Daugavpils Universitātes
Mūzikas un mākslu fakultāte

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas
Muzikoloģijas katedra

Lietuvas Mūzikas un Teātra akadēmija

MŪZIKAS ZINĀTNE ŠODIEN: PASTĀVĪGAIS UN MAINĪGAIS

Zinātnisko rakstu krājums

VII

DAUGAVPILS UNIVERSITĀTES
AKADĒMISKAIS APGĀDS "SAULE"

2015

Grauzdiņa I., galv. red. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais. VII. Zinātnisko rakstu krājums*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds "Saule", 2015. 454 lpp.

Krājuma sastādītāji:

Dr. art., prof. ***Ilma Grauzdiņa***
Dr. art., prof. ***Ēvalds Daugulis***

Redakcijas kolēģija:

Dr. art., prof. ***Ilma Grauzdiņa*** (galvenā redaktore), J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
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. hab. art., prof. ***Romualdas Apanāvičs***, Kauņas Vītauta Magnus Universitāte (Lietuva)
Dr. phil., prof. ***Mārtiņš Boiko***, J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
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. art., prof. ***Anda Beitāne***, J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
Dr. phil., prof. ***Vladimirs Konečni***, San Diego Kalifornijas Universitāte (ASV)
Dr. art., prof. ***Ēvalds Daugulis***, Daugavpils Universitāte
Dr. art., asoc. prof. ***Baiba Jaunslaviete***, J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
Dr. phil., doc. ***Denis Collins***, Kvīnslendas Universitāte (Austrālija)
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., asoc. prof. ***Maciej Kołodziejski***, Pultuskas Humanitārā akadēmija (Polija)

Angļu teksta redaktore: **Ilze Oļehoviča**
Maketētāja: **Marina Stočka**
Tehniskās redaktores: **Baiba Jaunslaviete, Vita Štotaka**

Krājums iekļauts starptautiskajā datu bāzē INDEX COPERNICUS

Krājuma izdošanu atbalsta Daugavpils Universitāte un Valsts Kultūrkapitāla fonds

ISSN 1691-6034
ISBN 978-9984-14-722-2

© Daugavpils Universitāte, 2015

Saturs

Priekšvārds 7

I. ETNOMUZIKOLOĢIJA

Vida Palubinskienė
Playing the Traditional *Kanklės* in North-Eastern Aukštaitija (Highlands) (in the Second Half of 19th Century – 20th Century) 11

Ромуальдас Апанавичюс
Музыкальные аспекты движения этнической музыки в Литве в 70-х годах XX века – начале XXI века 41

Альфонсас Мотузас
Аглона и Вильнюс: точки соприкосновения этномузыки религиозного паломничества и туризма 60

Eglė Aleknaitė
From Participation to Records: Revival of Lithuanian Folk Music According to Thomas Turino's Model of Musical Cultures 66

Kristina Apanavičiūtė-Sulikienė
Samogitian Ethnomusic and Traditional Craft Summer Courses in Kelmė and Metal, Folk-Rock, Ancient Warfare Festivals throughout Lithuania: What Activities Can People Choose? 78

Ingrida Šlepavičiūtė
The Dissemination of the Concepts of Ethnic Culture in Alternative Music Festivals in Lithuania (*Mėnuo juodaragis* and *Kilkim žaibu*) 89

II. MŪZIKAS UN MUZIKOLOĢIJAS VĒSTURE

Лайма Будзинаускене
Отражение Вильнюсской церковной музыки первой половины XIX века. *Книга нот семинарии* – содержимое и многоязычие 99

Елена Куртенок
Музыкальная культура Гомеля конца XVIII – начала XX века в контексте влияний европейской культуры 112

Галина Цмыг
Особенности локальной парадигмы формирования музыкального профессионализма на Беларуси XIX – начала XX века 123

Леонидас Мельникас
Клавирные концерты Иоганна Себастиана Баха в творческой биографии Саулюса Сондецкиса 142

Виргиния Апанавичене
Истоки и развитие литовского музыковедения 155

III. MŪZIKAS ANALĪZE

Olga Savitskaya
François Couperin's Trio Sonatas as a Genre and Stylistic Phenomenon of Baroque Instrumental Music 177

Татьяна Мдивани
Позднеромантические гармонические техники и особые состояния тональности (особые тональные структуры) в творчестве Антона Брукнера, Хуго Вольфа, Густава Малера, Макса Регера 189

Ēvalds Daugulis
Sekvence džezā 200

Grzegorz Rubin
Folk Inspirations in Zbigniew Namyslowski's Jazz Compositions 211

Наталья Хилько
Спортивные опусы Эрика Сати: взгляд в будущее 226

Ирина Горная
Женские образы в финской камерно-вокальной музыке: от богини до крестьянки 237

Екатерина Окунева
О смысловом пространстве *Nonsense Madrigals* Дьёрдя Лигети 247

Ирина Копосова
Тринадцать цветов заходящего солнца Тристана Мюрая: заметки о программности нового типа 261

Marlena Winnicka
Andrzej Koszewski – from Choir to Vocal Orchestra (Based on Selected Works) 270
Ольга Дубатовская
Современная хоровая фактура: новое и традиционное (на материале произведения *Рождение крыла* Дмитрия Смирнова) 281
Дануте Калавинскайте
Мессы Кристины Василяускайте: традиция в современности 292
Andris Vecumnieks
Jura Karlsona sakrālās mūzikas teatralitāte 312
Baiba Jaunslaviete
Sonorika un tās konteksts: daži raksturīgi skaņdarba modeļi 330
Ryszard Żołędziewski
Sonoristic Effects Performed on Woodwind Instruments in the Music of the 20th and 21st Century 343
Karlīna Īvāne
Mainīgie skaņaugstumi jeb frekvenču analīzes metodoloģiskie aspekti 358

IV. MŪZIKAS PEDAGOĢIJA

Maciej Kołodziejski
Inculturation of Child as Introduction to Musical Education in the Light of Edwin Elias Gordon's Pedagogy Elements 369
Beata Bonna
Musical Culture in the Family and the Music Aptitude and Competence Observed among Early School-Age Children on the Basis of Research Conducted in Poland 384
Paweł Adam Trzos
Edwin Elias Gordon's Theory: Implications for Social Aspects of Making Music in the Education of a Child (According to the Author's Own Educational Research) 402

Jadwiga Uchyła-Zroski
The Voice of a Small Child (Preschool, School Age): Its Characteristics and Ways of Developing 420
Ewa Kumik
Professional Music Education in Poland – an Outline of the Issue 432
Jolanta Abramauskienė, Rasa Kirliauskienė
The Motives for Choosing Music Teacher's Profession 444

PRIEKŠVĀRDS

Krājumā ietverto rakstu pamatā ir referāti, kuri tika lasīti Daugavpils Universitātes Mūzikas un mākslu fakultātes organizētajā gadskārtējā zinātniskajā konferencē 2014. gada maijā. Atbilstoši tematikai, tie iedalīti četrās lielās grupās: I. Etnomuzikoloģija; II. Mūzikas un muzikoloģijas vēsture; III. Mūzikas analīze; IV. Mūzikas pedagoģija.

Sadaļa ***ETNOMUZIKOLOĢIJA*** sniedz ieskatu dažādos ar etnomūziku saistītos pētniecības laukos, kas nodarbina šīs nozares speciālistu prātus Lietuvā. Rakstu tematiskais aptvērums ir apjomīgs – no iedziļināšanās arhīvu materiālos līdz etnomūzikas *dzīvajai* praksei un tās iesaistei dažādās mūsdienu mūzikas norisēs.

Seno tradīciju izpētei veltīts **Vidas Palubinskienes** raksts, kurā, balstoties uz vēstures avotiem, autore raksturo kankļu spēles motivāciju, repertuāru un tradīcijas ziemeļaustrumu Aukštaitijā; īpaši viņa izceļ instrumenta iesaisti ceremoniālos, maģiskos rituālos un meditācijā. To svarīgi izzināt un apzināt – jo sevišķi tāpēc, ka kankles spēles tradīcijas tika pārrautas pēc Otrā pasaules kara. Citā aspektā *apdraudētā tradīcija* aplūkota **Romualda Apanaviča** rakstā. Salīdzinot etniskās mūzikas arhīvu ierakstus ar jaunākajiem ieskaņojumiem un ansambļu *dzīvo* uzstāšanos nesen organizētajā Lietuvas TV raidījumu ciklā, autors secina, ka daudzbalsīgas tradicionālās mūzikas izpildījums mūsdienās bieži zaudē tautas muzicēšanai raksturīgo skaņkārtisko duālismu – netiek ņemts vērā, ka t. s. dabiskajai intonēšanai jāatšķiras no temperētā skaņojuma.

Alfonsa Motuza uzmanības centrā ir Aglonas un Viļņas svētvietās novērotās paralēles reliģisko rituālu izpildē un izraudzīto dziedājumu repertuārā. **Egle Aleknaite**, analizējot pašas apkopotos materiālus par etnomūzikas atdzimšanas procesu Lietuvā, uz šīs bāzes aprobējusi amerikāņu zinātnieka Tomasa Turīno koncepciju. Tās ietvaros mūzika aplūkota pirmām kārtām kā sociāla parādība, kurā iesaistītajiem cilvēkiem ir dažādi uzskati par muzicēšanas sniegtajām vērtībām, un šī socioloģiskā pieeja raisa interesi kā viens no iespējamiem teorētiska *atspēriena punktiem* laikmetīgo norišu izvērtējumā. Etnomūzikas un rokmūzikas iesaistei dažādos mūsdienu sarīkojumos, festivālos, vasaras kursos u. tml. ir veltīti **Kristīnas Apanavičūtes-Sulikienes** un **Ingrīdas Šlepavičūtes** pētījumi. Abi raksti sniedz priekšstatu par šajā jomā

pat pārsteidzoši dažādām kaimiņzemes aktivitātēm un aicina kopā ar rakstu autorēm piedalīties to kritiskā analīzē.

Ieskatīties Lietuvas un Baltkrievijas mūzikas vēstures lappusēs rosina krājuma otrajā sadaļā (***MŪZIKAS UN MUZIKOLOĢIJAS VĒSTURE***) ievietotie materiāli. Tie apliecina, ka arī mūsdienās vēl izdodas atrast senus manuskriptus, kas palīdz rekonstruēt baznīcas mūzikas vēsturi. Ar vienu šādu jaunatradumu – Viļņas garīgā semināra nošu grāmatu (1828), kurā ietverti reliģiski dziedājumi ar tekstiem latīņu, poļu, krievu valodā un pat ivritā – iepazīstina **Laima Budzinauskiene.** Savukārt Baltkrievijas zinātnieču **Jeļenas Kurtenokas** un **Gaļinas Cmigas** raksti apstiprina, ka šīs zemes kultūra sākotnēji ir attīstījusies Jauno laiku Eiropas gultnē un tās veidošanā ieguldījumu devuši gan Rietumeiropas mākslinieki, gan vietējie aristokrāti – mākslas mīļotāji un atbalstītāji. Rakstu vērtība ir stingrs balsts bagātīgi izmantotajos arhīvu materiālos, kā arī Latvijas lasītājam dotā iespēja salīdzināt še aprakstītos procesus ar profesionālās mākslas veidošanās eiropeiski orientētajiem ceļiem un apstākļiem mūsu zemē.

Atskaņotājmākslas vēsturei veltīta **Leonīda Meļņika** piedāvātā analītiskā apcere. Tā patiešām ieintriģē lasītājus vēl lieku reizi noklausīties Johana Sebastiāna Baha klavierkoncertu ieskaņojumus pianistes Tatjanas Nikolajevas un diriģenta Sauļa Sondecka lieliskajās interpretācijās.

Ļoti plašu uzdevumu sev izvirzījusi **Virgīnija Apanavičiene** – sniegt panorāmas skatu uz lietuviešu muzikoloģijas gaitu no pirmsākumiem līdz mūsdienām. Rakstā nosaukti daudzu mūzikas zinātnieku vārdi, apkopota informācija par viņu nozīmīgākajām publikācijām, kā arī izceltas pētniecības jaunās tendences pēdējo pārdesmit gadu laikā (starpdisciplinārie pētījumi, izvērsta etnomuzikoloģijas nozare u. c.). Visu cieņu kaimiņzemes muzikologu darbīgumam un patiesām rūpēm par nacionālās muzikoloģijas attīstību!

Krājuma trešajā sadaļā ***MŪZIKAS ANALĪZE*** pārstāvētais autoru loks ir izteikti internacionāls, un tāda ir arī še aplūkotā mūzika. Baroka mūzikas cienītājiem interesantu vielu analītiskām pārdomām sniegs **Olgas Savickas** raksts par Fransuā Kuperēna triosonāšu vietu mūzikas formu un žanru vēsturē. **Tatjana Mdivani** pievēršas laikmetīgās harmonijas tapšanas periodam un pamazām *mirstošās* tonalitātes dažādajām formām 19./20. gadsimta mijā, vēlīnā romantisma pārstāvju daiļradē. Savukārt **Ēvalds Daugulis** iztirzā būtisku mūzikas attīstības paņēmienu, kas pārstāv reizē gan harmonijas, gan melodijas sfēru – proti, sekvenci. Autors iezīmē dažādu skolu zinātnieku uzskatos pastāvošās atšķirības šī jēdziena skaidrojumā; plašāku uzmanību viņš veltī sekvences lomai džezā, ilustrējot to ar trāpīgi izraudzītiem mūzikas piemē-

riem. Atšķirīgā rakursā džeza tēmu turpina poļu muzikologs **Gžegožs Rubins**: viņa ievērības lokā ir šī stila sintēze ar folkmūziku, kas radusi spilgtas izpausmes poļu skaņraža un interpreta Zbigņeva Namislovska radošajā darbībā.

Vairākas apceres piedāvā analītiski pievilcīgu, oriģinālu skatījumu uz Rietumeiropas 20. un 21. gadsimta komponistu skaņdarbiem. Te izceļams **Nataļjas Hiļko** raksts par Erika Satī *sportiskajiem* opusiem, **Jekaterinas Okuņevas** saistošais pētījums par Ģerģa Ligeti ciklu *Nonsense Madrigals*, **Irinas Koposovas** atziņas par jauna tipa programmatismu un tā izpausmēm Tristana Miraja darbā *Rietošās saules trīspadsmit krāsas*. Trīs citi raksti veltīti kormūzikai. **Marlēna Viņņicka** analizē kora pārtapšanu *vokālā orķestrī*, kas raksturīga mūsdienu poļu komponista Andžeja Koževska daiļradei. **Olgas Dubatovskas** uzmanības lokā ir kora faktūras teorētiskie jautājumi, tie risināti saiknē ar laikmetīgā komponista Dmitrija Smirnova skaņdarbu *Spārna dzimšana*. **Danute Kalavinskaite** pētījumā par mūsdienu autores Kristīnas Vasiļauskaites mesām secina, ka tās (atšķirībā no daudziem citiem šī žanra jaundarbiem!) patiešām ir piemērotas un tiek izmantotas dievkalpojumu praksē mūsdienu katoļu baznīcā. Nedaudz plašāku hronoloģisko spektru, sākot jau ar 19. gadsimta nogali, aptver **Irinas Gornajas** raksts par sieviešu tēliem somu vokālajā kamermūzikā.

Esmu pārliecināta, ka lasītāju interesi piesaistīs arī tie pētījumi, kuros izskatīti latviešu komponistu skaņdarbi – **Andra Vecumnieka** veltījums Jura Karlsona sakrālās mūzikas izpētei un **Baibas Jaunslavietes** analizētās sonorikas izpausmes kompozīcijās, kurās šī tehnika lietota epizodiski un mijiedarbojas ar cita veida mūzikas materiālu.

Sonorikas tēmu, bet jau atšķirīgā rakursā, turpina **Rišarda Žoledzevska** raksts. Autors sniedz vispusīgu pārskatu par sonorisko efektu izmantojumu koka pūšaminstrumentu spēlē mūsdienās, tāpēc ar rakstā paustajām atziņām būtu vērtīgi iepazīties katram koka pūšaminstrumentu spēles pedagogam un studentam.

Tematikas ziņā mazliet atstatu no citiem atrodas **Karlīnas Īvānes** pētījums. Tas atspoguļo ar datorprogrammas palīdzību veikta un atskaņotājmākslai nozīmīga pirmreizēja pētījuma rezultātus: uz Ligeti skaņdarba *Hora lungă* ieskaņojumu bāzes salīdzinātas galvenās tendences mikrointervālu intonēšanā dažādu altistu sniegumā.

Sadaļas ***MŪZIKAS PEDAGOĢIJA*** rakstu autori – poļu kolēģi **Macejs Kolodzejskis, Beāte Bonna, Pavels Adams Tšoss, Jadviga Uhila-Zroska un Eva Kumika** – pētījuši dažādus bērnu muzikālās izglītības un audzināšanas jautājumus, galvenokārt aprobējot amerikāņu mūzikas pedagoga Edvīna

Eliasa Gordona aizsākto pētniecisko virzienu. Nozīmīgai pedagoģijas problēmai veltīts **Jolantas Abramauskienes un Rasas Kirļauskienes** raksts, kura mērķis ir izzināt iemeslus, kas jauniešiem par savējo liek izvēlēties mūzikas skolotāja profesiju. Kopumā krājums, līdzīgi kā iepriekšējos gados, sniedz vispusīgu priekšstatu par jaunākajām muzikoloģiskās domas attīstības tendencēm gan Latvijā, gan kaimiņvalstīs.

Ilma Grauzdiņa

I. ETNOMUZIKOLOGIJA

Playing the Traditional *Kanklės* in North-Eastern Aukštaitija (Highlands) (in the Second Half of 19th Century – 20th Century)

Dr. ethnology **Vida Palubinskienė**
Professor of the Lithuanian University of Educational Sciences, Faculty of Education

The *kanklės* of northeastern Aukštaitija (Highland) were spread in the districts of Biržai, Rokiškis and Kupiškis. The use of this musical instrument was observed in the traditional culture until the middle of the 20th century. As the presenters no longer possess this kind of instrument, it is possible to discuss it only on the basis of informants' stories, museum exhibits, the data collected during the interwar period and the ethno-instrumental expeditions. The *kanklės* of northeastern Aukštaitija are assigned to the first type. This type contains the most archaic, skiff or coffin-shaped instruments, which are sculpted or carved from a single piece of wood, painted black and have 5 or, though rarely, 4, 8, or 9 strings. The main repertoire consisted of instrumental glees. It is believed that the initial purpose of *kanklės* in northeastern Aukštaitija was ritual, magical, and that of meditation (contemplation), which was identified later. After the changes in traditional ways of life, collapse of cultural frames, the status and the image of the *kanklės* and *kanklės* players changed beyond recognition in the second half of the 19th century and the 20th century. The symbolic and mythical role of *kanklės* and *kanklės* players disappeared together with the changes in cultural situation.

Introduction

Folk traditions, language, religion, customs and rituals have played an important role in the development of social forms and human spiritual culture over thousands of years. These are integral parts of human and national self-awareness (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 297). According to Juozas Kudirka, "the nation would disappear without them" (Kudirka 1991: 5).

Almost all the achievements of folk culture (particularly those in oral and artistic activities) have become an integral part of customs and rituals, which have been handed down from generation to generation almost unchanged. According to Pranė Dundulienė, "though such standardisation promoted routine and certain backwardness, it also played a progressive role because it contributed to preservation of achievements of folk material and spiritual culture accumulated over centuries" (Dundulienė 1991: 11).

The north-eastern Aukštaitija *kanklės* with five strings were first time mentioned and described in the guide of Biržai region ("*Biržai* [...]: *kanklės*, an instrument with 5–12 metal strings, made in the Lithuanian willow Žylwitis"[1]) written by ethnographer Eustachy Tyszkiewicz in Polish in 1869 (Tyszkiewicz 1869: 19–22). The form, the number of strings and the methods of production were described there and the publication also contained a picture of five-string *kanklės*. The author compared *kanklės* with Russian *gusli* (*huśle*, *gęśli*), and the name of this instrument was used in its dialectal form: *kunkliai*.

Comparing Lithuanian *kanklės* (*kanklus*) with the related Latvian, Finnish, Estonian and Russian instruments, the professor Eduard Volter, another scientist of that period and one of the most active members of the Russian Geographic Society, made the conclusion that *kanklės* had originated from Finnish *kantele* (Петухов 1882: 13).

The folklorist and canon Adolfas Sabaliauskas (pseudonym *Žalia Rūta*) is considered to be the first researcher of vocal and instrumental music of Biržai region and its propagator. In his article *Sutartines ir musu muzikos inrankiai* ("Glees and Our Other Musical Instruments") written in 1904 he presented a brief but comprehensive description of *kanklės*, their tuning, traditions of production and playing techniques (Žalia Ruta 1904: 25–39). Next to description of *kanklės* (knowledge adequate to that published in 1904), other articles *Žiemių – rytiečių lietuvių tautinė muzika* ("National Music of *Žiemiai* – Eastern Lithuanians"; Sabaliauskas 1911b) and *Lietuvių dainos ir giesmės šiaurrytinėje Lietuvoje* ("Lithuanian Songs and Glees in Northeastern Lithuania") written by Sabaliauskas together with the Finnish professor August Robert Niemi (Niemi, Sabaliauskas 1912: 1, 15), specified the information on tuning of *kanklės* on the basis of the sound system of *kanklės* compiled by Jurgis Lapienė from Krikščiai. The last work by Saba-

[1] In Polish: "Birže [...]: Kunkle, instrument ze strunami od 5 do 12 metalowani, robiony z wierzby po litewsku *Žylwitjs*".

liauskas, i.e., the collection *Lietuvių dainų ir giesmių gaidos* ("Music Notes of Lithuanian Songs and Glees") published in 1916 (Sabaliauskas 1916: 153–157) is one of the most valuable sources not only for research on glees but also on *kanklės*. It includes three examples of melodies for playing *kanklės* (*kankliai*), the description of Martynas Lapienė as a presenter of the melodies as well as the picture of five-string *kanklės*, which had been previously published in the article in 1904. Therefore, this material was the first comprehensive source, which served as basis for other researchers on *kanklės*, who focused on northeastern Aukštaitija *kanklės*.

The folklorist Stasys Paliulis collected and announced exhaustive information on the tradition of playing five-string *kanklės* and their players in Biržai region (Vyžintas 2002).

The musicologist Juozas Žilevičius analysed the links between the *kanklės* of Baltic nation with folklore and mythology. On the basis of folklore, he made the conclusion that *kanklės* is not only of Baltic but also of Lithuanian origin. Žilevičius was the first to pay attention to the fact that *kanklės* was made not only after the death of a person but that water "was always necessary" for the production of this instrument (Žilevičius 1937).

The results of the research on the *kanklės* of northeastern Aukštaitija are presented in the article *Lietuvių kanklės* ("Lithuanian *kanklės*") published by Zenonas Slaviūnas (Slavinskas [Slaviūnas] 1937). This is the most relevant work on traditional *kanklės* of the first half of the 20th century. Similar to Žilevičius, Slaviūnas insisted on the version of the local origin of *kanklės* and stated that "Baltic-Finnish *kanklės* must have originated from the area inhabited by nations that make up *kanklės* cycle". According to him, "the abundance of original *kanklės* (five-string *kanklės* in particular) in northern and eastern Lithuania would indicate that the location of the origin of Baltic-Finnish *kanklės* could have included the areas inhabited by the Baltic peoples (aests), perhaps in northern and eastern Lithuania, where, according to the data, Finnish tribes used to live as well" (Slavinskas [Slaviūnas] 1937: 291). Slaviūnas presented the first classification of *kanklės* in his study.

The latest studies on *kanklės* of the Baltic nations, their typology, distribution maps, the versions of the origin of this instrument are presented in the collective monograph *Senosios kanklės ir kankliavimas* ("The Old *Kanklės and* Playing *Kanklės*") by Lithuanian researchers (Apanavičius, et al. 1994). The classification, the versions of origin and the distribution of *kanklės* are discussed in the articles published by Romualdas Apanavičius (Apanavičius 1986; 1989). His classification of *kanklės* was based on the construction of

instruments, the numbers of strings and the peculiarities predetermined by ethnographic-areas.

The reference book *Lietuvių liaudies muzikos instrumentai* ("Lithuanian Folk Music Instruments") written by Marija Baltrėnienė and Romualdas Apanavičius in 1991 contains the authors previous knowledge and the descriptions of traditional *kanklės* stored in museums as well as the latest typology by Apanavičius (Baltrėnienė, Apanavičius 1991). The customs of playing *kanklės* are available in the book *Baltų etnoinstrumentologija* ("Baltic Ethnoinstrumentology") by Apanavičius (Apanavičius 1992), the research on the ethnic music of northern Lithuania are described in the monograph *Etninė muzika. Šiaurės Lietuvos kultūros paveldas* ("Ethnic Music. Northern Lithuanian Cultural Heritage"; Apanavičius 2009), the research data on *kanklės* are discussed in the articles by Marija Baltrėnienė (Baltrėnienė 1989; 1990; 1991; 1996).

The article *Baltijos tautų kanklių ornamentika* ("Ornamentation of *Kanklės* of Baltic Nations") by the ethnologist Rūta Šimonytė-Žarskienė analyses the ornamentation of *kanklės* and the purpose of this instrument (Šimonytė-Žarskienė 1995).

The newest publications on archival records are presented by Austė Nakienė and Rūta Žarskienė (Nakienė, Žarskienė 2004). The aforesaid publication contains the restored records and the transcriptions of *kanklės*.

Aušra Trapulionytė's bachelor paper *Biržų krašto kankliavimo tradicijos bei jų paralelės Baltijos tautų kanklių areale* ("Traditions of Playing Kanklės in Biržai Region and Their Parallels in the Areal of *Kanklės* of the Baltic Nations"; Trapulionytė 1999) focuses on the traditions of playing *kanklės* in northeastern Aukštaitija and their parallels in the areal of *kanklės*, whereas the same author studied the tradition of the homophonic playing of five-string *kanklės* and their interrelations in her master paper *Suomijos, Karelijos ir Biržų krašto homofoninio kankliavimo penkiastygėmis kanklėmis tradicija bei jos tarpusavio ryšiai* ("Tradition of Homophonic Playing of Five-String *Kanklės* in Finland, Karelia and Biržai Region and Its Interrelations" (Trapulionytė 2001).

Playing *kanklės* in northeastern Aukštaitija has been analysed by the author of this publication in her works *Tradicinis kankliavimas: istorija, metodika, repertuaras* ("Traditional Playing of *Kanklės*: History, Methodology, Repertoire"; Tarnauskaitė-Palubinskienė 2001) and *Kanklės lietuvių etninėje kultūroje* ("*Kanklės* in Lithuanian Ethnic Culture"; Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009) as well as in other articles (Palubinskienė 2001; 2002;

2010; 2011). The audio cassette containing the archival records of *kanklės* music has been prepared and issued by the author of this article[2].

On the other hand, playing traditional *kanklės* in homes of northeastern Aukštaitija has not been analysed separately. Therefore, on the basis of the published works, the data of ethno-instrumental expeditions, other information, an attempt will be made to overview the *kanklės* and *kanklės* players of northeastern Aukštaitija as well as to determine the repertoire of traditional *kanklės* and the traditions of playing this instrument.

The object of the research: playing traditional *kanklės* of northeastern Aukštaitija.

The aim of the research: to identify the purpose of northeastern Aukštaitian *kanklės* and the traditions of their use.

The objectives: to overview the written sources and the data stored in museums and collected during the interwar period and ethno-instrumental expeditions about the *kanklės* and *kanklės* players of northeastern Aukštaitija; to determine the repertoire of traditional *kanklės* and traditions of their playing.

Methods: the analytical, comparative-historical and systematic methods.

Key words: traditional *kanklės*, *kanklės* players, music playing, repertoire, traditions.

The *kanklės* of northeastern Aukštaitija

Museums

Following the classification of traditional *kanklės* by Romualdas Apanavičius presented in 1986, the *kanklės* of northeastern Aukštaitija are ascribed to the first type. These are the most archaic, skiff or coffin-shaped instruments, which are sculpted or carved from a single piece of wood. The carcass usually is six-sided, sometimes semicircular, the front tip is much higher than the tail with a small slope angle. It has a little protruding chump. *Kanklės* are painted black and have 5 or, rarely, 4, 8, 9 strings. Thus, Apanavičius identified three types of instruments known in *kanklės* territories, spread in geographical zones from south to north-east (Apanavičius, et al. 1994: 12). The

[2] *Lietuvių liaudies muzika. Kanklės* (1996). 1: *1935–1937 m. įrašai iš Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Lietuvių tautosakos rankraštyno rinkinių*. Sudarytojas Vida Palubinskienė. Vilnius: Bonifa, audio cassette, 51:1 min.

most archaic *kanklės* of the first type were found in the prehistoric lands of Selonians in northeastern Aukštaitija (in districts of Biržai, Rokiškis and Kupiškis).

The biggest number of *kanklės* of this type are stored in Siauliai *Aušra* Museum, *Sėla* Museum of Biržai district, Lithuanian National Museum, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis National Museum of Art, Museum of Rokiškis Region, the Russian Museum of Ethnography in Saint Petersburg, *Vytautas* the Great *War Museum,* Panevėžys Museum of Regional Studies, *Lithuanian Theatre, Music and Cinema Museum* and Open-Air Museum of Lithuania. Newly discovered exhibits of *kanklės* are stored in Siauliai *Aušra* Museum and Kretinga Museum of Regional Studies (Apanavičius, Tarnauskaitė-Palubinskienė 2011). In 1990, the instruments reached the museums from the Church of St. Peter and Paul in Žagarė (Joniškis district), where they had been brought from Lithuanian War Museum of Vytautus Magnus, Mažeikiai *Alka* Museum and Kretinga Museum of Regional Studies and stored after World War II.

Table 1.

North-eastern Aukštaitija *kanklės* in museums

Museums	Numbers of exhibits
Siauliai museum *Aušra*, Department of Ethnography (ŠAM EB)	7+11
Sela Museum of Biržai District (BKM)	8
National Museum of Lithuania (IEM EM)	4
Mikalojus Konstantinas Čiurlionis National Museum of Art (ČDM Lt)	4
Museum of Rokiškis Region (RKM)	3
The Russian Museum of Ethnography in Saint Petersburg (ГМЭ)	2
Vytautas the Great War Museum (KIM)	1
Panevėžys Museum of Regional Studies (PKM)	1
Lithuania Theatre, Music and Cinema Museum (TMM ED)	1
Open-Air Museum of Lithuania: Sector of Folk Instruments (LBM)	1
Kretinga Museum of Regional Studies (Kr KM)	1
Samogitian Museum *Alka* in Mažeikiai	1

According to Gražina Didžgalvienė[3], the senior museum specialist of Siauliai *Aušra* Museum, and the records in the registers of exhibits, "[...] the trip of lost *kanklės* to Siauliai 'Aušra' was rather long and complicated" (Apanavičius, Tarnauskaitė-Palubinskienė 2011: 26). Out of 11 discovered *kanklės* currently stored in the museum, 7 instruments are assigned to the group of traditional instruments and only *5 kanklės* are ascribed to the group of traditional instruments and only *5 kanklės* are ascribed to the first type.

The majority of exhibits of traditional *kanklės* were collected in the county of Biržai (19), three instruments were found in the county of Rokiškis, one *kanklės* – in the county of Panevėžys[4] and the Vitebsk province[5]. The place, where five other instruments have been discovered, is unknown.

The *kanklės* of the first type were spread in the territory of northeastern Aukštaitija and were used in traditional culture until the middle of the 20th century. As the presenters no longer possess this kind of instruments, it is possible to discuss them only on the basis of informants' stories, museum exhibits, the data collected during the interwar period and ethno-instrumental expeditions, as well as the museum exhibits (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 49).

The carcass of northeastern Aukštaitija *kanklės* is carved. The bottom of the exhibits is mainly six-sided. However, there are instruments with semicircular or four-sided bottom. The wide end of *kanklės* ends with a narrow point, whereas the narrow end is cut sharp. In some cases the thin end is extended.

String holders are wooden, inserted from the bottom. The strings are fixed to nails hammered to the body at the narrow end. In some cases the strings are fixed by nails, sometimes the needle is wreathed by a feather.

Most frequently, such instruments have 5 strings. Though 4 and 7 string *kanklės* were received not from northeastern Aukštaitija, the instruments are ascribed to the examples of typical northeastern Aukštaitian *kanklės*. The instruments of the first type are decorated by four-leaf and six-leaf stars, by two S letters and other resonance carvings (narrow, straight, etc.).

Kanklės were most frequently painted black and the instruments were produced both in a nice and a rather coarse manner.

---

[3] Gražina Tymukaitė-Didžgalvienė, born in 1957, Gyvai village, Rokiškis district; lives in Siauliai.

[4] Rozalimas rural district, Panevėžys county; Lygumos rural district, Siauliai county.

[5] Rēzekne county, Vitebsk province.

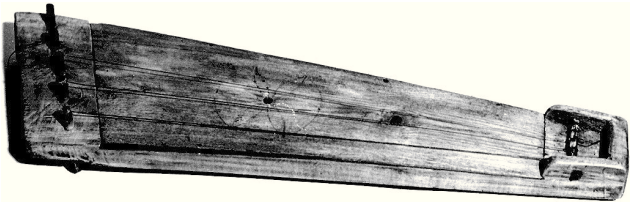


Figure 1. **The *kanklės* of northeastern Aukštaitija (the instrument of Adolfas Sabaliauskas' grandfather). Mikalojus Konstantinas Čiurlionis National Museum of Art (ČDM Lt 2589). The county and volost of Biržai, Mileišiai village, the picture made by Ričardas Rudinskas, 1989**

The *kanklės*, which is currently stored in Siauliai *Aušra* Museum (ŠAM EB 5142) and has been missing after being exhibited in the *Vytautas* the Great *War Museum* in 1937, is a typical exhibit of northeastern Aukštaitian *kanklės*. This instrument is carved, six-sided and shell-shaped, painted black, with peeled off paint and cracks on the body of *kanklės*. The wider end is slightly higher than the narrower one.

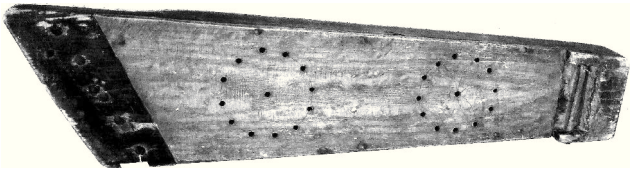


Figure 2. **The *kanklės* of northeastern Aukštaitija. Siauliai Aušra Museum (ŠAM EB 5142). The county and volost of Biržai, Rinkuškiai village, kanklės received from Jonas Variakojis. The picture made by Vida Palubinskienė, 2010**

Other types of *kanklės* were not a typical phenomenon in northeastern Lithuania and were seldom found.

The traditional *kanklės* of northeastern Aukštaitija were only slightly modified: the body slightly increased as well as the number of strings, but the instrument itself did not change and these *kanklės* were not further modified. The production of a number of exhibits was influenced by classical musical instruments and those of other nations (Latvians).

The tradition of playing the most archaic *kanklės* of northeastern Aukštaitian type disappeared approximately in the middle of the 20th century.

The original instruments are stored only in museums, whereas since 1970s masters have been making five-string *kanklės* strictly following the examples of the traditional instruments. In the end of the 20th century, some masters made attempts not only to reconstruct the *kanklės* of this type but also to modify them according to the museum exhibits. The body was made slightly bigger and was polished, the wooden string holders were replaced by metal ones, more strings were added and the instrument was ornamented more.

Data of the interwar period and ethno-instrumental expeditions

Extensive information on construction of *kanklės* is available in the archival registers of negatives of photographs (1929–1961) by Balys Buračas; they are stored in Kaunas Museum of History and Ethnography[6]. The pictures of *kanklės* and *kanklės* players made by Buračas are priceless and provide the information about the forms and the constructions of instruments.

In his manuscripts, Buračas presented a comprehensive description of how *kanklės* player Petras Lapienė explained the traditions of *kanklės* production. He used to say: "[...] a tree (maple, ash) for *kanklės* has to be cut down in winter time but not in spring time. The tree should not contain any liquids. The upper board of *kanklės* is made of fir or, less frequently, of black alder. The top of the tree from the depth of the forest was used for this purpose. Such tree is crunchier and its sound is louder"[7]. It was believed that the sound of *kanklės* was better (or perhaps more sorrowful) if the tree for *kanklės* was cut by a person, who had recently lost a close relative (Baltrėnienė 1990: 27). It was also believed that the feeling of pain after loosing a close person would be transferred to the cut tree. Petras Lapienė told Buračas about a *kanklės* player, who rushed to cut a tree for *kanklės* after his father had died. Lapienė assured that it was not easy to produce good *kanklės*, therefore, the instruments were carefully preserved and passed on from generation to generation until they showed wear (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 52). The strings of *kanklės* were made of steel or copper.

In his manuscripts of 1930 Buračas mentioned several *kanklės* players of northeastern Aukštaitija: Petras Tamašiūnas[8], who played a 250 years

[6] Buračas, Balys (1929–1961). *Asmeninės negatyvų registracijos knygos* [manuscripts]. Kaunas: Vytauto Didžiojo karo muziejus.

[7] See the previous footnote, the archival register from 1937–1938.

[8] Petras Tamašiūnas, born in 1849, Vilmė grange, Gendvilai village, Kupiškis rural district, Panevėžys county; date of death unknown.

old five-string carved instrument inherited from his father, Konstantas Gabranas[9], and Augutė Vireliūnaitė[10], who played their own *kanklės*. There is no detailed information about the latter instruments.

During the period described by Buračas (1937), a five-string carved *kanklės* was a highly rare phenomenon, though there were a great number of them in the countryside prior to World War I (1914–1918; Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 53).

In his study *Lietuvių kanklės* ("Lithuanian *kanklės*") Zenonas Slaviūnas wrote that Petras Lapienė "used to play *kanklės* inherited from his father, but in 1924 he made a new five-string instrument. For a long period of time he used to play only five-string *kanklės*. According to Lapienė, *kanklės* was able to forecast the weather: the hollow sound of *kanklės* indicated soft weather (rain or snow) and if the sound was sonorous, the fine weather could be expected" (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 277).

Kazys Žitkus[11], the secretary of Aukusti Robert Niemi, mentioned *kanklės* and *kanklės* players in 1935. He wrote about the visit of Professor Niemi from Finland to Sviliai during his folklore expedition in northeastern Aukštaitija in 1910. The inhabitants of the village organised a concert of instrumental music, which ended with *kanklės* playing. The professor became very interested in the instrument and asked the *kanklės* player (the surname is not mentioned) where he had got it from. It turned out that the player had inherited it from his father. The player had intentions to burn *kanklės* and, therefore, he sold the instrument for a silver rouble to Niemi. The professor thought it to be an instrument of Finnish type but he did not know how *kanklės* had appeared in Sviliai (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 54).

The work of Stasys Paliulis *Apaščios apylinkių liaudies muzikantai* ("Folk Musicians of Apaščiai Surroundings"; Paliulis 1985) makes reference to the following *kanklės* players of Biržai region: Tomas Paliulis[12], Krisius Dagys[13], Jokūbas Trečiokas[14] (all members of his family were able to play *kanklės*), Lapinskas[15], Jonas Plepas (Plepys)[16], Petras Lapienė[17], Martynas

[9] Konstantas Gabranas, Šepeta village, Kupiškis rural district, Panevėžys county; date of birth unknown.

[10] Augutė Vireliūnaitė, born in 1917, Aukštupėnai village, Kupiškis rural district, Panevėžys county.

[11] Kazys Žitkus – Vincas Stonis.

[12] Tomas Paliulis (Tamošius), 1846–1922, Sviliai village, Biržai district.

[13] Krisius Dagys, 1862–1933, Kadarai village, Biržai district.

[14] Jokūbas Trečiokas, Dukurniai village, Biržai district; date of birth unknown.

Klibas[18]. Martynas Lapienė[19] produced *kanklės* himself from alder, fir or apple trees. His *kanklės* had 5 horsehair strings (hair of his black bay horse), or strings made of goat guts or metal. The instruments were divided according to their sound: merry, hard and sorrowful. *Kanklės* were made by Petras Lapienė and Jonas Plepas (Plepys).

In the work *Sutartinių ir skudučių keliais* ("Following the Paths of *Sutartinės*/Glees and *Skudučiai*/Pan Pipes") (Vyžintas 2002: 242–277), Stasys Paliulis describes a large family of Motiejus Bičiūnas[20] (ten children). His son Juozas[21] stayed and lived in his parents' farm. He was a good player of a five-string self-made *kanklės*. Paliulis also mentioned Kazimieras Tručinskas[22] and his father Tručinskas[23], who had been a big lover of *kanklės*. The latter had made two *kanklės* of different sizes. "*Kunkliai* had five strings. Strings were made of copper and they were bought in shops. Next to each string there was hole made with raking drill" (Vyžintas 2002: 251). Aleksandras Butėnas[24] and Trečiokas[25] also possessed self-made *kanklės*, which were slightly bigger. Vasiliauskas[26] owned an instrument of very sonorous sound. The brothers Jakūbkos[27] were prominent *kanklės* players of Biržai

[15] Lapinskas, born sometime around 1860, Satkūnai village, Biržai district; date of death unknown.

[16] Jonas Plepas (Plepys), 1867–1955, Dukurniai village, Biržai district.

[17] Petras Lapienė, 1864–1962, Kviriškis grange, Biržai district.

[18] Martynas Klibas, born in 1840, Šimpeliškės village, Biržai district; date of death unknown.

[19] Martynas Lapienė, 1822–1919, Krikščiai village, Biržai district.

[20] Motiejus Bičiūnas, 1859–1932, Dieveniai village, Pandėlys rural district, Biržai district.

[21] Juozas Bičiūnas, born in 1892, Dieveniai village, Pandėlys rural district, Biržai district; date of death unknown.

[22] Kazimieras Tručinskas, born in 1857, Paguriai village, Pandėlys rural district, Biržai district; has lived in Kilučiai, Muimeliškės village, Biržai district; date of death unknown.

[23] Tručinskas, born around 1832, Paguriai village, Pandėlys rural district, Biržai district; date of death unknown.

[24] Aleksandras Butėnas, Paguriai village, Pandėlys rural district, Biržai county; date of birth unknown.

[25] Trečiokas, Raščiūnai village, Pandėlys rural district, Biržai county; date of birth unknown.

[26] Vasiliauskas, born in 1847, Bakšėnai village, Vabalninkas rural district, Biržai county; date of death unknown.

[27] Jakūbkos, Petrošiškis village, Vabalninkas rural district, Biržai county; date of birth unknown.

region and they both had their own instruments. In 1936 M. Stakionienė[28] told Stasys Paliulis that her father used to have *kanklės*. "*Kunkliai* was painted dark and were good looking. It had seven strings if I remember correctly. The strings were yellow, made of copper. He used to play *kanklės* and sing. My father's brother also had *kanklės* and they both used to play together. Sometimes they would bring *kanklės* to the estate and would play for dances" (Paliulis 1959: 381).

Adolfas Sabaliauskas collected and presented extensive valuable information on the players of north-eastern Aukštaitija *kanklės*, *kanklės* themselves and music played. Discussing *kanklės* (*kanklius*) he wrote that "*kanklės* is a carved oblong spiel or a coffret of ash or maple with a fir top, which contains strings stretched using wooden holders" (Sabaliauskas 1911b). Sabaliauskas also published a drawing, where *kanklės* are presented among musical instruments of Biržai region (Sabaliauskas 1916: 153–157).

In his article *Latviešu-leišu tautas mūzikas instrumenti* ("Instruments of the Latvian-Lithuanian folk music", Volters 1892), Eduard Wolter presented the drawing of a typical five-string *kanklės* of north-eastern Aukštaitija from the county of Rēzekne[29], where this instrument is compared with related Latvian, Estonian and Russian instruments. This exhibit was drawn by Romualdas Apanavičius in the Russian Museum of Ethnography in Saint Petersburg in 1987 (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 54).

Christian Bartsch presented the picture of a typical seven-string *kanklės* (Bartsch 1889: 14), whereas Franc and Helen Tetzners wrote that "in 1866 the church book of Burckhard mentioned *kanklės*, which were produced by people of Nida in their book *Dainos. Litauische Volksgesänge*" (Tetzner, Tetzner 1897: 61; Sabaliauskas 1916). A five-string small *kanklės* ("die kleine *Kanklys*") was depicted for the first time (Sabaliauskas 1916: 62). The form of its carcass is six-sided and the instrument is ascribed to the first type and originates from *Russian Lithuania*. According to Romualdas Apanavičius and Nida Visockaitė, this instrument has reached Lithuania Minor from north-eastern Aukštaitija (Visockaitė 1989: 16).

The data of the interwar period about the modified traditional *kanklės* of Aukštaitija are not available.

During the ethno-instrumental expeditions organised in 1989 and 2009, 61 cases of recent presence of *kanklės* or playing *kanklės* were identified.

[28] M. Jakūbkaitė-Stakionienė, born in 1856, Petrošiškis village, Vabalninkas rural district, Biržai county; date of death unknown.

[29] Rēzekne county, Vitebsk province.

The presenters depicted examples of 6 *kanklės* from memory. The biggest numbers of facts concerning the traditional playing of *kanklės* (27) were recorded in Biržai district, 3 in Rokiškis district and 2 in Kupiškis district. 6 drawings of *kanklės* were made in Biržai district as well as 21 examples of traditional *kanklės*, 6 examples of the third type instruments and 29 examples of modified *kanklės*.

Table 2.

Data of ethno-instrumental expeditions (1989, 2009)

No.	District	*Kanklės*	Drawings	Type	Numbers of strings	Presenters
1.	Biržai district	21	6	I	3–5	Alvina Lapienytė-Aišparienė
				II_a	5	Kostas Lapienė
		6	3	III, III_a	10, 12	Povilas Plepas (Plepys)
		14		III_a^b	16, 20	Marija Šleivaitė-Plepienė
		15	4	III_a^b	24	Emilija Januševičiūtė-Plepienė
						Truskaitė
						Bronė Šernienė
						Andrijus Vaičiūnas
						Kazimieras Stakė
						Petras Deglis
						Marcelė Garjonienė
						Kvederavičius
						Specialists of Biržai Museum *Sėla*
						Valerija Jokubėnaitė-Ikamienė
						Jonas Vėjinis
2.	Rokiškis district	3		III_a^b	17	Paulina Gikytė-Tumienė
						Julija Baltuškaitė-Starkuvienė
3.	Kupiškis district	2		III_a^b	17, 20	Jonas Dilys
						Adomas Petrauskas

Alvina Aišparienė[30], a *kanklės* player's daughter from Kilučiai village remembered a five-string *kanklės* made by her father[31] in 1924 (stored in National Museum of Lithuania, No. 2974) and another instrument, which later came into Zenonas Slaviūnas' possession (Slavinskas [Slaviūnas] 1937:

[30] Alvina Lapienytė-Aišparienė, born in 1909, Kviriškis grange, Biržai county; has lived in Kilučiai village, Biržai district.

[31] Petras Lapienė, 1865–1962, Kviriškis grange, Biržai county.

275). She also remembered the instruments of her uncle Jonas Lapienė[32] and her grandfather Martynas Lapienė[33]. They all played typical five-string *kanklės*.

The presenter Kostas Lapienė[34] played self-made five-string *kanklės*. He remembered the instruments of his father Jonas Lapienė, his uncle Petras Lapienė and his grandfather Martynas Lapienė.

Povilas Plepas (Plepys)[35], son of kanklės player Jonas Plepas' (Plepys)[36], and two daughters-in-law Marija Plepienė[37] and Emilija Plepienė[38] told about Jonas Plepas (Plepys)' instrument.

Figure 3. **Jonas Plepas (Plepys)' homestead, Biržai district, Dukurniai village: his son Povilas Plepas (Plepys) and his granddaughter Edita Pečiūnaitė. Personal Povilas Plepas' (Plepys) archives, 1971**

[32] Jonas Lapienė, 1864–1943, Kviriškis grange, Biržai county.

[33] Martynas Lapienė, 1827–1910, Kviriškis grange, Biržai county.

[34] Kostas Lapienė, born in 1927, Kviriškis grange, Biržai county; lives in Biržai.

[35] Povilas Plepas (Plepys), born in 1906, Dukurniai village, Papilys rural district, Biržai county; has lived in Satkūnai village, Kupreliškis, Biržai district.

[36] Jonas Plepas (Plepys), 1867–1955, Dukurniai village, Papilys rural district, Biržai county.

[37] Marija Šleivaitė-Plepienė, born in 1915, Žiobai village, Biržai county; lives in Satkūnai village, Kupreliškis, Biržai district.

[38] Emilija Januševičiūtė-Plepienė, 1902–1990, Dukurniai village, Papilys rural district, Biržai county; has lived in Satkūnai village, Kupreliškis, Biržai district.

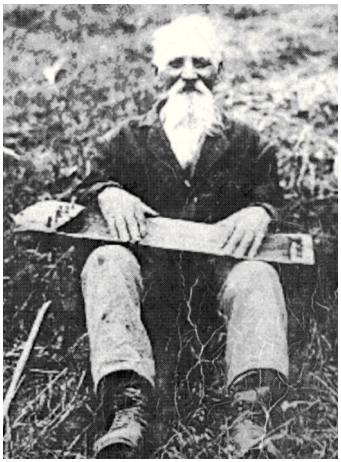


Figure 4. ***Kanklės* player Krisius Garjonis. Biržai *Sėla* Museum (BKM 10600), the county of Biržai, Klausučiai village, 1989**

The presenter Truskaitė[39], a teacher, recollected *kanklės* with 4 or 5 strings. Juozas Jonikas[40] and Petrė Bilinevičiūtė[41] played 4–6 string *kanklės* made by the *kanklės* master Bilinevičius[42]. Bronė Šernienė[43], a teacher from Biržai, remembered seeing a girl, who played a 3–5 string greyish wooden *kanklės*.

The specialists from Biržai *Sėla* informed about and drew an instrument of *kanklės* player Krisius Garjonis[44]. Moreover, the Museum presented the photograph of Krisius Garjonis, where he poses with the described instrument.

This instrument (taking into account the wooden spikes) has five strings, but it lacks the upper board and the strings. Garjonis played *kanklės*, which was inverted: string holders were not on the left but on the right side of a *kanklės* player (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 53).

Later, when social structures underwent changes and under the influence of various ethnic cultural processes, the first type *kanklės* ceased to be used in the traditional culture of the middle of the 20th century. A large number of exhibits were destroyed and became the property of museums or private individuals.

Playing north-eastern Aukštaitija *kanklės*

Data on playing a five-string north-eastern Aukštaitija *kanklės* of the first type are very scarce. On the basis of the work *Lietuvių kanklės* by Zenonas Slaviūnas (Slavinskas [Slaviūnas] 1937), the records of 1935–1937 stored in the Manuscript Department of Lithuanian Folklore, the data

[39] Truskaitė, born in 1919, Latveliai village, Parovėja indenting, Biržai district.
[40] Juozas Jonikas, Nemunėlis Radviliškis town, Biržai county; date of birth unknown.
[41] Petrė Bilinevičiūtė, Vabalninkas town, Biržai county; date of birth unknown.
[42] Bilinevičiaus, Vabalninkas town, Biržai county; date of birth unknown.
[43] Bronė Šernienė, born in 1931, Biržai district.
[44] Krisius Garjonis, 1845–1939, Klausučiai village, Biržai county.

collected during the ethno-instrumental expeditions in 1989 and 2009, there have been attempts to restore the techniques of playing Aukštaitija *kanklės*. The limited knowledge creates an impression that these techniques are very archaic as is the old north-eastern Aukštaičiai.

The tradition of performing glees on *kanklės* existed in north-eastern Aukštaitija (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 153). The records of direct adopters of the traditions (Petras Lapienė and Jonas Plepys) and their remarks about playing initiate the research on them and their comparison. Both musicians played in a different manner starting with holding the instrument and finishing with the style of playing.

Tuning of *kanklės* and their position while playing

According to Rimantas Sliužinskas, five-string *kanklės* of north-eastern Aukštaitija are stringed using the second pentachord of "undetermined volume"[45]. The tones of the shortest and the longest string are tuned to an interval of a fifth, the remaining ones from the top to bottom – by seconds. The strings were stroke with a finger to test if the instrument was properly tuned. *Kanklės* was also tuned in quints only: "while tuning the strings, every fifth one is tuned (in quints), if the fifth strings cannot be tuned, they tune every third (tierce) and, thus, all the strings are tuned" (Slavinskas [Slaviūnas] 1937: 283). However, the corpus of *kanklės* differed because while tuning the instrument, the musicians were hardly able to differentiate between the major and the minor second intervals. Such relations between intervals are best determined in the definition developed by the ethnomusicologist Eduard Alekseyev: "opened, floating concord" (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 154). According to Romualdas Apanavičius, this is the feature that is characteristic of ethnic music, which is based on the natural rather than on the tempered concord. It is also typical of tuning of corpora of *kanklės* in other regions of Lithuania (Apanavičius 1994).

Kanklės were coordinated *by ear* in accordance with chanted contractual – mostly double and four lines corpora. The harmonic series consisted of an unspecified amount of large and small seconds, and the volume of sound vocabulary – mostly a quint. The instruments were tuned applying two scales: major pentachord and augmented quint, whereas homophonic melodies employed major and minor pentachord.

[45] The musicologist Rimantas Sliužinskas comments to the author during the defense of the dissertation. Kaunas, March 9, 2007.

Table 3.

Scales of instrumental tuning of vocally chanted glees and homophonic melodies

No.	Name, surname	Title of the work	Corpus
1.	Jonas Plepys	Glees: *Antinas antelę*; *O kur lapelė gulėjo, lylia*; *Tatuj, saduta*; *Du žali berželiai*; etc.	*g a h cis*^{1}*dis*^{1} (augmented quint)
2.	Petras Lapienė	Glees: *Du žali berželiai*; *Obelyt gražuolyt*; *Saduto rūto*; *Sidijo, beržel*; etc.	*a h cis*^{1}*dis*^{1}*e*^{1} (major pentachord)
3.	Martynas Lapienė	Melodies: *Liap liap*; *Pjesė*, *Kazacka*	*d*^{1}*e*^{1}*f*^{1}*g*^{1}*a*^{1} (minor pentachord)
4.	Petras Lapienė	Dance: *Kazokas* (*Astriškų maršas*)	*a h cis*^{1}*d*^{1}*e*^{1} (major pentachord)

The concord of *kanklės* was not so clear and constant compared to that of western Aukštaitija, Žemaitija or Suvalkija. Tuning of *kanklės* according to chanted glees used to establish different relations among them. Therefore, sometimes the major second would occur instead of the minor one and vice versa. There is an impression that players of *kanklės* in north-eastern Aukštaitija cared not so much about tuned strings but more about the procedure of string tuning and corpus (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 155). The attempts were made to ensure that each sound is higher at the second interval, however, less importance was attached to the problem of major or minor second. This kind of tuning is considered to be particularly archaic.

The *kanklės* player Petras Lapienė used two methods of instrument tuning, whereas Jonas Plepas (Plepys) applied as many as five methods of tuning *kanklės*. As it has been mentioned before, different sequences of major and minor seconds show that it was not so important to musicians whether the second concord would consist of major or minor second intervals. They used to tune their *kanklės* the way they were taught by parents, grandparents, great-grandparents and, finally, the way they heard accords on that day. It is even considered that the old *kanklės* players could hardly differentiate accords of major and minor seconds (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 155).

Players of *kanklės* in north-eastern Aukštaitija used to put their instruments on knees or on the table, the shortest string being the closest to a player. *Kanklės* used to be hold evenly. According to Petras Lapienė and Adolfas Sabaliauskas, musicians would play holding the instrument on their

chest in a horizontal position[46] or even on the stomach[47]. Emilija Plepienė[48] pointed out that Jonas Plepas (Plepys) sometimes used to put *kanklės* on the left arm just as "a child". This way of playing was characteristic also of A. Butėnas and Tručinskas[49].

Playing *kanklės* and the repertoire

As it has been mentioned before, musicians in north-eastern Aukštaitija used to play glees (songs, religious songs and dances were performed very seldom), though, they were performed in a different manner. Even melodies were different, therefore musicians (Petras Lapienė) sometimes used to chant the first stanza (the presenter Alvina Aišparienė). In his first description of *kanklės* of this region, Eustachy Tyszkiewicz mentioned that he used to sing while playing (Tyszkiewicz 1869). According Adolfas Sabaliauskas, Martynas Lapienė[50] used to hum one voice of the glee played on *kanklės* (Sabaliauskas 1911a: 245). There are the data that Krisius Garjonis and Kostas Lapienė, Petras Lapienė's nephew, used to chant while playing *kanklės*[51]. However, Zenonas Slaviūnas pointed out that Jonas Plepas (Plepys) and Petras Lapienė did not chant while playing. Jonas Plepas (Plepys) failed to remember all the words of glees performed on *kanklės*, whereas the experienced chant player Petras Lapienė was not able to combine chanting with playing, even when specially asked (Slavinskas [Slaviūnas] 1937: 282).

Despite the aforesaid, the tradition of ethnic music playing, when playing *kanklės* was accompanied by singing, was not practiced (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 156).

Performing *sutartinės* (glees), musicians played the *kanklės* strumming or plucking strings by one or two at a time: one string if they wanted to get one sound; two if they needed the second sound.

---

[46] Tručinskas, born about 1932, Paguriai village, Pandėlys rural district, Biržai county; date of death unknown.

[47] Jonas Ivanauskas, 1853–?, Pakapinė village, Biržai county.

[48] Emilija Januševičiūtė-Plepienė, 1902–1990, Smaliečiai village, Papilys rural district, Biržai county.

[49] Data of Ethno-instrumental expedition, 1989; A. Butėnas, Pagiriai village, Pandėlys rural district, Biržai county; date of birth unknown; Tručinskas, 1832–1912, Pagiriai village, Pandėlys rural district, Biržai county.

[50] Martynas Lapienė, 1822–1919, Krikščiai village, Biržai county.

[51] Data of Ethno-instrumental expedition, 1989.

The players of *kanklės* used to keep their hand at the end of the instrument. The *kanklės* were played plucking in the direction away from oneself using the nail of the index finger of the right hand. The strings were hit not in the middle but near the edge. The wrist of the left hand was slightly raised above the string holders and the fingers of this hand were ready either to hit or to cover the strings. Sometimes players would hold the edge of *kanklės* by their left hand.

The *kanklės* player Petras Lapienė sometimes used his right thumb while playing glees on *kanklės*. Then the string was plucked by the soft side of this finger in the direction away from himself (e.g., e^1 string performing the glee *Obelyt gražuolyt*). Playing glees, musicians did not use any other fingers. The sound of strings was reduced with a delay because "it sounded better"[52]. When glees were played on *kanklės*, musicians used to chant the first voice of the first verse of the glee, then they would play and chant again. The dance *Kazokėlis* (*Astriškų maršą*) was performed by the nail of the index finger of the right hand (in the direction away from oneself) and by the thumb, the index finger and the middle finger of the left hand.

The *kanklės* players Jonas Plepas (Plepys) and Jonas Ivanauskas plucked the strings by the right index finger in the direction away from themselves, sometimes by the soft part of the finger in the direction towards themselves. The left wrist was held above the string holders. Four or all the fingers of this hand were used to cover the sounding strings. The musicians would cover the strings to reduce the sound and to highlight accords of seconds. While playing, two or sometimes one string was hit. Plucking two strings, the first was hit as an ornamental note. This string is plucked in a very fast and short way; the second string is hit by a somewhat harder movement. After plucking both strings, the nail of the index finger touches the neighbouring string.

Since old *kanklės* players, as it is known, were only men, their nails, naturally, were hard and strong. Plectra were not needed for playing *kanklės*. But if the nails of musicians were soft and delicate, they used matches or switches.

It was thought that while performing glees, people from north-eastern Aukštaitija did not use covering positions of the left hand and were likely to have been unaware of them (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 157). However, performing pieces of music of later origin, *kanklės* players could have put fingers of the left hand on the strings to prepare a specific position

[52] Data of Ethno-instrumental expedition, 1989.

in playing. Some features of string covering are observed in several melodies of *kanklės* music of north-eastern Aukštaitija written down by Adolfas Sabaliauskas (Sabaliauskas 1916: 153–157). Though playing techniques were not elaborated on (Sabaliauskas did not present any thorough description), it can be assumed that melodies of slightly later origin were also played by the nail of the index finger of the right hand but differently from glees, the fingers of the left hand were used to cover the respective strings.

It was thought that special positions for specific covering of strings by the left hand fingers were used (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 158). This could have been the beginning of playing *kanklės* employing various positions of the covering finger on strings.

In north-eastern Aukštaitija, the wind instruments were played, *sutartinės*, church songs and songs were performed employing the sound system of fifth. The same was applied accompanying dances and songs by common national instruments; therefore, the repertoire of music performed on the *kanklės* in this region could have formed from chanted glees, from dances and songs played on other instruments and church songs (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 342).

Traditions and customs of using north-eastern Aukštaitija *kanklės*

The analysis of the data on traditional north-eastern Aukštaitija *kanklės* and their use in Lithuanian ethnic culture has revealed their ritual, magic and meditational (contemplational) purpose.

The primary function of *kanklės* could have been the ritual and magic one. Their name was linked to various old faiths, sagas and habits. *Kanklės* may have been perceived as atrophied totems, which have lost their meaning or as inseparable symbols of the pagan cult (Palubinskienė 2010: 111; Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 298). According to Romualdas Apanavičius, musical instruments had real prototypes in various world cultures and were the spiritualised models of these prototypes (Apanavičius, et al. 1994: 20). The modelling of instruments according to real prototypes shows that the models were firstly used in old rituals and only later they were adapted to esthetical needs. The primary function of musical instruments was so significant that the esthetical function of the majority of them has not been identified up to now (Palubinskienė 2010: 111).

According to Apanavičius, the *kanklės* of north-eastern Aukštaitija is an exact replica of a carved 'skiff', only its reduced model. Archaisms linked

with the cult of death and repercussions of ritual traditions have shown that the skiff – coffin has made an indelible impression on inhabitants of *kanklės* areal. It may have remained since the times, when the skiff was the main transport and ritual means (Apanavičius, et al. 1994: 21). The bridging link – *the coffin* – that emerged in the process of this becoming, is revealed through repercussions of ritual traditions, which were tracked in north-western Aukštaitija in the first half of the 20th century. The transformation of *kanklės* into a musical instrument must have been a very long and complicated process (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 299).

Playing the *kanklės* was considered an exceptional 'meditation' in north-western Aukštaitija: the *kanklės* were played at home (in a room, veranda or on a bench near the house), only for oneself or relatives and only at strictly regulated time. This time was twilight (when the sun sets down but it is not dark yet). The existence of such facts was proved by *kanklės* players in Biržai region: Jonas Plepas (Plepys) said that "*kanklės* lacks power and lustiness; therefore, this instrument was played only at home"[53]; other presenters stated that: "daddy [Petras Lapienė] used to play only at home, only for relatives or a guest or a child; *kanklės* would not be carried anywhere" and the best time for playing *kanklės* was evening, when "sparrows sit under the roof and its is calm. [...] This instrument was not played at larger gatherings or in public and it was used exclusively for personal disposition"[54]. Sometimes Petras Lapienė used to let children of the relatives guess the glee played at the moment or used to put the instrument on the table saying: "Put your ear on the table and listen, it sounds better"[55]). Sometimes, when his nephew K. Lapienė, a ten years-old boy, came to visit him, when nobody was at home, the uncle used to ask the boy sit on the chair and listen: "Now I'll play for you and you won't get bored"[56].

All his life Jonas Plepas (Plepys) played *kanklės* only for himself and for his relatives. Once he brought *kanklės* to the neighbour to celebrate *welcome back* and played there. However, this fact is more an exception than a rule. Later, he used to play only when asked by young people: "granddad, play, granddad, play... Make sound and we'll dance"[57]. The presenters failed to

[53] Data of the ethno-instrumental expedition, 1989.

[54] Buračas, Balys (1929–1961). *Asmeninės negatyvų registracijos knygos*. Kaunas: Vytauto Didžiojo karo muziejus [manuscripts]. The data of 1937.

[55] Data of Ethno-instrumental expedition, 1989.

[56] Ibid.

[57] Ibid.

remember what was played and what was danced then (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 299).

Most frequently, *kanklės* players used to have their own room. For example, Jonas Plepas (Plepys) had the so-called *grandfather's office*, where he used to keep the most precious thing – *kanklės* on the wall or the shelf. He used to relax and sleep. Plepas (Plepys) played *kanklės* for all his life, as long as he had strength and used to say: "*Giedu unt kunklių*" ("I'm chanting on *kanklės*")[58]. His most favourite time for playing *kanklės* was in the evening with *kanklės* on his knees and open window to the west. Sometimes he would play near the door of his house sitting on the bench.

Petras Lapienė felt the greatest pleasure in the evenings, when he would climb up the woodstove without lighting the torch, would stretch his legs, would put the *kanklės* on his knees and say: "*Kol žvirbliai sutūps, reikia kankliuoti*" ("I have to play until sparrows land") or, sitting in the veranda on the bench, he would say: "*Reikia pakankliuoti su kunkliais*" ("I have to play on *kanklės*")[59].

The presenter Marija Januškevičienė[60] told that "when I was a little girl and was afraid to stay at home alone in the evenings, when adults went to feed animals, my grandfather Jonas Plepas (Plepys) would sometimes allow me to touch strings of *kanklės*. Their sound would calm me down and I would feel safe"[61].

Since the production of *kanklės* was linked with person's death, it was thought in north-eastern Aukštaitija that the best time for the production of *kanklės* was after the death of a close person or a neighbour. Then it is necessary to go to a large forest, to cut down the best tree growing in the higher place and to make *kanklės* from its top. If the late is mourned deeply, the *kanklės* made from the tree, which was cut down during that period, would have mournful sound, an instrument would sound much better (Slavinskas [Slaviūnas] 1937: 253–255).

Similar customs were observed in Suvalkija. According to the successor of traditional playing of *kanklės* in Suvalkija Vytautas Alenskas[62], improvisations were played only at dusk and played only for oneself. The production

[58] Ibid.

[59] Ibid.

[60] Marija Plepytė-Januškevičienė, born in 1930, Dukurniai village, Papilys rural district, Biržai county; lives in Satkūnai village, Biržai district.

[61] Data of Ethno-instrumental expedition, 1989.

[62] Vytautas Alenskas, born in 1947, Patašinė village, Prienai district; lives in Klaipėda.

of the instrument was also related to the death of a close person (Žilevičius 1937), and *kanklės* was left on the grave of a *kanklės* player (Baltrėnienė 1990: 32–33). Balys Buračas explained that "the *kanklės* left on the dead *kanklės* player's grave plays for the late when the wind blows until they get rotten there"[63] It is thought that this tradition could have been linked with the role of *kanklės* as "a guide to the afterlife" and other related customs. Moreover, the elements of meditations were observed in Pskov and Novgorod regions of north-western Russia in 1980–1988. Gusli were played by a person, who was lying on the wood oven, holding the instrument on the stomach. In Anatolij Mechnecov's opinion, a playing individual was as if performing a particular ritual[64]. This way of playing the *kanklės*, according to the sources, was also used by the players in north-eastern Aukštaitija (Slavinskas [Slaviūnas] 1937: 280–281[65]).

The references to *kanklės* in Lithuanian folklore are scarce. Zenonas Slaviūnas stated that taking into account the popularity of *kanklės*, "the period of their decline started rather early' (Slavinskas [Slaviūnas] 1937: 251).

Estonians thought that if *kannel* is playing near the dying person, the death will not dare to take a person as long as the instrument is playing (Arro 1931:158–190). The presenters Paulė Rainatienė[66] and Andrijus Vaičiūnas[67] from Biržai region also remembered a story[68], when plague broke out in one area and a lot of people died. Only very few people survived. They hewed the tree, carved its middle and put the board on the top and "they produced such music, which was called *kankliai*". One person used to play *kankliai* every evening. Once "the death approached and listened to sorrowful sounds. It thought for a moment: to take or leave this person in peace and [...] decided not to reap the person because of *kanklės*" (Slavinskas [Slaviūnas] 1937: 254). And after this the people ceased to die.

The folklore elements of *kanklės* production are characteristics of all the nations of *kanklės* area. The instrument was most frequently produced using the top or even the wood by the roots of the tree, which grew on the

[63] Buračas, Balys (1929–1961). *Asmeninės negatyvų registracijos knygos*. Kaunas: Vytauto Didžiojo karo muziejus [manuscripts]. Data from 1934.

[64] Mechnecov, Anatolij (1989). Conversation with Romualdas Apanavičius (Vilnius).

[65] See also data from ethno-instrumental expedition, 1989.

[66] Paulė Burbulytė-Rainatienė, born in 1892, Biržai; date of death unknown.

[67] Andrijus Vaičiūnas, born in 1903, Medeikiai village, Biržai district; the date of death unknown.

[68] Data of Ethno-instrumental expedition, 1989.

grave of a sister (Slavinskas (Slaviūnas) 1937: 251–253) or a wife (Пулькин 1971: 109–116). Not only *kanklės* in Lithuanian and *kokles* in Latvian but also *kantele* in Finnish folklore, being born in forest, used to cry when brought home (Väisänen 1933: 367–388). In Lithuanian folklore, the same was applied for the fiddle (Kirdienė 2000: 11).

Specialists of Latvian National Museum of History told a similar legend of Courland about *kanklės* in the first half of the 19th century. During the Great Northern War, as a result of plague, the whole family died with the exception of two children. They had used *kokles* as sledges.

Since *kanklės* is not a loud instrument, according to the performers of Biržai region "while playing, silence is the most important condition"[69]. It is obvious that five-string *kanklės* were considered a domestic musical instrument in the tradition of playing *kanklės* in north-eastern Aukštaitija, whereas the musicians, who had the right to play them, were exclusively men.

The old *kanklės* players used to play until very old age or until they were cut down by serious disease or death. It was not very important if there were any listeners or not: *kanklės* players more concerned with playing, admiring, meditating and getting satisfaction from *kanklės* music (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 300).

This is most probably the only instrument used exclusively for domestic music playing.

The most common practice in Lithuania was for a musician to make his own *kanklės*. Almost every *kanklės* player was able to produce an instrument, to mend it or change the strings, etc. The research data testify to the fact that the strongest *kanklės* production traditions (to make *kanklės* only for one's own personal use, sometimes for one's relatives) were observed in north-eastern Lithuania. The *kanklės* player Povilas Tamašiūnas was a master of drums.

Kanklės players were the representatives of various professions and there were also musicians, who claimed that their profession was *kanklės* players (Petras Lapienė, Jonas Plepas /Plepys/ and others).

[69] Ibid.

Table 4.

The written sources, the archival ethno-instrumental expedition data of north-eastern Aukštaitija (the second half of the 19th century – the 20th century) *n =52*

No.	Title of research aspect	Biographical data	Numbers
1.	**Profession**	Masters of musical instruments	2
		Teachers	1
		Farmers	8
		Priests	3
		Mechanics, foresters	3
		Indication of several	2
		Not indicated	33
2.	**Educational background**	Self-learners	25
		Craft schools	1
		Gymnasium	1
		Higher education	3
		Not indicated	22
3.	**Traditions of multi-instrumentalism**	Wind aerophones	2
		Keyboard aerophones	1
		Cord chordophones	2
		String chordophones	1
		Aerophones	13
		Reed, whistling aerophones	1
		Percussion	2
		Other instruments	4
		Indication of two and more instruments	6
4.	**Traditions of playing music in families and relation**	Families with 2 *kanklės* players	10
		Families with 5 *kanklės* players	2
		Families with 7–8 *kanklės* players	1

In the second half of the 19th century – 20th century, the majority of *kanklės* players of this region were self-taught musicians (25). The data also reveal that *kanklės* players in north-eastern Aukštaitija were mostly farmers (8). The representatives of this profession usually had very limited opportunities for education until the beginning of the 20th century (only 1.75 %).

Wind instruments (such as *skudučiai, ragai, ožragiai, trimitai, lamzdeliai* – 13, i.e., 2.85 %) prevailed among other instruments, which were also played by the presenters – *kanklės* players in north-eastern Aukštaitija. There

were also very good singers and chanters (Krisius Garjonis, Petras Lapienė, Jonas Plepas /Plepys/, Povilas Tamašiūnas and others).

Five generations of the Tamašiūnai and Trečiokai and seven-eight generations of the Lapieniai played *kanklės* in this region.

Prior to the beginning of the 20th century, the majority of *kanklės* players learnt to play from their fathers, grandfathers, uncles or brothers, and the average duration of playing *kanklės* is 75.3 years. Music is actually played all life long. Moreover, *kanklės* players were long-livers: Petras Lapienė – 97 years, Krisius Garjonis – 94 years, Jonas Plepas (Plepys) – 88 years, Jonas Dilys – 82 years, Motiejus Bičiūnas – 73 years, Krisius Dagys – 71 years, etc. "Who knows," pointed out the *kanklės* player Ona Rudienė, "perhaps *kanklės* hides the secret of longevity…"[70].

The personality of a *kanklės* player was of particular importance in the process of nurturance of the tradition of *kanklės* and *kanklės* playing. It determined the repertoire and the techniques of playing *kanklės*. However, the change in traditional life style, cthe ollapse of cultural structure resulted in the radical changes in the status and the image of a *kanklės* player in the second half of the 19th century – the 20th century. The previous symbolic and mythical aspects of the role of a *kanklės* player disappeared together with the changed cultural situation (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 351).

Conclusions

1. The analysis of the written sources and the data stored in museums and collected during the interwar period and the ethno-instrumental expeditions about north-eastern Aukštaitija *kanklės* and *kanklės* players revealed that the tradition of playing *kanklės* started to disappear in the second half of the 19th century – the 20th century and finally ceased to exist in the middle of the 20th century.
2. The main repertoire of north-eastern Aukštaitija *kanklės* consists of instrumental glees.
3. The analysis of the data showed that north-eastern Aukštaitija *kanklės* were used for meditation, i.e., playing the *kanklės* only for oneself or relatives and *kanklės* was an instrument for playing exceptionally at home.

[70] Ibid.

Tradicionālo *kankļu* spēle ziemeļaustrumu Aukštaitijā (19. gadsimta otrā puse – 20. gadsimts)

Vida Palubinskiene

Kopsavilkums

Kultūrā arvien nozīmīga loma ir bijusi tautas tradīcijām, valodai, reliģijai, paražām un rituāliem, kas ir cilvēka un tautas garīgās apziņas sastāvdaļas. Jozs Kudirka pamatoti uzsver, ka bez garīgās apziņas tauta izzustu (Kudirka 1991). Tradīcijas tai vai citā veidā skar ikvienu, tās vieno cilvēkus un sekmē arī cilvēka apziņas rekonstrukciju. Gandrīz visa tautas kultūra stingri balstās uz paražām un rituāliem, kas ar nelielām izmaiņām tiek nodoti no vienas paaudzes otrai. Paražu pamati ir dažādi: tikums, skaistuma koncepts, attieksme pret darbu, vecākiem, dzimto zemi, tautas simboliem. Tradīcijas, paražas, rituāli un tautas kultūra ir pagātnes glabātāji. To stabilitāte ir galvenā vērtība, kas ļauj uztvert tos kā vēsturiskus avotus.

Šī pētījum**a objekts** ir tradicionālo ziemeļaustrumu Aukštaitijas kankļu spēle, savukārt pētījuma **mērķis** – noteikt kankļu spēles funkcijas ziemeļaustrumu Aukštaitijā un galvenās tradīcijas šī instrumenta lietojumā. Pētījuma **uzdevumi** ir šādi:

- aplūkot rakstu avotus, kā arī starpkaru perioda un etnoinstrumentālajās ekspedīcijās savāktos, muzejos glabātos datus par ziemeļaustrumu Aukštaitijas kanklēm un kanklētājiem,
- raksturot tradicionālo kankļu repertuāru un to spēles tradīcijas.

Pētījumā izmantoto **metožu** vidū ir analītiskā, salīdzinošā, vēsturiskā un sistēmiskā metode.

Saskaņā ar Romualda Apanaviča 1986. gadā piedāvāto tradicionālo kankļu klasifikāciju (Apanavičius 1986), ziemeļaustrumu Aukštaitijas kankles pieder pie pirmā tipa kanklēm. Tās ir vissenākās kankles – no viena koksnes gabala laivas vai zārka formā izgriezti vai izgrebti mūzikas instrumenti. Karkasam parasti ir sešas malas, reizēm tas ir pusapaļš, priekšgals ir daudz augstāks par aizmugurējo daļu, kas ir mazliet ieslīpa. Kanklēm ir neliels, uz āru izvirzīts resnais gals. Tās tiek krāsotas melnas, un tām ir 5, retāk 4, 8 vai 9 stīgas.

Kankles spēlēja tikai vīrieši.

Piecstīgu kankles bija izplatītas ziemeļaustrumu Aukštaitijā (Biržu, Rokišķu un Kupišķu apkaimē). Tā kā šī veida instrumenti nav saglabājušies, par tiem varam spriest, tikai balstoties uz respondentu stāstiem, muzeju ekspozīciju materiāliem, starpkara periodā un etnoinstrumentālajās ekspedīcijās savāktajiem datiem.

Pēc tam, kad piedzīvoja sabrukumu agrākā kultūrvide, arī pašu kankļu un kanklētāju statuss transformējās līdz nepazīšanai. Sabiedriskās iekārtas maiņa, dažādas pārvērtības etniskajā un kultūras dzīvē veicināja to, ka 20. gadsimta vidū pirmā tipa kankles izzuda no savas tradicionālās vides. Daudzi instrumenti tika iznīcināti; citi nonāca muzeju vai privātpersonu īpašumā.

Ziemeļaustrumu Aukštaitijas kankļu spēles mērķis bija ceremoniāls, maģisks un vēlāk arī meditatīvs. Līdz ar mainījušos kultūras situāciju izzuda arī kankļu un kanklētāju spēles simboliskie un mītiskie aspekti.

