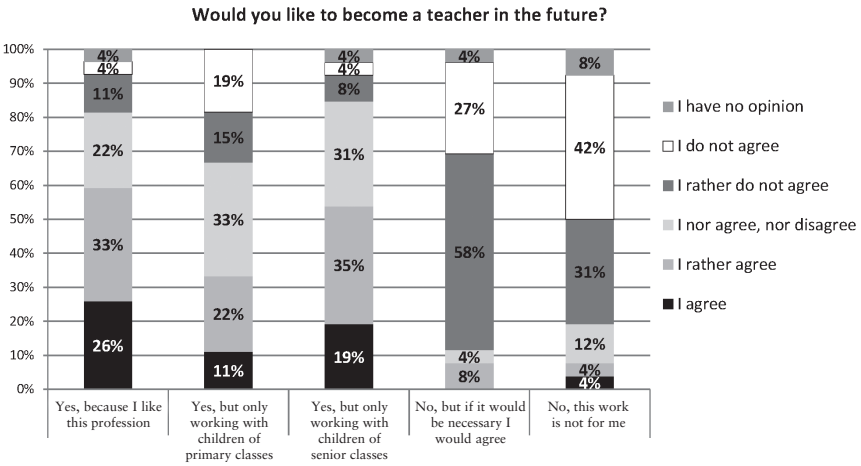


Figure 5. **The students' vocational self-determination**

Conclusions

Summarizing the research results some strengths and weaknesses of LMTA music school and music education performed there have been noticed.

- LMTA music school is an open institution, seeking and letting in novelties of music education. Students are allowed to try themselves in teaching, they may experience subtleness of real pedagogical activity: to work independently, creatively, flexibly apply various teaching methods, get to know themselves better and gain experience not only from experienced pedagogues, but also from their colleagues.
- Relations between children, their parents and students participating in music education are based on trust and cooperation.
- While carrying out this research some weaknesses of music education in LMTA music school have been noticed. Both the children's parents and the students notice that frequent change of students disturbs the consistency of education. The parents state that some students lack diligence and attention to children; some students 'without supervision' work carelessly, indifferently. Whereas the students in their questionnaires point out the following weaknesses of educational process in LMTA music school: children often look at students distrustfully because of their competence; 'experiments' of students often have negative influence on the results of education; the curriculum of music subjects is too difficult.

- The students and the parents in their questionnaires were asked to give some offers for the development of music education (the children were not offered this question). The students recommend to develop curricula of music subjects by reducing the amount of content; to improve timetables; give more opportunities to use modern technologies during lessons, that means to buy computer programmes for music education and etc.; provoke students to search for and create new teaching methods. The children's parents offer to look for opportunities to work with children not only for one semester, but for the whole academic year; organize meetings with professors, students and parents more often where they could discuss their children's results and achievements, children's and students' behaviour; more often evaluate children's results; resist caprices of children and their parents; strengthen the 'supervision' of students.

Neformālā izglītība: 21. gadsimta izaicinājumi un iespējas Lietuvas mūzikas un teātra akadēmijas mūzikas skolā

Esta Rūta Urbonavičiene

Kopsavilkums

Vispārējās neformālās mūzikas izglītības tendences 21. gadsimta skolā ir orientētas uz bērnu vajadzībām – zināšanām, attīstību un pašrealizāciju. Aktīvu sabiedrības locekļu audzināšanai jānotiek visās izglītības jomās, un neformālā izglītība nav izņēmums. Arvien aktuāls ir jautājums: kā neformālajai mūzikas izglītībai vajadzētu izskatīties izglītības pārmaiņu kontekstā?

Meklējot atbildi, tika identificētas problēmas un izaicinājumi, ar kuriem saskaras visi mūsdienu neformālās izglītības procesa dalībnieki – bērni, skolotāji un vecāki. Tika analizēta viņu attieksme pret tiem vai citiem mācību priekšmetiem, izvērtētas bērnu spējas un zināšanas, kā arī izpētīti plusi un mīnusi, kas raksturo mūzikas izglītību Lietuvas mūzikas un teātra akadēmijas (turpmāk tekstā LMTA) mūzikas skolā.

Lai izprastu neformālās mūzikas izglītības sistēmu *no iekšpuses*, tika aptaujāti LMTA mūzikas skolas audzēkņi, pedagoģiskās prakses studenti, kas ar viņiem strādā, un bērnu vecāki.

Bērniem tika jautāts, kāpēc viņi studē mūziku; vai viņi skolu apmeklē labprātīgi; cik daudz laika nedēļā viņi velta mūzikas mācībām; vai viņiem patīk, ka viņus māca praktikanti; kurš ir viņu mīļākais un nīstākais mācību priekšmets; kurš ir vieglākais un grūtākais priekšmets; vai viņi baidās no

eksāmeniem un kontroldarbiem. Bija interesanti uzzināt bērnu attieksmi pret mūzikas priekšmetu sasniegumu izvērtēšanu, kā arī viņu viedokļus par vēlmēm un iespējām turpināt mūzikas studijas pēc mūzikas skolas absolvēšanas.

Vecākiem tika jautāts, kāpēc viņi izvēlējās tieši LMTA mūzikas skolu; kādi ir viņu ieskati par praktikantu darbu un psiholoģisko atmosfēru; ko viņi domā par mūzikas priekšmetu vērtēšanu ar atzīmēm; kādi ir viņu viedokļi par bērnu gūtajām zināšanām; cik daudz laika nedēļā viņu bērns velta mūzikai; ko viņi domā par mācību slodzi skolā; vai mācību process ir svarīgs; ko viņi sagaida nākotnē.

Studentiem tika jautāts, kādas vadlīnijas un principus viņi izmanto savā pedagoģiskajā praksē; kāds ir mērķis skolotāja pedagoģiskajam darbam. Papildus tika jautāts, vai viņi vēlētos nākotnē kļūt par skolotājiem; kādas ir galvenās problēmas, ar kurām viņi saskaras pedagoģiskā darba ietvaros; kāda ir viņu attieksme pret mācību psiholoģisko atmosfēru; ko viņi domā par bērnu spēju/zināšanu novērtējumu, slodzi un pedagoģiskās prakses lietderību.

Vecākiem un studentiem tika arī sniegta iespēja minēt LMTA mūzikas skolas stiprās un vājās puses un paust savus ieteikumus mūzikas izglītības pilnveidei.

References

Bennett, Peggy (1994). Kada metodas tampa "autoritetu". *Gama* 6. Vilnius: Muzikos švietimo centras, pp. 15–16

Campbell, Patricia Sh. (1993). Vaikų muzikinis ugdymas. *Gama* 4. Vilnius: Muzikos švietimo centras, pp. 19–21

Dubosaitė, Laura (2000). Apie mokinius ir mokytojus. *Gama* 24. Vilnius: Muzikos švietimo centras, pp. 12–15

Girdzijauskienė, Rūta (2004). *Jaunesniojo mokyklinio amžiaus vaikų kūrybiškumo ugdymas muzikine veikla*. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla

Girdzijauskienė, Rūta (2010). *Vaikas, muzika, kūryba*. Vilnius: Gimtasis žodis

Grincevičienė, Vilija (1998). *Ugdymo dalyvių požiūris į dabarties mokyklą* (socialinis pedagoginis aspektas): daktaro disertacija. Socialiniai mokslai, edukologija. Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas

Lehmann, Ischta (2009). *Motyvacija: kaip tėvai galėtų padėti savo vaikams*. Vilnius: Gimtasis žodis

Leitner, Sebastian (1998). *Išmokyme mokytis: kelias į sėkmę*. Vilnius: Vaga

Linkevičius, Kazimieras (1999). Apie mokinių žinių vertinimą. *Gama* 22. Vilnius: Muzikos švietimo centras, p. 25–27

Moore, Edward H., Donald R. Gallagher & Don H. Bagin (2012). *The School and Community Relations*. Boston: Pearson

Nėra blogų mokytojų, nėra blogų mokinių. Pokalbis su Vida Krakauskaite. (1999). *Gama* 23. Vilnius: Muzikos švietimo centras, p. 17–21

Petty, Geoff (2006). *Šiuolaikinis mokymas: praktinis vadovas*. Vilnius: Tyto alba

Lietuvos Respublikos Seimas. *Dėl švietimo ir mokslo ministro 2005 m. gruodžio 30 d. įsakymo Nr. ISAK-2695 "Dėl Neformaliojo vaikų švietimo koncepcijos patvirtinimo" pakeitimo*. http://www3.lrs.lt/pls/inter3/dokpaieska.showdoc_l?p_id=421877 (accessed 20 September 2015)

Reynolds, Alison M., Wendy H. Valerio, Beth M. Bolton & Cynthia Taggart (2004). *Muzikos žaismas: ankstyvosios vaikystės muzikos programa: vadovas tėvams ir mokytojams*. Vilnius: Kronta

Šečkuvienė, Henrika (2004). *Vaiko muzikinių gebėjimų ugdymas*. Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas

Švietimo ir mokslo ministerija. *Neformalusis vaikų švietimas*. http://www.smm.lt/web/lt/smm-svietimas/svietimas-neformalusis (accessed 20 September 2015)

Umbrasienė, Vida (1994). *Keliaukim į muzikos šalį: knyga mokytojui*. Vilnius: LR švietimo ir mokslo ministerijos leidybos centras

Umbrasienė, Vida (2000). Muzikinio ugdymo idealai ir mokytojas. *Gama* 24. Vilnius: Muzikos švietimo centras, pp. 10–11

Umbrasienė, Vida (2000). Apie muzikinę klausą ir muziką. *Gama* 24. Vilnius: Muzikos švietimo centras, pp. 23–26

Инновации в предметной, организационной и образовательной деятельности в сфере высшего образования на примере биг-бэнда UAM WPA[1] в Калише

Dr. art. **Мирек Кордовский**
Ассоциированный профессор Университета им. Адама Мицкевича в Познани

Вступление

Приступая в 2011 году к работе в Университете им. Адама Мицкевича на Художественно-педагогическом факультете в Калише, я получил возможность наблюдать за программой и выполнением задач в области художественной деятельности этого факультета. Из моих наблюдений следует, что основная художественная деятельность касалась образования в области подготовки студентов к преподаванию художественных дисциплин и руководству школьными коллективами типа хоров. За очень короткий период моей работы я понял, что студенты, которые знакомы с моей квалификацией и, соответственно, музыкальной подготовкой, проявляют интерес к обучению игре на духовых инструментах. Часть заинтересованных студентов уже имели некоторые навыки игры на духовых инструментах, но большинство из них не имели никаких знаний. Учитывая свой опыт в руководстве такими ансамблями как биг-бэнды, развлекательные оркестры, духовые оркестры, я решил попытаться (благодаря благосклонности декана) организовать на факультете биг-бэнд. Мои намерения были положительно восприняты студентами, которые начали подавать заявки на участие в этом оркестре. Обращает на себя внимание факт, что до этого времени на факультете не было такого рода ансамбля. Таким образом, создание оркестра имеет большое значение, является инновацией и способствует динамическому развитию очередных этапов эвальвации.

Первые репетиции игры на духовых инструментах в течение относительно короткого промежутка времени способствовали тому, что биг-

[1] UAM WPA здесь и в дальнейшем: Университет им. Адама Мицкевича, Художественно-педагогический факультет (*Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny*).

бэнд продемонстрировал свои умения, повышая художественный уровень важных для факультета торжеств, таких как *Встреча с искусством, День открытых дверей, Выпускной* и *Инаугурация нового учебного года*. Выступления биг-бэнда были очень положительно восприняты как преподавателями и администрацией, так и студентами. Это вызвало интерес к оркестру не только у студентов Кафедры художественного образования, но и других нехудожественных кафедр.

Систематическая работа руководителя и подбор соответствующего репертуара разного уровня сложности привели к тому, что даже родители студентов, которые играют в биг-бэнде, заинтересовались деятельностью оркестра. В качестве примера может послужить отец одной студентки, которая уже окончила обучение в нашем Университете и переехала в другой город, но, несмотря на это, ее отец до сих пор принимает участие в работе и выступлениях коллектива.

Подводя итоги этих выступлений, могу предположить, а на самом деле констатировать, что дальнейшая работа с биг-бэндом будет положительно развиваться, а оркестр станет художественной визитной карточкой факультета. Стоит подчеркнуть, что постоянный интерес к работе коллектива проявляют студенты, желающие присоединиться к биг-бэнду.

1. Биг-бэнд как форма музыкального коллектива: краткая история и виды используемых инструментов

Биг-бэнд буквально означает *большой джазовый оркестр* (12–20 человек). Он делится на 4 секции: трубы, тромбоны, саксофоны и ритмические инструменты (фортепиано, контрабас, гитара и ударные) (Chodkowski 2006: 104). Как правило, такой оркестр исполняет джаз или развлекательную музыку. Биг-бэнд – это тип джазового музыкального коллектива или, проще говоря, джаз-оркестр. В середине 1920-х годов биг-бэнды, состоящие из 10–25 музыкантов, преобладали в индустрии популярной музыки. В это время они исполняли относительно простой джаз с небольшой долей импровизации. Танцевальная форма джаза характеризовалась романтическими мелодиями, которых музыканты и певцы четко придерживались. В конце 1920-х годов образовались бигбэнды нового типа, исполняющие более аутентичный джаз, с большой долей импровизации. Свинговые группы были очень популярными до начала 50-х годов XX века. Наибольшая их популярность пришлась на эру свинга: с начала 30-х до конца 40-х годов. Однако она не могла сравниться с популярностью групп досвингового периода. На протяжении многих лет

биг-бэнды развивались, а их состав менялся. Использование расширенного состава (по несколько музыкантов в каждой секции) повлияло на громкость музыки, исполняемой биг-бэндами часто в переполненных, шумных танцевальных залах. Необходимость передачи музыки в большие танцевальные и концертные залы требовала дополнительного увеличения состава оркестров для усиления звука, поскольку звукоусиливающее оборудование практически использовали только солисты или ритм-секции (ударные). Такие термины, как *jazz band*, *jazz ensemble*, *stage band*, *jazz orchestra*, *society band* и *dance band* можно использовать для описания специфических типов биг-бэндов. В отличие от малого джазового комбо (небольшой группы, состоящей, например, из ритм-секции, трубы и саксофона), в котором большая часть музыки является импровизацией (или исполняется спонтанно), музыка, которую играют биг-бэнды, преимущественно аранжирована, то есть заранее подготовлена и расписана по партиям, а импровизированные соло исполняются в местах, предусмотренных аранжировщиком. И намного позже эпохи свободного джаза возникли биг-бэнды, не использующие расписанных аранжировок.