Atslēgvārdi: tradicionālās kankles, kanklētāji, muzicēšana, repertuārs, tradīcijas.

References

Apanavičius, Romualdas (1986). Kanklių kilmė ir baltų bei Pabaltijo finų etnogenezė. *Mokslas ir gyvenimas* 11, p. 18–19

Apanavičius, Romualdas (1989). Kanklės – Narvos kultūros reliktas. *Liaudies kūrybos palikimas dabarties kultūroje*. Kaunas: Šviesa, p. 65–73

Apanavičius, Romualdas (1992). *Baltų etnoistrumentologija*. Kaunas: Kauno lietuvių tautinės kultūros centras

Apanavičius, Romualdas (1994). Etnointonavimas. *Tradicija ir novatoriškumas meninėje kūryboje. Mokslinės konferencijos medžiaga Jono Švedo 85-ečiui*. Klaipėda: Lietuvos muzikos akademijos Klaipėdos fakultetai, p. 38–40

Apanavičius, Romualdas (1996). Audio cassette to the book *Ancient Lithuanian Kanklės*. Vilnius: The Institut of Ethnomusic; UNESCO Chair Informatics for Humanities

Apanavičius, Romualdas (2009). *Etninė muzika. Šiaurės Lietuvos kultūros paveldas* 3. Kaunas: Žiemgalos leidykla

Apanavičius, Romualdas, & Vida Tarnauskaitė-Palubinskienė (2011). Dingusios ir atsiradusios kanklės. *Žiemgala* 1, p. 24–32

Apanavičius, Romualdas, & Vytautas Alenskas, Vida Palubinskienė, Nida Visockaitė, Egidijus Virbašius (1994). *Senosios kanklės ir kankliavimas*. Sudarytojas Romualdas Apanavičius. 2-asis pataisytas ir papildytas leidimas. Vilnius: Muzika

Arro, Elmar (1931). Zum Problem der Kannel. *Õpetatud Eesti Seltsi Aastaraamat* 1929. Tartu: Õpetatud Eesti selts, lk 158–190, ill, kaart, not

Aukštaitijos dainos, sutartinės ir instrumentinė muzika (2004). Records of phonograph of 1935–1941. Prepared by Austė Nakienė and Rūta Žarskienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas

Baltrėnienė, Marija (1989). Instrumentinių sutartinių genezė. *Liaudies kūrybos palikimas dabarties kultūroje*. Kaunas: Šviesa, p. 46–55

Baltrėnienė, Marija (1990). Senieji Lietuvos kanklininkai (Balio Buračo rankraščius pasklaidžius). *Liaudies kultūra* 1, p. 27–33

Baltrėnienė, Marija (1991). Lietuvių liaudies muzikos instrumentai Lietuvos muziejuose. *Muziejai ir paminklai* 9, p. 113–133

Baltrėnienė, Marija (1996). Etninio kankliavimo ištakų beieškant. *Liaudies kultūra* 3, p. 23–27

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

Bartsch, Christian (1889). *Dainu balsai. Melodien litauischer Volkslieder* I. Tilsit: Drück von Otto v. Mauderode, 1886; 2. Heidelberg: Karl Winters Universitätsbuchhandlung

Buračas, Balys (1929–1961). *Asmeninės negatyvų registracijos knygos*. Kaunas: Vytauto Didžiojo karo muziejus [manuscripts]

Dundulienė, Pranė (1991). *Lietuvių šventės: tradicijos, papročiai, apeigos*. Vilnius: Mintis

Etnoinstrumentinės ekspedicijos duomenys [Ethno-instrumental expedition data, 1989], stored in: Archive of the Institute of Ethnic Music (EIA)

Etnoinstrumentinės ekspedicijos duomenys [Ethno-instrumental expedition data, 2009], stored in: Archive of the Institute of Ethnic Music (EIA)

Kirdienė, Gaila (2000). *Smuikas ir smuikavimas lietuvių etninėje kultūroje*. Vilnius: Kronta

Kudirka, Juozas (1991). Papročiai – žmogaus dvasinės kultūros dalis. *Lietuvių liaudies papročiai*. Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras, p. 5–21

Lietuvių liaudies instrumentinė muzika: *Pučiamieji instrumentai* (1959). Sudarytojas Stasys Paliulis. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla

Lietuvių liaudies muzika. Kanklės (1996). 1: *1935–1937 m. įrašai iš Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Lietuvių tautosakos rankraštyno rinkinių*. Sudarytojas Vida Palubinskienė. Vilnius: Bonifa, audio cassette, 51:1 min.

Mechnecov, Anatolij (1989). Conversation with Romualdas Apanavičius (Vilnius)

Niemi, Aukusti Robert, & Adolfas Sabaliauskas (1912). *Lietuvių dainos ir giesmės šiaurrytinėje Lietuvoje*. Helsinki (Riga): Suomalainen Tiedeakatemia, H. Hempel & Co

Paliulis, Stasys (1984). Daudyčių poveikis sutartinių muzikai. *Muzika* 4. Vilnius: Muzika, p. 87–95

Paliulis, Stasys (1985). Apaščios apylinkių liaudies muzikantai. *Aš išdainavau visas daineles*. T. I: sudarė ir parengė Danutė Krištopaitė. Vilnius: Vaga, p. 90–149

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

Palubinskienė, Vida (2002). Tradicinio repertuaro kankliavimas: Šiaurės rytų aukštaičių kankliavimas. Etninės veiklos realijos. *Liaudies kultūra* 4, p. 82–86

Palubinskienė, Vida (2010). Tradicinės kanklės ir kanklininkai šventėse. *Tradicija ir dabartis* 5, p. 109–122

Palubinskienė, Vida (2011). Kankliuojamųjų ir giedamųjų sutartinių lyginamoji analizė. Kankliuojamųjų ir giedamųjų sutartinių lyginamoji analizė. *Res Humanitariae* 9, p. 124–144

Sabaliauskas, Adolfas (1911a). *Lietuvių dainos ir giesmės šiaurrytinėje Lietuvoje*. Helsinkis (Ryga): Suomalainen Tiedeakatemia

Sabaliauskas, Adolfas (1911b). Žiemių-rytiečių lietuvių tautinė muzika. *Lietuvių tauta* 2. Vilnius: Lietuvių mokslo draugija 1, p. 96–108

Sabaliauskas, Adolfas (1916). *Lietuvių dainų ir giesmių gaidos*. Compiled by Adolfas Sabaliauskas in north-eastern Lithuania, Dean of Nemunėlis Radviliškis. Helsinki: Publication of Finnish Literature Society, pp. 153–157

Slavinskas [Slaviūnas], Zenonas (1937). Lietuvių kanklės. *Tautosakos darbai* 3. Kaunas: Lietuvių tautosakos archyvo leidinys, p. 244–320

Sutartinių ir skudučių keliais: *Stasys Paliulis: tautosakininko gyvenimas ir darbai* (2002). Sudarytojas Algirdas Vyžintas. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija

Šimonytė-Žarskienė, Rūta (1995). Baltijos tautų kanklių ornamentika. *Liaudies kultūra* 2, p. 28–30

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

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

Tetzner, Franz und Helene (1897). *Dainos. Litauische Volksgesänge*. Leipzig: Reclam

Tyszkiewicz, Eustachy (1869). *Birże. Rzut oka na przeszłość miasta, zamku i ordynacyj*. Saint-Petersburg: Kirkor, s. 19–22

Trapulionytė, Aušra (1999). *Biržų krašto kankliavimo tradicijos bei jų paralelės Baltijos tautų kanklių areale*. Bachelor's paper. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija

Trapulionytė, Aušra (2001). *Suomijos, Karelijos ir Biržų krašto homofoninio kankliavimo penkiastygėmis kanklėmis tradicija bei jos tarpusavio ryšiai*. Master paper. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija

Väisänen, Armas Otto (1933). Kantele ym. soitimet suomalaisissa arvoituksissa. *Kalevalaseuran vuosikirja* 13. Porvoo-Helsinki, s. 367–388

Visockaitė, Nida (1989). *Vakarų Lietuvos kanklės ir kankliavimas*. Graduation paper. Vilnius: TSRS tautų draugystės ordino valstybinė konservatorija

Volters, Eduards (1892). Latviešu-leišu tautas mūzikas instrumenti. *Dienas Lapa* 247: *Dienas Lapas Pielikums* 10, 13. lpp.

Žalia, Ruta (1904). Sutartines ir musu muzikos inrankiai. Dirva-žinynas 4. Shenandoah, Pa, p. 25–39

Žilevičius, Juozas (1937). Kanklės mitologijoje, legendose ir tautosakoje pas mus ir pas mūsų kaimynus. *Vairas* 7–8, p. 340–355

Žilevičius, Juozas (1935). Native Lithuanian musical instruments. *The Musical Quarterly* 21 (1), pp. 99–106

Петухов, Михаил (1892). *Подробное исследование инструмента* кантеле (*Всемирная иллюстрация* 47). Санкт-Петербург: Герман Гоппе

Пулькин, Максим Викторович (1971). Кантеле. *Север* 3. Архангельск, с. 109–116

Музыкальные аспекты движения этнической музыки в Литве в 70-х годах XX века – начале XXI века

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

Введение

Музыкальные аспекты движения этнической музыки в Литве в 70-х годах XX века – начале XXI века не только недостаточно изучены, но этот вопрос практически до сих пор не был поднят на всестороннее рассмотрение. Внимание этномузыковедов в основном уделялось анализу архивных записей, оставляя исполняемую в наши дни фольклорными коллективами так называемую фольклорную, основанную на этнических традициях, музыку практически вне поля зрения научных исследований. Также очевидно, что эти исследования в большинстве случаев проводятся на основании методики анализа академической музыки, что не всегда способствует раскрытию характера этнической музыки как сложного и многогранного явления этнической культуры.

Согласно исследованиям автора настоящей статьи (Apanavičius 2001; 2009: 22–36), различия между этнической и академической музыкой наблюдаются не только в способах исполнения, но и в самой структуре этих родственных видов искусства. Стили и лады этнической музыки, по мнению автора, образовались на основании естественных законов физики и музыкальной акустики, в то время как подобные свойства академической музыки нередко были установлены искусственным путем. Немаловажным обстоятельством являются и способы интонирования: темперация, свойственная академической музыке, практически не применяется в исполнении этнической музыки. Мелодии в основном интонируются натуральным строем, не совпадающим с принятой в академической музыке темперацией (Apanavičius 2010; Апанавичюс 2011; 2012).

Таким образом, одной из основных проблем, с которой сталкиваются участники движения этнической музыки, является не только сохранение и продолжение традиций исполнения, но и достоверная передача ее стилей и ладов, которые, как уже было сказано, образовались на основания законов физики и музыкальной акустики. Натуральное ин-

тонирование, как отличительная черта этнической музыки, также составляет острую проблему современного исполнения, поскольку руководители и участники фольклорных ансамблей в большинстве случаев не являются представителями традиционной этнической культуры – они воспитывались уже в духе академической музыки.

На выше упомянутые свойства традиционной этнической музыки внимание исследователей было обращено уже с начала XX века (Sabaliauskas 1904; 1911; 1916; Paliulis 1984; Šimonytė-Žarskienė 2003: 40–43; 2004), но теоретическое объяснение причин образования и характеристики этих свойств, как уже было сказано, даны автором настоящей статьи лишь в 2001 году. Акустические исследования Ритиса Амбразявичюса (*Rytis Ambrazevičius*) и Робертаса Будриса (*Robertas Budrys*), проведенные в 2003–2013 годах на основе записей архивной музыки и живого исполнения фольклорных ансамблей, показали почти те же, что и выявленные автором настоящей статьи, закономерности (Ambrazevičius 2003; 2004; 2007; 2011; Ambrazevičius, Budrys 2013). Однако изучение современного исполнения этнической музыки и по сей день ограничивается в основном лишь указаниями на названные проблемы и замечаниями, не раскрывающими сути различий современного исполнения от звучания архивных записей.

Некоторые проблемы существования современной фольклорной музыки указаны в статьях Аушры Жичкене (Žičkienė 2010; 2012). Замечания об отличии современного исполнения полифонических песен *сутартине* от архивных записей содержатся в статьях Дайвы Рачюнайте-Вичинене (Račiūnaitė-Vyčinienė 2012) и Дали Урбанавичене (Urbanavičienė 2013). Незначительное место современному исполнению этих самобытных образцов полифонической музыки отводятся также и в монографиях авторов (Račiūnaitė-Vyčinienė 2000: 212–214; Urbanavičienė 2009: 237–241). Музыкальные аспекты репертуара фольклорных ансамблей, при рассмотрении источников их репертуара, не были исследованы и в монографии Аушры Забелене (Zabielienė 2010: 98–116).

Музыкальные свойства – стили, лады и интонирование – современной фольклорной вокальной и инструментальной музыки, а также особенности народной хореографии этнографического региона Малой Литвы, наряду с анализом проблем сохранения традиций исполнения, были затронуты в коллективной статье автора, а также Видмантаса Мачюльскиса (*Vidmantas Mačiulskis*) и Лины Пятрошене (*Lina Petrošienė*). Однако более подробному рассмотрению музыкальные свойства подвергнуты не были (Apanavičius, Mačiulskis, Petrošienė 2008).

Цель статьи[1] – исследование музыкальных аспектов современного исполнения литовской этнической музыки и их сравнение с этими же свойствами, отмеченными в архивных записях 1935–1984 годов.

В качестве **данных** использованы примеры записей современного исполнения фольклорной музыки, архивные записи этнической музыки, наблюдение живого исполнения фольклорных ансамблей, факты из опубликованных работ: всего 1375 музыкальных примеров, из которых 264 являются записями архивной музыки 1935–1984 годов и 1111 – примерамы современной фольклорной музыки, записанной в 1994–2012 годах.

58 архивных записей для сравнения с фольклорными взяты с двух пластинок (*Lietuvos TSR liaudies muzika* 1986) и 206 – из четырех изданных антологий, в которых содержатся шесть CD альбома (*Suvalkijos dainos ir muzika* 2003; *Aukštaitijos dainos, sutartinės ir instrumentinė muzika* 2004; *Dzūkijos dainos ir muzika* 2005; *Žemaitijos dainos ir muzika* 2005), рассматривалась также 1111 фольклорная запись с пяти аудиокассет и 49 CD альбома фольклорных ансамблей Литвы, изданных в 1994–2012 годах. Кроме записей, в 2013–2014 годах велось наблюдение трех передач *Дадим жару* (*Duokim garo*, с участием фольклорных ансамблей и коллективов стилизованного фольклора) Литовского национального телевидения. В 2011–2014 годах автор также принимал участие в движении этнической музыки и в рамках его наблюдал свыше десяти разных мероприятий, беседовал с руководителями и участниками данного движения.

Для более подробного анализа музыкальных свойств фольклорной музыки методом случайного отбора из имеющихся 1111 записей было отобрано 247 примеров с пяти аудиокассет и 10 CD альбомов. Эти записи отражают все жанровые и региональные особенности, в них запечатлена вокальная и инструментальная музыка.

Методы исследования – анализ, обобщение, синтез.

Исследование велось по следующим параметрам: передача стилевых свойств, ладовых особенностей; интонирование, сохранение традиций исполнения.

---

[1] Исследование проведено в рамках выполнения проекта структурных фондов Европейского Союза, программа 2007–2013 годов. *Развитие действий человеческих ресурсов*, третий приоритет: *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, выполняется в 2011–2015 годах в Университете имени Витаутаса Великого.

Результаты – выдвигается мысль, что в процессе движения этнической музыки, наряду со стремлением достижения достоверной передачи основных музыкальных свойств, возникли и острые проблемы исполнения стилевых и ладовых особенностей, которые в основном связаны с натуральным интонированием как отличительной чертой традиционной этнической музыки.

Ключевые слова: этническая музыка, фольклорная музыка, стили, лады, темперация, интонирование.

Теоретическое обоснование исследования

Согласно исследованиям автора (Апанавичюс 2003; 2011; Apanavičius 2008), литовская этническая музыка в стилевом и ладовом отношении распространена в двух основных регионах: северо-западном и юго-восточном. Северо-западный регион охватывает Жемайтию, бóльшую часть Аукштайтии и северную Сувалкию. Для многоголосной музыки данных областей были характерны мажорные лады. В северо-восточной Аукштайтии, где распространялся самобытный регион сутартине, мелодии этих полифонических песен исполнялись не только в мажорных, но и минорных ладах. На юго-востоке Литвы – в Дзукии, южной и отчасти северной Сувалкии, а также в Малой Литве (северо-восточная часть бывшей Восточной Пруссии) и восточной Аукштайтии – мелодиям этнической музыки более свойственны минорные лады, которые связывались с преобладающим одноголосным стилем. Звучали также мелодии, для которых были характерны и модальные, и даже мажорные лады, однако они, за исключением мелодий Малой Литвы, не преобладали над минорными ладами.

Как уже отмечалось автором настоящей статьи, объясняя закономерности образования стилей и ладов этнической музыки (Apanavičius 2001; 2010; Апанавичюс 2011), два основных стиля – многоголосие и одноголосие – образовались на основе натурального звукоряда так называемой *акустической* гаммы, обертоны которой от основного тона располагаются в строгом мажорном порядке (Bičiūnas 1988: 22–23). Многоголосие опирается на мажорные созвучия среднего, одноголосие – на диатонический звукоряд верхнего регистра этой гаммы. Многоголосные мелодии нуждаются в сопровождении второго, иногда и третьего голоса, а в одноголосных мелодиях условия для такого сопровождения практически не создаются. Лады этнической музыки также основаны на серии

обертонов, высота звучания которых в большинстве случаев не совпадает со звуками темперированного строя (Apanavičius 2009: 24–26, 32–34).

Лады этнической музыки трудно сопоставимы с так называемыми «греческими» ладами, известными в теории академической музыки. Хотя они имеют много общего, установление ладов этнической музыки сопряжено с трудностями, вызванными спецификой натурального интонирования. Звуки идущих вверх звукорядов, как правило, заметно повышаются, а идущих вниз – понижаются, поэтому определить конкретные лады исполняемых мелодий нелегко, а иногда даже невозможно: можно усмотреть лишь некую склонность к классическим ладам.

Именно из-за этих особенностей натурального интонирования одна и та же мелодия нередко может быть определена как звучащая в двух ладах: один лад может быть установлен для отрывка мелодии, идущего вверх, другой – для идущего вниз. Например, для мажорных мелодий, идущих вверх, характерно, по сравнению с темперированным строем, повышение IV ступени. Повышение вызвано акустическими законами, согласно которым IV ступень мажорной гаммы повышается примерно на 40 центов, что иногда составляет почти половину из 100 центов установленного полутона темперированного строя. Человеческий слух такое повышение IV ступени в идущей вверх мелодии этнической музыки воспринимает как лидийский лад (с точки зрения теории академической музыки, а несоответствие темперации нередко оценивается как «нечистое», даже «фальшивое» интонирование народных исполнителей. Этномузыковеды названное несоответствие темперации в расшифрованных мелодиях чаще всего отмечают указателями, направленными вверх. Когда та же самая мажорная мелодия идет вниз, ее IV ступень, как правило, интонируется уже заметно ниже – практически в соответствии с темперацией. В таком случае этот отрывок мелодии этнической музыки воспринимается как «греческий» ионийский лад и IV ступень в расшифровках мелодий дополнительными указателями не отмечается.

То же самое можно сказать и в отношении минорных мелодий. Если VI ступень идущей вверх мелодии в соответствии с акустическими законами повышается также на 40 центов, человеческий слух этот отрывок воспринимает как дорийский лад, а в расшифровках VI ступень чаще всего отмечается указателем вверх, как «фальшиво» интонированная. Когда мелодия ведется вниз, VI ступень интонируется гораздо ниже, почти в соответствии с темперацией, и данный отрывок воспринимается как «греческий» эолийский лад, т. е. натуральный минор. Очень часто в отрывках минорных мелодий, идущих вниз, заметно понижается и II

ступень, что создает впечатление звучания фригийской гаммы. В мажорных мелодиях всегда заметно понижается VII ступень – звучит приблизительно миксолидийский лад (Apanavičius 2009: 32–33).

Стилевые особенности

Для анализа стилевых и ладовых особенностей, как уже было сказано, путем случайного отбора было выбрано 247 примеров записей фольклорной музыки 1994–2012 годов, взятых из 5 аудиокассет и 10 компактных дисков. 186 из них (75%) составляют песни, 49 (22%) – образцы инструментальной танцевальной музыки. Записаны 4 полифонических сутартине, а также 2 романса, которые были популярными в межвоенной Литве. Представлены 6 примеров инструментальной полифонии, звучавшей в северо-восточной Аукштайтии. В целом они составляют 3% отобранных записей. Многоголосными из 186 песен были 107 (57%), одноголосными – 79 (43%). Многоголосными были все 19 песен из Аукштайтии и 51– из Жямайтии. В многоголосном исполнении звучали также 25 песен из Сувалкии и 7 песен из Дзукии, остальные 6 сувалкийских и 30 дзукийских песен были одноголосными. В одноголосном исполнении звучали и все 48 песен из Малой Литвы.

Многоголосными были 4 полифонических сутартине, а также 6 образцов инструментальной полифонии. Многоголосно звучали 2 романса и все 49 образцов инструментальной танцевальной музыки, являющимися, в основном, общеевропейскими по своему происхождению.

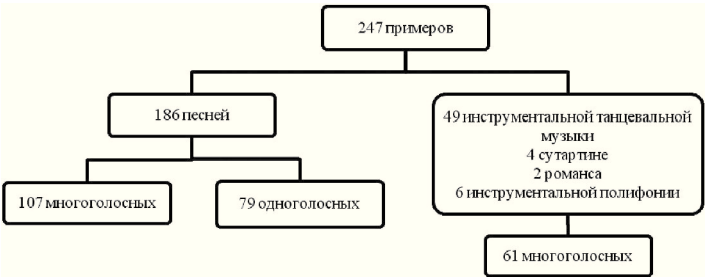


Диаграмма 1. **Примеры записей фольклорной музыки 1994–2012 годов**

Случайный отбор песен из записей репертуара фольклорных ансамблей Литвы 1994–2012 годов показал, что многоголосный стиль песен Аукштайтии и Жямайтии сохранен. То же самое можно сказать о песнях

Сувалкии, где многоголосие существовало наряду с одноголосием, а также о всех одноголосно исполняемых 48 песнях из Малой Литвы. Однако 7 многоголосно звучащих песен или 19% из общего числа – 37 песен – этнографического региона Дзукии наводят на мысль, что существовавшая традиция одноголосного исполнения в репертуаре фольклорных ансамблей передается не в полном объеме. Согласно данным экспедиций 1995–1996 годов, многоголосное исполнение – сопровождение одноголосных мелодий песен Дзукии вторым голосом – появилось достаточно поздно, лишь в межвоенное время в 30–40-х годах XX века, как следствие межрегиональных контактов и процессов формирования современной литовской нации (Апанавичюс 2009). Видимо, на это обстоятельство, а именно – смену традиций, руководители и участники фольклорных ансамблей при подборе репертуара из песен Дзукии должного внимания не обращают.

Все многоголосные песни (107) исполнялись «параллельным» способом, когда первый ведущий голос во всех мелодических особенностях сопровождался вторым. Такой способ исполнения автором настоящей статьи еще в 2001 году был назван «параллельным пением», а сам стиль этих песен – «параллельным стилем» (Apanavičius 2001). В отличие от гомофонного стиля академической музыки в нем практически отсутствуют приметы функциональной «вертикальной» гармонии.

Многоголосно исполняемые песни Дзукии, хотя и имеют основные признаки «параллельного» стиля, отличаются от аналогичных песен Аукштайтии, Жямайтии и Сувалкии. Их мелодии, в основном также мажорные, являются типичными примерами одноголосия: они ведутся не высокими III–VI, а низкими I–V ступенями мажорных ладов, и нередко имеют характерный дзукийским одноголосным песням скачок чистой кварты вверх (в начале) или вниз (в конце мелодии). Ведущий голос в таком случае звучит фактически как сопровождающий второй в аукштайтийских, жямайтийских и сувалкийских песнях, а сопровождающий голос многоголосно исполняемых дзукийских песен не имеет достаточной возможности для сильного звучания.

Более подробный анализ также показал, что, по сравнению с архивными записями и живым исполнением представителей традиционной этнической музыки, «параллельный» стиль в репертуаре фольклорных ансамблей соблюдается все-таки не полностью. В традиционном исполнении мелодию песн и чаще всего начинает и ведет лишь один певец, а вторым сильным голосом его сопровождает основная группа исполнителей. В записях фольклорной музыки мелодию, кроме одного, нередко

ведут несколько певцов, которых сопровождает почти такая же группа исполнителей. Второй голос не всегда звучит сильнее первого. Кроме того, женские и мужские голоса иногда разделяются на мелодические и сопровождающие, отчего звучание многоголосной «параллельной» песни становится в принципе четырехголосным, близким к академическому хоровому пению, не характерному для исполнения традиционной этнической музыки. Из всех 107 записей многоголосных «параллельных» песен традиционному исполнению соответствовала лишь 61 запись (57%). Остальные 46 (43%) песен в записях звучат по-разному, однако основная их часть напоминает звучание не только народного пения, но и небольшого академического или даже церковного хора. Такое впечатление усиливает и преобладающее темперированное интонирование, наблюдаемое в пении большинства фольклорных ансамблей, о чем речь пойдет далее.

Подобное можно сказать и об исполнении двух романсов, для пения которых, впрочем, «хоровой» и даже «церковный» оттенок кажется совершенно приемлемым.

Темперация, по сравнению с натуральным интонированием, не способствует также достижению и известной «яркости» созвучий исполняемых «параллельных» песен. В народном исполнении все терцовые интервалы, на которых в основном ведется сопровождение мелодии вторым голосом, не являются одинаковыми: одни из них бывают расширенными, другие – уменьшенными. Заметно расширенными звучат и интервалы чистой квинты, также характерной для исполнения «параллельных» песен, увеличиваются и встречающихся мажорные трезвучия. Так интонируемые «параллельные» песни в народной практике и в архивных записях звучат ярко, с заметным «светлым» оттенком.

В записях фольклорной музыки все терцовые созвучия, за редкими исключениями, являются в принципе одинаковыми, а квинтовые интервалы и мажорные трезвучия не бывают расширенными. Именно уравнение созвучий «параллельных» песен также заметно отличает фольклорные записи от архивных. Звучание не всегда бывает ярким, иногда оно приобретает даже «гнусавый» оттенок.

Что касается исполнения 4 полифонических сутартине, то их стиль в принципе передается без каких либо замечаний, за исключением лишь интонирования, которое является не натуральным, а темперированным. Такая же характеристика может быть дана и исполнению 6 полифонических инструментальных образцов, а также и всем 49 примерам инструментальной танцевальной музыки.

Одноголосные песни Дзукии, Сувалкии и Малой Литвы, как показал анализ их исполнения, не считая некоторых встречающихся неточностей, передаются практически в соответствии стилю. Они исполняются и одним певцом, и группой, которая поет в унисон. Такое исполнение характерно и для народной традиции, где песня, в случае ее исполнения соло, по сравнению с групповым пением, приобретает больше метроритмической и нюансовой свободы. Эти же черты проявляются и в исполнении одноголосных песен фольклорными коллективами, где, впрочем, наблюдается и значительное число примеров натурального интонирования.

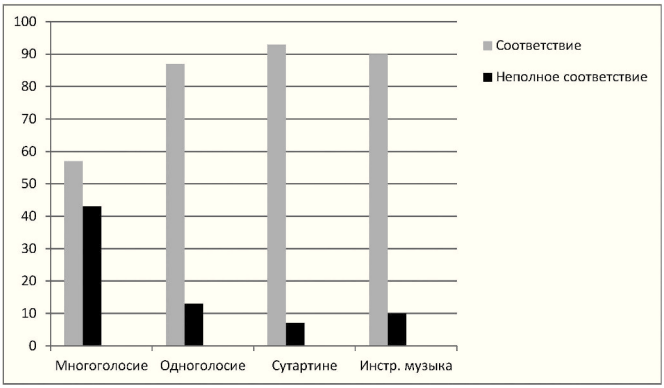


Диаграмма 2. **Процентное соответствие записей фольклорной музыки 1994–2012 годов стилевым свойствам этнической музыки**

На диаграмме № 2 показано приблизительное соответствие записей анализируемой фольклорной музыки стилевым традициям исполнения этнической музыки. Очевидно, что звучание одноголосных песен, полифонических сутартине и инструментальной музыки народным традициям практически соответствует. Однако проблему вызывает исполнение многоголосных песен, не полностью соответствующее народным стилевым традициям. Видимо, внимание руководителей и участников фольклорных ансамблей должно быть нацелено на более глубокое изучение стилевых свойств многоголосной «параллельной» музыки, бытовавшей в этнической культуре по свойственной ей самобытной традиции.

Наблюдение мероприятий этнической музыки в 2011–2014 годов показало почти те же закономерности передачи стилевых особенностей этнической музыки, которые выявлены при анализе фольклорных за-

писей. Жямайтийские и аукштайтийские многоголосные «параллельные» песни на концертах и вечеринках исполнялись практически в соответствии с их стилевыми особенностями. Сувалкийские песни, кроме традиционного звучания, нередко приобретали упомянутый «хоровой» и даже «церковный» оттенок, вызванный распределением их исполнителей на дублирующие женские и мужские голоса, отчего песни нередко звучали четырехголосно[2]. Подобными свойствами отличались и современные романсы, многоголосно исполненные ансамблем стилизованного фольклора из Сувалкии в передачах Литовского национального телевидения *Дадим жару*[3]. По мнению респондентов – организаторов мероприятий, руководителей и участников фольклорных ансамблей, педагогов народных инструментов, а также исследователей этнической музыки, коллективы стилизованного фольклора являются полноценной составной частью движения этнической музыки, поскольку передают ее стиль в соответствии с современными требованиями творческого исполнения[4].

Однако во время передач *Дадим жару* Литовского национального телевидения стало очевидным, что стилевые свойства «параллельных» песен значительно удачнее передают те коллективы, в состав которых входят не только исполнители, воспитанные на основе академических традиций, но и представители существующей живой народной традиции. По их примеру, остальные участники, как правило, приспосабливаются к натуральному интонированию, более свободной метроритмике, благодаря чему звучание исполняемых ими песен полностью соответствует народным традициям.

---

[2] *Ataskaita* [Отчет] (2011). *Vytauto Didžiojo universitetas, Humanitarinių mokslų fakultetas, Etnologijos ir folkloristikos katedra.* 2007–2013 m. Žmogiškųjų išteklių plėtros veiksmų programa, 3 prioritetas *Tyrėjų gebėjimų stiprinimas*, VP1–3.1–ŠMM–07–V *Parama mokslininkų ir kitų tyrėjų mokslinei veiklai (visuotinė dotacija)*. Projektas *Etninės muzikos gaivinimo judėjimas Lietuvoje XX a. 7 deš. – XXI a. pr.* VP1–3.1–ŠMM–07–K-01-061. Projekto vykdytojo ataskaita. Romualdas Apanavičius. 2011 m. spalio 13 d.

Также: *Dienoraštis* [Дневник] (2011–2014). Romualdas Apanavičius. Projekto *Etninės muzikos gaivinimo judėjimas Lietuvoje XX a. 7 deš. – XXI a. pr.* ekspedicijos dienoraštis. Nr. 2, p. 15–17; Nr. 3, p. 17–19.

[3] *Dienoraštis* [...]. Nr. 5, p. 1–4, 11–15.

[4] VDU EMGP, A 6, b 4, l. 1; b 5, l. 1 [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, b – дело, l – лист].

Подобными свойствами передачи стилевых особенностей многоголосной музыки отличались и почти все исполняемые инструментальные образцы[5].

На наблюдаемых мероприятиях звучали также и многоголосные песни Дзукии. Их пели не пришедшим из межвоенного времени способом, близким к выше упомянутому исполнению сувалкийских романсов, когда женские и мужские голоса удваивались, а подобно исполнению жемайтийских и аукштайтийских «параллельных» песен: мелодию заводит солист, после чего сильным вторым голосом его подхватывает и сопровождает основная группа исполнителей.

Анализ исполнения одноголосной музыки показал, что практически все песни Дзукии и Малой Литвы звучали в соответствии с традициями[6]. Традиционному стилю соответствовали и одноголосные мелодии Аукштайтии, исполняемые на этнических духовых инструментах[7].

Лады

Анализ записей тех же 107 многоголосных параллельных песен, 2 романсов и 4 сутартине из Аукштайтии показал, что в ладовом отношении они все исполняются свойственными им мажорными ладами. Минорных ладов в записях сутартине не обнаружено, что наводит на мысль о неполной передаче ладовых особенностей этой самобытной полифонической музыки. Лады всех многоголосных параллельных песен почти полностью соответствуют «греческим» ионийским ладам академической музыки, т. е. они все исполняются в натуральном мажоре. Повышения IV ступени в отрывках мелодий, идущих вверх, и понижения этой же ступени в отрывках, идущих вниз, не замечено. Таким образом, признаков одновременно интонируемых двух ладов – лидийского и ионийского – в исполняемых фольклорными коллективами мелодиях параллельных песен не установлено. Из этого можно сделать вывод, что ладовые особенности данных песен в записях фольклорной музыки переданы не в полном объеме. Причина того – несвойственное традиционной этнической музыке темперированное интонирование, отчего участники фольклорных коллективов, видимо, не способны передать все оттенки традиционного исполнения, основанного на натуральном интонировании.

---

[5] *Ataskaita* (2011) [...]; *Dienoraštis* [...]. Nr. 2, p. 20–23; Nr. 3, p. 13–19.
[6] *Dienoraštis* [...]. Nr. 2, p. 19–20.
[7] *Ataskaita* (2011) [...].

Мелодии 4-х полифонических сутартине, как уже отмечалось, исполняются также в мажорных ладах. Поскольку эти мелодии являются в большинстве случаев «фанфарными», т. е. основанными на IV, V и VI ступеней натуральной акустической гаммы – на I, III и V ступеней мажорных звукорядов, полностью ладовых особенностей традиционной этнической музыки они также не раскрывают, так как интонируются не натуральным, а темперированным строем. В натуральном интонировании III ступень приблизительно на 14 центов понижается, а V ступень несколько – на 2 цента – повышается. Это, казалось бы, незначительное по отношению к темперации несоответствие непосредственно влияет на секундовые созвучия полифонических сутартине. В архивных записях интервалы больших секунд, как правило, звучат в несколько расширенном виде, а вместо малых секунд интонируются более заметно расширенные, близкие к большим секундам, интервалы. В народной практике звукоряды не только вокальных сутартине, но и сутартине, исполняемых на этнических музыкальных инструментах, были почти ангемитонными, состоящими из звуков, близких к серии целых тонов, на что еще в 1911 году обратил внимание известный собиратель и исследователь сутартине Адольфас Сабаляускас, отметив, что вместо полутонов звучат «почти целые тона» (Sabaliauskas 1911). В результате секундовые созвучия сутартине, запечатленные в архивных записях, не являются острыми, поскольку они имеют «наклонность» к терцовым интервалам.

Именно этого недостает фольклорным записям сутартине. Интонированные темперированным строем их секундовые созвучия, по сравнению с архивными записями, звучат гораздо острее: выявляются не только большие, но и малые секунды, чего практически не было в народной традиции исполнения.

Подобное можно сказать и о ладовых особенностях фольклорной многоголосной инструментальной музыки. Если игра на инструментах семейства гармоник, за редкими исключениями, обусловлена их темперированным строем, то этого нельзя утверждать в отношении строя скрипок, народных басовых инструментов, а также этнических струнных инструментов канклес, духовых – скудучяй, ламздялис и бирбине. Однако почти все они также настраиваются и на них играют не натуральным, как это было в народной практике, а свойственным академическому исполнению темперированным строем. Этим строем, как показал анализ фольклорных записей инструментальной музыки, исполняются не только почти все популярные танцы европейского происхождения, этнические и авторские (так называемые литературные параллельные

песни), но и примеры традиционной инструментальной полифонии из северо-восточной Аукштайтии. Их секундовые созвучия, как и при исполнении фольклорных сутартине, также являются более острыми по сравнению с архивными записями, а звучанию многоголосных песен недостает известной «яркости», характерной для натурального интонирования.

Очевидно, что передача ладовых особенностей многоголосной этнической музыки в записях фольклорных ансамблей сопряжена с еще большими трудностями, нежели с теми, которые возникали при раскрытии стилевых свойств многоголосия. Основная причина этого – темперированное интонирование, мало или вовсе не способствующее передаче ладовых особенностей. Оценивая эту проблему в анализируемых записях фольклорной музыки в целом, можно сказать, что ладовые особенности традиционной многоголосной этнической музыки здесь представлены лишь отчасти. По данным анализа, приблизительно 30% записей эти свойства более-менее раскрывают, в то время как в 70% записей наблюдается неполное соответствие ладовым свойствам этнической музыки.

Анализ передачи ладовых особенностей одноголосной этнической музыки в записях фольклорных коллективов показывает почти те же самые трудности, какие наблюдались в раскрытии ладовых свойств многоголосия. Здесь встречается гораздо больше случаев натурального интонирования, однако они не в перевесе над темперированным исполнением. Замечены такие же сложности, как при исполнении многоголосной музыки: VI ступень в идущих вверх отрывках минорных мелодий чаще всего не повышается, а II ступень в идущих вниз отрывках не понижается. Поэтому признаки одновременно интонируемых двух ладов (дорийского и фригийского), характерные для звучания традиционной этнической музыки, здесь практически не наблюдаются. При внимательном прослушивании фольклорных записей и их сравнении с подобными архивными записями одноголосной музыки можно также заметить, что в фольклорном исполнении отчетливо выявляются полутона, а все целые тона в мелодиях звучат примерно одинаково, что не является характерной чертой натурального интонирования. В отличие от традиционной музыки, фольклорные одноголосные мелодии из-за темперированного интонирования теряют значительную долю так называемого «тяготения» неустойчивых звуков к устойчивым, что является не только характерным признаком натурального интонирования, но и залогом «полноты» звучания и выразительности исполнения.

Оценивая передачу ладовых свойств одноголосия в целом, можно сказать, что эти свойства более менее достоверно раскрываются приблизительно в 40% записей фольклорной музыки, в то время как в 60% записей передача данных свойств не вполне соответствует этнической традиции.

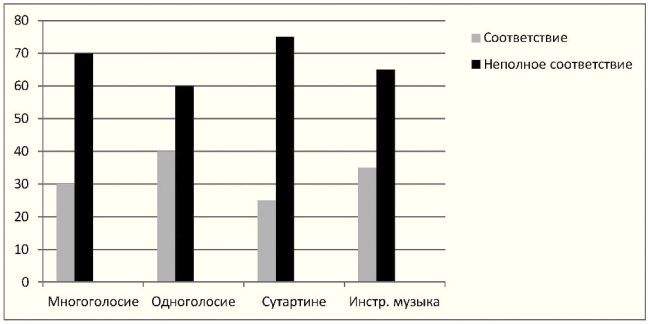


Диаграмма 3. **Процентное соответствие записей фольклорной музыки 1994–2012 годов ладовым свойствам этнической музыки**

Из диаграммы № 3 можно сделать вывод, что приблизительное соотношение передачи ладовых свойств в записях фольклорной музыки 1994–2012 годов явно не в пользу народных традиций. В отличие от раскрытия стилевых особенностей, где соответствие этим традициям было более чем очевидно, передача ладовых свойств, как уже отмечалось, сопряжена с проблемами интонирования и, наконец, более глубокого познания всех особенностей звучания одноголосной и многоголосной этнической музыки.

Наблюдение мероприятий этнической музыки в 2011–2014 годах также наводит на мысль, что названные проблемы актуальны и для живого исполнения. Большинство из звучащих жемайтийских, аукштайтийских и сувалкийских многоголосных песен были исполнены в мажорных ладах, однако без ощутимой основы на народную певческую традицию одновременного «двухладового» интонирования. Исключением являлись лишь коллективы, в которых участвовали представители еще существующей живой традиции исполнения. Полифонические вокальные сутартине не были исполнены, но для исполнения инструментальных полифонических образцов из северо-восточной Аукштайтии, как и для их фольклорных записей, характерным ладовым признаком являлось отсутствие звукорядов «почти целых тонов» (Sabaliauskas 1911), что

указывало на неполную передачу ладовых свойств этой самобытной музыки.

Темперированным строем, за исключением натурально звучащих в двух передачах *Дадим жару* Литовского национального телевидения скрипок, исполнялась и вся многоголосная, и даже одноголосная инструментальная музыка. Впрочем, натуральным строем на скрипках во время этих передач играли не какие-то народные музыканты, а две профессиональные скрипачки. Они обе являются руководителями фольклорных коллективов, этномузыковедами, докторами наук, глубоко знающими народные традиции скрипичной игры[8]. Сравнение их игры с исполнением инструментальной музыки остальных скрипачей, игравших в рамках этих передач темперированным строем, было не в пользу последних, поскольку звучанию не только их скрипок, но и играющих вместе с ними остальных членов «капелл» не доставало известной народной «яркости».

Что касается живого исполнения одноголосных песен Дзукии и Малой Литвы, то их ладовые особенности в публичных мероприятиях и передачах Литовского телевидения были раскрыты довольно успешно. Было нетрудно отличить, что мелодии песен в основном интонируются натурально, с выявлением неустойчивых и устойчивых звуков и одновременным интонированием двух минорных ладов. Выразительным было и исполнение с использованием довольно свободной метроритмики.

Сравнение образцов живого исполнения одноголосных песен с примерами, запечатленными в записях фольклорной музыки 1994–2012 годов, наводит на мысль, что некоторые ладовые свойства этих песен в фольклорных записях наверняка были потеряны из-за специфики и требований работы во время записей. Именно на это обстоятельство должны обратить внимание не только руководители фольклорных ансамблей, но и представители предприятий звукозаписи.

Выводы

Анализ записей фольклорной музыки 1994–2012 годов и их сравнение с архивными записями 1935–1984 годов показывает, что стилевые свойства литовской этнической музыки в репертуаре фольклорных ансамблей сохраняются довольно успешно, однако проблемы возникают при передаче стилевых особенностей многоголосия.

---

[8] *Dienoraštis* [...]. Nr. 5, p. 1–4.

Передача ладовых свойств многоголосной и одноголосной музыки не является успешной, этому мало способствует темперированное исполнение, наблюдаемое в большинстве фольклорных записей.

Ладовые особенности в записях фольклорной музыки раскрываются не в полном объеме в основном в связи с тем, что, благодаря свойственной академической музыке темперации, уравниваются все интервалы и созвучия, которые в народных традициях натурального интонирования не являются одинаковыми и позволяют исполнять мелодии в ладовом смысле гораздо разнообразнее и выразительнее, даже в так называемом «двухладовом» интонировании.

Анализ фольклорных записей 1994–2012 годов и наблюдаемого в 2011–2014 годах живого исполнения показывает, что и при живом исполнении возникают почти те же самые проблемы передачи музыкальных свойств, однако в этом случае они решаются более успешно – наверняка потому, что исполнение фольклорной музыки не зависит от требований звукозаписи.

Musical Aspects of the Movement for the Revival of the Ethnic Music in Lithuania in the 7th Decade of the 20th Century – the Beginning of the 21st Century

Romualdas Apanavičius

Summary

The problems related to the reflection of the musical features of the revived ethnic music at the 7th decade of the 20th century – the beginning of the 21st century have been analysed on the basis of 264 archival records from the period 1935–1984 and 1111 contemporary sound records from the period 1994–2012 (Diagram 1), as well as on the monitoring of more than 10 various events of the revival of Lithuanian ethnic music in the period 2011–2014: concerts, festivals, workshops, seminars, presentations of the issues and anthologies of the ethnic music. For the more thorough research, 247 samples of the records of 1994–2012 from the folklore collectives' repertoire have been selected and compared to the archival records as well as to the peculiarities of the folklore ensembles' performance monitored in the years 2011–2014.

Rendering of the musical features – the styles and the modes – of ethnic music is the main objective of this study.

The analysis of the selected samples of records showed that the repertoire of the folklore collectives in Lithuania in the years 1994–2012 consisted of examples of regional ethnic music, which was performed in authentic forms. However, the analysis of the records testified to the fact that vocal music prevailed over the instrumental ethnic music. The main part of the repertoire consists of the songs – 75% and the instrumental music includes 25% of the entire repertoire. Regarding the other genres, ethnic music is insufficient. The prevailing style of the ethnic music repertoire is polyphony – about 68% of the records and monody makes up only about 32% of the repertoire. The so-called parallel songs of the polyphonic style are the most frequent – 57%, and the monodic songs take the second place – 43% of all songs. There are 4 samples of revived *sutartinės* – kind of vocal contrapunctual polyphony, as well as 2 romances and 6 examples of instrumental contrapunctual polyphony.

The analysis of the selected records has showed that the main features of the ethnic music styles in the folklore ensembles' repertoire are being preserved. About 57 % of parallel and more than 80% of monody songs correspond to these styles of the traditional ethnic music. Even more than 90 % of the samples of the vocal and instrumental polyphony correspond to this traditional style (Diagram 2).

However, the correspondence of the modes of the revived folklore music to the modes of the traditional music is less successful because there appear very serious problems concerning the natural intonation of melodies. The main part of the records of folklore music are performed on temperation, which is a characteristic feature of academic music. For this reason, only about 30% of the modes of polyphony and about 40% of the modes of monody correspond to the modes of traditional ethnic music (Diagram 3).

Monitoring the various events of the ethnic music reviving show that folklore and folk art collectives convey the features of ethnic music styles responsibly, but the features of modes are performed more successfully, as it is obvious in the records of folklore music from the years 1994–2012.

Литература и иные источники

Ambrazevičius, Rytis (2003). Tradicinis dainavimas ir akustinė analizė: egzotiškas objektas ir egzotiškas metodas. *Tautosakos darbai* XVIII (XXV). Vilnius: Lietuvių literatūrops ir tautosakos institutas, p. 190–210

Ambrazevičius, Rytis (2004). Psichoakustiniai darnos rekonstravimo metodai. *Tautosakos darbai* XX (XXVII). Vilnius: Lietuvių literatūrops ir tautosakos institutas, p. 102–116

Ambrazevičius, Rytis (2007). Intonavimas žemaičių dainose. *Tautosakos darbai* XXXIV. Vilnius: Lietuvių literatūrops ir tautosakos institutas, p. 155–161

Ambrazevičius, Rytis (2011). Sutartinių intervalika: šiuolaikinis atlikimas. *Res Humanitariae* 9. Klaipėda: Klaipėdos universitetas, p. 110–133

Ambrazevičius, Rytis, & Robertas Budrys (2013). Lietuvių tradicinio dainavimo dermių kitimas ekvitonikos ir diatonikos santykio aspektu. *Res Humanitariae* 23. Klaipėda: Klaipėdos universitetas, p. 7–22

Apanavičius, Romualdas (2001). Etninė muzika. Teorijos klausimai. *Darbai ir Dienos* 25. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, p. 7–38

Apanavičius, Romualdas (2008). Lietuvių etninė muzika: vienbalsumas, daugiabalsumas ir kilmės klausimai. *Gimtasai kraštas* 1. Kaunas: Žiemgalos leidykla, p. 7–14

Apanavičius, Romualdas (2009). *Šiaurės Lietuvos kultūros paveldas, 3. Etninė muzika.* Kaunas: Žiemgalos leidykla

Apanavičius, Romualdas (2010). Monody and polyphony of ethnic music: problems of beginning. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais* II. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: Saule, 7.–15. lpp.

Apanavičius, Romualdas, & Vidmantas Mačiulskis, Lina Petrošienė (2008). Mažosios Lietuvos lietuvininkų etninės muzikos ir choreografijos gaivinimas: tikroviškumo klausimai. *Kultūrinio paveldo išsaugojimas kaimyninių tautų identitetui stiprinti.* Tarptautinės mokslinės konferencijos pranešimų medžiaga. 2008 m. kovo 12 d. Klaipėda: Socialinių mokslų kolegija, p. 39–48

Ataskaita (2011). *Vytauto Didžiojo universitetas, Humanitarinių mokslų fakultetas, Etnologijos ir folkloristikos katedra*. 2007–2013 m. Žmogiškųjų išteklių plėtros veiksmų programa, 3 prioritetas *Tyrėjų gebėjimų stiprinimas*, VP1–3.1–ŠMM–07–V *Parama mokslininkų ir kitų tyrėjų mokslinei veiklai (visuotinė dotacija)*. Projektas *Etninės muzikos gaivinimo judėjimas Lietuvoje XX a. 7 deš. – XXI a. pr.* VP1–3.1–ŠMM–07–K-01-061. Projekto vykdytojo ataskaita. Romualdas Apanavičius. 2011 m. spalio 13 d.

Aukštaitijos dainos, sutartinės ir instrumentinė muzika (2004). 193–1941 metų fonografo įrašai. Sudarė ir parengė Austė Nakienė, Rūta Žarskienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas

Bičiūnas, Vytautas (1988). *Muzikinės akustikos pagrindai.* Vilnius: Mokslas

Dienoraštis (2011–2014). Romualdas Apanavičius. Projekto *Etninės muzikos gaivinimo judėjimas Lietuvoje XX a. 7 deš. – XXI a. pr.* ekspedicijos dienoraštis. Nr. 2, 2011 12 15–2014 02 13: Nr. 3, 2011 08 08–2012 05 26; Nr. 5, 2013 09 13–2014 03 18

Dzūkijos dainos ir muzika (2005). 1935–1941 metų fonografo įrašai. Sudarė ir parengė Austė Nakienė, Rūta Žarskienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas

Lietuvos TSR liaudies muzika (1986). Musical Art of the Peoples of the USSR. Anthology. Authentic Folklore. Комплект из 2-х пластинок. Запись 1937—1984 годов: Вильнюсская студия грамзаписи. Мелодия

Paliulis, Stasys (1984). Daudyčių poveikis sutartinių muzikai. *Muzika* IV. Vilnius: Muzika, p. 87–95

Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva (2000). *Sutartinių atlikimo tradicijos*. Vilnius: Kronta

Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva (2012). Lietuvių sutartinių ir ainų polifoninių dainų lygiagretės. *Lietuvos muzikologija* 13. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 175–196

Sabaliauskas, Adolfas (1904). Sutartines ir musu muzikos inrankiai. *Dirva-žinynas*. Shenandoah, Pa: Lietuvių Katalikų Spaudos Bendrijos Spaustuvėje, p. 25–39

Sabaliauskas, Adolfas (1911). Žiemių-rytiečių lietuvių tautinė muzika ir muzikos instrumentai. *Lietuvių tauta*. Kn. 2, d. 1. Vilnius: Lietuvių mokslo draugija, p. 96–108

Sabaliauskas, Adolfas (1916). *Lietuvių dainų ir giesmių gaidos*. Lietuvos šiaurės rytuose surinko kun. A. Sabaliauskas, Nemunėlio Radviliškio klebonas. Helsinkai: Suomių literatūros draugijos spaustuvė

Suvalkijos dainos ir muzika (2003). 1935–1939 metų fonografo įrašai. Sudarė ir parengė Austė Nakienė ir Rūta Žarskienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas

Šimonytė-Žarskienė, Rūta (2003). *Skudučiavimas šiaurės rytų Europoje*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas

Šimonytė-Žarskienė, Rūta (2004). Darna instrumentiniame muzikavime ir jos suvokimas. *Tautosakos darbai* XX (XXVII). Vilnius: Lietuvių literatūrops ir tautosakos institutas, p. 116–124

Urbanavičienė, Dalia (2009). *Šokamosios ir žaidžiamosios sutartinės*. Vilnius: Kronta

Urbanavičienė, Dalia (2013). Sutartinių sinkretizmas: giedojimo ir šokimo (žaidimo) būdų sąveikos tyrimai. *Lietuvos muzikologija* 14. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 187–206

VDU EMGP – 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*

Zabielienė, Aušra (2010). *Folkloro ansambliai dabartinėje Lietuvoje: etnologinis aspektas*. Vilnius: Lietuvos istorijos institutas

Žemaitijos dainos ir muzika (2005). 1935–941 metų fonografo įrašai. Sudarė ir parengė Austė Nakienė, Rūta Žarskienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas

Аглона и Вильнюс: точки соприкосновения этномузыки религиозного паломничества и туризма

Габилитированный доктор этнологии **Альфонсас Мотузас**
Профессор Университета имени Витаутаса Великого, Каунас

Введение

Страны Балтии являются христианскими. Из них католической культурой выделяются Латвия (Латгалия) и Литва. Их религиозно-этническое наследие составляют сакральные объекты и народные набожные практики. У большинства из них есть собственные уникальные сакральные места, посещаемые паломниками со всего мира, как, например, Гора Крестов в окресности Шяуляй в Литве, или Аглонское святилище в Латвии.

В странах мира и у народов мира есть такие сакральные места, в которых отмечаются одни и те же праздники, совершаются идентичные набожные практики и исполняются идентичные религиозные песнопения. Опубликованных подробных исследований о таких идентичных явлениях паломнического или религиозного туризма нет. Автор статьи лишь условно прикоснулся к этому аргументу в научном сборнике *Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas*, в статье *Культ горы трёх крестов в Аглоне (Латвия), Вильнюсе (Литва) и Казимиерц Дольни (Польша)* (Мотузас 2006).

Многолетняя личная практика показывает, что одно из таких явлений может стать объектом исследования – это объекты религиозного паломничества в Аглоне (Латвия) и Вильнюсе, а также его окрестностях.

Цель исследования: раскрыть точки соприкосновения этномузыки объектов религиозного паломничества в Аглоне и Вильнюсе.

Задачи исследования:

- кратко представить аспекты исторических истоков религиозного паломничества в Аглоне и Вильнюсе, а также его окрестностях;
- исследовать взаимосвязи этномузыки набожных практик между объектами религиозного паломничества в Аглоне и Вильнюсе, а также его окрестностях.

Методология исследования: ретроспективный метод, анализ и синтез.

Гипотеза исследования: этномузыка объектов религиозного паломничества, находящиеся в Аглоне и Вильнюсе, свидетельствует о взаимосвязи набожных практик и представляет международный диалог религиозного паломничества и туризма.

Точки соприкосновения исторических истоков объектов религиозного паломничества в Аглоне и Вильнюсе и их набожных практик

История Аглонского святилища начинается в конце XVII века, когда хозяйка Вишковского (нынешнего Аглонского) имения Ева Юстина Шостовицкая, заручившись поддержкой ливонского епископа, в 1697 году пригласила монахов-доминиканцев из Вильнюса для основания у озера Эгле монастыря и приходской школы, чтобы в регионе укрепилось католичество и вместе с тем были возданы почести и память крещению единственного короля Литвы Миндаугаса. В этом мероприятии в 1251 году приняли участие монахи Доминиканского ордена. В скором времени монахи установили в центральном алтаре костёла копию Тракайской картины *Богоматерь с Младенцем* (Тракай – окрестность Вильнюса). В 1751 году Аглонскому костёлу было присвоено имя *Вознесения Пресвятой Девы Марии на небеса*, и было введено празднование упомянутого события (Мотузас 2006: 319–320).

В 1780 году в Аглоне был построен новый каменный костёл, монастырь и ограда костёлного двора с шестью воротами с установленными в их нишах скульптурами, посвященными *Страдному пути Иисуса Христа* и монументу *Трем Крестам*, наподобие таким же скульптурам в Тракай и в Вильнюсе. Данный *Страдный путь Иисуса Христа* называется малыми кальвариями или Крестным путем с 14 станциями. Основными днями обхода были праздники *Св. Троицы* и *Вознесения Пресвятой Девы Марии на небеса.*

С восточной стороны Аглонского святилища находится *Святой источник*, который, благодаря своим лечебным свойствам, с 1824 года назван источником Св. Антония. В Вильнюсе объект *святого источника* расположен с левой стороны экстерьера костёла Св. Креста (монахов-бонифратров), у великой двери. Костёл Св. Креста был построен в 1336 году, как благочестие по отношению к источнику, обладающему лечебными свойствами. С древних времен в праздник *Св. Троицы* верующие черпали воду и омывали ею свои болящие глаза, веря в ее лечебную силу.

Всем этим святыням воздавалась особая честь во время праздников *Св. Троицы* и *Вознесения Пресвятой Девы Марии на небеса*.

Представленный материал демонстрирует, что аспекты исторических истоков святилищ Аглоны и Вильнюса, а также его окрестностей в Тракай, и их набожных практик являются идентичными.

Взаимосвязи этномузыки набожных практик между объектами религиозного паломничества в Аглоне и Вильнюсе, а также его окрестностях

Многолетний личный опыт паломничества показывает, что в Аглоне и Вильнюсе в упомянутих местах паломники молятся и поют религиозные песнопения. Материалы летних экспедиций свидетельствуют, что паломники из Латвии и Литвы в Аглоне и Тракай во время празднования *Вознесения Пресвятой Девы Марии на небеса* (15 августа) и *Св. Троицы* исполняют около чудотворной картины *Богоматерь с Младенцем* молитву *Рожанец Блаженной Девы Марии*. В Аглоне и Тракай паломники из Латвии, обходя малые кальварии или Крестный путь с 14 станциями, поют песнопение *Ak muns Jezu* (*Krustaceļš* 1994: 81–97), а в Аглоне и Тракай литовцы исполняют *Dangaus šventieji, angelai pravirkit*. Паломники из Латвии в Аглоне и в Вильнюсе у монумента Трёх Крестов поют песнопение *Jēzus Kristus, Kungs vismīļais*, а литовцы в Аглоне и Вильнюсе – песнопение *Jėzau Kristau maloniausias*. Паломники из Латвии в Аглоне и Вильнюсе у святых источников поют песнопение *Svātō Ontona gūdam*, в то же время литовцы у святых источников молятся молча[1].

Представленный материал показывает, что паломников из Латвии и Литвы в Аглоне и Вильнюсе, а также его окрестностях (в Тракай), в контексте этномузыки, обьединяет песнопение *Jēzus Kristus, Kungs vismīļais* (*Jėzau Kristau maloniausias*), а различает песнопение малых кальварий или Крестного пути с 14 станциями и у святых источников. Литовские паломники исползуют форму «молитвы тишиной», которая является уникальной.

Текст песнопения *Jēzus Kristus, Kungs vismīļais* (*Jėzau Kristau maloniausias*) в 1610 году написал францисканец с Польшы Абрагам Рож-

[1] Материал о летних экспедициях 2010–2012 года (2013). Хранится в Каунасе, в архиве исторического центра Литовской Католической Церкви при Католическом теологическом факультете университета Витаутаса Великого.

нятовский (*Jezu Chryste, Pane miły*) (Siedlecki 1994: 113). Мелодия этого песнопения – польская. Первый его нотный образец предоставлен в краковском издании 1838 года – песеннике *Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne z melodyjami w kościele katolickim używane a dla wygody kościołów parafialnych przez X. M. Mioduszewskiego Zgrom. XX. Miss*[*jonarzy*] *zabrane* (*Śpiewnik Liturgiczny* 1998: 110–145). Это один из старейших польских гимнов Великого Поста.

Тексты Аглонских малых кальварий или Крестного пути с 14 станциями – песнопения *Ak muns Jezu* и *Svātō Ontona gūdam* принадлежат к старейшим польским кантичным[2] гимнам, а соответствующие мелодии имеют местное происхождение (Unda 2000: 66; 114–115).

Выводы

На основании имеющихся данных сделаны следующие выводы:

1. Представленный материал раскрывает тот факт, что исторические источники святилищ Аглоны и Вильнюса, а также его окрестностей (Тракай) идентичны. Поломники посещают картину *Богоматерь с Младенцем* (копию и оригинал), совершают обход малых кальварий или Крестного пути с 14 остановками, посещают источников, обладающих лечебными свойствами и дарящих благодать, а также празднуют *Св. Троицу* и *Вознесение Пресвятой Девы Марии на небеса*.
2. Исследование показывает, что взаимосвязи этномузыки набожных практик между объектами религиозного паломничества в Аглоне и Вильнюсе, а также его окрестностях заключаются в культуре монахов-доминиканцев.

Полученный вывод обосновывает выдвинутую в начале статьи гипотезу о том, что этномузыка объектов религиозного паломничества, находящиеся в Аглоне и Вильнюсе свидетельствует о взаимосвязи набожных практик и представляет международный диалог религиозного туризма.

[2] *Cantica* – католическая литургическая музыка.

The Relation of Ethnomusic Religious Pilgrimage and Tourism Objects of Aglona and Vilnius Region

Alfonsas Motuzas

Summary

All three Baltic States are Christian, but only Lithuania and Latvia have their own Catholic culture. Their ethnic religious heritage consists of sacral objects and folk devotion practices. There are many unique sacral sites that are visited by pilgrims from all over the world, such as the Hill of Crosses near Siauliai in Lithuania or Aglona shrine in Latvia.

The long-standing personal practice has led to one of these phenomena becoming a research object – the religious pilgrimage of ethnomusic objects of Aglona and Vilnius region. The aim of the research is to reveal the relation of ethnomusic religious pilgrimage of objects of Aglona and Vilnius region.

The tasks of the research are the following: firstly, to briefly present the aspects of the historic origins of religious pilgrimage in Aglona and Vilnius region, and, secondly, to investigate the reasons for the relations between religious pilgrimage objects and ethnomusic devotional practices in Aglona and in Vilnius region.

The results of the research conducted allow for drawing the following conclusions: firstly, the historical origins of visiting sacral sites in Aglona and Vilnius region are identical, i.e. visiting of the painting *Madonna with Child* (both the copy and the original), completing little calvaries or 14-station Way of the Cross, visiting of the springs that have healing and grace giving features, the celebration of Triduum of Pentecost and the Assumption of the Blessed Virgin Mary; secondly, the origins of these relations lie in the culture of Dominican friars.

The conclusions validate the hypothesis and the proposition that the religious pilgrimage objects[3] in Aglona and Vilnius region (in Trakai) indicate the relations of devotional practices and present the dialogue of international religious pilgrimage and tourism.

[3] Painting *Madonna with Child*, the Way of the Cross of little calvaries or 14-station Way of the Cross and one of its stations – the monument of Three Crosses (the hill), also sacred springs attended during Pentecost or the Assumption of the Blessed Virgin Mary.

This research could help to reveal and present religious pilgrimage objects, encourage similar international and cross-border research of ethnomusic devotional practices.

Key words: Aglona, Vilnius, religion, sacred places, devotional practices, pilgrimage, contacts.

Литература и иные источники

Siedlecki, Jan (1994). *Śpiewnik Kościelny*. Kraków: Wydanie XXXIX

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

Unda, Valentīna (red., 2000). *Krysta gaisma*. Rēzekne: Latgolas Kulturas centra izdevnīceiba

Krustaceļš (1994). *Slavējiet kungu*. Lūgšanu un dziesmu grāmata katoļiem. Rīga: Rīgas metropolijas kūrija, 81.–97. lpp.

Материал о летних экспедициях 2010–2012 года (2013). Хранится в Каунасе, в архиве исторического центра Литовской Католической Церкви при Католическом теологическом факультете университета Витаутаса Великого религиозного паломничества

Мотузас, Альфонсас (2006). Культ горы трёх крестов в Аглоне (Латвия), Вильнюсе (Литва) и Казимиерц Дольни (Польша). *Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas* VIII. Galvenā redaktore Maija Burima. Daugavpils: Saule, 321.–332. lpp.

From Participation to Records: Revival of Lithuanian Folk Music According to Thomas Turino's Model of Musical Cultures

Doctor of Humanities **Eglė Aleknaitė**
Junior researcher at Vytautas Magnus University, Kaunas

Several forms of folk music revival have formed in the course of time and now can be seen in Lithuania. Lithuanian scholars, specialists and revivers themselves mostly group them according to their relationship with the 'authentic' folklore (cf. Baltrėnienė 1999, Skrodenis 2005, Zabielienė 2009, 2010, etc.). New insights into the revival of folk music and its forms mentioned above can be gained from the research perspectives that explain music as a social phenomenon, i.e. the perspectives that consider music not only as an object, an art-piece that is performed, but also as an activity carried out in particular situations by persons led by various motivations. Music revival always changes the functions, the context, and the motivations of musical performance as well as the ideas grounding it, thus, seeing music making as a social phenomenon can be especially valuable in studies of music revival. One such perspective was developed by Thomas Turino, who suggested four categories of musical cultures where diverse values are emphasized and different human needs are satisfied (Turino 2008). What are the values guiding musical activities and what needs are satisfied by these activities in various forms of Lithuanian folk music revival? Does Turino's model help to understand differences and interactions between these forms? The aim of this paper is to discuss the forms of folk music revival in Lithuania and their musical cultures using the theory of Turino and the data gathered in 2008–2013 from observations of concerts, festivals, and interviews with performers, organizers and audience of the events.

First, the Turino's model will be presented, next the musical sources and the Lithuanian revivers' experience will be discussed and, finally, various historically formed and ideologically different forms of Lithuanian folk music revival will be reviewed.

The theory of Thomas Turino

Thomas Turino grounds his theory on four categories of musical cultures: participatory music, presentational music, high fidelity music and studio audio art music.

The goal of participatory music is "maximum sonic, kinesic participation of all present". The culture is based on the conception that music making is "social intercourse and activity among face-to-face participants; emphasis on the doing among all present". There is "little or no artist-audience distinction, only participants and potential participants; few or no physical barriers or markers distinguishing participants although activities (singing, dancing, playing instruments) can vary among participants" (Turino 2008: 90).

The goal of presentational music is the "preparation of music for maximum interest of others". The culture is based on the conception that "music is an activity and object created by one group (musicians) for another group (audience) in face-to-face situations; emphasis on the doing (artists) and listening (audience)". There is "clear artist-audience distinctions; artists and audience are mediated by physical markers such as stages, lights, mics, video cameras and screens (e.g., in stadium concerts) within face-to-face situation" (Turino 2008: 90).

The goal of high fidelity is a record intended "to present live performance". The culture is based on a concept that music is "an object to be recorded by one group for consumption by another group not present in face-to-face situations but referencing such situations; emphasis on the art object and the representation of live performance". Studio audio art is recorded music that is patently a studio form with no suggestion or expectation that it should or even could be performed live in real time. The goal of studio audio art is "maximum attention to shaping the sonic object". The culture is based on a concept that music is "an art object to be created by one group for consumption by another group not present in face to face situations and with no reference to live performance; emphasis on the composition process and final product". In both cases artist-audience relations are mediated by recordings (Turino 2008: 91).

According to Turino, all cultures help to satisfy different needs: participatory one "provides a space for direct, intimate, decent social connection and experience", presentational one "spotlights individuals' accomplishment without the safety net of editing and retakes", high fidelity one provides "idealized, repeatable representations of musical presentations", studio audio art "provides a space for individual control over artistic media" (Turino

2008: 234). However, he obviously makes preference to participatory music, because of the importance of practising music "for integrating the self and human communities" and because this musical culture is "potentially involving the most people and the least understood and valued within capitalist-cosmopolitan formation" (Turino 2008: 92).

Turino applies his theory both to 'natural' and 'revival' music. It is recognized that motivations guiding folk music revival movements may be very different (cf. Ronström 1996), and it is not surprising that they can lean towards various musical cultures. For example, "because of national and folkloric projects, sometimes these [indigenous participatory folk music playing] groups have been put on stage in presentational situations, often with odd results" (Turino 2008: 88); whereas folk music revival in the USA is an obvious expression of people's longing for participatory music (Turino 2008: 155–159).

However, it can be noted that participatory communal music-making highlighted by Turino can be connected with the romanticized vision of folk developed by the school of traditionalist folk music researchers, which emphasizes the sense of community (cf. Bohlman 1988: 54–55). Besides, Turino's model does not cover some musical practices. It does not include solo, meditation music-making – singing and playing to oneself without any audience, for example, *kanklės* playing by Lithuanians, which is quite extensively evidenced in Lithuanian ethnography (cf. Palubinskienė 2009: 299–300). In this case, there is no passive, listening audience, the music played is not an art object (i.e. the practice is not presentational, high fidelity or studio audio art music); however, there is no possibility to create social connections (i.e. the music is not participatory either). His model also leaves out a number of modern music practices, for instance, media online music performance situations (TV music shows in real time and similar), which are not recorded, but the artist-audience distinction is ever stronger. Another example could be discos with DJs, who create music from recordings. He mentions some of these practices briefly and subsumes them into the category of presentational music (cf. Turino 2008: 65), but it is hardly possible to agree with this brief mentioning due to the importance they have in the contemporary world. Thus, Turino's model does not encompass all major music practices.

The sources and cultural experience of Lithuanian revivalists of folk music

What is the music that Lithuanian revivers of folk music aim to revive? Mostly it is folk songs, folk dances and folk instrumental music that was played by Lithuanian peasants in the countryside at the end of the 19th century – the beginning of the 20th century, much of which has been holdovers of an earlier popular musical repertoire. Some revivers see their ideal in much more remote past (represented by the so-called archaic folk songs and *sutartinės*), while some are fascinated with the genres popular in the first half of the 20th century (folk ballads and music played by international folk instruments). It is commonly believed, particularly among the ethnomusicologists who sympathize with the movement of folklore ensembles, that participatory music was prevalent in the heyday of folk music. Rural music practices in the period idealized by revivers were, indeed, more diverse and complicated.

The cultural experience of revivers is also important. Turino states that "different societies tend to value certain fields [of musical cultures] over others for particular reasons in given historical moments" (Turino 2008: 89). The folk music revival forms in Lithuania were formed at different times. From the end of the 19th century composers creating academic music used elements of folk music. The revival of *kanklės* playing and folk songs began at the end of the 19th century; *skudučiai* playing and (folk) dances became significant revival movements in the first half of the 20th century. At the same time – in the first half of the 20th century – the movement of stylized folk music, which was the main form of revival in Lithuania in Soviet times and in Lithuanian diaspora across the world, gained prominence. In post-war times the music played by folk instrumental bands with international music instruments was heritagized and legitimized; it also joined the stylization movement. In the late 1960s, a movement of folklore ensembles as an aesthetic and ideological opposite to all these forms emerges. And finally, in post-soviet times, at the end of the 20th century, a post-folklore movement that embraces folk-rock, folk-metal, folk-jazz, folk-pop, world music and similar genres, rises to popularity.

Revivers of different periods were familiar with and took part in two types of culture – participatory and presentational. Participatory culture was more or less known from family parties (kinsfolk's parties), youth leisure gatherings, dance evenings and similar occasions, although music interesting for revivers was performed quite rarely in those contexts. Presentational

performances of various kinds of music were common throughout the 20th–21st centuries. From the end of the 20th century, most performers of folk are familiar with high fidelity music, too. However, the values attached to these musical cultures were different in the first half and in the second half of the 20th century. The emergence of new revival forms and the change of domination of the existing ones clearly reflect these differences.

Academic music

In contemporary society (as well as in the Lithuanian society of the end of the 19th–21st centuries), academic music can be defined as music created by composers educated in special institutions of musical education and performed for culture elite (as opposed to mass entertainment consumers), although this definition is very general and has many exceptions. Academic music as such is based on Western 'classical' presentational culture with its emphasis on individual artistic accomplishment and creativity. Here we can see a clear artist-audience distinction; in live performances participation of the audience is probably the most passive and fits with the audience behaviour typical to the classical music listeners since the 20th century. Such behaviour manifests itself in minimal reaction to a musical performance; attentive and silent listening to the music and applause after the performance, etc. The Lithuanian composers of academic music consciously used folk music motives from the end of the 19th century and practices of performance of their music clearly evidence these exceptions. For example, these composers harmonized many folk songs that became a repertoire of amateur choirs, while some intended their compositions to amateur performers, thus intentionally limiting their artistic expression.

There are also records of Lithuanian academic music, but it is reasonable to believe that these records are released mostly for cultural recognition and educational purposes and they are not predominant or most valued form of the use of such music.

Stylized folk music

So-called stylized folk music usually performed by big groups of amateur performers began to flourish in the first half of the 20th century (during the pre-Independence and the first Independence of Lithuania). It has been the main form of the revival in the soviet period and is still significant today. Stylizators were interested both in old folk songs, dances and instrumental

music (played by *kanklės, skudučiai,* etc.) and in later international folk instruments (violins, accordions, etc.). Judging by public performances, the stylized music obviously is presentational culture. Creators of this music are led by the ideal of Western academic music and aim to improve simple folk music according to it, in order an impressive art spectacles could be shown to audience in a scene or in an open-air venue during Song Celebrations. Here, professionalism and virtuosity are very important: musical arrangements and compositions of dances usually are created by professional composers and ballet-masters, and elaborate, impressive stunts of professional representational (e.g., the song and dance company *Lietuva*) or amateur young adult companies are adored by the audience (cf. Skrodenis 2005: 29–124; similar soviet Russian folk music revival form discussed in Olson 2006: 35–67).

However, some aspects of stylized folk music movement point to the participatory music. The ideal of stylizators is 'singing, dancing and playing Lithuania' and mass participation is very impressive feature of the most important event of this movement – the Lithuanian Song Celebration. In part, the impression of this festival is achieved namely through massive singing and dancing, when many companies perform in one big well-synchronized performance (cf. amateur choirs of Nazi Germany as participating music in Turino 2008: 205–210). In addition, the other kind of important events is festivals, where many companies of the same kind (i.e. dance companies, ensembles of *skudučiai* players and similar) participate, each of them alone performing just a few pieces. Here the audience often consists of other companies, observing the performance and waiting for their order to perform. In essence, this audience is participants, as is in sequential participation, mentioned by Turino (Turino 2008: 48–51).

Folk instrumental bands

Folk instrumental bands flourished in the first half of the 20th century as a popular music making on entertainment occasions of the countryside and were included into the state-supported amateur folk music revival system next to stylized folk song and dance companies after the Second World War (Baika 1989, Alenskas 1994). These bands find themselves in between participatory and presentational music. On the basis of the predilection for the former or latter music, the bands can be divided into two types. The stylized bands play elaborate music that is closer to academic music, they sometimes invite conservatoire educated singers, intend some of their repertoire purely

for listening and thus lean towards presentational culture. The folk bands that form the majority of collectives of this revival form play quite simple music intended for dancing or singing along and thus lean towards participatory music.

Folk instrumental bands generally perform at the festivals of their genre or at the festivals of local communities, where a lot of ensembles perform, but each of them performs just a few pieces. The nature of performances and the audience behaviour mostly depend on the conditions determined by the season. In summer, when concerts are organized in the open air, if there is any room for dancing, part of the audience gladly dances; in the cold season, audience usually sits and sings along with a band, applauds and sways to music. Some bands have released records of their music, but with exception of a few that have gained commercial success, these records are mostly used as presents for friends and are not actively listened to by lovers of music of this kind.

This revival form differs from other forms because the nationalistic sentiments of revivers here are the least noticeable. In addition to common (but not universal) national costumes worn during performances, these sentiments are expressed in meta-text situations (for example, in festival opening speeches), when the significance of this revival form and its bands has to be justified. But in performances, legitimized entertainment is prevalent. Thus the majority of folk instrumental bands as a form of revival have probably least moved away from the primordial image of the culture they revive: even in its heyday it was easy listening music played by musicians for audience to dance.

The movements of folklore ensembles and traditional dances

In the late 1960s, the folklore ensembles emerged that aimed at reviving the 'authentic' folk songs, dances and instrumental music (Skrodenis 2005: 128–162; Aleknaitė 2013, etc.); in 1980s–1990s and later they became a revival form that had perhaps the biggest influence to the Lithuanian politics of folk culture preservation. The ideal of folklore ensembles is participatory music. From the very beginning this ideal was highlighted as one of the most important elements of the ideology of the movement, because folklore ensembles were acting as an opposition to the companies of representative stylized music. Ideally, the aim was to eliminate the artist-audience distinction arguing that this distinction was absent in the rural community.

In practice the participatory ideal manifests itself in such a way that a performing ensemble should act as a group of leading performers, who start songs and dances, and the audience joins in. The realization of the ideal depends very much on the context of the folklore ensemble's performance. Despite the fact that the conditional simplicity of the performed pieces enables participatory culture, for the participants to be able to join in, two conditions are necessary. The first one is the participants' adequate attitudes, their wish to join in. And the second is basic knowledge of the tradition that is being performed. And these conditions only sometimes are satisfied in contemporary situations of folklore ensembles' performances.

In addition, the practices of performing changed: e.g., during the National Revival and some years after Independence was regained (1980s–1990s), folklore ensembles more often arranged performances of individual collectives, which had an after-party as an inseparable part where many spectators were involved in dancing and singing. Now, folklore ensembles generally perform in the festivals of their genre or in the festivals of local communities, where a lot of ensembles perform, but each of them performs just a few pieces. Only the strongest and the most famous collectives perform longer individual programmes. A more active participation of the audience can be observed mainly at festivals of folklore ensembles, attracting mostly people who also participate or have participated earlier in folklore ensemble activities.

As in the case of folk instrumental bands, some folklore ensembles have released records of their music, but these records are also mostly used as a sign of recognition and as presents for friends.

Despite the ideology emphasising participatory culture, the real practices of folklore ensembles have disappointed some lovers of this culture and in the beginning of the 21st century this frustration has led to the emergence of a new revival form – a movement of traditional dances. The main fields of its activities are regular teaching of traditional dances, organizing dancing parties, summer camps and dance nights, where enthusiasts from various locations gather together. Although the ideology of this movement stresses the spread of 'authentic' traditional dances in the contemporary society, the participants even more emphasize the experience of participation that now is lacking in the movement of folklore ensembles due to their growing focus on presentational concert activities. Therefore we can make two statements: the connection of some form of revival with particular musical culture may shift in the course of time and the significance of music as participatory culture has not reduced, and probably is even increasing at the moment.