Во второй половине прошлого века определился состав биг-бэндов с духовой и ритмической секциями. Духовая секция состояла из 5 саксофонов (это, как правило, два альт-саксофона, два тенор-саксофона и один баритон-саксофон), 4–5 труб (две первые трубы) и 4 тромбонов, в т. ч. одного бас-тромбона. Духовая секция разделяется на *деревянную* и *медную*. *Деревянная* секция – это саксофоны. Ведущим в секции саксофонов, определяющим общий стиль и громкость игры этих инструментов, как правило, является первый альт-саксофонист. *Медная* секция – это трубы и тромбоны. В секции труб обычно главенствует первый трубач, исполняющий самую высокую и самую трудную партию. Это обусловлено и реализуется в ходе исполнения секцией *tutti*. А второй трубач, как правило, импровизирующий солист. Секция тромбонов состоит из трех тенор-тромбонов и одного бас-тромбона. Иногда в качестве пятого инструмента добавляется туба. Ритм-секция состоит из группы ударных (басового барабана, том-тома, хай-хэта и тарелок типа *райд* и *крэш*), баса (электрического или акустического), фортепиано (выполняющего ритмико-гармоническую функцию) и гитары, в данном случае в качестве ритмического инструмента. Однако, несмотря на определенную систематизацию, составы биг-бэндов менялись. Композиторы, аранжировщики и руководители ансамблей постоянно увеличивали или уменьшали количество музыкантов в секциях или добавляли другие инструменты,

такие как вибрафон, сопрано-саксофон, клапанный тромбон, различные виды труб, бас-кларнеты, валторны, банджо, синтезаторы, а также секцию струнных (скрипка, альт, виолончель).

Развитие биг-бэндов и разнообразие их состава часто позволяло включать в них певиц и певцов. Некоторые аранжировки требуют от саксофонистов дополнительных навыков игры на флейте или кларнете, а трубачи и тромбонисты должны быть готовыми использовать различные типы сурдин, изменяющих звучание их инструментов. Кроме того, трубачи иногда также должны уметь играть на флюгельгорне – разновидности трубы, используемой для разнообразия звучания. Случается, что в некоторых ритм-секциях появляется гитарист, и музыканты играют, согласно указаниям аранжировщика, на электрических (бас-гитара, электрическое пианино *Fender Rhodes*) или акустических инструментах: контрабасе, фортепиано. Ударные также могут быть дополнены, например, установкой латиноамериканской перкуссии.

Типичные аранжировки произведений для биг-бэндов эры свинга сочинены в строфической форме, с одинаковыми фразамы и структурамы аккордов, повторяемых несколько раз. Каждое повторение называется *корус* (*chorus*) и преимущественно имеет форму 12-тактового блюза или 32-тактовую форму по схеме AABA. Первый корус произведения представляет мелодическую линию темы, а последующие могут содержать импровизированные соло, расписанные соло отдельных секций и т. н. *shoutchoruses*, то есть наиболее кульминационные корусы произведений – самые энергичные, громкие, живые и зажигательные. Произведениям иногда предшествуют различной продолжительности интродукции (вступления). Много аранжировок содержат интерлюдии (музыкальные вставки – см. Chodkowski 2006: 387), часто похожие на вступление, располагающиеся между отдельными или всеми корусами. Другие методы обогащения аранжировки заключаются в модуляции из одной тональности в другую и продлении каденции, являющейся формулой завершения произведения или его части.

К наиболее популярным биг-бэндам в истории джаза причисляются оркестры, лидерами которых были Арти Шоу, Бенни Гудмен, Кэб Кэллоуэй, Чик Уэбб, Каунт Бейси, Диззи Гиллеспи, Дюк Эллингтон, Эрл Хайнс, Флетчер Хендерсон, Джин Круп, Гил Эванс, Гленн Миллер, Джимми Лунсфорд, Луи Армстронг, Стэн Кентон, Томми Дорси, Вуди Герман.

2. Биг-бэнд UAM WPA в Калише

В 2011 году в октябре месяце я начал работать в Университете им. Адама Мицкевича в Познани на Художественно-педагогическом факультете в Калише. С самого начала я думал над тем, чтобы создать группу, функционирующую как биг-бэнд. Первоначальные опасения были очень велики, поскольку такая форма группы никогда прежде не встречалась на Художественно-педагогическом факультете. Поэтому мне требовалось узнать об инструментальных возможностях студентов и их интересах. После объявления о моем предложении организовать биг-бэнд и рассказа о принципах функционирования оркестра нашлись студенты, заинтересовавшиеся такой формой деятельности. На первой организационной встрече оказалось, что при Кафедре художественного образования имеются музыканты, которые могут внести вклад в создание биг-бэнда, поскольку играют на духовых инструментах, и они оказались приятно удивлены возможностью дальнейшего развития своих навыков, играя в ансамбле. В результате предварительных договоренностей образовалась группа музыкантов, в которую вошли следующие *деревянные* инструменты: четыре флейты, два кларнета, два альт-саксофона, один тенор-саксофон. Из *медных* духовых инструментов имелось только три трубы, причем две из них в строе B, а одна в строе C. *Ритм-секция* состояла из ударных, синтезатора (вместо фортепиано), ритм-гитары и бас-гитары. Поскольку создание биг-бэнда было встречено со стороны студентов с большим интересом и одобрением, а в моем видении в этом коллективе могли участвовать все желающие музыканты, то в составе оказался также струнный инструмент – скрипка. Несмотря на отсутствие существенной и очень важной секции тромбонов, которые, будучи в составе основных инструментов, позволили бы назвать группу биг-бэндом, я все-таки решил назвать наш коллектив *Биг-бэнд UAM WPA в Калише*. Название было обдуманным и перспективным, поскольку я был намерен сделать все возможное, чтобы в составе оркестра оказались такие замечательные инструменты как тромбоны, звучание которых в нижнем регистре просто обязательно в исполняемых биг-бэндом произведениях. Кроме того, роль этих инструментов также заключается в заполнении звукового регистра между другими инструментами биг-бэнда и бас-гитарой.

2.1. Музыкальная подготовка студентов, участвующих в биг-бэнде

Музыканты, участвующие в биг-бэнде – это выпускники музыкальных кружков, музыкальных школ I и II уровня. Уровень художественного образования в упомянутых учебных заведениях тесно связан с изучением игры на таких инструментах как фортепиано (обязательный инструмент), гитара, ударные инструменты или вокал. На дальнейшем этапе обучения, то есть после окончания музыкальных кружков или музыкальных школ I и II уровня, некоторые ученики-инструменталисты продолжали учиться играть на духовых инструментах. Независимо от специальности, будь то обучение игре на инструментах или вокалу, оно ограничивалось изучением «классических» музыкальных произведений. Учитывая этапы музыкального развития студентов и возможности музыкантов, передо мной стояла большая задача. Во-первых – подготовить студентов, играющих на духовых инструментах (которые до этого времени исполняли произведения индивидуально), к игре в оркестре. Во-вторых (очень важно) – за короткое время научить студентов, которые никогда не играли на духовых инструментах, играть на этих инструментах, а затем ввести их в состав биг-бэнда. Следует учитывать, что игра на духовых инструментах была для них чем-то новым.

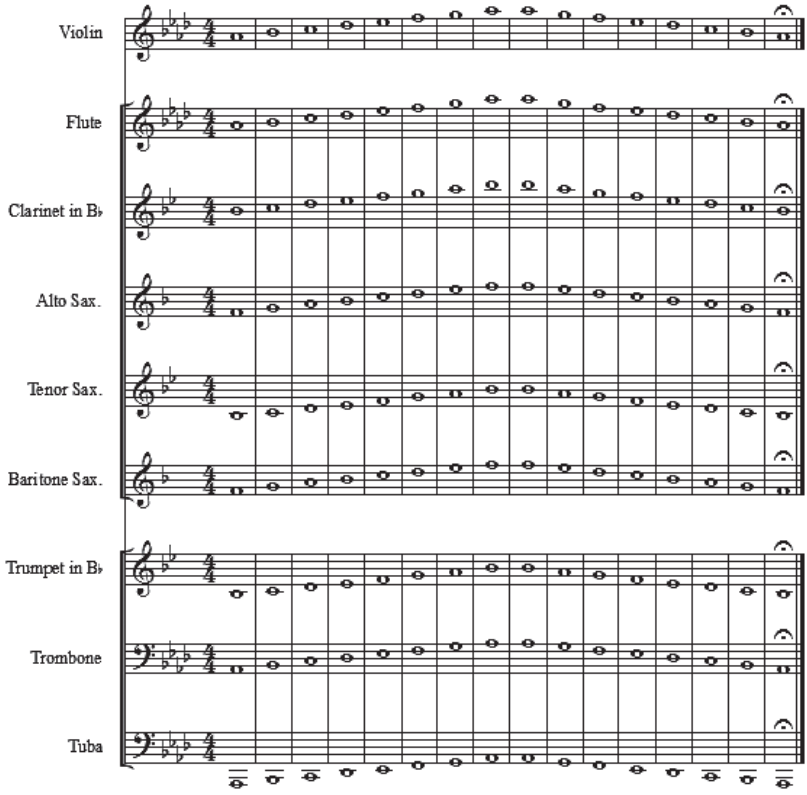
2.2. Работа дирижера по подготовке музыкантов к игре в оркестре

Возвращаясь к более ранним наблюдениям, отмечу, что интерес к биг-бэнду стал очень большим, все новые студенты проявляли желание обучаться игре на духовых инструментах и затем присоединиться к биг-бэнду. Для меня как для педагога и практика это было очень интересно. Однако перед тем, как рассказать об обучении будущих инструменталистов (кандидатов) биг-бэнда, я хочу рассмотреть работу с созданным биг-бэндом, уделяя особое внимание получению необходимого звучания и согласованности с помощью соответствующей интонации, артикуляции и динамики.

Интонация – это важный элемент для осуществления руководства оркестром духовых инструментов и получения в этом оркестре соответствующих звуковых эффектов. Интонация, которую мне требовалось получить в руководимом мной биг-бэнде, является основой согласованности отдельных инструментальных секций, что в результате влияет на качество звучания аккордов в оркестре. Поскольку музыканты, как я уже упомянул, никогда ранее не играли в группах типа биг-бэнд или оркес-

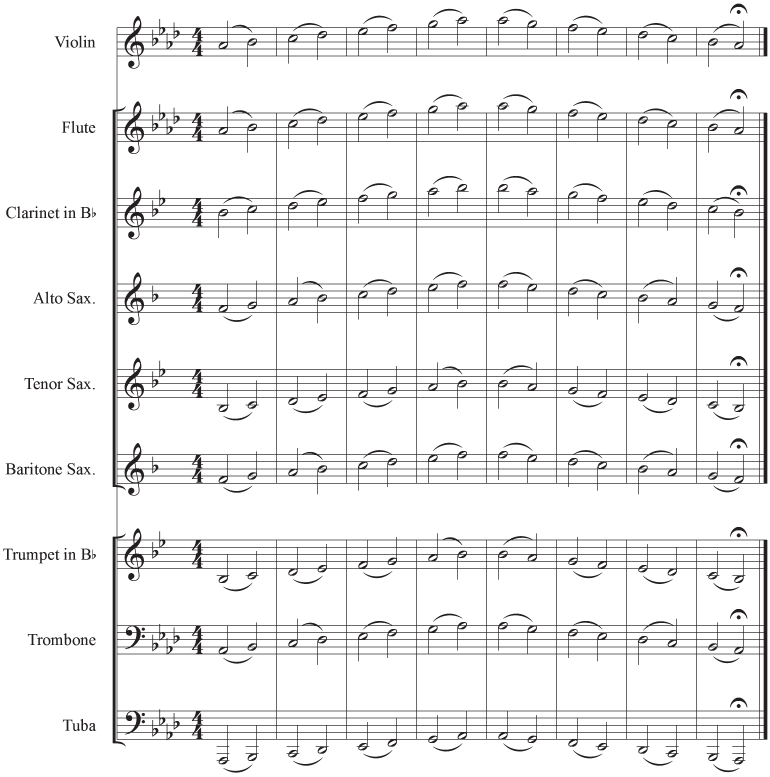
трах, то совместную игру я начинал с настройки, а затем последовал разогрев оркестра. Представлю несколько примеров интонационных упражнений, которые исполняются на каждой репетиции ансамбля. *Примеры 3, 4 и 5 являются инновациями, позволяющими* во время разогрева оркестра освоить правильную артикуляцию, очень важную в популярной музыке. Все упражнения для разогрева биг-бэнд исполняет в унисон. Выполняемые упражнения позволяют избавиться от фальши, а также добиться однородности тембра и выровнять звучание, без выделения отдельных инструментов (разной громкости и тембра звучания), а также получить соответствующую артикуляцию всех задействованных музыкантов.

Разогрев оркестра упражнениями я начинаю с целых нот – Пример 1 (выбранная тональность *As-dur*).



Пример 1. **Интонационное упражнение для разогрева целыми нотами в тональности *As-dur***

Затем перехожу к половинным нотам, которые исполняются в артикуляции легато по две ноты (Пример 2).