The post-folklore movement

The Lithuanian post-folklore movement of the end of the 20th – the beginning of the 21st centuries (also known as neo-folklore, modern folklore, modernized folklore, etc.) (Klova 2008; Stoškuvienė 2010) in its essence is stylized folklore. However, this movement acts as an opposition to the earlier companies of stylized folklore. It usually unites elements of folk music with popular music genres (pop, rock, metal, jazz, etc.), and uses independent organisational networks and offers different ideas and values.

The post-folklore movement is mostly presentational culture with clear audience-artist distinction. The values common to musicians of the movement are characteristic to presentational culture, too: it is creativity and originality of folk music interpretations, professionalism of players' technical skills that are valued the most. Usually, the audience behaviour and role comply with the behaviour and role accepted in a respective stylistic culture (rock, metal, etc.): dancing near the stage, headbanging etc. Musicians often invite to sing along some songs or very significant refrains, and the audience readily does it. In this sense, some bands lean to the participatory culture more: Turino himself has noticed, that "rock dance band may also play on a stage and so use some of the trappings of presentational performance, but if the main goal and effect of the music are to get everyone dancing, it is a participatory performance that simply involves different functional roles – instrumentalists, singers, and dancers" (Turino 2008: 52).

A large number of post-folklore performers release their music records, which predominantly aim at reflecting live performance; this is a clear feature of high fidelity culture. However, it seems that records are not considered to be very significant: there is no practice of buying them, fans listen mostly to free recordings on youtube, filmed during live performances, and those recordings are usually of rather poor quality. The general impression is that live performances in concerts and festivals are more important to many of the listeners.

Conclusions

The review of various Lithuanian folk music revival forms shows that music culture – not only 'the authenticity' of the music being performed – is a politically important ideal, which explains the revivers' practices and ideologies, and the interaction of various forms of revival. Predilection for the particular musical culture shows specific vision of the past and the relation

to both past and present culture. Although formally all forms of folk music revival in Lithuania are legitimized as expressions of fostering national identity, in fact they are satisfying many different needs of participants with very different values and thus Turino's model really helps to distinguish and analyse them.

It may be stated that ideologies of academic music with folk motives, the movements of stylized folklore and post-folklore lean towards presentational musical culture, while ideologies of folk instrumental bands, the movements of folklore ensembles and traditional dances emphasise values characteristic of participatory musical culture.

On the other hand, almost all the revival forms discussed have some aspects that make it hard to subsume a form into one category of some musical culture. In addition, the realization of the revivers' ideals is influenced by practical aspects, such as the contexts (events) of performance, and the attitude of wider public towards the revivers' activities. The duration, venue/space and opportunities provided by them for the participation of the entire audience depend on the location and type of the event a group of revivers performs. Despite the fact that Turino emphasises the ideas behind music making, which can be distorted by various obstacles, the real musical practices are formed by both ideas and contextual situation, and both can be equally important to revivers.

No līdzdalības līdz ierakstam: lietuviešu etnomūzikas atdzimšana Tomasa Turīno mūzikas kultūras modeļa kontekstā

Egle Aleknaite

Kopsavilkums

Mūsdienu Lietuvā pastāv vairākas etnomūzikas atdzimšanas formas, kas izveidojušās ilgākā laika periodā. Lietuviešu zinātnieki un mūzikas speciālisti tās klasificē, ņemot vērā to attiecības ar autentiskumu. Jaunu skatījumu uz etnomūzikas un tās žanru atdzimšanu sniedz izpētes perspektīva, kurā mūzika tiek skaidrota kā sociāls fenoments – proti, tiek uztverta ne vien kā objekts, izpildīts mākslas darbs, bet arī kā darbība, ko noteiktās situācijās veic dažādas motivācijas vadīti cilvēki. Mūzikas atdzimšana vienmēr maina mūzikas izpildījuma funkcijas, kontekstu un motivāciju, kā arī tās estētiskos pamatus; tādējādi mūzikas kā sociālas parādības uztvere var būt īpaši vērtīga tās atdzimšanas izpētē.

Vienu no pētniecības perspektīvām piedāvā Tomass Turīno. Viņš izvirza četras mūzikas kultūras kategorijas, un katrā no tām tiek akcentētas dažādas vērtības un dažādas cilvēka vajadzības. Kādas vērtības nosaka to vai citu darbību lietuviešu etnomūzikas atdzimšanas jomā, un kādas vajadzības šī darbība apmierina? Vai Turīno modelis veicina izpratni par atdzimšanas formu atšķirībām un to mijiedarbi? Meklējot atbildi uz šiem jautājumiem, izvirzīts raksta mērķis: aplūkot etnomūzikas atdzimšanas formas Lietuvā uz Turīno teorijas (Turino 2008) un 2008.–2013. gadā apkopoto datu pamata; dati iegūti, vērojot koncertus un festivālus, kā arī intervējot šo pasākumu dalībniekus, organizētājus un klausītājus.

Dažādu lietuviešu etnomūzikas atdzimšanas formu analīze liecina, ka mūzikas kultūra – ne tikai izpildītās mūzikas *autentiskums* – ir politiski nozīmīgs ideāls; tas izskaidro mūzikas atdzimšanas procesā iesaistīto cilvēku izmantotos līdzekļus un ideoloģiju, kā arī dažādu atdzimšanas formu mijiedarbi. Pievēršanās noteiktai mūzikas kultūrai atspoguļo specifisku pagātnes redzējumu un pagātnes/tagadnes kultūru savstarpējās attiecības. Lai gan formāli visas atdzimšanas formas ir atzīstamas par tautas identitātes apziņu veicinošām, tomēr faktiski tās orientētas uz cilvēkiem ar ļoti dažādām vērtību sistēmām. Tādējādi to analīzē un diferenciācijā Turīno modelis ir noderīgs.

Idejas, ko pauž akadēmiskā mūzika ar etnomūzikas motīviem, stilizētas folkloras un postfolkloras kustības, tiecas drīzāk uz prezentācijas kultūru; savukārt instrumentālās etnomūzikas grupu, folkloras ansambļu un tradicionālo deju kopu idejās akcentētas vērtības, kas pārstāv sadarbības kultūru.

Vienlaikus jāatzīst, ka gandrīz visām aplūkotajām etnomūzikas atdzimšanas formām raksturīgas dažas iezīmes, kuru dēļ katru no tām ir grūti ietilpināt vienā noteiktā mūzikas kultūras kategorijā. Turklāt atdzimšanas ideālu īstenošanu ietekmē praktiskas dabas aspekti, piemēram, pieļaujamais uzstāšanās ilgums un telpa, plašākas publikas attieksme un iesaistes iespējas, ko etnomūziķi piedāvā auditorijai. Kaut arī Turīno uzsver ideju lomu muzicēšanas formu izvēlē, to var kavēt dažādi šķēršļi; resp., konteksts etnomūziķu veikto darbu var ietekmēt tikpat nozīmīgi kā viņu postulētās idejas.

References

Aleknaitė, Eglė (2013). *Etninės kultūros veikėjų interpretacijos XXI a. pr. Lietuvos folkloro ansamblių judėjime*. Doctoral dissertation. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas

Alenskas, Vytautas (1994). Kai kurie kaimo kapelų raidos bruožai. *Tradicija ir novatoriškumas meninėje kūryboje*. Klaipėda: Klaipėdos universitetas, p. 54–57

Baika, Albertas (1989). Kaimo kapelos. *Liaudies kultūra* 5/6, p. 12–13

Baltrėnienė, Marija (1999). Etnomuzika ir folklorizmo apraiškos: prieštaros ir koegzistencija. *Liaudies kultūra* 4 (67), p. 32–36

Bohlman, Philip V. (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington and Indianpolis: Indiana University Press

Klova, Algirdas (2008). Naujas požiūris tradicinę lietuvių muziką. *Liaudies kultūra* 1, p. 69–75

Olson, Laura J. (2006). *Performing Russia: Folk Revival and Russian Identity*. London and New York: Routledge Curzon

Palubinskienė, Vida (2009). *Kanklės lietuvių etninėje kultūroje*. Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas

Ronström, Owe (1996). Revival reconsidered. *The world of music* 3, pp. 5–20

Skrodenis, Stasys (2005). *Folkloras ir folklorizmas*. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla

Stoškuvienė, Rasa (2010). *Moksleivių etnomuzikinių nuostatų ugdymas modernizuotomis folkloro raiškos formomis*. Doctoral dissertation. Šiaulių universitetas

Turino, Thomas (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press

Zabielienė, Aušra (2009). Tradicijos ir inovacijos santykis tradiciją keičiančių folkloro ansamblių veikloje. *Etninės kultūros tradicijų tęstinumas ir iššūkiai šiuolaikinėje visuomenėje*. Klaipėda: *Klaipėdos* universiteto leidykla, p. 97–107

Zabielienė, Aušra (2010). *Folkloro ansambliai dabartinėje Lietuvoje: etnologinis aspektas*. Vilnius: Lietuvos istorijos institutas

Samogitian Ethnomusic and Traditional Craft Summer Courses in Kelmė and Metal, Folk-Rock, Ancient Warfare Festivals throughout Lithuania: What Activities Can People Choose?

Mag. hum. **Kristina Apanavičiūtė-Sulikienė**
Junior researcher at Vytautas Magnus university, Kaunas

Introduction

In this article it will be differences between traditional ethnic music revival and alternative forms of this process analyzed and represented. The biggest concern will be shown to the activities, presented in various open air festivals, ancient warfare feasts and Kelmė samogitian ethnomusical and traditional craft summer courses.

Not much work analyzing modern forms of folklore movement have been done.

Ethnologist Aušra Zabielienė analyzed folklore ensembles of all ethnografical regions (Zabielienė 2010). Romualdas Apanavičius researched ethnomusic and the spread of instruments with a connection to folk ensembles (Apanavičius 2009). Alfonsas Motuzas researched ritual folk singing (Motuzas 2008, Motuzas 2012), stressing, that "in Samogitia during funeral ritual singing of Žemaičių Kalvarija Mounts it is the main form of folk religion practice" (Motuzas 2012: 7). This scientist is meaningful for this research, because he used to teach in Kelmė summer courses ritual Samogitian singing according to his researches from the year 1990 till 2012. There was a great work done writing Lithuanian rock encyclopedia, but these aspects, that are researched in this article, were not analysed – only musicians gave interviews: and what festivals character, how festivals go further – it was not analyzed (Peleckis 2011).

Popular music styles has researched and ascribed Latvian scientist Valdis Muktupāvels and Boriss Avramecs. They thoroughly analyzed rock, jazz, and black music styles (Avramecs, Muktupāvels 2000: 227–264). They showed, that music style rock appeared from black music, through style rock'n'roll, which was adaptation of black rhythm music to white American people (Avramecs, Muktupāvels 2000: 228).

Kristina Apanavičiūtė, the author of this article, ascribed and analyzed Kelmė summer courses in the broad range (Apanavičiūtė 2011). Also author analysed Povilas Stulga museum of ethnic music instruments in Kaunas and its ethnomusical character and educational, ethnomusicological activities, that took place in the museum (Apanavičiūtė 2012), ascribed some meaningful folklore movement 'actors' – as for example, Egidijus Virbašius, who used to be very important for Kelmė courses too.

So this article is very important to the scientific researches of ethnology and ethnomusicology. **The aim** – to analyze what activities are proposed in summer events connected to movement of ethnic music revival in Lithuania. **Goals to achieve** – to analyze and introduce thoroughly broad range of Lithuanian festivals – metal, rock, post-folklore, ancient warfare feasts; to analyze Kelmė summer courses in the aspects of activities; to compare all the events and draw differences of proposals of different activities. **Hypothesis** – the most qualiffied activities of the ethnic culture education can be proposed in concentrated summer ethnic culture propagation courses. **Methods** – field research, interview, introspection.

Ethnomusic and traditional craft course in Kelmė started in the year 1988 – it was still Soviet Lithuania time (establishers – famous ethnologists prof. Romualdas Apanavičius, prof. Vida Palubinskienė, Egidijus Virbašius, one of movement *Romuva* leaders Valdas Rutkūnas and local politicians, one of them Zenonas Mačernius, who was so called secretary of Kelmė at this time). It was one of the modern expressions of the ethnic music revival movement at these yet Soviet times. People not only from Lithuania, but also from Soviet Russia (Kaliningrad Oblast), Poland, USA – mostly participants of Lithuanian routs – have come and learnt playing traditional Lithuanian instrument *kanklės*. "*Kanklės* were popular only in West and Northern Lithuania and it belonged to 'balto-finnish' *kanklės* cycle" (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009: 8). "*Kanklės* is mentioned in all the forms of folklore: fairy-tales, proverbs, songs, 'sutartinės'. In the folklore it is mentioned, that *kanklės* are produced from wood, which has grown on the grave of the person who has died accidently" (Stepulis 2003: 9). It is quite strange, that *kanklės* are somehow connected to funeral rites, as Norbertas Vėlius in Samogitia doesn't find such rite – to cover graves with wooden elements (Vėlius 2012: 30). Maybe tree that had grown on the grave making *kanklės* had become living monument of the departed? Lithuanian nowadays do not go thinking so far, but like playing *kanklės*. That means, for Lithuanian *kanklės* although popular only in one part of the country, have ritual meaning, that

is why it was so popular such ethnomusical courses in Kelmė. Justinas Strimaitis mentions, that *kanklės* music was almost dead in Lithuania, and in the year 1930 there were big work of revival of *kanklės* music done (Strimaitis 2007: 21). So Kelmė courses in Lithuania was as second revival of almost not played ethnic *kanklės* music – only modified one was allowed and popular. And people enjoyed Kelmė courses until now.

People even could make *kanklės* by themselves in craft cellar in Kelmė manor from the beginning of courses in the year 1988. Later these courses expanded to ethnomusical and craft courses, but after few years they had been narrowed to only Žemaitija (Samogitia) region summer courses because of the idea to establish courses everywhere, in all regions of Lithuania. In the meantime these courses had become already traditional, other local courses lasted only for few years, some are renewed, but not so popular as Kelmė courses.

As there come lots of young people, in comparison to metal, rock festivals – which are quite popular form of ethnic music revival and education of young people in Lithuania (and also those who come from Latvia) – activities in available form and teaching practices are needed.

Young people in reality are searching for the very traditional forms of ethnic music revival. That is why all the activities, proposed in metal and rock music festivals as 'ancient' of 'traditional', are so popular. Lately in these festivals became very popular presenting so called craft yard, with introducing of ancient Baltic tribes battles. There can be lecture room for ethnic culture lectures (*Margos pievos*, *Mėnuo juodaragis*), that is quite normal for city people, who search even for such type of activities – in order to learn something very theoretical, but practical in life: as knowledge don't disturb – but add something. An idea of teaching playing *kanklės* in 2012 year in the festival *Mėnuo juodaragis* (Zarasai, organizers are from Vilnius), seems as being copied from Kelmė courses in the which claims to reconstruct 'modern Baltic culture' and 'paganism'.

These examples show, that traditional forms of teaching and introducing into ethnic culture, music and crafts – and using methods, which are used in Kelmė summer courses, are acceptable for youth and children. Also new forms of education are needed, that is why in Kelmė summer courses folk-rock section is being established, and has been run in the year 2013 by the professional teacher who is quite famous metal, patriotic rock singer and guitarist, composer Jonas Chockevičius from the group *Thundertale*. This group introduces as metal group "born in 2004, today it is one of the most

productive metal group"[1]. Children and youth are attracted by famous musicians, who are also very simple in character and quite professional. In the year 2014 Chockevičius leading folk-rock section and the whole group is playing in a concert in the Kelmė courses[2].

The biggest difference from open air festivals is that Kelmė courses orientate programme to all the age groups and even people with disabilities. One case of Kelmė courses is that they accepted man with slight mental disorder and gave him possibilities getting introduced into crafts and ethnic music. Of course, there were some intolerant people who where not happy – but not among teachers. In metal festivals there is not such attention to disordered people, except bikers festivals, where the same man is treated as 'lucky sign' and 'talisman' of the Kaunas bikers club *Aliens*.

In this article it is compared, what forms of expressions are acceptable for youth, which has a need of introduction of revival of ethnic tradition, first in their own lives, later – in the environment, maybe joining folk music ensemble, and if the forms used in Kelmė summer courses and in masive festivals are suitable.

So advantages and dissadvantages of more professional and concentrated summer courses and more relaxing activities in metal, folk-rock festivals are represented in this article. People from clubs *Romuva*, *Aukuras*, those of 'paganism' movement also like to come to Kelmė. That means, that in their clubs and in the circle of *Romuva* still it is a lack of so-called scientific view to ethnic culture and music revival.

The research is being done in the 2010–2014 period, first in the year 2010 preparing to the real scientific job on my own resources, later in the years 2011–2014 already according to Project *Ethnic Music Revival Movement in Lithuania from 1960s to 2010s* [3].

Key words: ethnomusic, Kelmė courses, folk-rock and metal, festivals, teaching.

---

[1] Thudertale (2014). http://www.thundertale.com/en/the-band [accessed Juny 1, 2014].

[2] *Ethnic Music Revival Movement in Lithuania from 1960s to 2010s,* VP1–3.1–ŠMM–07–K-01-061 archive, Kristina Apanavičiūtė records. Diaries and audio recordings of 2014.

[3] Vytautas Magnus University, Department of Cultural Studies and Ethnology, operational programme for Human Resources Development for 2007–13, Priority 3: Strengthening Capacities of Researchers, Support to Research of Scientists and Other Researchers (Global Grant), project Ethnic Music Revival Movement in Lithuania from 1960s to 2010s, VP1–3.1–ŠMM–07–K-01-061.

The activities in Kelmė summer courses

Kelmė summer courses has professional environment, because everything is being held in Culture house of Kelmė and in Kelmė manor, so people can concentrate, and that is not old-fashioned.

All the activities are of high quality, but available for the course attenders. Only producing *kanklės* is a bit complex job, although available also for teenagers. In the year 2010 few girls were making *kanklės*, even working with electric equipments, the master was Albertas Martinaitis.

The same should be said about other acitivities of crafts: in the glue section the activities are presented by professional folk artists (Audronė Šlyterienė, Lina Užomeckienė), and the age of attenders is from kids till pensioners. That means, that the methods and the way it is presented is acceptable for all age groups.

Sticks section (Mečislovas Ežerskis) was available even for the course attender with dissability. The teacher showed him very simple example, more complex were too difficult for him. Rimantas[4] made small stick, which he could whistle, and then turned to other activities: went to traditional Church folk singers group, where only one woman was not very satisfied with this attender. But the teacher showed great tolerance, and tried to keep all the students together. Sometimes there are misunderstandings in the course and similar feasts, when people are seeking great professionality. But in folk courses and feasts simplicity is also needed. In Kelmė there are all age groups, and even people with dissabilities: and the teachers must be very patient, and they are. In the year 2010 I met disable women who was attending course very energetically. She has seeing dissability, but in the courses she finds activities for her. Also in these courses you don‘t need to read: for example, in *kanklės* section lecturer Aušra Vilimaitė-Karyznienė teaches to play and sing *kanklės* without any paper. “In the traditional culture, singing in the evening, in the village feasts, nobody used sheet of paper, neither do we”, explained teacher in the year 2011[5].

That is the great difference from metal festivals, because there mostly young people arrive, and not so many disable people, and very few old people come.

[4] Rimantas agreed to reveal his identity and that he is dissable.

[5] *Ethnic Music Revival Movement in Lithuania from 1960s to 2010s,* VP1–3.1–ŠMM–07–K-01-061 archive, Kristina Apanavičiūtė records. Diaries and audio recordings of 2011.

And the activities for kids in open air festivals are not prepared, mostly counting on young and middle aged listeners. Only in few festivals – such as *Velnio akmuo and Galapagai – Roko naktys* – there are many possibilities to play different games, what is very good for kids.

In other festivals there are not such possibilities, except *Mėnuo juodaragis*, which is well prepared for families with kids. But Kelmė summer courses has a character, that all the age groups are possible to participate, because of the fluent character of courses. In the evening after cources craft and musical classes, there are always evening programs: folk music concerts and evening dances. This part is loved also by all age groups. Dances section participants like to practice, what they have learnt during the classes; the attenders of other sections like to learn dances spontaneously, looking at dances section participants. In comparance, in festival *Kilkim žaibu* (Varniai), which is held in the Saint Jones feast time, evening folk singing programme is again like a concert, but not involving all the youth to sing together.

For example, very new folkrock section attracted mostly kids and teenagers, but also there was one teacher, attending classes together with kids. She also went to the shepherd's section, where the author of this paper leaded the section for very small kids. This active woman played with kids here, experimenting with all primitive and simple folk instruments. That shows, that people, who come to Kelmė courses, are very open minded, and not block themselves from new activities, if they appear.

Some teenagers, that were interviewed, confessed, that they took their guitars for fun, in order to play them after some classes. What did they plan to attend – they did not know. And they were surprised to find folk-rock section. "That is very cool and real for me," confessed one teenager from Kėdainiai, who came with him mother and 4 year old sister[6]. The little girl attended Pasturers educational section, with another little 4 years old girl and her mum. Mum leads stylized folk ensemble *Auštaras* in Kėdainiai, another mum is the leader of folk group in Grigiškės, Vilnius. One came after invitiation, another was attender of the very first courses many years ago. This second mum is from the movement *Romuva*, and she and her coleagues from the folk ensemble came with open hearts, and joined many activities. She attended *kanklės* class, and liked, that her little girl found activity prepared special for small kids.

[6] *Ethnic Music Revival Movement in Lithuania from 1960s to 2010s,* VP1–3.1–ŠMM–07–K-01-061 archive, Kristina Apanavičiūtė records. Diaries and audio recordings of 2013.

The activity for small children is very actual, as many parent cannot attend courses fully because of their small kids going everywhere with them is sometimes disturbing their studying. Normally the horns and other instruments section is leaded by musicologist Arūnas Stankus. I leaded group for children for two reasons: first, that Stankus didn's come, second – there was an idea to work with very small children, and I succeed.

Mostly boys like to attend this section of horns, and also older participants – to make some whistle instruments, *skuduciai*. Children later get involved in folklore ensembles after such courses, and as Aušra Zabielienė stresses, "folklore ensembles are one of the most popular form of ethnoculture" (Zabielienė 2010: 13). That is why introducing into very primitive instruments is positive and useful for later personal development of kids.

Jotvos vartai – new ancient culture festival with open activities

In ancient feasts there are many activities represented, but mostly of war character. Only some activities of craft are open for visitors. You can try archery, cooking, try to mix some herbs if ancient medicine is represented.

But most of crafts are more of representative, artistic manner, and this could be changed: because people who are interested in ancient culture want to try one or another craft. The presentations as something special maybe is needed to create an atmosphere of ancient culture, but to attract people, to teach them something – this need also exists. That is why ancient feasts lack educational function, and remain more representational. The *Ecomenis* example could be used: there could be one activity, to attract people joining it, building something together. In *Jotvos vartai* open activities where ancient dance lessons, they were spectaculous. Every few hours some 40 people gathered near the stage, where played ancient music, and they learn to dance. It reminded me of Kelmė courses. So this example shows, that also ancient feasts can give broad spectre of education. Actually, these teachers of dance where not from Lithuania.

In the feast *Jotvos vartai* there is contemporary army of Lithuania representation, the brigade *Geležinis vilkas* represents guns and technologies. It is very good for kids and youth, as also there was a competition – to make creative photograph making photo on the techniques of army. In the year 2014 it was proposed to shoot 5 shots into ballons.

Organizers of this feast involved modern context into ancient, and that was very clever. After shooting with modern guns, it was not so scary to try archery.

So small mobile army town had also an educational function. There was an exibition of the soldiers, they presented guns and there was plenty of activities to enjoy. The brigade *Geležinis vilkas* is the elite of Lithuania army, and they where relaxed and created very positive atmosphere in the festival, many people visited their activities. It is good, that this representation has direct connection to a festival character – warfare feast, also army is a supporter by supplies to many festivals and feasts.

Metal festivals also have proposals for visitors

One festival, which represented lots of activities was metal festival *Velnio akmuo* in Anykščiai. One section – *Fourth Stage* – was for the young players. There was a competition, connected to ethnic culture – to play three folk songs in metal manner. The author of the idea Rimtautas Piskarskas is very keen on folk culture, and he used to play in folk group *Žalvarinis*. So from the first glance, it seams, there is no folklorism in metal festival, but even attenders of these festivals are the same as you meet in *Margos pievos* or *Mėnuo juodaragis* – people, who are interested in folk, rock and metal music, who love open air festivals.

There is even a joke among those listeners that they are compact small comunity, who attend almost all festivals in summer. And this is truth: if you meet some group, for example, bikers, in *Kilkim žaibu*, they are also there in *Velnio akmuo*. But the free bikers group from Aukštaitija later in summer choose other very local festival *Ont grindų* ("On the floor", that means 'total relax') and *Suvirintojai*, because those two festivals have no comercial face, and the tickets are more symbolic: 20 litas for entrance.

There were also the same *Fourth Stage* in the festival *Suvirintojai*, where young guitarists, singers could examine themselves, and *Musical Laboratory* could find some new talents. That is why very small festival, which is not popular, but has very cosy atmosphere, is useful for making musical culture more popular among young generation. *Menuo juodaragis*, making 'cosy festival' this year trying to return to the small and cosy festival character, but as it became comercial, it will never succeed because of amount of money, that are being held in the arms of organizers.

Alina, biker from Panevežys, states, that for her festivals *Suvirintojai* and *Ont grindų* are important because of the total relax and no stricked rules. Many rules have comercial festivals: you cannot have your drinks, but in the bar of the festival they don't offer you those, that you like. She thinks, that also not all people understand the manner some bikers relax. They are

group which call themselves *Hedonistai*, they like hedonism, and advertise this state of consciousness to other people in festivals[7].

Conclusions

It is concluded, that Kelmė summer courses cannot be closed, or collapse because of lack of attendance, because people search for living tradition, but not only nice fairy-tails about that. In Kelmė high scientific level lecturers come for education of courses participants, and in metal, rock festivals this activity is mere copy of the format of summer courses and lack methods and sources of scientific researches – except newly created festival *Margos pievos*, where lecturers from Vytautas Magnus university are being invited.

In the other festivals the main field of activity are craft yards, but there it is difficult to learn, because in the distant there play very loud music, and to teach playing *kanklės* or *skudutis*, even to tell some stories about ethnic musical instruments is practically impossible: teaching ethnic music is possible more in the morning and during the musical breaks.

As not only researcher, but as participant of some festivals, I can stress that.

Žemaitijas etnomūzikas un tradicionālo amatu vasaras kursi Ķelmē un metāla, folkroka, etnomūzikas un senās kara mākslas festivāli visā Lietuvā: kāda ir publikas izvēle?

Kristīna Apanavičūte-Sulikiene

Kopsavilkums

Rakstā tiek salīdzināti dažādi vasaras festivāli (*Kilkim žaibu*, *Margos pievos*, *Mėnuo juodaragis*, *Galapagai – Roko naktys*, *Velnio akmuo*, *Ont grindų*, *Suvirintojai* u. c.) un vasaras kursi Ķelmē; salīdzinājuma pamatā ir festivālu un kursu dalībniekiem piedāvāto pasākumu raksturojums. Aplūkota lielākā daļa vasaras brīvdabas festivālu Lietuvā; izskaidrota to ievirze un mērķi, kā arī šo sarīkojumu nozīmība etnomūzikas atdzimšanas kontekstā. Analizēti arī senās kara mākslas festivāli (*Jotvos vartai*, *Dzīvās arheoloģijas*

[7] *Ethnic Music Revival Movement in Lithuania from 1960s to 2010s,* VP1–3.1–ŠMM–07–K-01-061 archive, Kristina Apanavičiūtė records. Diaries and audio recordings of 2014.

dienas Ķērnavā, senās dzīres Traķos, Viļņā un Nidā), parādot, ka lielākoties tajos norisinās ekspozicionāls, nevis aktīvi izglītojošs darbs. Izņēmums ir Alītas pilsētas festivāls *Jotvos vartai*; tas ietver dažus pasākumus, ko varētu piedāvāt skatītājiem.

Cilvēki Lietuvā vēl joprojām meklē etniskās kultūras popularizācijas veidus un reizēm atrod tos metāla un rokmūzikas festivālos, taču daži izvēlas arī vasaras kursus Ķelmē, kam piemīt lielāks pamatīgums. Rakstā parādīts, ka etnomūzikas un tradicionālo amatu vasaras kursos Ķelmē tiek uzturēti augsti zinātniskuma un izglītības standarti, lektori ir ļoti progresīvi domājoši cilvēki; šie kursi ir pieejami arī cilvēkiem ar īpašām vajadzībām.

Gadiem ritot, nedaudz mainījusies kursu ievirze; rakstā izskaidrots, kāpēc bija nepieciešama folkroka sekcija. Vasaras kursos ir gaidīti jebkura vecuma dalībnieki.

Turpretī brīvdabas festivāli, lai arī piedāvā atlaides cilvēkiem ar īpašām vajadzībām, pamatā orientēti uz specifiskām vecumgrupām. Iespējas aktīvi izpausties jauniem, talantīgiem cilvēkiem sniedz tikai nelielais *Suvirintojai* festivāls, kā arī *Velnio akmuo*, kas ir metālmūzikas festivāls: tā ietvaros notiek pasākums *Fourth Stage*, kur jaunie mākslinieki var parādīt savas spējas un sacensties dziesmu konkursos, un tajos piedalās arī etnomūzikas dziedātāji. Festivāls *Jotvos vartai* piedāvā iespēju spēlēt sitaminstrumentus, aizstājot dažādu grupu bundziniekus, pūst svilpes un apgūt viduslaiku dejas mākslu.

Secināts, ka vislabākais risinājums padziļinātai kāda etnomūzikas priekšmeta vai amata apguvei ir Ķelmes vasaras kursi; metāla, roka, popmūzikas un viduslaiku festivāliem ir tikai reprezentācijas vai muzejiska funkcija. Tādējādi pētījumam izvirzītā hipotēze ir pierādīta.

References

Apanavičius, Romualdas (2009). *Etninė muzika*. Kaunas: Žiemgalos leidykla

Apanavičiūtė, Kristina (2011). Kelmės žemaičių ir tradicinių amatų vasaros kursai: tradicijos ir modernumo dermės reiškinys. *Res Humanitariae* 9. Klaipėda: Klaipėdos universitetas, p. 145–167

Apanavičiūtė, Kristina (2012). Povilas Stulga's museum of Lithuanian folk instruments: Preserving and propogation of ethnic music and culture. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais* IV. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: Saule, 79.–92. lpp.

Apanavičiūtė, Kristina (2010–2014). Personal archive. Diaries and audio recordings

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

Balčytis, Eduardas (2012). *Muzikinio ugdymo labirintais*. Šiauliai: Šiaulių universiteto leidykla

Countryman, June (2014). Missteps, flaws and morphings in children's musical play: Snapshots from school playgrounds. *Research Studies in Music Education* 36 (1), pp. 3–18

Forlin, Chris (2013). Transitions for students with special educational needs. *Australasian Journal of Special Education* 37, Special Issue 01, July, pp. 1–3

Kalėdienė, Agnė (2013). Etninių simbolių raiška ir reikšmės jaunimo subkultūrinėse grupėse. *Groups and Environments* (*Grupės ir aplinkos*) 3. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, pp. 131–150

Kilkim (2014). www.kilkimzaibu.com [accessed Juny 1, 2014]

Motuzas, Alfonsas (2008). *Tytuvėnų bernardinų vienuolyno kalvarijų maldynas ir giesmynas*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas

Motuzas, Alfonsas (2012). *Šermeniniai Žemaičių Kalvarijos kalnai*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas

Peleckis, Mindaugas (2011). *Lietuvos rokas*. Vilnius: Mintis

Rinkevičius, Zenonas (2002). *Muzikinis mąstymas ir jo ugdymas mokykloje*. Klaipėda: Klaipėdos universitetas

Stepulis Pranas (2003). *Kanklės*. Sudarė ir papildė Lina Naikelienė. Vilnius: UAB Petro ofsetas

Strimaitis, Justinas (2007). *Kanklininko prisiminimai*. Kaunas: Naujasis lankas

Tarnauskaitė-Palubinskienė Vida (2009). *Kanklės lietuvių etninėje kultūroje*. Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas

Thudertale (2014). http://www.thundertale.com/en/the-band [accessed Juny 1, 2014]

Vėlius, Norbertas (2012). *Baltų mitologija iš sakalo skrydžio*. Parengė Pranas Vildžiūnas. Vilnius: Aidai

Zabielienė, Aušra (2010). *Folkloro ansambliai dabartinėje Lietuvoje: etnologinis aspektas*. Vilnius: Lietuvos istorijos institutas

The Dissemination of the Concepts of Ethnic Culture in Alternative Music Festivals in Lithuania (*Mėnuo juodaragis* and *Kilkim žaibu*)

Master of Ethnology **Ingrida Šlepavičiūtė**
Doctoral student at Vytautas Magnus University, Kaunas

Mėnuo juodaragis (*Black-Horned Moon*, hereafter *MJR*) and *Kilkim žaibu* (*Strike with Thunder*, hereafter *KŽ*) are exclusive alternative music festivals in Lithuania, in which much attention is paid to the revival of ethnic culture of various forms. Due to the fact that the mentioned festivals are usually organized by people who do not belong to the state institutions, they can be viewed as an alternative not only to commercial popular music, but also to the ethnic culture revival movement, which is supervised and coordinated by the state system. In Lithuania, the term 'Ethnic culture' can be used to name the traditional (folk) culture or as a synonym for all of the national culture (Kalnius 2008: 39). In this article, the term is used in a broad sense, i.e. to identify the entire national culture, both archaic and modern. The term 'Ethnic music' is used as a synonym for traditional (folk) music.

This article **aims** to compare the revitalizing elements of ethnic culture and other forms of expressing ethnic identity (not only ethnic music, but also other additional activities); to analyse how the processes of dissemination and interception of ethnic culture concepts proceed in two different festivals. The article is based on the emic thought categories of informants (ordinary visitors and main organizers of festival).

The methods: participatory observation, interviews and comparative analysis.

The research results reveal that the archaic pre-Christian era music, Baltic, Indo-European culture and historical past are emphasized in both festivals. However, organizers and audience have different concepts about the authenticity of ethnic music performing in festivals.

This research was carried out while implementing the project *Ethnic Music Revival Movement in Lithuania from 1960s to 2010s* (2011–2015, *Vytautas Magnus University*). The research was funded by the *European Social Fund* under the *Global Grant Measure* (No. VP1-3.1-ŠMM-07-K-01-161).

Key words: ethnic culture, festival, revival movement, folklore, alternative music, archaic ethnic music.

Presentation of the festivals: similarities and differences

MJR festival of independent post-folk, alternative music and contemporary Baltic culture is in its 17th year of life. One of the goals of the festival is to "represent the heritage of pagan tradition" and the terms like 'Baltic culture', 'Pagan tradition' used in the official festival's website[1] refer to *MJR* creators' orientation to pre-Christian Baltic culture revival. The additional cultural activities, which are offered for the audience at the festival, are based on the same ideology. For example, traditional crafts (such as sash weaving, silver casting, fur processing) are demonstrated and taught at the festival. Historical reconstruction clubs participate in *MJR* frequently and imitate Baltic tribal fights. The festival also includes art workshops, folk tale and song evenings for children, performances, camping, environmental campaigns, lectures, exhibitions, film reviews, interactive art projects, dance evenings and rituals. The audience is exhorted to participate in various ancient and contemporary games, such as an open archery tournament, a match of Lithuanian *Ritinis* (or *Ripka*) game, football and volleyball tournaments and so on.

Kilkim žaibu is an annual festival of the ancient traditions and heavy metal music, which will be held for the 15th time this year. Already four years the festival consists of two parts: *Žaibas* (*Lightning*) programme for heavy metal music (especially black and pagan metal) and *Rasos* (*Solstice*) programme for archaic ethnic music, ancient Baltic traditions and crafts. Besides the folk and metal music scenes, Baltic tribes and medieval fights are performed, ancient crafts (such as bone working, silver casting, making pots of clay and so on) are demonstrated, various games and competitions (such as spear throwing contest, men's and women's song contest, bear drinking competition, Vikings' football) are played, dances are danced and songs are sung until the very morning. National costumes of different Lithuanian regions were demonstrated, antique motorcycles' exhibition and fire show programme once was performed at the festival, too. According to the main organizer and ideological leader of the festival Daividas Kurlis, there would be more additional activities at the festival if they are funded. In this case, the festival

[1] The official *MJR* website: http://www.mjr.lt/XVI/en/mjr-en [accessed April 17, 2014].

gets partial funding (for example, from *Norwegian Embassy*) for famous metal groups' performances, meanwhile folklore and crafts are usually just a fad of organizers themselves, paid from their own pockets. At the same time, *MJR* is co-financed by the Ministry of Culture of the Republic of Lithuania, other cultural institutions, the Department of UNESCO Cultural Management at Vilnius Academy of Arts, various enterprises, media outlets and private persons. We can only guess that *MJR* receives greater funding because of the greater diversity of musical genres (from folk rock to electronic and experimental music). *KŽ*, in its turn, is focused on music of one genre, namely, metal, which is less popular than other music styles.

Comparing the two festivals we see that both are similar by being associated with pre-Christian culture and historical past, both seek for inspiration in their Baltic or even Indo-European roots. In official *MJR* website it is claimed that *MJR* "is a creative think-tank for Baltic world-view and aesthetics"[2]. However, the tradition here is understood as a living phenomenon: "Festival ideology and content are connections with ancient Baltic culture. Not a museum-piece propagation, but discovery, reminder, revival, domestication of archaic spiritual values and remaining rudiments in current conditions and shapes" (Giedraitis 2008: 74). In turn, *KŽ* organizers present themselves as innovators, who are trying to connect two different subcultures and music genres: history re-constructors and alternative music lovers, the elements of archaic ethnic culture and heavy metal music for the first time in Lithuania. Mixing of such different ideologies and cultures is justified by the fact that "out of all contemporary music genres, it is the metal music lyric that uses historical topics most often. Among the cultivators of this genre, there are plenty of developers, seeking inspiration from their ancestral heritage, local history, mythology, ancient faith"[3].

Although united by some of the ideas, the festivals have some fundamental differences. In both events, ethnic music is combined with musical styles of different directions. The organizers of *MJR* identify festival's music styles as ranging from ethno, neo-folk, post-folk, tribal and gothic to ambient, industrial, intelligent dance music (IDM), rock/metal, and avant-garde. They differ but have the same direction, direct or indirect relations with the ancestral tradition: "Different generations, nations, ideas, genres and styles, but a

[2] The official *MJR* website. http://www.mjr.lt/XVI/en/mjr-en [accessed April 17, 2014].

[3] The official *KŽ* website: http://www.kilkimzaibu.com/en/kilkim-zaibu [accessed April 17, 2014].

single feeling and one enchanting rhythm of the Earth"[4]. *KŽ* focuses on the ideological harmonization of archaic folklore and pagan/ black metal music. In contrast to the harmonious world of *MJR*, this festival focuses on ancestral past fights, historical wars, the priority is given not to lyrical and mysterious but rather loud and militant music: "We do not want sleepy emotions, *Žaibas* is the fiery, emotional event, […] which is hot, it must contain many things. It is as short as a real lightning"[5].

The concepts of ethnic culture and music according to organizers and visitors of the festivals

Tamara E. Livingston highlighted basic ingredients common to all ethnic music revival movements. Probably the most important of them are 'core revivalists', individuals or small groups of people, who generate new ideas and other groups of followers which who form the basis of a revivalist community (Livingston 1999: 69). She also comments that: "Although there is a core ideology that revivalists are aware of, many choose to ignore it, […] or to modify it to suit their own needs and desires" (Livingston 1999: 73). We are interested in the question, how does the process of the dissemination and interception of the festival ideas happen in our case? Do organizers of the festivals, as ideas generating individuals and the audience as the ideas accepting followers, share the same concepts about ethnic music and culture?

In response to comment about ethnic music performed in festival 'impurity' and efforts to modify it, in order to attract the widest possible circle of listeners the main *MJR* organizer Ugnius Liogė said that "people, who are playing here, create such music because they love it. They're doing it with all their heart. No one, I think, tries to artificially modernize and add, for example, some kind of rap elements in order to attract people"[6]. As we see in others Liogė's statements in public space, the 'pure' ethnic (folk) music is not the aspiration of *MJR*. It is much more important that music and creation

[4] The official *MJR* website: http://www.mjr.lt/XVI/en/mjr-en [accessed April 17, 2014].

[5] The interview with the *KŽ* organizer Daividas Kurlis. February 26, 2014, Siauliai. Interviewers: Ingrida Šlepavičiūtė, Eglė Savickaitė.

[6] February 24, 2012: Vilnius Book Fair. The presentation of the journal *Liaudies kultūra* and the conversation about the issues of contemporary culture. Participants: Dainius Razauskas, Dalia Rastenienė, Ingė Lukšaitė, Vykintas Vaitkevičius, Ugnius Liogė.

would be familiar to man and reflect a living rather than a bookish tradition: "The basis of festival is music, which has direct or indirect relations with folklore or just associates with it, or probably has some elements of folklore, i.e. meanings, feelings, deep essence" (Giedraitis 2008: 74). However, we note that every year the festival includes 'purer' folk music. According to the organizer, it does not intersect with the post-folklore trend of the festival: "Even the 'real' folk group is essentially a post-folk phenomenon. In its essence, post-folklore denotes the path and the direction of music which has evolved from the ethnic traditions" (Giedraitis 2008: 78). However, the audience may think otherwise. For example, the frequenter of *MJR* and *KŽ* festivals Vytenis thinks that almost 80 percent of ethnic music performances, which appear in these festivals, are performed authentically. On the other hand, the fellow justifies those interpretations of ethnic music that are performed in professional manner. He thinks the excellent example of this kind of music is a well-known group in Lithuania *Skylė*. He also believes that a contemporary listener can be intrigued by pure folklore through a variety of ethnic music interpretations[7]. On the contrary, other *MJR* spectator Arijus does not see the authenticity of music played at the festival, though he thinks *MJR* is the highest level pos-folklore event in Lithuania. He also ambiguously evaluates forms of modernized ethnic music: "This is partially good because this music attracts young people who are not interested in folklore, but on the other hand, it distances from people who are looking for natural folklore roots"[8]. Different opinions about *MJR* mentioned previously are unified by the idea of the third respondent: "Such an event as *MJR* expands the world-view. This is not something real as it was in old times, but if it brings spiritual benefit for people or something good for the soul, it is amazing"[9]. Despite the different concepts of authenticity, festival participants unanimously appreciate the festival as a positive phenomenon of alternative culture.

There are no precise statistic data, but the author's participatory experience shows that a large part of *KŽ* visitors come to the festival specifically to the 'metallic' part of the programme. A similar idea was developed during the interview with Daividas Kurlis. According to him, "people come to the

[7] The interview with the *MJR* and *KŽ* visitor Vytenis. December 16, 2011, Kaunas. Interviewers: Ingrida Šlepavičiūtė, Eglė Savickaitė.

[8] The interview with the *MJR* visitor Arijus. December 10, 2011, Vilnius. Interviewer Ingrida Šlepavičiūtė.

[9] The interview with an *MJR* visitor (anonym). August 6, 2011, Vilnius. Interviewer Eglė Savickaitė.

festival to see famous artists, famous metal bands. They do not need any crafts or folklore, but if the festival includes these things, people show interest in it". However, the organizer sees a positive educational mission here: "It is a good thing. A person, who comes to the musical event, receives minimal knowledge about folklore and crafts additionally"[10]. The festival visitor Mindaugas also confesses that the event is chosen because of his favourite style of music. One more important fact for him is that the festival attracts many like-minded people: "The audience, which mainly comes there, is the same like me. […] There I meet a lot of acquaintances"[11]. One can assume folklore is just a supplement to the metal music scene in *KŽ* festival. The situation is perhaps slightly changing since the date of the festival was combined with the *Rasos* holiday. According to the organizers of the festival, "the calendar celebration of Summer Solstice pushed the festival into the space of ethnic culture treasures"[12].

Although, one of the main tasks of *KŽ* is to unite the ethnic theme with the stylistics of metal music, the organizer Kurlis doubts if the modernized forms of folk songs (folk metal, folk rock, etc.) can be called ethnic music: "The elements of ethnic culture are only additives in metal music. This is the music, in which certain symbols are used and which enliven this kind of art"[13]. Daividas admits that he understands ethnic music very strictly: "I understand the ethnic [music] as an old, archaic […]. I feel sympathy only for the pre-Christian period, because I feel that in this place we have fewer deposits of foreign cultures yet"[14]. However, due to the lack of archaic ethnic music's artists in Lithuania and the Baltic region and due to the commitment to complete the *Rasos* programme, post-folk groups also are invited to the festival.

Robert H. G. Burns thinks that "when folk songs are adapted for performance in rock settings, the result establishes a particular identity for folk music at that time […] new performance practices become a further part of the folk music continuum, which includes a process of continuation that

[10] The interview with the KŽ organizer Daividas Kurlis. February 26, 2014, Siauliai. Interviewers: Ingrida Šlepavičiūtė, Eglė Savickaitė.

[11] The interview with the KŽ visitor and metal music lover Mindaugas. December 10, 2011, Vilnius. Interviewers: Ingrida Šlepavičiūtė, Eglė Savickaitė.

[12] The official KŽ website: http://www.kilkimzaibu.com/en/kilkim-zaibu [accessed April 17, 2014].

[13] The interview with the KŽ organizer Daividas Kurlis. February 26, 2014, Siauliai. Interviewers: Ingrida Šlepavičiūtė, Eglė Savickaitė.

[14] Ibid.

contributes to growth in music's popularity" (Burns 2012: 165), "while on the one hand its identity remains intact" (Burns 2012: 164). Nevertheless, *KŽ* organizers also see some kind of links between metal music and ethnic culture. Such an idea is presented in the official website: "We will show you that metal music also can be familiar to the nature, therein you can feel a connection with the past. After all, musical instruments changed, but people remained the children of the same earth"[15]. However, the audience's opinion on what could be called "ethnic music" splits into several different camps. The *KŽ* visitor Vytenis divides ethnic music performing groups into three categories: "The first groups perform the authentic ethnic music, the second ones perform ethnic music slightly mixed with another style, and the third adds ethno music elements to their own music"[16]. The metal music lover Mindaugas understands ethnic music unambiguously: "It is just an old (at least a hundred years old) Lithuanian folk songs". On the other hand, this kind of music is not acceptable for him, so he rather listens to ethnic music interpretations, i.e. folk metal groups' songs[17]. The third respondent does not consider that modernized forms of folklore can be named ethnic music in general, according to her: "It is only music of a certain era [...] Lithuanian folk songs"[18]. Despite the informants' different concepts of ethnic music, everybody agrees that metal music and ethnic music have certain common points of view. Are there any performers of some musical genre, who pay much attention to the historical past and seek inspiration from mythology, folk songs, and customs?

According to Owe Ronström, "If once folk music was connected to the agricultural calendar, now trough festivals, it is connected to the calendar of leisure industry and mass tourism" (Ronström 2001: 13). Despite the growing number of visitors at the festivals every year, the organizers do their best to avoid the influence of commercial processes. The *KŽ* leader Daividas Kurlis argues that *Rasos* date was chosen not for commercial benefit, but because all the other summer weekends were occupied: "It feels like some kind of

---

[15] The official *KŽ* website: http://www.kilkimzaibu.com/en/kilkim-zaibu [accessed April 17, 2014].

[16] The interview with *MJR* and *KŽ* visitor Vytenis. December 16, 2011, Kaunas. Interviewers: Ingrida Šlepavičiūtė, Eglė Savickaitė.

[17] The interview with the *KŽ* visitor Mindaugas. December 10, 2011, Vilnius. Interviewers: Ingrida Šlepavičiūtė, Eglė Savickaitė.

[18] The interview with *KŽ* visitor anonymous girl. December 10, 2011, Vilnius. Interviewers: Ingrida Šlepavičiūtė, Eglė Savickaitė.

force pushed us there, but when we got there, it seemed that we were in our place and we had been there all the time"[19]. In this way, a celebratory festival time gives meaning to the ideological harmonization of archaic ethnic customs and metal music. Meanwhile, the well-established date of *MJR* (the last weekend of summer) has become traditional itself, because it is recurrent from year to year. In order to avoid mass popularity, every four years the mini *Juodaragis* version is organized, "as festival's break of some kind, reloading and the possibility for new, large and cosy dreams"[20].

Conclusions

The creators of *MJR* and *KŽ* festivals seek inspiration in the archaic Baltic traditions. This is particularly reflected in the additional cultural programs, which are organized beside the music scenes. The archaic ethnic music, post-folk and other contemporary styles of music are performed at both festivals, however, the historical past is viewed through different emotional veil. At *MJR* it is the harmonious rhythm of the earth, a mysterious relation between man and nature, the cycle of the seasons. At *KŽ* it is militant and noisy sounds, masculine energy and honourable ancestors' fights.

Although the ideas of *MJR* creators attract more and more people every year, the organizers and the visitors have different concepts of the authenticity of ethnic music. The most important thing for the organizers is that the music, which sounds at the festival, would be based on the deep layer of ethnic traditions, whereas the festival visitors often strictly distinguish between archaic ethnic music and modern folk forms.

Folklore is merely a spice in the main menu of the metal music for a typical *KŽ* festival visitor. Maybe, it is because the festival organizers and frequent metal music fans understand ethnic music purely as old folk songs of certain era. On the other hand, the elements of ethnic music, the symbols of mythology and the historical past of the nation, which are frequently glorified in heavy metal music, relate this musical style to ethnic culture much more closely than any other musical style.

---

[19] Interview with the *KŽ* organizer Daividas Kurlis. February 26, 2014, Siauliai. Interviewers: Ingrida Šlepavičiūtė, Eglė Savickaitė.

[20] The official *MJR XVII* website: http://www.mjr.lt/XVI/en/mjr-en [accessed April 17, 2014].

Etnokultūras jēdzienu izplatīšana Lietuvas alternatīvās mūzikas festivālos (*Mėnuo juodaragis* un *Kilkim žaibu*)

Ingrīda Šlepavičūte

Kopsavilkums

Mėnuo juodaragis (*Melnraga mēness*, turpmāk *MM*) un *Kilkim žaibu* (*Satriekt ar pērkonu*, turpmāk *SP*) ir īpaši alternatīvās mūzikas festivāli Lietuvā, kuros liela uzmanība pievērsta dažādiem etnomūzikas žanriem. Ņemot vērā, ka šos festivālus parasti organizē ar valsts institūcijām nesaistīti cilvēki, tos var uzskatīt par alternatīviem ne tikai attiecībā pret komerciālo populāro mūziku, bet arī pret valsts iestāžu uzraudzīto un koordinēto etnomūzikas atdzimšanas kustību.

MM ir neatkarīgs mūsdienu Baltijas kultūras un alternatīvās mūzikas festivāls, kurā pārstāvēts pagāniskās tradīcijas mantojums, postfolka mūzikas strāvojumi un postmodernās mūzikas avangards. Festivāls sniedz iespēju iepazīt dažādus Baltijas un ārzemju mākslinieku priekšnesumus, senus rituālus, lekcijas un filmas, izstādes, tradicionālo amatniecību, ekomākslas projektus, interaktīvas mākslas projektus; tā ietvaros notiek spēles, deju vakari, pārgājieni u. c. pasākumi. *SP* ir festivāls, kurā apvienoti visekstrēmākie rokmūzikas žanri (pagānu metāls un melnais metāls) ar seno folkloru. Apmeklētājiem tiek demonstrētas viduslaiku cīņas, dažādas sacensības un spēles, seni arodi, uguņošana, seni motocikli. Baltijas pagātnes redzējums atklājas gan muzicējot, gan iesaistot skatītāju dažādos pasākumos.

Raksta mērķis ir salīdzināt etnomūzikas atdzimšanas formas un citas etniskās identitātes izpausmes (arī ārpus mūzikas jomas) un analizēt, kā notiek etnokultūras jēdzienu izplatīšana un uztvere divos minētajos festivālos. Rakstā aplūkotas ēmiskas respondentu (parastu apmeklētāju un festivālu organizētāju) viedokļu kategorijas.

Pētījuma rezultāti atklāj, ka *MM* un *SP* festivālu veidotāji meklē iedvesmu senās baltu tradīcijās, vēsturiskajā pagātnē. Etnomūzika, postfolka stils un citi mūsdienu mūzikas stili ir pārstāvēti abos festivālos, tomēr vēsturiskā pagātne tiek uztverta emocionāli atšķirīgi. Pretstatā *MM* harmoniskajai pasaulei, *SP* festivāla uzmanības centrā ir senču pagātnes cīņas, tiek vilktas paralēles starp mūziku un karu, folkmūziku un metālmūziku.

Festivālu organizētājiem un auditorijai ir dažādi uzskati par etnomūzikas atskaņojuma autentiskumu. *MM* organizētājiem vissvarīgākais ir tas, ka mūzikas pamatā ir dziļš etnisko tradīciju slānis, turpretim festivāla apmeklētāji bieži vien krasi nošķir seno etnomūziku un mūsdienu folkmūzikas

žanrus. Vienlaikus jāatzīst, ka tipiskam *SP* festivāla apmeklētājam folklora ir tikai piedeva galvenajam – metālmūzikai. Iespējams, tā ir tāpēc, ka festivāla organizētāji un metālmūzikas fani uzskata etnomūziku tikai par senu, noteiktam vēstures periodam raksturīgu tautasdziesmu kopumu.

Atslēgvārdi: etnokultūra, festivāls, etnomūzikas atdzimšanas kustība, folklora, metālmūzika.

References

Burns, Robert G. H. (2012). *Transforming Folk. Innovation and Tradition in English Folk-Rock Music*. Manchester and New York: Manchester University. http://www.manchesteruniversitypress.co.uk/uploads/docs/BurnseBookproof.pdf [accessed March 13, 2014]

Giedraitis, Liudvikas (2008). Kas gi – Mėnuo Juodaragis? Liudviko Giedraičio pokalbis su festivalio "Mėnuo Juodaragis" organizatoriumi Ugniumi Lioge. *Liaudies kultūra* 6 (123), p. 74–80

Kalnius, Petras (2008). Etninės kultūros samprata Norberto Vėliaus darbuose. *Tautosakos darbai* XXXVI, p. 37–50

Livingston, Tamara E. (1999). Music revivals: Towards a general theory. *Ethnomusicology* 43 (1). Chicago: University of Illinois Press, pp. 66–85. http://www.jstor.org/stable/852694 [accessed April 28, 2014]

Rönstrom, Owe (with contributions by Krister Malm and Dan Lundberg, 2001). Concerts and festivals: Public performances of folk music in Sweden. *The world of music* 43 (2+3), pp. 1–18. http://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:419623/FULLTEXT04.pdf [accessed April 21, 2014]

II. MŪZIKAS UN MUZIKOLOĢIJAS VĒSTURE

Отражение Вильнюсской церковной музыки первой половиныXIX века. *Книга нот семинарии* – содержимое и многоязычие

Dr. art. **Лайма Будзинаускене**
Руководитель Кафедры истории музыки Литовской академии музыки и театра, научный сотрудник Института исследований культуры Литвы

Церковная музыка XIX века в Литве все еще остается не до конца исследованной и обсужденной. О ней мы узнаем из уцелевших рукописей, музыкальных источников, других архивных документов, свидетельствующих о церковной музыке и ее окружении того времени. Только они позволяют нам реставрировать историю церковной музыки Литвы и Вильнюса.

В первой половине XIX века музыкальная жизнь в Вильнюсских церквях была очень активной и разносторонней – здесь музицировали и песнопевцы григорианского хорала, и вокально-инструментальные капеллы. Прекрасными музыкантами и разносторонним репертуаром славились Вильнюсский Кафедральный собор, костелы Св. Казимира, Св. Йоаннов и другие. О них уже написано немало трудов (Budzinauskienė 2007, 2011 и другие статьи автора). Но все еще остаются такие костелы и коллективы, о которых известно очень мало. Знания о них расширили бы общую картину церковной музыкальной жизни Вильнюса, стало бы возможным проводить больше исследований собирательного характера. Один из них – костел Св. Георгия и рядом с ним находившийся монастырь. Увы, архивы пока скупятся на исчерпывающую информацию о музыкальной жизни в стенах костела, о коллективе, выступавшем во время обрядов, трудившихся здесь людях. Стимулом для поиска информации явилось находка *Книги нот семинарии*[1], ставшей первым шагом в

[1] *Quattuor Libri Cantu figurali* [...]. Национальная библиотека Литвы имени Мартинаса Мажвидаса, Отдел музыки, инвентарный номер 05/23610, 05/23681. Авторство названия рукописи – *Книги нот семинарии* – принадлежит автору статьи.

сторону исследования музыкальной жизни костела Св. Георгия и семинарии. Хотя эта рукопись и не раскрывает (да и не может раскрыть) детальной картины музыкальной жизни в костеле Св. Георгия, данный материал своими бесценными деталями заполнит белые пятна в истории Вильнюсской церковной музыкальной жизни. Цель этой статьи – ознакомить читателей с найденной рукописью.

Книга нот семинарии была найдена в костеле Св. Георгия. Сейчас уже некоторое время это бывший костел – хранилище книг и рукописей, действующее с 1945 года, где можно найти книги на литовском, польском, русском, французском языках, на иврите и идиш. Книги в костеле появились после Второй мировой войны. Жители Вильнюсского края и других местностей, а также работники культуры забирали все уцелевшие рукописи и книги у измученных войной и закрытых культурных организаций, домов сосланных людей, еврейского гетто, церквей и приносили их в костел Св. Георгия. Как раз в то время костел и стал хранилищем книг, приютившим под своей крышей множество разных изданий и рукописей. Значительная часть их лежала в огромных кипах по краям костела, ими попирались стены, тяжелым грузом лежали они на алтаре и органах... Лишь позднее книги были аккуратно разложены по полкам и в последние десятилетия по чуть-чуть приводились в порядок.

Костел Св. Георгия – первый монастырь кармелитов старой регулы в Литве, основанный еще в начале XVI века. Основателем монастыря стал канцлер Великого Княжества Литовского, Вильнюсский воевода Николай Радзивилл (*Mikalojus Radvila*, 1470–1521). Этот костел он построил в знак благодарности Господу за победу, которую в том же году одержал в бою с татарами. Есть сведения, что монастырь имел большой архив и богатую библиотеку, состоявшую из свыше 2000 томов, а рядом с монастырем действовала коллегия[2].

Первый костел Св. Георгия был возведен в готическом стиле, но пожар 1749 года разрушил его почти до фундамента. Спустя несколько лет, по инициативе воеводы Новопрудского Юрия Радзивиллы (*Jurgis Radvila*, 1721–1754) костел был отстроен в стиле позднего барокко.

От основания монастыря кармелитов старой регулы прошло почти 300 лет, когда в 1797 году костел Св. Георгия вместе со зданиями мона-

[2] *Senosios Vilniaus diecezinės kunigų seminarijos istorija*. http://www.seminarija.lt/index.php?id=15 [просмотр 11 ноября 2013].

Костел Св. Георгия в Вильнюсе

стыря был передан духовной семинарии[3]. Костел Св. Георгия для духовной семинарии был не первым домом – сначала семинария находилась рядом с дворцом епископов, позднее, в 1774 году, в бывшем новициате иезуитов на улице Св. Игната. Неясно, почему семинария переехала в помещения монастыря кармелитов, но известно, что здесь она действовала до окончания Второй мировой войны.

Вильнюсская семинария упоминается и в вводном тексте представляемой рукописи – *Книги нот семинарии*:

«Четыре многоголосные книги музыкального пения и одна [книга] по хоралу были начаты писать в марте 1828 года, и в декабре того же года насовсем переданы миссии внутреннего сообщества Вильнюсской семинарии. В книгах – различные мессы, гимны, антифоны благословения, вечерние антифоны, вечерни и много других произведений. Труд Мартинаса Зебровскаса»[4].

Короткое описание набора нот показывает, что книга напрямую была связана не только с общественностью духовной семинарии, но и с местом, где была найдена – костелом Св. Георгия. В 1828 году, когда была написана рукопись, в монастыре костела Св. Георгия уже 30 лет действовала духовная семинария, являвшаяся собственником этой книги. Не-

[3] Семинария в Вильнюсе была основана в 1582 году, после подписания епископом учредительного акта Вильнюсской диоцезной семинарии. Так была создана первая духовная семинария и вторая после Вильнюсского университета высшая школа в Великом Княжестве Литовском. Семинарией руководили иезуиты, в то время стоявшие во главе всего образования Литвы.

[4] *Quattuor Libri Cantu figurali* [...]. Национальная библиотека Литвы имени Мартинаса Мажвидаса, Отдел музыки, инвентарный номер 05/23610, 05/23681, с. 3. Перевод с латыни – автора.

ясно, при каких условиях *Книга нот семинарии* почти 200 лет хранилась до наших дней, кто и как часто ею пользовался[5].

Вероятно, *Книга нот семинарии* была собранием из четырех или больше отдельно переплетенных книг. Пока удалось найти только два собрания нот для вокальных голосов – второго вокала и баса (*Canto secundo, Basso vocale*). С учетом специфики произведений, вероятно, что существовало еще несколько книг – инструментальных партий или органного аккомпанемента. Страницы книги пронумерованы чернилами с обеих сторон – всего 309 прошитых страниц, обложки из толстого картона, серо-коричневого цвета. Углы, как и спинка книги, обтянуты кожей. Сохранились все четыре кожаных шнурка, соединяющих обложки. На обложке, на фоне другого цвета – вклейка в форме сердца с названием партии (*Basso vocale* или *Canto secundo*), исполненная черным чернилом. В спинке нанесено клеймо *Внутренняя семинария* (*Seminaryi ynterni* – на польском языке) и год – 1828.

В начале и в конце *Книги нот семинарии* имеются два текста: первый – короткое содержание книги на латыни (обсужден выше), второе – рассказ на польском языке о Вильнюсском потопе, принесшем много вреда городу:

«Необыкновенные ливни 1828 года: ужасные бури в июне и июле привели к большому подъему воды в реках Вилии (Нерис) и Вилняле. О таком потопе не помнили даже старейшие жители. Ботанический сад, бульвары у подножья горы Замка и Арсенала были так сильно затоплены, что из Антоколя в Вильнюс и из Вильнюса в Антоколь перебирались на лодках, начиная с викариата до самого замка Зайковского. Дубы вырваны с корнями, здания – одни целиком с крышами, другие разрушенные – плыли по реке Нерис. Склады древесины, находившиеся высоко на набережных, были смыты. За считанные дни было разрушено сообщение с другим берегом реки Нерис. Глубоко уважаемый Анджей Клонгевич[6], администратор Вильнюсской епархии, заслуженный профессор Вильнюсского университета, обратился ко всей диацезии с просьбой молить о заступничестве и поститься, чтобы Господь Бог отдалил суро-

[5] В 2010 году книга подверглась реставрации (была очищена от пыли, налета, плесени) в Центре концекрации и реставрации библиотеки Мартинаса Мажвидаса в Вильнюсе.

[6] *Andrius Benediktas Klongevičius* (*Andrzej Benedykt Kłągiewicz*,1767–1841) – епископ виленский в 1839–1841 годах, профессор Вильнюсского университета.

вое наказание, грозившее последним несчастием. Смытые или сгнившие хлеба и сено предвещали год невиданной дороговизны и рост числа рекрутов. Война с турками тоже требовала много расходов и несколько раз больше рекрутов. Все это происходило при власти Николая I, Императора всея Руси. Святейшая мать императора Мария Федоровна в конце того же года покинула наш мир. Оплакана всеми любимая за щедрую благотворительность и исключительное внимание к бедным»[7].

Очевидно, что *Книга нот семинарии* была написана рукой не одного переписчика: писание в рукописи менялось целых пять раз. Ноты в некоторых произведениях по-разному помечены черточками, зачеркиванием, поправками, дополнены небольшими текстами, другими замечаниями на полях. Рядом с одним песнопением видна надпись, указывающая на время исполнения песнопения – «В субботу после мессы» (*Sabatto in Msza*)[8]. Зафиксированная памятка в нотах такого характера указывает на то, что набор нот на самом деле применялся в практике.

В *Книге нот семинарии* фигурируют шесть фамилий: первая из них стоит под вводным текстом – Мартин Зебровский (*Martin Zebrowski*), а также рядом с произведениями *Гимн Св. Винценту* № 8 и Месса № 3 До мажор (на польском языке). Можно предположить, что Зебровский был композитором обоих произведений, переписчиком и составителем данной книги, а также, возможно, и руководителем капеллы костела Св. Георгия и семинарии. Это не было бы странно: руководители церковных капелл Вильнюса XIX века нередко были в то же время композиторами и переписчиками нот (Budzinauskienė 2007). Другие имена неизвестных лиц, которые можно встретить в *Книге нот семинарии* – это Франциско Селесио (*Francisco Selesio*), Зигмунт (*Zygmunt*), Рулевич (*Rulewicz*). Вероятно, эти фамилии, записанные в начале произведений, обозначают их авторов. В отличие от последних фамилий, еще две другие, встречаемые в рукописи, хорошо известны. Они фигурируют рядом с более крупными произведениями – польскими мессами. Это композиторы Карол Курпинский (*Karol Kurpiński*, 1785–1857) и Йозеф Эльснер (*Józef Elsner*, 1769–1854). Оба они – выдающиеся представители польского музыкального романтизма, обогатившие его не только созданными произведе-

[7] *Quattuor Libri Cantu figurali* [...]. Национальная библиотека Литвы имени Мартинаса Мажвидаса, Отдел музыки, инвентарный номер 05/23610, 05/23681, с. 309. Перевод с польского языка – автора.

[8] Там же, с. 56.

ниями, но и как великие личности, сыгравшие важную роль в развитии музыкального образования Польшы и Литвы того времени. В популярной музыкальной литературе Эльснер представлен в первую очередь в роли учителя и композитора, но его биография рассказывает о большем (Kosińska 2006). Композитор сначала учился медицине в Вене, но, прервав студии, встал на путь музыканта. В городском театре чешского города Брно он играл на первой скрипке, позднее дирижировал оркестром театра Львова (Украина). В то же время он писал симфонии, свои первые оперы на немецком, польском языках, сочинял церковную и камерную музыку. В 1799 году Эльснер вернулся в Польшу (Варшаву) и стал одной из самых ярких фигур музыкальной жизни того времени – дирижировал в оперном театре, издавал музыкальную газету, писал критические статьи, работал учителем, учредил несколько школ, а также консерваторию, в которой учился один из самых знаменитых его учеников – Фредерик Шопен (*Fryderyk Chopin*, 1810–1849).

Для истории польской и литовской церковной музыки Эльснер важен тем, что воспитал целый ряд композиторов, творчество которых в течении XIX века доминировало в репертуаре церковных капелл Вильнюса и Литвы – среди них, например, Адальберт Данковский (*Adalbert Dankowski,* 1760–1814; Budzinauskienė 2011: 63).

В *Книге нот семинарии* можно найти Мессу Соль мажор опус 34 Эльснера, написанную в 1825 году для четырехголосного хора и оркестра (Kosińska 2006). Ту же самую мессу, наряду с произведениями других композиторов, мы находим и в другом архиве Вильнюса – в фонде рукописей Вильнюсского университета[9]. Эта рукопись попала сюда из доминиканского костела и капеллы монастыря Забял (Беларусь). Водяные знаки на рукописи датируются 1837 годом. Несколько музыкальных рукописей Эльснера мы находим и в фонде Вильнюсского кафедрального собора[10]. Данный факт подтверждает, что композитор был известен в городе Вильнюсе и его окрестностях, а его композиции часто исполнялись в костелах во время обрядов.

Очень мало информации имеется о церковном творчестве композитора Курпинского, известного творца светской музыки. Из списков

[9] *Missa in G* [...]. Манускрипт. Библиотека Вильнюсского университета, Отдел рукописей, фонд 45–153.

[10] *Vilniaus kapitulos fondas* [...] [Фонд Вильнюсской Капитулы – ф. 43]. Библиотека Литовской академии наук имени Врублевских, Отдел рукописей.

произведений видно, что он написал шесть месс, реквием, ораторию и несколько песнопений (Kosińska 2006). Но остается неясным, действительно ли Месса № 4 Ре мажор из *Книги нот семинарии* принадлежит Каролю Курпинскому. Надо вспомнить, что в XIX веке местные композиторы фамилиями известных творцов часто пользовались как гарантом того, что их произведения будут исполнены (Budzinauskienė 2007: 29).

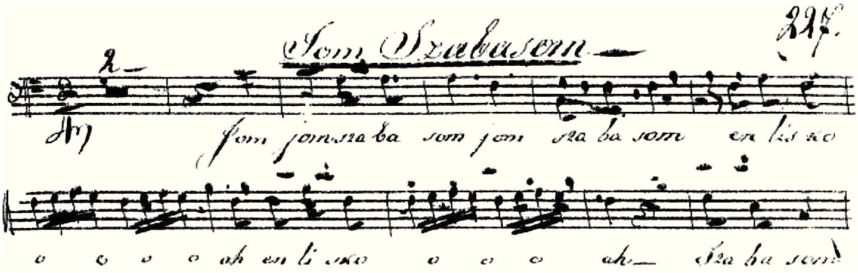
В *Книге нот семинарии* – различные произведения церковных жанров. В вводном тексте упомянуты некоторые произведения, составляющие рукопись: «разные мессы, гимны, антифоны благословения, вечерние антифоны, вечерни и много других произведений»[11]. В рукописи действительно много произведений более крупных и мелких форм, которые в *Книге нот семинарии* представлены без определенного порядка. Также произведения можно разделить по жанру. Вот несколько моментов: вечерни – вечерняя часть цикла литургических часов, начинаются с вводной формулы *Deus in auditorium*, по завершении которой поются псалмы с антифонами; в *Книге нот семинарии* их находим десять, и все они анонимны, написаны в одной тональности – Фа мажор. Другой интересный жанр – гимны (одно из важнейших христианских песнопений, чаще всего прославляющее или возвышающее Бога); в *Книге нот семинарии* они почти все на латыни и имеют одну общую черту – идентичное название *Гимн Св. Винцента и Паула.*

Но самое большое внимание стоит обратить на то, на каком языке написаны тексты музыкальных произведений *Книги нот семинарии*. Разнообразие языков – одно из самых интересных свойств рукописи: в ней находим произведения на латыни, польском языке, по одному на русском и иврите. Произведение на иврите – миниатюрная песенка *Йом Шабосон* (*Iom Szaboson*)[12]. Можно предположить, что эта композиция небольшого объема (произведение на одну страницу) записана латинскими письменами «со слуха» (пример 1).

---

[11] *Quattuor Libri Cantu figurali* [...]. Национальная библиотека Литвы имени Мартинаса Мажвидаса, Отдел музыки, инвентарный номер 05/23610, 05/23681, с. 3.

[12] *Quattuor Libri Cantu figurali* [...]. Национальная библиотека Литвы имени Мартинаса Мажвидаса, Отдел музыки, инвентарный номер 05/23610, 05/23681, с. 227.

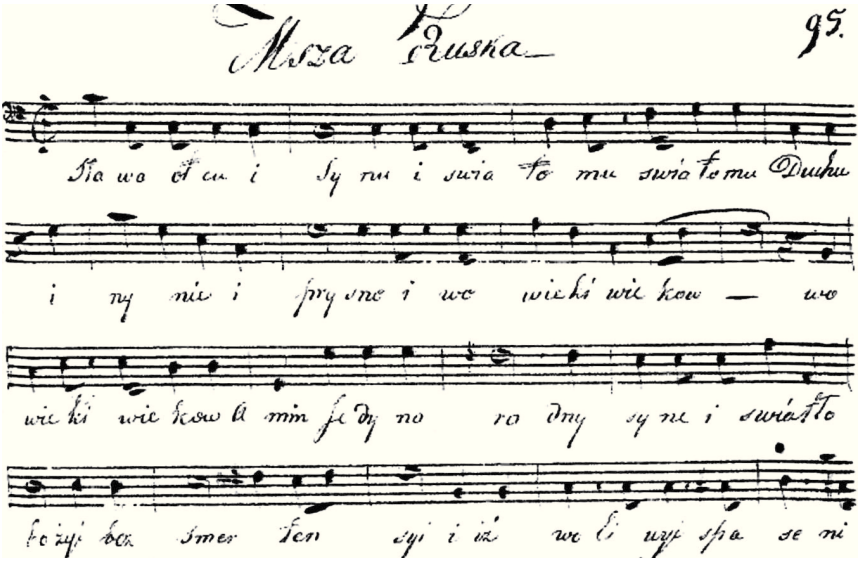


Пример 1. ***Йом Шабосон* (*Iom Szaboson*), тт. 1–12. *Quattuor Libri Cantu figurali* [...], с. 227**

Другой уникальный фрагмент рукописи – месса на русском языке, где текст также записан «со слуха» латинскими письменами. *Русская месса*[13] – единственное произведение в *Книге нот семинарии* на русском языке (пример 2). Как и произведение *Йом Шабосон*, эта месса особенна тем, что нашла свое место рядом с множеством латинских и польских произведений. *Русская месса* в *Книге нот семинарии* не могла появиться без причины. Наверняка, такое применение нескольких разных языков было актуально не только для музыкальной жизни Вильнюса за стенами костела, но и в стенах церкви. Итак, появление месс на русском языке в собрании нот могло быть обусловлено как социальными, так и практическими факторами музыкального исполнения, традициями обрядов и литургии, на которые повлияло окружение Вильнюса первой половины XIX века.

Рассматривая эту мессу как музыкальное произведение, выявляются черты, которые характерны и для других композиций рукописи. Форма этой мессы такая же, как и форма латинских месс – строфическая, а по своей структуре она также относится к группе *ordinarium missae*. В мелодике баса всех частей мессы особенно часто встречаются речитативные мотивы, но присутствует и движение мелодии по устойчивым ступеням (пример 2, тт. 1–8).

[13] *Quattuor Libri Cantu figurali* [...]. Национальная библиотека Литвы имени Мартинаса Мажвидаса, Отдел музыки, инвентарный номер 05/23610, 05/23681, с. 95.

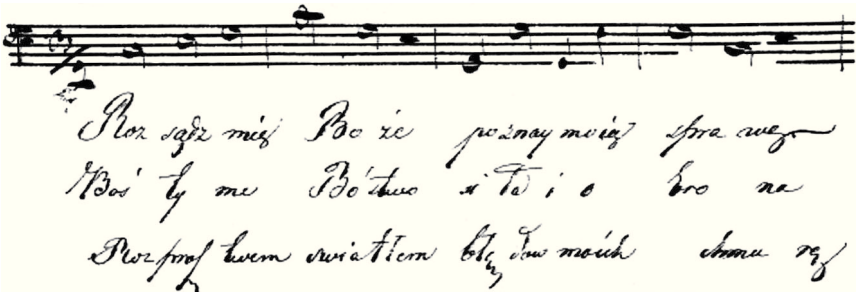


Пример 2. ***Русская месса* (*Msza Ruska*) До мажор, тт. 1–16. *Quattuor Libri Cantu figurali*... 1828, с. 95**

Эти два произведения – *Русская месса* и *Йом Шабосон* – среди других нашли свое место и не появились в *Книге нот семинарии* «просто так». Можно делать вывод, что данные композиции исполнялись и были своевременны.

Если разделять произведения по языку, без всякого сомнения, самую большую группу в *Книге нот семинарии* займут произведения, написаны на латыни – это мессы, реквиемы, гимны, вечерни и др. Если говорить о жанре месс, то стоит отметить, что самая большая их часть – также на латыни. Кроме того, в музыкальном смысле это самые крупные и распространенные циклы месс. К сожалению, авторы всех этих композиций остается неизвестными. Все латинские мессы по типу песнопений относятся к группе неизменных месс – *ordinarium missae*. Не такую многочисленную, но также богатую группу композиций, составляют произведения на польском языке – мессы, гимны, другие песнопения. В *Книге нот семинарии* имеется шесть польских месс. По сравнению с латинскими, польские мессы особенны тем, что известны авторы даже трех из них, и, вспоминая специфику церковной музыкальной жизни Вильнюса XIX века, наверняка они исполнялись чаще всего

(Budzinauskienl 2011). Кроме того, польские мессы, по сравнению с латинскими, отличаются своеобразной формой. Они тоже относятся к группе *ordinarium missae,* но польские мессы – куплетные, более близкие гимнам, когда та же мелодия при перемене текста повторяется несколько раз (пример 4). Благодаря такому соотношению текста и музыки, эти мессы было значительно проще исполнять. Партия баса во всех польских мессах двигается только по звукам тоники.



Пример 3. **Мартин Зебровский (*Martin Zebrowski*). Месса № 3 До мажор. Фрагмент *Kyrie*, тт. 1–4. *Quattuor Libri Cantu figurali*... 1828, с. 204**

Аспект формы важен и в разных частях польских месс, так как не во всех мессах он равномерен. Все части польских месс № 1–4 написаны в куплетной форме (т. е. с припевами), за исключением *Sanctus* (строфическая форма). В мессе № 5 строфическая форма появляется в части *Agnus Dei*, а все части мессы № 6 сочинены исключительно в куплетной форме.

Выводы

- Главные источники церковной музыки первой половины XIX века в Литве и Вильнюсе – уцелевшие рукописи, музыкальные источники, другие архивные документы, свидетельствующие о церковной музыке и среде того времени.
- Стимулом для поиска информации о коллективе, выступавшем во время обрядов в костеле Св. Георгия в Вильнюсе, была находка *Книги нот семинарии*.
- *Книга нот семинарии* – особый пример рукописных нот, поражающий, во-первых, своим объемом – 309 страниц. Переплетенной музыкальной книги такого объема среди рукописей Литвы и Вильнюса XIX века находить не доводилось.

- Невзирая на большой объем, большинство произведений рукописи – анонимны. Это также напрямую отражает тенденции репертуара церковных вокально-инструментальных капелл Вильнюса первой половины XIX века – важнее было произведение, а не его создатель или исполнитель. Несколько авторских произведений, встречаемых в *Книге нот семинарии,* также отвечают тенденции «моды» того времени в отношении выбора композиторов: среди них Мартин Зебровский (*Martin Zebrowski*), Франциско Селесио (*Francisco Selesio*), Зигмунт (*Zygmunt*), Рулевич (*Rulewicz*), Карол Курпинский (*Karol Kurpiński*) и Йозеф Эльснер (*Józef Elsner*).
- Исключительность *Книги нот семинарии* – многоязычие. Здесь встречаются тексты на латыни, польском, русском языках и на иврит. Было бы странно увидеть такое в книге католической церкви, но, вспоминая культурную, историческую и политическую ситуацию того времени, становится ясной причина. Эта книга – словно зеркало населения Вильнюса первой половины XIX века.

A Reflection of Vilnius Church Music of the First Half of the 19th Century. *Seminary's Sheet Music Book* – Contents and Language

Laima Budzinauskienė

Summary

In the 19th century, the churches of Vilnius hosted the performances of musical ensembles of varied composition: Gregorian chant groups, small vocal ensembles (with an organ accompaniment), multi-voice choirs *a cappella* and vocal-instrumental ensembles. The analysis of the sources leads to the conclusion that the activities of vocal-instrumental choirs and Gregorian chant groups prospered until the middle of the 19th century. It was determined by several reasons: on the one hand, the popularity and financing of ensembles reduced; on the other hand, the cultural climate and the artistic tendencies changed – the previous tendencies became out-dated, which naturally promoted the interest in new possibilities – specifically, multi-vocal choral singing.

The object of this paper is the Vilnius seminary's manuscript sheet music books, re-written in 1828. Vilnius seminary's books were found in Vilnius, in St. George church. It is not clear in what conditions they were kept for

almost 200 years, who and how much used them during this long period. In 2010, both books were restored in Lithuanian National Martinas Mažvydas Library's document restoration and conservation centre. On the first pages of the two surviving books – *Canto secundo* and *Basso vocale* – it is written that there were four of them (*Canto primo* and *Tenore* have not been found to date). Considering the specifics of the creations, its possible to assume that there was the fifth book, dedicated to the organ accompaniment, and maybe a few more, dedicated to the instrumental ensemble. At the end of the book – a memorable account about the flood which destructed Vilnius in 1828, written in Polish. It is possible to assume, that the whole book was dedicated to the memory of the horrible event and to the prayers for the future.

In the first half of the 19th century, in Lithuanian church choir repertoire there dominated the local composers' creations. This theme in various aspects was analysed in earlier scientific articles by the author. In the 19th century, the Lithuanian sacred choir repertoires consisted of compositions including various consistencies, genres and forms. The content of Vilnius seminary's book consists of liturgical compositions: masses, hymns, versicles, vespers and others. Most compositions are anonymous; only a few composer names have been found: Martin Zebrowski, Francisco Selesio, Zygmunt, Rulewicz, Józef Elsner and Karol Kurpiński. It is clear, that the authors (only with one exception) were the local creators or the composers of Polish origin. The originality of Vilnius seminary's book consists in the fact that in it the re-written compositions in four languages – Polish, Latin, Russian and Jewish (Hebrew) – are combined. It is a direct reflection of multilingual and multi-cultural Vilnius of the first half of the 19th century.

Key words: the 19th century, Vilnius, sacral music, Vilnius seminary's books, Józef Elsner, Karol Kurpiński.

Литература и иные источнки

Budzinauskienė, Laima (2007). Lietuvos bažnytinių kapelų vadovų ir narių kūrybinė veikla (XVIII a. pabaiga – XIX a. I pusė). *Menotyra. Studies in Art 14 (1), pp. 25–31*

Budzinauskienė, Laima (2011). Bažnytinės kapelos. *Bažnytinė muzika. Enciklopedinis žinynas*. Sudarytojas Jonas Vilimas. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, p. *56–65*

Cantionalis trium vocum [...]. Манускрипт. Национальная библиотека Литвы имени Мартинаса Мажвидаса, Отдел музыки, инвентарный номер 05/23658

Cypess, Rebecca. *The Music of the Synagogue Celebrates Both the Diversity and Unity of the Jewish People*. http://www.myjewishlearning.com/culture/2/Music/Synagogue_and_Religious_Music/Synagogue_Music.shtml [просмотр 23 апреля 2014]

Janocha, Michał (1998). *Missa in arte Polona: ikonografia mszy świętej w średniowiecznej i nowożytnej sztuce polskiej*. Wyd. 1. Warszawa: Wydawn. Krupski i S-ka

Kosińska, Małgorzata (2006). *Józef Antoni Franciszek Elsner*. http://culture.pl/en/artist/jozef-antoni-franciszek-elsner [просмотр 20 апреля 2014]

Kosińska, Małgorzata (2006). *Karol Kurpiński*. http://culture.pl/pl/tworca/karol-kurpinski [просмотр 20 апреля 2014]

Matwiejuk, Kazimierz Ks. (2011). Język narodowy w liturgii. *Liturgia Sacra* 17 (1), s. 37–51

Missa in G [...]. Манускрипт. Библиотека Вильнюсского университета, Отдел рукописей, фонд 45–153

Senosios Vilniaus diecezinės kunigų seminarijos istorija. http://www.seminarija.lt/index.php?id=15 [просмотр 11 ноября 2013]

Summit, Jeffrey (2000). *The Lord's Songs in a Strange Land. Music and Identity in Contemporary Jewish Worship*. New York: Oxford University Press

Sutkowski, Stefan (2004). *The History of Music in Poland: 1750–1830. The Classical Era*. Warszaw: Sutkowski Edition

Vilniaus katedros muzikos komiteto posėdžių protokolų knyga [...] [Книга Комитета музыки в Вильнюсском кафедральном соборе, 1823–1864 гг.]. Манускрипт. Библиотека Литовской академии наук имени Врублевских, Отдел рукописей, фонд Вильнюсской Капитулы, инвентарный номер f43-19679

Vilniaus kapitulos fondas [...] [Фонд Вильнюсской Капитулы – ф. 43]. Библиотека Литовской академии наук имени Врублевских, Отдел рукописей

Quattuor Libri Cantu figurali [...]. Национальная библиотека Литвы имени Мартинаса Мажвидаса, Отдел музыки, инвентарный номер 05/23610, 05/23681

Музыкальная культура Гомеля конца XVIII – начала XX века в контексте влияний европейской культуры

Dr. art. **Елена Куртенок**

Старший научный сотрудник художественного отдела музея государственного историко-культурного учреждения «Гомельский дворцово-парковый ансамбль»

История второго по величине и значимости административно-политического и культурного центра Беларуси – города Гомеля – перешагнула 870-летний рубеж. Сегодня его художественное наследие, традиции и творческий потенциал составляет весомую часть белорусской культуры, в том числе музыкальной в ее академической ветви. На протяжении столетий своего развития она соприкасалась с культурными феноменами России, Литвы, Польши, Украины, а также Западной Европы.

Особенностью культурно-исторического формирования Гомеля конца XVIII – первой половины XIX века, отражающей его региональную специфику, является развитие города «в русле европейской культуры Нового времени» (Морозов 1997: 35). Социокультурной доминантой процесса явилась аристократическая среда – деятельность передовых представителей русского дворянства, личностей, входивших в государственную элиту своего времени: Петра Александровича и Николая Петровича Румянцевых и Ивана Федоровича Паскевича. В отличие от представителей высшего сословия западных территорий Беларуси, например, Огинских (*Агінскіх*), Сапег (*Сапегаў*), Радзивиллов (*Радзівілаў*), Тышкевичей (*Тышкевічаў*) и др. – носителей литовской культурной традиции – Румянцевы и Паскевич были репрезентантами русского светского искусства, а также искусства аристократических резиденций, ориентированных на западноевропейские художественные ценности.

Дворцово-усадебная культура аристократии в Гомеле стала формироваться с конца XVIII века. В 1775 году Екатерина II пожаловала «местечко» фельдмаршалу П. А. Румянцеву (1726–1796) – талантливому военачальнику, герою русско-турецкой войны. При нем в Гомеле началось строительство дворца (1777), который явился одним из лучших примеров классической дворцовой палладианской постройки не только в Беларуси, но и в Российской империи и Польше. После смерти П. А. Румян-

цева город перешел во владение к его сыну, государственному канцлеру России и меценату – Н. П. Румянцеву (1754–1826), «со вступлением которого в управление, для местечка открылась новая эра» (Жудро 1911: 18). Именно при нем Гомель становится «одним из культурных центров Российской империи» и «уникальным явлением не только для Беларуси, но и для всей Европы» (Морозов 1997: 135).

Уже к началу XIX века на месте небольшого «местечка» появляется регулярно распланированный и застроенный в стиле классицизма город со всеми характерными для него административными, хозяйственными функциями и соответствующей общественной дифференциацией. Как следствие, социально развитая среда способствовала появлению музыкального социума и расширению границ музыкальной действительности города.

Наряду с созданием архитектурно-парковых ансамблей, коллекционированием произведений искусства, собиранием библиотек жизнь в дворянской усадьбе включала в себя занятия музыкой и театром. Музыкальные гостиные являлись обязательной частью усадебного дома: играли музыканты-любители и профессионалы-виртуозы (Лепская 1995: 75). Именно аристократическая среда представляла и поддерживала художественную, в том числе музыкальную культуру, проявляющуюся в любительском музицировании, организации концертно-гастрольной деятельности в городе и меценатстве.

Многие начинания Н. П. Румянцева в области социально-культурного развития города были продолжены и И. Ф. Паскевичем. В истории Гомеля князь Паскевич (1782–1856) стал третьим после графов П. А. Румянцева и Н. П. Румянцева владельцем, который занимал высокое место в государственной иерархии своего времени. Как и Румянцевы, князь Паскевич покровительствовал развитию города до самой смерти. И хотя он действовал в новых исторических условиях (время правления Николая I отмечено насильственным внедрением на территории белорусских земель русского языка и русской культуры), им были сохранены, во-первых, меры, направленные на экономическое и культурное процветание Гомеля; во-вторых, благотворительность (поощрение науки и искусства) (Морозов 1997: 132).

Развитие сфер музыкального образования и исполнительского искусства в городе в первой половины XIX века связано с организацией музыкальной школы и оркестра. Начало их функционирования явилось следствием официального запрета на территории Беларуси деятельности ордена иезуитов, который до конца XVIII века значительно влиял на

процесс распространения «универсальных, канонических западных форм обрядности и соответствующих музыкальных традиций, на развитие музыкального образования и воспитания в Беларуси» (Довнар-Запольский 2003: 353).

По сведениям исследователя Александра Коротеева, в гомельском костеле, наряду с церковной утварью, сохранились музыкальные инструменты (2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, литавры и т. д.), а также ноты – 22 марша, 21 симфония, 9 увертюр, 27 литаний, 3 *Stabat Mater*, 2 мессы и др. (по описи 1822 г.). В 1830 году решением Могилевской римско-католической консистории было открыто музыкальное учебное заведение, целью которого являлось разностороннее музыкальное образование (Коротеев 1987: 70). В оркестре обучались игре на всех музыкальных инструментах, входящих в его состав. Для этого осуществлялась закупка необходимого инструментария и нотного материала. Так, в 1833 году для оркестра были приобретены: «симфонии Гайдна (*Haydn*), Враницкого (*Wranitzky*), Каливоды (*Kalivoda*), Каминского (*Kamieński*), Кюффнера (*Kuffner*), Риса (*Ries*), Ромберга (*Romberg*); увертюры Моцарта (*Mozart*), Бетховена (*Beethoven)*, Вебера (*Weber*), Шпора (*Spohr*), Феска (*Fesc*), Шнайдера (*Schneider*); мессы Бауэра (*Bauer*), Бюглера (*Bügler*), Антонолини (*Antonolini*), Волетти (*Voletti*), Гайдна (*Haydn*), Гуммеля (*Hummel*), Эйслера (*Eisler*); оперы Земяновского (*Ziemianski*), Саккини (*Sacchini*); сочинения, написанные специально для духового оркестра: «Марш» Х. Эббе (*H. Ebbe*) на девять инструментов, «Марш» Й. Кюффнера (*J. Kuffner*) на 16 инструментов» (Коротеев 1987: 72).

Таким образом, в исполнительской практике оркестра прослеживается присутствие западноевропейских (австрийских, немецких, польских и чешских) музыкальных традиций второй половины XVIII – начала XIX века.

Активная концертная деятельность коллектива, которая в большей степени носила прикладной характер (обслуживание религиозных обрядов и праздников, выступление на балах, многочисленных торжествах и официальных церемониях, участие в театральных постановках), способствовала развитию исполнительского искусства учащихся, приобретению ими профессиональных навыков. Вместе с тем, в городе зарождались концертные формы оркестрового исполнительства. Разнообразные выступления требовали варьирования состава оркестра, а также расширения его исполнительских и художественных возможностей за счет введения струнных смычковых инструментов. Поэтому обучение в музыкальной школе было поставлено таким образом, что почти все исполнители

в равной степени владели навыками игры на нескольких инструментах. Например, «А. Каминский играл на кларнете, скрипке и альте, Я. Оношко – на флейте и скрипке» (Коротеев 1987: 73).

Таким образом, функционировавшие в 1830-х годах в Гомеле музыкальная школа и оркестр способствовали развитию исполнительского искусства городских музыкантов, что явилось основой расширения и обогащения концертной практики, освоению музыкального опыта, накопленного в европейской инструментальной музыке.

К середине XIX века на белорусских землях сформировалась довольно значительная группа музыкантов-концертантов, вышедших из разных социальных слоев, мастерство которых находилось на весьма высоком уровне:

«Иван и Михаил Подобедовы – из крепостных, Теофиля Юзефович, Антон Абрамович, Михаил Гузиков – из разночинной среды [...], на путь профессиональной деятельности становятся некоторые дворяне (Игнатий Помарнацкий, Наполеон Орда, Станислав Монюшко, Флориан Миладовский)» (Капилов 2000: 15).

Белорусские музыканты начинают занимать ведущие позиции в крупнейших оркестрах России и других стран, проводят гастроли по всей Беларуси, проникая даже в глубокую провинцию и содействуя подъему там музыкальной культуры. Так, в 1840–1850-х годах в Гомеле побывали минский композитор и пианист Флориан Милодовский, минский скрипач и композитор Михаил Ельский, гродненский органист, композитор и певец Иван Глинский, могилевский дирижер Л. Скрабецкий, гродненская скрипачка Теофилия Юзефович, слуцкий скрипач Иван Помарнацкий и ряд других известных белорусских музыкантов. В это же время в городе осуществлял активную концертную практику и был популярен «скрипач-любитель Иван Крушевский, который стоял во главе музыкальной жизни города». В его репертуаре были фантазия Анри Вьетана на темы из оперы Алексея Верстовского *Аскольдова могила* и романс Александра Алябьева *Соловей*. «Концерты проходили в залах дворянского и купеческого клубов, а также в гимназии и на площади» (Бандарэнка 1980: 4).

Во второй половине XIX века в силу демократизации общественных отношений, интенсивного экономического и социально-культурного развития города наблюдается уменьшение влияния светской знати на художественную жизнь Гомеля, взаимодействие и взаимопроникновение ранее достаточно ограниченных сословных уровней культуры и, как следствие, широкое распространение музыки в обществе. При этом

качественно иной становится структура музыкальной культуры города: открываются частные музыкальные школы, в общеобразовательных учебных заведениях преподаются музыкальные дисциплины, расширяется сеть музыкальных магазинов, появляются общедоступные концертные и театральные залы; усиливается роль профессионально подготовленных музыкантов в развитии исполнительского искусства, форм и способов распространения музыки, образования и критики.

Характеризуя уровень развития белорусских городов во второй половине XIX века, известный белорусский этнограф Павел Шпилевский (*Павел Шпілеўскі*) в *Путешествии по Полесью и белорусскому краю* писал:

«Я встретил в некоторых домах журналы и газеты не только русские, но и французские. Там говорили о Гоголе, Жуковском, Диккенсе, и я порадовался такому успеху образования в Беларуси [...]. Не менее знакома и музыка. Я сам был свидетелем, как играли в одном доме только что вышедшие партитуры "Пророка", "Риголетто" и бесчисленные мелкие пьески» (Шпилевский 1992: 79).

В это же время в усадьбе Паскевичей и в городской среде получила распространение одна из европейских форм музыкальной жизни – домашнее и салонное музицирование, домашние концерты.

Музыкальные гостиные наряду с картинными галереями, парадными столовыми и бальными залами являлись обязательной частью усадебного дома (Лепская 1995: 75). Такая гостиная существовала и во дворце Паскевичей. Согласно *Описью наличности Гомельского замка* за 1892 и 1910 года, во дворце находились различные музыкальные инструменты и нотный материал. Так, в *Большом кабинете* князя были размещены: «пианино механическое ореховое фабрики *Debain* в Париже», к нему – «шкаф ореховый с пятью выдвижными полками, заключающих 20 ящиков пьес к механическому пианино», «рояль концертный орехового дерева в семи октавах фабрики *Bösendorfer*»[1]; в *Красной гостиной* – «орган орехового дерева большой с застекленными дверцами фабрики *Wiest in Wien*», привезенный И. Ф. Паскевичем в конце 1840-х годов из Варшавы, «три шкафа орехового дерева, заключающих 24 музыкальных вала к органу», «орган красного дерева с 6 валами», «пианино палисандрового дерева фабрики *Hölling et Spangenberg*, *Lutz-Leipzig* с двумя бронзовыми вызолоченными бра для свечей», «орган-пианино палисандрового де-

[1] *Опись наличности Гомельского Замка Светлейшего князя Варшавского графа Ф. И. Паскевич*, сост. в 1891–1892 годах. Хранится в Музее Гомельского дворцово-паркового ансамбля. Фонд 9, дело № 1, с. 80.

рева с 17 регистрами фабрики *Debain a Paris*»[2], «фисгармония маленькая ножная», «пианино фабрики *M. Wette et Jöhne* с электрическим двигателем», к нему – «шкафчик с 27 нотами»[3]. В комнате № 13, именуемой в описи *театр*, также находился «рояль из орехового дерева фабрики Лихтенталя»[4]. Эта комната предназначалась для проведения любительских музыкально-театральных вечеров с участием хозяев и приглашенных гостей. Подобные вечера Паскевичи организовывали и в своем доме на Английской набережной в Петербурге. Кроме того, собрание книг и материалов по музыкальному искусству библиотеки Ирины Ивановны Паскевич – последней владелицы Гомельской усадьбы – свидетельствует о том, что она обладала тонким музыкальным вкусом и внимательно относилась к тому, что происходило в музыкальном мире различных стран.

Значительный рост территории города во второй половине XIX века и увеличение его населения вызвали развитие школьного просвещения в Гомеле, и это сыграло большую роль в распространении музыкальных знаний (Жудро 1911: 31). Преподавание музыки велось в мужской и женской прогимназиях (с 1897 года – гимназиях). Учащихся обучали церковному и светскому пению, давали знания нотной грамоты и возможность освоения музыкальных инструментов (Жудро 1911: 36). Фактологический материал, содержащийся в отчетах мужской прогимназии с 1866 по 1901 год, дает возможность проанализировать систему и качественный уровень преподавания музыки, проследить линию развития исполнительского искусства, его виды, формы и репертуарные предпочтения. Так, инструментальная (фортепианная и оркестровая) музыка была представлена популярными произведениями композиторов западноевропейской и русской школы, а хоровая – русской народной песней (Максимов 1901а: 45–68).

Следствием процесса демократизации общественных отношений в конце XIX – начале XX века стало возникновение в белорусских городах музыкальных объединений, при которых организовывались специальные учебные заведения, открывались читальни и библиотеки. Такими объединениями устраивались «музыкальные и симфонические вечера, лекции о жизни и творчестве великих композиторов и музыкантов,

---

[2] Там же, с. 155.

[3] Там же, с. 154–156.

[4] *Опись наличности Гомельского замка И. Паскевич за 1910 год.* Хранится в Музее Гомельского дворцово-паркового ансамбля. Фонд 9, дело № 2, с. 189.

концерты с участием местных и приглашенных исполнительских сил» (Капилов 2000: 15). В Гомеле Музыкально-драматическое общество начало свою деятельность в 1909 году. Его создание и функционирование явилось свидетельством и средством расширения границ музыкальной культуры и искусства города. Перед его членами стояли следующие задачи: «а) содействовать жителям г. Гомеля и его уезда, любителям музыки и театра в развитии своих музыкальных и сценических способностей; б) развивать в местном обществе любовь к музыке и театру и интерес к произведениям изящной литературы» (Жудро 1911: 60–61). В объединение входили люди разного социального положения и уровня музыкальной подготовки (в нем состояли профессионалы и любители).

В городской периодической печати начала XX века (газетах *Полесская жизнь*, *Гомельская копейка*) содержатся материалы, свидетельствующие о том, что развивающееся в это время силами местных музыкантов исполнительское искусство было представлено различными видами – вокальным, инструментальным и дирижерским. При Музыкально-драматическом обществе работал симфонический оркестр, составленный из профессионалов и любителей (дирижер Сергей Захарин). Оркестр можно было слышать на различных концертных площадках города. Анализ концертного репертуара выявил его художественную значимость. Программы включали лучшие произведения русских и западноевропейских композиторов: Третью и Пятую симфонии Людвига ван Бетховена, *Неоконченную симфонию* Франца Шуберта, ораторию *Илия* Феликса Мендельсона, фрагменты из оперы *Лоэнгрин* Рихарда Вагнера, произведения Александра Бородина, Михаила Ипполитова-Иванова, Петра Чайковского, Джакомо Мейербера (Бандарэнка 1980: 4). Симфонический оркестр сопровождал театральные постановки: «[...] бенефис театральной труппы Л. Колобова и спектакль “Гамлет” сопровождался оркестром под управлением С. Захарина» (Момос 1911: 3).

При Музыкально-драматическом обществе существовал хор, руководимый опытным хормейстером Николаем Эрликом. В концертах общества также принимали участие местные солисты – «пианисты И. Старобинский, Л. Московенко, Р. Равикович, скрипач З. Брук, Г. Певзнер, певец Иванченко, а также трио из скрипки, флейты и рояля (гг. Захарин, Вагнер и Роменский)» (Момос 1911: 3).

Участие в работе общества послужило отдельным его членам (Захарину, Брук, Певзнеру, Эрлику) основой для дальнейшей творческой и общественной деятельности, которая была продолжена после 1917 года

уже в новых историко-политических реалиях на профессиональной образовательной основе.

Выполняя задачу музыкального просветительства, члены общества формировали музыкально-эстетические вкусы жителей города. Значимый вклад в развитие музыкальной культуры и исполнительского искусства Гомеля внес Сергей Захарин (выпускник Варшавской консерватории). В 1907 году им был создан симфонический оркестр, а также первая в городе частная музыкальная школа. На страницах местной периодической печати (в газетах *Гомельская копейка*, *Полесская жизнь*) под криптонимами *С. З.*, *С. З-ѣ*, под псевдонимом *С. Златин* печатались его отклики на симфонические концерты, оперные постановки, выступления солистов. Был он и постоянным корреспондентом московского издания *Рампа и жизнь*, куда пересылал статьи о значительных событиях в музыкально-театральной жизни Гомеля (Мазанік 2006: 15).

Многогранность форм концертной жизни не могла не воздействовать на развитие профессионального музыкального образования. В Гомеле к 1911 году существовало несколько «профессиональных школ, состоящих в ведении Министерства внутренних дел», а именно: выше названная музыкальная школа С. Захарина (с 1907), фортепианные и скрипичные классы Бориса Розенблюма и Александровской (с 1908) (Жудро 1911: 34), фортепианные классы Рабеца[5] (*Гомельский театрально-музыкальный вестник* 1914: 3). Образовательный статус педагогов (Розенблюм окончил Лейпцигскую Королевскую консерваторию) и газетные рецензии позволяют судить о высоком уровне подготовки учащихся. Так, в сохранившемся отзыве газеты *Полесская жизнь* на концерт фортепианного класса Розенблюма пишется: «[...] номера, исполненные концертирующими, бисировались» (*Местная жизнь* 1910: 2).

Вместе с тем, были востребованы и частные уроки музыки. На страницах *Гомельского театрально-музыкального вестника*, найденного нами в краеведческом отделе Гомельской областной библиотеки, можно прочесть объявление о том, что «учитель музыки Елисаветградского духовного училища И. Нодельман дает уроки музыки: специально на скрипке и теория музыки. Желающие могут получить правильное музыкальное учение по методе Шевчика, или Санкт-Петербургской консерватории за 1-й и 2-й курс» (*Гомельский театрально-музыкальный вестник* 1914: 5).

Предлагается обучение игре на других оркестровых инструментах, составление любительских квартетов, а также уроки игры на мандолине

[5] Имена Александровской и Рабеца неизвестны.

и гитаре, составление оркестров мандолинистов и гитаристов. На страницах газеты *Полесская жизнь* также размещались частные предложения обучению музыке: «Окончившая Варшавскую консерваторию Эмилия Блянн, дает уроки музыки» (*Местная жизнь* 1911: 1).

Таким образом, развитие музыкальной культуры и искусства Гомеля с конца XVIII до начала XX века происходило на базе западноевропейского и русского художественного наследия. К началу XX века в городе сформировался и доминировал музыкально-профессиональный пласт культуры. Деятельность профессиональных музыкантов создавала и охватывала весь спектр музыкальных ценностей и видов жизнедеятельности – от исполнительства до педагогики, насыщая собой почти все социокультурные образования и обеспечивая их функционирование.

Musical Culture in Gomel at the Turn of the 19th/20th Century in the Context of Influences of the European Culture

Jelena Kurtenok

Summary

The present paper reviews the particular qualities of the formation and the development of musical culture in Gomel at the turn of the 19th/20th century that has a close link with the cultural phenomena of Russia, Lithuania, Poland, Ukraine and Western Europe.

The dominant sociocultural feature of the first part of the 19th century was the activity of Russian noble aristocracy – Piotr Rumyantsev, Nikolay Rumyantsev and Ivan Paskevich. They represented and supported artistic and musical amateur culture by organizing their concert tours in the city and patronship.

The performance of concert orchestra forms originated when Gomel musical school and orchestra had been organized in the 1830s. One can discover the presence of mid 18th through early 20th century musical traditions of Western and Central Europe, especially of Austrian, German, Polish, and Czech performers.

In the second part of the 19th century, due to the democratic relationship in the society, the nobility's influence on the artistic life of Gomel was decreasing, the bars that were previously limited became very popular in musical society then. The quality of musical culture of the city was also viewed: private musical schools were opened, music was taught in educational

institutions, musical stores were growing in number, public concert and theatre halls appeared, the role of professional musicians in performing, musical education and criticism became much stronger.

Parlour music and concerts that were common in Western society became popular in Paskevich estate and in city environment. According to the inventory cash of Gomel castle for 1892 and 1910, there were different musical instruments and materials in the palace. The significant increase of Gomel territory and its population promoted school education that encouraged the spread of musical knowledge. The teaching proceeded in male and female progymnasiums. Students were taught church and secular singing, and playing instruments.

The music and drama society appeared in Gomel in 1909. The main idea of its members was to form the citizens' aesthetic tastes. There was a symphonic professional and amateur orchestra (the conductor Sergey Zakharov). The analysis of its activities showed its artistic importance.

The variety forms of concert life affected the development of professional musical education. By 1911, in Gomel there were several professional musical schools; they were administered by the Ministry of Internal Affairs. Private lessons were also popular. The activity of professional musicians created and covered the entire spectrum of musical values and its types – from performing to teaching, enriching almost all socio-cultural forms and ensuring their functioning.

Литература и иные источники

Бандарэнка, Мікалай (1980). Гучала музыка... *Гомельская праўда*. 4. Кастрычнік

Гомельский театрально-музыкальный вестник: Еженедельник (1914). № 2. Хранится в Музее Гомельского дворцово-паркового ансамбля, КП 947

Довнар-Запольский, Мітрофан (2003). *История Белоруссии*. Минск: Беларусь

Жудро, Федор (1911). *Город Гомель: географическо-статистический очерк. Записки Северо-Западного отдела Императорского русского географического общества*. Вильно: Типография А. Г. Сыркина

Капилов, Александр, & Елена Ахвердова (2000). *Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков*. Минск: Институт современных знаний

Коротеев, Александр (1987). Из истории оркестра Гомельской музыкальной школы (1830–1840 гг.). *Вопросы культуры и искусства Белоруссии*. Минск: Минский институт культуры, с. 70–76

Лепская, Лия (1995). Театр и музыка в русской усадьбе. *Мир русской усадьбы: Каталог*. Москва: Авангард, с. 61–75

Мазанік, Вольга (2006). *Аркестравае выканальніцкае мастацтва Беларусі*. Мінск: БДУ культуры і мастацтваў

Максимов, Иван (1891а). *Двадцатипятилетие Гомельской прогимназии. Очерк состояния Гомельской прогимназии с 1866 по 1891 год*. Гомель: Типография Ш. А. Фриндланда

Максимов, Иван (1891б). *Отчет о состоянии Гомельской шестиклассной прогимназии в 1889/90 учебном году*. Гомель: Типография А. Подземского

Максимов, Иван (1901). *Исторический очерк состояния Гомельской гимназии с 1866 года по 1901 год включительно*. Гомель: Типография Ш. А. Фриндланда

Местная жизнь (1910). *Полесская жизнь*. 1 декабря

Местная жизнь (1911). *Полесская жизнь*. 14 марта

Момос (1911). О музыкально-драматическом обществе. *Полесская жизнь*. 22 декабря

Морозов, Владимир (1997). *Гомель классический. Эпоха. Меценаты. Архитектура*. Минск: Четыре четверти

Опись наличности Гомельского Замка Светлейшего князя Варшавского графа Ф. И. Паскевич, сост. в 1891–1892 годах. Хранится в Музее Гомельского дворцово-паркового ансамбля. Фонд 9, дело № 1

Опись наличности Гомельского замка И. Паскевич за 1910 год. Хранится в Музее Гомельского дворцово-паркового ансамбля. Фонд 9, дело № 2

Справочный сборник на 1915 год: «Гомель и его уезды». Гомель. Хранится в Музее Гомельского дворцово-паркового ансамбля, КП 979

Шпилевский, Павел (1992). *Путешествие по Полесью и белорусскому краю*. Минск: Полымя

Особенности локальной парадигмы формирования музыкального профессионализма на Беларуси XIX – начала XX века

Dr. art. **Галина Цмыг**
Старший научный сотрудник Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, доцент Белорусской государственной академии искусств

Музыкальная культура на территории современной Беларуси издавна развивалась в русле традиций *европейской музыкальной цивилизации*. Начало становления музыкального профессионализма на Беларуси уходит вглубь веков, а целостная система музыкального профессионализма была создана в советское время истории. В период, который стоит в центре нашего внимания, процесс формирования профессиональной музыкальной культуры имел особенности, определяемые спецификой музыкальной жизни, детерминированной, в свою очередь, известными сложившимися социоисторическими условиями[1]. В это время образовалась «особая художественная общность – региональное искусство, опирающееся на полилингвистическую и полиэтническую основу» (Кулешова 1990: 6).

Белорусские исследователи, обращаясь к теме истории музыкальной культуры на территории Беларуси XIX – начала XX века, постоянно подчеркивают ее высокий уровень, несмотря на сложную политическую ситуацию, связанную с цензурой, ограничивающей развитие национального искусства; делают акцент, по преимуществу, на истории открытия или бытования отдельных произведений; уточняют факты биографии деятелей музыкальной культуры; изучают музыкальные достижения и национальный элемент творчества авторов XIX века белорусского происхождения, уехавших за рубеж, где они «*ўзбагачалі мастацтва розных краін і народаў*»[2] (Дадзіёмава 2008: 409); выявляют национальные

[1] Назовем присоединение белорусских земель к России в конце XVIII века; две волны национально-освободительного движения и их подавление в 30-е и 60-е годы XIX века; общедемократический подъем начала XX века.

[2] В переводе – «обогащали искусство разных стран и народов». – *Г. Ц.*

истоки творчества известных польско-литовско-белорусских композиторов (среди них Наполеон Орда, Станислав Монюшко и др.)[3]. При всей значимости такого рода исследований актуальным видится рассмотрение генезиса, структуры, функционирования и логики развития региональной культуры, дающее представление о закономерностях существования *феномена академической музыки*[4] в Беларуси. Поэтому объектом нашего пристального внимания становится не столько сама музыка (композиторское творчество), сколько знание о специфике ее «бытия» – исполнительства.

Формирование профессионализма в сфере академической музыки обусловлено множеством факторов, среди которых выделим усвоение принципов музыкального мышления, музыкального языка, жанровой системы, исполнительской культуры и критериев художественности европейской музыкальной традиции. Мы предпримем попытку выявить важнейшую парадигмальную[5] составляющую формирования музыкального профессионализма на белорусских землях посредством проблематизации аспектов музыкальной деятельности в контексте социоисторических реалий исследуемого времени.

Источниковедческая база данной работы представляет собой широкий круг материалов. Нами были использованы две группы источников, которые взаимно дополняют друг друга в обеспечении фактической базы работы. Первую составили опубликованные документы и материалы из зарубежных архивов, вторую – найденные нами в отечественных архивохранилищах.

---

[3] Среди них исследования Ольги Дадиомовой, Александра Капилова, Николая Кузьминича, Галины Кулешовой, Елены Куртенок, Веры Прокопцовой, Виктора Скоробогатова, Бориса Ничкова, Нелли Мацаберидзе, Ольги Морозовой и др.

[4] «Академическая музыка, то есть музыка Высокая, элитарная, наследующая и продолжающая классические традиции, адресованная подготовленной публике, целью которой является создание художественного образа или системы образов» (Мдивани 2012: 234).

[5] В данном исследовании нами применяется понятие *парадигма* в самом общем значении, которое отличается от принятой в науке семантики Томаса Куна (Kuhn 1962). Мы трактуем его в русле концепции Александра Дугина как «обширный комплекс непроявленных установок, предопределяющих саму манеру понимания и рассмотрения природы реальности, которые могут в оформленном качестве порождать многообразные философские, научные, религиозные, мифологические и культурные системы и комплексы» (Дугин 2002: 40–42).

В современной беларусистике сосуществует несколько подходов к данной проблеме. Один из них – *этнический*, опирающийся на ареал распространения белорусского этноса, границы которого не совпадают с государственными. Другой – *исторический*, предполагающий включение в сферу исследовательского интереса исторические границы Беларуси соответствующего периода[6]. Третий, которого придерживаемся и мы, предполагает включение в поле научного интереса территорию современной Беларуси.

В недрах различных видов концертной практики (от салонного музицирования и ученических концертов до деятельности выдающихся гастролеров) и музыкального театра и на территории белорусских земель шел процесс формирования музыкального профессионализма, наиболее устойчивым дифференцирующим признаком которого является особый, профессионально ориентированный тип творческой деятельности. Формирование музыкального профессионализма отражено в следующих процессах музыкальной культуры, обеспечивающих основы профессионализма, опирающегося на академические традиции: *адаптация* (усвоение западноевропейских и русских художественных музыкальных традиций), *репродукция* (культивирование потребности повторять созданное в сфере академической музыки в прошлом) и *реадаптация* (актуализирующая художественный опыт данной культуры, направленная на восстановление утерянных в известных социоисторических обстоятельствах XIX – начала XX века ранее усвоенных художественных традиций). Обратимся к формам «бытия» академической музыки на белорусских землях исследуемого периода. Как наиболее значимые для становления профессиональной музыкальной культуры исследуемого региона, выделяются следующие направления: *концертно-просветительская и музыкально-общественная деятельность*; *музыкально-театральное и концертно-исполнительское искусство*; *выступления самодеятельности* и *музицирование просвещенного любительства*.

Концертно-просветительская и музыкально-общественная деятельность осуществлялась силами членов различных *музыкально-общественных объединений,* деятельность которых на терри-

[6] В интересующий нас период XIX – начала XX века административно-территориальное деление несколько раз изменялось. Так, это произошло в связи с включением земель Беларуси в состав России в результате трех разделов Речи Посполитой конца XVIII века, в результате которого пять белорусских губерний входили в состав Российской Империи.

ториях белорусских губерний большое значение приобрела с начала 80-х годов XIX столетия[7]. Широкий спектр осуществляемой деятельности определял их многопрофильность. Так, кроме работы специальных секций (например, хоровой или оркестровой, предполагающей организацию хора либо оркестра из членов общества), в этих организациях решались задачи, связанные с образованием (музыкальные классы), просветительством (создание библиотек и проведение лекций-концертов), исполнительской практикой (организация концертов, гастролей зарубежных исполнителей, вечеров отдыха) и др. Кроме музыкальных секций, в соответствии с уставом, предполагались и другие виды художественного творчества: литературного, драматического, художественного[8].

Процедура регистрации общественных объединений была весьма сложной. Особого внимания заслуживает тот факт, что для регистрации необходимо было привести устав в соответствие с существующим в России уставом Русского музыкального общества, организованного в 1859 году в Санкт-Петербурге по инициативе Антона Рубинштейна и при поддержке Великой княгини Елены Павловны, урожденной принцессы Вюртембергской, которые способствовали привнесению в Россию традиций немецких музыкально-общественных[9] и образовательных структур[10] (Юдина 2011). Деятельность прошедших государственную регистрацию музыкальных и многопрофильных общественных объединений постоянно контролировалась цензурой, а формы контроля фиксирова-

---

[7] Об этом свидетельствуют материалы городской хроники в периодических изданий того времени, среди которых выделяются *Минский листок*, *Минский голос*, *Минское слово*, *Могилевские губернские ведомости*, *Гомельский театрально-музыкальный вестник*, *Северо-западный край* и др.

[8] Так, например, *Минское общество любителей изящных искусств* (1898) имело не только музыкальную, драматическую и литературную, но и художественную секцию (*Национальный исторический архив Беларуси, фонд* 1416*,* опись 2, единица хранения 20942).

[9] Как известно, в XIX веке в европейских странах возникли многие организации, ставящие целью объединение любителей музыки. Среди них особое место занимали хоровые объединения *лидертафели* (Германия), *Цюрихский певческий институт* (Швейцария), *Орфеон* (Франция), *Королевское хоровое общество* (Англия), общество *Духовные концерты* (Австрия) и др.

[10] Так, например, *Минское музыкальное общество* ставило перед собой такие цели, как содействие музыкальному образованию в Минске, развитие музыкального искусства и поощерение способных отечественных композиторов и исполнителей (*Устав музыкального общества в г. Минске* 1880).

лись в утвержденных Уставах. Свою деятельность многие общества были вынуждены прекратить по политическим причинам[11].

Силами музыкальных обществ осваивался как западно-, так и восточноевропейский (включая русский) репертуар широкого стилевого диапазона, что свидетельствует о процессе слушательской и исполнительской адаптации академической музыки в широких кругах музицирующих просвещенных любителей с участием профессионалов. Так, об этом свидетельствует, например, *просветительская* направленность концертной деятельности *Литературно-музыкально-драматического кружка в городе Могилеве,* основу программ которой составляли лучшие произведения симфонической и оперной музыки русских и зарубежных композиторов[12]. Просветительская направленность проявлялась и благодаря исполнению переложений и транскрипций[13]. Выполняло общество и функцию организатора гастролей[14].

Концертно-просветительская и музыкально-общественная деятельность объединений осуществляялсь благодаря энтузиазму их членов и руководящих органов. Обращает на себя внимание тот факт, что руководили ими весьма уважаемые и авторитетные жители городов, в которых эти общества функционировали (*Устав Могилевского музыкально-драматического общества* 1886).

---

[11] Так, например, *Минское общество любителей изящных искусств* (устав утвержден в 1898 году), которое имело литературную, драматическую, музыкальную и художественную секции, открыто поддерживало революционные настроения социума: на ее мероприятиях допускались антиправительственные акции. Поэтому в 1906 году оно было ликвидировано. Такая же участь постигла и его правопреемника – *Минское литературно-артистическое общество*, устав которого был утвержден в 1907 году (*Национальный исторический архив Беларуси, фонд* 306*,* опись 1, единица хранения 2, листа 1–26).

[12] Звучала музыка Фридерика Шопена, Роберта Шумана, Ференца Листа, Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта, Людвига ван Бетховена, Петра Чайковского, Михаила Глинки, Сергея Рахманинова, Антона Рубинштейна, Александра Скрябина и др.

[13] Так, например, на корнет-пистоне было исполнено *Miserere* из оперы *Трубадур* Джузеппе Верди и ария Зибеля из оперы *Фауст* Шарля Гуно; в переложении для рояля, фисгармонии и струнного квартета прозвучала увертюра *Гибриды* Феликса Мендельсона и фрагменты из *Семи слов Спасителя на кресте* Йозефа Гайдна (*Отчет о деятельности Литературно-музыкально-драматического кружка в городе Могилеве за время с 1 сентября 1912 года по 1 сентября 1913 года* 1913).

[14] *Отчет о деятельности Литературно-музыкально-драматического кружка в городе Могилеве за время с 1 сентября 1912 года по 1 сентября 1913 года* (1913).

Процесс слушательской адаптациии и исполнительской рецепции шел двумя путями: наряду с организованными общественными объединениями концертами выдающихся русских и зарубежных исполнителей в белорусских губерниях, музыкальные общества и кружки много сделали для признания и популярности талантливых местных музыкантов. Свидетельством тому, например, является деятельность *Минского музыкального общества* и *Витебского музыкально-драматического кружка*.

В целом, музыкально-общественные объединения содействовали процессам становления музыкального профессионализма на территориях белорусских губерний на уровне слушательской и исполнительской адаптации, репродукции и реадаптации западноевропейской и русской академической музыкальной традиции.

Музыкально-театральное искусство занимало значительное место в культуре XIX – начала XX века[15]. Панорама музыкально-театральной жизни исследуемого периода весьма многопланова. Одной из важнейших особенностей является богатство, разнообразие и широта диапазона предлагаемого публике репертуара. Этому способствовало географическое положение белорусских земель, связанная с ним интенсивная деятельность гастрольных музыкально-театральных трупп (функционирующих на основе принципов антрепризы) и социоисторические обстоятельства, которые создавали благоприятные условия то для польских (до 30-х годов), то для западноевропейских (после подавления восстания в 30-х годах), то для русских и малорусских (в связи с введенной цензурой на репертуар в 60-х годах) антреприз. Важнейшим результатом деятельности антреприз на территориях белорусских губерний было формирование к началу XX века особой, подготовленной слушательской аудитории – *ценителей оперного искусства*, что для *бытия* академической музыки в сфере музыкально-театральных жанров имело важнейшее значение и в конечном итоге способствовало формированию профессионализма. Проследим этот путь на конкретных примерах.

В начале XIX века вплоть до 30-х годов центрами музыкально-театральной культуры, где шел адаптивный процесс по слушательскому усвоению западноевропейских образцов музыкально-театральной культуры, были, наряду с антрепризами, частновладельческие театры. Основу их репертуара составляли комические оперы французских, итальянских

[15] В данном разделе статьи мы в основном опираемся на исследования и материалы, опубликованные Александром Капиловым (Капилов 1986; 1990).

и немецких авторов[16]. Постановки в частновладельческих театрах осуществлялись и крепостными, и приглашенными профессионалами, и аристократами-любителями музыки. Таким образом процесс *слушательской адаптации* с течением времени переходил в область *музыкально-театрального исполнительства*. В целом, к 40-м годам созрели условия, когда появились «особые формы музыкально-драматических жанров, смешанный характер языка и музыки которых не позволял отнести их к какой-либо одной конкретной национальной культуре» (Кулешова 1990: 6)[17].

И все же основную роль в процессе приобщения широкой слушательской аудитории жителей белорусских городов к сокровищнице западно- и восточноевропейского музыкально-театрального жанра сыграли гастроли частных музыкально-театральных трупп. Именно деятельность *передвижных оперно-драматических антреприз* на территориях белорусских губерний явилась проводником вначале западноевропейских, а позднее и русских оперных традиций, так как постоянно действующих местных музыкально-театральных трупп в белорусских губерниях не было. Необходимым условием успеха таких временных творческих коллективов было обновление репертуара засчет произведений, имеющих успех в западно- и восточноевропейской (включая русскую) музыкально-театральной постановочной практике. Посетители музыкально-театральных спектаклей имели возможность знакомиться не только с шедеврами оперного искусства, но и с новыми сочинениями выдающихся композиторов современности, включая творчество украинских и польских авторов.

В начале XIX века основное место в гастрольной афише принадлежало *смешанным музыкально-драматическим труппам*, возглавляемым выдающимися певцами своего времени, которые являлись проводниками итальянских, французских и польских оперетт, водевилей, коми-

---

[16] Известность получили имения В. Тышкевича в Свислочи и Плещеницах и Дисненского уездного маршала А. Буйницкого в Заборье (около Дисны).

[17] Среди них одноактная музыкальная шутка *Лотерея* Станислава Монюшко, поставленная в городском театре города Гродно в 1841 году (*Национальный исторический архив Беларуси в городе Гродно, фонд* 1, опись 20, дело 596, лист 12) и народно-бытовая комическая опера *Сялянка* (*Идиллия*) Винцента Дунина-Марцинкевича и Станислава Монюшко. В 1852 году она была поставлена силами музыкально-драматического кружка, созданного Дуниным-Марцинкевичем, а затем шла в частных домах в Бобруйске, Слуцке, Несвиже и Глусске (Капилов 1990: 288–290).

ческих опер на сцену белорусских губерний. Подавление восстания 1831 года и известная своей непримиримостью дальнейшая политика царизма на музыкально-драматическом жанре отразилась появлением цензуры: польские произведения были запрещены. Поэтому вакуум эстетических потребностей заполнил западно-европейский репертуар[18].

Следующий период в истории белорусских земель определен поражением восстания 1861–1863 года и политикой в области культуры генерал-губернаторства, направленной на *обрусение* населения *северо-западного края* (белорусских губерний), что надолго задержало развитие национальной культуры. Подъем наметился лишь в конце 70-х – начале 80-х годов. Новые социоисторические условия стали благоприятными для освоения городским населением не только (как и прежде) западноевропейского, но и русского оперного репертуара. Кроме того, в последней четверти XIX века труппы стали еще более разнообразными по исполнительскому потенциалу, по принципам организации и направлениям в сфере репертуара. Так, среди гастролирующих трупп выделяется группа *опереточных антреприз*. Открытие городского зимнего театра в Минске (1890) послужило основой к повышению роли *антрепренеров*, которым сдавалось здание театра в аренду[19]. На гастроли приезжали как западноевропейские, так русские труппы. Большой резонанс вызвали итальянские оперные коллективы[20]. Широкий репертуарный диапазон был обеспечен и *Товариществами оперных артистов* (Капилов 1990: 311–330).

---

[18] Так, около десяти лет белорусские губернии посещала немецкая *Труппа* певца (тенора) *Вильгельма Шмитгоффа* (Гродно, Минск, Новогрудок, Кобрин), предоставившая возможность публике услышать постановки *репертуарных* опер своего времени. В это время гастролировали и польские антрепризы, быстро изменившие репертуарную ориентацию. Среди них *Труппа Войцеха Дроздовского* (Минск, 1848–1850), *Антрепризы Викентия Вержбицкого* (Новогрудок, Лида, Гродно, Слоним, Волковыск, Свислочь, Минск, Речица, Шклов, 1832–1854), *Станислава Новаковского* (Гродно, Брест, Несвиж, Минск, Слоним, Кобрин, Зельва, Лида, Пинск, 40–60-е годы), *Юзефа Снядецкого* (Минск, 1859–1861) и др. (Капилов 1990: 256–271).

[19] Деятельность антрепренеров предоставила возможность публике услышать и русскую (*Жизнь за Царя* Михаила Глинки, *Евгений Онегин*, *Мазепа* Петра Чайковского, *Русалка* Александра Даргомыжского), и западноевропейскую (*Кармен* Жоржа Бизе и *Риголетто*, *Трубадур*, *Аида*, *Отелло* Джузеппе Верди) музыку (Капилов 1990: 295–313).

[20] Были поставлены знаменитые уже тогда оперы: *Травиата*, *Риголетто*, *Аида*, *Трубадур*, *Бал-маскарад*, *Отелло*, *Севильский цирюльник*, *Фауст*, *Гугеноты*, *Кармен*, *Паяцы*, *Эрнани*, *Норма*, *Сельская честь*, *Пуритане*, *Тоска*, *Евгений Онегин* и др. (Капилов 1990: 320–331).

В целом, как следует из предоставленной панорамы музыкально-театрального искусства, несмотря на неблагоприятные социоисторические условия, к началу XX века белорусской публике представилась возможность ознакомиться с западно- и восточноевропейским (в том числе русским) композиторским творчеством, включая *новинки* музыкально-театральных сезонов и признанные шедевры, уже тогда ставшие оперной классикой. Это создавало почву для формирования музыкального профессионализма, и, как только социоисторические условия стали более благоприятными, на волне национально-освободительного движения в недрах жанра *фольклорно-этнографических вечеров* была создана и первая белорусская музыкально-театральная труппа (*Белорусская труппа под руководством Игната Буйницкого*), которая в 1910 году оформилась в профессиональный театр[21]. Это произошло в русле предвосхищения получившего широкое распространение в XX веке направления – академизации народного (хорового, вокального и инструментального) творчества.

Успешная *адаптация* западно- и восточноевропейской (включая и русскую) академической музыкально-театральной традиции в белорусских губерниях и вынужденная, но успешная многократная *реадаптация* на уровне слушательского восприятия послужила толчком к *рецепции* академической театральной музыки уже на другом уровне – на уровне концертно-исполнительского искусства: появилось движение в среде просвещенных любителей музыки, увлеченных идеей любительских музыкально-театральных постановок и концертного исполнения отдельных оперных номеров. Широкую известность в этой сфере получила деятельность музыкально-общественных организаций. Это движение выражалось и в виде заявленных в афишах таких форм концертно-исполнительской практики как *сценично-вокальные вечера, вокально-инструментальные концерты, музыкально-сценические представления*[22].

Концертно-исполнительское искусство в исследуемый период развивалось весьма интенсивно. Типы исполнительства были разнообраз-

---

[21] Она гастролировала по Беларуси, выступала в Петербурге и Варшаве (Олейникова 1990: 354).

[22] Так, например, членами *Минского Литературно-артистического общества* в 1907 году были поставлены сцены из оперы Петра Чайковского *Евгений Онегин*, а *Витебское Музкально-драматическое общество* и любители театрально-музыкального искусства осуществили постановку *Фауста* Шарля Гуно и *Русалки* Александра Даргомыжского (Капилов 1990: 323–331).

ными: и салонное, домашнее музицирование[23]; и выступления самодеятельности (в том числе ученической в гимназиях, пансионах); и садово-парковая развлекательная игра оркестров; и собственно концерты гастролеров, местных профессионалов и «просвещенных любителей». Панорама концертно-исполнительского искусства того времени включает различные *формы концертной практики,* обусловленные музыкальной деятельностью, направленность которой на удовлетворение эстетических потребностей дополнялась просветительскими и музыкально-общественными задачами. Сложилась новая для своего времени форма бытия музыки: на смену развлекательным спектаклям и концертам, даваемым крепостными музыкантами, пришло увлечение самой аристократии: академическая музыка звучала и постигалась уже под руководством и с непосредственным участием музыкантов-профессионалов. Таким образом из слушательской *адаптации* музыкального искусства процесс переходил в область исполнительской *рецепции*[24]. Большое место в исполнительской практике занимали концерты, в которых звучал получивший признание в филармонических кругах репертуар для определенного инструмента, голоса, ансамбля, оркестра, хора, вокально-инструментального состава и т. п. Выступали как гастролеры, так и местные любители и профессионалы.

Концерты вокальной музыки пользовались большим успехом, постоянно проходили гастроли оперных певцов[25]. В *концертах инструменталь-*

---

[23] В первой трети XIX века это были дома графа Рудольфа Тизенгауза в Желудке Гродненской губернии, графа Людвика Рокицкого в Городищах Минской губернии, князя Михала Клеофаса Огинского в Залесье и др.

[24] В целом домашнее музицирование было неотъемлемой частью музыкального быта белорусских губерний: постоянно звучала музыка у Буйницких, Нитославских, Корвин-Круковских на Витебщине; Стефановичей, Монюшек, Ельских, Рокицких, Завишей, Миладовских на Минщине; Тышкевичей, Тизенгаузов на Гродненщине и др.

[25] Так, например, в Могилев приезжали: солист Московского Большого театра, бас-баритон Григорий Пирогов (1915), солисты Мариинского театра, тенор Андрей Лабинский и бас Владимир Касторский (1905–1910), итальянский оперный певец, солист Московского Императорского театра, баритон Луиджи Пиньалоза (1900, 1903), примадонна Петербургской Императорской оперы, контральто Мария Долина (1904, 1905), солистка Санкт-Петербургского оперного театра, колоратурное сопрано Мария Михайлова (1904, 1906, 1908), солистка Московского Большого театра, шведка Альма Фострем (1893, 1900, 1902) (Морозова 1999: 177–179).

ной музыки можно было услышать разнообразный репертуар того времени для фортепиано, струнных и духовых соло[26]. Была распространена также и форма концерта, при которой играли два исполнителя на разных инструментах[27]. Чаще всего это была скрипка и фортепиано[28]. *Вокальные и инструментальные концерты* представляли собой сольную игру на различных инструментах и пение под аккомпанемент фортепиано[29]. Исполнители предлагали также и *вокально-инструментальные концерты*, в которых один и тот же гастролер был и вокалистом, и инструменталистом[30].

---

[26] Так, например, в Могилеве профессор Петербургской консерватории, солист Его Императорского Величества скрипач Леопольд Ауэр (1907–1908) исполнял произведения для скрипки Генриха Венявского, Петра Чайковского, Феликса Мендельсона (Городская хроника. *Могилевский вестник*: 6 апреля 1915).

[27] Афиша: «Съ дозволения начальства / Въ 8 июля 1850 года / Казимиръ Лада / Воспитанник Парижской консерватории / и член филармонических обществ Берлиоза / и Эльвара / Будет иметь честь дать / Концертъ на скрыпке / Программа / 1-е. Фантазия на темы изъ опер Обера / (*Сренелла*) сочинение Гаумана будет играть г. Лада. / 2-е. Фантазия на темы изъ оперы *Линда ди Шамуни* / Сочинение Аллара исполнитъ г. Лада / 3-е. Вариации и соч. Гаумана исполнитъ К. Лада / В заключении г. Лада исполнитъ два собственных сочинения подъ заглавием / *Le Boheme Errant* (*Morceau poetico-caracteristique*) / *Masurka* / В антрактах будет играть оркестр Музыки» (*Национальный исторический архив Беларуси, фонд* 1416, опись 1, единица хранения 79, лист 131).

[28] Так, Сергей Рахманинов и скрипачка Терезина Туа были в 1895 году в Гродно, Минске, Могилеве, Витебске. Дуэт исполнил произведения Людвига ван Бетховена и Генриха Венявского. Звучала музыка для фортепиано и самого Рахманинова, и Фридерика Шопена (Городская хроника. *Могилевкие губернские ведомости*: 11 ноября 1895).

[29] Так, скрипка соло, фортепиано соло и дуэт *вокалист-фортепиано* был предложен вниманию слушателей в Пинске и Витебске Германом Клейшнеком и *первой певицей Оперы при дворе Брауншвейгском*. Афиша: «Съ дозволения начальства / Витебск 12 марта 1850 / БРАТ И СЕСТРА КЛЕЙШНЕКЪ / Будут ИМЕТЬ ЧЕСТЬ ДАТЬ Вокальный и Инструментальный / КОНЦЕРТ. / 1 отделение / 1-е *Variation de Concert* на фортепиано, соч. Генцельта, исполнит Д-ца Цецилия. / 2-е *Souvenir de Norma*, *Fantasie brilliante* на скрыпцах, соч. Arlot, будет играть Г. Герман. / 3-е *Recitatif et Rondo*, изъ Оперы: *Ломбарди*, соч. Верди, будет петь Д-ца Цецилия. / 4-е Дуэт на скрыпцах и фортепиано, изъ Оперы: *Лукреция Борджия*, будут играть Г. Германъ и Д-ца Цецилия. / 5-е *Finale et Scene de Tombeaux* изъ Оперы: *Луция де Ламерморе*, будет петь Г-жа Антоанетта (*Национальный исторический архив Беларуси, фонд* 1416, опись 1, единица хранения 79, лист 70).

[30] Так, в Пинске и Слониме выступала Мария Березницкая, которая пела и играла на рояле (1913). Афиша: «Слоним народный дом 3 февраля 1913 / Про-

Представлениями-концертами или *вокально-инструментальными, сценично-вокальными вечерами* назывались такие формы концертной практики, где исполнялись фрагменты из музыкально-театральной музыки. Они организовывались музыкально-общественными объединениями, о которых мы уже упоминали. По случаю определенных музыкальных событий организовывались *тематические вечера*, а в учебных заведениях белорусских губерний музыка включалась в широко распространенные в то время *литературно-музыкальные вечера*[31]. Важное место в популяризации академической музыки занимали *увеселительные музыкальные выступления*, которые в то время представляли собой *концерты на открытом воздухе, гулянье при оркестре военной музыки с танцами, концерты-балы, концерты на граммофоне* и др. Развлекательные концерты предлагали и зарубежные исполнители. Совмещение развлекательной и эстетической функций выражалось в такой форме концертно-исполнительского искусства как *концерт-бал*[32]. В начале XX века появилась новая форма

грамма / Концерта / Пианистки и концертной певицы / Марии Березницкой / 1. Бетховен – соната *Pathetique* (рояль) / 2. а) Глинка – романс «Северная звезда» (по-русски) / б) Трамлинъ – романс «Учимся с тобой» (по-русски) / 3. Гармстон – «Арфа и играющие часы» (рояль) / 4. а) Карлович – романс *Zasmucoenej* (по-польски) / б) Бизетъ – «Габанера» изъ оперы «Кармен» (по-французски) / 2 отделение / 5. Зиндингъ – «Пробуждение весны» (рояль) / 6. а) Форстер – романс «*Ich liebe dich*» (по немецки) / б) Галеви – ария Рахили изъ оперы «Жидовка» (по итал.) / 7. а) Чайковский – «Песня без слов» (рояль) / б) Шопенъ – Полонез *Cis moll* (рояль) /8. а) Из репертуара Вяльцевой – романсъ «Тихо реетъ ночь» (по-русски) / б) Рубинштейн – романс (по польски) / Аккомпонирует для пения / М-ме Безекович / Начало в 9 час вечера» (*Национальный исторический архив Беларуси, фонд* 295, опись 1, единица хранения 8246, лист 104).

[31] Так, например, музыка Феликса Мендельсона, Петра Чайковского, Йозефа Гайдна, Александра Бородина, Берджиха Сметаны звучала на вечере, устраиваемом Гродненской мужской Гимназией (1908) (*Национальный исторический архив Беларуси в городе Гродно, фонд* 1, опись 9, единица хранения 162, лист 222).

[32] Так, например, состоялось выступление «знаменитой тирольской труппы певцов», которые предложили Гродненской публике транскрипции и переложения популярной в то время классики и «тирольский юмор (хор)» (*Национальный исторический архив Беларуси в городе Гродно, фонд* 1, опись 18, единица хранения 421); концерт-бал был дан в помещении *благороднаго собрания*, где в первой части мероприятия звучала музыка Гаэтано Доницетти, Людвига ван Бетховена, Роберта Шумана, Фридерика Шопена и др. (*Национальный исторический архив Беларуси в городе Гродно, фонд* 1, опись 9, единица хранения 162, лист 21).

концертно-исполнительского искусства – *Фольклорно-этнографические вечера*, или «вечеринки», где в театрализованной форме звучали народные песни, танцы, частушки, стихи белорусских поэтов (Олейникова 1990: 354).

Концертно-исполнительское искусство на территориях белорусских губерний развивалось также благодаря образованию местных *творческих коллективов*, которые существовали на разных условиях и вели активную концертную жизнь, предоставляя возможность слушателям ознакомиться с академической музыкой западноевропейских и русских композиторов. Важную роль в слушательской адаптации и исполнительской рецепции академических традиций занимали оркестры и хоры [33].

Профессионально организован в 1803 году был *Минский городской оркестр* (*Минская Городская музыка*). Этот коллектив сыграл важную роль в процессе слушательской адаптации и исполнительской рецепции западноевропейской и русской академической музыки. Так, несмотря на зачастую «прикладной» характер своей концертной деятельности (обслуживание городских мероприятий), в исполнении коллектива звучали выдающиеся оркестровые произведения, а также транскрипции, переложения и попурри из музыкально-театральных произведений Джузеппе Верди, Шарля Гуно, Карла Марии фон Вебера, Людвига ван Бетховена, Феликса Мендельсона, Иоганна Штрауса, Михаила Глинки и др.[34].

Были созданы и профессиональные *камерно-инстументальные* коллективы[35]. Просветительскую функцию призваны были выполнять *лекции-концерты, лекции-чтения, общедоступные концерты*[36].

---

[33] Так, назовем *Минский городской оркестр*; *Симфонический оркестр Минского Музыкального общества*; *Симфонический оркестр Гомельского Музыкально-драматического общества*; *Могилевский симфонический оркестр*; *Оркестр Гомельской музыкальной школы*; *Хор Минского Музыкального общества*; *Хор Гомельского Музыкально-драматического общества*; *Хор Минского литературно-артистического общества*; *Оркестр служащих на Полесских железных дорогах* и др. (Капилов 1986*;* Коротеев 1987; Городская хроника. *Минский листок*: 29 октября 1896). См. также: *Национальный исторический архив Беларуси, фонд 306,* опись 1, единица хранения 82, лист 4; *фонд 295,* опись 1, единица хранения 8246.

[34] См. оригинал отчета руководителя *Минской городской музыки* Андрея Чертовича перед Минской Городской Думой о приобретенных партитурах *(Национальный исторический архив Беларуси, фонд 24,* опись 1, единица хранения 1284, листы 99–100).

[35] Например, фортепианное трио, струнный квартет были созданы по инициативе Евгения Чижевского и участвовали в камерных вечерах *Минского музы-*

На процесс становления профессионального музыкального образования оказали влияние как западноевропейские, так и русские центры музыкального профессионализма. Высшего учебного заведения по подготовке профессиональных музыкантов в белорусских губерниях в силу социоисторических обстоятельств в XIX –начале XX века создано не было. Функцию подготовки музыкантов взяли на себя городские, церковные и частные оркестры, пансионы[37], частные педагоги и многофункциональные общественные объединения, при непосредственном участии которых, как указывалось выше, в разных городах были организованы музыкальные школы, курсы, кружки. Для получения высшего профессионального образования музыканты, «подающие надежды», получив начальные навыки игры на музыкальных инструментах, покидали территории белорусских губерний и совершенствовали свое мастерство за рубежом[38]. Деятельность частных педагогов и учебных заведений способствовала росту интенсивности концертной практики и наполненности ее выдающимися образцами русской и западноевропейской академической музыки, росло число *просвещенных любителей* музыкального искусства и профессионалов.

кального общества и *Общества любителей изящных искусств*, где исполнялись камерно-инструментальные произведения Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта, Людвига ван Бетховена, Феликса Мендельсона, Роберта Шумана, Александра Бородина, Петра Чайковского, Антона Рубинштейна и др. (Капилов 1990; Городская хроника. *Минский листок*: 5 ноября 1898, и *Голос провинции*: 13 декабря 1906). В Могилеве по инициативе Юлиана Дрейзина (скрипка) успешно выступало созданное им трио, которое участвовало в мероприятиях *Могилевского литературно-музыкально-драматического кружка* (Марозава 1995: 20–21).

[36] *Исторические общедоступные концерты* проводил Симфонический оркестр *Минского общества* Друзей музыки (1912–1914, дирижер Натан Рубинштейн). Эти выступления имели просветительский характер и организовывались в рабочих кварталах (Ахвердова, Капилов 2000: 88–89; Городская хроника. *Минский голос*: 4 декабря 1913).

[37] Получили известность пансионы Монтегранди, Стефановича, Цеханской и Шнейдер (Минск); Яновской (Витебск, Полоцк); Шостаковской (Брест, Гродно); Мацеевского и Богдановичей (Пинск); Хэйдля (Слуцк); Петрашень (Гомель; Пракапцова 1999).

[38] Анализ деятельности музыкантов белорусского происхождения за пределами белорусских губерний не входит в область нашей задачи. Этому уделяют внимание в своих работах Вера Прокопцова, Александр Капилов, Ольга Дадиомова, Валентина Антоневич и др. авторы.

Проводником традиций западноевропейского музыкального образования было и Минское училище органистов (1871–1897), где изучались специальные музыкальные предметы и после окончания выпускники училища становились профессиональными органистами (Пракапцова 1999: 134–137).

О прямом воздействии традиций Лейпцигской консерватории на становление музыкального образования на территориях белорусских губерний свидетельствует успешная деятельность знаменитой частной музыкальной школы, которая была открыта в 1894 году Минске пианисткой, выпускницей Лейпцигской консерватории Софией Шацкиной[39]. Именно в школе Шацкиной учился скрипач Натан Рубинштейн, затем получивший высшее образование в Петербургской консерватории (класс профессора Николая Галкина); по его инициативе было открыто первое на территории Беларуси музыкальное училище (1907–1915), где была создана нотная библиотека (1913) и симфонический оркестр (1909).

Москва и Петербург также оказали большое влияние на становление музыкального образования в белорусских губерниях. Так, Юлиан Дрейзин (исполнитель-скрипач, лектор, музыкальный критик, педагог, преподавал и играл в Могилеве и Минске) прошел полные консерваторские курсы по теории музыки и игре на скрипке у московских профессоров Георгия Дулова и Бориса Сибора (Лифшица) (Марозава 1995). Способствовало становлению музыкального профессионализма и творческое общение любителей с профессиональными исполнителями[40].

Итак, подведем итоги. С одной стороны, распространение музыкального профессионализма на белорусских территориях было частью общеевропейского художественного процесса, а, с другой, в силу социоисторических обстоятельств, сложилась локальная парадигма формирования музыкального профессионализма, определяемая конкретным социокультурным контекстом. На основе *рецепции* европейского музыкального академизма в контексте взаимодействия русской и западноевропейской исполнительской школы происходило становление профессиональной музыкальной культуры на белорусских землях XIX – начала XX века.

Академическое музыкальное искусство рассматриваемого периода на территории белорусских губерний XIX – начала XX века бытовало в

---

[39] Городская хроника. *Минский листок*: 28 апреля 1892.

[40] Например, в Минск приезжал Пьетро Масканьи и сам поставил свою оперу *Сельская честь*, которой также лично дирижировал (Капилов 1999: 323).

разных формах. И уже само функционирование академической исполнительской практики (театральной и концертной), которая постоянно не только *адаптировалась*, *репродуцировалась*, но и *реадаптировалась* в новых социальных условиях, свидетельствует о продолжении многовековой традиции, постижении профессионального способа мышления, отраженного в проанализированных нами видах музыкальной деятельности.

Путь, который прошла музыкальная культура к моменту смены общественного строя – освоение художественного опыта европейского музыкального искусства, овладение новыми формами профессиональной музыки и попытка синтеза народного творчества с опытом академической музыкальной традиции – явился локальной парадигмальной установкой для дальнейшего формирования музыкального профессионализма на белорусских землях.

Features of the Local Paradigm of the Formation of the Musical Professionalism in Belarus (Beginning of the 19th Century – 20th Century)

Galina Tsmyg

Summary

The beginning of the formation of musical professionalism in Belarus had started long ago, but the complete system of professional musical culture was created during the soviet period of the Belarusian history. The process of the formation of professional musical culture during the period which is in the centre of our attention had the features determined by the specifics of musical life, which was dependent on the socio-historical circumstances.

The formation of musical professionalism at the beginning of the 19th century and in the 20th century was based on the European academic traditions' it was reflected in such processes of the sphere of musical culture as adaptation (assimilation of the West European and Russian musical traditions), reproduction (the cultivation of the requirement to repeat the compositions created in the sphere of academic music in the past), and readaptation (updating the artistic experience of this culture, directed towards the restoration of the art traditions, which had been acquired earlier but then were lost in certain socio-historical circumstances).

The author considers the following areas to be the most significant for the formation of professional musical culture of the region studied: music-theatre and concert-performing professional art, concert-educational and music-social work of the mixed ethno-national musical-cultural societies, concerts of amateurs and enlightened amateurs.

The attention is paid to the adaptation of the West- and East-European (including Russian) academic musical and theatrical tradition in the Belarusian provinces and the compelled, and then successfully repeated readaptation at the level of the reception of the European musical professionalism by the concert-performing art.

Owing to the socio-historical circumstances at the beginning of the 19th century and in the 20th century, high music school for professional musicians' training in the Belarusian provinces was not created. The function of musical education was performed by private boarding-schools, music schools and teachers, city and private orchestras, as well as by mixed ethno-national musical-cultural societies.

The way, which musical culture by the time of change of a social order at the beginning of the 20th century has passed (the development of artistic experience of the European academic musical tradition, mastering of the forms of professional music new for these territories and the attempts of the synthesis of national creativity and the experience of academic musical practice), was the basis of the local paradigm for the further formation of musical professionalism in Belarus.

Литература и иные источники

Kuhn, Thomas (1962). *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: The University of Chicago Press

Ахвердова, Елена, & Александр Капилов (2000). *Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков*. Минск: Институт современных знаний

Городская хроника (1906). *Голос провинции*. 13 декабря

Городская хроника (1913). *Минский голос*. 4 декабря

Городская хроника (1892). *Минский листок*. 28 апреля

Городская хроника (1896). *Минский листок*. 29 октября

Городская хроника (1895). *Могилевские губернские ведомости*. 11 ноября

Городская хроника (1907). *Могилевский вестник*. 6 апреля

Дадзіёмава, Вольга (2008). Музычная культура Беларусі XIX–XX стст. *Беларусы*. Том 11: *Музыка*. Мінск: Бела*руская* навука, с. 369–399

Дугин, Александр (2002). *Эволюция парадигмальных оснований науки*. Москва: Арктогея-Центр

Капилов, Александр (1986). Минский городской оркестр. *Энциклопедия литературы и искусства Беларуси*. Том 3. Минск: БелСЭ *им.* П. Бровки, с. 577

Капилов, Александр (1990). Музыкальный театр Белоруссии XIX – начала XX в. *Музыкальный театр Белоруссии: Доокт*[*ябрский*] *период.* Минск*:* Навука і тэхніка, с. 245–352

Коротеев, Александр (1987). Из истории оркестра Гомельской музыкальной школы (1830–1840 гг.). *Вопросы культуры и искусства Беларуси.* Вып. 6. Минск: Вышэйшая школа, с. 70–76

Кузьмініч, Мікалай (2008). *Музычная адукацыя ў XIX – пачатку XX ст.* Мінск: Беларускі дзярж. ун-т культуры і мастацтваў

Кулешова, Галина (1990). Введение. *Музыкальный театр Белоруссии: Доокт*[*ябрский*] *период.* Минск*:* Навука і тэхніка, с. 6

Марозава, Вольга (1995). Ю. Дрэйзін у Магілёве. *Мастацтва* 6, с. 20–23

Мдивани, Татьяна (2012). Академическая музыка и глобализация культурного пространства. *Международный музыкальный фестиваль имени И. И. Соллертинского, 1989–2011: история, воспоминания, статьи, исследования, материалы научных чтений.* Витебск: Витебская областная типография, с. 232–236

Морозова, Ольга (1998). Городские объединения любителей музыки и театра в Могилеве в конце XIX века. *Беларускі горад у часе і прасторы: 500 гадоў Полацкай Магдэбургіі.* Наваполацк: *Полацкі* дзяржаўны універсітэт, с. 21–24

Морозова, Ольга (1999). Могилевский городской театр: Концертные гастроли 1890-х –1900-х годов. *Гісторыя беларускага Падняпроўя: Да 130 годдзя. Магілёўскага абласнога краязнаўчага. музея: Матэрыялы навуковай канферэнцыі, 13–14 лістапада. 1997 г.* Магілёў: Абласная друкарня, с. 176–181

Национальный исторический архив Беларуси. Фонды 24, 295, 306, 1416

Национальный исторический архив Беларуси в городе Гродно. Фонд 1

Олейникова, Эльвира (1990). Первая белорусская труппа Игната Буйницкого. *Музыкальный театр Белоруссии: Доокт*[*ябрский*] *период.* Минск*:* Навука і тэхніка, с. 352–360

Отчет о деятельности Литературно-музыкально-драматического кружка в городе Могилеве за время с 1 сентября 1912 года по 1 сентября 1913 года (1913). Могилев: Губернская типография

Пракапцова, Вера (1999). *Мастацкая адукацыя ў Беларусі.* Мінск: Белорусский государственный *университет культуры* и искусств

Скорабагатаў, Віктар (1998). *Зайгралі спадчынныя куранты: Цыкл нарысаў з гісторыі прафесійнай музыкальнай культуры Беларусі.* Минск: Тэхналогія

Устав Брестского музыкально-литературно-драматического кружка (1903). Брест

Устав Брест-Литовскаго музыкально-драматическаго общества любителей (1885). Брест-Литовск

Устав Гродненскаго общества любителей драматическаго и музыкальнаго искусств «Муза» (1907). Гродно

Устав Минского общества друзей музыки (1912). Минск: Электро типо-литография Б. И. Соломонова

Устав Могилевского музыкально-драматического кружка любителей (1897). Могилев: Типография Губернского Правления

Устав Могилевского музыкально-драматического общества (1886). Могилев: Типография Губернского правления

Устав музыкального общества в г. Минске (1880). Минск: Скоропечатня Р. Дворжец

Юдина, Вера (2011). Из истории культурной политики в дореволюционной России: русское музыкальное общество во второй половине XIX в. *Вестник томского государственного университета* 351, с. 81–84

Клавирные концерты Иоганна Себастиана Баха в творческой биографии Саулюса Сондецкиса

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

Система ценностей, являющаяся естественным механизмом саморегуляции в области культуры, эффективна лишь в том случае, когда опирается на объективные, универсальные критерии. Увы, в реальной художественной практике это случается не всегда. Мы часто сталкиваемся с заведомо завышенными оценками по отношению к тем, кто этого совершенно не заслуживает. Последствия такой практики плачевны: музыкальная общественность начинает верить в эти искаженные оценки, совершенно не учитывая тот факт, что слава таких музыкантов нередко ограничена лишь кругом читателей нескольких региональных изданий и небольшим числом фанатично преданных посетителей их концертов. Не приуменьшая талант таких музыкантов, следует обратить внимание на некое искажение реальности, когда желаемое выдается за действительное. В результате утрачивается возможность объективной, верной оценки, и в качестве следствия этого возникают нарушения в саморегуляции всей системы.

Возможность скорректировать такие искажения и вернуть чувство реальности дает ориентация на примеры творчества истинно великих, всемирно признанных артистов. Музыкантов такого уровня всегда очень мало, но они, в конечном итоге, определяют пути развития, служат ориентирами. Их широкое признание – факт, а не иллюзия.

Такие примеры есть и в Латвии, и в Литве. В Латвии, например, это Элина Гаранча (*Elīna Garanča*) – певица мирового уровня, о чем свидетельствуют все атрибуты ее творческой деятельности: сцены ведущих оперных театров и концертных залов, имена партнеров по выступлениям, престижные премии, рецензии в авторитетных средствах массовой информации, в конце концов – величина гонораров. В Литве музыкантами, обладающими подобным уровнем международного авторитета и известности, являются лишь Виолета Урмана (*Violeta Urmana*) и Саулюс Сондецкис (*Saulius Sondeckis*).

Помимо преклонения перед такими музыкантами и радости, которое доставляет творческое общение с ними, они выполняют очень важ-

ную «экологическую» функцию в культуре – творчество истинно великих артистов дает правильные ориентиры, формирует объективные критерии оценки. Именно поэтому их деятельность всегда является объектом изучения, к ней мы возвращаемся вновь и вновь.

В этом ключе интересно проанализировать интерпретации Сондецкисом клавирных концертов Иоганна Себастиана Баха. Хотя на первый взгляд это достаточно частная проблема, тем не менее она позволяет затронуть важные моменты творческой личности Сондецкиса, наметить характерные особенности его художественного облика и тем самым способствует утверждению критериев оценки, в универсальности которых мы можем быть уверены.

Несколько слов о значении музыкального наследия барокко в творчестве Сондецкиса. Музыкальные традиции эпохи барокко всегда занимали особое место в его деятельности. Этому имеется несколько объяснений. Историческим прототипом созданного им в 1960 году Литовского камерного оркестра являлся *Collegium musicum* – распространившийся в эпоху барокко тип творческого содружества, деятельность которого была пронизана радостью совместного музицирования, «живого» соприкосновения с музыкой. Первые опыты Сондецкиса в создании его оркестра как раз и отражали стремление найти альтернативу косным канонам сложившейся практики оркестровой игры. Камерное музицирование, где голос каждого слышен и каждый может ощутить свою сопричастность с общим художественным результатом, являлось заманчивой идеей, вдохновившей начинающего дирижера. Естественно, что родственность творческой модели Литовского камерного оркестра традиции *Collegium musicum* способствовала и повышенному интересу к музыкальному наследию эпохи барокко, камерно-инструментальное творчество которого зачастую создавалось именно для такой формы ансамблевого музицирования. Не случайно музыка барокко явилась опорным пунктом выстроенной Сондецкисом репертуарной концепции.

Важным фактором репертуарных предпочтений Сондецкиса на протяжении всей его творческой карьеры было и то, что он испытывал особое чувство преклонения перед музыкой Баха. Вновь и вновь дирижер возвращался к интерпретации шедевров великого творца эпохи барокко. На вопрос о наиболее запоминающихся ему событиях творческой жизни Сондецкис не задумываясь указывал на концерт в Томас-кирхе Лейпциге в 2000 году, приуроченный к 250-летию смерти великого кантора, в котором совместно с оркестром Гевандхауза, хором и солистами он исполнял Высокую мессу *h moll* (BWV 232).