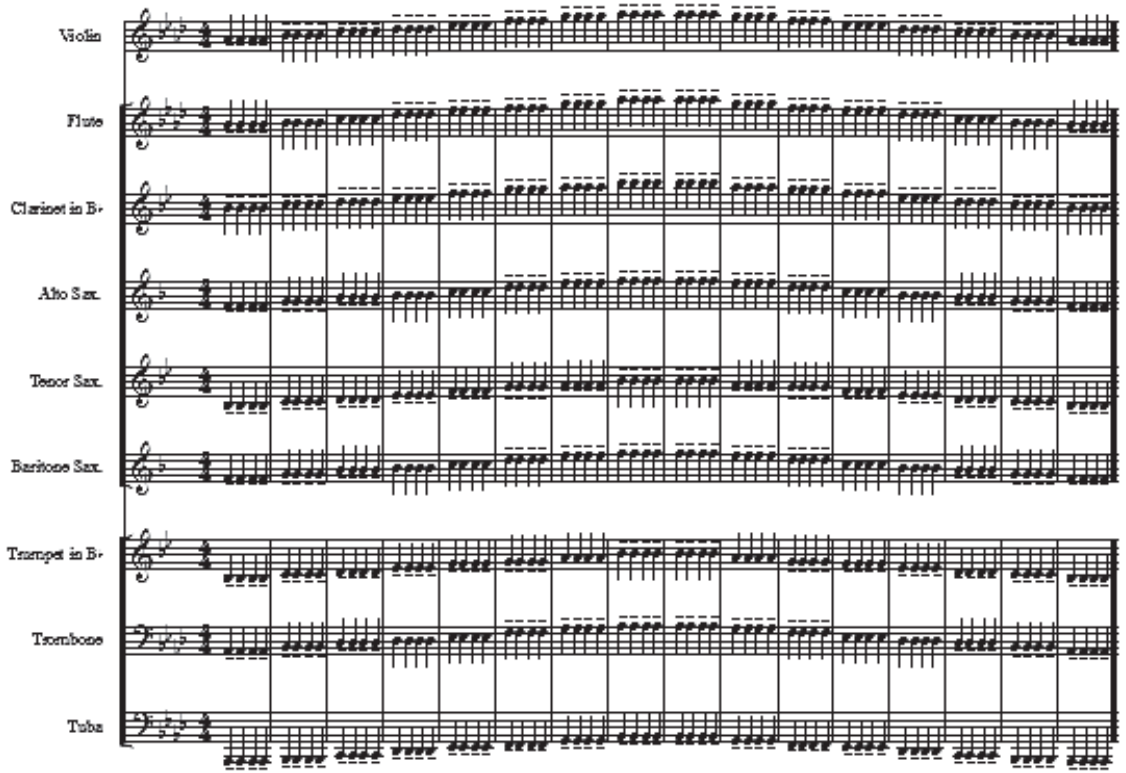


Пример 2. **Интонационное упражнение для разогрева половинными нотами в тональности *As-dur***

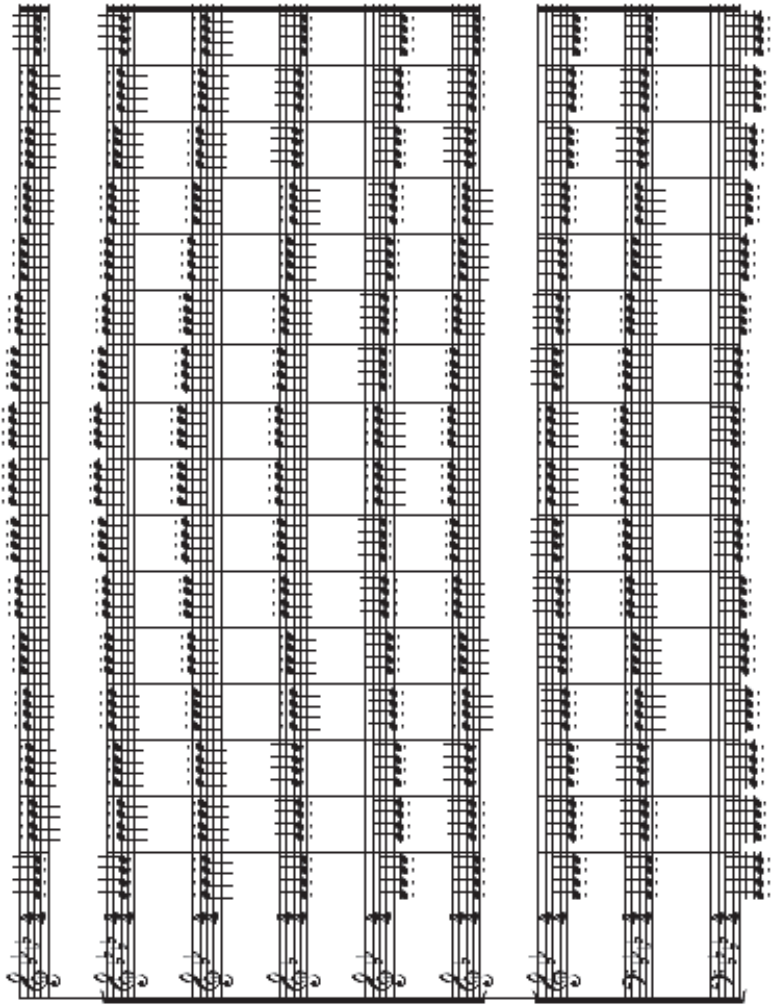
В следующем упражнении исполняются четвертные ноты в артикуляции портато (*legato tonguing*) – Пример 3.

В Примере 4 я разогреваю биг-бэнд в артикуляции стаккато, а поочередную артикуляцию стаккато и акцент использую при разогреве в Примере 5.

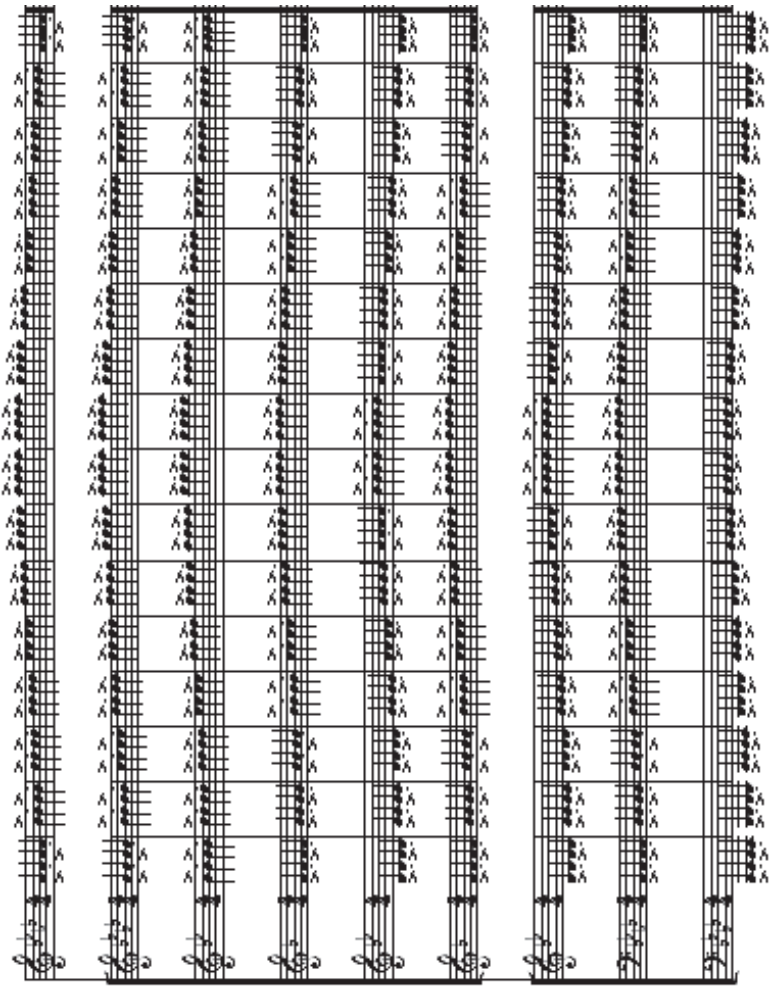
Следующее упражнение для разогрева биг-бэнда – это восьмые, триоли восьмыми, шестнадцатые. Разогрев биг-бэнда в мажорной тональности я завершаю исполнением трезвучий половинными нотами стаккато, а также группами двух половинных нот в артикуляции легато (Пример 6).