В концертном репертуаре Сондецкиса накоплено огромное количество произведений Баха – это и его монументальные оркестрово-хоровые опусы, и кантаты, и инструментальные сочинения. В этом очень значительном по объему репертуаре особое место занимают клавирные концерты, которые Сондецкис исполнял со многими выдающимися пианистами и которые стали значительными вехами в его творческой биографии. Это своеобразный срез его художественной эволюции, позволяющий выделить характерные черты творческой индивидуальности.

Соприкосновение Сондецкиса с клавирными концертами Баха имеет длинную историю. Уже в самом первом концерте Литовского камерного оркестра прозвучал Концерт *d-moll* (BWV 1052) Баха[1]. Солировал Балис Дварионас (*Balys Dvarionas*) – прославленный литовский композитор, пианист и дирижер. Сотрудничество с этим музыкантом явилось важным стимулом развития дирижерской деятельности Сондецкиса на начальном этапе его карьеры. Однако еще интереснее то влияние, которое Дварионас оказал на восприятие Сондецкисом музыки Баха. По классу фортепиано Дварионас учился у Роберта Тейхмюллера (*Robert Teichmüller*) и Эгона Петри (*Egon Petri*) – двух известных немецких педагогов и редакторов академических изданий классического фортепианного репертуара[2]. Текстологическая точность лежала в основе педагогического подхода немецких наставников литовского пианиста. Не менее интересно и знаменательно, что Эгон Петри на протяжении многих лет был учеником, а впоследствии ассистентом Ферручио Бузони, имел возможность близко общаться с этим известнейшим бахианцем начала XX века, перенять от последнего любовь к музыке Баха и это чувство прививать уже своим ученикам. Через Дварионаса Сондецкис соприкоснулся с традициями этих великих музыкантов. Путь постижения клавирных концертов Баха, столь знаменательно начатый Сондецкисом в содружестве с Дварионасом, не мог не оказаться успешным и плодотворным.

Вехой в постижении мира клавирных концертов Баха для Сондецкиса стало сотрудничество с замечательной русской пианисткой Татьяной Николаевой. Вместе с ней, а также студентами ее фортепианного класса в Московской консерватории Михаилом Петуховым, Сергеем Сенковым и Мариной Евсеевой в концертном сезоне 1975–1976 годов Сондецкис и руководимый им Литовский камерный оркестр подгото-

[1] Konzert für Cembalo, Streicher und Basso continuo d-Moll BWV 1052.

[2] Кстати, в Лиепае Дварионас имел возможность учиться также у Альфреда Калныньша (*Alfrēds Kalniņš*).

вил и исполнил полный цикл клавирных концертов Баха. Николаева исполнила все концерты для клавира с оркестром (BWV 1052–1058), а также первые партии в концертах для двух (BWV 1061–1062), трех (BWV 1063, 1064) и четырех клавиров (BWV 1065) с оркестром, ее ученики играли другие клавирные партии. Всего в цикл вошло 13 концертов, в которых в качестве солирующих инструментов были клавиры[3]. Еще два концерта – Бранденбургский концерт № 5 (BWV 1050) и так называемый «Тройной» концерт (BWV 1044), предполагающие наряду с солирующей партией клавира также соло скрипки и флейты, по понятным причинам в цикл не вошли[4].

В лице Николаевой Сондецкис обрел прекрасного партнера и единомышленника. Ее манера исполнения отличалась удивительной естественностью, отсутствием какой-либо нарочитости. Очень привлекательным Сондецкис признал и то, что в интерпретации Николаевой Баха чувствовался скрытый романтизм – исполнение отличалось теплотой и мелодической «пропетостью». Вот как Сондецкис писал о Николаеве: «Татьяна Петровна верно ощущала баховский стиль, всегда напоминала, что сложность музыкальной ткани следует представить слушателю, не подчеркивая этой сложности, но раскрыть красоту, человечность музыки. Татьяна Петровна неоднократно твердила, что и в баховской музыке таится романтическая искра. Без нее эта музыка теряет свою жизненную силу, но зажигать эту искру надо умело, подчиняя здравому вкусу и верному пониманию стиля» (Сондецкис 2004: 87).

---

[3] Konzert für Cembalo, Streicher und Basso continuo d-Moll BWV 1052; Konzert für Cembalo, Streicher und Basso continuo E-Dur BWV 1053; Konzert für Cembalo, Streicher und Basso continuo D-Dur BWV 1054; Konzert für Cembalo, Streicher und Basso continuo A-Dur BWV 1055; Konzert für Cembalo, Streicher und Basso continuo f-Moll BWV 1056; Konzert für Cembalo, 2 Blockflöten, Streicher und Basso continuo F-Dur BWV 1057; Konzert für Cembalo, Streicher und Basso continuo g-Moll BWV 1058; Konzert für 2 Cembali, Streicher und Basso continuo c-Moll BWV 1060; Konzert für 2 Cembali, Streicher und Basso continuo C-Dur BWV 1061; Konzert für 2 Cembali, Streicher und Basso continuo c-Moll BWV 1062; Konzert für 3 Cembali, Streicher und Basso continuo d-Moll BWV 1063; Konzert für 3 Cembali, Streicher und Basso continuo C-Dur BWV 1064; Konzert für 4 Cembali, Streicher und Basso continuo a-Moll BWV 1065.

[4] Konzert für Cembalo, Querflöte, Violine, Streicher und Basso Continuo D-Dur BWV 1050 (Brandenburgisches Konzert Nr. 5); Konzert für Cembalo, Violine, Flöte, Streicher und Basso continuo a-moll BWV 1044 (*Trippelkonzert*).

Несомненно, все эти качества отражали, в первую очередь, природу творческой натуры пианистки, однако не только – за мнимой простотой скрывался огромный опыт постижения стилистики баховской музыки. Еще в 1950 году Николаева стала победительницей Первого международного конкурса имени Баха в Лейпциге. Этот конкурс был приурочен к 200-летию со дня смерти Баха и стал событием года мировой музыкальной культуры. Выступление Николаевой на конкурсе без преувеличений было триумфальным, она заявила о себе как самобытный интерпре-татор баховского клавирного наследия. Дмитрий Шостакович, участвовавший в работе жюри конкурса, под впечатлением от игры Николаевой создал свой цикл 24 прелюдий и фуг для фортепиано и обратился к пианистке с просьбой стать его первой исполнительницей.

Как истинный художник, Николаева, несмотря на успех и признание, не удовлетворяясь достигнутым, искала все новые возможности овладения традициями исполнения барочной музыки. На протяжении нескольких лет в качестве клавесинистки она сотрудничала с созданным Рудольфом Баршаем в 1955 году Московским камерным оркестром. Это дало новое постижение стиля музыки Баха.

В активном концертном репертуаре пианистки были, по существу, все основные произведения баховского клавирного наследия. Вот лишь перечень того, что в сезоне 1972–1973 годов Николаева сыграла в Вильнюсе в рамках своего баховского цикла (*Johannas Sebastianas Bachas* [...] 1972):

Первый концерт цикла (2 декабря 1972): Партита *D-dur* (BWV 828); *Хорошо темперированный клавир*, первый том, прелюдии и фуги № 1–12 (BWV 846–857); Токката *fis-moll* (BWV 910).

Второй концерт цикла (4 декабря 1972): *Английская сюита g-moll* (BWV 808); *Хорошо темперированный клавир*, первый том, прелюдии и фуги № 13–24 (BWV 858–869); *Хроматическая фантазия и фуга d-moll* (BWV 903).

Третий концерт цикла (6 января 1973): *Французская увертюра h-moll* (BWV 831); *Хорошо темперированный клавир*, второй том, прелюдии и фуги № 1–12 (BWV 870–881); *Каприччио на отъезд возлюбленного брата B-dur* (BWV 992).

Четвертый концерт цикла (8 января 1973): *Хорошо темперированный клавир*, второй том, прелюдии и фуги № 13–18 (BWV 882–887); *Гольдберговские вариации* (BWV 988).

Пятый концерт цикла (10 февраля 1973): *Хорошо темперированный клавир*, второй том, прелюдии и фуги № 19–24 (BWV 888–893); *Фран-*

*цузская сюит*а *c-moll* (BWV 813); *Французская сюита Es-dur* (BWV 815); *Итальянский концерт F-dur* (BWV 971).

Шестой концерт цикла (12 февраля 1973): *Искусство фуги* (BWV 1080).

Перечитывая список исполненного Николаевой в Вильнюсе, создается впечатление, что, будь возможность увеличить количество концертов баховского цикла, пианистка сыграла бы и многие другие произведения композитора. С исполнителем такого уровня Сондецкис взялся готовить цикл всех клавирных концертов.

Присущее Николаевой восприятие музыки Баха полностью соответствовало тем представлениям, которыми руководствовался и сам Сондецкис. В этом отношении их ансамбль был идеальным. В свою очередь ученики Николаевой гармонично вписались в этот *Collegium musicum*, следовали художественным устремлениям своих именитых партнеров.

Сондецкис всегда восторгался искусством Николаевой. Вспоминая репетиции с ней, он писал: «Уже своим присутствием она заставляла нас выкладывать все, на что мы были способны. Мы ловили каждое ее дыхание, мельчайшие штрихи в артикуляции. Я старался на ее живую игру найти соответствующий ответ в оркестре. Она мало говорила и редко останавливала, но, когда делала замечания, все было ясно и образно» (Сондецкис 2004: 87).

В лице Николаевой и Сондецкиса гениальная музыка Баха обрела своих достойных интерпретаторов. Слава об удивительном цикле клавирных концертов Баха и его исполнителях быстро распространилась в музыкальных кругах. Последовали многочисленные предложения от самых авторитетных концертных организаций. Музыканты были приглашены исполнить баховский цикл в Большом зале Московской консерватории и в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии, двух самых престижных академических концертных залах тогдашнего Советского Союза. Эти приглашения означали высшую степень признания. Учитывая славу российских пианистов в мире и жесточайшую конкуренцию между ними, такой успех и оценка проекта приобретает особый вес. Кстати, это было первое исполнение полного цикла клавирных концертов Баха не только в Литве, но и в России, что уже само по себе было очень знаменательным.

Фирма грамзаписи *Мелодия* в живом исполнении записала весь цикл концертов в Большом зале Московской консерватории и выпустила комплект пластинок. Пластинки вызвали огромный ажиотаж. При этом

незначительные, но, как правило, неизбежные неточности в исполнении, связанные с концертной записью, не играли никакой роли. Всех привлекала живость исполнения, зачастую теряемая в условиях студийной записи, когда в угоду абсолютной стерильности устраняются и тщательно исправляются малейшие неточности, но за счет этого теряется ощущение неповторимости сиюминутного бытия творческого акта музыкальной интерпретации.

Высочайшая оценка записей нашла свое подтверждение и в том, что они стали переиздаваться крупнейшими фирмами и распространяться по всему миру. Первой этими записями заинтересовалась фирма *Eterna* из тогдашней Восточной Германии и издала их большим тиражом. Следом за этим пластинки были переизданы известной компанией *Ariola-Eurodisc* в Западной Германии, а вскоре и японской *Victor*, известной также под маркой *RCA Victor Records*. В условиях «железного занавеса», отделявшего Советский Союз от Западного мира, сам по себе факт подобного распространения пластинок и их международного признания был из ряда вон выходящим. Исполнительский проект Сондецкиса и Николаевой получил мощный импульс дальнейшего развития, оказался очень востребованным и зазвучал во многих престижных концертных залах.

С течением времени в составе исполнителей цикла происходили изменения: вместо закончивших консерваторию пианистов в ансамбль включились новые студенты класса Николаевой – Николай Луганский и Алексей Шмитов. Менялись также музыканты и в Литовском камерном оркестре – на смену одним приходили другие. Неизменными оставались Татьяна Николаева и Саулюс Сондецкис, и этого было достаточно, чтобы высочайшая планка исполнения сохранялась. В обновленном составе исполнителей клавирный цикл был представлен в 1985 году на баховском фестивале в Западном Берлине, приуроченном к 300-летию со дня рождения великого композитора, а в 1989 году прозвучал и в Японии.

В череде исполнений цикла особо следует отметить его включение в программу фестиваля Шлезвиг-Хольштейн (*Schlezwig-Holstein*) в 1990 году. В те годы этот фестиваль находился на вершине славы, войдя в число самых престижных музыкальных фестивалей мира. Это обстоятельство само по себе являлось свидетельством значимости художественных достижений исполнителей. С другой стороны, особый «колорит» придавало и то, что наряду с Сондецкисом, Николаевой и Луганским в состав исполнителей включился известный немецкий пианист и дирижер, интендант фестиваля Юстус Франц (*Justus Franz*) и его ученик Мар-

кус Кретцер (*Marcus Kretzer*). Сондецкис, вспоминая об участии в фестивале, рассказывает не только о радости совместной работы с этим несколько обновленным составом исполнителей, но и о большом впечатлении, которое на него произвели условия репетиций, проходивших в экспозиционном зале фирмы *Steinway* в Гамбурге, где в одном помещении стояло 25 концертных фортепиано, а исполнители, переходя от одного инструмента к другому, выбирали тот из них, на котором предпочитали играть в вечернем концерте.

Совместно с Татьяной Николаевой и ее учениками Сондецкис исполнил цикл клавирных концертов в разных городах и странах в общей сложности 15 раз. Это было 15 раз пережитое чувство творческой радости – настоящий катарсис и для исполнителей, и для слушателей.

Неожиданная смерть Николаевой в 1993 году оборвала эпопею клавирных концертов Баха с этим звездным составом. Великая пианистка, жившая мыслями о музыке, преданно и самозабвенно служившая своему искусству, скончалась на концертной сцене в Сан-Франциско во время исполнения цикла Прелюдий и фуг Дмитрия Шостаковича – произведения, к возникновению которого она имела непосредственное отношение.

Сондецкис переживал смерть Николаевой как личную утрату. Они были большими друзьями, тесно сотрудничали друг с другом. Прервался не только цикл баховских концертов, незавершенным оказался задуманный Сондецкисом и Николаевой и уже начавший реализовываться проект записи всех фортепианных концертов Моцарта, пришлось отказаться от осуществления и многих других планов.

13–15 мая 1994 года по случаю 70-летия Николаевой и в память о ней весь цикл баховских концертов был сыгран Сондецкисом совместно с литовскими пианистами в Вильнюсе. Сольные партии исполняли:

- в концертах для клавира с оркестром – ученики Николаевой Лиана Баронайте (*Lijana Baronaitė*), Ричардас Бивейнис (*Ričardas Biveinis*), Эгле Перкумайте (*Eglė Perkūmaitė*), а также Пятрас Генюшас (*Petras Geniušas*), Бируте Вайнюнайте (*Birutė Vainiūnaitė*), Александра Жвирблите (*Aleksandra Žvirblytė*), Андрюс Жлабис (*Andrius Žlabys*);
- в концертах для двух клавиров и оркестра – Збигнев и Рута Ибельхаупты (*Zbignevas & Rūta Ibelhauptai*), Вероника Витайте (*Veronika Vitaitė*) и Рамуте Вайткевичюте (*Ramutė Vaitkevičiūtė*), Кястутис Грибаускас (*Kęstutis Grybauskas*) и Инга Макнавичене (*Inga Maknavičienė*);

- в концертах для трех клавиров и оркестра – Юргис Бялобжескис (*Jurgis Bialobžeskis*), Алдона и Халина Радвилайте (*Aldona & Halina Radvilaitės*), а также Эгидиус Буожис (*Egidijus Buožys*), Витис Буйвидавичюс (*Vytis Buividavičius*) и Арунас Дикчюс (*Arūnas Dikčius*);
- в Концерте для четырех клавиров и оркестра – Мариам Азизбекова (*Mariam Azizbekova*), Ирена Чюрилайте (*Irena Čiurilaitė*), Виргиния Дабкуте (*Virginija Dabkutė*) и Сергей Окружко (*Sergejus Okruško*).

Это был символический знак уважения артистке, на протяжении многих лет постоянно выступавшей в Литве, сотрудничавшей с Сондецкисом и руководимым им Литовским камерным оркестром, опекавшей молодых литовских пианистов.

Отмечая 80-летие Николаевой в 2004 году в Москве и Санкт-Петербурге, Сондецкис вместе Николаем Луганским и Михаилом Петуховым исполнил цикл баховских концертов в несколько сокращенном виде (в концертах участвовал Камерный оркестр Большого театра из Москвы). В 2007–2008 годах также в память о Николаевой исторический цикл в полном объеме был исполнен в Московской консерватории. Сондецкис дирижировал оркестром студентов консерватории, солистами были ректор консерватории Тигран Алиханов и бывшие ученики Николаевой, теперь уже профессора – Михаил Петухов, Марина Евсеева и Сергей Сенков.

Последним отголоском грандиозного проекта клавирных концертов Баха, осуществление которого охватывало, по существу, почти всю творческую жизнь Сондецкиса, стала его запись, изданная в 2013 году всемирно известной фирмой *Warner Classic*. На этой записи американская пианистка Джулия Зильберквит (*Julia Zilberquit*) исполнила все концерты для клавира с оркестром и два концерта по Вивальди для органа соло *a-moll* и *d-moll* (BWV 593, 596); последние были записаны в версии для фортепиано с оркестром, когда пианистка в несколько переработанном виде играла партию органного концерта, а оркестр – оркестрового сопровождения оригинальных концертов Вивальди. Джулия Зильберквит, активно концертирующая выпускница престижной Джульярдовской школы в Нью-Йорке по классу Беллы Давидович, воплотила в исполнении концертов традиции русской фортепианной школы, и в этом составила с Сондецкисом прекрасный ансамбль. В записи принимал участие также оркестр *Виртуозы Москвы*, главным приглашенным дирижером которого до сих пор является Сондецкис.

Эпопея исполнения клавирных концертов Баха, охватившая несколько десятилетий, позволяет выявить важные черты творческого об-

лика Сондецкиса, отразить приоритеты его художественной деятельности. В этой связи уместно выделить несколько факторов, обусловивших место клавирных концертов в творческой биографии Сондецкиса.

Фактор **художественно-исторического контекста**. Творчество Сондецкиса совпало с периодом острых дискуссий по поводу вопросов «исторической» интерпретации музыкального наследия эпохи барокко. В центре этих дискуссий находились и проблемы музыкальных инструментов, ведь инструмент – средство реализации творчества композитора и исполнителя, благодаря которому усилиями их обоих произведение обретает свой звуковой облик. От того, каким инструментом пользуется исполнитель, зависит и конечный художественный продукт. В этой связи инструментальная материализация баховской музыки – очень актуальная проблема. Фортепиано – инструмент послебарочной, в первую очередь романтической, эпохи. Является ли это препятствием для аутентичного исполнения? Сондецкис по этому вопросу всегда имел свою принципиальную установку – использование старинных инструментов само по себе не является гарантом убедительной интерпретации и не должно абсолютизироваться. Не инструмент, а талант исполнителя, его способность проникнуться выразительностью музыки и умение убедительно и ярко ее воссоздать определяют качество исполнения. Основываясь на этой принципиальной позиции, Сондецкис нисколько не смущался, что клавирные концерты Баха звучат в фортепианной версии. Напротив, лучшие пианисты, с которыми он выступал, в первую очередь это относится к Татьяне Николаевой, достигали, с его точки зрения, эталонных образцов исполнительского воплощения баховской музыки, и это было главным.

Фактор **предпочтений сферы художественного самовыражения**. Баховская музыка оказалась очень созвучной творческой натуре Сондецкиса. Именно в ней он обрел возможность выразить себя, реализовать свое творческое видение. Преклонение перед этой музыкой составляло суть его интерпретаций. Роль исполнителя в сценической актуализации музыкальных шедевров Сондецкис представлял не иначе, чем в подчинении себя композитору, самодисциплине, не позволяющей вольности по отношению к авторскому замыслу, и вместе с тем в удивительном умении согреть исполняемую музыку деликатно выраженным чувством. Кстати, в клавирных концертах его особенно привлекали не стремительно виртуозные, моторные эпизоды, но поразительные по своей философской глубине медленные части. Не случайно, вспоминая выступления с Дварионасом, своим первым солистом баховских клавирных концертов, он

писал: «Особо мне запомнилась вторая часть Концерта Баха для фортепиано с оркестром *d-moll*. До сих пор она звучит в ушах как живой памятник, который оставил нам Балис Дварионас» (Sondeckis 1982: 242). Значительно более развернутое объяснение предпочтения медленных частей баховских концертов мы находим в воспоминаниях Сондецкиса о совместной работе с Николаевой: «Я всегда с нетерпением ждал второй части Ми-мажорного Концерта. То, что в этой части творила Татьяна Петровна, для меня осталось как одно из самых ярчайших впечатлений моей жизни. Божественную мелодию с ее такими неожиданными, такими современными поворотами Татьяна Петровна играла бесподобно, проникновенно; ничего более впечатляющего себе представить не могу» (Сондецкис 2004: 87). Эти размышления об игре излюбленных солистов Сондецкиса многое говорят о его системе ценностей, художественных предпочтениях и вкусе.

Фактор **творческой биографии**. В своей деятельности Сондецкис всегда испытывал тягу к фортепианной музыке, что было связано с достаточно специфическим характером его музыкального образования. Хотя в детстве его основным инструментом была скрипка, именно занятия по фортепиано вызывали у него особый интерес. Причин этому было много. Возможно, фортепиано, как дополнительный инструмент, в отличие от скрипки, чисто психологически оказалось в более благоприятном положении. Важно было и то, что в классе фортепиано он имел прекрасных педагогов, сумевших заинтересовать его. Сондецкис сделал большие успехи в фортепианной игре и искренне радовался этому. Он увлекался этим инструментом, ему было интересно, и это чувство он сохранил на всю свою жизнь. К тому же с детства он был очень любознательным и пользовался фортепиано как средством познания музыки: много читал с листа, знакомился с самой разнообразной музыкальной литературой. Будущий дирижер прекрасно аккомпанировал на фортепиано – уже значительно позднее он сам аккомпанировал своим ученикам и студентам на занятиях и отказался от этой практики лишь из-за того, что аккомпанируя не имел возможности слышать их со стороны. Личный опыт игры на фортепиано, любовь и тяга к этому инструменту несомненно сыграли значительную роль в выборе им концертного репертуара и солистов.

Фактор **художественного примера**. Исполнявшийся Сондецкисом и его выдающимися творческими партнерами на протяжении десятилетий цикл клавирных концертов Баха сформировал художественные представления нескольких поколений литовских музыкантов. Их восприятие

музыки строилось на слушательском опыте, сложившемся под воздействием интерпретаторской деятельности Сондецкиса. То, как исполнял Сондецкис шедевры Баха, какие акценты он расставлял и какими средствами реализовывал свое музыкальное видение, определяло стилистический образ этой музыки в сознании его слушателей. Под воздействием искусства Сондецкиса складывались традиции, благотворно повлиявшие на развитие всего последующего литовского исполнительского искусства.

В творческой деятельности всегда воедино сплетено закономерное и случайное, объективное и субъективное, объяснимое и мистическое. В полной мере это отразилось в интерпретации клавирных концертов Баха, сопровождавших Сондецкиса на протяжении всей его жизни, ставших важным фактом его творческой биографии. Удивительная музыка Баха дарила радость ему и его слушателям. В этом волшебство искусства.

Keyboard Concertos by Johann Sebastian Bach in the Artistic Biography of Saulius Sondeckis

Leonidas Melnikas

Summary

The musical traditions of the Baroque era had always held a special place in the work of Saulius Sondeckis. For this, there are many explanations. First of all, the prototype of the Lithuanian Chamber Orchestra created by him was undoubtedly the *Collegium Musicum* – the type of creative cooperation that became widespread during the Baroque era and the work of which was infused with the joy of 'live' contact with music. Sondeckis' first experiences in the creation of his orchestra reflected his goal of finding an alternative to the stultifying canons of prevailing practices of orchestra play. Chamber music-making, where the voice of every instrument was heard and every one could feel his or her contribution to the collective artistic result, was a seductive idea which inspired the beginner conductor. It is obvious that the relationship between the artistic model of the Lithuanian Chamber Orchestra and the traditions of the *Collegium Musicum* furthered a heightened interest in the legacy of the Baroque era, the chamber-instrumental work of which was often created specifically for this form of ensemble music-making. It is not an accident that Baroque music became the foundation of the conception of repertoire built by Sondeckis.

Finally, Sondeckis' repertoire preferences throughout his artistic career reflect his special feeling of awe of the music by Bach. Again and again, he returned to the interpretation of the masterpieces by the great creator of the Baroque era.

Sondeckis' concert repertoire has accumulated a great quantity of Bach's works – not only his monumental orchestra and choir opuses, but also many cantatas and instrumental works. Keyboard concertos have an important place in Sondeckis' repertoire of Bach's compositions –he performed them with many prominent pianists and they became important highlights in his artistic biography. They represent a cross-section of his artistic evolution, showing characteristic aspects of the conductor's artistic individuality.

Key words: Keyboard Concertos by Johann Sebastian Bach, Saulius Sondeckis, Tatiana Nikolayeva, Balys Dvarionass.

Литература

Johannas Sebastianas Bachas. Kūriniai klavyrui. Koncertų ciklas. Tatjana Nikolajeva (fortepijonas) (1972). Vilnius: LTSR kultūros ministerija, LTSR valstybinė filharmonija

Sondeckis, Saulius (1982). Neužmirštamos akimirkos. *Balys Dvarionas. Kūrybos apžvalga. Straipsniai ir laiškai. Amžininkų atsiminimai*. Sudarė ir parengė Juozas Gaudrimas. Vilnius: Vaga, p. 238–245

Сондецкис, Саулюс (2004). Воспоминания. *Татьяна Петровна Николаева в воспоминаниях, статьях, очерках, интервью...* Ред.-сост. Сергей Сенков. Брянск: Брянское областное полиграфическое объединение, с. 77–92

Истоки и развитие литовского музыковедения

Mag. art. **Виргиния Апанавичене**
Доцент Литовской академии музыки и театра

Введение

Начало литовского музыковедения связывается с деятельностью первых литовских национальных композиторов в начале XX века. Имеющие профессиональное образование первые классики литовской музыки – композиторы Чесловас Саснаускас (*Česlovas Sasnauskas*), Микалоюс Константинас Чюрленис (*Mikalojus Konstantinas Čiurlionis*), Микас Пятраускас (*Mikas Petrauskas*), Юозас Науялис (*Juozas Naujalis*) – занимались музыкальной критикой и музыкальной публицистикой, поскольку самостоятельной специализации музыковедов в то время не существовало. В своих статьях, в связи с потребностями формировавшейся современной литовской нации, они рассматривали актуальные проблемы музыкального искусства.

Музыковедение как самостоятельная дисциплина сформировалось после Второй мировой войны в 50–60 годах XX века. Специальность *музыковедение* начала преподаваться в 1945 году в Вильнюсской консерватории, где стали готовить профессиональных музыковедов – теоретиков и историков музыкального искусства. Основоположником данного процесса являлся академик Юозас Гаудримас (*Juozas Gaudrimas*), труды которого, преодолев границы музыкальной критики и музыкальной публицистики, стали настоящими примерами музыковедения как гуманитарной науки.

На развитие литовского музыковедения большое влияние оказывает современная музыка. Академическая музыка, которая сочинялась в первой половине XX века, исполнялась на традиционных инструментах, но уже во второй половине XX века она стала исполняться с помощью современных компьютерных и визуальных технологий, а также элементов других видов искусства. Более того, современное музыковедение исследует не только музыкальное развитие, оно также обращает внимание на исторический, географический, социальный и политический контекст.

Также очевидно, что литовское музыковедение сегодня не представляет собой единого монолита. Основываясь на истории, теории музыки,

народно-этнической музыке, появилось множество родственных ей ветвей, охватывающих широкий круг проблем.

Специальных исследований о формировании и развитии литовского музыковедения нет. Внимание музыковедов в прошлом и настоящем обращено в основном на исследование творчества композиторов, применяемые ими средства, наконец, на их жизненный путь, а также на функционирование самой музыки в системе общей культуры. Поэтому настоящее исследование является инновативным – в нем осуществляется попытка впервые проследить и оценить не только историю, но и основные направления литовского музыковедения, представленного значительным количеством исследователей и их трудов.

Цель статьи: оценить особенности развития литовского музыковедения и определить его место в музыкальной культуре и системе гуманитарных наук Литвы.

Данные исследования: факты, взятые из более 50 книг по музыковедческой тематике и почти 150 музыковедческих статей, напечатанных в научных сборниках Литвы и других стран, а также из более 80 статей по публицистике музыки, опубликованных в журналах по музыкальной культуре и других общекультурных изданиях. Также просматривалась виртуальная пресса в порталах за последние годы (2009–2014) и портал базы научных статей *Lituanistika* («Литуанистика»). В исследовании также приведены энциклопедические и статистические данные о деятельности литовских музыковедов.

Методы исследования: анализ (компаративный, ретроспективный), синтез.

Результаты исследования: выдвигается мысль, что литовское музыковедение, пройдя сложный путь от узкого анализа музыкальных произведений и освещения истории творчества композиторов, в процессе становления восприняло и впитало в себя методику других родственных наук, благодаря чему разрослось до междисциплинарного научного направления, способного изучать не только сугубо специфические, но и сложнейшие комплексные вопросы функционирования музыкального искусства в системе культуры современного общества.

Ключевые слова: музыковедение, литовская музыка, музыкальная теория, музыкальная история, этническая музыка, этномузыковедение.

История становления литовского музыковедения

Музыковедение (лат. *musica* + греч. *logos* – слово, мысль, наука; нем. *Musikwissenschaft*; франц. *musicologie*; англ. *musicology*) – музыкальная наука, гуманитарная дисциплина, изучающая музыку. В понятие музыковедения входит вся связанная с музыкой, как профессиональной, так и любительской, интеллектуальная и практическая деятельность. Как мировое, так и литовское музыковедение объединяет множество дисциплин. Его невозможно представить без музыкальной акустики, органологии, психологии музыки, этномузыкологии, истории музыки, историографии, библиографии, иконографии, палеографии музыки, музыкальной теории, музыкальной педагогики, критики, эстетики и социологии музыки. Как утверждает Йонас Брувярис (*Jonas Bruveris*), наряду с традиционными методами эстетики, искусствоведения используются междисциплинарные методы других наук – психоанализа, теории информации, герменевтики, структурализма, семиотики и др. (Bruveris 2003). О влиянии антропологии, социологии и истории на исследование «нового музыковедения» говорят Дэвид Берд (*David Beard*) и Кеннет Глоуг (*Kenneth Gloag*) в своем труде *Musicology. The Key Concepts* (Beard, Gloag 2005: 122).

Литовское музыковедение связано с историей преподавания музыкально-теоретических дисциплин в Вильнюсской академии иезуитов, с именем философа, пропагандиста и теоретика музыки, доктора теологии, профессора Вильнюсского университета Жигимантаса Ляуксминаса (*Žygimantas Liauksminas*, 1596–1670), который написал музыкальный учебник на латинском языке *Ars et praxis musica* («Музыкальная наука и практика», издания 1667, 1669, 1693; на литовском 1977), а также с исследованием Иоганна Дэвида Голланда (*Johann David Holland*) в конце XVIII – начале XIX века (Апанавичене 2014: 273).

С развитием музыкальной культуры в королевском дворце Великого Княжества Литовского в Вильнюсе, а позднее и в других странах Европы, развитием концертной деятельности разных исполнителей в поместьях в течении XVIII–XIX века появлялись статьи в прессе, а также и музыкальная критика (Kiauleikytė 2008: 150). В Вильнюсе в XIX веке начала издаваться музыкальная периодика, о которой в своем исследовании пишет Вида Бакутите (Bakutytė 2011).

Статьи о музыке писали не только литовские композиторы, но и хоровые дирижеры, педагоги, исполнители, другие музыкальные деятели. В 30–40-х годах XX века в литовской периодической музыкальной прессе –

в изданиях *Vargonininkas* («Органист»), *Muzika* («Музыка»), *Muzikos menas* («Искусство музыки») – также активно печатались Теодорас Бразис (*Teodoras Brazys*), Юозас Жилявичюс (*Juozas Žilevičius*), Владас Якубенас (*Vladas Jakubėnas*), Юозас Строля (*Juozas Strolia*) и другие. С 1945 года в Вильнюсской консерватории (в 1949 году переименованной в Литовскую государственную консерваторию; ныне – Литовская академия музыки и театра) началась подготовка музыковедов. Музыковедение стало самостоятельной наукой, которая исследовала литовскую профессиональную музыку, музыкальное народное творчество, музыкальную жизнь, историю, теорию, педагогику и интерпретацию музыки.

Диаграмма 1. **Основные направления литовского музыковедения**

Раздел музыковедения *этномузыковедение* стал отдельной наукой, которая использует методы исследования этнологии, социологии, статистики и других наук, отходя от музыковедения; последнее также не является монолитной наукой и распадается на части, в которых большее внимание уделяется либо теоретическому, либо историческому исследованию современной музыки.

Литовское музыковедение не представляет собой единого монолита. В первую очередь, часть исследований опирается на историю музыки. Исследования объединяют исторические и теоретические сферы. На этом специализируются Альгирдас Амбразас (*Algirdas Ambrazas*), Бакутите, Брувярис, Лайма Будзинаускене (*Laima Budzinauskienė*), Юрате Бурокайте (*Jūratė Burokaitė*), София Юрате Вилюте (*Sofija Jūratė Vyliūtė*), Аудроне Жюрайтите *(Audronė Žiūraitytė*), Дайва Кшанене (*Daiva Kšanienė*), Лайма Кяулейките (*Laima Kiauleikytė*), Витаутас Ландсбергис (*Vytautas Landsbergis*), Витауте Маркялюнене (*Vytautė Markeliūnienė*), Она Нарбутене (*Ona Narbutienė*), Дана Палените (*Dana Palionytė*), Данute Пятраускайте (*Danutė Petrauskaitė*), Эгле Шядуйките-Корене (*Eglė Šeduikytė-Korienė*).

В литовском музыковедении с 60–70-х годов XX века большое внимание уделяется истории литовской музыки. Академик Литовской

академии наук Гаудримас подготовил двухтомное издание по истории литовской музыки *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos* («Из истории литовской музыкальной культуры»). Первый том (1861–1917) был опубликован в 1958 году, второй том – 1964 году (на русском языке соответственно 1964 и 1972). Третий том (о музыке 1940–1965), подготовленный редакционной коллегией, которой также руководил Гаудримас, под тем же названием вышел в 1967 году.

Гаудримас преподавал в Вильнюсской консерватории (1945–1949) и Литовской консерватории (1949–1992). Являясь доктором искусствоведения (1968), профессором (1969), габилитированным доктором гуманитарных наук (1993), руководителем кафедры истории музыки (1953–1988), он подготовил более 50 музыковедов. Гаудримас одним из первых написал книги, посвященные выдающимся композиторам Литвы: Балису Дварионасу (*Balys Dvarionas / Балис Дварионас*, на литовском и русском языках, 1960) и в соавторстве с Альгимантасом Савицкасом (*Algimantas Savickas*) Чюрленису (*M. K. Čiurlionis / М. К. Чюрленис*, на литовском и русском языках, 1965, 1974). Так в литовском музыковедении развиваются черты «исторического музыковедения», о котором в 1885 году писал Гвидо Адлер (*Guido Adler*) (Beard, Gloag 2005: 79). Гаудримас также подготовил и издал информационный сборник *Juozas Gaudrimas. Tarybų Lietuvos kompozitoriai ir muzikologai / Композиторы и музыковеды Советской Литвы* (1971; 2-е издание 1988, на русском – 1978), составил сборник *Balys Dvarionas. Kūrybos apžvalga, straipsniai ir laiškai, amžininkų atsiminimai* («Балис Дварионас. Обзор творчества, статьи, письма, воспоминания современников», 1982), создал учебники (*Muzika* / «Музыка») для 10–11-го класса с Казисом Ясинскасом (*Kazys Jasinskas*, 1968) и для 9–11-го класса с Адеодатасом Таурагисом (*Adeodatas Tauragis*, 1969, в 1987 – 2-е издание), писал статьи о музыке в периодической печати (Karaška 2000b: 441).

Деятельность Гаудримаса продолжили его ученики-музыковеды и занимающиеся музыковедеческой работой исполнители на разных музыкальных инструментах. Самый известный из них – пианист Ландсбергис, посвятивший анализу творчества Чюрлениса более десяти книг, начиная с 1965 года. Ландсбергис раскрывает синтетичность творчества Чюрлениса и анализирует не только его музыку, но и изобразительное, а также и литературное творчество. Огромную «чюрлениану» составляет *Pavasario sonata* («Соната весны», 1965), *«Соната весны». Творчество М. К. Чюрлениса* (1971; 2-е доп. издание *Творчество Чюрлениса* 1975), *M. K. Čiurlionis. Laiškai Sofijai* («М. К. Чюрленис. Письма Софии», 1973),

Čiurlionio dailė («Искусство Чюрлениса», 1976), *Vainikas Čiurlioniui* («Венок Чюрленису», 1980), *Čiurlionio muzika* («Музыка Чюрлениса», 1986), *M. K. Čiurlionis. Time and Content* (1992; в 2008 году издано в Токио на японском языке), *M. K. Čiurlionis. Žodžio kūryba* («М. К. Чюрленис. Создание слова», 1997), *Visas Čiurlionis* («Весь Чюрленис», 2008), *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Vytautas Landsbergis. Laiškai Sofijai* (Микалоюс Константинас Чюрленис. Витаутас Ландсбергис. Письма Софии», 2011). Также Ландсбергис издал всю фортепианную музыку известного композитора под собственной редакцией: *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Visuma* («М. К. Чюрленис. Произведения для фортепьяно. Полное издание», 2004). Им также написана монография об одном из первых литовских композиторов Саснаускасе – *Česlovo Sasnausko gyvenimas ir darbai* («Жизнь и труды Чесловаса Саснаускаса», 1988) (Ambrazas, Palionytė 2003: 250).

Именно таким путем формируется главная ветвь литовского музыковедения, посвященная личностям литовских композиторов. Выпускаются монографии, в которых представлены их творческие биографии, анализируются произведения всех стилей и жанров, даются списки произведений и имен людей, упоминаемых в тексте.

В сборниках статей, книгах и монографиях анализируется творчество композиторов разных поколений. Обширный анализ дан не только музыкальному наследию Саснаускаса и Чюрлениса, но и Стасиса Шимкуса (*Stasys Šimkus*), Пятраускаса, Юозаса Груодиса (*Juozas Gruodis*). Палените подготовила издание *Stasys Šimkus. Straipsniai. Dokumentai. Laiškai. Amžininkų atsiminimai* («Стасис Шимкус. Статьи. Документы. Письма. Воспоминания современников», 1967). Книгу *Mikas Petrauskas* («Микас Пятраускас», 1976) подготовила Юрате Бурокайте. Издана книга Вацловаса Юодпусиса (*Vaclovas Juodpusis*) о творчестве композитора и дирижера Юозаса Пакальниса (*Juozas Pakalnis,* 1972), книга Палените *Valanda su kompozitoriumi Antanu Račiūnu* («Час с композитором Антанасам Рачюнасом», 1970), книга о творчестве пианиста и композитора Стасиса Вайнюнаса (*Stasys Vainiūnas,* 1991; подготовила Нарбутене). Аналитические труды, посвященные классику литовской музыки и создателю литовской школы композиторов Груодису, выпустил Амбразас. Это книги *Kompozitorius Juozas Gruodis* («Композитор Юозас Груодис», 1960, на русском языке – 1964) и *Juozo Gruodžio gyvenimas ir kūryba* («Жизнь и творчество Юозаса Груодиса», 1981, на русском – 1985).

Внимания музыковедов удостоились и ведущие современные композиторы Юлюс Юзялюнас (*Julius Juzeliūnas*), Эдуардас Бальсис (*Edu-*

ardas Balsys), Феликсас Байорас (*Feliksas Bajoras*), Освалдас Балакаускас (*Osvaldas Balakauskas*) и Бронюс Кутавичюс (*Bronius Kutavičius*), творчество которых исследуется в коллективных изданиях.

Исследования музыкальной культуры литовской эмиграции

Исследования литовской музыкальной культуры в эмиграции наиболее активизировались в последние десятилетия XX века. Появились монографии *Kazimieras Viktoras Banaitis* («Казимерас Викторас Банайтис», 1996) Нарбутене, *Jeronimas Kačinskas. Gyvenimas ir muzikinė veikla* («Иеронимас Качинскас. Жизнь и музыкальная деятельность», 1997) Пятраускайте, *Julius Gaidelis – namų ilgesio dainius* («Юлюс Гайдялис – певец тоски по Отчизне», 2008) Палените. В 1994 году изданы критические труды по музыкальной критике пианиста, критика и композитора Владаса Якубенаса (*Vladas Jakubėnas*), составитель Лорета Вянцлаускене (*Loreta Venclauskienė*). Также изданы материалы в двух томах под редакцией Нарбутене и Эдмундаса Гядгаудаса (*Edmundas Gedgaudas*), посвященные выдающемуся пианисту и композитору Витаутасу Бацявичюсу: *Vytautas Bacevičius. Gyvenimo partitūra. Sudarytoja Ona Narbutienė* («Витаутас Бацявичюс. Партитура жизни». Составитель Она Нарбутене, 2005), *Vytautas Bacevičius. Išsakyta žodžiais. Sudarytojas Edmundas Gedgaudas* («Витаутас Бацявичюс. Сказано словами». Составитель Эдмундас Гядгаудас, 2005). Пятраускайте с 2011 года руководит проектом документирования в электронном виде музыки композиторов эмиграции. Данный проект под названием *Lietuvių muzikinė kultūra migracijų kontekstuose (1870–1990): tautinio tapatumo ir muzikinės raiškos sąveika* («Литовская музыкальная культура в контекстах миграции (1870–1990): национальная идентичность и музыкальное выражение») финансируется Социалным фондом ЕС.

Несколько книг, из двенадцати написанных Вилюте, посвящено музыкальным исполнителям, жившим вдали от родины. Это – *Lietuvių muzikai Vokietijoje 1944–1949 metais* («Литовские музыканты Германии в 1944–1949 гг.», 2005), *Čikagos lietuvių opera* («Опера литовцев Чикаго», 1999), *Vladas Baltrušaitis. Operos solistas* («Солист оперы Владас Балтрушайтис», 1996), *Slava Vaclova Žiemelytė. Kanados lietuvių dainininkė* («Певица канадских литовцев Слава Вацлова Жемялите», 1995), *Lagerininko teatrai. Balys Radžius* («Театры лагерного заключенного. Балис Раджюс», 1995), книга *Lietuviai ir muzika Sibire* («Литовцы и музыка Си-

бири», 2013) написана в соавторстве с этномузыковедом Гайлой Кирдене (*Gaila Kirdienė*).

Исследования музыкальной культуры XVI–XX века

Истории музыкальной культуры Малой Литвы посвящаются монографии Дайвы Кшанене (*Daiva Kšanienė*) *Muzika Klaipėdos krašte* («Музыка Клайпедского края», 1996), *Mažosios Lietuvos ir Klaipėdos krašto muzikos bei kultūros veikėjai: XVI a. – XX a. pirmoji p.* («Деятели музыки и культуры Малой Литвы XVI века – первой половины XX века», 2000), *Muzika Mažojoje Lietuvoje: lietuvių ir vokiečių kultūrų sąveika* («Музыка Малой Литвы: взаимодействие литовской и немецкой культуры», 2003).

Историю музыкальной жизни в поместьях, дворцах и городах исследует Кяулейките в монографии *XVII a. II pusės – XIX a. muzikinė Lietuvos dvarų kultūra: stiliaus epochų sankirtose* («Музыкальная культура поместий Литвы во второй половине XVII – XIX века: на пересечении стилистических эпох», 2008).

Юрате Мария Трилупайтене (*Jūratė Marija Trilupaitienė*) обращает внимание на старинную литовскую музыкальную культуру. Она написала исследование *Martynas Mažvydas*: *Pirmųjų lietuviškų knygų giesmės* («Мартинас Мажвидас: песнопения первых литовских книг», 1998), монографии *Jėzuitų muzikinė veikla Lietuvoje* («Музыкальная деятельность иезуитов в Литве», 1995) и *Klavyrinė XVII amžiaus Lietuvos muzika* («Клавирная музыка Литвы XVII века», 2004).

Исследования музыкальной культуры Вильнюса Бакутите обобщила в книге *Vilniaus miesto teatras: egzistencinių pokyčių keliu. 1785–1915* («Театр города Вильнюс: дорогой экзистенциальных перемен в 1785–1915 годах», 2011). Леонидас Мельникас (*Leonidas Melnikas*) исследует еврейскую культуру в книге *Lietuvos žydų muzikinio paveldo pėdsakais* («По следам музыкальной культуры евреев Литвы», 2010). Пятраускайте написала монографии *Klaipėdos muzikos mokykla 1923–1939* («Клайпедское музыкальное училище 1923–1939», 1998), *Petras Armonas muzikinių kultūrų kryžkelėse* («Пятрас Армонас на перекрестке музыкальных культур», 2005) и книгу *Prudencija Bičkienė* («Пруденция Бичкене», 1998).

В 2002 году издан труд *Lietuvos muzikos istorija. I knyga: Tautinio atgimimo metai 1883–1918* («История литовской музыки. Книга I: Года национального возрождения, 1883–1918», 481 с.), подготовленный коллективом авторов. Составитель и ответственный редактор Палените. В

2009 году издано продолжение данного труда *Lietuvos muzikos istorija. II knyga: Nepriklausomybės metai 1918–1940* («История литовской музыки. Книга II: Годы независимости, 1918–1940», 798 с.). Составитель и ответственный редактор Амбразас. В двух томах представлена обширная картина музыкальной жизни, авторы пишут о музыкальном воспитании, педагогах, музыкальных школах, театрах и их репертуаре, концертной жизни, музыкальной критике. Авторы работ опираются на архивные данные, книги иллюстрированы нотными отрывками, фотографиями.

Теория музыки

Группа авторов – композиторы Юзялюнас, Римантас Яняляускас (*Rimantas Janeliauskas*), музыковеды Амбразас, Рима Микенайте (*Rima Mikėnaitė*), Юозас Антанавичюс (*Juozas Antanavičius*), Рута Гайдамавичюте (*Rūta Gaidamavičiūtė*), Римтаутас Кашпонис (*Rimtautas Kašponis*), Гражина Дауноравичене (*Gražina Daunoravičienė*), этномузыковед Ромуальдас Апанавичюс (*Romualdas Apanavičius*) – исследуют чисто теоретические аспекты музыки.

В труде *Akordo sandaros klausimu* («К вопросу о строении аккорда») Юзялюнас утверждает, что «вопрос строения аккорда является очень важным: он напрямую связан с вопросами логики функциональной гармонии и ладового притяжения, без которых невозможна организация музыкальной формы» (Juzeliūnas 1972: 4). Амбразас в своих трудах *Nuo Carlino iki Rymano* («От Царлино до Римана», 1980), *Funkcinės teorijos klasikai* («Классики функциональной теории», 1981), *XX amžiaus harmonijos teorija. Vokietija, Austrija* («Теория гармонии XX века. Германия. Австрия», 1986), анализирует развитие теории гармонии.

Кашпонис в монографии на русском языке *Мелодика и гармония литовской музыки* (1992) представляет созданную им элементарную вероятную статистическую модель сравнительного исследования (Zubrickas 2003: 130).

В труде *Etninė muzika. Teorijos klausimai* («Этническая музыка. Вопросы теории») Апанавичюс на основании исследований мировой музыки и законов музыкальной акустики излагает общую теорию возникновения этнической музыки и образования ее основных стилей и ладов (Apanavičius 2001).

Инга Ясинскайте-Янкаускене (*Inga Jasinskaitė-Jankauskienė*), используя методы семиотики и структурализма, анализирует постмодер-

нистский стиль творчества знаменитого литовского композитора Кутавичюса в монографии *Pagoniškasis avangardizmas: teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai* («Языческий авангард: теоретические аспекты музыки Бронюса Кутавичюса», 2001).

Дауноравичене, исследующая трансформационные процессы композиторского творчества в литовской музыке XX века, также с 2001 года является редактором научного журнала *Lietuvos muzikologija* («Литовское музыковедение»).

Междисциплинарные исследования

Междисциплинарные исследования – характерная черта постмодернистского музыковедения, следующего за изменяющимися стилями современной музыки и постмодернизмом – стилем конца XX / начала XXI века. Вита Груодите (*Vita Gruodytė*) замечает:

«Начальный импульс музыковедению постмодернизма дали теории культурной политики и теории критики [...]. В музыковедении постмодернизм проводит черту между системным, иерархическим, формальным, обобщающим мышлением и интересом к деталям, субъективности, повседневности, обилию перспектив, меняющейся реальности и локальным феноменам. Структурный анализ уступил место контекстному, историческому анализу, исследующему социокультурные влияния и отдельные аспекты. [...] Новое музыковедческое зрение видит музыку не как отдельную от других областей традицию с абстрактным слушателем, а как продукт разных культурных, географических, социальных и других влияний. Стираются преграды не только между классической, элитарной или популярной музыкой, но и между границами исследований и методов (музыковедения, этномузыковедения, социологии, культурологии, археологии и др.» (Gruodytė 2007: 134–135).

Более прогрессивными исследованиями в музыковедении являются те, которые применяют методы анализа современной музыки, одновременно анализируя этническую (национальную) идентичность литовской академической музыки. В монографии Виргинии Апанавичене (*Virginija Apanavičienė*) *Etninė tapatybė lietuvių akademinėje muzikoje* («Этнический идентитет в литовской академической музыке», 2011) «впервые в литовском музыковедении подробно анализируются главные идеи академической музыки, связанные с этнической идентичностью. В ней говорится о различии регионов и их субстратов, которым композиторы

посвящают отдельные произведения как музыкальные памятники исчезнувшим культурным регионам: отмечается важность истории, исторических личностей Литвы, пантеистического мировоззрения, мифологии, женских имен как знака матриархальной культуры. Используются факты научных исследований археологии, языкознания, этномузыковедения, этнологии, культурной антропологии и аграрного земледелия» (Apanavičienė 2011: 12–13).

Междисциплинарными исследованиями отмечена и монография Мельникаса *Экология музыкальной культуры* (Москва, 2000), исследование *Muzikos paveldas: epochų ir kultūrų sankirta* («Музыкальное наследие: пересечение эпох и культур», 2007).

Музыка исследуется и в других аспектах. Внимание музыкальной эстетике уделяют Брувярис, Вайдас Матонис (*Vaidas Matonis*), Рута Станкявичюте (*Rūta Stankevičiūtė*), музыкальной психологии – Альбертас Пиличяускас (*Albertas Piličiauskas*), музыкальной терапии – Антанина Юргутите (*Antanina Jurgutytė*), музыкальной интерпретации – Донатас Каткус (*Donatas Katkus*), музыкальной акустике – Витаутас Бичюнас (*Vytautas Bičiūnas*), Апанавичюс, математике и геометрии в музыке – Рима Повиленене (*Rima Povilionienė*, монография *Musica mathematica. Tradicijos ir inovacijos šiuolaikinėje muzikoje – «Musica mathematica. Традиции и инновации в современной музыке»,* 2013).

Связи литургических текстов с музыкой исследуют Камиле Рупейкайте (*Kamilė Rupeikaitė*) и Живиле Стоните (*Živilė Stonytė*), следы Святого Писания в современной литовской музыке и сакральность музыки изучает Виолета Жилинскайте (*Violeta Žilinskaitė*), литургические жанры – Дануте Калавинскайте (*Danutė Kalavinskaitė*).

Развиваются и специфические области музыковедения – среди них музыкальная нотография, которую исследует Дарюс Кучинскас (*Darius Kučinskas*); архивистикой занимаются Жилинскайте и Але Гутаускене (*Alė Gutauskienė*). Энциклопедические работы создали Апанавичюс (*Lietuvių liaudies muzikos instrumentai* – «Литовские народные музыкальные инструменты», 1991, с Марией Балтренене / *Marija Baltrėnienė*), Болесловас Зубрицкас (*Boleslovas Zubrickas*, *Pasaulio lietuvių chorvedžiai* – «Литовские хормейстеры в мире», 1999; *Lietuvių kompozitoriai* – «Литовские композиторы», 2004) и Пятрас Юодяле (*Petras Juodelė*, *Skamba kanklės* – «Звучат канклес», 1994: биографии исполнителей на народных инструментах).

Музыкальная педагогика

Музыкальная педагогика также основана на исследованиях музыковедов. Альгис Грицюс (*Algis Gricius*), Эугениюс Игнатонис (*Eugenijus Ignatonis*), Рамуне Крижаускене (*Ramunė Kryžauskienė*), Донатас Каткус (*Donatas Katkus*), Вида Умбрасене (*Vida Umbrasienė*), Кашпонис, Юдита Жукене (*Judita Žukienė*) написали не только теоретические труды, но и учебники сольфеджио, гармонии, истории музыки. В подготовке педагогической литературы по элементарной теории музыки, гармонии и полифонии участвовали и композиторы – преподаватели теоретических дисциплин Вацловас Пакятурас (*Vaclovas Paketūras*), Витаутас Клова (*Vytautas Klova*) и Тейсутис Макачинас (*Teisutis Makačinas*).

К курсу *Музыкальный язык* прилагаются учебники по музыкальному языку средневековья, ренессанса (*Muzikos kalba. Viduramžiai. Renesansas*, 2003), барокко (*Muzikos kalba. Barokas*, 2006), анализу (*Muzikos kūrinių analizės pagrindai*, 2010), подготовленные коллективом авторов. Эти учебники дают широкое представление об историческом контексте развития музыкальной теории разных стилистических эпох (Апанавичене 2014).

Музыкальная беллетристика и публицистика

Формируется также жанр музыкальной беллетристики, в котором теоретический и исторический анализ музыкальных произведений комбинируется с описанием жизни композиторов и исполнителей: они становятся героями художественной литературы. В книге Виргинии Клигите-Апанавичене (*Virginija Kligytė*) *Nerimo dienos* («Дни беспокойства», 1991, 2-е издание 2013) раскрывается портрет знаменитого композитора Альгирдаса Бражинскаса (*Algirdas Bražinskas*), где на фоне трех дней жизни композитора перед читателем проходит вся его творческая биография, анализируются главные произведения.

Вилюте в книге *Gyvenimas – simfonija... Kompozitoriaus Justino Bašinsko gyvenimas ir kūryba* («Жизнь – симфония... Жизнь и творчество композитора Юстинаса Башинскаса», 2012) раскрывает яркую жизнь выдающегося композитора, используя стиль беллетристики и романистики. Эдмундас Гядгаудас (*Edmundas Gedgaudas*) в книге *Ona Narbutienė. Gyvenimo preliudai*. («Она Нарбутене. Прелюдии жизни», 2012) использует многочисленный материал эпистолярного наследия знаменитого музыковеда, автора двенадцати книг о творчестве композиторов Нарбу-

тене и сочиняет поэтический портрет героини. Композитор Гедрюс Куприявичюс (*Giedrius Kuprevičius*) в автобиографии *Koncertas* («Концерт», 2014) рассказывает историю своей семьи, творчества и социальной жизни. В книгах Викторасa Гярулайтиса (*Viktoras Gerulaitis*) *Pavėsinėje su Richardu Wagneriu* («В беседке с Рихардом Вагнером», 2011) и *Kupė su Johannu Straussu* («В купе с Иоганном Штраусом», 2013) популярно представлены страницы из жизни выдающихся европейских композитор XVIII–XX века.

В сборниках статей *Nauji lietuvių muzikos keliai* («Новые дороги литовской музыки», 2005), *Kūrybinių stilių pėdsakais* («По следам творческих стилей», 2005), *Vidmantas Bartulis. Tarp tylos ir garso* («Видмантас Бартулис. Между тишиной и звуком», 2007), *Muzikos įvykiai ir įvykiai muzikoje* («События музыки и события в музыке», 2008), которые были напечатаны в периодике в разное время, Гайдамавичюте рисует пеструю панораму музыкальной жизни Литвы. Жигайтите является редактором ежемесячного журнала *Muzikos barai* («Нива музыки»), где в основном печатаются статьи о музыкальных исполнителях, концертах, премьерах оперных спектаклей.

Этномузыковедение

Отдельным и самостоятельным направлением литовского музыковедения является этномузыковедение, основоположниками которого в Литве были Адольфас Сабаляускас (*Adolfas Sabaliauskas*), Юозас Жилявичюс (*Juozas Žilevičius*) и Ядвига Чюрлените (*Jadvyga Čiurlionytė*). Католический ксендз Сабаляускас во время своей службы на рубеже XIX и XX века в северо-восточной Аукштайтии собрал огромное количество самобытных полифонических песен этого края – сутартине – и в начале XX века издал свои труды и сборник этих песен (Sabaliauskas 1904; 1911; 1916), которые исследуются и в наши дни. Жилявичюс, музыковед и композитор, вместе со своими учениками собрал коллекцию литовских этнических инструментов, в 1927 году опубликовал первую в истории их научную классификацию, а на основе сравнительных исследований – и теорию их происхождения (Žilevičius 1927; 1937). Чюрлените также записала около 4000 народных песен и свои исследования обобщила в монографии *Черты литовской народной мелодики / Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai* (на русском языке – 1966, на литовском – 1969). Ее исследования продолжила Геновайте Чяткаускайте (*Genovaitė Četkaus-*

kaitė), которая создала принципы классификации литовских народных песен, обобщенные в ее монографии *Lietuvių liaudies dainų melodijų tipologija* («Типология литовских народных песен», 1998). Она также подготовила сборник *Lietuvių liaudies dainų antologija* («Антология литовских народных песен», 1966, 2-й выпуск 1968), издание литовских народных песен *Dzūkų melodijos* («Дзукийские мелодии», 1981) и другие сборники (Karapka 2000a).

Лайма Буркшайтене (*Laima Burkšaitienė*) записала около 10 тысяч литовских народных мелодий, составила сборник *Aukštaičių melodijos* («Аукштайтийские мелодии», 1990), с Дануте Крикштопайте (*Danutė Krikštopaitė*) подготовила к печати сборник Христиана Барча (*Christian Bartch*) *Dainų balsai* («Голоса песен», 2000), с Видой Даниляускене (*Vida Daniliauskienė*) – и другие издания. Римантас Астраускас (*Rimantas Astrauskas*) записал более 3000 произведений литовского фольклора, исследует мелодику календарных песен и соседних народов. Римантас Слюжинскас (*Rimantas Sliužinskas*) монографию *Anhemitonika lietuvių liaudies dainų melodikoje* («Ангемитоника в мелодике литовских народных песен», 2003) посвятил памяти своей учительницы Чюрлените, также он издал монографию *Lietuvių ir lenkų liaudies dainų sąsajos* («Связи литовских и польских народных песен», 2006).

Дайва Рачюнайте-Вичинене (*Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė*) исследует жанр многоголосных литовских полифонических песен сутартине. Свои исследования она обобщила в книгах *Sutartinių atlikimo tradicijos* («Традиции исполнения сутартинес», 2000) и *Lithuanian Polyphonic Songs. Sutartinės* (2002). Кроме того, она написала два учебника для начинающих певцов: книжки с CD *Kokių giedosim, kokių sutarysim?* («О чем будем петь, о чем беседовать?», 2004, повторно 2009) и 66 сутартинес в записи *Kadu buva kadojo* («Когда-то было», 2012).

Даля Урбанавичене (*Dalia Urbanavičienė*) исследует развитие традиционного танца в Литве, методику записи танца и системы нотации, вопросы классификации и анализа этнохореографии, методику работы архивов музыкального фольклора (Astrauskas 2007). Свои исследования она обобщила в двух монографиях: *Lietuvių apeiginė etnochoreografija* («Литовская обрядовая этнохореография», 2000) и *Šokamosios ir žaidžiamosios sutartinės* («Танцуемые и играемые сутартинес», с DVD, 2009).

Вокально-этническую культуру изучает Аусте Накене (*Austė Nakienė*). Она подготовила к печати мелодии XV тома издания *Lietuvių liaudies dainynas* («Литовский народный песенник», 2000), несколько сборни-

ков исторических фонографических записей (с Рутой Жарскене/*Rūta Žarskienė*)[1].

Аушра Жичкене (*Aušra Žičkienė*) подготовила к печати мелодии для XI (1995), XVII (2003), XVIII (2004) томов издания *Lietuvių liaudies dainynas* («Литовский народный песенник»)[2] (Žičkienė 2014). Пятрикайте записала около 700 песен национальных меньшинств (белорусов, немцев, татар, евреев), проживающих в Литве.

Новый взгляд в литовском этномузыковедении открывает Апанавичюс. В 1986 году он опубликовал теорию происхождения народных инструментов балтийских народов типа канклес, в 1992 году – теорию происхождения народных инструментов Северной Европы. Этномузыковед является основоположником направления комплексного исследования этнической музыки. На основании законов физики и музыкальной акустики, как уже упоминалось, в 2001 году он опубликовал теорию о происхождении основных стилей и ладов музыки человечества в глобальном масштабе (Apanavičius 2001), а, продолжая и развивая идеи грузинского музыковеда Иосифа Жордании, дискутируя с его взглядами, в 1998–1999 годах опубликовал серию статей, посвященных происхождению этнической музыки больших и локальных рас человечества. Эти искания он обобщил в монографии *Etninė muzika* («Этническая музыка», 2009), подготовил курс новой дисциплины *Мелофольклористика* и преподает этот курс студентам университета им. Витаутаса Великого и студентам программ *Erasmus/Socrates*. На этой основе в 2013 году он издал пособие на английском языке *Melofolkloristics*.

Базируясь на своих исследованиях, Апанавичюс основал также инструментальное этномузыковедение, многие его ученики обратили внимание на происхождение и специфичность старинных народных инструментов, их репертуар, способ игры на них, традиции регионов. Исследования этнической музыкальной культуры в том же ключе продолжают его ученики и преемники: Кирдене (монография *Smuikas ir smuikavimas Lietuvoje* – «Скрипка и игра на скрипке в Литве», 2000), Гвидас Вилис (*Gvidas Vilys*, исследование *Šiaurės rytų Europos tautų signalinės lentos* – «Сигнальные доски народов северо-восточной Европы», 2001), Жарскене (монография *Skudučiai ir skudučiavimas šiaurės rytų Europoje* –

[1] Nakienė, Austė (2014). *Parengti tautosakos šaltiniai*. http://www.llti.lt/lt/auste_nakiene/ [просмотр 26 июня 2014].

[2] Žičkienė, Aušra (2014). *Sudaryti ir parengti leidiniai*. http://www.llti.lt/lt/ausra_zickiene/ [просмотр 26 июня 2014].

«Инструменты типа скудучяй в северо-восточной Европе», 2003), Вида Палубинскене (*Vida Paliubinskienė*, монография *Kanklės lietuvių etninėje kultūroje* – «Канклес в литовской этнической культуре», 2009).

На этномузыковедение повлияли и другие современные науки, в Литве оно переросло из междисциплинарного в новое направление – этносоциальное, использующее в качестве главного инструмента научного исследования социологические методы.

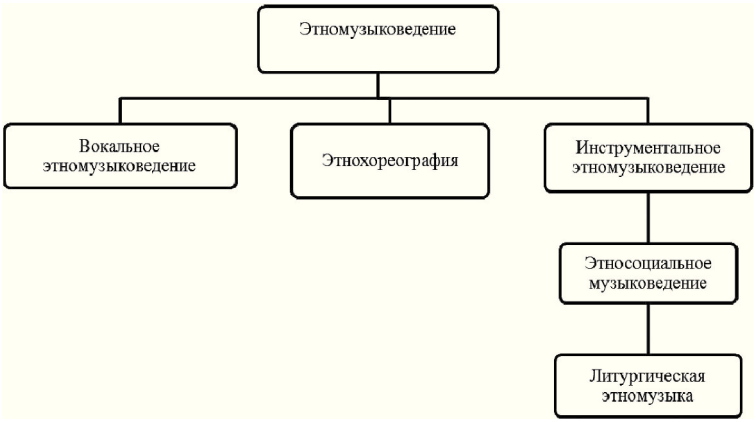


Диаграмма 2. **Основные направлния этномузыковедения**

Исследователи, развивающие это новое направление этномузыковедения – Апанавичюс, Алфонсас Мотузас (*Alfonsas Motuzas*), Аушра Забелене (*Aušra Zabielienė*), Гедре Баркаускайте (*Giedrė Barkauskaitė*), Кирдене, Эгле Савицкайте (*Eglė Savickaitė*), Эгле Алякнайте (*Eglė Aleknaitė*), Кристина Апанавичюте (*Kristina Apanavičiūtė*), Арвидас Гришкус (*Arvydas Griškus*) – сочетают исследование фактов современной культурной жизни с этнической музыкой и культурой. Особенно исследуются регионы Литвы и их музыкально-этническая культура, намечаются вехи развития, отмечаются ошибки, появляющиеся сегодня в ее использовании, когда, например, при исполнении музыки неверно трактуются особенности музыкально-этнической культуры разных регионов.

В работах представителей социально-культурного этномузыковедения создаются научные модели развития этнической культуры. В этом направлении изучается не только прошлое, но и настоящее, моделируется будущее. Для этого широко используются социологические методы исследования современной этнической культуры. Этим отличается

монографии *Folkloro ansambliai dabartinėje Lietuvoje: etnologinis aspektas* («Фольклорные ансамбли в современной Литве: этнологический аспект», 2010) Забелене и *Lietuvininkų etninė muzika: tapatumo problemos* («Этническая музыка литовцев Малой Литвы: проблемы идентитета», 2007) Лины Пятрошене (*Lina Petrošienė*).

Отдельное направление представляют исследования литургической этномузыки. Лидер этого направления Мотузас опубликовал монографии *Mažosios Lietuvos evangelikų liuteronų liaudies apeiginė muzika* («Народные обрядовые песнопения евангелистов-лютеран Малой Литвы», 1994), *Žemaičių Kalvarijos Kalnai ir Kryžiaus kelias* («Калварийские горы Жямайтии и Крестный путь», 1994), *Lietuvos kalvarijų Kryžiaus kelių istorija, apeiginiai papročiai ir muzika* («История литовских калварийских Крестных путей, обряды и музыка», 2003), *Veprių Kalvarijos: istoriniai, etnologiniai ir etnomuzikologiniai aspektai* («Вяпряйские Калварии: исторические, обрядовые, этнологические и этномузыкологические аспекты», 2006), *Kelmės krašto katalikiška etninė kultūra* («Этническая католическая культура Кяльмеского края», 2007), написал несколько учебников для вузов, издал песенники с компакт-дисками (2007, 2008, 2009).

Этномузыковеды работают в разных учреждениях и по-разному относятся к объекту исследования. В Институте литовской литературы и фольклора они уделяют большое внимание текстам и жанрам исследуемых песен. В Литовской академии театра и музыки более подробно изучаются мелодии, их музыкальные свойства и связь с музыкой других народов. В Клайпедском университете большое внимание уделяется исследованиям региона Малой Литвы. Комплексно все это изучается в университете им. Витаутаса Великого, на кафедре студий культур и этнологии. Исследуется связь этнической музыки с этнической историей, музыкальной культурой других народов, а также проводятся исследования сравнительного порядка, уделяется внимание возрождению этнической музыкальной культуры. Эта проблема в литовском музыковедении исследуется впервые, осуществляется проект, финансируемый структурными фондами ЕС.

Музыковеды в администрации

Музыковеды часто занимают руководящие посты в музыкальных учреждениях, университетах и научно-исследовательских институтах Литвы. Этому способствуют междисциплинарные знания, широкий взгляд на исследование проблемы. Антанавичюс, исследователь тради-

ций этнической музыки и ее использования в академической музыке – долголетний заведующий кафедрой теории музыки, проректор по науке Литовской музыкальной академии, ректор (2 каденции) Литовской академии музыки и театра, председатель Конференции ректоров университетов Литвы, член Литовского Ученого совета.

Кшанене – исследователь этнических музыкальных традиций Малой Литвы XVI–XX века, музыкальный публицист – заведующая кафедрой теории музыки Клайпедского университета, проректор по науке, председатель Сената.

Апанавичюс – член Литовского Ученного совета, председатель группы контроля за докторантурой во всех областях и направлениях науки в Литве, заведующий кафедрой этнологии и фольклористики университета им. Витаутаса Великого, декан факультета (2 каденции) гуманитарных наук этого университета.

Членами Литовского Ученого совета были избраны Юзялюнас, Амбразас, Дауноравичене.

Альгирдас Вижинтас (*Algirdas Vyžintas*), этномузыковед, инструменталист – основатель кафедры народной музыки в Клайпедском университете, проректор по науке, заведующий кафедрой народных инструментов в Литовской академии музыки и театра.

Жукене – заведующая кафедрой истории музыки, проректор по науке Литовской академии музыки и театра. Умбрасене – заведующая кафедрой теории музыки, проректор по студиям. Алдона Юодялене (*Aldona Juodelienė*) руководит Центром карьеры и компетентности, где нужны обширные знания в области музыкальной науки и педагогики, Рачюнайте-Вичинене – заведующая кафедрой этномузыковедения Литовской академии музыки и театра, одна из организаторов международных фольклорных фестивалей *Звучат, звучат канклес* и *Балтика*. Жарскене – заведующая отделом архива фольклора в Институте литературы и фольклора Литвы. Пятраускайте – директор Института музыковедения факультета художественных наук Клайпедского университета, Гутаускене – заведующая музыкальным отделом Музея театра, музыки и кино.

Музыковеды занимают и другие ответственные должности. Рута Прусявичене (*Rūta Prūsevičienė*) – директор Литовской Филармонии, Лайма Вилимене (*Laima Vilimienė*) – заместитель директора академического театра оперы и балета Литвы, этномузыковед Вилис – директор музыкального училища им. композитора Витаутаса Микалаускаса (*Vytautas Mikalauskas*) города Панявежис, Урбанавичене – председатель Совета по сохранению этнической культуры при Сейме Литовской Республики.

Выводы

В процессе становления литовское музыковедение восприняло и впитало методику других родственных наук. Оно прошло сложный путь – от узкого анализа музыкальных произведений и освещения истории творчества композиторов до уровня междисциплинарного научного направления, способного изучать не только сугубо специфические, но и сложнейшие комплексные вопросы функционирования музыкального искусства в системе культуры современного общества.

Литовское музыковедение не является одномонолитной наукой. В одних исследованиях преобладает историческое, в других – теоретическое направление, кроме того, в исторических трудах намечается системность исследования, исторические факты представляются в политическом, социальном контексте периода жизни композитора.

Новшество в музыковедении – междисциплинарные исследования с привлечением методов других наук и открытых ими фактов. Междисциплинарные исследования связаны с новыми стилями в музыке (особенно с постмодернизмом).

Музыковедение дало толчок открытиям т. н. «параллельной» науки – этномузыковедения, которое от исследований народных мелодий, песен, танцев, инструментов перешло к изучению не только этнокультурного наследия своей нации, но и сравнению этнических культур разных народов, стран и рас. Из этномузыковедения вышло направление социально-этнического музыковедения, которому свойственны комплексные исследования этнической культуры, социальной общественной среды. Оно программирует модель дальнейшего применения этнической культуры, считая крайне важным сохранение традиций народного наследия.

Литовское музыковедение влияет на музыкальную педагогику, работу по интерпретации, музыку, музыкальную публицистику.

Музыковедческая публицистика преодолевает преграды должностного научного стиля и свободно оперирует приемами беллетристики, уделяя при этом внимание профессиональному анализу музыкальных произведений описываемых героев.

Обширные университетские познания музыковедов позволяют занимать им высокие административные посты в научных, учебных и концертных учреждениях, где требуются широкие знания в области педагогики, исполнительского искусства и научной деятельности.

Lithuanian Musicology: the Origin and the Development

Virginija Apanavičienė

Summary

The development of Lithuanian musicology since its origin in the beginning of the 20th century has been complex. In the early period of the development (the beginning and the middle of the 20th century) the musicological issues were based mainly on the narrow empirical analysis of musical pieces and the reflection of the history of music. Since the middle of the 20th century, musicology has developed its own methodology, as well as adopted the methods of other scientific research directions. Consequently, it has become one of the theoretical research directions of the humanities and has reached the level of interdisciplinary research. This enables musicologists to study not only specific, but also complex questions concerning the functions of musical art and those of the modern society's culture and life (Diagram 1).

That is why Lithuanian musicology today is not a monolithic scientific direction. Two branches of studies are distinguishable. The first one is related to the history of music and the other reflects new theoretical discoveries. The historical branch includes systematic research, according to which historical data are analysed in a wide political and social context.

All innovations of the current research of the Lithuanian musicology are determined by the methods and the data, traditionally used by other scientific directions, as well as the interdisciplinary view of the problems researched. Furthermore, interdisciplinary studies are determined by the appearance of new music styles, especially with the styles of the postmodern directions of modern music.

It is evident that the development of Lithuanian musicology had given an impulse for the formation of new research branches of the so-called 'parallel' directions, and particularly for ethnomusicology. The process of its development was similar to that of musicology: it began from the local empiric studies of folk melodies, songs, dances, instrumental music, which in the past was connected with the heritage of only one nation. Finally, it grew to wide comparative research of ethnic culture, social and cultural functions, creation of new models of the revival of ethic music, the usage of the cultural heritage for the contemporary society's needs (Diagram 2).

Moreover, musicology noticeably influenced musical pedagogy, as well as the formation of a new direction of research on music interpretation and to the practise of musical journalism. Nowadays, musical publicistic writing in Lithuania is considered to be a branch of musicology.

Finally, the activity of the distinguished leaders of Lithuanian musicology and the great scope of their scientific interests enable them to achieve high positions in universities and other scientific as well as musical and cultural state institutions, where the results of their scientific research are being adopted in pedagogical and musical practices.

Литература и иные источники

Ambrazas, Algirdas, & Dana Palionytė (2003). Landsbergis Vytautas. *Muzikos enciklopedija*. II tomas: J–N. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, p. 250

Apanavičienė, Virginija (2011). *Etninė tapatybė lietuvių akademinėje muzikoje*. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla

Apanavičius, Romualdas (2001). *Etninė muzika. Teorijos klausimai*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla

Apanavičius, Romualdas (2009). *Etninė muzika*. Kaunas: Žiemgalos leidykla

Astrauskas, Rimantas (2007). Urbanavičienė, Kriščiūnaitė, Dalia. *Muzikos enciklopedija*. III tomas: O–Ž. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, p. 565–566

Bakutytė, Vida (2011). *Vilniaus miesto teatras: egzistencinių pokyčių keliu. 1785–1915*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas

Beard, David, & Kenet Gloag (2005). *Musicology. The Key Concepts*. London & New York: Routledge

Bruveris, Jonas (2003). Muzikologija. *Muzikos enciklopedija*. II tomas: J–N. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, p. 503–504

Gaudrimas, Juozas (1958). *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos. 1861–1917*. Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla

Gaudrimas, Juozas (1964). *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos. 1917–1940*. Vilnius: Mintis

Gruodytė, Vita (2007). Postmodernizmas. *Muzikos enciklopedija*. III tomas: O–Ž. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, p. 134–135

Juzeliūnas, Julius (1972). *Akordo sandaros klausimu*. Kaunas: Šviesa

Karaška, Arvydas (2000a). Četkauskaitė Genovaitė. *Muzikos enciklopedija*. I tomas: A–H. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, p. 285

Karaška, Arvydas (2000b). Gaudrimas Juozas. *Muzikos enciklopedija*. I tomas: A–H. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, p. 441

Kiauleikytė, Laima (2008). *XVII a. II pusės – XIX a. muzikinė Lietuvos dvarų kultūra: stiliaus epochų sankirtose*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas

Kligytė, Virginija (2013). *Nerimo dienos. Trys kompozitoriaus Algimanto Bražinsko gyvenimo dienos. Meninė apybraiža*. Vilnius: Edukologija

Nakienė, Austė (2014). *Parengti tautosakos šaltiniai.* http://www.llti.lt/lt/auste_nakiene/ [просмотр 26 июня 2014]

Sabaliauskas, Adolfas (1904). Sutartines ir musu muzikos inrankiai. *Dirva-žinynas* 4. Shenandoah, Pa: Lietuvių Katalikų Spaudos Bendrijos Spaustuvėje, p. 25–39

Sabaliauskas, Adolfas (1911). Žiemių-rytiečių lietuvių tautinė muzika ir muzikos instrumentai. *Lietuvių tauta*. Kn. 2, d. 1. Vilnius: Lietuvių mokslo draugija, p. 96–108

Sabaliauskas, Adolfas (1916). *Lietuvių dainų ir giesmių gaidos*. Lietuvos šiaurės rytuose surinko kun. A. Sabaliauskas, Nemunėlio Radviliškio klebonas. Helsinkai: Suomių literatūros draugijos spaustuvė

Zubrickas, Boleslovas (2003). Kašponis Rimtautas. *Muzikos enciklopedija*. II tomas: J–N. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, p. 130

Žičkienė, Aušra (2014). *Sudaryti ir parengti leidiniai.* http://www.llti.lt/lt/ausra_zickiene/ [просмотр 26 июня 2014]

Žilevičius, Juozas (1927). Lietuvių liaudies muzikos instrumentai. *Iliustruotoji Lietuva* 22 (75), p. 177–180

Žilevičius, Juozas (1937). Kanklės mitologijoje, legendose ir tautosakoje pas mus ir pas mūsų kaimynus. *Vairas* 7/8, p. 340–355

Апанавичене, Виргиния (2014). Особенности и проблемы преподавания курса *Музыкальный язык* в Литовской академии музыки и театра. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais* VI. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: Saule, 272.–287. lpp.

III. MŪZIKAS ANALĪZE

François Couperin's Trio Sonatas as a Genre and Stylistic Phenomenon of Baroque Instrumental Music

Dr. art. **Olga Savitskaya**
Associate Professor of the Music Theory Department of the Belarusian State Academy of Music

Trio sonata as a genre is different from those commonly regarded as representants of French Baroque instrumental music, including harpsichord suite and organ mass. Nevertheless, those were French composers who added one of the most important chapters to the history of the genre.

Having covered virtually all European countries by the end of the 17th century, the Italian influence brought a new sonata genre to France. Franēois Couperin was the first French to produce compositions following the Italian tradition. In 1692 he completed the work on his trio sonatas *La Pucelle* and *La Steinquerque,* which were followed by *La Visionnaire*, *L'Astrée* and *La Superbe* (1693), and a quatuor sonata *La Sultane* (1695). In 1710, the trio sonata *L'Impériale* was created.

François Couperin started his composer's career as an adherent to Arcangelo Corelli's chamber-instrumental style, which he stated in the preface to *Les Nations*. "The first sonata in this collection, the first sonata created by me and the first sonata composed in France," he said. "It is an extraordinary story. Enchanted by Corelli's sonatas, whose works will inspire me till my last day as well as the French compositions by Monsieur Lully, I decided to create a sonata and suggested a concert similar to that which acquainted me with Corelli's sonatas. Being aware of French avidity for all the various foreign novelties [...] I pretended that one of my relatives [...] had sent me a new sonata of a young Italian composer. Using the letters of my own name, I made up an Italian name to sign the composition. The sonata was eagerly welcomed, and I have nothing to say in its support [...] I have created other sonatas using my Italian pseudonym, which have been praised as well" (Куперен 1973: 72).

The first and the only lifetime edition of four Couperin's trio sonatas appeared almost thirty years later, in 1726. It included a number of additional pieces for which "the trio sonatas served as preludes and introductions" (Куперен 1973: 72). Even though the composer insisted on no significant changes made compared to the manuscript copies, the included alterations were fundamental. Unlike the manuscripts, all sonatas of the published edition of *Les Nations* were presented as the first parts of more developed macrocycles[1] connecting dancing and non-dancing pieces.

The works created in the 1690's were followed by a large trio sonata *Le Parnasse, ou L'Apothéose de Corelli* (1724), with each of its seven contrasting parts accompanied by side notes similar to a theatrical libretto, and *Concert en forme d'Apothéose de Lully* (1725). Based on a detailed programme and bringing out vivid associations with spectacular and colourful French ballet, *L'Apothéose de Lully* was comprised of three big parts. The first part included nine pieces with a figurative plot, the second – an essay in a form of overture, and the third one – a four-part 'sonate en trio' named *La Paix du Parnasse*.

It is obvious that Couperin originally stuck to Corelli's principles, treating the trio sonata as a separate, integral and complete cycle. However, his views changed by the mid 1720's. The composer arrived to the concept of a randomly arranged multipart composition, including the pieces of various genres and forms. A trio sonata was accordingly included into a grandiose macrocycle as its largest and compositionally completed first or final part. Otherwise, it was inherently expanded to cover the pieces characteristic of a theatrical divertissement or a programme suite. Thus, considering Couperin's trio sonata, it does not only reveal new facets of his individual composing style, but also enriches the panorama of the development and evolution of both trio sonata and large instrumental Baroque forms.

Following Corelli's model, Couperin predominantly relied on the most representative features of *da chiesa* cycle, including the principle of alternating slow and fast parts, homophonic harmonic and polyphonic parts, and the parts contrasting in genre and metrics. Moreover, Couperin was able to integrate the Italian tradition with the rich old French stylistics rooted in lute and organ music with its specific sharp and intricately punctuated rhythmics, copious ornamentation, harmonic rigidity, and a unique polyphonic writing technique. Of special importance was the influence exerted by theatre.

[1] The changes also applied to the names of several trio sonatas. *La Pucelle*, *L'Astrée* and *La Visionnaire* were published as *La Française*, *La Piémontaise* and *L'Espagnole*.

It was manifested not only in the programmatic principles, but also in the peculiar narrative nature of French instrumental music populated by multiple images, masks and traditional characters. This whole conglomeration of traditions, genres, languages and styles was implemented in Couperin's sonatas to create their stylistic peculiarity and artistic attractiveness.

Let us consider the way Couperin treats the main genre formation elements of sonata *da chiesa*. The most important element is the principle of contrasting comparison of textures, tempos and genre types. Couperin preserves the fundamental meaning of opposed textural types, but compensates it by smoothing the contrast between 'slower' parts, which, according to the representative genre canon, incline to homophony, and 'faster' or fugal parts. It is accomplished by polyphonizing slower parts, as well as Couperin's composing method, which specifies the distinct homophonic features of fugal parts.

A well-defined cadence system logically dominating the harmony and the architectonics creates a disconnected and discrete musical form. This phenomenon just adds to its homophonic potencies. Combining the specified typical tonal plans and the principle of repeated reprise results in the modification of fugue towards a homophonic form.

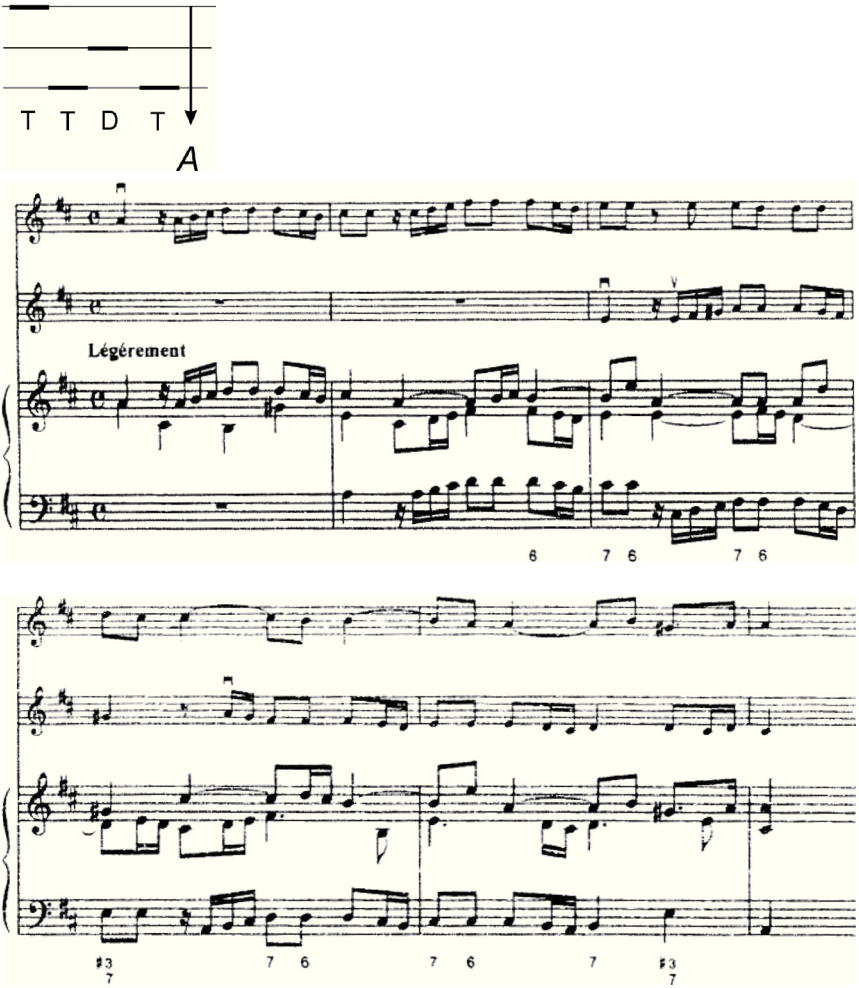
The first parts are of special importance, there the theme is alternately repeated. These may be called fugue expositions, but for some tonal harmonic and syntactic features, including a steady tendency towards ending in the main tonic and separating from the further caesura development.

In order to clarify the compositional function of these parts, let us consider the concept of 'initial structure' developed by Vladimir Protopopov. According to the researcher, it "has special distinctness and cadence completeness, as it virtually states the theme of a composition [...]. Serving as a theme transmitter, it is set as to immediately draw the audience to the area of creating musical image, which is to be further developed" (Протопопов 1981: 64).

The polyphonic themes in the fugue parts of Couperin's sonatas are very laconic (similar to a nucleus, *inceptum*) and do not possess sufficient intonation and figurative pithiness, which are solely acquired in a better developed and completed initial structure. Thus, the latter serves as an intervener between a fugue exposition and an exposition period of a homophonic form.

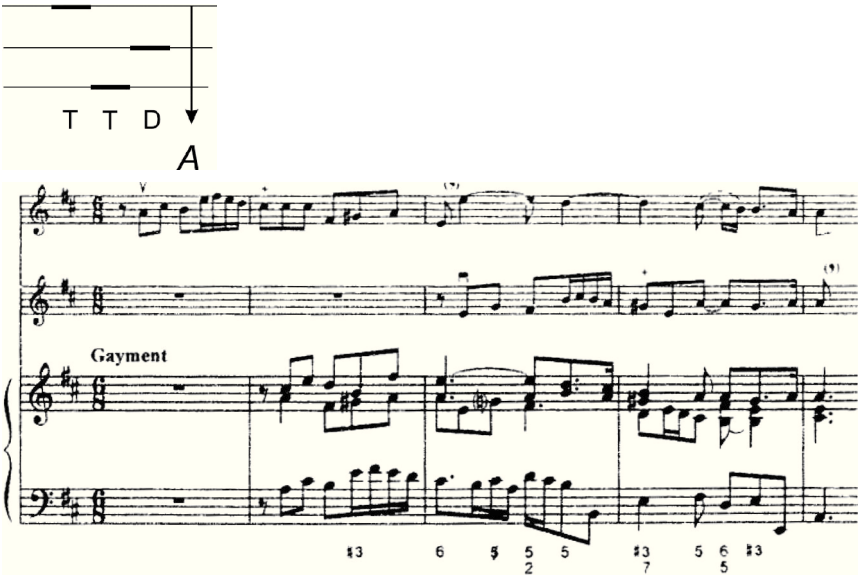
By way of example, let us consider a number of initial structures.

The initial structure in Part IV (*Légérement*) of *La Superbe* trio sonata is presented by the four-fold reiteration of one-bar theme.



Example 1. **Trio Sonata La Superbe. Part IV**

The initial structure of Part VI (*Gayment*) of *La Superbe* trio sonata is even shorter and includes the three-fold theme reiteration.



Example 2. **Trio Sonata La Superbe. Part VI**

The initial structure of the fugue parts in Couperin's sonatas shape the integral composition logics and generate its polyphonic nature. In most cases, heterogeneous correlations of musical forms occur. According to Protopopov, the fugue techniques provide inclination with irregularly emerging homophonic regularities (Протопопов 1981). This is how the structures combining the features of fugue and an old two-part musical form (*La piémontaise,* Part II), and of fugue and a classical rounded binary form (*La Superbe*, Part II) appear.

A separate group of the fugue parts comprise the compositions based on the principle of reiterating the initial structure theme, which broadly covers dominant and subdominant tonalities (variable rondo forms' according to Protopopov: Протопопов 1981). The phenomenon is best illustrated by the finale of *L'apothéose de Corelli* trio sonata.

Under the certain circumstances, reinforcing the textural contrast of thematic and interlude parts stimulates the development of sonata characteristics. This can be exemplified by the architectonics of *L'Apothéose de Lully* finale, which rounds the dramatic development of both the trio sonata and the whole macrocycle for *L'Apothéose de Lully* to reach its climax. The thematic material is grounded on two equivalent elements relating to each

other as a dynamic fugue initial structure and a homophonic interlude based on stringed 'fanfares' imitating the sound of trumpets. Both elements contrasting, and yet maintaining the musical integrity, create the atmosphere of exultation. The features of 'variable rondo forms' and interlude are coupled with those of sonata. Due to the textural and intonational contrast, and the tonic dominant correlation (G – D), the main theme and the interlude can be compared to the first and the second subject of the sonata form. Its exposition is followed by a middle (development) section, where both elements are given further tonal elaboration (e – G – D – a), and a full recapitulation beginning with the subdominant C-Major.

The Structure of the finale of *L'Apothéose de Lully*

exposition		*link*	*development*			*recapitulation*	
a	b	b	a	b	…	a	b
first subject	second subject		first subject	second subject		first subject	second subject
initial structure	homophonic period						
G	D		e	G D	a	C	G
8	8	6	41			6	3 + 4

The dramatic genre distinctness and contrast are among the main typical features of Couperin's trio sonatas and the indicators of the influence exerted by old French music on his works. Marc-Antoine Charpentier states in his *Rules of Composition* that "diversity is the very essence of music [...] and makes harmony totally perfect, while uniformity is a source of flatness and unattractiveness" (Лобанова 1994: 192). In this regard, Couperin assigns the main role to small parts of the cycle. They are chiefly concerned with interpreting the native French style and manner.

One of the favourite Couperin's genres is 'air', the indispensable part of almost all his trio sonatas irrespective of whether it is stated in the title or not. The air implements the lyrical, melodic and *gallant-sentimental* principles in Couperin's trio sonatas. Following the exposition, the air theme is further repeated as a contrasting tonal double or a textural variation. At the same time Couperin strives to diversify a rather simple development mode and creates the imaginary scenic effects with textural means. He uses a special

model of ensemble 'voices'. The leading voice is the first to come against the miserly *bąsso continuo* harmonic background. The introduction of the second voice begins a dialogue, which can be intonationally antithetic. The final part is a sort of concord duet, with Couperin's typical addition of thirds and sixths. This scheme is found in the airs of *La Piémontaise* (Part V) and *La Superbe* (Part V) trio sonatas. A similar principle applies to the cases where the word 'air' is not mentioned (*La Superbe*, Part III)[2].

Dramatizing the techniques used in Couperin's sonatas reflect his artistic view, which allows for reconsidering familiar genres and lifting them to the level of symbolic generalization. Thus, in Parts I and III of *La Piémontaise* Couperin treats sarabande, a traditional dancing suite, as a symbolic image representing a particular style, tradition and cultural stratum. He refuses a typical two-part dancing structure and replaces it with a through-composed form. Sarabande rhythmic structure and its representative cadences are coupled with the harmonic poignancy, rigidity and dissonance, which are not accidental. According to Baroque poetics, the free usage of dissonances is an attribute of theatrical style and signifies a mediated composer's attitude towards a modelled object.

However, such 'representative' functions in these parts of *La Piémontaise* are not performed exclusively by theatrical style. The score itself reminds us of the so-called 'unbarred preludes' popular in French lute, viola and harpsichord music of the 17th century. By the time Couperin le Grand created his trio sonatas, the tradition of unbarred prelude had almost passed into history. The composer used it as a symbol of the national culture. Despite the bar lines and the regulated metrics, he was able to preserve several elements (rich syncopation, veiled metrical coordinates, time value relativity) and to disclose new intensional facets of music, when coupled with specific lute voice harmonization.

The diversity of slow parts in Couperin's trio sonatas seems inexhaustible. Besides the already named examples, let us mention small preludes (*L'Apothéose de Lully*, Part I, and *L'apothéose de Corelli*, Part I), introductions to fugue parts (*La piémontaise*, Parts VI, Part VII, and *L'apothéose de Corelli*, Part VI, Part VII), a specific 'arrangement' of lute harpsichord rondo (*L'Apothéose de Lully,* Part III), and an imaginary dramatized pastorale (*L'apothéose de Corelli*, Part III, Part IV and Part V).

[2] *La Superbe* is a unique example of all three slow parts related to air genre. Perhaps, the phenomenon is due to sonata's programme nature, which was first named as *L'astrée* and cast by the plot of a then popular novel by Honoré d'Urfé.

The absolute freedom and unrestricted genre and compositional structure of Couperin's trio sonatas point to the active centrifugal factors stimulating the contrast enhancement and the diversification of a cyclic form. A necessary correlate is the complex of contradirectional and centripetal means unifying the whole heterogeneous world in terms of integrated artistic concept.

Its programmatic nature is of special importance. Couperin said, "While working [...] I always kept in mind some story suggested by all the various circumstances" (Куперен 1973: 64). The programmatic nature of trio sonatas was produced by their names implying a deep connection between Couperin's compositions and what was happening in the literary, socio-political and high-society life during the rule of Louis the Great[3]. If a mere heading was insufficient, Couperin used side notes, subheadings and explanations proving a sort of "imaginary theatrical" plot (*L'apothéose de Corelli*, *L'Apothéose de Lully*; Булычева 2000).

The programmatic nature also influences the genre semantics and the usage of rhetorical figures. In a certain way, the programme nature of Couperin's trio sonatas is a magic crystal refracting both the composer's individual style and the features of French instrumental Baroque music.

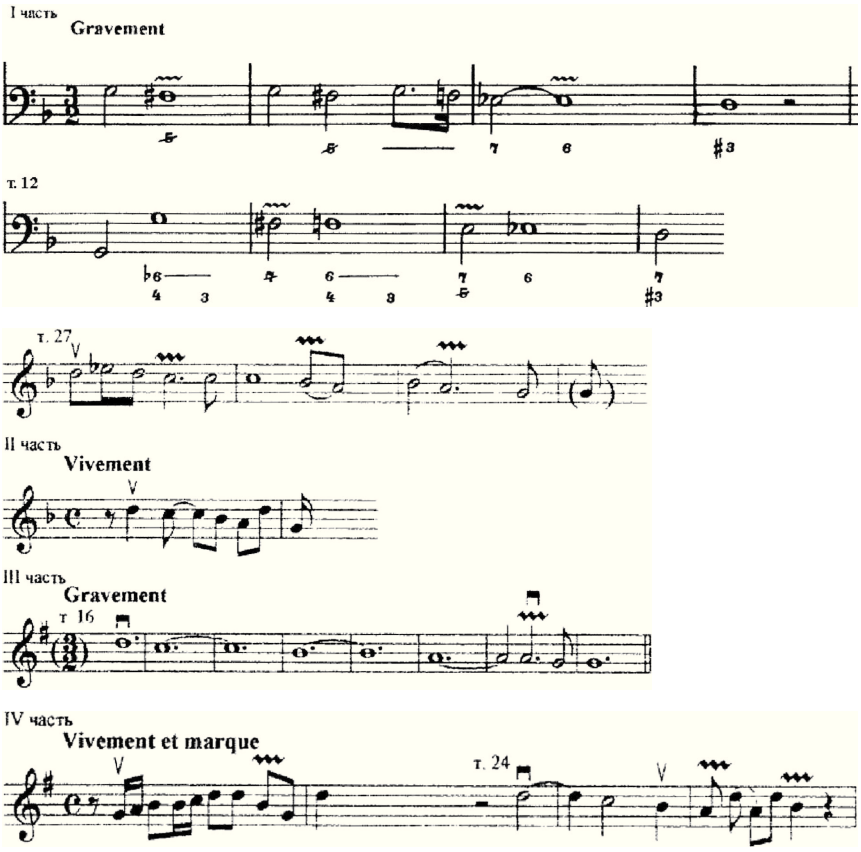
Musical factors played a unique role in organizing the whole Couperin's cycles. The tonal aspects of his sonatas are diverse, unrestrained and semantically capacious. Alongside the traditional single-tone structure allowing for new tonality introduction in one of the middle sections, Couperin also turns to unconventional and plot-related tonal logics.

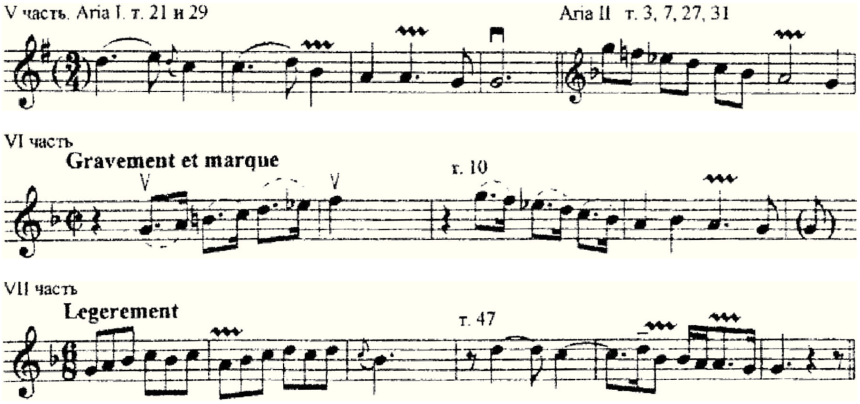
In line with the aesthetics of his time, Couperin establishes certain rules of 'key' tonality interpretation. B-minor, the main tonality of *L'apothéose de Corelli* and the tonality of 'sentimentality and melancholy', prevails only in the cycle's beginning (Parts I and II) and ending (Part VII). Its central section (Parts III to V) is presented by a gallant dramatized pastorale with 'cheerful and joyful' D-major (Куперен 1973: 99).

Couperin pays much attention to the ways of uniting cycle's and thematic aspects. This can be exemplified by a well-ordered system of intonational

[3] Besides the already mentioned *L'astrée,* a novel by Honoré d'Urfé, and Pascal Collasse's and Jean de La Fontaine's opera, which appeared in 1692 under the same name, we need to mention *La Pucelle,* a famous poem by Jean Chapelain telling a story of Jeanne d'Arc and giving a name to Couperin's first trio sonata. In 1692 the French won the battle of Steenkerque and a Couperin's trio sonata *La Steinkerque* appeared.

connections in *La piémontaise*. It allows us to track (expressly or implicitly) an 'intonational formula' providing the thematic material for the whole cycle. This formula is a conjunct descending sequence, which acquires a specific pitch, rhythmic, textural and tonal implementation in each part. It becomes either a thematic basis, or hidden background. It runs in straight or opposite direction, getting either chromatic or diatonic inclination. The implementation of this intonational formula in terms of a cycle can be compared to monothematic development in an old ricercar or an instrumental canzone. This comparison is exclusively based on the genetic memory of the genre, while the intonational formula is rather anticipated, than initially stated. Its artistic role is revealed gradually, along with dipping into the musical material.





Example 3. **Trio Sonata La piémontaise. Parts I–VII**

Thirty years later, when Couperin added a number of pieces to the sonata for editing *Les Nations* collection, he continued developing the system of intonational relations in terms of a new macrocycle.

Francois Couperin was not the only French composer, who paid tribute to trio sonata. This genre was addressed by Michel de la Barre, Jacques Martin Hotteterre le Romain, Jean-François Dandrieu, Thomas Sanders Dupuis, Jean-Marie Leclair the Elder, and Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville. However, Couperin's trio sonatas hold a special place. His *Les Nations* and *Les Apothéoses* stand out against the richest European tradition of the end of the 17th and the beginning of the 18th centuries. They embody the unique composer's vision and worldview, and indicate the originality of French Baroque sonata. Couperin's trio sonatas represent a specific type of sonata cycle as a part of concert instrumental music. They carry the features of French programme harpsichord suite and theatrical divertissement, while preserving the essential genre characteristics of the sonata *da chiesa*.

Conclusions

The article considers the little-studied genre and form aspects of Couperin's trio sonatas, the outstanding accomplishments of ensemble music of the end of the 17th and the beginning of the 18th centuries. Based on Couperin's musical and didactic works, the author considers the genre evolution of his trio sonatas. Special attention is given to studying the genre and the compositional features of Couperin's sonata cycle, and the musical aesthetical and

the inner stylistic prerequisites of forming the new structural principles of a multipart composition. The universal sonata *da chiesa* model developed by Corelli is shown to obtain original interpretation in Couperin's trio sonatas in the light of unique composer's style and national musical tradition.

Fransuā Kuperēna triosonātes kā baroka laikmeta instrumentālmūzikas žanra un stila fenomens

Olga Savicka

Kopsavilkums

Raksts veltīts Fransuā Kuperēna triosonātēm – vienam no vismazāk pētītajiem žanriem šī komponista radošajā mantojumā. Balstoties uz paša Kuperēna mūziku un metodiskajiem darbiem, analizēta viņa triosonāšu žanriskā evolūcija saiknē ar autora daiļrades procesa īpatnībām.

Kuperēna laika instrumentālmūzikas formveidi raksturo loģika un arhitektoniska skaidrība, gan homofonā, gan polifonā rakstības stila izmantojums. Šajā kontekstā tiek plašāk aplūkotas divas intonatīvi tematiskās vienotības izpausmes:

- monotematisms, kas saistīts ar renesanses kanconu tradīcijām,
- vadtematisms, kas atspoguļo tieci uz Jauno laiku instrumentālo ciklu.

Liela uzmanība rakstā atvēlēta Kuperēna daudzdaļu skaņdarbu analīzei. Sākotnēji komponists, attīstot Arkandželo Korelli principus, traktēja triosonāti kā atsevišķu ciklu. Bet ap 1720. gadu viņa pieeja mainījās, un viņš radīja daudzdaļu kompozīcijas, kurās apvienoja dažādus žanrus un formas. Tieši triosonāte tagad parasti noslēdza šādus grandiozus makrociklus, kļūstot par to visizvērstāko un kompozicionāli pilnīgāko daļu.

Rakstā aplūkoti vairāki Kuperēna triosonātēm raksturīgi formveides un tēlainās attīstības aspekti. Sekojot Korelli modelim, komponists parasti izmantoja *sonata da chiesa* tipisko homofono/polifono un lēno/ātro daļu, kā arī žanra un metra kontrastus. Turklāt itāļu tradīcijas viņš apvienoja ar senajām franču lautas un ērģeļmūzikas tradīcijām – tās atspoguļojas asi punktētajos ritmos, bagātīgajā ornamentācijā, stingrajās harmonijās un īpašā polifonās rakstības tehnikā.

Kā vienu no svarīgākajām Kuperēna triosonāšu žanriski stilistiskā fenomena izpausmēm autore izceļ programmatisma principu. Programmatisms ir plaši izplatīts franču baroka instrumentālmūzikā un atspoguļo apkārtējās pasaules reālijas. Nosaukums *triosonāte* Kuperēnam bieži papildināts ar

remarkām, paskaidrojumiem, kas apliecina ne vien teātra kultūras iespaidu, bet arī ciešu saikni ar notikumiem literatūrā, politikā, tālaika sabiedriskajā dzīvē.

Kuperēna triosonātes 17./18. gadsimta mijā piederēja pie populārākajiem instrumentālajiem ansambļiem. Līdzīgi Korelli *sonata da chiesa*, arī franču komponists bija izveidojis universālu žanriski kompozicionālu modeli, kas viņa paša daiļradē ieguva individuālu, viegli uztveramu, ar franču nacionālo mākslu saistītu stilistisko veidolu. Eiropas mūzikas vēsturē Kuperēna triosonātes iezīmīgas kā īpašs cikla tips, kas apvieno programmatiskās franču klavesīna svītas un teātra divertismenta iezīmes ar *sonata da chiesa* žanra elementiem.

Atslēgvārdi: baroks, franču mūzika, Fransuā Kuperēns, triosonāte, žanrs, stils, forma, intonatīvi tematiskā vienotība, makrocikls, programmatisms.

Литература

Булычева, Анна (2000). «Воображаемый театр» Франсуа Куперена. *Старинная музыка* 2, с. 10–14

Куперен, Франсуа (1973). *Искусство игры на клавесине*. Перевод с французского Ольги Серовой-Хортик. Москва: Музыка

Лобанова, Марина (1994). *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики*. Москва: Музыка

Протопопов, Владимир (1981). *Принципы музыкальной формы И. С. Баха*. Очерки. Москва: Музыка

Позднеромантические гармонические техники и особые состояния тональности (особые тональные структуры) в творчестве Антона Брукнера, Хуго Вольфа, Густава Малера, Макса Регера[1]

Dr. phil. **Татьяна Мдивани**
Профессор, ведущий научный сотрудник Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси

На рубеже XIX–XX столетий в творчестве австро-немецких композиторов стала формироваться новая гармоническая система, отличная от классической[2]. С одной стороны, в ней сохранили свое значение терцовая аккордика и квинтовый принцип связи элементов, с другой – все большую самостоятельность получали аккорды квартовой структуры и вводнотоновые отношения. Усложнилась и функциональная система, что проявилось в усилении роли «функциональных эквивалентов», «тональных индикаторов» и ослаблении тонального центра, который либо вуалировался, либо вовсе отсутствовал.

Новое качество гармонической системы обнаружило себя прежде всего в творчестве австро-немецких композиторов, придавших хроматике статус самостоятельной гармонической категории, равной по своему значению диатонике. Тем самым был проложен путь к новой – неклассической – системе гармонии, основу которой составила двенадцати-

---

[1] Статья написана по материалам второй главы кандидатской диссертации Татьяны Мдивани *Проблемы позднеромантической гармонии в творчестве австро-немецких композиторов конца XIX – начала XX вв. (Брукнер, Вольф, Малер, Регер)*, защищенной в 1983 году в Вильнюсе.

[2] О том, **что** и **как** пришло на смену классической гармонии во второй половине XX века написано немало работ, в которых предложены разные названия новой тонально-гармонической системы: «парящая тональность» (Schönberg 1911), «новая тональность» (Rufer 1951), «переменная система» и «диссонантная система» (Катунян 1983), «состояния тональности: функциональная, рыхлая, диссонантная, парящая, инверсионная, переменная, колеблющаяся, многозначная, снятая, политональность» (Холопов 1988) и др.

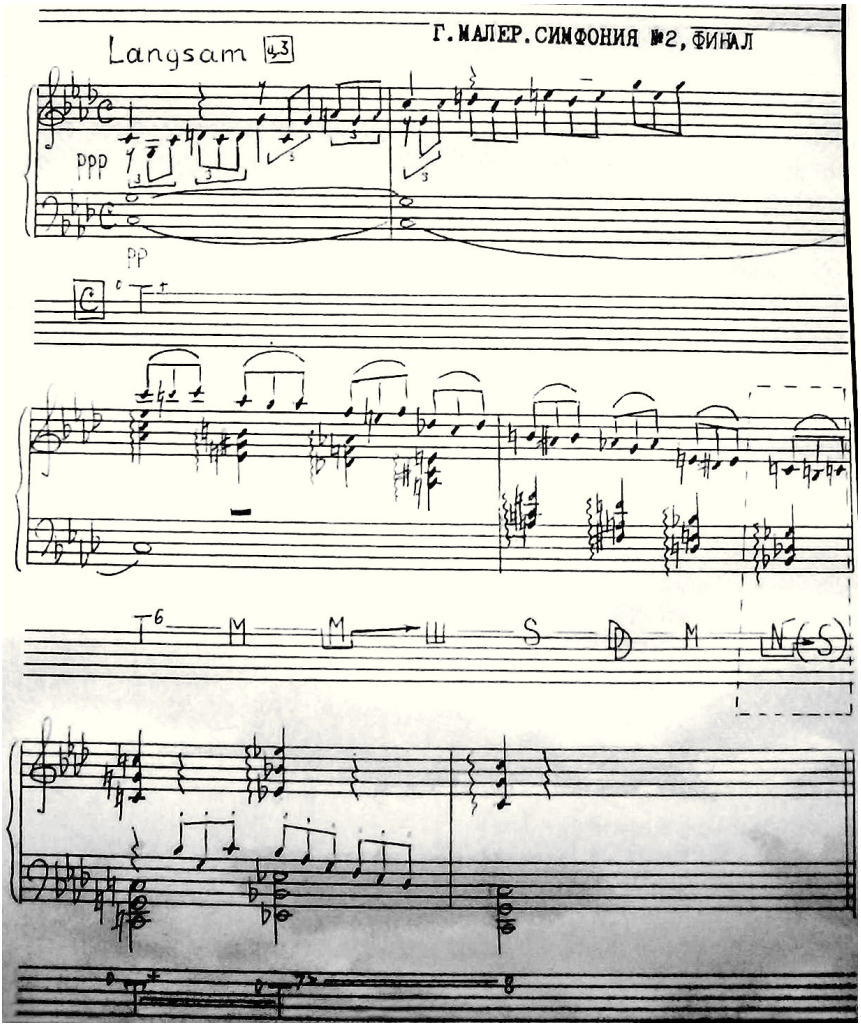
тоновость. Обратимся к примерам, свидетельствующим о преобразовании традиционной гармонической системы. Например, в композиции Макса Регера op. 128 №3 (*Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin*) при сохранении терцового типа аккордики наличествует не один, а два опорных тона – *c* и *cis*, во Второй симфонии Густава Малера тональность не имеет конкретной ладовой характеристики, так как функцию центра выполняет квинта.

В других случаях квинтовый принцип связи утрачивает организующее значение в процессе гармонического развертывания, который традиционно (а, точнее, со времен Жана-Филиппа Рамо) рассматривался как один-единственный гарант гармонической целостности. Например, в произведении *Harfenspieler* Хуго Вольфа при изложении главной темы доминируют эллипсис и энгармонизм, уводящие от тоники *f-moll* (согласно знакам при ключе и заключительному трезвучию), в Девятой симфонии Малера устойчивым является малосекундовое соединение диссонирующих аккордов нетерцовой структуры, в *Gesang der Verklärten* op. 71 Регера последовательность гармоний и вовсе не укладывается в классическую функциональную систему.

Единство во всех случаях достигалось не одним универсальным способом, а многими и различными, что свидетельствовало о кристаллизации новой неклассической гармонической логики и расширенного мажоро-минора. Расширение мажорно-минорной системы в творчестве поздних романтиков происходило за счет 1) включения в тонально-гармоническую систему верхних и нижних хроматических медиант (в *Cc dur/moll* – аккордов *As*, *as*, *Es*, *es*, *A*, *a*, *E*, *e*) и 2) субсистемных элементов: побочных доминант и субдоминант к Sp и Dp, функциональных эквивалентов и тональных индикаторов. Функциональными эквивалентами («функциональными заместителями» по Шенбергу: Schönberg 1911) являются аккорды, которые равны по значению TDS, но имеют иной состав, тональными индикаторами – любые гармонические элементы, которые указывают, намекают на тонику, обеспечивая координацию на расстоянии, под функциональными предъёмами подразумеваются созвучия, корреспондирующие с центром на расстоянии и тем самым предвосхищающие тонику. Примером может служить *Psalm 100* Регера (тт. 1–32), где при двух диезах при ключе тональный центр отсутствует, и тональным индикатором выступает доминанта, представленная сочетанием *a–cis* (тт. 10–11) в рассредоточенном виде.

Субсистемные элементы действовали как самостоятельно, так и в связи друг с другом. В случае непосредственного контакта с тоникой,

центром, возникала хроматическая связь – тритоновая, малосекундовая, что указывало на коренное преобразование структуры европейской тонально-гармонической системы. Примером может служить финал Второй симфонии Малера.



Пример 1. **Густав Малер: финал Второй симфонии**

Структурные типы аккорда тоники в условиях расширенной тонально-гармонической системы разнообразны: консонирующие и диссонирующие созвучия, в т. ч. созвучия симметричной и квартовой структуры (по квартам, по квартам с секундой, с тритоном и проч.), а также тон, интервал и т. д. Их устойчивость подчеркивалась целым рядом негармонических факторов – долготным акцентом, повторностью, метрическим акцентированием. Диссонирующие аккорды тоники всегда взаимодействовали с окружением либо прямо, либо опосредованно. И, хотя такие тоники пока не завершали сочинение, но сам факт их употребления указывал на усиление роли неустойчивых элементов, и, стало быть, на расширение границ классической тональности и изменение ее структуры. Новым, неклассическим было и само функционирование тоники: она могла быть завуалированной (латентной), непредставленной, элиминированной и колеблющейся. Тем самым была утрачена универсальность классической мажорно-минорной основы и созданы условия для появления неклассической «новой тональности» (термин Йозефа Руфера: Rufer 1951).

Большая роль в этом процессе принадлежит переосмыслению феномена функциональности, где вместо привычных T–D–S актуализировались более абстрактные понятия: «сильная» – «слабая» функциональность аккордов, «устойчивое» – «неустойчивое», «твердое» – «рыхлое» по отношению к разделам формы. В формировании нового качества функциональности, связанного с ослаблением квинтовых связей, функционального контраста и центральной зависимости, велико значение экспрессивного начала, линеарного и колористического факторов. В этих условиях актуализировались:

1) функциональная амбивалентность – переменно-двойственное значение аккордов (хроматических элементов) на вариантных ступенях полной 12-ступенной хроматической гаммы; возникает за счёт энгармонизма;
2) функциональная многозначность и неопределенность, что означает принадлежность аккордов (например, квартаккордов и симметричных трезвучий) одновременно нескольким тональностям, сопровождающаяся отсутствием в их последовании ориентации на какой-либо один центр (Брукнер, Девятая симфония, вторая часть, тт. 1–8);
3) функциональная неоднозначность – диссонирующие аккорды, не имеющие однонаправленного тяготения; обычно возникает в условиях тоникализации побочных ступеней, порождая разнонаправленность тяготения;
4) частичное равноправие тоноступеней лада.

Таким образом, на рубеже столетий в творчестве поздних романтиков сформировалась особая, неклассическая тонально-гармоническая система – расширенная тональность, которая включала в свою структуру функциональную неоднозначность, латентную тонику, или непредставленность тоники при более-менее очевидных тональных связях, тоникализацию побочных ступеней и диссонантный контекст. Такой тонально-гармонический феномен является новым в системе мышления европейских композиторов и именуется атоникальностью, то есть тональностью без репрезентации тоники в виде аккорда, тона, интервала.

Атоникальность выступила промежуточным звеном между классической тональностью и «новой тональностью» (Rufer 1951), или додекафонной системой гармонии. В эволюционном процессе европейской гармонии атоникальность предстала в виде особых состояний тональности, или особых тональных структур, имеющих конкретные параметры. Критериями атоникальности являлись:

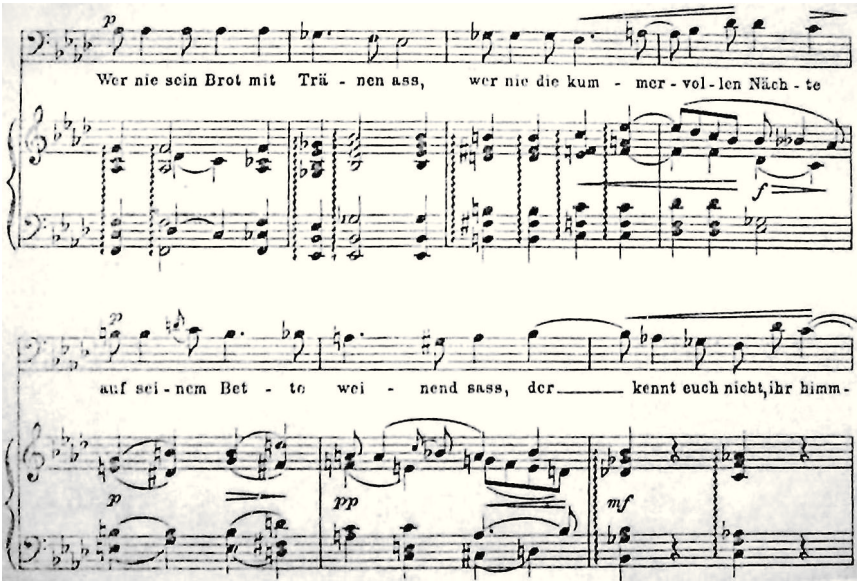
1) степень единства центра;
2) степень представленности тоники (завуалированной; отсюда название: *а-тоника-льность*, то есть гармонической системы без тонического аккорда, но в тональной звуковысотной системе);
3) степень функциональной связи (сильная, слабая);
4) степень сонантности аккордики;
5) звукорядная основа (хроматическая, особая ладовая структура).

В систему атоникальности поздних романтиков вошли четыре типа особых тональных структур, непосредственно подготовивших додекафонную систему XX века: парящая (выражение Шенберга, примененное в уточненном значении – Schönberg 1911: 459), колеблющаяся (переменная), многозначная и снятая. Остановимся на каждой подробнее.

Парящая тональность – это тип звуковысотной структуры, или состояние тональности, в котором 1) предполагаемый центр один, однако 2) тоника не представлена, 3) действует сильная функциональность с однонаправленным тяготением, то есть, преобладают функционально однозначные аккорды, указывающие на один конкретный тональный центр, 4) консонантно-диссонантный контекст, создаваемый альтерацией, 5) мажорно-минорный ладозвукоряд.

К парящей тональности относятся и те случаи, когда тоническая функция представлена диссонирующим созвучием или в виде рассредоточенной линии, где в качестве тональных (функциональных) индикаторов выступают медианты, субдоминанты и доминанты, с которыми

соотносятся аккорды субсистем, ориентирующих на один (завуалированный) центр. Примерами являются *Zur Warnung*, *Seufzer* и *Harfenspieler* Вольфа.



Пример 2. **Хуго Вольф:** *Harfenspieler*

Колеблющаяся (переменная) тональность – это тип звуковысотной структуры, или состояние тональности, в котором 1) имеются два и более центров, то есть, единство центра отсутствует, 2) тоника не представлена, 3) действует сильная функциональность с однонаправленным тяготением, но функционально однозначные аккорды соотносятся попеременно с разными тональными центрами, которые либо предполагаются, либо появляются, но так, что ни один из них не становится главным, 4) консонантно-диссонантный контекст, создаваемый альтерацией, 5) мажорно-минорный ладозвукоряд.

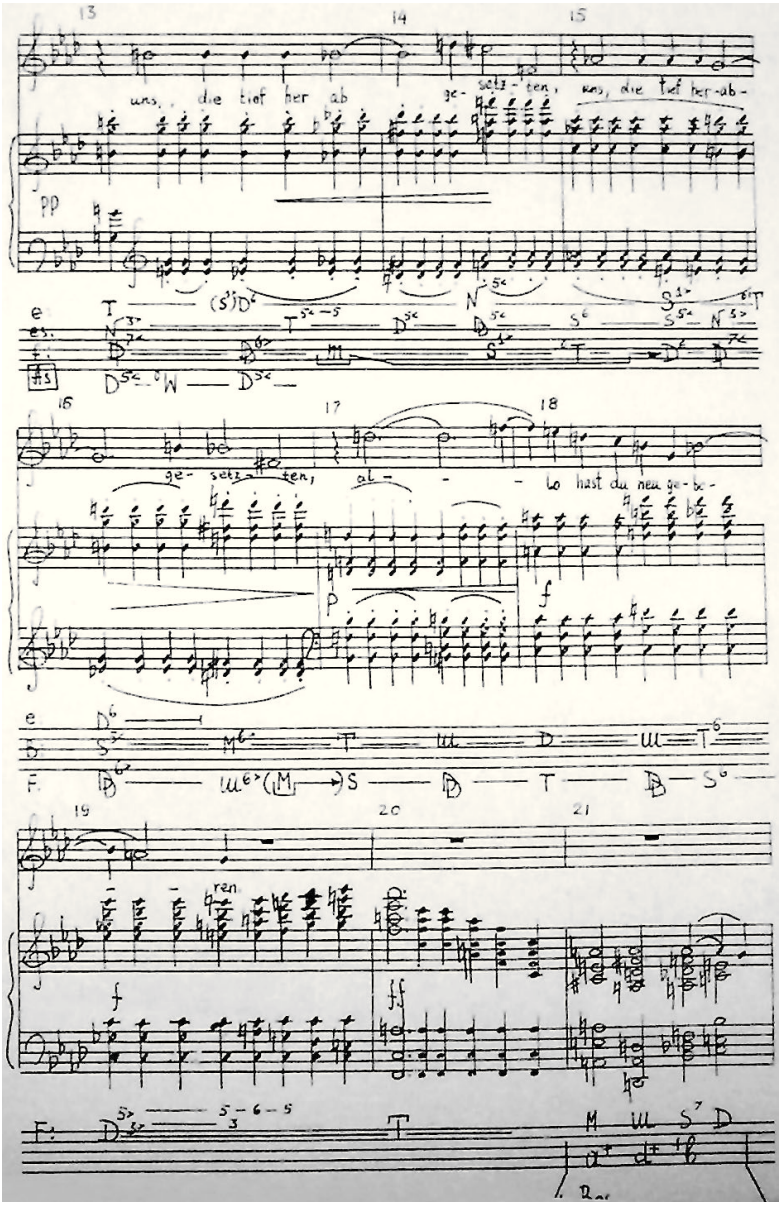
Регулярная переакцентировка тяготений, обилие функциональных эквивалентов и функциональных индикаторов свидетельствуют о коренном преобразовании важнейших принципов классической тональности, что привело, в конечном счете, к переходу атоникальной системы в додекафонию Шенберга. Таким образом, главными критериями колеб-

лющейся тональности выступают непредставленность тоники, переменность функций аккордов и функциональная амбивалентность. Примерами колеблющейся тональности являются *Dąnk des Paria* и *Wenn ich dein gedenke* Вольфа.

Многозначная тональность – это тип звуковысотной структуры, или состояние тональности, где 1) имеется сразу несколько центров, то есть, единство центра отсутствует, 2) тоника не представлена, 3) действует слабая функциональность с разнонаправленным тяготением гармонических элементов, и функционально неоднозначные аккорды одновременно, сразу принадлежат нескольким тональным сферам, 4) диссонантный контекст (преимущественно аккорды симметричного строения), 5) хроматический звукоряд.

Главная тоника вуалируется свободным диссонансом и линейными формами изложения аккордов, появляясь только в конце построения. Местные центры выявляются не прямыми связями, а опосредованными с помощью тональных индикаторов (отсюда сохранение феномена тональности). В этих условиях организация целого одним единственным трезвучием (или тоном, интервалом) оказывается невозможной, поэтому актуализируются внегармонические средства обеспечения целостности: ритмический контраст, смена фактурного рисунка, динамики и форм движения. Между тем централизация все же ощущается и, прежде всего, в общей направленности аккордовой гравитации. В итоге многозначная тональность предстает как хроматическая тональность, где связь с центром на отдельных участках формы прерывается. В этом сходство данного состояния тональности с додекафонией и в то же время – отличие от классической мажорно-минорной тональной системы. Таким образом, главными критериями многозначной тональности выступают непредставленность тоники, многозначная трактовка тональных элементов и разнонаправленное тяготение. Примером является *Trauerode*, op. 145 Регера (см. на следующей странице).

Снятая тональность – это тип звуковысотной структуры, или состояние тональности, в котором 1) отсутствует единство центра, 2) тоника не представлена и не предполагается, 3) действует слабая функциональность: функционально неопределённые аккорды не указывают на какой-либо тональный центр, 4) наличествует диссонантный контекст (возможны «блуждающие аккорды») и 5) хроматический звукоряд.



Пример 3. **Макс Регер:** *Trauerode*

Снятая тональность является крайней формой атоникальности, приведшей к равноправию тонов в условиях двенадцатитоновости. Организующие факторы здесь близки додекафонным: упорядоченность интервальных отношений, опора на стабильный звукоряд (не обязательно полный хроматический) и функции высшего порядка, своего рода арочную функциональность, создаваемую функциональными эквивалентами и тональными индикаторами. Конструктивную функцию выполняют сквозное действие мотива, интонационного комплекса или звука, а также отдельные формы итерации. Во всем изложении музыкальной материи отчетливо присутствует логика хроматической системы. Ярким примером снятой тональности является *Tuba mirum* из *Dies irae* Регера.

Четыре состояния тональности, вошедшие в систему атоникальности как особой гармонической системы, находятся в промежутке между позднеромантической расширенной тональностью и свободной додекафонией – «новой тональностью» (Rufer 1951) XX века. Позднеромантические состояния тональности выразили одну из главных тенденций эволюции европейской гармонии, связанную с формированием новой традиции гармонического мышления. Ее итогом стали не только додекафония, но и индивидуализация гармонических структур, в частности, в творчестве Сергея Прокофьева. В целом же, феномен позднеромантической расширенной тональности как атоникальности, включающей в свою структуру не только рассмотренные звуковысотные системы, но и другие атоникальные состояния (разнотональность, двутональность в творчестве Малера), содержал в себе широкие возможности для последующей эволюции как позднеромантических гармонических техник, так и европейской гармонической системы в целом.

The Late-Romantic Harmonic Techniques and Specific State of Tonality (Specific Tonal Structures) in the Works by Anton Bruckner, Hugo Wolf, Gustav Mahler, and Max Reger

Tatsiana Mdivani

Summary

The period of the end of the 19th – the beginning of the 20th century was marked by the development of a new harmonic system in the works of Austrian and German composers. In terms of this system, chromatics acquired the status of separate harmonic category, which became as important as

diatonicism. The extension of the major-minor system in the *l*ate-romantic works was due to the introduction of (1) chromatic mediants and submediants into the tonal-harmonic system, and (2) the subsystem elements including secondary dominants and subdominants to Sp and Dp, functional equivalents and functional indicators providing remote coordination.

Of special importance for the attenuation of the fifth chord ties were expressivity, linear and coloristic factors. As a result, there appeared a non-classical tonal-harmonic system – an extended tonality including functional ambiguity, latent tonic, and dissonant context. The new tonal-harmonic phenomenon is referred to as, literally, a tonality having no tonic to represent in the form of a chord, a tone or an interval. The *l*ate-romantic atonical system covers four types of tonal structures, or specific state of tonality, underlying the dodecaphonic system of the 20th century. They are flying, vibrating, multivalent and removed tonalities.

The flying tonality is a type of pitch structure with one supposed centre and no tonic. It is characterized by strong unidirectional functionality, i.e. the prevalence of functionally definite chords pointing to a specific tonal centre, consonant/dissonant context based on alteration, and major-minor tonal scale. The vibrating tonality is a type of pitch structure having over two supposed centres, but atonicality lacking centre's integrity and tonic. This tonality is characterized by strong unidirectional functionality, which is alternately directed towards different tonics. It is also dominated by consonant/dissonant context based on alteration, and by major-minor tonal scale. The multivalent tonality is a pitch structure with several centres and no tonic, with weak multidirectional functionality of harmonic elements and functionally indefinite chords belonging to several tonalities. Dissonant context and chromatic scale can be found here as well. The removed tonality is a type of pitch structure without centre and tonic. It is featured by weak functionality operating in terms of dissonant context and based on chromatic scale.

Key words: late-romantic harmonic, atonicality, specific state of tonality: flying, vibrating, multivalent and removed.

Литература

Schönberg, Arnold (1911). *Harmonielehre*. Leipzig/Wien: Universal Edition

Rufer, Josef (1951). Die Zwölftonreihe: Träger einer neuen Tonalität. *Österreichische Musikzeitschrift* 7, S. 178–182

Катунян, Маргарита (1983). К изучению новых тональных систем в современной музыке. *Проблемы музыкальной науки* 5. Москва: Советский композитор, с. 4–44

Мдивани, Татьяна (1983). *Проблемы позднеромантической гармонии в творчестве австро-немецких композиторов рубежа XIX–XX веков (А. Брукнер, Х. Вольф, Г. Малер, М. Регер)*. Вильнюс (автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения)

Тараканов, Михаил (1972). Новая тональность в музыке XX века. *Проблемы музыкальной науки* 1. Москва: Советский композитор, с. 5–35

Тюлин, Юрий (1967). Современная гармония и ее историческое происхождение. *Теоретические проблемы музыки XX века* 1. Москва: Музыка, с. 129–183

Холопов, Юрий (1988). *Гармония. Теоретический курс*. Москва: Музыка

Sekvence džezā

Dr. art. **Ēvalds Daugulis**
Daugavpils Universitātes profesors

Jēdziena *sekvence*[1] dažādi skaidrojumi sastopami gan vācu, krievu un angļu/amerikāņu muzikoloģiskajā literatūrā, gan pedagoģiskajā praksē. Kā zināms, sekvence pieder pie svarīgākajiem skaņdarba formveides līdzekļiem un ir saistīta ar tonālo un modālo procesu padziļinātu izpratni. To nosaka sekvences kā izteiksmes līdzekļa vēsturiskā evolūcija, klātbūtne dažādu laikmetu un stilu skaņdarbos. Neieslīgstot jēdziena *sekvence* būtības detalizētā skaidrojumā, turpinājumā iezīmēsim galvenos posmus sekvences evolūcijā un tendences šī jēdziena lietojumā, taču plašāk pakavēsimies pie sekvences nozīmes džeza mūzikā.

Sekvences evolūcija

Sekvence ir daudzpusīga parādība. Dažādos mūzikas evolūcijas periodos priekšplānā izvirzījies tas vai cits sekvences izmantojuma veids.

Mažora un minora skaņkārtu veidošanās laikā, proti, 16. un 17. gadsimtā, ar sekvences palīdzību tika organizēta harmoniskā attīstība, līdz ar to mūzikas praksē iekļāvās jauni akordi.

Vīnes klasiķi savukārt priekšplānā izvirzīja sekvences saikni ar tematisko attīstību sonātes formā; to apliecina, piemēram, Ludviga van Bēthovena (*Ludwig van Beethoven*) muzikālās domāšanas veids.

Romantiķu mūzikā sekvence gūst īpašu lomu koloristikas un ekspresijas izcēlumā. Vairums pētnieku, piemēram, Jurijs Tjuļins (Тюлин 1966), apstiprina domu par sekvences koloristikas atkarību no sekvences posmu tonālajām attiecībām. It īpaši ekspresiju akcentē kāpinājums, ko veido augšupvērsta sekvence (sevišķi tad, ja tā izskan augšējās balsīs uz ērģeļpunkta fona). Tādējādi jo spilgti atklājas sekvences melodiskā daba.

20. gadsimtā sekvences nozīmība pieaug. Sekvencēšanu kā attīstības principu atrodam vēlīnā romantisma un impresionisma stila skaņdarbos, 20. gadsimta populārajā mūzikā un it sevišķi – džeza melodijās un improvizācijās.

---

[1] Par sekvenci (no latīņu *sequentia* – secība, sekošana) harmonijas mācībā sauc kāda akorda vai akordu secības pārvietošanu augšup vai lejup (Kārkliņš 2006: 182). Otra šī jēdziena nozīme – sekvence ir viduslaiku katoļu baznīcas dziedājums.

Sekvence zinātnieku atziņās

Pakāpeniski termins *sekvence* ienāk muzikoloģiskajā leksikā. Krievijā to sastopam jau Pētera Čaikovska (*Петр Чайковский*) grāmatā *Руководство к практическому изучению гармонии* ("Praktiskās harmonijas mācību līdzeklis", 1872), vēlāk arī Nikolaja Rimska-Korsakova (*Николай Римский-Корсаков*) darbā *Практический учебник гармонии* ("Praktiskās harmonijas mācību grāmata", 1886). Sekvences nozīmi un lietojumu pētījuši mūzikas teorētiķi Georgijs Katuārs (*Георгий Катуар*, 1925), Sergejs Skrebkovs (*Сергей Скребков*, 1952), Jurijs Tjuļins (*Юрий Тюлин*, 1966), Boriss Asafjevs (*Борис Асафьев*, 1971), Viktors Berkovs (*Виктор Берков*, 1971) u. c. autori. Viņi aplūkojuši sekvences kustības virziena nozīmi, pārvietojumos sastopamos intervālus, sekvences posma akordu sastāvu, šo posmu stingrākas vai brīvākas attiecības, sekvences tonālo organizāciju, sprieguma pieaugumu kāpjošā vai noplakumu krītošā sekvencē un citus jautājumus. Mūsu reģionā krievu skolas tradīcijas iespaidā praksē bieži tiek izmantots sekvenču trejāds iedalījums (diatoniskā, hromatiskā vai modulējošā)[2]. Rietumeiropas un it īpaši ASV mūzikas zinātne aprobežojas ar dalījumu tonālās (jeb diatoniskās, nemodulējošās) un transponējošās (jeb hromatiskās, modulējošās) sekvencēs (Drabkin 2001).

Rietumeiropas mūzikas zinātnieku sastādītajos leksikonos, enciklopēdijās un harmonijas grāmatās parasti atzīmēti beļģu teorētiķa Fransuā Žozefa Fetisa (*François-Joseph Fétis,* 1844) nopelni sekvences jēdziena skaidrojumā. Laikam ritot, sekvences izpratne un uzskats par tās nozīmi mainās. Atziņu loku izvērš vācu teorētiķi Ernsts Frīdrihs Rihters (*Ernst Friedrich Richter*, 1858), Hugo Rīmanis (*Hugo Riemann*, 1896), Rūdolfs Luī (*Rudolph Louis*) kopā ar Ludvigu Tilu (*Ludwig Thuille* 1907), Ernsts Kurts (*Ernst Kurth*, 1917), Hermanis Erpfs (*Hermann Erpf*, 1927) u. c. Šie zinātnieki, rakstot par sekvenci, nodala tās izmantojumu mažora vai minora skaņkārtas un diatonikas vai hromatikas kontekstā.

Angļu/amerikāņu teorētiķu vidū būtiskas atziņas par sekvenci pauduši Ebenīzers Prauts (*Ebenezer Prout*, 1885), Bruno Veigls (*Bruno Weigl*) un jo īpaši Volters Pistons (*Walter Piston*). Viņa skatījumā, "sekvence ir viens no mūzikas evolūcijas avotiem" (Piston 1959: 212). Pistons nodala modulējošas un nemodulējošas sekvences. Viņa teorija atspoguļo 20. gadsimta vidū ASV muzikologu vidē valdošo skatījumu uz sekvenci kā svarīgu skaņdarba formveides līdzekli.

---

[2] Iespējams arī vēl sīkāks sekvenču dalījums – pēc to funkcijām skaņdarbā (iekštonālās vai modulējošās) un pēc piederības kādai no skaņu sistēmām (diatoniskās vai hromatiskās) (Kārkliņš 2006: 182).

Savukārt Rietumu džeza harmonijas speciālisti – Rodžers Sešns (*Roger Session*, 1951), Džordžs Rasels (*George Russell*, 1958), Leonards Fēzers (*Leonard Feather*, 1960), Marks Levins (*Mark Levine*, 1996), Franks Haunšilds (*Frank Haunschild*, 1997) u. c. – par sekvenci raksta samērā maz. Arī džeza tēmai veltītajos krievu avotos, piemēram, Igora Briļa (*Игорь Бриль*, 1979), Jurija Čugunova (*Юрий Чугунов*, 1980), Jurija Holopova (*Юрий Холопов*, 1988), Aleksandra Rogačeva (*Александр Рогачев*, 2000) u. c. autoru darbos šī tēma skarta vien lakoniski. To arī var saprast, jo džeza harmonijas speciālisti pirmām kārtām ir praktiķi, kas ar analīzi un vispārināšanu neaizraujas. Tomēr atsevišķas viņu atziņas šajā rakstā izvērtēsim. Bet vispirms pakavēsimies pie t. s. *zelta sekvences* – mūzikas valodas paņēmiena, kas vieno akadēmisko un neakadēmisko mūziku.

Zelta sekvence

Īpaša nozīme sekvences evolūcijā ir Johana Sebastiāna Baha (*Johann Sebastian Bach*, 1685–1750) daiļradei. Viņa mūzikā koncentrēti atklājas attīstītai polifonā stila rakstībai tipiski sekvences lietojuma paņēmieni. Līdz ar to pieaug sekvences nozīme saites posmos, intermēdijās, vispārējās kustības formās. Vispārzināms, ka Bahs bieži lietojis diatonisku, pa sekundām krītošu sekvenci minorā, kur basa līnijā atrodas kvartu-kvintu attiecību skaņas. Tā kļūs par invariantu vienam no nākotnē izplatītiem sekvences modeļiem, ko mēs dēvējam par *zelta sekvenci*, pēc analoģijas ar tādiem jēdzieniem kā *zelta gājiens*, *zelta griezums* u. c. *Zelta sekvence* sastopama arī citu baroka komponistu mūzikā. Šajā sakarā var atgādināt Georga Frīdriha Hendeļa (*Georg Friedrich Händel,* 1685–1759) 1710. gadā tapušo Pasakalju *g moll* no Septītās svītas klavīram, kā arī Johana Pahelbela (*Johann Pachelbel,* 1653–1706) slaveno Kanonu *D dur* (No Kanona un Žīgas trim vijolēm un *basso continuo*), kur sekvences posmi virzās lejup pa tercām (*D–A–Hm–F*$^{\#}$*m–G–D–G–A*).

Rodas jautājums – kas īsti jāsaprot ar jēdzienu *zelta sekvence*? Zināms, ka sekvences pamats ir sekvences motīvs; vairāki tās posmi veidojas dominantes–tonikas attiecībās, līdz tiek sasniegts sākotnējā motīva atkārtojums oktāvu zemāk. *Zelta sekvence* visbiežāk iekļaujas minorā, proti, tā veidojas no tonikas līdz tonikai (piemēram, *Am–Dm–***G–C***–F–Hm*$^{-5}$*–E–Am*) vai no dominantes līdz dominantei (piemēram, *E–Am–Dm–***G–C***–F–Hm*$^{-5}$*–E*). Vairums pētnieku, piemēram, Fransuā Žozefs Fetiss (1844), Ernsts Frīdrihs Rihters (1858), Volters Pistons (1959), šo sekvenci uzskata par diatonisku, lai gan tajā iekļaujas arī harmoniskais minors. Tomēr daži citi autori, piemēram, krievu teorētiķis Igors Sposobins (*Игорь Способин*, 1952), pauž viedokli

par hromatiskās sekvences klātbūtni, jo iezīmējas viena novirze uz paralēlo mažoru (*C dur*). Te vērojamas dažādu tradīciju, uzskatu, koncepciju atšķirības. Skaidrojums akadēmiskajā mūzikā nesakrīt ar hromatiskās sekvences izpratni džeza teorijā, kur hromatiska sekvence nozīmē motīva pārvietošanu pa pustoņiem lejup vai augšup. Džeza teorijā sekvences skaidrojumam ir otršķirīga nozīme, galvenais ir brīvi improvizētā mūzika. Zināms, ka džezā lieto tonālas vai ārpus tonalitātes esošas sekvences.

Angļu/amerikāņu mūzikas teorētiķu (Drabkin 2001) skatījumā, modulācijas jēdziens lietojams tad, ja rodas jauns pievilkšanas punkts – jauns tonālais centrs. Jāatzīmē, ka amerikāņu harmonijas mācībā nelieto terminu *novirze*, līdz ar to ikviena atkāpe no tonālā centra tiek uzskatīta par modulāciju.

Sekvence džezā

Runājot par sekvenci džeza mūzikā, jānošķir divi aspekti – sekvences klātbūtne džeza tēmā un sekvences iekļāvums improvizācijā. Šajā rakstā plašāk aplūkosim pirmo aspektu, savukārt otro atstāsim kādai no nākotnes publikācijām.

Koncentrēts sekvenču apskats sniegts krievu džeza komponista un teorētiķa Jurija Čugunova grāmatā *Гармония в джазе* ("Džeza harmonija"). Čugunovs atzīmē sekvences lomu formveidē kopumā un nodala divus tās veidus: melodiskās un akordu sekvences (Чугунов 1980: 33). Analizējot sekvences uzbūvi, autors izceļ, viņaprāt, visbiežāk lietoto harmonisko secību $IIm_7–V_7$, kura ikreiz atkārtojas no citas pakāpes. Uzmanību piesaista arī Čugunova sniegtā sekvenču klasifikācija. Viņš nosauc četrus džeza harmonijā visbiežāk lietotos sekvenču veidus:

- tonālās (jeb diatoniskās) sekvences, kad sekvences posmi virzās pa tonalitātes pakāpēm. Šeit akordu sastāvs (to intervālika) dažos posmos mainās, piemēram, $IIm_7–V_7$; $IIIm_7–VIm_7$; $IV^{+7}–VII_7^{+5}$; utt.;
- veseltoņu sekvences, kad sekvences posmi virzās pa veseliem toņiem lejup. Arī šeit akordu sastāvs posmos var daļēji mainīties, piemēram, $IIIm_7–VI_7$; $IIm_7–V_7$; $I^{+7}–IV^{+7}$; utt.;
- harmoniskā sekvence pa tercām. Arī te intervālika akordos mainās, piemēram, $I_9–IV_{13}$; $VI_9–II_{13}$; $IV_9–VII_{13}$; utt.;
- hromatiskās sekvences (posmi virzās pa pustoņiem). Intervālika akordos paliek nemainīga (Чугунов 1980).

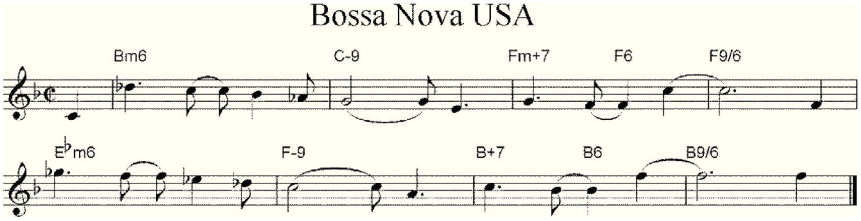
Acīmredzot Čugunovu uz šādu klasifikāciju rosinājusi gan džeza mūziķa pieredze, gan arī krievu klasiskās skolas teorētiķu izklāstītās atziņas.

Savukārt džeza praktiķis Aleksandrs Rogačevs grāmatā *Системный курс гармонии джаза. Теория и практика* ("Džeza harmonijas sistēmisks kurss. Teorija un prakse") galveno uzmanību pievērš modulējošām sekvencēm. Kāpēc tik šauri? Rogačevs skaidro to šādi: visa harmoniskā attīstība džezā balstās uz septiņiem akordu kustības tipiem, kuri ir pamatā arī sekvencēm. Tie ir sekojoši: kustība pa kvartām vai kvintām, krītoša kustība pa pustoņiem, kāpjoša vai krītoša kustība pa mazajām tercām, kāpjoša kustība pa toņiem, krītoša kustība pa lielām tercām, kustība pa tritonu un vienvārda mažora vai minora harmoniskās secības mija. Sekvences posma pamatā ir vienkārša vai sarežģīta harmoniskā secība. Rogačevs lieto terminu *sekvences solis*, ar to apzīmējot modulējošas sekvences posma pārvietošanu pa noteiktu intervālu. Tādējādi *sekvences solis*[3] (sekvences posms) ietver vienādus vai atšķirīgus intervālus starp blakussoļu tonikām kāpjošā vai krītošā virzienā. Līdz ar to skaņdarba tematiskajā un harmoniskajā attīstībā modulējošām sekvencēm (tikai par tām viņš raksta) ir būtiska nozīme, jo sekvences tiek lietotas galvenokārt mūzikas formas attīstošajos posmos, kuriem raksturīga tonāla nenoturība. Džeza tēmu izklāstā parasti dominē divas vai trīs modulējošas frāzes (Рогачев 2000: 15). Tātad Rogačevs norāda sekvences veidu un tikai virzības intervālu. Tiesa, viņa tēzei par sekvences izmantojumu džeza skaņdarbā pārsvarā attīstošajos posmos varam piekrist vien daļēji. Raksta turpinājumā iekļautie piemēri atspoguļo pretēju tendenci.

Salīdzinot ar Čugunova klasifikāciju, Rogačevs sekvences attīstību diferencē vēl sīkāk (pa lielām vai mazām tercām) un norāda pārvietojuma virzienu. Tāpat būtiska ir uzmanība, kas veltīta sekvencēm pa tritona intervālu. Līdz šim neviens cits pētnieks par to nav rakstījis. Svarīga ir arī doma par skaņkārtas nozīmi sekvences harmonisko secību attīstībā.

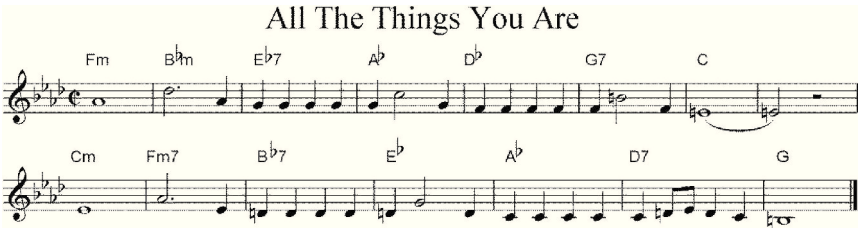
Mūsuprāt, džeza tēmu melodijās bieži sastopamas gan tonālās, gan modulējošās sekvences. Raksturīga ir sekvence pa kvartām augšup – to izmantojuši, piemēram, Leons Rapolo (*Leon Rappolo*) skaņdarbā *Tin Roof Blues* (*Skārda jumta blūzs*), Nials Hefti (*Neal Hefti*) skaņdarbā *Teddy The Toad* (*Pielīdējs*), Deivs Brubeks (*Dave Brubeck*) skaņdarbā *Bossa Nova USA* un daudzi džeza mūzikas autori (skat. 1. piemēru):

[3] Sekvence sastāv no motīva un vairākiem posmiem.



1. piemērs. **Deivs Brubeks.** ***Bossa Nova USA***

Sekvenci pa tīrām kvartām lejup saklausām Džeroma Kerna (*Jerome Kern*) *All The Things You Are* (*Tu esi viss*), Džona Šonbergera (*John Schonberger*) *Whispering* (*Čukstot*), Džona Leitona (*John Leyton*) *You've Gone* (*Kad esi prom*) un citu komponistu skaņdarbos (skat. 2. piemēru):

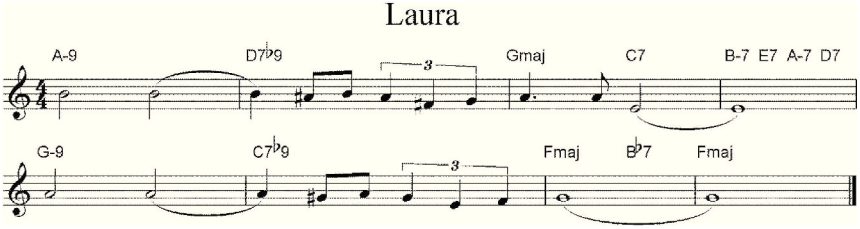


2. piemērs. **Džeroms Kerns.** ***All The Things You Are (Tu esi viss)***

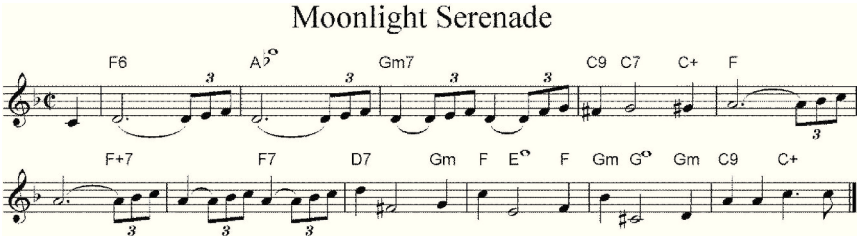
Atbilstoša džeza specifikai ir sekvencēšana pa lielām sekundām lejup, dažkārt tuvinoties pat *zelta sekvencei*, kura gan pilnā veidā tēmā sastopama ļoti reti. Atcerēsimies Djūka Džordena (*Duke Jordan*) *Jordu*, Kleo Henrija (*Cleo Henry*) *Boblicity*, Kliforda Brauna (*Clifford Brown*) *Daahoud*, trompetista Dīzija Gilespija (*Dizzy Gillespie*) spēlēto skaņdarbu *Groovin High*, Morgena Levisa (*Morgan Lewis*) *How High The Moon* (*Cik augsts ir mēness*), Džeka Montroza (*Jack Montrose*) *Headlike* (*Galvveida*) un citus skaņdarbus. Bieži atskaņotais Deivida Raskena (*David Raskin*) džeza skaņdarbs *Laura* veidots uz krītošas sekvences motīva pamata (skat. 3. piemēru).

Džeza mūzikas pārzinātāja, komponista Glena Millera (*Glen Miller*) skaņdarbā *Moonlight Serenade* (*Mēnesnīcas serenāde*) sekvences motīvs pārvietojas kvintu augstāk (skat. 4. piemēru).

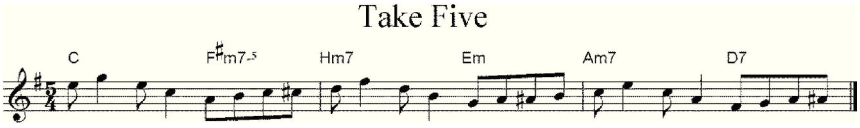
Savukārt Pola Dezmonda (*Paul Desmond*) skaņdarbā *Take Five* (*Piecas ceturtdaļas*) sekvence veidojas pa lielām sekundām lejup (skat. 5. piemēru).



3. piemērs. **Deivids Raskens.** ***Laura***



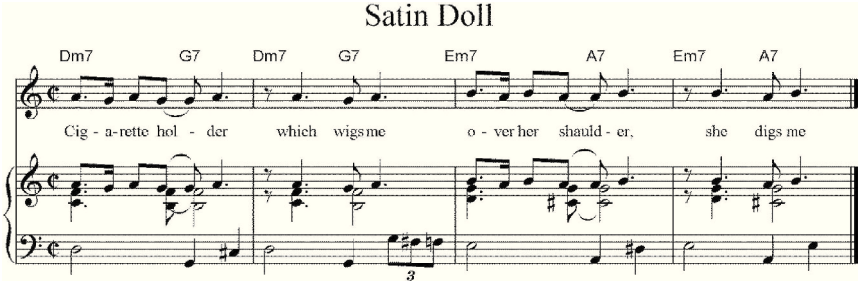
4. piemērs. **Glens Millers.** ***Moonlight Serenade (Mēnesnīcas serenāde)***



5. piemērs. **Pols Dezmonds.** ***Take Five (Piecas ceturtdaļas)***

No iepriekš izklāstītā izriet, ka sekvences motīvu parasti veido divi vai četri akordi kvartas intervāla attiecībās. Dažkārt sastopam arī izvērstus sekvenču motīvus, kuros iekļaujas līdz astoņiem akordiem (skat. 3. piemēru). Parasti motīva attīstība ietver vienu vai divus posmus, un tikai retumis to ir vairāk. Raugoties no formveides viedokļa, jāsecina, ka sekvence visbiežāk atrodama pirmajā vai otrajā tēmas teikumā un tādējādi veicina attīstību, mērķtiecīgi sasaistot dažādu disonantu akordu ķēdes, reizēm veidojot arī eliptiskus savienojumus. Tēmas beigu daļai sekvence nav raksturīga. Kopumā sekvences iekļāvums tēmā neizjauc kvadrātisko formu.

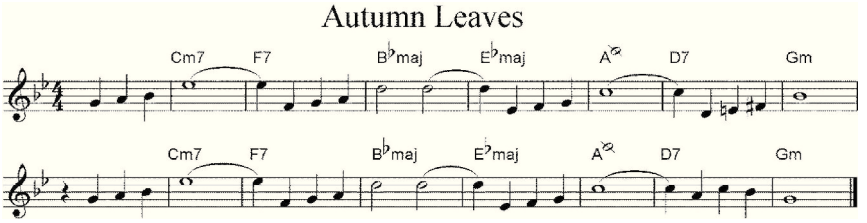
Teikto apliecina Djūka Elingtona (*Duke Ellington*) un Bilija Streihorna (*Billy Strayhorn*) dziesma *Satin Doll* (*Satīna lelle*), kur pirmā teikuma attīstības pamatā ir kāpjoša sekvence pa lielām sekundām (skat. 6. piemēru) un vienlaikus saglabājas sākotnējā frāžu struktūra:



6. piemērs. **Djūks Elingtons un Bilijs Streihorns.** ***Satin Dol (Satīna lelle)***

Šajā piemērā sekvences motīvu veido džeza harmonijai tipiska divu atkārtotu akordu secība (IIm7 – V7).

Džeza tēmās *zelta sekvence* pilnā izklāstā sastopama gaužām reti. To gan nevarētu teikt par popmūzikas melodijām. Spilgts piemērs ir Žozefa Kosmas (*Joseph Kosma*) džeza skaņdarbs *Autumn Leaves* (*Rudens lapas*; skat. 7. piemēru):



7. piemērs. **Žozefs Kosma.** ***Autumn Leaves (Rudens lapas)***

Kā redzam, visi secībā iekļautie akordi veidojas uz minora skaņkārtas pamatskaņām no tonikas līdz tonikai. Sekvences pamatā ir motīvs (I–IV7) un trīs krituma posmi (VII7–III7; VI7–II7; V7–I). Harmoniskais sastāvs posmos daļēji mainās – mazais minora septakords tiek aizstāts ar mazo mažora septakordu (skaņkārtas diatoniskās pamatskaņas). Sekvencē iekļaujas tritons starp basa skaņām (VI7–II7). Kopumā veidojas pilna *zelta sekvence*[4].

[4] Dažkārt zelta sekvenci dēvē par *zelta secību*, kurā katrs nākamais akords atrodas kvartu augstāk par iepriekšējo. Visi secības akordi veidojas uz skaņkārtas pamatskaņām.

Daži vispārinājumi

Tādējādi varam secināt, ka džeza tēmās sekvenču klātbūtne ir ikdienišķa parādība. Visbiežāk lietotais intervālu pārvietojums ir kāpjoša vai krītoša kustība pa kvartām vai kvintām, kas arī ir *zelta sekvences* pamatprincips. Tāpat raksturīga ir sekvencēšana pa lielām sekundām lejup, posmu krītoša kustība pa pustoņiem un kāpjoša kustība pa toņiem. Daudz retāk sastopama kāpjoša vai krītoša kustība pa mazām tercām, krītoša kustība pa lielām tercām, kustība pa tritoniem un vienvārda mažora vai minora harmoniskās secības mija. Būtībā sekvences posmos iespējams jebkura intervāla pārvietojums – te pieminēti tikai biežāk sastopamie. Vienlaikus rodas jautājums – ko veicina citu intervālu klātbūtne sekvences posmos? Mūsuprāt, daļēji zūd funkcionālās attiecības starp akordiem, jo džeza mūzikas harmonija pamatā ir funkcionāla. Savukārt citu intervālu lietojums sekvences posmu izkārtojumā radīs funkcionāli nesaistītu akordu savienojumus, resp., veidosies eliptiskas secības. Protams, modernajā, postmodernajā un brīvajā (*free*) džeza stilā tās sastopamas visai bieži.