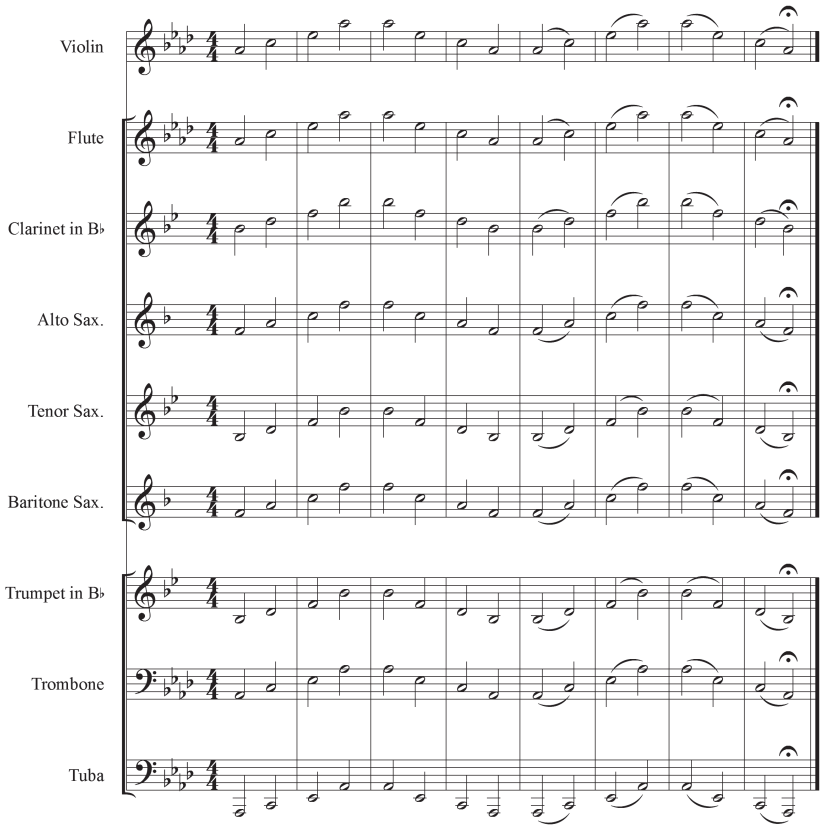
Пример 3. **Интонационно-артикуляционное упражнение на четвертные ноты в артикуляции портато (*legato tonguing*) в тональности *As-dur***



Пример 4. **Интонационно-артикуляционное упражнение на четвертные ноты в артикуляции стаккато в тональности** *As-dur*



Пример 5. **Интонационно-артикуляционное упражнение на четвертные ноты в артикуляции с акцентами и стаккато в тональности** *As-dur*



Пример 6. **Интонационное упражнение для разогрева трезвучиями в тональности *As-dur***

После завершения упражнений в тональности звучания, указанной для нетранспонирующих инструментов, я приступаю к упражнениям в производной минорной тональности, учитывая натуральный, гармонический и мелодический минор. Поскольку способ исполнения упражнений аналогичен для всех видов минорных тональностей, во время разогрева оркестра я ограничиваюсь целыми и половинными нотами. Это преднамеренное действие, при котором музыканты внимательно прислушиваются к исполняемым звукам и контролируют переход от одного звука к следующему, избавляясь в обоих случаях от фальши. После выполнения упомянутых упражнений я перехожу к упражнениям с использованием характерных ритмов в указанной выше тональности звучания.

Во время разогрева оркестра всегда требуется помнить, что тональность, с которой мы начинаем, должна соответствовать тональности произведения, над которым мы планируем работать с оркестром. В ходе разогрева биг-бэнда, несмотря на наличие в произведениях многочисленных видов артикуляции, таких как акценты, стаккато, легато, джазовое легато, портато, короткие форшлаги, трели и глиссандо, я использую те из них, которые могут быть исполнены всеми инструментами естественным образом. Это виды артикуляции, которые я привел в качестве примеров.

Еще одним элементом или способом разогрева оркестра, который я использую, является динамика. Следует учитывать, что на духовых инструментах легче исполнить *форте* и *фортиссимо*, чем *пиано* и *пианиссимо.* Тем не менее, и эти обозначения требуют от музыкантов многочасовых упражнений для получения правильной интонации. Таким образом, динамические упражнения исполняются во время разогрева биг-бэнда на целых нотах с ферматами.

Индивидуальный подход к каждому студенту, а также годы практического опыта очень быстро дали свои результаты. Использование новаторских методов работы имело мобилизующее и творческое влияние на создание оркестра как единого, сильно интегрированного коллектива.

2.3. Инновационная подготовка студентов, начинающих изучение игры на духовых инструментах, к участию в биг-бэнде UAM WPA в Калише

Возвращаясь к упомянутой ранее заинтересованности биг-бэндом, внимания заслуживали новые студенты, которые приходили ко мне, желая научиться играть на духовых инструментах и пополнить ряды оркестра. После проверки физических способностей и музыкального слуха сформировалась группа студентов, с которыми я начал работать как с будущими музыкантами биг-бэнда. Зачисленных новых участников бигбэнда (в зависимости от их способностей) я распределил на обучение игре на недостающих в группе инструментах – тромбонах, а также на инструментах, которые будут востребованы в будущем для замены студентов, окончивших Университет. Среди участников группы, которых я начал обучать игре на духовых инструментах, были две альт-саксофонистки, тенор-саксофонистка и тенор-саксофонист, три трубачки, одна тромбонистка и два тромбониста. Работа с будущими оркестрантами биг-бэнда должна была быть очень точной и избирательной. Однако, несмотря на быстрые темпы обучения, были учтены все практические (обусловленные

работой с инструментами) и музыкальные элементы, определяющие дальнейшее развитие инструменталиста. Пользуясь случаем, я должен выразить свое критическое отношение к публикуемым в Польше пособиям по игре на духовых инструментах. Мой 35-летний опыт работы в области обучения игре на духовых инструментах вызывает много возражений относительно этих публикаций. Примером может служить *Пособие по игре на саксофоне* (*Szkoła na saksofon*, Hejda 1979), в котором автор предлагает упражнения для начинающих музыкантов в тональности *C-dur*, не принимая во внимание трудности, с которыми сталкиваются музыканты при исполнении звуков в нижнем регистре инструмента в указанной тональности, т. е. звуков d^1 и c^1. Мой опыт показывает, что не все саксофоны являются новыми и высококачественными инструментами, позволяющими идеально издавать эти звуки. Считаю, что в процессе обучения следует использовать (что я и делаю) средний регистр данного инструмента. Поэтому для студентов, начинающих обучение на саксофоне, я предлагаю в качестве первой гаммы *G-dur*, так как она расположена в среднем регистре. Опыт показывает, что учащиеся музыканты легче справляются, используя клавишу октавы, чем играя в нижнем регистре. Аналогично выглядит ситуация в книге Людвика Лютака *Пособие по игре на трубе (корнет или тенор-саксгорн)* (*Szkoła na trąbkę (korne tlub sakshorn tenorowy)*: Lutak 1980). В этом пособии первая тональность (гамма) также *C-dur*. В большинстве случаев начинающим саксофонистам на первых этапах изучения очень сложно и трудно играть высокие звуки данной гаммы. Это может вызвать силовое исполнение этих звуков и привести к вредным привычкам. Силовое извлечение звуков заключается в сильном прижимании мундштука к губам, что ведет к неправильному вдуванию и отрицательно влияет на тембр самого инструмента. Таким образом, в зависимости от способностей кандидата я использую тональность, которая позволит ему правильно научиться вдувать. Чаще всего это тональности *G-dur*, *A-dur* или *B-dur*. Оказывается, что как вышеупомянутые, так и следующие пособия – *Популярное пособие по игре на кларнете* (*Popularna szkoła na klarnet*: Lic 1960), *Пособие по игре на кларнете* (*Szkoła gry na klarnet*: Kratochvil 1983), *Пособие по игре на кларнете* (*Szkoła na klarnet*: Hejda 1980), *Пособие по игре на горне* (*Szkoła na róg*: Geisler 1985), *Новое пособие по игре на тромбоне* (*Nowa szkoła na puzon*: Kwiatkowski 1988), *Малое пособие по игре на тубе* (*Mała szkoła na tubę*: Pniak 1987), *Новая методика по игре на малом барабане* (*Nowa metoda gry na małym bębnie*: Kosmala 1968) – были рекомендованы для использования в музыкальных школах I и II уровня письмом Министра культуры и искусств относительно давно (в 1961–1963 годах) и не претерпели

каких-либо обновлений или исправлений по сей день. Поэтому пользуюсь ими лишь частично. С другой стороны, личный опыт преподавания, накопленный в ходе практики, позволяет внести некоторые изменения в принципы обучения игре на музыкальных инструментах, вызывающих заинтересованность студентов. Внесенные изменения значительно повышают эффективность и результативность подготовки исполнительского аппарата, что приводит к более быстрому развитию музыканта. Смотря объективно, как практик, использующий эти пособия, я учитываю и свой опыт педагога в воспитании и формировании музыкантов биг-бэндов и духовых оркестров. Мои размышления направлены на предотвращение ряда ошибок в процессе обучения на отдельных инструментах. Внедряемые инновационные изменения сокращают период обучения игре на духовых инструментах и в то же время позволяют легко освоить сложные инструменты, какими, несомненно, являются духовые.

2.4. Изменения в инструментальном составе оркестра

В 2012/2013 учебном году в ряды биг-бэнда влились новые подготовленные мною студенты. Это две альт-саксофонистки, одна тенор-саксофонистка, одна трубачка и одна тромбонистка. Интерес к игре в биг-бэнде также проявил один из родителей студентки, который присоединился к ритмо-гармонической секции как гитарист. В следующем 2013/2014 учебном году к биг-бэнду присоединились новые обученные мной студенты: один тенор-саксофонист, два тромбониста, две трубачки. Также обратились две флейтистки, первокурсницы Кафедры музыкального образования, и одна саксофонистка – студентка Педагогического факультета. Интерес к биг-бэнду увеличивается. Были забыты мои страхи, что оркестр не сможет функционировать вследствие ротации студентов, завершающих обучение в Университете. В 2013/2014 учебном году изучать духовые инструменты под моим руководством начали новые студенты Кафедры музыкального образования: две альт-саксофонистки, одна трубачка и один трубач, две тромбонистки, а также две студентки Педагогического факультета без музыкальной подготовки: одна трубачка и одна тромбонистка. В 2014/2015 учебном году, несмотря на уход нескольких студентов, которые закончили учебное заведение, сохранился необходимый баланс и даже увеличился инструментальный состав. На место бас-гитариста пришел тубист – первокурсник Кафедры музыкального образования. Из той же Кафедры к нам присоединились два трубача. К оркестру присоединяются студенты, обучавшиеся игре на музыкальных инструментах в 2013/2014 учебном году, а именно: две студентки Педаго-

гического факультета (тромбонистка и трубачка); три студентки Кафедры музыкального образования (саксофонистка, трубачка и тромбонистка). Обучение игре на инструментах начинают новые заинтересованные студенты, также первокурсники Кафедры музыкального образования: один на тромбоне, два человека на саксофоне, двое на трубе и один человек на саксгорне (баритоне).

Состав биг-бэнда в начале 2014–2015 учебного года был следующим:

- 3 флейты,
- 5 альт-саксофонов,
- 3 тенор-саксофона,
- 7 труб,
- 5 тромбонов,
- 2 гитары,
- 1 синтезатор,
- 1 туба,
- 1 ударная установка,
- 1 ударный инструмент.

В итоге внедрение инновационных методов обучения игре на духовых инструментах, на основе собственного практического опыта, позволило мне за относительно короткий период времени достичь позитивных результатов в работе с коллективом. Хочу подчеркнуть, что в отличие от предложений многих школьных программ, обязательных в музыкальных школах, я был вынужден использовать такие методики, которые позволили бы в короткие сроки достичь желаемого результата. В отличие от образования в музыкальных школах I и II уровня, в которых обучение длится несколько лет, я должен был предпринять меры, которые позволили бы в максимально возможной степени сократить время обучения игры на музыкальных инструментах.

2.5. Виды музыкальных произведений, исполняемых биг-бэндом, обработанные дирижером

Я хорошо понимал, что произведения, которые я хотел бы исполнять с оркестром, должны найти слушателей в студенческой среде, среди преподавательского состава и администрации факультета. На Художественно-педагогическом факультете, где насчитывается двенадцать кафедр, две лаборатории и одна студия, имеются только две кафедры, обучающие студентов музыке. Таким образом, первые произведения биг-бэнда должны были быть простыми, легкими и приятными, разных музыкальных жанров, особенно популярной музыки. Произведения, аранжиро-

ванные в первую очередь: *A String of Pearls*, *Jalousie-Tango*, *Speak Low*, *Say say say*, *Cha Cha L'amour*, *Swing'94*. В настоящее время, следуя собственным программным предпосылкам, мы в оркестре разучиваем очередные произведения. Новый репертуар, который требует много самоотверженности, вовлеченности и многих часов индивидуальных занятий, а затем командной работы, очень мотивирует музыкантов. Репертуар включает мои аранжировки следующих произведений: *Sing Sing Sing*, попури *Swing Russland*, *El Cumbanchero*, *Твист, Sway*, *Palniksiana*, *Tuxedo Junction*.