Iepriekš nosauktie sekvences intervālu pārvietojumi attiecas tikai uz džeza tēmas uzbūvi. Improvizācijās valda politonālas harmonijas, lauzti ritmi, daudzveidīga melodika ar sekvenču izmantojumu un nosacīta brīvība, ko daļēji ierobežo stila, žanra, formas, skaņkārtas, tonalitātes vai modalitātes klātbūtne. No skaņkārtiskā viedokļa raugoties, sastopamas kā modulējošas, tā nemodulējošas sekvences. Līdzīgi kā akadēmiskajā mūzikā, arī džezā vērojama sekvences un formas vienotība un mijiedarbe.

Sequence in Jazz

Ēvalds Daugulis

Summary

The understanding of the notion ‘sequence’ (from Latin ‘sequar’ – ‘to follow’) is included in German, Russian and Anglo-American music research literature and pedagogical practice. As it is known, sequence belongs to the most essential means of the form development of a composition, and it is related to a more thorough understanding of tonality and modality processes. This is determined by the historical evolution of sequence as a means of expression, its presence in various epochs and styles of music. The term ‘sequence’ gradually entered the practice of music. In Russia it is found already in the *Руководство к практическому изучению гармонии* (“Book of Practical

Harmony") by Pyotr *Tchaikovsky (1872), later – in 1886 – also by* Nikolai Rimsky-Korsakov. The importance and the usage of sequences have been studied by the music theoreticians Georgi Catoire (1925), Sergei Skrebkov (1925), Yuri Tyulin (1966), Boris Asafyev (1971) Victor Berkov (1971), a.o. The scholars have considered the questions of the significance of a sequence direction, intervals in transpositions, the composition of chords in a pattern, the tonal organization of a sequence, the strong and the weak relationships of sequence patterns, the growth or the fall of intensity in correspondingly ascending and descending sequences, and other issues.

The lexicons, dictionaries and books on harmony developed by European music scientists, in their turn, draw attention to the Belgian theoretician François-Joseph Fétis (1844). With time, the understanding of a sequence and the views concerning its importance were subjected to changes. The range of findings was enlarged by the German theoreticians: Ernst Friedrich Richter (1858), Hugo Riemann (1896), Ernst Kurth (1917), Hermann Erpf (1927), Rudolf Louis and Ludwig Thuille (1907), a.o. In their evaluation of sequences, these scientists relied on the major or the minor scale, on their use in diatonic and chromatic scales.

Essential findings in this issue are to be discovered also in the research carried out by the Anglo-American theoreticians Ebenezer Prout (1889), Bruno Weigl (1925), and especially by Walter Piston (1962). But nowadays, jazz theoreticians provide different information – Ron Miller (1992), Leonard Feather (1960), Roger Sessions (1951), George Russell (1958), Frank Haunschild (1997), Mark Levine (1960), a.o.

Sequence in jazz has been briefly discussed by the Russian jazz theoreticians Igor Bril (1979), Yuri Chugunov (1980), Yuri Holopov (1988) and the practitioner Alexander Rogachev (2000). In our opinion, the whole harmonic development in jazz is based on seven types of chord transposition, which form the bases for sequences as well. They are: movement by fifths and fourths, descending motion by halftones, ascending or descending motion by minor thirds, ascending motion by tones, descending motion by major thirds, motion by tritone and the motion of a harmonic sequence of the same-tone major or minor. A particularly frequently used sequence in jazz is the diatonic descending sequence by seconds in minor, where the bass line consists of the tones of fourths-fifths relations. The sequence of this kind is named the 'golden sequence', similarly to the terms 'golden move', 'golden section', etc. But these are not the only sequences... Sequence and form in jazz are also discussed in this article.

Key words: jazz, form development, sequence, mode.

Literatūra

Drabkin, William (2001). Sequence. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. Edited by Stanley Sadie; Executive editor John Tyrrell. Volume 23. London, etc.: Maxmillan, pp. 107–108

Feather, Leonard G. (1960). *The New Edition Encyclopedia of Jazz*. New York: Bonanza Books

Haunschild, Frank (1997). *Die neue Harmonielehre: Ein musikalisches Arbeitsbuch für Klassik, Rock, Pop und Jazz*. Band 2. Brühl: AMA-Verlag

Kārkliņš, Ludvigs (2006). *Mūzikas leksikons*. Rīga: RaKa

Levine, Mark (1996). *Das Jazz Theorie Buch*. Rottenburg: Advance Music

Miller, Ron (1992). *Modal Jazz Composition & Harmony*. Vol. 1. Rottenburg: Advance Music

Piston, Walter (1959). *Harmony*. London: Victor Gollancz LTD

Russell, George (1953). *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. New York: Concept Publishing CO

Sessions, Roger (1952). *Harmonic Practice*. New York: Harcourt, Brace

Асафьев, Борис (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Книга первая и вторая. Издание 2-е. Ленинград: Музыка

Баранова, Татьяна, & Юрий Холопов (1990). Секвенция. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Гл. ред. Юрий Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, с. 490–491

Бриль, И. (1979). *Практический курс джазовой импровизации*. Москва: Советский композитор

Рогачев, Александр (2000). *Системный курс гармонии джаза. Теория и практика*. Москва: Владос

Способин, Игорь & Ольга Скребкова (1952). *Практический курс гармонии*. Москва: Музгиз

Тюлин, Юрий (1966). *Учение о гармонии*. Москва: Музыка

Чугунов, Юрий (1980). *Гармония в джазе*. Издание 2-е. Москва: Советский композитор

Folk Inspirations in Zbigniew Namyslowski's Jazz Compositions

Dr. hab. art. **Grzegorz Rubin**
Professor at Faculty of Music Art,
Kazimierz Wielki University Bydgoszcz

The Second World War brought many losses to the substance of towns and cities, to the cultural output of the Polish artists; many works of the art and documents were missing, numerous Polish cultural and educational organisations ceased to operate. The war also caused enormous losses in the music industry. During the inter-war period in Poland, existed bands playing entertainment and dance music, patterned on the American big bands, e.g. the Paul Whiteman's orchestra well known for its music films. However, it would be difficult to reference the music played by the Polish bands at that time as jazz. This music had certain elements of improvisation, however at the time nobody called it 'jazz'.

The Polish jazz environment started to evolve only in the second half of the 50-ties of the 20th century. The first years of the Polish jazz were recalled by Wojciech Karolak, who at that time was starting his adventure with jazz, as follows: "[…] at the beginning, jazz in Poland was played by intellectuals, who usually were amateur musicians. When the jazz madness was over, most of these amateurs returned to their real jobs, particularly that there were more and more professional musicians who played much better music, however quid pro quo – they were often less interesting personas. The social structure of this environment got completely changed. The intellectuals set out" (Andrus 2013: 240). In February 1956, the first magazine dedicated to jazz was published in Gdańsk – the monthly periodical *Jazz*, new jazz clubs were opened, and these activities were possible due to the political thaw which occurred in Poland at that time. In the same year, 1956, on August 6–13, the First International Jazz Festival was organised in Sopot (Karewicz/ Piątkowski 2013: 28).

Only national musicians participated in the Festival, as the Party activists did not allow for much freedom in the jazz environment. The real jazz school for the Polish musicians was the programme broadcasted by the *Voice of America*: *The Jazz Hour* by Willis Conover.

The First Jazz Festival in Sopot demonstrated the existence of two trends in the Polish jazz music: traditional and modern jazz. At the beginning there was no definite distinction between these two kinds of jazz. Musicians successfully played both traditional and modern jazz. The example was Andrzej Kurylewicz, who played New Orleans jazz on the piano, and the modern jazz on the trumpet and the valve trombone. Zbigniew Namyslowski was in a similar situation. His fascination with the traditional jazz made him play in various Dixieland bands on the trombone, and his desire to search for new tones made him play modern jazz on the violin.

Zbigniew Namyslowski was born on 9th September 1939 in Warsaw. His father studied journalism in Krakow, was an amateur pianist and his mother graduated in the Music Studies from the Conservatory in Vilnius. His parents died during the Second World War, and it was Zbyszek's grandmother, Julia Żeromska, who took care after his upbringing. After the war, the grandmother and the grandson moved to the uncle in Krakow. It was there, where Zbyszek begun to learn how to play piano in the Primary School of Music in 1946. After graduation, he continued his education in the Secondary School of Music, however this time in the violin class. It was where his jazz education begun. In the same Secondary School in Krakow also future top Polish jazz musicians studied: Jan Byrczek, Andrzej Dabrowski, Roman Dylag, Wojciech Karolak and of course, Zbigniew Namyslowski. At the breaks between classes, 'jam-sessions' took place, which were not positively regarded by the teachers. "However, young enthusiasts were not discouraged by the suggestions of certain tutors that jazz was a bad, pub and dance music, deprived of the artistic taste, and that it hampered the proper music development of students of the National Secondary School of Music in Krakow" (Brodacki 1984: 10). In 1954 the grandmother and the grandson returned to Warsaw, where in 1957, the 18-year old Zbigniew Namyslowski graduated in music education from the Secondary School of Music with diploma in the violin class (Podhajski 2005: 657). He also started to play the trombone in the Secondary School in Warsaw, which resulted from his fascination with the traditional jazz.

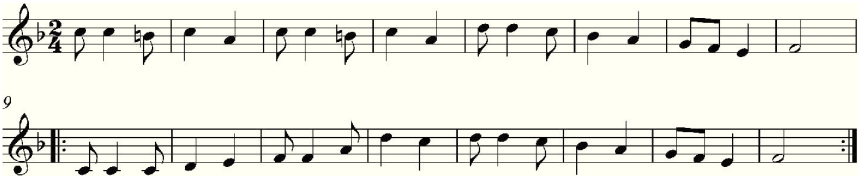
Namyslowski debuted as the jazz musician in 1955. For the first time, he played as the pianist in the *Five Brothers* band, which he established together with his peers from the Secondary School of Music, in the student club *Hybrydy*. The band played only once and had the following composition: Zbigniew Namyslowski – piano and the leader, Jozef Gawrych – vibraphone, Wojciech Kacperski – clarinet, Zdzislaw Orlowski – double bass, Andrzej Kozerski – drums. In the following year he played trombone: at first in the

Dixieland band of Mieczyslaw Wadecki and then in the band *Modern Dixielanders* of the pianist Witold Krotochwil. With this band he participated in the Review of the Student Jazz Bands in Wroclaw, where the young trombonist received an award (Piątkowski 2005: 542). 1957 brought another change to Namyslowski's instrumental interests. He replaced the trombone with the violin and played that instrument in the Krzysztof Sadowski's band *Modern Combo*. He participated in the Second Jazz Festival in Sopot in July 1957 as the cellist (Brodacki 1984: 11). That was the festival of Namyslowski's big entry into the international jazz environment. He was 18 years old at that time. Further steps in Namyslowski's jazz activity involved playing the trombone in various traditional jazz formations, such as *Modern Dixielanders*, Zygmunt Wichary's band or *New Orleans Stompers*.

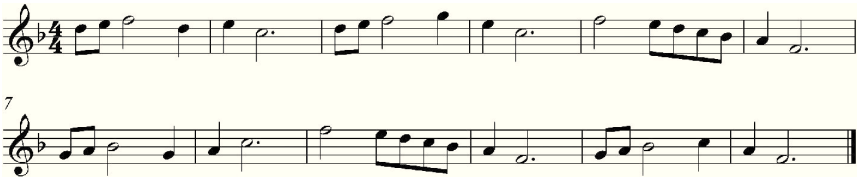
It was the last band, for which he composed the first folk melodies. These were the compositions – as referenced by music critics – "insulting traditional playing techniques" (Brodacki 2010: 262). Namyslowski arranged for the Dixieland composition, among others, the works from the repertoire of the Song and Dance Ensembles *Mazowsze* and *Śląsk*, such as *Ej przeleciał ptaszek* ("A little bird flew by") or *Starzyk* ("Smoke piper"), as well as the song based on the Podhale's folk music *Motywy goralskie* ("Highlander motives").

Namyslowski's folk inspirations and their impact on his jazz compositions will be presented herein based on the selected works: *Motywy goralskie*, *Siodmawka*, *Kuyaviak Goes Funky* and *Po styry* ("*Po cztery*" – "For four").

In the arrangements of *Motywy goralskie* for the Dixieland band *New Orleans Stompers*, Namyslowski compiled two songs from the Podhale region: *Hej bystra woda* and *Na wysokiej Cyrli*. *Hej bystra woda* – is a brigander's march in the F major key, in the vivid tempo and with the syncopated rhythm. It is contrasted by the second melody: *Na wysokiej Cyrli*. It is maintained in the same key (F major), performed in the rubato tempo and with the use of pauses – example 1 & 2.



Example 1. **Folk melody from Podhale region *Hej bystra woda***



Example 2. **Folk melody from Podhale region *Na wysokiej Cyrli***

Namyslowski based the topic of his arrangement on these songs. The composition topic has a three-section format: a+b+a_1, where in the section 'a' he used the song *Hej bystra woda*, and in the section 'b' – the song *Na wysokiej Cyrli*. The extreme sections are played at the lively tempo, and the medium part – the same as the original – at the slow tempo and with recitative character. The topic of the arrangement is initiated by a trumpet, and clarinet and trombone complement the whole composition counterpointedly, and the rest of the instruments: banjo, double bass and drums perform the harmonic and rythmics structure of the topic. Once the topic has been introduced, improvisations of respective instruments take place, in the following order: clarinet, trumpet, trombone, however the musicians perform only the part 'a' of the topic in their improvisations (*Hej bystra woda*). The arrangement is closed by a repeated presentation of the topic, while skipping its slow part.

Namyslowski possessed the exceptional easiness of playing various instruments. Already in the late 50-ties, his colleagues called him "the orchestra man" (Brodacki 2010: 262). According to what he stated, he got to know the alto saxophone by accident. "We were coming back from one concert with Krzysztof Komeda. Komeda purchased the alto and practiced it a little. I remember, that then in the train I grabbed that instrument and practiced it all the journey, in the locked compartment. It was then when I realised that you could play much more on the saxophone than on the trombone" (Brodacki 1981: 6).

Namyslowski played the trombone during the *Jazz Jamboreé* 1960. However, at the same festival he also played saxophone, this time with the big band *Hot Club Hybrydy*. In the questionnaire of the monthly magazine *Jazz* in 1961 he was awarded with the title *Musician of the Year*, he also came to be first as the trombonist and the alto saxophonist. Namyslowski as the trombonist played for the last time on 10th February 1962 with the band *New Orlean Stompers* at the welcome of the vocal trio *Peters Sisters* from USA at the Warsaw Okecie Airport. Concurrent engagement in the

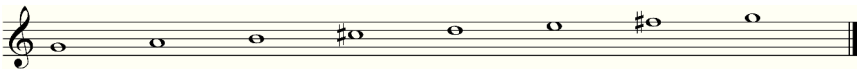
two jazz styles – traditional and modern was impossible in the long term. Since that moment the saxophone became Namyslowski's principal instrument, he decided that modern jazz offered broader opportunities in terms of words and expression.

The first band in which Namyslowski played alto saxophone was Andrzej Trzaskowski's formation *The Wreckers*. It was 1960. Except for Namyslowski and the leader playing the piano, the band was composed of the following musicians: Alojzy Musial – trumpet, Wojciech Karolak – tenor saxophone, Roman Dylag – double bass, Andrzej Dabrowski – drums. At that time, apart from Krzysztof Komeda, they were the top jazz musicians in Poland.

As the time passed, Namyslowski established his first band *Jazz Rockers*. At the beginning, the musicians played in the quartet, and with the time, the band transformed into quintet, when Michal Urbaniak joined the band as a tenor saxophonist. Namyslowski continued to discover his own way of expression, his own style. Depending on the needs, he used to change the composition of his groups. He said about searching of his own style: "I don't feel jazz where the driving force is missing. Free jazz was required – you had to reach extremes to be able to play in the centre again. But if you loose your rhythm once – the jazz is over" (Brodacki 1984: 50). In one interview Namyslowski confessed: "Jazz fills up my life. It means everything to me. Until recently I did not set great store by composition. But now to be successful one cannot merely play Horace Silver's themes and other people's arrangements. And so I have created my own quartet and my own music, to be able to play what I want and how I want" (Radliński 1963). First and foremost, he decided to play his own compositions with his bands. One of his inspirations was the Polish folk music. He was particularly inspired by the highlander's folk. He compiled it with non-jazz rythmics sections. He stated: "I wanted with my own new band to introduce certain formal and scale innovations, certain freedom in the construction of the phrase and the harmonic material, simply speaking: elements of free jazz. It turned out that when we played the American standards, there was nothing left from the quartet's style. Therefore, despite the fact that it was difficult for me to get involved, I had to start composing" (Borkowski, Sławiński 1965).

One of the first compositions of this type was *Piatawka* – a song in the 5/4 metre based on the highlander's scale. The uneven metre was the beginning of series of various compositions, in which Namyslowski experimented with various rhythmic structures. He explained it in the following way: "Polish melodies are usually built in 3/4, very rarely in 2/4 or 4/4. Adoption of the 3/4

rhythm for the purposes of jazz made it necessary to add rhythmic elements and that is how my lames and goffers were created" (Brodacki 1984: 27). In 1966 Namyslowski recorded a long play in the series *POLISH JAZZ* entitled *Zbigniew Namyslowski Quartet*. The record is opened by a song *Siodmawka* ("Dance in seven"), the arrangement with connotation to his previous experiences with the highlander's folk. As stated in the title, the song was written in the 7/4 metre, however at times also the 4/4 and 3/4 metres appear. The structure of his composition Namyslowski based on two topics. Topic 1 – based on the highlander's scale and referring to the highlander's melody (example 3).



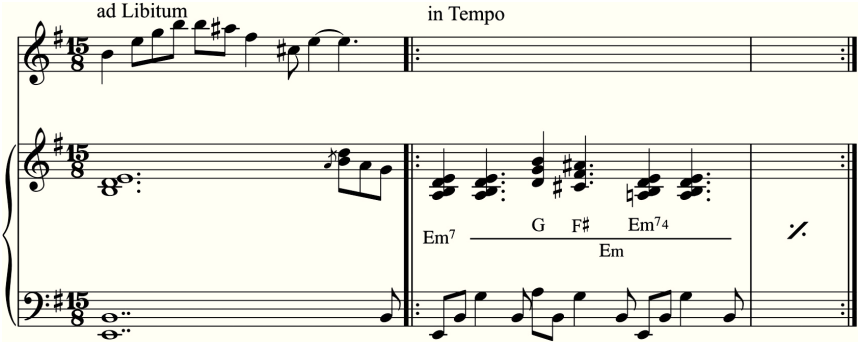
Example 3. **Highlander's scale**

The harmonic course of this topic is based on the harmonic scheme: G–E–C–D–C. The second topic drifts away from the folk connotations and becomes the harmonic basis for improvisation of respective instruments, however in various records improvisations are also based on the Topic 1. One characteristic of *Siodmawka* are the concurrent quints in the accompaniment of the piano and the trombone. At this occasion it is worth mentioning the shape of the improvised fragments, which Namyslowski requested from his musicians. He stated: "I am a fan of improvisations in a dynamically extensive manner. Not necessarily from pianissimo to forte. The form itself should decide on the dynamics, it should complicate itself during the development of the arrangement's plot or during the improvisation. I am not interested in the melody. The form is the most significant. The arrangement must start and end, have a logic construction, should be mathematically explainable. Also when in the middle occur some uneven times, or something else is taking place. I would put the architectonic part on the second place, on the third the harmony and the melody only on the fourth position" (Brodacki 1984: 57–58).

One of the most mature and perfect compositions created by Namyslowski is the arrangement from 1973 *Kuyaviak Goes Funky*. The title itself demonstrates strong reference to the folk music. This composition was written by Namyslowski in the bus, in which he travelled to Stockholm. He was to record the long play in the *Europa Film Studio*. The work on *Kuyaviak* Namyslowski recalled as follows: "For this record I was to prepare four

compositions, but I managed to do only three. So I had to come up with something on the way, and the journey lasted two days. I brought the score paper with me. When we arrived to Stockholm, *Kuyaviak* was almost finished. On the site I created chords on the piano. The most fascinating things are developed in the brain and not on the piano" (Brodacki 1984: 49). It should be added here that kuyaviak is a Polish folk dance from the central Poland, Kuyavian region. It is characterised by a slow tempo of 3/4.

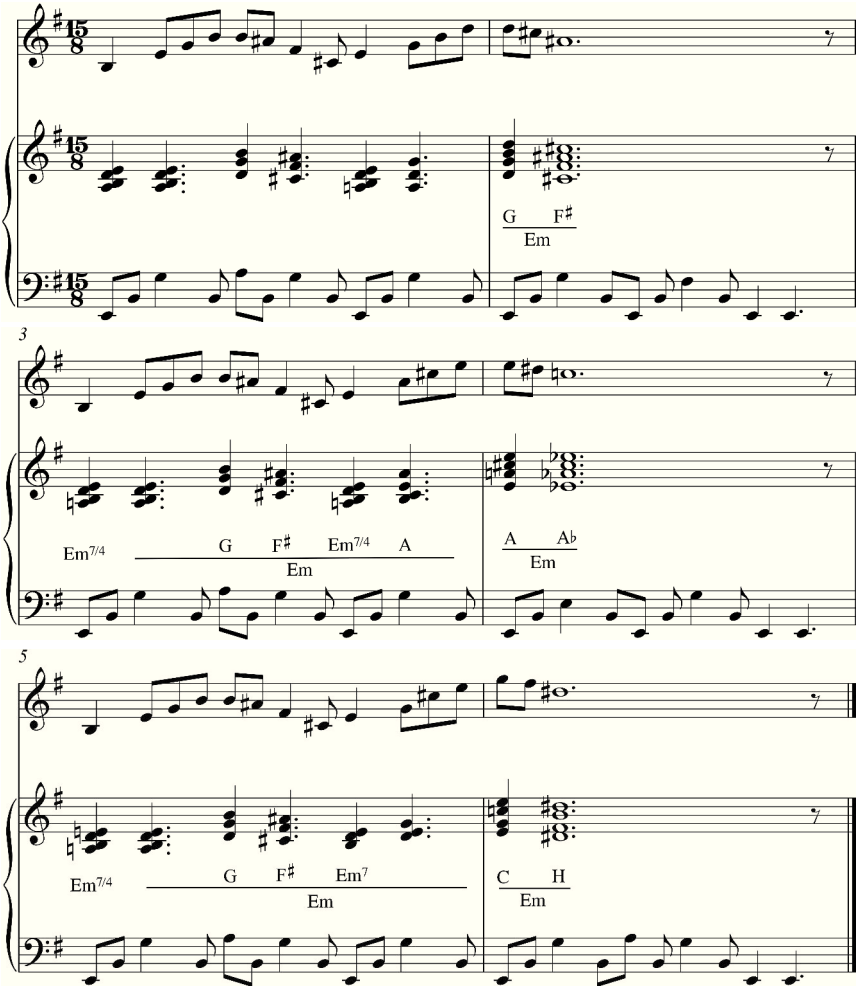
Kuyaviak Goes Funky is a suite maintained in the 15/8 metre. It consists of three movements, which have the following titles: *Kuyaviak Goes Funky*, *Gesowka* and *The Appenzeller's Dance*[1]. The whole composition has the title of the first movement. The suite melody references to a kuyaviak idiom, and each part is supported by the ostinato rhythmic figure. The ostinato figures confer emotional, funky character on the composition. The first theme Namyslowski introduced from the one-bar phrase (example 4).



Example 4. **Leading motive of *Kuyaviak Goes Funky***

The composition mellics of the first movement is maintained around the E minor key. The composer treats the first theme with a number of modulatory effects and the progression (example 5). One can observe here certain affinity with John Coltrane's harmonic concept and his use of progression. "However, progression [...] is an integral attribute connected with the innovation of John Coltrane. Coltrane was simply the first jazz musician, who composed melodies based entirely on the progression of Major 3rd tonal transpositions" (Głowczewski 2013: 36).

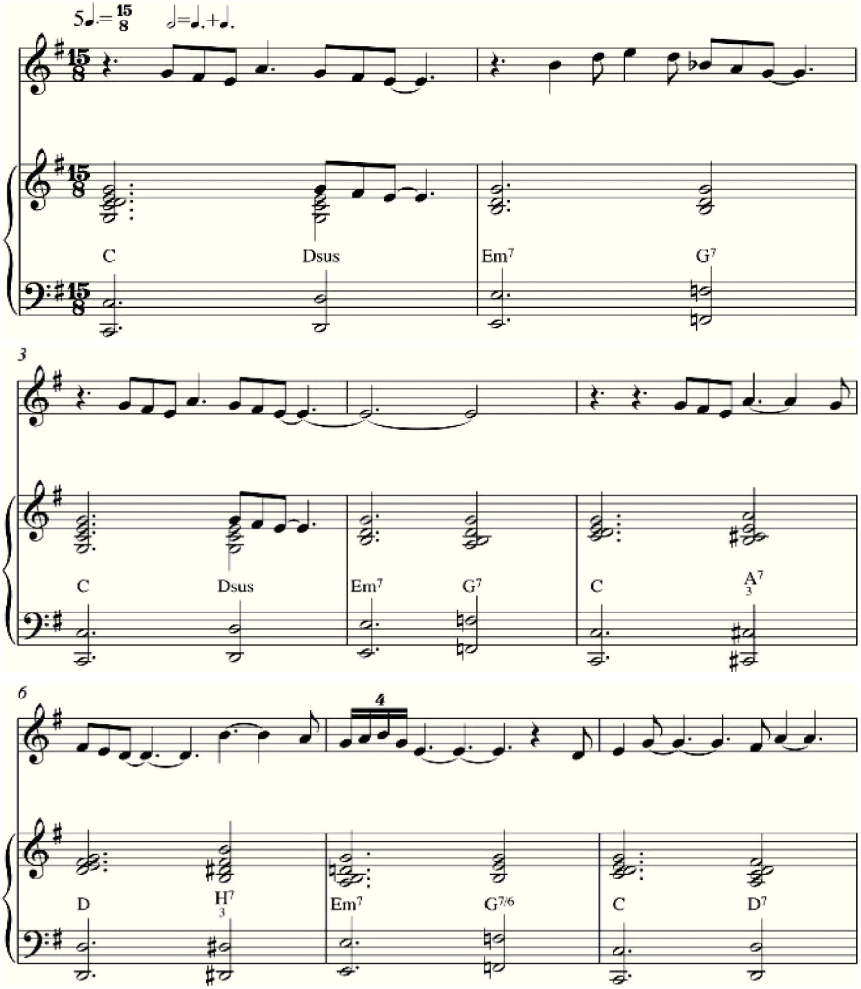
[1] Appenzell – a German speaking town in the north-east Switzerland. It has approx. 600 inhabitants.



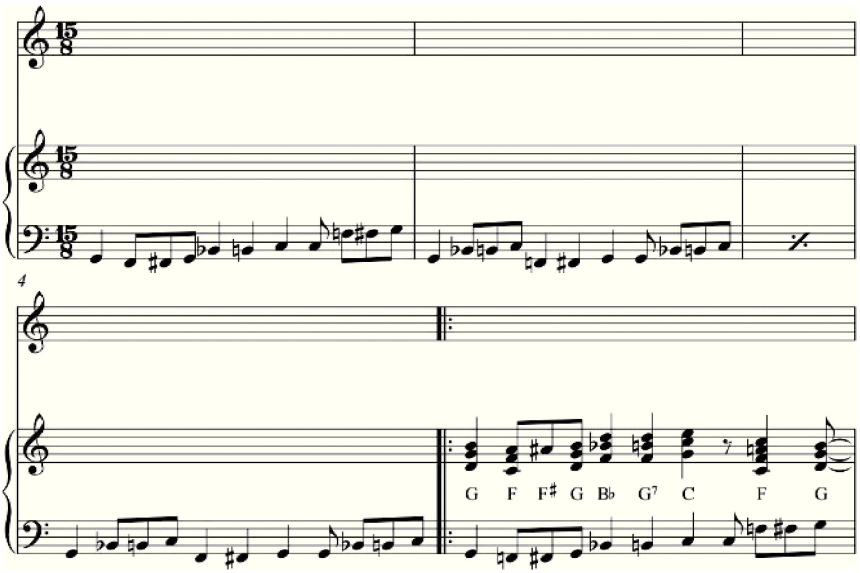
Example 5. **Topic of the arrangement *Kuyaviak Goes Funky***

In Namyslowski's compositions, the progression takes place in the interval of the quart and the mellics begins with the sound 'd1' and progresses in sequence from the sounds: 'g', 'c', 'f' and 'b'. The second movement *Gesowka* has a slow tempo and has a melodious character (example 6). In the last, third movement – *The Appenzeller's Dance* – the rhythmic element dominates, and this part is built based on the expressional contrast with the

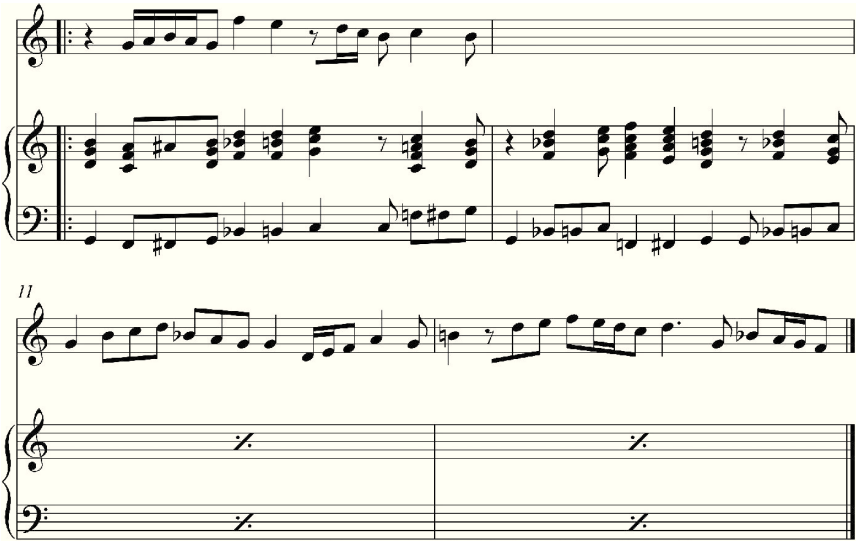
second movement. It is performed in a vivid tempo and as already mentioned, it is based on the constant rhythmic and harmonic figure of the piano and the bass (example 7). The respective movements of the entire suite have a non-symmetric construction: the first movement consists of 21 bars, the second movement – of 15 bars and third movement – of 12 bars. The composition is also enhanced by links, codes and cadences.



Example 6. ***Gesowka*** **(mm. 1–8)**



Example 7. ***The Appenzeller's Dance*** **– beginning**



Example 8. ***The Appenzeller's Dance*** **– the theme played by the alt saxophone and the grand piano (mm. 9–12)**

The next step in the Namyslowski's relationship with the folk was the record produced by his quintet *Kolysanki gorskie* ("Highlander's ballads"). The recordings were produced for *Polskie Radio* (Polish Radio). The recorded compositions are characterised by richness of folk inspirations. The compositions contain, inter alia, the motives of the highlander's dances such as *Zbojnicki* or *Krzesany*. And in their developments and arrangements you can clearly observe Namyslowski's own style. The highlander's folk left a clear stamp on his music output. It resulted in establishing the cooperation between Namyslowski and the highlander's band of Jan Karpiel Bułecka *Bułecki*. Together with this band he played many concerts and participated in the International Jazz Festival *Jazz Jamboreé* in Warsaw in 1994. The arrangement of the highlander's dance krzesany entitled *Po styry* arouse great interest of the public and the critics. This work is performed jointly by: the five-member highlander band *Bułecki* of Jan Karpiel Bułecka composed of four violinists and one bass player and the quartet of Zbigniew Namyslowski. Particular attention should be paid here to the formal structure of the composition, which has the form of reflective construction. The composition is introduced with the lead violin player of the band, who performs the main melody of krzesany. It is characterised by many melismas, is very lively, and the hexadecimal motion dominates its development phase. This is where the phase of swelling occurs. After the lead violin player, the following instruments join the music action in sequence: the second and the third violin, and the fourth violin with basses, which create the harmonic and rhythmic foundation of the whole work. The band's musicians also perform short vocal parts of bluff and erotic tone ("*ozen ze sie, ozen, kiej ci staje korzen*"), ("marry, marry, if your stick is ready", etc.), after which the musicians of the jazz quartet gradually join the playing band. First the soprano saxophone of Zbigniew Namyslowski imitates the character of the mellic initiated by the violins and the emotional atmosphere created by the band. It is not a realistic imitation of the violin mellics, but its jazz interpretation. Next the remaining musicians of the quarter join: the trombone player, the drums player and the pianist. All of them try to convey the atmosphere created by the highlander's band. The band becomes silent, and the jazz quartet performs complex solo parts on the piano and the drums. After a short link played by the piano, the band joins again the music narration. Here the culmination point of the composition is performed, and afterwards – the mirror image of the whole construction, where the respective instruments stop playing one by one. The composition starts to be performed as if in the opposite direction, the elimination phase begins. Only the band itself is left, and the composition

is ended – the same as at the beginning – by the lead violin player. Through such treatment of the form, the musicians moved from culmination to discharging the emotional tension.

After participation in the *Jazz Jamboreé* Festival, the leader of the highlander's Jan Karpiel Bułecka in one of the interviews said: "The first big success of the project 'Namyslowski and the highlanders' was the participation in the *Jazz Jamboreé* festival in 1994. We had everything precisely matched and arranged at that time. What a wonderful experience. We received standing ovation. Then – the interviews. [...]. Zbyszek Namyslowski is a class himself!" (Maleszyk 2013). In the discussed record the following musicians took part: the highlander's band – Jan Karpiel Bułecka, Stanisław Majerczyk, Piotr Majerczyk, Wojciech Stopa, Jan Zatorski (Maleszyk 2013), and the Namyslowski's quartet: Zbigniew Namyslowski – soprano saxophone, Leszek Mozdzer – piano, Zbigniew Wegehaupt – trombone, Cezary Konrad – drums.

Conclusions

Zbigniew Namyslowski adopted Polish folk music for the purposes of jazz in a variety of arrangements. He either used fragments of folk melodies or entire songs, transforming them in his own way, thus creating new melodic, harmonic or textural constructions. However, his compositions were always a more or less allusive reflection of the folk mindset, they had a jazz feeling and origin. "Fragments of kuyaviak or other topics of folk origin, played in the complex, uneven and asymmetric metre, loose their dancing nature in order to emphasise more interesting, purely music qualities" (Brodacki 1984: 49).

The artist gained recognition of the public, music critics as well as his peer-musicians. A leading Polish trumpeter – Tomasz Stanko – said about him: "Namyslowski had a strong standpoint since the beginning, in particular from journalists, as the child prodigy. As a child he fantastically played traditional jazz on the trombone, then he established the band *Rockers* together with Urbaniak. And he was, as the quartet a really famous band" (Stańko, Księżyk 2010: 170).

He had broad interests, was connected with the jazz tradition, e.g. by playing the New Orleans jazz. Jerzy Radlinski wrote about him: "From the desires beyond jazz he draws other ideas than Komeda and Trzaskowski. These desires concern in particular the microstructure of his music, details and particulars; his compositions hardly ever have a pre-planned construction.

He certainly knows that he does not have to appeal to such moments in the music as the form, he realises that his music individuality is sufficiently rich to express himself interestingly in free narration and he does not want and does not need to support it with any reasons beyond the music, neither he must immerse forms and European techniques into jazz" (Radlinski 1967: 196).

Namyslowski derives strength from the folk music, however his language remains jazz. The rythmics of his compositions is characterised very often by the opposition between the even and uneven metres and their various combinations: 5/4, 7/4, 15/8. The critics had a reason to name this kind of Namyslowski's output as 'jazz and folk' style.

The characteristic remark for Namyslowski is the openness and freedom with which he treats the format of compositions. He usually treats his composition as a particular configuration of bricks, which can be combined into various forms. Such attitude to the format makes it possible to produce various constructions from the same material, where each performance of the arrangement is different. Another characteristic of his music is variability: harmonic and agogic, while the composer applies changes to the tempo often during the same performance, using in the presentation of the topic material such harmonic means as modulations and progressions. Namyslowski worked out his own style which resulted from the synthesis of the American jazz of the 50-ties and 60-ties, enhanced with his own achievements and elements of the Polish folk. Therefore Namyslowski has undergone a very long journey in the development of his own artistic workshop, from arrangements of simple folk melodies through individual compositions with reference to the Polish folk. He started from the traditional jazz and uncomplicated expressions, to reach to complex, mellic-rythmics and construction arrangements.

Folkmūzikas iespaids Zbigņeva Namislovska džeza kompozīcijās

Gžegožs Rubins

Kopsavilkums

Zbigņevs Namislovskis ir viens no izcilākajiem Polijas džeza mūziķiem. Viņš debitējis 20. gadsimta 50. gadu beigās kā čellists Kšištofa Sadovska grupā *Modern Combo*. Čells ir instruments, kas džezā nav bieži sastopams. Vēlāk Namislovskis nomainījis čellu pret trombonu un iesaistījies Varšavas tradicionālajā džezbendā *New Orleans Stompers*. Tieši šai grupai viņš radījis savus pirmos aranžējumus, ko iespaidojusi folkmūzika. Var minēt tādus

darbus kā *Motywy goralskie* ("Kalnu motīvi") un *Starzyk* ("Pīpētājs"). Tomēr pēc kāda laika viņa interese par diksilenda stilu un trombonu mazinājusies. Tad Namislovskis nomainījis trombonu pret altsaksofonu un pievērsies modernajam, tostarp brīvajam džezam. Viņš ir viens no pirmajiem Polijas džeza mūziķiem, kas savās kompozīcijās izmantojuši jauktos taktsmērus. Tieši šādiem skaņdarbiem raksta ietvaros veltīta īpaša uzmanība. Autors analizē Namislovska pirmās kompozīcijas 5/4 un 7/4 taktsmēros.

1973. gadā Namislovskis sacerējis vēl vienu folkmūzikas iedvesmotu skaņdarbu – *Kuyaviak Goes Funky* ("Jautrais kujavjaks"). Šīs kompozīcijas pamatā ir 15/8 taktsmērs, un tā ietver trīs daļas; melodijā izmantota kujavjaka idioma, un balstu veido ostinētas ritma figūras. Jaunākais veikums folkmūzikas jomā ietver sadarbību ar Jana Karpjela kalniešu mūzikas grupu *Bułecki*. Kopīgi tapušie skaņieraksti un koncerti rosinājuši kritiķus apzīmēt Namislovski kā džeza un folka mūziķi.

Atslēgvārdi: Zbigņevs Namislovskis, folkmūzika, džezs, džeza mūzika Polijā, trombons, alta saksofons, kalniešu mūzika.

References

Andrus, Artur (2013). *Boks na Ptaku – rozmowa z Marią Czubaszek i Wojciechem Karolakiem*. Warszawa: Proszynski i S-ka

Borkowski, Jan, & Adam Sławinski (1965). *Zbigniew Namyslowski*. Warszawa: Radar

Brodacki, Krystian (1984). *Follow Namysłowski. 25 lat na jazzowej scenie*. Warszawa: Polskie Stowarzyszenie Jazzowe

Brodacki, Krystian (2010). *Historia jazzu w Polsce*. Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne

Brodacki, Paweł (1981). Wywiad ze Zbigniewem Namyslowskim. *Jazz Forum* 73, s. 5–7

Głowczewski, Jerzy (2013). *Współczesne techniki improwizacji jazzowej*. Katowice: Akademia Muzyczna

Karewicz, Marek Andrzej & Dionizy Piatkowski (2013). *Czas Komedy*. Poznań: Oficyna Wydawnicza G & P

Kowal, Roman (1999). *Notacja muzyczna w polskich partyturach jazzowych. Funkcja, typologia, systematyka*. Kraków: Akademia Muzyczna

Makowiecki, Andrzej (2011). *Ja, Urbanator. Awantury muzyka jazzowego*. Warszawa: AGORA SA

Maleszyk, Ewa (2013). *Projekt: "Namyslowski i gorale" – wspomnienia Jana Karpiela Bułecki*. Zakopane: Na góralską nutę

Piatkowski, Dionizy (2005). *Encyklopedia Muzyki Popularnej. JAZZ*. Poznań: Oficyna Wydawnicza *Atena*

Podhajski, Marek (red., 2005). *Kompozytorzy polscy 1918–2000*. T. II: *Biogramy*. Warszawa-Gdańsk: Akademia Muzyczna w Warszawie, Akademia Muzyczna w Gdańsku

Radlinski, Jerzy (1963). Wywiad ze Zbigniewem Namysłowskim. *Radar* 39, s. 27–28

Radlinski, Jerzy (1967). *Obywatel jazz*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne

Schmidt Andrzej (2009). *Historia jazzu*. Lublin: Wydawnictwo Muzyczne *Polihymnia*

Stańko, Tomasz, & Rafał Księżyk (2010). *Desperado! Autobiografia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie

Спортивные опусы Эрика Сати: взгляд в будущее

Dr. art. **Наталья Хилько**
Профессор Петрозаводской государственной консерватории им. Александра Глазунова

Интерес европейских композиторов к спортивным образам и сюжетам активизировался с начала XX века в процессе разработки урбанистической темы. Ведущие позиции заняли французские, чешские и российские мастера. В балетах и симфонических произведениях на темы спортивных игр и развлечений[1] сформировалась новая жанровая разновидность – спортивное скерцо. В рамках предлагаемой статьи нет возможности подробно останавливаться на его специфике, назовем лишь некоторые особенности[2].

Спортивное скерцо в большей части своих образцов представляет звуковую панораму состязания. Композиторы воспроизводят в музыке характерный тип движений спортсменов и спортивных снарядов, особенности взаимоотношений агонистов, шум трибун. Тематизм подобных сочинений опирается на звукоизобразительную моторность, дансантность и сигнальность. Их объединяет опора на небольшие построения (мотивы, попевки). В определенных условиях краткие темы-сигналы могут превращаться в рапорты гармонической фигурации, а танцевальные формулы – в мелодическую фигурацию. Создаваемое таким образом фактурное мерцание «рельеф-фон» обеспечивает гомогенность и пластичность музыкальной ткани.

В композиционном процессе спортивных скерцо сочетаются принципы построения картины-движения (определение Олега Соколова – Соколов 1988: 94), а также специфические закономерности полиостинатной и крещендирующей форм (определение Валентины Холоповой – Холопова 1999: 472). Эталонными спортивными скерцо можно считать

[1] Назовем *Игры* (*Jeux*) Клода Дебюсси, *Каток* (*Skating Rink*) и *Регби* (*Rugby*) Артюра Онеггера (*Arthur Honegger*), *Хавтайм* (*Half-Time*) Богуслава Мартину (*Bohuslav Martinů*), *Голубой экспресс* (*Le Train bleu*) Дариуса Мийо (*Darius Milhaud*), *Золотой век* Дмитрия Шостаковича.

[2] Подробнее см. об этом: Хилько 2013.

Хавтайм (*Half-Time*) Богуслава Мартину, *Регби* (*Rugby*) Артюра Онеггера и некоторые другие произведения композиторов XX века, моделирующие игру-поединок.

Рождение спортивного скерцо явилось кульминацией в истории музыки о спорте, начало которой было положено музыкальными картинами охоты еще в XIV веке (охота и рыбалка в европейской культуре считались спортивными развлечениями). Расширение круга образов началось в XIX веке и было связано с творческими экспериментами Джакомо Мейербера (*Giacomo Meyerbeer*) и Эрика Сати (*Erik Satie*).

В 1849 году Мейербер в опере *Пророк* (*Le prophète*) впервые вывел на сцену конькобежцев. Сюжет из голландской истории XVI века обусловил введения деталей национального быта. Так, III действие украсила большая балетная сцена *Конькобежцы*, включившая вальс, редову, кадриль и галоп. Воплощая новые спортивные образы, Мейербер использовал традиционный для XIX века потенциал программной музыки – изобразительные возможности жанра и фактуры. Он украсил вальс и родственные ему танцы «скользящими» фигурациями[3].

Эрик Сати в своих инструментальных опусах, преломляющих спортивную тему, – *Три гимнопедии* (*Trois gymnopédies*), *Спорт и развлечения* (*Sport et divertissements*) – поступил более радикально. Он значительно трансформировал романтические традиции и предложил новые способы моделирования спортивного движения в музыке.

Революционным событием в этом процессе можно считать появление его ранней фортепианной сюиты *Три гимнопедии* (1888, опубликовано в 1923). Греческим словом *гимнопедия* (*γυμνοπαιδία)* назывался один из ритуалов древней Спарты, славившийся гимнастическими состязаниями юношей. Важно заметить, что первые примеры сочинений, в которых только намечалась спортивная тема, появились в музыке XVIII века и были связаны именно с античными сюжетами. Речь идет о клавесинной пьесе Франсуа Куперена *Олимпийская* (*L'Olympique*) и многочисленных операх с названием *Олимпиада* (*Olimpiade*), созданных на основе либретто Пьетро Метастазио[4]. Но отсутствие общественного интереса к спортивным состязаниям не побудило композиторов к представлению их на сцене и в музыке. Олимпийская тема в те времена не

[3] Подробнее см. об этом: Хилько 2014.

[4] Назовем *Олимпиады* Антонио Кальдары, Антонио Вивальди, Джованни Батиста Перголези, Иоганна Адольфа Хассе, Йозефа Мысливечека, Доменико Чимарозы и многих других.

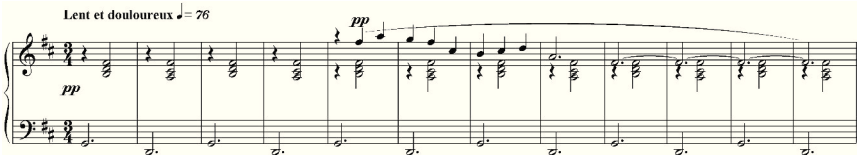
имела еще собственно спортивных коннотаций и трактовалась как вариант героической.

К концу XIX века взгляд европейцев на спортивную деятельность стал иным. Занятия спортом в разных его формах осознавались в качестве значимого элемента общей культуры. Интерес молодого Эрика Сати к античным агонам был обусловлен также впечатлившими Европу успехами археологов – в частности, находками Эрнста Курциуса (*Ernst Curtius*) на территории Древней Олимпии в период с 1875 по 1881 год.

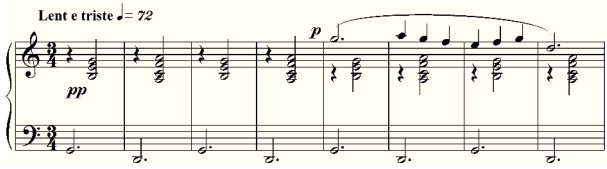
Эрик Сати в отличие от композиторов предшествующего столетия решился изобразить в музыке красоту гимнастических движений[5].

Три гимнопедии – оригинальный для своего времени цикл, объединенный сквозным вариантным развитием вальсовой темы. В нем нет контрастов. Ясно ощущаемая вальсовая основа дополняется выразительными элементами другого трехдольного танца – сарабанды. Об этом свидетельствуют медленный темп (*Lent*), характер исполнения (*douloureux, triste, grave*), остинатный ритм аккомпанемента с синкопой на второй доле. Неожиданное сочетание отдаленных во времени танцев вызвано желанием композитора усилить степень плавности передаваемых в музыке движений.

а) *Гимнопедия* № 1[6]



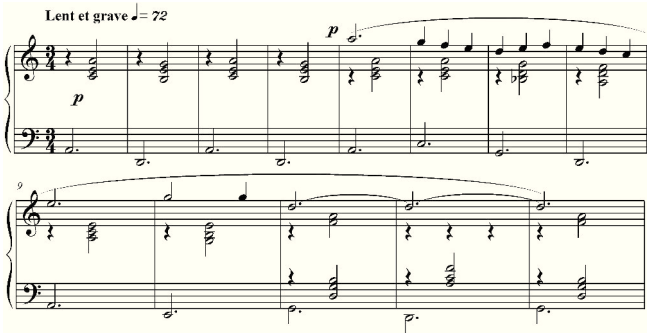
б) *Гимнопедия* № 2



[5] В 2013 году Монреальская труппа Мари Шуинар (*Marie Chouinard*), известная своими авангардными постановками, представила балетный номер для 11-ти танцовщиков на эту музыку Эрика Сати.

[6] В примерах *а, б, в* представлены фрагменты, включающие вступление и первое экспозиционное построение.

в) *Гимнопедия* № 3



Пример 1. **Три гимнопедии**

Использование сарабанды позволяет композитору создать образ «из далекого прошлого». Этому же способствуют тихое звучание, модальные обороты в гармонии, трихорды и тетрахорды в мелодии.

Пластичность мелодической линии создается «зримыми» восхождениями и спадами. Продолжительные остановки на тянущихся звуках фрагментируют процесс развертывания, в результате чего равномерное волнообразное движение делится на фазы, «отмеряющие» время исполнения одного гимнастического элемента.

Длительное остинато кварто-квинтовых шагов баса в медленном темпе в условиях слабой гармонической функциональности[7] передает необычное для вальса качание и длительное пребывание на месте. Графичная фактура обеспечивает отчетливое прослушивание выразительного контрапункта легкой, гибкой, фрагментированной мелодии в высоком регистре и тяжелого, балансирующего баса.

Подобными приемами Сати ослабил динамичность и эмоциональность вальса, но подчеркнул его плавность. Он создал эффект замедленного движения, при котором слушатель заворожено следит за спусками и подъемами мелодической линии, наслаждается сменами терпких септаккордов, передающих энергию толчка от баса в мелодию. Контраст интонационной активности в верхнем и нижнем слоях фактуры, чередование гармонических напряжений и расслаблений призваны изобразить, согласно программе, пластичные движения спартанских юношей.

[7] В гармонизации мелодии композитор использует мягко диссонирующие побочные септаккорды, лишенные остроты тяготений.

Важно заметить, что в этой лишенной динамизма музыке молодой композитор воплотил идею состязания. Несмотря на сходство, гимнопедии различаются частотой и глубиной цезур в мелодии. В финальной пьесе остановок меньше, чем в двух предыдущих, и они короче. От этого фразы разрастаются, мелодия обретает бо́льшую широту дыхания[8].

Для музыкального воплощения гимнастического образа Сати впервые использовал аналитический подход. В танцевальных формулах вальса и сарабанды он выделил и усилил посредством значительного замедления скорости и разноплановых повторений необходимую характеристику – плавность. Длительная концентрация внимания на одном типе движения, его характерность и красота способствовали созданию необходимого композитору эффекта картинности[9].

Картина-движение, о которой можно говорить уже на примере этого сочинения, станет жанровой основой спортивных скерцо XX века. Поразительно, что за 7 лет до появления первых фильмов братьев Люмьер (*Lumière*) Сати в своем цикле построил музыкальное изображение по кинематографическим законам, используя «воспроизведение в режиме *slow motion*», «крупный план съемки».

При сочинении другого спортивного опуса – цикла миниатюр *Спорт и развлечения* (1914) – композитор расширил арсенал кинематографических приемов. Здесь уже сказался накопленный опыт таперской работы.

Фортепианный альбом Сати *Спорт и развлечения* – сочинение, показательное для французской культуры начала XX века. Об этом свидетельствует история его создания.

В своих *Мемуарах страдающего амнезией* от 15 февраля 1913 года он написал: «В течение долгого времени я являюсь постоянным подписчиком журнала мод» (Сати, Ханон 2010: 254). Описанная ситуация, скорее всего не соответствующая действительности, некоторое время спустя

[8] В условиях восприятия программной музыки можно допустить, что изображенный в этой части гимнаст менее других нуждается в частом и продолжительном отдыхе, поскольку обладает лучшей физической формой.

[9] Отсутствие в *Трех гимнопедиях* Сати привычного для сюиты контраста и соответствующего времени качества фортепианного письма не позволило современникам в полной мере оценить перспективность этого художественного эксперимента, хотя его отголоски будут слышны в сочинениях других французских композиторов, представляющих танцевальность сквозь призму картинности – *Дельфийских танцовщицах* (*Danseuses de Delphes*) Клода Дебюсси, *Паване* (*Pavana*) и *Болеро* (*Bolero)* Мориса Равеля и других.

специфическим образом реализовалась в жизни композитора. В феврале 1914 года известный парижский издатель модных газет и журналов Люсьен Фогель (*Lucien Vogel*) для повышения популярности своей продукции задумал рекламную акцию. Он обратился к Игорю Стравинскому с предложением написать короткие фортепианные пьесы для сопровождения серии рисунков одного из своих художников – Шарля Мартена (*Charles Martin*). Стравинского не устроила величина гонорара, и он отказался. Тогда один из дизайнеров Фогеля, Валентина Гросс (*Valentine Gross*), предложила обратиться к Сати. Согласие композитора было получено, и к лету 1914 года появился иллюстрированный альбом *Спорт и развлечения* с рисунками Мартена, а также музыкой и каллиграфией Сати[10].

В этом межсемиотическом проекте композитор должен был выступить иллюстратором к картинкам Мартена, но он добавил в нотный текст «титры» – собственный словесный комментарий[11]. В результате получился художественно самостоятельный цикл фортепианных миниатюр с двойной – изобразительной и литературной – программой[12].

21 миниатюра фортепианного альбома представляет музыкальные зарисовки на тему досуга европейского горожанина среднего класса – потенциального подписчика журналов мод, который гуляет в парках, ездит на море, играет в игры, занимается спортом, посещает театры, кабаре. Заметим, что к 1914 году спорт становится элементом быта не только английских джентльменов, но и жителей многих европейских стран. Процитируем *Мемуары* Сати:

«Настоящий художник должен предельно строго регламентировать свою жизнь. Вот, здесь находится точный график моих ежедневных действий: Подъём: в 7 ч. 18 мин. Первое вдохновение: от 10.23 до 11.47. Затем, я последовательно завтракаю в 12.11 и аккуратно встаю из-за стола в 12.14. Оздоровительная прогулка верхом по главным аллеям моего парка от

[10] См. подробнее: Munro, Ian. *All about Erik*. http://ianmunro.wordpress.com/2011/06/30/all-about-erik/ [просмотр 1 августа 2014].

[11] Введение в нотный текст множества ремарок к моменту создания этого цикла стало уже типичным для композитора. Назовем для примера фортепианные циклы *Автоматические надписи* (*Descriptions automatiques*), *Три засушенных эмбриона* (*Embryons desséchés*) и другие.

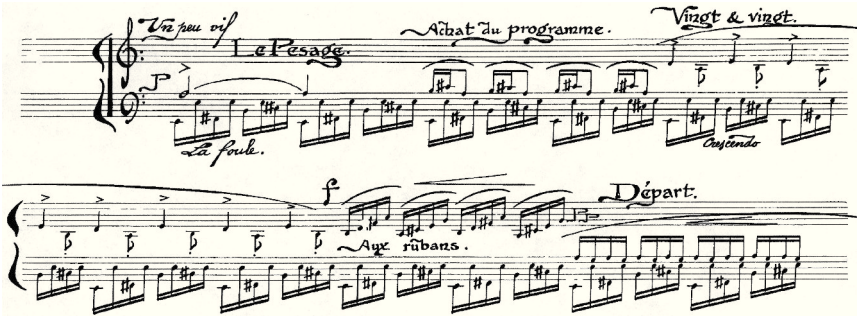
[12] Подготовленное в 1914 году издание из-за финансовых проблем не было опубликовано. Его выход осуществился в 1923 году. Время изменило эстетику и вкусы читателей модных журналов, поэтому Мартен переделал все свои рисунки в духе кубизма. В таком виде они стали больше соответствовать музыке Сати.

13.19 до 14.53. Очередное вдохновение от 15.12 до 16.07. Различные важные занятия: (фехтование, мышление, неподвижность, визиты, созерцание, ловкость рук, беглость, плавание и т.д.) от 16.21 до 18.47 включительно» (Сати, Ханон 2010: 254).

В аспекте рассматриваемой темы наибольший интерес представляют пьесы *Гонки* (*Les courses*), *Гольф* (*Le golf*) и *Теннис* (*Le tennis*).

В отличие от *Гимнопедий*, воспевающих красоту телесного движения, в *Спорте и развлечениях* Сати пишет музыкальные шаржи. Он создает яркий образ несколькими характерными штрихами. Графичная музыкальная ткань миниатюр организована как гомофонно-полифоническое двух- или трехголосие. Она сложена из кратких построений, передающих характерный для изображаемого вида спорта тип движений: «подпрыгивающая» тема в *Теннисе*, «бегущая» фигурация в *Гонках*, ритмоформула фокстрота в *Гольфе*. В основе каждой пьесы присутствует интонационная формула, из которой формируются неяркие мелодические рельефы и фигурационные ячейки. Их свободные комбинации организуют композиции с элементами полиостинатности.

Яркий пример подобной организации находим в пьеске *Гонки*.



Пример 2. ***Гонки*** **(фрагмент факсимиле первого издания)**

Звукоизобразительная ячейка фигурации в басу формирует ограниченный набор интонаций, среди которых ведущее место занимает секундовый ход. Его тесситурные перемещения в ритмических и фактурных вариантах создают панорамный эффект движущихся в пространстве сходных объектов.

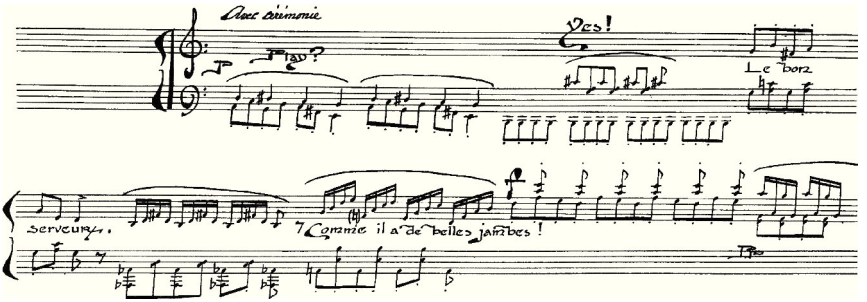
Этому же способствует полифоническое трехголосие, образованное фигурационными контрапунктами. Расслоение фактуры подчеркнуто и гармоническим соотношением линий, в котором не всегда присутствует

функциональное единство. Изменение количества голосов может быть уподоблено движению камеры, фиксирующей разные моменты гонки, переводящей глаз наблюдателя от «среднего плана» к «общему» и наоборот.

Остроумно показана ситуация, когда один из участников допускает ошибку (согласно ремарке, он не может взять барьер). Сати использует выразительность политонального наложения: остинатный голос ориентирован на *e-moll/dur*, а длинный пассаж, единственный раз появившийся в пьесе, представляет гамму *B-dur*. Композиционный процесс полиостинатной крещендирующей формы завершается появлением мелодического рельефа в качестве «реплики болельщиков» и, одновременно, символа победы – это краткая цитата из *Марсельезы*. Введение яркого мелодического материала не создает впечатления коллажа, поскольку мелодия известной песни вырастает из интонаций «базового набора» *h–e–fis–cis*.

Не менее изобретательно в музыке французского композитора показана игровая ситуация в теннисе. Изображая теннисный сет, Сати мог опираться на опыт Дебюсси. Примерно за год до появления альбома *Спорт и развлечения*, 15 мая 1913 года, в Париже состоялась премьера балета *Игры*, сюжетная основа которого была связана с теннисной игрой. Подпрыгивание, вращение, полет, удар – эти формы движения теннисного мяча определили характер музыки Дебюсси.

В *Теннисе* Сати основу выразительности задает краткая «подпрыгивающая» тема в басу, возможно, имитирующая разминку теннисистов перед подачей мяча.

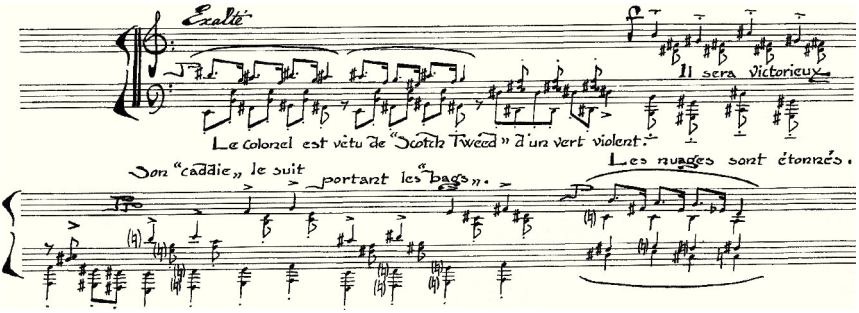


Пример 3. ***Теннис*** **(фрагмент факсимиле первого издания)**

Ее ритмический рисунок будет использован в дальнейшем и как ритмоформула. Именно она будет формировать остинатный слой фактуры. Эпизод, построенный на акцентном варьировании и полиметри-

ческом расслоении ритмоформулы (в духе джазовых композиций), обозначит самый напряженный момент игры. Мелькание темы в разных регистрах, монтажность в соединении построений – все это направлено на передачу в музыке характерного игрового движения: передачи мяча от одного теннисиста к другому.

В организации музыкальной ткани *Гольфа* многое повторяется: полиостинатный крещендирующий тип композиции, соединения – «склейки», интонационное подобие материала.



Пример 4. ***Гольф*** **(фрагмент факсимиле первого издания)**

Специфика игровых движений в гольфе не имеет характерности, необходимой для передачи в музыке, поэтому Сати решил создать музыкальный шарж на игрока. Сатирические стрелы французского композитора были направлены на представителя Туманного Альбиона с его чопорностью, традиционностью. Здесь особенно важна роль словесного комментария, представляющего реплики зрительниц, мало относящиеся к процессу игры: «Полковник надел костюм из шотландского твида интенсивного зеленого цвета. Он станет победителем. Его кэдди таскает за ним сумки. Облака в изумлении. Лунки трепещут. Полковник на месте. Вот удар, обеспечивший победу: его клуб с блеском выиграл!»[13].

Для создания портретной характеристики потребовался рельефный тематизм. Главного героя олицетворяет фокстротный мотив, напоминающий известный джазовый стандарт Винсента Юманса (*Vincent Youmans*) *Чай вдвоём* (*Tea for Two*)[14]. Сати изобразил церемонного английского

[13] Перевод с французского Анастасии Кошелевой.

[14] Скажем сразу, что здесь нет цитаты, поскольку песенка *Чай вдвоём* для бродвейского мюзикла *Нет, нет, Нанетта* (*No, No, Nanette*) будет создана Юмансом только в 1924 году.

полковника посредством модного американского танца, не так давно завоевавшего Европу. Ирония заключена в несовпадении легкомысленного фокстротного мотивчика с характером исполнения «возвышенно» (*Exalté*). Разнообразие штрихов, их контрастное сочетание в двухголосии гомофонного типа играет важную роль в создании музыкального шаржа. Сознательно нарушаемая органичность танцевального движения, придание ему угловатости, неловкости отвечает художественной задаче. Изображение специфических игровых движений – удара по мячу и его полета в лунку – становится кульминацией, завершающей пьесу.

Подводя итоги, скажем, что в своих спортивных опусах Сати впервые в европейской музыке разнообразно представил «грацию новых движений» (Гийом Аполлинер)[15]. Он воспроизвел спортивную пластику, используя в качестве основы танцевальность и звукоизобразительную моторику. В *Спорте и развлечениях* он эскизно наметил принципы моделирования игрового процесса и создания музыкальной панорамы спортивного состязания. Подобные принципы построения музыкального текста станут базовыми для спортивных опусов Артюра Онеггера, Дариуса Мийо, Богуслава Мартину, Дмитрия Шостаковича и Майкла Наймана (*Michael Nyman*).

Эрик Сати в своих экспериментах со спортивной темой радикально переосмыслил традиции романтической программности XIX века и открыл авангардные для своего времени средства выразительности и формообразования. Намеченные в его сочинения идеи получат свое продолжение в урбанистических, неоклассических, минималистских опусах XX века.

Sports Opuses of Erik Satie: A Look into the Future

Natalia Khilko

Summary

The interest of European composers in sports images grew in the first third of the 20th century. The significant compositions were created by Claude Debussy, Arthur Honegger, Darius Milhaud. In the works dedicated to sports games they formed a new genre variety – sports scherzo. Paying a tribute to their artistic achievements, we should not forget about Erik Satie's creative discoveries. In his instrumental compositions on sports theme – *Trois gymnopédies* (1888), *Sport et divertissements* (1914), he opened up new expressiveness of genres.

[15] Цит. по: Lifar 1950: 222.

The Greek name of the piano Suite *Trois gymnopédies* refers to the rituals of the Hellenistic world. One of them existed in ancient Sparta and was famous for young men's gymnastic competitions. Satie embodied the beauty of smooth, rhythmic movements by combining the expressiveness of waltz and sarabande. A slow tempo, quiet sound, ostinato, modal elements in harmony weakened the dynamism and emotion of the dance, but did not affect its basic properties – smoothness and the latitude of movements. He united three parts īf this suite into a whole by using variant development. The lack of events, long-term focus on one type of motion, its character and beauty contributed to the emergence of the effect of a painting. The motion-based musical picture would become the further basis of all sports scherzo.

Satie's Piano album *Sport et divertissements* is the first music Vernissage on the theme of sports. The composer added verbal remarks to the musical text, which reproduce the replicas of the participants of the competitions, the comments of the public. The two-voice texture of these pieces consists of the motifs imitating sports movements. Each piece contains the tone-formula from which the motifs and the figuration elements are formed. Free combination of these sound elements arranges the composition with ostinato elements. Such organization of a musical text became typical of sports compositions of the 20th century.

Key words: Erik Satie, *Trois gymnopédies*, *Sport et divertissements*, sports scherzo.

Литература и иные источники

Lifar, Serge (1950). *Histoire du Ballet Russe. Depuis les origins jusqua nos jóurs*. Paris: Éditions Nagel

Munro, Ian. *All about Erik*. https://ianmunro.wordpress.com/2011/06/30/all-about-erik/ [просмотр 1 августа 2014]

Сати, Эрик, & Юрий Ханон (2010). Мемуары страдающего амнезией. *Воспоминания задним числом*. Санкт-Петербург: Центр Средней Музыки & Лики России, с. 254–255

Соколов, Олег (1988). *Морфологическая система музыки и её художественные жанры*. Монография. Нижний Новгород: *Издательство Нижегородского государственного университета*

Хилько, Наталья (2013). Спортивное скерцо: жанровые нюансы. *Текст художественный: грани интерпретации*. Петрозаводск: Verso, с. 205–215

Хилько, Наталья (2014) Спортивные образы в музыке XVIII–XIX веков: в поисках «грации новых движений». *Музыка и время* 6, с. 23–28

Холопова, Валентина (1999). *Формы музыкальных произведений*. Учебное пособие для музыкальных вузов. Санкт-Петербург: Лань

Женские образы в финской камерно-вокальной музыке: от богини до крестьянки

Dr. art. **Ирина Горная**
Профессор Петрозаводской государственной консерватории им. Александра Глазунова

Формирование национального самосознания финнов, становление их культурных традиций проходило при необычайно активном участии женщин из всех слоев общества. Подвижническая деятельность певиц Селмы Марии Каянус (*Selma Maria Kajanus*), Иды Матильды Базильер-Магелссен (*Ida Mathilda Basilier-Magelssen*), Альмы Фострём (*Alma Fohström*), Айно Акте (*Aino Ackté*), Иды Экман (*Ida Ekman*), актрисы Иды Аалберг (*Ida Aalberg*), переводчицы и писательницы Анны Хельми Крон (*Anni Helmi Krohn*), художницы Марии Вийк (*Maria Wiik*) принесла богатые плоды в искусстве и в просвещении.

Борьба Минны Кант (*Minna Canth*)[1] за женское равноправие, ее пьесы и статьи о двойной морали, о браке и подчиненном положении женщины, написанные в 80-х годах XIX века, помогли многим представительницам прекрасного пола понять себя, найти свой путь в жизни. Талант, трудолюбие и упорство позволили некоторым финским женщинам уже на заре XX века занять место властительниц дум. К ним, бесспорно, принадлежала поэтесса Хилья Онерва (*Hilja Onerva*). Она писала в журналы обзоры по литературе, театру и искусству, активно переводила на финский язык французских писателей – Франсуа-Мари Вольтера (*François Marie Voltaire*), Оноре де Бальзака (*Honoré de Balzac*), Анатоля Франса (*Anatole France*). Именно Онерва воспела утонченность японской гейши, а композитор Лееви Мадетойя (*Leevi Madetoja*) впоследствии создал на эти стихи романс *Гейша* (*Geisha*, op. 9, 1911).

Женщины из высших сословий общества играли важную роль в распространении культуры. Они, как заметил великий финский поэт Эйно Лейно (*Eino Leino*), «[...] читали все лучшее, что содержала мировая литература, воспитывали зрение посещениями художественных музеев и развивали слух на выступлениях отечественных и зарубежных музыкан-

[1] День рождения Мины Кант, 19 марта, отмечается в Финляндии как государственный праздник – День равноправия.

тов» (Лейно 2007: 219). Юные барышни и замужние дамы играли на фортепиано, изучали иностранные языки (Лейно вспоминал, что его тетя Ольга Кирениус свободно говорила на пяти-шести языках и самостоятельно овладела азами латыни), ставили любительские спектакли, являли безупречность манер и аристократизм поведения, а потому становились музами поэтов, композиторов, художников. Портрет такой женщины слышится в романсе Эркки Мелартина (*Erkki Melartin*) *Мадемуазель Рококо* (*Mademoiselle Rococo*, ор. 97 № 3): «Ты волнующая и набеленная, пылаешь, как сильфида, о, мадемуазель Рококо! О добрая, о милая, ты королева красоты. Могу ли я поцеловать твою руку? Ты позволишь? Ну, прощай, волнующая женщина, ты завоевательница, мадемуазель Рококо!» Своевольная, капризная, именно мадемуазель Рококо олицетворяла собой женственность, которая была столь притягательна не только в искусстве, но и в жизни.

Ян Сибелиус (*Jean Sibelius*) не раз воспел женщину-богиню, царицу – *К Фригге* (*Till Frigga*)[2], *Гимн Таис* (*Hymn to Thaïs*). Его привлекали легендарные женщины далеких эпох. Имена античных, скандинавских, ассиро-вавилонских, египетских героинь входят в ткань песен. Среди них выделяются Цинтия (*Cynthia*)[3] – возлюбленная древнеримского поэта Секста Проперция (*Sextus Propertius*) в песне *Серенада* (*Serenad*, без опуса, 1888), Астарта (*Astártē*) – богиня любви и плодородия в западносемитской мифологии (*Теодора / Teodora*, ор. 35 № 2, 1907–1908), Елена – царица Трои (*Гимн Таис*, без опуса, 1909). Очарование этих женщин, как ни странно, мало связано с описанием их внешности. Даже в семи строфах песни *К Фригге* имеется лишь один конкретный штрих – пурпурные уста. Все остальное покрыто завесой тайны, что и выражено строкой: «Скажи, где ты выросла, смеющийся ангел?» Стремление к воплощению «таинственного» вызвало особые выразительные средства. Первый восьмитакт песни *К Фригге* содержит гамму *тон-полутон*, гармонизованную цепью автономно звучащих аккордов, дискретность которых подчеркнута остинатным паузированием. Кстати, в песне *К Фригге* имеется подтверждение цветового ощущения тональности у Сибелиуса. Здесь определение «пурпурный», отнесенное к устам, освещается в динамике *ff* трезвучием *C-dur*, причем в весьма массивной фактуре.

---

[2] Фригга – богиня любви и плодородия в скандинавской мифологии.

[3] Прославившаяся своей красотой и образованностью Цинтия (также Кинфия) являлась героиней элегий Проперция. Кинфией она была названа по имени горы Кинфий на острове Делос, ставшей местом рождения бога поэтов Аполлона.

Период 1890–1900-х годов характеризуется особым интересом к утонченному вымыслу, ко всему загадочному и сказочно-причудливому. В женщине поэты искали не только традиционные добродетели, но стихийное, чувственное начало. Портрет такой женщины представляет песня Сибелиуса *Теодора* на слова Бертеля Грипенберга (*Bertel Gripenberg*). Стихотворение необыкновенно зримо, пластично рисует образ королевы Теодоры – роковой женщины с царственной поступью и неукротимыми страстями: «Она идёт крадущимися, медленными шагами [...], её тело дрожит и вздрагивает от ненасытного огня горячего желания. Я хочу пить твои взгляды, которые заставляют и засасывают, я хочу гладить твои алые вьющиеся волосы. Теодора, я хочу верить твоим клятвам, которые лгут. Я хочу забыть разврат, который следует за тобой».

С песней *Теодора* в финскую камерно-вокальную музыку впервые вошла тема обольстительного зла, агрессивной красоты. Описание чувственной прелести героини включает в себя аромат пряной эротики Востока из сказок Шехеразады. Оттенки красного в *Теодоре* оказываются неким рефреном: «Сияют рубины, розы востока стоят красные, как кровь, алые волосы струятся». Палитра красок – это ослепительный блеск золотой парчи, сияние рубинов, блестящий свет полнолуния, кроваво-красные розы в лунном свете. Взаимный переход света и звука – один из излюбленных образов символистской поэзии. Острота чувств, предельный накал эмоций и в то же время таинственно сумрачная пейзажная статика требовали от композитора детальнейшей нюансировки: звуки ночи, шелест шелка, журчание ручья в колодце, хрустящий шорох от крадущихся медленных шагов.

Фортепианное вступление экспонирует шестизвучную хроматическую последовательность, в которой ритмически продлевается звук *cisis.* Фонические свойства этого мелодического оборота доминируют благодаря мелкому ритмическому рисунку (шестнадцатые и тридцатьвторые) и низкому регистру (сначала это диапазон контроктавы и малой октавы, а затем контроктавы и большой октавы). Тон *cisis* подхватывается вокальной партией, многократно скандируется, наконец, кладется в основание одноголосного поступенного движения, в котором угадывается звукоряд локрийского лада. Бульшая часть произведения представляет собой варьированный повтор хроматической фигуры с постепенным ее удлинением (сначала добавляются звуки *e* и *eis*, затем *f* и *fisis*, *gis*, *gisis* и *ais* и т. д.). Здесь почти нет терцовых созвучий. Линия голоса в своем окончании намекает на *dis-moll* (ключевыми знаками выступают пять

диезов), в то время как в партии фортепиано продолжаются остинатные хроматические скольжения.

Эпоха национального романтизма характеризовалась поисками героини, способной олицетворять лучшие качества женщин Суоми. Восхищение женщиной рождало жанр оды, что отразилось в таких названиях сочинений, как *Финская мадонна* (*Suomalainen madonna*) Сеппо Нумми (*Seppo Nummi*) и *Финская мадонна* Юрьё Килпинена (*Yrjö Kilpinen*).

Идеал искали в пантеоне национального эпоса, где есть особо почитаемые богини. Великолепным примером такого рода является *Песня Илматар* (*Ilmattaren laulu*) Оскара Мериканто (*Oskar Merikanto*) на слова Касимира Лейно (*Kasimir Leino*), посвященная калевальской богине воздуха. Финские художники изображали Илматар летящей в облаках. Переводчики *Калевалы* Эйно Киуру и Армас Мишин пишут: «Подобно Библии, события в *Калевале* начинаются с сотворения мира, упорядочения хаоса, создания космоса, а затем и среды обитания человека. Только в отличие от Библии творением занимался в *Калевале* не Бог, а «мировой дух» в лице Воздушной девы, или Девы воздуха» (Киуру, Мишин 2001: 10). В руне, описывающей рождение огня, Илматар характеризуется как краса-девица, старшее дитя природы. Своей песней, по жанру близкой к оде, Илматар призывает нас (настойчивость слышна в возгласах «ой, смотри») увидеть красоту мира: «Уже рассеиваются облака, уже рассветает, свет появляется на небе, уже просыпается лес, звучит его песня, новую жизнь обретает природа [...], уже расцветают холмы и острова [...], уже блестят реки, уже оживает земля». Развернутое вступление рисует картину полета и «приземления» божества (спуск на две октавы). В нем воссоздан и панорамный пейзаж, охватывающий громадное пространство. То, что из горних высей оно видится преимущественно в зеленом цвете, определило, на наш взгляд, и выбор тональности – *F-dur*.

Специфика тематического процесса в песне во многом обусловлена тенденцией к замедленности музыкального «действия», к неспешному развороту событий, что выражается в протяженном развитии материала. К сущностным качествам эпоса относится особое, безграничное ощущение времени, предполагающее причастность к природному, первозданному его течению. На фоне мелодико-гармонической фигурации верхних голосов и педальных тонов баса прорастают краткие мелодические побеги. В основе вступления лежит принцип предельной плавности в развертывании ткани, что проявляется не только в авторской ремарке *legatissimo*, но и в чрезвычайно медленной смене аккордовых

вертикалей, в преобладании секундовых шагов. Гармонические краски акцентируют важнейшие элементы вербального ряда. Так, гармонический мажор отмечает появление света, а трезвучие второй низкой ступени освещает «расцветающие холмы и острова».

Изящная, нежная, изысканная женщина нередко наделялась чертами феи, нимфы. В песне Сибелиуса *Нимфа Эхо* (*Kaiutar*, op. 72 № 4, 1915)[4] на слова Ларин-Кюёсти (*Larin Kyösti*) лесная нимфа страдает как обыкновенная девушка, покинутая возлюбленным. Ее эмоции переданы глаголами, отражающими всю звуковую шкалу: «кличет», «слушает», «кричит», ее голос «пронзительно звенит», «обрывается», «замирает», «немеет». Музыкальная ткань сочинения откликается на эти звуковые градации: «кличет» и «слушает» отмечены нисходящими квинтовыми зовами голоса на фоне тремолирующего малого уменьшенного септаккорда (тт. 49–52), «кричит» и «пронзительно звенит» акцентированы повышением тесситуры (сдвиг на большую секунду) и нисходящим ходом на уменьшенную квинту (тт. 53–57). Глагол «немеет» обрисован секундовым опеванием на неустойчивой седьмой ступени лада (тт. 58–59). Очень выразительными оказываются продолжительные паузы, которые не только подчеркивают автономность мотивов, но и воссоздают эффект лесного эха. Максимальное сокращение паузы происходит после глагола «замирает». Поначалу *Нимфа Эхо* имеет окраску лидийского лада с тоникой на *des*, а заканчивается мелодическим *b-moll*, что отражает и эмоциональную модуляцию стиха – от радостей любви к измене возлюбленного.