2.6. Торжества с участием биг-бэнда

Несмотря на короткий период деятельности, биг-бэнд обрел большую популярность среди любителей музыки, и его приглашают принять участие во всех культурных торжествах, происходящих на нашем факультете, в частности инаугурациях учебного года, Университетских встречах с искусством, днях открытых дверей, выпускных, студенческих праздниках. Кроме того, коллектив участвовал в двух Международных студенческих научных конференциях: *Правда и ложь*, а также *Скука*, представляя тематическую программу, соответствующую основным вопросам проводимых конференций. Популярность и известность биг-бэнда увеличивается из года в год. По приглашению руководства одной из школ Калиша мы принимали участие в образовательном концерте для детей и молодежи этой школы. Также оркестр участвовал в совместном концерте с оркестром из города Хамм (Германия). В настоящее время биг-бэнд представляет свои музыкальные способности и на международной арене. 15–18 июня 2015 года состоялись гастроли с собственным репертуаром популярной музыки и гимном *Ave verum corpus* Кшиштофа Неговского (*Krzysztof Niegowski*) в городе Хамм; прошли выступления и в Дортмунде.

2.7. Мнение студентов о деятельности биг-бэнда

Создание биг-бэнда UAM WPA в Калише было встречено с большим интересом. Студенты оркестра после одного года своей работы обратились к декану факультета с предложением дать биг-бэнду название *Kord-Band UAM WPA в Калише*. Предлагаемое название, которое происходит от фамилии дирижера, доктора Мирослава Кордовского, декан одобрил и на первой презентации оркестра зачитал его полное название. Поскольку биг-бэнд был создан спонтанно, вследствие заинтересованности студен-

тов, администрация не учла его в плане занятий учебного заведения. В связи с этим студенты столкнулись с трудностями при посещении репетиций оркестра, назначенных руководителем оркестра на конкретное время. Преподаватели других дисциплин часто переносили свои занятия на время проведения репетиций биг-бэнда. По этому поводу студенты, участники оркестра, выражали свое недовольство, поскольку это препятствовало регулярному посещению репетиций оркестра. Биг-бэнд стал очень важной частью музыкальной жизни студентов Художественно-педагогического факультета. Большой интерес студентов к биг-бэнду сталкивается с объективными трудностями, связанными с отсутствием духовых инструментов для обучения, что не позволяет расширить состав оркестра. Следует подчеркнуть, что большинство инструментов я лично как дирижер одолжил оркестру.

Несмотря на существующие проблемы, связанные с отсутствием академических часов (в плане занятий) для репетиций, с отсутствием инструментов и определением времени репетиций, которое устраивало бы студентов с других кафедр, желающих принимать участие в оркестре, биг-бэнд развивается и является гордостью факультета. Оркестр принимает участие в ряде мероприятий в Университете, обеспечивая музыкальное оформление, и тем самим подчеркивает свою важность. Достигнутый коллективом уровень приносит дивиденды в виде большой заинтересованности со стороны студентов, желающих принять участие в его работе. Считаю, что шаги, предпринятые для получения новых инструментов для биг-бэнда, а затем их приобретение позволят воплотить в жизнь мечты новых студентов, желающих играть в оркестре. Это увеличит состав биг-бэнда, а в будущем превратит его в другой, намного больший коллектив – духовой оркестр.

Выводы

Подводя итоги статьи, можно попытаться сформулировать несколько следующих общих выводов:

- предметная подготовка и особый интерес с моей стороны, а также общая со студентами увлеченность позволили организовать и создать в 2011–2012 учебном году коллектив под названием *Kord-Band UAM WPA* в Калише;
- отбор участников, играющих в биг-бэнде, требовал установить уровень музыкальной подготовки будущих музыкантов и использовать целый ряд упражнений, направленных на достижение надлежащего уровня игры биг-бэнда;

- на основе 35-летнего опыта работы с коллективами такого типа, а также на основе популярных пособий по игре на духовых инструментах я внедряю свои собственные методики исполнения соответствующих упражнений;
- введенные инновационные изменения принципов обучения игре на музыкальных инструментах значительно повысили эффективность и результативность подготовки исполнительского аппарата, что оказывает существенное влияние на развитие музыкантов;
- виды музыкальных произведений, исполняемых биг-бэндом в моей обработке, предназначены для облегчения восприятия легких и приятных произведений любого музыкального жанра, а особенно популярной музыки;
- результатом относительно короткого периода работы с инструментальным ансамблем является его популярность среди студентов и профессорско-преподавательского состава, которая отражается в участии биг-бэнда во всех торжествах, проводимых на нашем факультете. Следует выделить участие оркестра в качестве представителя нашего факультета в двух Международных студенческих научных конференциях.

Innovations within the Scope of the Substantive, Organizational and Educational Activities in Higher Education: The Case of the UAM WPA[2] Big-Band in Kalisz

Mirek Kordowski

Summary

The study consists of a whole range of details describing the challenges in the field of the educational innovations in the context of continuity and change in higher education on the example of the UAM WPA big-band in Kalisz. The first part of the discussed study shows big bands as a form of musical ensembles and the instruments used in them. Realizing the set assumptions modelled on the history of big bands, the next part deals with the creation of the UAM WPA big-band in Kalisz. Works related to the creation of the band in the University concerned the verification of the musical prepara-

[2] UAM WPA – hereinafter Adam Mickiewicz University, Faculty of Pedagogy and Fine Arts (*Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny*).

tion of students participating in the band. The author of the study prepares students with a preliminary musical education (playing solo, playing the wind instruments) by a number of different exercises to play as a band. 35 years of experience of the team leader allows – according to his own concepts – to introduce and apply some innovative teaching methods for individual and band playing rejecting the 'obsolete' methods. The introduction of the innovative teaching methods for wind instruments allowed in a short time to achieve some positive results of teamwork in accordance with the previously chosen target. An important element of teamwork is the selection of songs performed by the big band and developed by the conductor. Therefore, the first songs had to be easy, light and pleasant, from all kinds of music and especially from the popular music. The participation in the big band was very popular among the music enthusiasts. The merit is the increasing level of music. The team is being invited to participate in all cultural celebrations held in the parent department. The final part of the study shows the students' opinion on the activity of the band. It is a positive opinion and a sign of this can be the desire of students from the other faculties to join the band. The study ends with a series of conclusions presented by the author of the study.

Key words: big band, innovation, interests, work of a conductor.

Литература и другие источники

Chodkowski, Andrzej (red., 2006). *Encyklopedia muzyki*. Wydanie 2 poprawione i rozszerzone. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Geisler, Leon (1985). *Szkoła na róg*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Drukarnia Narodowa

Hejda, Tadeusz (1979). *Szkoła na saksofon*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Drukarnia Narodowa

Hejda, Tadeusz (1980). *Szkoła na klarnet*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Drukarnia Narodowa

Kosmala, Romuald (1968). *Nowa metoda gry na małym bębnie*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Drukarnia Narodowa

Kratochvil, Jan (1983). *Szkoła gry na klarnet*. Praga: Editio Supraphon

Kwiatkowski, Feliks (1988). *Nowa szkoła na puzon*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Drukarnia Narodowa

Lic, Lesław (1960). *Popularna szkoła na klarnet*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne

Lutak, Ludwig (1980). *Szkoła na trąbkę (kornet lub sakshorn tenorowy)*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Drukarnia Narodowa

Pniak, Jan (1987). *Mała szkoła na tubę*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Drukarnia Narodowa

• • • • •

Izdevējdarbības reģistr. apliecība Nr. 2-0197.
Parakstīts iespiešanai 11.04.2016. Pasūtījuma Nr. ??.
Iespiests DU Akadēmiskajā apgādā "Saule" —
Vienības iela 13, Daugavpils, LV–5401, Latvija.