Следует помнить, что хрупкие нимфы и феи не всегда были добрыми существами. Среди камерно-вокальных произведений финских композиторов немало сочинений, в которых водяные нимфы заманивают своих жертв в водные глубины, а лесные нимфы – в дремучие чащобы. В романсе Куулы *Лесная нимфа* (*Sinipiika*, op. 23 № 1, 1912) на слова Вейкко Коскенниеми (*Veikko Antero Koskenniemi*) нет рассказа о любовной драме, пережитой героем, но есть горькие сетования: «Ты унесла летней ночью пламень души [...], только гложущую тоску получил я взамен. Кто ты, очаровательная лесная дева?» В *Колыбельной песне* (*Tuutulaulu*) Эйнари Марвиа (*Einari Marvia*) на слова Аулиса Ойяярви (*Aulis Ojajärvi*) об этом сказано очень выразительно: «[...] лесной нимфы флейта – рядом с горной пропастью». Стремление постичь тайны колдовства нередко понимается как часть национальной природы финнов.

[4] Это одна из нескольких песен Сибелиуса, написанных на финский текст.

Разумеется, финские поэты и композиторы видели героинями своих песен не только богинь, нимф и экзотических женщин Востока. Большая часть песен все-таки представляет обычных женщин, счастливых и страдающих. Песня Сибелиуса *Маленькие девочки* (*Små flickorna*, без опуса, 1920) на слова Ялмара Прокопе (*Hjalmar Procopé*) затрагивает социальные проблемы современной композитору действительности. Речь идет о юных секретарях-машинистках, чей изнурительный труд оплачивается маленьким жалованьем. Они не торгуют своей свободой, обедают в обществе швей и надеются на встречу с приличным парнем.

В начале XX века финские поэты, писатели, художники видели в сельской жизни идеал естественного бытия, так как только там жизнь человека гармонично сочетается с жизнью природы. Вместе с тем именно неоромантики впервые осознали и реальную сторону крестьянского труда, деревенской бедности, изматывающей борьбы за существование. В этом можно видеть причину того, что эмоциональное состояние песен о крестьянской жизни заметно разнится – от игривой пасторальной сценки до горестных жалоб на тяжкий труд. Среди последних – *Полольщица льна* (*Pellavan kitkijä*, ор. 15 № 3) Эркки Мелартина (*Erkki Melartin*) на слова Отто Маннинена (*Otto Manninen*). Печальным сетованиям отвечает семантика тональности *c-moll* и ритм траурного хорала-шествия. Огромная часть повседневной работы лежала на женщинах. Они не только трудились в поле, обихаживали скот, но и заботились о доме, создавали его уют, воспитывали детей.

Поэтизация деревенского быта нашла великолепное выражение в песне Тойво Куулы (*Toivo Kuula*) *На скотном дворе* (*Karjapihassa*, ор. 31a № 2, 1917) на стихи Ларин-Кюёсти (*Larin-Kyösti*). Песня построена в духе народно-жанровой сценки – с ласковым обращением крестьянской девушки Анни к своим коровам, ее недовольством крестьянским парнем Тааветти, в пример которому ставится трудолюбивый Ээро, и, наконец, добродушным ответом Тааветти на упреки Анни. Заметим, что сама типичность этих личных имен выступает здесь в функции обобщения. Они представляют собирательный образ финского народа. Сценическое начало выражается во множестве музыкальных «жестов», отражающих поведение персонажей (например, шаги подкрадывающегося из-за угла Тааветти). Зримое воплощение получают речевые интонации героев (ласковое увещевание, гневные выкрики, торопливое объяснение в любви). Инициальная диатоническая попевка, символизирующая бесхитростность и простодушие деревенских нравов, весьма напоминает мелодическое ядро знаменитой пьесы Эдварда Грига (*Edvard Grieg*) *Утро*

(*Morgenstemning*) из музыки к драме Генрика Ибсена (*Henrik Ibsen*) *Пер Гюнт* (*Peer Gynt*). Данное сходство становится еще более заметным из-за многочисленных вариантных проведений попевки в мажорных тональностях: *As-dur*, *F-dur*, *C-dur*. Произведение Куулы не ограничивается игривым настроением стиха. Обращение Анни к своему стаду озвучено печальным напевом в дорийском ладу. Эта грустная нота продолжена фразой «в переулке колокола звонят» (тт. 9–11), напоминающей о бренности всего сущего. Фортепианная партия также откликается на эту строку, демонстрируя цепь элегических созвучий (малых вводных септаккордов), не получающих разрешения. Изысканная многозвучная аккордика противопоставлена диатоническим мелодическим попевкам, гармоническое сопровождение которых состоит, как правило, из остинатного звука, интервала, реже аккорда.

Множество женских судеб запечатлел сборник лирической поэзии *Кантелетар* (*Kanteletar*) Элиаса Лённрота (*Elias Lönnrot*), ставший энциклопедией народной жизни. Это жалобы девушек-сирот, сетования служанок на непосильный труд в чужом доме, плач женщин, потерявших любимого человека. Среди устойчивых топосов лирики выделяются символы незамужней девушки – ягодка (краснощекая брусничка, земляничка на полянке, лесная ягодка), алый цветочек, городская курочка, ширококрылая птица, сиг в море. Многие композиторы черпали свое вдохновение в поэзии *Кантелетар*. Совершенно беспрецедентный по своему объёму вокальный цикл (64 песни) на тексты из этого сборника создал Юрьё Килпинен (*Yrjö Kilpinen*).

Огромна роль домашнего очага и домашней жизни в финской культуре, хочется привести проникновенные слова Сакриса Топелиуса (*Zachris Topelius*): «Домашняя жизнь финского народа отличается простотой и однообразием, но [...] не скукой. Вне дома финляндец скуп на слова [...], но у семейного очага, в кругу близких сердцу его, он разговорчив, откровенен и доверчив. [...] От ночного мрака, зимней вьюги, трудов и забот о насущном куске хлеба его отделяет плотно запертая дверь ярко освещенной, теплой, уютной избы. Как же после того не любить ему свой мирный, тихий домашний очаг?» (Топелиус 1894: 81–82). Трудно представить уютный домашний очаг без вкусной еды. В Финляндии существует даже кухонный календарь, в соответствии с которым хозяйки определяют, какое блюдо подавать на стол в то или иное время года. Например, лакомством февраля является рунеберговское пирожное. Его возникновение связывают с именем выдающегося финского поэта Юхана Людвига Рунеберга (*Johan Ludvig Runeberg*). Легенда гласит, что он при-

нимал гостей в тот момент, когда в его доме не было иного угощения, кроме старого печенья. Пока поэт развлекал друзей чтением своих стихов, госпожа Рунеберг быстро перемолола печенье, добавила в него сметану и варенье и преподнесла гостям как новое пирожное, оказавшееся весьма вкусным. Со временем, благодаря славе Рунеберга, рецепт пирожного распространился по всей стране. Кстати, красота и стать хозяйки сравнивается в *Кантелетар* с хорошо подошедшим на дрожжах пивом. Кулинарное мастерство девушек – будущих хозяек – проверялось обычно в Иванов день. Холостяки ходили из дома в дом, где жили потенциальные невесты, и пробовали приготовленный девушками домашний сыр и оладьи.

В профессиональной финской музыке тема вкусной еды и пиршества затронута неоднократно. Достоин внимания семичастный цикл Тауно Марттинена (*Tauno Marttinen*) *Пир* (*Pidot*) на слова Лисы Хейккерё (*Liisa Heikkerö*), созданный в 1964 году. Песни *Благоухающий дом* (*Tuoksuva talo*), *Погреба* (*Kellarit*), *Снопы* (*Lyhteet*), *Стол* (*Pöytä*), *Жаркóе* (*Paisti*), *Птичник* (*Linnun huone*), *Чаши* (*Maljat*) воплощают всю суть народных представлений о хорошо налаженном доме, который строится только в результате упорного труда: «Много раз надо воду кипятить и обжечься, много раз разогнуть и согнуть, разогнуть и согнуть, разогнуть и согнуть спину дугой, прежде чем стол покроет белая скатерть».

Поэтическим лейтмотивом цикла выступают еда и запахи съестного: «Дома пахло едой» (№ 1), «Пиршественный стол – каждый стол, еда на каждом празднике» (№ 4), «Серебряное блюдо пахло насыщенно. Я намазывал маслом бок фазана, красными, как пламя, яблоками наполнял его грудь» (№ 5), «Зал, в котором пахнет жаркое» (№ 6). Поэтические тексты говорят о фундаментальности, прочности финского дома и всего уклада жизни. Эти качества еще на заре XX века отмечали путешествующие иностранцы. Вот что писала Ольга Книппер-Чехова в 1901 году: «В Финляндии ужасно приятное чувство порядочности, жизни чистой, трудолюбивой, спокойной, благоустройства, комфорта» (Чехов 2003: 174).

Этот семантический спектр связан с такими элементами музыкального языка, которые способны ассоциироваться с упорством и основательностью – долгими фортепианными репетициями квинтового органного пункта и секундово-квартовых аккордов (*Снопы*, тт. 15–23), одиноким октавным скандированием и жестким чередованием октав и кварт, неторопливой речитацией голоса на одной ноте (звук *с* на протяжении 14 тактов в песне *Птичник*). Своеобразной чертой цикла является

предельная скупость, даже «оголенность» фортепианной партии: октавные дублировки закругленных мотивов, краткие моноинтервальные попевки на фоне непрерывно бурдонирующего звука. Иногда фортепиано просто октавно дублирует голос (*Жаркóе*). Как и в народной музыке, гармоническая вертикаль лишь подчеркивает мелодию, сливается с ней в одну фактурную линию.

Таким образом, идеал прекрасной женщины финские музыканты находили не только в мифах и легендах, творчестве народных сказителей, но и в укладе северной крестьянской жизни. Финские композиторы стали подлинными певцами красоты и трудолюбия женщин Суоми.

Female Images in the Finnish Chamber Vocal Music: from the Goddess to the Peasant

Irina Gornaya

Summary

The formation of national cultural traditions took place in Finland with very active participation of women from all sectors of the society. Talent, diligence and persistence allowed some Finnish women to take an important place in the cultural life of the country already at the beginning of the 20th century. Sibelius was attracted by the legendary women of remote eras – goddesses, queens (*To Frigga*, *Hymn to Thais*). The beginning of the 20th century is characterized by a particular interest in all the mysterious and fantastic. Poets saw in woman not only the traditional virtues, but also spontaneous, sensual features. Sibelius' song *Theodora* represents a portrait of such a woman. Gripenberg's poem draws an image of the queen Theodora, the femme fatale with a regal bearing and unbridled passions. The song *Theodora* designated for the first time a subject of the seductive evil, aggressive beauty in the Finnish chamber and vocal music. The description of a sensual charm of the heroine includes the aroma of sensuality of the East from Scheherazades' fairy tales. The era of national romanticism was characterized by searches of the heroine capable to represent the best qualities of women. Admiration of woman gave rise to an ode genre that was reflected in such names of compositions as *The Finnish Madonna* by Seppo Nummi and Yrjö Kilpinen.

A graceful, gentle, refined woman was quite often associated with a nymph. Fragile nymphs and fairies not always were kind beings. Chamber

and vocal music of Finnish composers includes many compositions in which water nymphs entice the victims into water streams, and forest nymphs – into dark thickets. Certainly, Finnish poets and composers saw heroines of songs not only goddesses, nymphs and exotic women of the East.

The majority of songs represent ordinary happy or suffering women. At the beginning of the 20th century Finnish poets, writers and artists considered rural life as an ideal of a harmonic combination of human and nature life. The set of female destinies was imprinted by Elias Lönnrot's collection of lyrical poetry *Kanteletar,* which has become the encyclopaedia of national life. These are complaints of orphan girls, complaints of servants about back-breaking toil in other's house, crying of the women who have lost their beloved. Many composers looked for inspiration in *Kanteletar*. The poeticizing of a rural life found expression in Toivo Kuula's song *On a Farmyard*. The song is constructed in the spirit of a national and genre sketch – with the tender appeal of the country girl Anny to the cows, her discontent with the country man Taavetti. Thus, Finnish musicians found an ideal of a beautiful woman not only in myths and legends, creativity of national storytellers, but also in the way of northern country life.

Литература

Киуру Эйно, Мишин Армас (2001). *Фольклорные истоки «Калевалы»*. Петрозаводск: Петрзаводский государственный университет

Лейно, Эйно (2007). *Мир сновидений*. Санкт-Петербург: Азбука-классика

Топелиус, Сакрис (1894). Народ. *Финляндия в X1X столетии, изображенная в словах и картинах финляндскими писателями и художниками*. Санкт-Петербург: Издание товарищества М. О. Вольф, с. 55–93

Чехов, Антон (2003). *Переписка с женой*. Москва: Захаров

О смысловом пространстве *Nonsense Madrigals* Дьёрдя Лигети

Dr. art. **Екатерина Окунева**
Ассоциированный профессор Петрозаводской государственной консерватории им. Александра Глазунова

В XX столетии многие жанры и формы старинной полифонической музыки переживают свой ренессанс. Среди них новую жизнь обретает и мадригал, фактически исчезнувший из композиторской практики XVIII– XIX веков. Синтезировавший когда-то принципы ренессансного и барочного типов мышления, он актуализировался заново в эпоху постмодернистской всеядности, в период всеобщего смешения культур, стирания жанровых границ, плюрализма стилей и техник. В новых историко-культурных условиях мадригал нередко переосмысливается, получая дальнейшее развитие.

Nonsense Madrigals Дьёрдя Лигети (*György Ligeti*) занимают особое место в пространстве мадригальной «культуры» XX века. Это неоднозначное, ироничное, наполненное в противоположность своему названию глубоким смыслом сочинение решает оппозицию *традиционное/нетрадиционное* в типично лигетиевском ключе, сочетая «новаторский взгляд на мир, эксперимент с традиционной точкой зрения» (Трайнина 2006: 183). Созданные в поздний период творчества композитора мадригалы, с одной стороны, продолжают линию его абсурдистских опусов, берущую начало от знаменитых иронически аллюзивных *Aventures*, а, с другой стороны, в них обобщается и в какой-то мере переосмысливается предшествующий композиторский опыт, как исторический, так и личностно-индивидуальный.

Nonsense Madrigals были написаны для английского мужского вокального секстета *Королевских певцов* в 1988–1993 годах[1]. Название со-

[1] Первоначально Лигети создал четыре номера, премьера которых состоялась 25 сентября 1988 года на неделе Берлинского фестиваля. Тогда же автор посчитал сочинение незаконченным и в следующем, 1989 году, написал пятый мадригал, прозвучавший 28 октября в Лондоне в зале королевы Елизаветы в рамках фестиваля *Ligeti by Ligeti*. Четыре года спустя он создал шестой номер, посвятив его двум членам ансамбля, Саймону Каррингтону (*Simon Carrington*) и Аластору Хьюму (*Alastair Hume*).

чинения можно считать полисемичным. С одной стороны, *Nonsense Madrigals* – это оксюморон, поскольку Лигети обращается к жанру, отличительной чертой которого является сосредоточенность именно на смысловой структуре текста[2]. С другой стороны, название апеллирует к особому художественному направлению английской литературы, получившему широкую известность в викторианской Англии. В основе мадригалов лежат нонсенсы Льюиса Кэрролла (№ 1, 5 и 6) и Уильяма Брайти Рэндса[3] (№ 1 и 2). В сочинении также использованы стихотворение немецкого поэта и психотерапевта Генриха Гофмана[4] (№ 4) и английский алфавит (№ 3). Вопреки общепринятым представлениям, поэтический источник оказался как никогда далек от высокой лирической поэзии, определявшей не только музыкальную форму, но и саму суть старинного мадригала. Впрочем, к отбору текстов композитор подошел весьма строго. Об этом красноречиво свидетельствует интервью, данное им *Musical America* в 1987 году. Поделившись своими творческими планами на будущее, Лигети упомянул о мадригалах и о проблеме выбора текстов. Поскольку сочинение создавалось специально для британских певцов, он искал что-то оригинальное из английской литературы. Интервьюер предложил стихотворение Кэрролла *Jabberwocky* из сказки *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, однако композитор возразил, что это «слишком претенциозно»[5] (Soria 1987: 13).

Обратившись к нонсенсам, Лигети сознательно отказался от тех стихов, в которых присутствует «искажение» слов. Выбранные им тексты, включая английский алфавит, по большому счету объединяются на основе фонетической игры. Для композитора, чья музыка отличается

[2] «Ноты составляют тело музыки, но слова есть ее душа,» утверждал в XVI веке композитор-мадригалист Мандзони (цит. по: Дубравская 1978: 111).

[3] Уильям Брайти Рэндс (*William Brighty Rands*, 1823–1882) – английский писатель, поэт, историк и журналист. Работал в разных жанрах, но прославился как автор литературы для детей. Его книги пользовались необычайной популярностью, так что в Англии за ним закрепилось прозвище *Лауреат Детства*.

[4] Генрих Гофман (*Heinrich Hoffmann*, 1809–1894) – автор широко известного сборника стихов об упрямых и непослушных детях *Struwwelpeter* («Неряха Петер»). Морализаторские истории, нередко имевшие страшный финал, имели дидактическую функцию и были нацелены на то, чтобы отучить детей от вредных привычек.

[5] Речь идет о первой строфе стихотворения, содержащей так называемые «слова-бумажники», то есть неологизмы, образованные путем лексической контаминации.

утонченной детализированностью и изысканностью сонорных звучаний, это весьма показательно.

Проявления фонетической игры в текстах многообразны. Наиболее простой уровень – использование ономатопеи. Так, характерный образец звукоподражания содержится в стихотворении Уильяма Рэндса *Cuckoo in the Pear-Tree*, представляющем разговор двух кукушек (№ 2). Ономатопея встречается и в принадлежащих тому же автору текстах первого мадригала, *The Dream of a Girl Who Lived at Seven-Oaks* и *The Dream of a Boy Who Lived at Nine-Elms*. Ее своеобразным эквивалентом в музыкальной сфере выступает звукопись, а в рамках рассматриваемого жанра – так называемые мадригализмы, которыми в немалой степени изобилует, помимо названных, также четвертый мадригал[6].

Иной уровень фонетической игры демонстрируют тексты, содержащие омофоны. Таков, например, английский алфавит, в котором названия отдельных букв образуют звуковые ассоциации с различными словами (№ 3). Так, буква *B*, произносимая как [bi], совпадает по звучанию с английским словом *Be* («быть»). *I* [ai] аналогична личному местоимению *я*. Буква *Y* [wai] является фонетическим омонимом слова *why* («почему»). Неслучайно Лигети добавляет к этой букве вопросительный знак. Фонетическая игра присутствует и в тексте шестого мадригала, «фигурном» стихотворении Кэрролла *A Long, Sad Tale*, инициированном омофонами *tale* («рассказ») и *tail* («хвост»)[7]. Вторым источником этого номера стали метаграммы – цепочки слов из игры *Дублеты*, придуманной Льюисом Кэрроллом. Их суть заключается в том, чтобы, последовательно меняя по одной букве, из заданного слова получить другое, нередко противоположное по своему значению[8]. В мадригале звучат четыре словесные цепочки, в ходе которых *head* («голова») превращается в *tail* («хвост»)[9], *witch* («ведьма») в *fairy* («фею»)[10], *furies* («ярость») в *barrel*

[6] Для колоритного изображения бури со свистом и завыванием ветра Лигети использует традиционную систему выразительных средств, включающую ритмическую диминуцию, восходящее и нисходящее хроматическое движение, голосовые глиссандо; крики и плач Роберта передаются резкими диссонантными созвучиями с запредельной громкостью *fffff* и *ffffff*.

[7] «Фигурные» стихи дают визуальное представление поэтических образов. Рассказ Мыши напечатан в виде хвоста.

[8] Слова должны состоять из одинакового количества букв.

[9] *HEAD, heal, teal, tell, tall, TAIL.*

[10] *WITCH, winch, wench, tench, tenth, tents, tints, tilts, tills, fills, falls, fails, fairs, FAIRY.*

(«дуло»)[11], а *quilt* («одеяло») становится *sheet* («простыней»)[12]. В целом словесные цепочки представляют последовательность несвязанных по смыслу слов, некое абсурдное, но строго упорядоченное пространство.

Мартин Гарднер однажды заметил, что оценить по достоинству нонсенсы Кэрролла возможно лишь в том случае, если «знать многое из того, что находится за пределами текста» (Гарднер 2003: 310). Эти слова в равной мере приложимы и к *Nonsense Madrigals*. В сочинении нашли отражение две важнейшие для творчества Лигети темы – проблема времени и взаимоотношение смысла и абсурда. Тема времени получает в цикле концептуальное значение. Как показывает анализ, для смыслового пространства *Nonsense Madrigals* чрезвычайно важную роль играет контекст сказки Кэрролла *Alice's Adventures in Wonderland*. Так, из трех различных текстов, составляющих поэтическую основу № 1 (*Two Dreams and Little Bat*), ведущее значение принадлежит четверостишию Кэрролла *Twinkle, Twinkle, Little Bat*[13]. Оно взято из седьмой главы сказки Кэрролла, изображающей безумное чаепитие. Важнейшим действующим лицом здесь, как известно, является всесильное и всемогущее Время, требующее почтительного к себе отношения. В иносказательной манере Кэрролл знакомит детей с разным ощущением времени, которое двигается то размеренно, то невероятно быстро, то вдруг застывает на месте, как часы Шляпника, чьи стрелки всегда показывают шесть. В музыке мадригала подобная многомерность обуславливается особой организацией метроритмического пространства, создающей иллюзию политемповости. Вокальные голоса идут параллельно в различном ритмическом измерении: альты по большей части подчиняются размеру трех вторых, тогда как баритоны и бас – размеру четырех четвертей с точкой. Своеобразным «водоразделом» между верхним и нижним пластами выступает *cantus firmus* (тенор), выписанный крупными длительностями с остинатно повторяемой ритмической моделью 10-5-10-5-10-5-10[14] (пример 1):

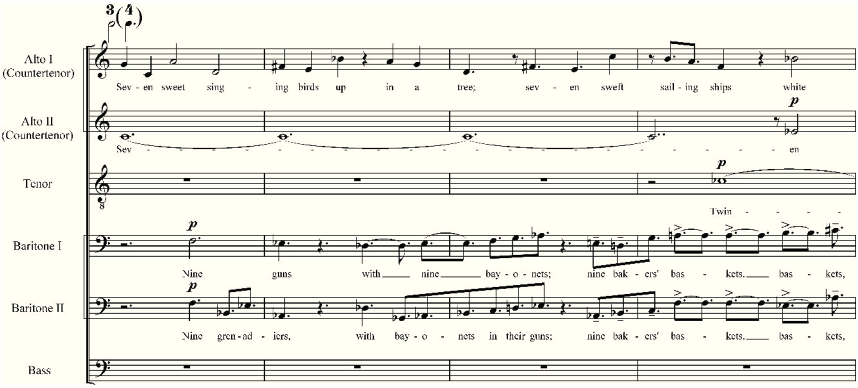
---

[11] *FURIES, buries, buried, burked, barked, barred, BARREL.*

[12] *QUILT, guilt, guile, guide, glide, slide, slice, spice, spine, spins, shins, shies, shier, sheer, SHEET.*

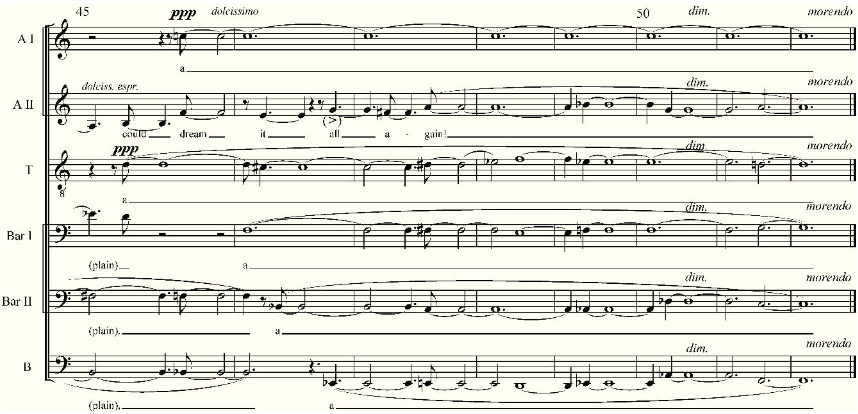
[13] Стихотворение распевается на мелодию широко известной французской песни *Ah, vous dirai-je, Maman*, выступающей в качестве *cantus firmus*.

[14] Числа выражают количество восьмых, содержащихся в длительностях.



Пример 1. ***Nonsense Madrigals*. № 1: *Two Dreams and Little Bat*, тт. 1–4**

Начинаясь как контрапункт различных временных слоев, мадригал завершается красочными вертикальными звукокомплексами (пример 2), напоминающими о сонорно-статических композициях Лигети 1960-х годов, чья образная сфера репрезентировала концепцию застывшего времени.



Пример 2. ***Nonsense Madrigals*. № 1:**
***Two Dreams and Little Bat*, тт. 45–52**

Переход к статичному звуковому состоянию, олицетворяющему «замороженность» времени, инспирирован самой сказкой Кэрролла. За чаепитием Шляпник рассказывает Алисе историю своей ссоры со Временем. На приеме у Королевы он должен был исполнять песенку *Twinkle,*

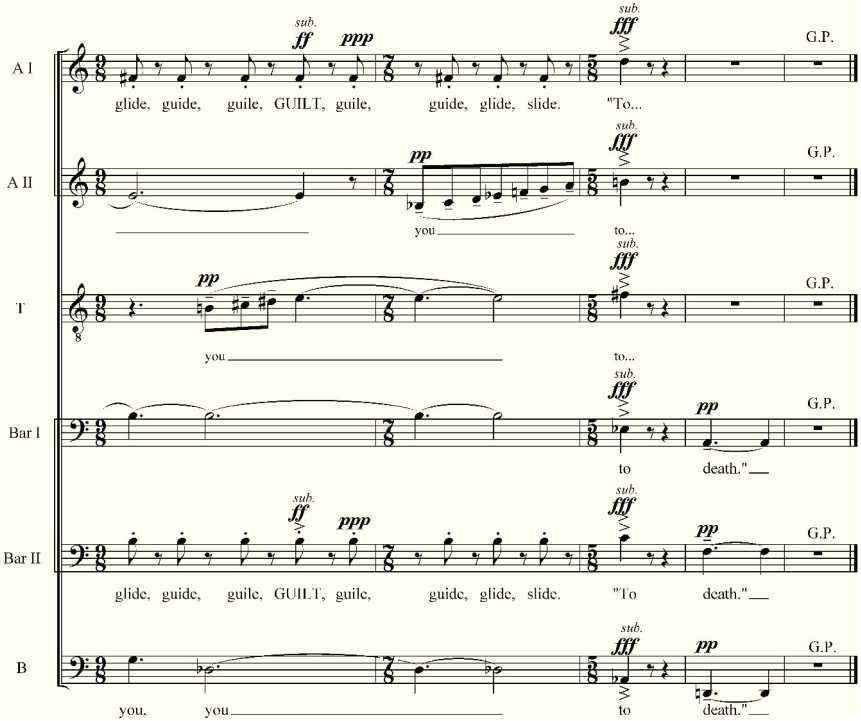
Twinkle, Little Bat. Не выдержав бездарного пения, Королева обвинила его в «убийстве времени» и велела казнить. Неверно истолкованная фраза, понятая в буквальном, а не переносном смысле, обернулась для Шляпника остановкой времени.

Интересно, что идея остановившегося времени смыкается в первом мадригале с идеей потерянного смысла, ведь «убивать время» означает понапрасну его тратить. Не ведет ли такое времяпровождение к потере смысла существования?

Этому же вопросу посвящен и заключительный, шестой номер (*A Long, Sad Tale*), образующий явную смысловую арку с начальным. Лигети здесь также соединяет в одновременности различные тексты – уже упомянутые метаграммы и рассказ Мыши из третьей главы *Alice's Adventures in Wonderland*. Привлекает внимание работа с дублетами. Каждую словесную цепочку композитор обращает вспять, стараясь при этом повсеместно подчеркнуть игру слов, возникающую между разными кэрролловскими текстами. В заключительной метаграмме (*quilt–sheet*) возвратное движение слов в цепочке приводит не к начальному *quilt* («одеяло»), а к *guilt* («вина»), динамически выделенному из музыкального контекста (пример 3). Очевидно, что *guilt* и последнее слово мадригала *death* («смерть»), относящееся к рассказу Мыши, могли бы составить новую метаграмму: обратить *guilt* в *death*. Взаимодействие первичных текстов, таким образом, приводит к рождению некоего метатекста, помогающего раскрыть смысл нонсенса. Что было причиной судебного разбирательства в рассказе Мыши? Праздность[15]. Игра в дублеты возникла по той же причине[16]. Так не кроется ли вина (*guilt*) в пустой трате времени (=убийстве времени)? Показательно, что в мадригале Лигети на одном тематическом материале выстраиваются начальная фраза Мыши «*Mine is a long and a sad tale*» («Мой рассказ длинный и грустный»), в которой слово *long* многократно повторяется и длительно распевается, как бы символизируя бесконечно тянущееся время, и заключительная строка «*and condemn you to death*» («и приговорю тебя к смерти»).

[15] Фурия буквально произносит следующее: «*We must have a trial: / For really this morning / I've nothing to do*» («Мы будем судиться: / Как раз этим утром / Мне нечем заняться»).

[16] Письмо Кэрролла в редакцию *Vanity Fair*, в котором он описывает правила игры в *Дублеты*, начинается такими строками: «Дорогая редакция! Ровно год назад, на предыдущее Рождество, две юные леди, изнывающие от тягчайшего бремени женской части общества – праздности (от "нечего делать"), обратились ко мне с просьбой прислать им "какие-нибудь загадки"» (Кэрролл 1991: 73).



Пример 3. ***Nonsense Madrigals*. № 6: *A Long, Sad Tale*, тт. 59–63**

Тема времени тесно переплетается в *Nonsense Madrigals* с проблемой взаимосвязи смысла и абсурда. Лигети выстраивает зеркально-симметричный цикл[17], в котором мадригалы-«двойники» демонстрируют различные аспекты указанного соотношения. Первые три номера направлены на десемантизацию смыслового пространства. В мадригале *Two Dreams and Little Bat* (№ 1) этому способствует политекстовость, переход от вербального к невербальному высказыванию. В своем сочинении Лигети, по существу, объединяет мадригал с мотетом, что представляется глубоко символичным. Оба этих жанра характеризовались различным отношением к тексту. Мотет был в первую очередь музыкой ученой,

[17] Зеркальность, как известно, является неотъемлемым атрибутом кэрролловских текстов об Алисе.

средоточием композиторского мастерства[18]. Слышимость текста не являлась предметом особой заботы авторов. Да этого и не требовалось, ведь многоголосная композиция выстраивалась на основе известных литургических напевов или светских мелодий. Политекстовость в старинных мотетах нивелировала семантическое содержание как таковое. У Лигети подобная неразличимость выступает приемом обессмысливания художественного пространства мадригала. Показательно, что в завершении номера слышимость текста уменьшается еще больше из-за возникающего продолжительного распевания слогов, а в самом конце семантическое содержание и вовсе сводится к нулю, так как сочинение оканчивается вокализом.

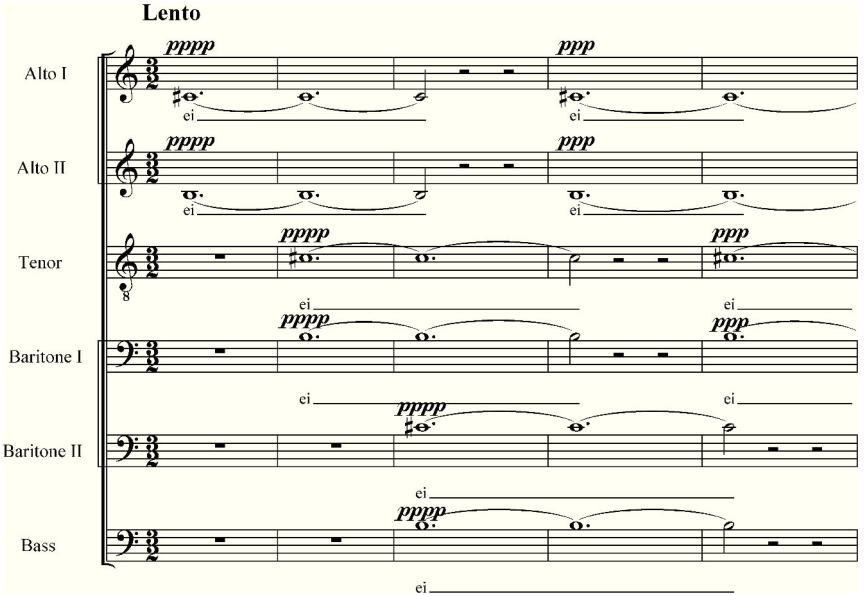
Десемантизация смыслового пространства продолжается во втором мадригале, *Cuckoo in the Pear-Tree*. В тексте Рэндса четко выделяются два плана: нарративный и звукоподражательный. Каждый из них характеризуется собственным музыкальным материалом. Логика развертывания композиции базируется на постепенном доминировании ономатопеи, вплоть до абсурдной кульминации, возникающей в тт. 63–71 и представляющей сплошное «кукование».

Третий мадригал (*The Alphabet*) – предел смысловой исчерпанности, ведь композитор берется озвучивать алфавит. Впрочем, абсурд здесь кажущийся. Благодаря фонетической двусмысленности, присущей английскому алфавиту, последний, напротив, трактуется Лигети как потенциальная вербальная среда, источник и средоточие смысла. Идея рождения слова из звучания букв на музыкальном уровне представлена как рождение гармонии из хаоса, поэтому определяющим фактором для метода композиции стала сонорика. Начало мадригала напоминает о ряде сочинений Лигети 1960-х годов (*Atmospheres*, *Lontano*), опирающихся на красочные звуковые поля.

С двузвучием *h–cis*^{1} в тишайшей динамике поочередно вступают три пары голосов – альты, тенор и баритон I, баритон II и бас. Голоса словно бы наплывают один на другой, образуя перманентную звуковую линию, внутренне вибрирующую благодаря тембровой перекраске[19] (пример 4).

[18] Средневековый теоретик Иоанн де Грокейо так отзывался о мотете: «Этот вид музыки не следует представлять в присутствии простого народа (*coram vulgaribus*), который не способен оценить его изысканность и получить удовольствие от слушания. Мотет исполняется для образованных людей и вообще для тех, кто ищет изысканности в искусствах» (цит. по: Дубравская 1978: 118).

[19] Средствами сонорики Лигети, как кажется, передает и свои красочно-звуковые впечатления от букв. Известно, что композитор обладал синестетическим



Пример 4. ***Nonsense Madrigals*. № 3: *The Alphabet*, тт. 1–5**

Постепенно звуковой объем разрастается, а с ним незаметно меняется и характер звучания – от неопределенности, неясности, смутности в сторону все большего просветления колорита, что обусловлено преобладанием больших секунд в кластерной вертикали. Периодически из этих структур «просвечивают» традиционные терцовые конструкции. Приглушенные и затушеванные сонорным контекстом, они возникают по-

---

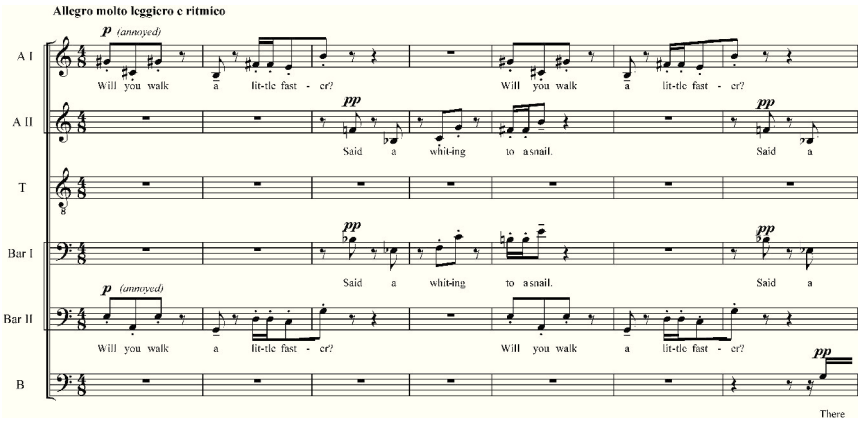
восприятием. Так, он признавался: «Невольный перевод визуальных и тактильных ощущений в акустические происходит у меня довольно часто; я почти всегда ассоциирую звучание с тембром, формой и плотностью, как и наоборот: форму, тембр и материальное состояние – с каждым акустическим ощущением. Даже такие абстрактные понятия, как количество, отношения, связи и происшествия кажутся мне наглядными и имеют свое место в воображаемом пространстве. К примеру, понятие “время” для меня туманно-белое, медлительно и безостановочно текущее слева направо, причем оно производит едва слышный, хххх-образный шум. “Левое” в этом случае – фиолетовый пункт жестяного качества и такого же звучания, “правое” же – оранжевого цвета, имеет кожеобразную поверхность и тусклый звук» (Лигети 2009: 188–189).

началу как «образы без лица»[20], но мало-помалу обретают гармоническую «индивидуальность» и захватывают все большее музыкальное пространство. В кульминационном разделе (тт. 48–49) последование терцовых структур достигает своего апогея – в динамике *fff* и выше звучат обращения трезвучий и септаккордов. Мадригал завершается большим мажорным нонаккордом от звука *c*, но расположенным на басу *G*, то есть фактически – частью обертонового ряда. Движение от недифференцируемых соноров к логически выстроенным аккордовым единицам, к универсальной природной гармонии, служащей источником музыки, отражает идею упорядочивания музыкального универсума.

Все последующее развитие в цикле будет подчиняться обратному ходу – семантизации десемантизированного, и важная роль в этом процессе отводится жанровому началу. Четвертый мадригал, *Flaying Robert*, как будто бы противопоставляется предыдущему номеру наличием довольно осмысленного сюжета. Историю о непослушном мальчике, решившем в непогоду прогуляться по улице под зонтом и в итоге унесенном бурей, Лигети облекает в жанр пассакалии. Интересно, что пассакалия резонирует с сюжетной ситуацией на этимологическом уровне, поскольку само слово восходит к испанским *pasar* и *calle*, что буквально переводится как «проходить по улице». Семантизация художественного пространства связана с изменением смысловых функций темы пассакалии. Основанная на параллелизме совершенных консонансов и утяжеленная крупными длительностями, она долгое время несет в композиции фоново-изобразительную функцию, ассоциируясь с тяжелыми каплями падающего дождя. В ходе развертывания музыкального материала тема полностью поглощается хроматическими пассажами и возвращается лишь в самом конце, но с иным смысловым наполнением. Сопровождаясь начальными назидательными строками стихотворения («*When the rain comes tumbling down* [...] / *All good little girls and boys / Stay at home and mind their toys*» – «Когда идет дождь [...] / Все послушные маленькие девочки и мальчики / Сидят дома со своими игрушками»), хроматически видоизмененная, она обнаруживает генетическую связь с темами старинных пассакалий, и тем самым словно бы апеллирует к «памяти» жанра, изначально связанного с траурной семантикой. В результате тема лигетиевской пассакалии из фоново-изобразительной (капли дождя) фактически преобразуется в суровое *memento mori*.

[20] Сравнение, к которому прибегнул Лигети при характеристике своего органного сочинения *Volumina* (см.: Salmenhaara 1969: 80).

Пятый мадригал (*The Lobster Quadrille*) в смысловом и музыкальном плане образует параллель ко второму номеру цикла[21]. Его источником послужило стихотворение из десятой главы *Alice's Adventures in Wonderland*, в которой Черепаха Квази и Грифон рассказывают, а затем и показывают Алисе, как следует танцевать кадриль омаров. Вся композиция основана на остинатных повторениях темы, причем начало каждого следующего проведения накладывается на окончание предыдущего (пример 5), буквально воплощая строки стихотворения «*There's a porpoise close behind us, and he's treading on my tail*» («Позади нас морская свинья, и она наступает мне на хвост»):



Пример 5. ***Nonsense Madrigals*. № 5: *The Lobster Quadrille*, тт. 1–7**

Несоответствие желаний и возможностей – медленные существа приглашаются на быстрый танец – Лигети реализует в музыке через необычную жанровую контаминацию, соединяя кадриль с пассакалией (*basso ostinato*). Подобный прием позволяет достичь одновременно выразительного и изобразительного эффекта (остинатная тема выполняет тормозящую функцию), а заодно и понять, почему улитка «не стала, не могла» участвовать в танце.

[21] В обоих случаях имеет место разговор двух животных (кукушек во втором номере и морских существ в пятом). Кроме того, сочинения опираются на идентичный интонационный материал – большие терции, чистые квинты и тритоны.

Отдельный смысловой пласт *Nonsense Madrigals* образует диалог культур. Собственно уже сами тексты, а в особенности нонсенсы Кэрролла, основанные на пародийном соотнесении «своего» и «чужого», обнаруживают многообразие типов диалогического отклика. Не вдаваясь в детали данной проблематики, что могло бы составить предмет отдельной статьи, необходимо все же заметить, что у Лигети различные стили, техники, жанры, представленные в сочинении (а это – григорианика, органум, мотет, пассакалия, элементы джаза, сонорика и многое другое), переплавляются в органическое единство. Органическое настолько, что грань между «своим» и «чужим», традиционным и новым, прошлым и современным стирается.

Несмотря на категорическое отрицание своей причастности к постмодернизму, композитор, бесспорно, вписывается в культурную парадигму эпохи. Однако двигается он, как это ему обычно свойственно, «чуть-чуть "вне орбиты"» (Бульян 1989: 112), преломляя «дух» времени сквозь призму собственного мироощущения. Любитель парадоксов, синкретист и синэстетик, Лигети создал великолепное произведение, в котором юмор и серьезность, смысл и абсурд, реальное и воображаемое, хронометрическое и иллюзорное время слиты в неразрывной целостности.

A Semantic Space in the *Nonsense Madrigals* by György Ligeti

Ekaterina Okuneva

Summary

In the 20th century, many genres and forms of the ancient polyphonic music revived anew. A madrigal had almost disappeared from the composer practice of the 18th–19th centuries and received a new life in the 20th century. Among the many works in this genre the *Nonsense Madrigals* of György Ligeti deserve a special attention. They were written for the English male vocal sextet *The King's Singers* in 1988–1993.

The title of the work is polysemous. On the one hand, the *Nonsense Madrigals* represent an oxymoron, because Ligeti addresses the genre, whose distinctive feature is the focus on the semantic aspect of the text. On the other hand, the title appeals to the special artistic direction of English literature, which received wide popularity in the Victorian England. The Nonsense

of Lewis Carroll and William Brighty Rands became a poetic source of the madrigals. The work uses also a poem of the German poet and psychotherapist Heinrich Hoffmann (№ 4).

Two important themes of Ligeti's creation – a problem of time and the relationship of sense and absurdity – are reflected in the *Nonsense Madrigals*. The topic of time receives conceptual importance in the cycle. The analysis demonstrates that the context of Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* has an important role in the semantic space of the *Nonsense Madrigals*. No. 1 contains a quatrain from the chapter *A Mad Tea-Party*, in which the heroes talk about the Time.

Carroll introduces children to the different sensation of time in an allegorical manner. Time moves measuredly or incredibly rapidly and then suddenly stops, as Hatter's clock whose hands always show six. The different sensation of time in music of the madrigal develops through the special organization of metro-rhythmic space which creates an illusion of polytempo. The colourful vertical sound complexes at the end of the madrigal remind of the beginning of the *Atmospheres* and symbolize the frozen time. The idea of stopped time connects to idea of the lost sense in No. 1. It works as a reflection of mindless pastime in No. 6.

The relationship of sense and absurdity in the work is based on the principle of a 'looking-glass'. The first three numbers are directed towards the desemantization of the semantic space, which is promoted by the polytexts in No. 1. This movement has the transition from the verbal to the nonverbal utterance (the vocalise at the end of the madrigal). There is the onomatopoeia in No. 2. The climax of absurdity in the form of setting the alphabet occurs in No. 3. At the same time, since this madrigal, all the subsequent development submits to the return process – semantization of the elements, which have been desemanticized. The alphabet is treated as the potential verbal environment, because the transcription of some letters in English makes sound associations with the concrete words. The homophonic game corresponding to the spirit of Carroll's logic puzzles receives its culmination in No. 6.

Ligeti as an amateur of paradoxes created the magnificent work in which humour and seriousness, sense and absurdity, chronometric and illusory time are merged in the indissoluble integrity.

Литература

Soria, Dorle (1987). György Ligeti: Distinguished and Unpredictable. *Musical America* 107 (4). September, 12–14, pp. 27

Salmenhaara, Erkki (1969). *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken "Apparitions", "Atmospheres", "Aventures" und "Requiem" von György Ligeti*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura

Бульян, Дени (1989). Застывшие время и повествовательность: беседа с Дьёрдем Лигети. *Советская музыка* 4, с. 110–113

Гарднер, Мартин (2003). Аннотированная «Алиса». В кн.: Льюис Кэрролл. *Алиса в стране чудес*. Перевод с английского Нины Демуровой. Москва: Издательство АСТ; Харьков: Фолио, с. 310–320

Дубравская, Татьяна (1978). Мадригал (жанр и форма). *Теоретические наблюдения над историей музыки*: сборник статей. Москва: Музыка, с. 108–126

Кэрролл, Льюис (1991). *Логическая игра*. (Библиотечка *Квант*, вып. 73). Москва: Наука

Лигети, Дьёрдь (2009). Состояния, события, превращения. *Композиторы о современной композиции*: хрестоматия. Сост. Татьяна Кюрегян и Валентина Холопова. Москва: Московская консерватория, с. 188–194

Трайнина, Елена (2006). Дьёрдь Лигети: своеобразие эстетического сообщения. *Молодое поколение гнесинцев: направления научного поиска*: сборник трудов. Выпуск 167. Москва: РАМ им. Гнесиных, с. 180–190

Тринадцать цветов заходящего солнца Тристана Мюрая: заметки о программности нового типа

Dr. art. **Ирина Копосова**
Ассоциированный профессор Петрозаводской государственной консерватории им. Александра Глазунова

Процесс постижения музыкального искусства второй половины XX века ставит перед исследователем немало вопросов и проблем. На сегодняшний момент в российском музыковедении наиболее заметна тенденция рассматривать разные явления новейшей музыки с позиций их новизны, что вполне естественно для искусства, в котором формируется пространство, принципиально иное в сравнении с прошлым. Эта тенденция, к примеру, со всей полнотой выражена в учебном пособии *Теория современной композиции*, главном отечественном труде, авторы которого обобщают представления о специфике основных областей современной музыкальной теории и ведущих композиторских техниках. Речь тут идет о «новых эстетических тенденциях», «новом звуке», «новейшем времени», «новой гармонии», «новом контрапункте» (Ценова 2005: 6–7). Здесь же мы находим и понятие «новой программности» (Григорьева 2005: 28). Именно оно привлекло наше внимание.

Делать заключение о программности новейшей музыки можно, исходя уже из того, что опусы, возникшие во второй половине XX века, в большинстве своем имеют програмные заглавия. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на список сочинений любого современного автора. Почему же сегодняшняя программность названа «новой»? Что её отличает от «старой» программы? Ответить на эти вопросы мы предполагаем в ходе анализа сочинения Тристана Мюрая (*Tristan Murail*, p. 1947). Его камерный опус[1] – *Тринадцать цветов заходящего солнца* (*Treize couleurs du soleil couchant*, 1978) – имеет живописный заголовок, определенным

[1] Состав ансамбля: флейта, кларнет, скрипка, виолончель и фортепиано. Исполнители также могут использовать электронику. В партитуре приведена схема рассадки исполнителей и расстановка динамических градаций; схема выведения инструментальных партий на микшерный пульт; названы варианты обработки разных партий (флейта и кларнет – кольцевая модуляция, остальные инструменты – реверберация).

образом настраивающий на восприятие музыки. В рамках французской культуры сочинение выглядит как необычайно органичное. Игра красок на закате запечатлена Эдгаром Дега (*Edgar Degas*), Клодом Моне (*Oscar-Claude Monet*), Огюстом Ренуаром (*Pierre-Auguste Renoir*); она вдохновляла Клода Дебюсси (*Achille-Claude Debussy*). Поначалу кажется, что сонорная ткань мюраевского опуса тоже рисует закат.

Однако автор предупреждает, что «живописное» прочтение заглавия не вполне точно: «После первого прослушивания "Тринадцать цветов..." могут показаться довольно импрессионистической работой, но по факту это высоко предопределенное и рассчитанное произведение» (Murail 2005: 165). Исходя из этого высказывания, данный опус представляется удачным для рассуждений в интересующем нас ключе.

Тринадцать цветов... отразили специфику спектрального метода композиции. Напомним, он сложился во французской музыке 1970-х годов; Мюрай, наряду с Жераром Гризе (*Gérard Grisey*), является одним из лидеров спектрализма[2]. В рамках метода сложилась оригинальная техника. В качестве звуковой материи здесь выступают обертоновые ряды (спектры) разных звучаний. При помощи компьютерных программ (реже на слух) они анализируются и обрабатываются определёнными способами[3], становясь материалом[4], из которого в каждом случае по своей оригинальной логике выстраивается будущее сочинение. Какая стратегия организует опус Мюрая? Кратко обрисуем основные моменты.

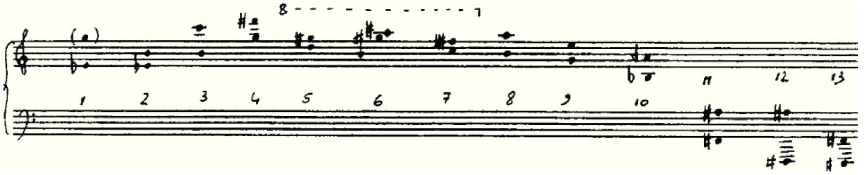
Первоначально, отталкиваясь от спектров нескольких звуков, из принадлежащих им тонов композитор «собрал» 13 интервалов разного диа-

[2] Возникновение спектрального метода связано с *Группой пути в будущее* (*L'Itineraire*); она образована в январе 1973 года по инициативе Тристана Мюрая, Рожьера Тессьера (*Roger Tessier*), Михаэля Левинаса (*Michaël Lévinas*). Позднее к группе примкнули Жерар Гризе, ставший впоследствии её признанным лидером и идеологом, Юге Дюфур (*Hugues Dufourt*), Марк-Андре Дальбави (*Marc-André Dalbavie*), ЖанКлод Риссе (*Jean-Claude Risset*) и др. Основная задача группы была оригинальна и связывалась с исследованием внутреннего пространства темброзвучаний. Техника композиции преимущественно опиралась на анализ спектрального состава различных тембров и перенос наблюдаемых закономерностей в процесс создания музыки.

[3] Назовем только некоторые из этих способов: модуляция (частотная, амплитудная, фазовая); пропуск определенных обертонов; достраивание новых обертонов, по существующей внутри спектра логике; получение унтертонового ряда; и т. д.

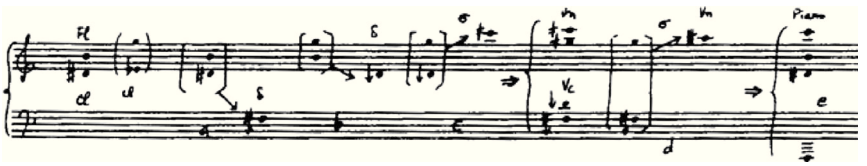
[4] Мы пользуемся понятиями *материя* и *материал* в тех значениях, которые использует Татьяна Кюрегян (см.: Кюрегян 2005: 267–268).

пазона, поместив их в разные регистры. Мюрай пишет об этом так: «Тринадцать цветов из названия соответствуют тринадцати регистрово отграниченным выведенным интервалам» (Murail 2005: 165). Затем он выстроил интервалы в последовательность, которая имеет форму волны и учитывает диапазон интервалов в спектре звука. В этой последовательности широкие интервалы помещены в низкий регистр, средние – в средний, узкие, вплоть до ультрахроматических, – в высокий. Полученный интервальный ряд стал своего рода звуковым конспектом будущего сочинения:



Пример 1. ***Тринадцать цветов заходящего солнца.***
Ряд выведенных интервалов (манускрипт композитора)

Композиция в целом может рассматриваться как проекция приведенного выше ряда. Её составляют 13 разделов, каждому из них соответствует свой интервал; звуковое содержание всех разделов связано со «спектральной модуляцией» – движением от исходного интервала к последующему. Этот процесс продуман заранее и связан с действием «пролиферации» – спектрального прорастания. Оно даёт определенное количество новых звуков, встающих между каждой парой заданных интервалов. Например, процесс прорастания второго интервала ($es^1/dis^1–h^1$) в третий ($h^1–c^2$) связан с появлением четырех новых тонов и зафиксирован Мюраем в следующей схеме[5]:



Пример 2. ***Тринадцать цветов заходящего солнца.***
Процесс пролиферации (манускрипт композитора)

[5] Здесь 4 этапа (обозначены буквами a, b, c, d), на каждом показан интервал (он заключен в скобки), из которого путём амплитудной модуляции выведен новый звук (интервал и звук соединены стрелкой).

На схеме также заметно, что уже на данном этапе основные интервалы были инструментованы. Это важный момент: несмотря на то, что композиторская работа здесь в значительной части связана с компьютерными ресурсами[6], они – только средство. Окончательное звучание мыслится инструментальным. Исходная материя черпается в звуках живых инструментов и возвращается к им[7].

Инструментальное решение пьесы в целом опирается на следующую логику: интервалы исходного ряда всегда проходят у флейты и кларнета – их звучание естественным образом выделяется из общей массы; звуки пролиферационного процесса возникают у остальных участников ансамбля (напомним, это скрипка, виолончель и фортепиано). Время звучания и ритмическое оформление всех интервалов определены акустическими характеристиками. Динамический профиль формы соотносится с принципами построения ряда выведенных интервалов.

Уже это беглое обсуждение особенностей звуковой организации *Тринадцати цветов...* позволяет в полной мере ощутить «предопределенность и рассчитанность» (как сформулировал сам Мюрай в цитированном выше высказывании) структуры данной пьесы. Какую же роль несёт в ней название? Как показывает анализ – в высочайшей степени конструктивную, поскольку оно определило разные стороны звуковой организации. Можно ли считать, что заглавие также указывает на живописное начало, свойственное этой музыке? Конечно, отрицать этого нельзя. Однако в случае с этим опусом гораздо важнее акцентировать другое. Феномен заката относится к немногим природным явлениям, образованным большим числом красок, их переходами. Представляется, что именно «движение цветов» привлекло композитора в заходе солнца.

---

[6] В значительной степени это определено тем, что центром спектральной музыки стал IRCAM – Институт координации музыкальных и акустических исследований (*Institut de recherche et coordination acoustique/musique*), находящийся в Национальном Центре современного искусства и культуры им. Жоржа Помпиду в Париже. Он был основан в 1970-м, а открыт в 1977 году. Специфика и направления деятельности IRCAM (научно-исследователь-ская деятельность в области акустики/психоакустики, спектральной /электро-акустической/ музыки и музыкальных компьютерных технологий; творческая деятельность в создании и развитии основных направлений современного музыкального искусства) определены Пьером Булезом (*Pierre Boulez*), бессменным руководителем Института с момента основания и до 1991 года.

[7] Так, согласно Мюраю, композиторская работа в спектральном методе разделяется на две большие фазы: спектральный анализ и инструментальный синтез (см.: Murail 2005: 160).

Одной из главных технологический проблем, которую спектралисты подвергли художественной разработке в своей музыке, стала звуковая модуляция, осуществленная принципиально новым путём. Метод позволил выполнять переход от одного звучания к другому, опираясь на микроизменения исходных параметров. В таком случае этот процесс происходит незаметно для слуха[8]. Такая идея в той или иной степени присутствует во всех спектральных опусах. Иногда она выходит на первый план. Так произошло в *Modulations* (1978), одной из пьес цикла *Акустические пространства* (*Espaces Acoustiques*, 1974–1985) Гризе; так происходит и в разбираемом сочинении Мюрая. Таким образом, можно утверждать, что особенности спектрального метода композиции позволили перевести в звучание физическую сущность заката, как явления природы: неуловимый для глаза переход цветов преобразился в неуловимый слухом переход интервалов. Музыкальная ткань, которая складывается в итоге, воспринимается как звуковой эквивалент картины, наблюдаемой на закате.

Являются ли *Тринадцать цветов...* программным сочинением? Если мы будем отвечать на этот вопрос, опираясь на существующие в отечественной теории представления о программности (см., например: Хохлов 1978; Соколов 1985; 1988; и др.), наш ответ не будет однозначным. С одной стороны, пьеса Мюрая может считаться таковой, если исходить из обобщенных определений, а именно:

- к программным относятся произведе-ния «имеющие словесную программу и раскрывающие запечатлённое в ней содержание» (Хохлов 1978: 442);
- «программа – авторский знак, конкретизирующий содержание музыкального произведения» (Соколов 1985: 93).

Здесь, как выяснилось, музыка действи-тель-но раскрывает заложенное в названии содержание; правда, мы не были готовы, что трактуется оно не в поэтическом, а в физическом, естественно-научном ключе.

Если же начать «вдаваться в детали», все очевидней будут проступать иные функции программы у Мюрая. Так, считается, что «программа не является разъяснением музыки, она дополняет её, раскрывая нечто отсутствующее в музыке, недоступное для воплощения музыкальными средствами» (Хохлов 1978: 443), но в *Тринадцати цветах...* музыке ока-

[8] Здесь французские композиторы заимствовали опыт Карлхайнца Штокхаузена (*Karlheinz Stockhausen*), предложившего в процессе сочинения музыки использовать шкалы с шагом ниже порога восприятия.

залось подвластно передать несвойственное ей – переходы цветов. Другая установка: программные сочинения не «переводят» программу на язык музыки, но «отражают музыкальными средствами объект, обозначенный в программе» (Хохлов 1978: 443). В нашем же случае музыка отразила объект программы именно путем её перевода в звучание. Этот ряд может быть продолжен.

Теперь самое время обобщить основные положения, касающиеся новой программности. Исследователи связывают её суть с концептуальным аспектом сочинения (см.: Григорьева 2005: 28). Что под ним подразумевается? Концептуализм – последнее по времени возникновения (1960–1980 гг.) крупное движение авангарда, первоначально проявил себя в изобразительном искусстве. Это течение охарактеризовано перераспределением акцентов в художественной деятельности. На первый план здесь вышла «идея», её презентация (нередко в форме словесного текста), а не выражение этой идеи в конкретном объекте искусства. Одним из классических примеров концептуализма считается композиция Джозефа Кошута (*Joseph Kosuth*) *Один и три стула* (1965), в пространстве которой объединены стул, его фотография и словарная статья, описывающая этот предмет[9]. Кошутом, который выступал и как теоретик концептуального искусства, также был сформулирован один из наиболее знаменитых тезисов этого направления: «Искусство – есть сила идеи, а не материала» (Грицанов, Можейко 2001: 601).

В сфере звуков бытование концептуализма имеет свои нюансы. Как определить идею того или иного опуса; выяснить, принадлежит ли он к числу концептуальных? Нематериальная сущность музыки с трудом поддается конкретизации. Концептуальными, с одной стороны, должны быть признаны такие произведения, в которых сильно акциональное начало и смысл со всей очевидностью вышел за пределы музыкального. Подобных примеров накоплено немало. Каждый, кто интересуется новейшей музыкой, может по-своему дополнить ряд общеизвестных опусов, таких как один из ярких образцов «музыкальной тишины» – *4'33* Джона Кейджа (*John Milton Cage*) или состоящий из 15 текстов интуитивной музыки цикл *Из семи дней* (*Aus den sieben Tagen*)[10] Штокхаузена.

---

[9] Целая серия работ – *Одно и три зеркала* (1965), *Одна и три пилы* (1965) и др. – построена художником «на отношениях между словами и объектами (концепциями и тем, к чему они относились)» (Кошут 2001).

[10] В качестве примера добавим к этим опусам *Baletto* (1974) Виктора Екимовского. Уже диспозиция исполнителей тут противоположна привычной: камер-

С другой стороны, есть основание считать, что концептуальное начало в той или иной мере выражено практически в любом сегодняшнем опусе[11]. Можно назвать, по меньшей мере, две причины, объясняющие такое положение дел. Во-первых, эстетика постмодернизма, определяющая современное творчество, породила новый – культурологический тип композиторского мышления. Его особенностью стал рост рефлексивного начала, особые отношения с Традицией, «свободное оперирование всем арсеналом технико-стилевой системы музыки с обязательным погружением в некие глубинные пласты, “до дна” исчерпывающие смысл их сопоставления и взаимодействия» (Григорьева 2005: 24–25). В результате подобного подхода к процессу сочинения практически любое сегодняшнее произведение предстает окутанным сетью интертекстуальных связей. Смысл того, что оно с собой несёт, оказывается распределен между звучащим и незвучащим, между музыкой текста, контекста, подтекста и посттекста[12].

Во-вторых, современное творчество отличает ярко выраженная индивидуализация разных сторон, в первую очередь, техники. Поэтому неслучайно, что обсуждение вариантов «темы второго рода» (Мазель 1978: 144) иногда вырастает до уровня художественных идей; кроме спектралистов здесь, к примеру, показательно творчество Яниса Ксенакиса (*Ιάννης Σεάκης*, *Iannis Xenakis*), многие электронные опусы. В обрисованном контексте собственно концепт в музыке может быть определен как индивидуальная содержательно-конструктивная идея сочинения (Григорьева 2005).

Разделение музыки на чистую и программную в определенной мере всегда было условным, хотя при этом границы программного рода, его особенности, виды программности применительно к старой музыке до-

---

ный оркестр расположен спиной к зрителям, дирижер – лицом к ним, что делает его главным персонажем сочинения. Пьеса может быть названа «музыкой для дирижера»: его движения и жесты настолько разнообразны, театральны, даже чрезмерны, что воспринимаются как визуализирующие или даже инспирирующие все звуковые формы данного сочинения. Таким образом, идея соединения музыки с движением, подчерпнутая в жанре итальянского Возрождения (напомним, исполнение *балетто* могло сопровождаться танцем), получила в опусе Екимовского абсолютно новую форму.

[11] Например, Кошут считает: «Всякое искусство в конечном счете концептуально» (Кошут 2001: 557).

[12] Эти планы в пространстве современного опуса выделяет Ирина Сниткова (Сниткова 2002: 160).

вольно четко обозначались. Новейшая же музыка фактически перестала существовать как чистая. Суть программного метода в условиях его «всеобщности» существенно преобразилась. Кратко подытожим выявленные нами моменты:

- программа/концепт/идея действует как в сочинениях с заглавиями, так и без них;
- программа имеет обобщенный характер, она идея-мысль, поэтому может нести указания и на содержание произведения, и на особенности его устройства;
- произведение может пониматься как «перевод» программы-концепта в звуковую форму;
- программа не тождественна названию опуса, она всегда шире смысла, который заключает в себе заголовок, предпосланный той или иной пьесе;
- собственно заголовок (часть программы-концепта) может восходить к любой сфере и отражает пристрастия автора.

Проблема программности нового типа обширна, сложна, но необычайно интересна для изучения. В отечественной музыкальной науке она только начинает обсуждаться. Надеемся, настоящая статья внесёт в этот процесс посильную лепту.

Treize couleurs du soleil couchant by Tristan Murail: A New Type of Music Program

Irina Koposova

Summary

Music of many contemporary works is associated with the conceptual aspect. Conceptualism has its own characteristics of existence in the field of music. Researchers regard the concept as a new type of the music program. It determines not only the content of works, but also the organization of its different aspects.

Composers often associate the conceptual side of their works with colour. The features of the conceptual method in music are obvious in *Treize couleurs du soleil couchant* (1978) for flute, clarinet, violin, cello and piano by Tristan Murail.

This work demonstrates the specifics of the spectral method of composition. The title does not make this music picturesque. It is the impetus for

the organization of the pre-compositional and the compositional stages of work.

13 colours from the title gave 13 intervals, which were derived from the spectra of multiple sounds. The composer connected the intervals by means of additional sounds. They were obtained on the basis of spectral germination (proliferation). The sound of each interval was instrumented. The deduced intervals always pass from the flute and the clarinet, the sounds of proliferation process – from the other instruments. These steps form the pre-compositional stage.

The interval sequence is a basis for the form of the work. The composition is divided into 13 sections, each of which corresponds to 13 numbers of the score and the number of intervals. The sections of the form are connected with the emergence and the dissolution of a certain interval, its transition to the next interval.

Литература

Murail, Tristan (2005). Target practice. *Contemporary Music Review* 24 (2/3), pp. 149–171

Григорьева, Галина (2005). Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления. *Теория современной композиции*. Учебное пособие. Отв. ред. Валерия Ценова. Москва: Музыка, с. 23–40

Грицанов, Александр & Марина Можейко (сост., 2001). *Постмодернизм. Энциклопедия.* Минск: Интерпрессервис

Кошут, Джозеф (2001). Искусство после философии. *Искусствознание* 1, с. 543–563

Кюрегян, Татьяна (2005). Музыкальная форма. *Теория современной композиции*. Учебное пособие. Отв. ред. Валерия Ценова. Москва: Музыка, с. 266–314

Мазель, Лео (1978). *Вопросы анализа музыки.* Москва: Советский композитор

Соколов, Олег (1985). Об эстетических принципах программной музыки. *Советская музыка* 10, с. 90–95

Соколов, Олег (1988). *Морфологическая система музыки и её художественные жанры.* Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета

Сниткова, Ирина (2002). Музыка идей и идея музыки в русском музыкальном концептуализме. *Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее.* Материалы международной научной конференции. Москва: Издательство РАМ им. Гнесиных, с. 158–168

Хохлов, Юрий (1978). Программная музыка. *Музыкальная энциклопедия*. Гл. ред. Юрий Келдыш. Т. 4. Москва: Советская энциклопедия, с. 442–449

Ценова, Валерия (ред., 2005). *Теория современной композиции*. Учебное пособие. Москва: Музыка

Andrzej Koszewski – from Choir to Vocal Orchestra (Based on Selected Works)

Dr. art. **Marlena Winnicka**
Assistant Professor at Faculty of Music Art,
Kazimierz Wielki University Bydgoszcz

Andrzej Koszewski's career activity was diversified and multi-surface. He was a composer, musicologist, teacher, publicist and music critic. However, in the common opinion of the music world he is primarily known as the choral music composer, as one – apart from Jozef Swider and Romuald Twardowski – of the creators of the 20th century Polish choral music. His first contact with choralism occurred in his teenage years, when he sang in the Poznan Cathedral Choir directed by the priest Waclaw Gieburowski from 1935 to 1939. After years, he recalled this period as follows: "My artistic career path was prejudged by the experiences, mystagogies and feelings of a young boy derived from the several years of 'apprenticeship' in the said choir of priest Gieburowski. They did not however, entirely destroyed the disposition to make instrumental music, but it became dominated by the choral compositions as the time passed" (Koszewski 1986b: 3). Except for Koszewski, in the same choir also Stefan Stuligrosz and Jerzy Kurczewski acquired their choral experience. In the adult life, Stuligrosz and Kurczewski engaged in the conductor's work, and Koszewski in the composition.

In his composer's work three periods can be distinguished:

- the 50-ties – reference to the choral tradition and folk,
- the 60-ties and the half of the 70-ties – modifications of the sonic language,
- since the 80-ties – reversal to tradition.

In herein paper, I am going to try to present the creative journey, the development of the musical language, choral pattern and introduction of the new sonic material to the choral music, which has been experienced by Andrzej Koszewski in his choral compositions.

* * *

The 50-ties were the period, in which two artistic and political trends overlapped the musical work, including the choral music. From one side, it was a continuation of the interwar music and the great needs resulting from

the development of the amateur's choral movement. And on the other hand, there were the guidelines of the Polish Nationwide Convention of Composers and Music Critics in Lagow Lubuski, which took place from 5th to 8th August 1949. Pursuant to the principles stipulated by the authorities, the music should primarily be approachable and understood by the wide social masses, and should have a national character. The musicians, in order to not get exposed to the accusation of formalism, turned their attention to the folk music. Composers produced folk melodies for choir, or created compositions sustained in the spirit of folk – the output of Stanislaw Wiechowicz represents exceptional achievements in this regard.

At the beginning of his composer's activity, Andrzej Koszewski chose this journey too. In his first works – both instrumental and vocal, Koszewski looked for inspiration in the Polish folk. The following compositions represent this trend: *Socz – Taniec wielkopolski* ("Socz – the Greater Poland dance" for small symphonic orchestra, 1951), *Kantata sielska* ("Idyllic cantata" for mixed choir and symphonic orchestra, 1951), *Mazowianka* ("The Mazovian" for mixed choir, 1952), *Kolysanka* ("*Lullaby*" in various arrangements – for voice, for various choir types a cappella and choirs with piano, 1952), *Suita kaszubska* ("Kashubian suite" for mixed choir, 1952) or the work written in the 60-ties *Tryptyk wielkopolski* ("*Greater Poland Triptych*" for mixed choir, 1963) and *Mala suita nadwarcianska* ("Small Warta suite" for mixed choir, 1969). The impulse which resulted in Koszewski's interest in the folk was the activity of two ethnomusicologists from Poznan – Jadwiga and Mariana Sobieskie. This is how he recalled those years: "While cooperating and accompanying them in the site visits, I got to know, at the first hand to some extent, the folk music of many regions. It was them who encouraged me to write a choral composition using the little known Kashubian choir. It was 1952 and at that time I composed my *opus 1* (however I do not number my compositions)" (Koszewski 1986b: 4). This composition was the already mentioned *Suita kaszubska* ("Kashubian suite"). It consisted of four movements: 1. *Polonaise*, 2. *Lullaby*, 3. *Ballade*, 4. *Finale*. Two of these movements – the first and the last – have a dancing nature: the polonaise and oberek (*Finale*). The composer built the *Suite* based on the principle of word contrast, and the songs used have various text versions in the Kashubian, depending on their region of origin. All texts have a stanza construction, describe folk rituals, cultural events or interpersonal relations. References to the Kashubian folk pertain also to the musical layer. Koszewski uses in *Suite* folk melodies, compiling them according to his own artistic taste. In some fragments he kept the original melodies, enhancing them with interesting harmonistic ele-

ments, exposing the main melody in various choral voices, meanwhile caring about the clarity of the verbal text. It is illustrated in the pattern of *Lullaby*, where the verbal text contains only the voice singing the main melody, and the accompanying voices keep their melody at the 'a' vowel or as *mormorando*. "Both the emotional content and the construction of the texts used are in explicit relation with the adopted formal construction of all suite parts. The quantity of fragments distinguished in the respective sections almost always corresponds with the quantity of stanzas of the poem used. Consecutive formal sections are either repetitions with slight changes of the previous sections, or contain variations rich in construction ideas" (Podhajska 1978: 68). In terms of the composing technique, Koszewski works with traditional sonic material, using above all, the dur-moll sonic material. He uses partial chromatisation of the sonic line, or the variation of the dur-scale characteristic for the Kashubian melody. In addition to homophonic configurations, the composer also uses polyphonic measures, such as fugue in the final movement of the *Ballade*. "He references Suite to the folk of Pomorian region, in particular the folk origin of the text layer and the melodic formulations. For melodics, in addition to the fragments similar to the originals, new interval formulations, phrases of characteristic line direction and expressions, which imitate certain musical techniques of the folk bands have been introduced" (Podhajska 1978: 79). Similar elements of the composing techniques were used in the *Mala suita nadwarcianska* ("Small Warta suite") for mixed choir a cappella which was composed in 1969. In this work too, Koszewski refers to the folk, this time to the Greater Poland region, which rarely inspired Polish composers, who more often referred to other Polish regions such as Kurpie or Podhale. Koszewski used folk of other Polish regions such as Greater Poland and the Mazovian also in his other works. His interest in the Polish folk refers both to the musical and the textual layer.

The turning point in Andrzej Koszewski's composition was his work for mixed choir a cappella *MUZYKA Fa–Re–Mi–Do–Si* ("Fa–Re–Mi–Do–Si Music"). The impulse to create this composition was the 150th anniversary of Frederique Chopin's birth. The work was completed in 1960, and Koszewski's innovation was to use five sounds in the musical scale: F–D–E–C–H, to which he assigned five syllables comprising the Chopin's first and the last name: Fry-de-ryk Cho-pin[1]. For the convenience of the choristers, he

[1] First performance of the composition took place in 1961 during the International Festival of the Modern Music *Warsaw Autumn*. Sang by the Polish Radio and Television choir from Wroclaw under direction of Edmund Kajdasz.

replaced the letter phrases with solmisation words. This five-element arrangement determines both the shape of the melodic lines, construction of all harmonic accords, and it becomes the foundation for forming the work's pattern. The composer treats the choir as the instrumental band.

Koszewski introduced new composition method to the choral music, which involved non-specification of the score sound picture. Aleatorism, which is mentioned here, was transferred from the instrumental music. It assumed loosening the time relationships between the sounds. It was manifested, inter alia, through resignation from the metric regulation of the composition's rhythm structure. "Musicians perform their parts according to their time feeling, without accurate adjustment to the rest of the group, thus individual voices are pretty loosely synchronised with each other, and do not form 'rhythmic lines'" (Zielinski 1972: 230). Koszewski applied this composition technique into the cycle of four works entitled *Ba-No-Sche-Ro*. The cycle was composed in the years 1971–1972 to Jozef Ratajczak's words. The title was derived from the initial syllables of the respective works comprised in the cycle: *Ballata*, *Notturno*, *Scherzo* and *Rondo*. Each composition contains a different text theme and a distinct sonic material. Thus *Ballata* represents the illustration of everyday, dull life. *Rondo* is a multilingual protest against war. The word 'war', recited in various languages, interlaced with contrasting, dancing refrain based on such words as 'amo', 'amare', 'amavi'. On the other hand, the musical contents of *Scherzo* results from the composition's title. *Notturno* forms the bridge between *Ballata* and *Scherzo*, which paints the spirits of the night silence. It is the work, in which aleatoric arrangements are the most visible. The composer's accomplishes them by using short mellic and rhythmic motives, being 'aleatoric cells'. These cells are performed individually by each chorister through singing, whistling, or rhythmised recitation of syllables. Through using aleatorism, the composer achieved spontaneity of performance, liveness and richness of the rhythm, which could not have been achieved with the traditional note record. In addition, the use of the said composition technique, which was aleatorism, brought the choral *Ba-No-Sche-Ro* near to the instrumental music.

The tendency to treat the choir instrumentally is reflected also in the development of the performance apparatus. The composer is no longer satisfied with the four-voice choral pattern. In the following compositions, he increases the quantity of voices through adding numerous *divisi*, often the voice groups consist of quadruple cast: *Zdrowas Krolewno Wyborna* ("Hail Exquisite Princess"), *Spotkanie w Szczecinie* ("Meeting in Szczecin"),

Canzone e Danza, *Prologus*. Further complexity and development of the performance apparatus in Koszewski's choral compositions inspired him to compose works for two or three choirs.

The work *Trzy chorały eufoniczne*[2] ("Three euphonic chorales") composed for two mixed choirs, consists of three compositions entitled: *Sentencja* ("Sentence"), *In memoriam*, and *Pax hominibus*. Each composition has an individual dedication. *Sentencja* is dedicated to "The memory of Karol Szymanowski in his 100 birth anniversary"[3]. The composer based the verbal text on the Latin sentence from the Hippocrates' *Aphorisms*: "*Vita brevis, ars longa*"[4]. *Sentencja* is a form of the choral prelude, which structure the composer's builds on the three sound layers:

- chorale, sang unisono by 2nd choir,
- the preluding part, sang by sopranos and tenors of the 1st choir – partially based on the vocalisation and using to a large extent the chorale mellic material,
- vocal *quasi pizzicato* of alts and basses of the 1st choir.

The choral melody is the Koszewski's own melody and similarly to the layers 2 and 3, it is based on the full twelve-tone scale.

The next composition – *In memoriam*, is dedicated to the memory of the composer's father. The composer used here the Latin text from the 12th century: "*In memoriam omnis mundi kreatura, quasi liber et picture nostrae vitae, nostrae mortis, nostril status, nostrae sortifidele signaculum*".

The main construction principle of *In memoriam* is the division to two sound plans:

- repeatable incantation on the text of "*in memoriam*", based on septime and quint arrangements in the 2nd choir,
- the main music thought performed in unisono by the 1st choir.

The third composition – *Pax hominibus* – Koszewski dedicated to his past teacher, under whose direction he studied composition in the National Music College of Poznan – Stefan Boleslaw Poradowski, in "the 80th birth anniversary"[5]. As indicated in the title, Koszewski used here the fragments

[2] Euphonics – pleasant, harmonic sound. From Greek language: *euphŏnia* – good, loud voice, from *euphŏnos* – well-sounding (Kopaliński 1996: 242).

[3] Andrzei Koszewski, *Trzy chorały eufoniczne* – partytura ("Three euphonic chorales" – the score). Krakow: PWM, 1986, first composition: *Sentencja*, p. 3.

[4] Hippocrates, "*Vita brevis, ars longa*" – "Life is short and art long" (Jędraszko 1970: 230).

[5] Andrzei Koszewski, *Trzy chorały eufoniczne* – partytura ("Three euphonic chorales" – the score). Krakow: PWM, 1986, third composition: *Pax ho minibus*, p. 19.

of the third movement of the mass *Gloria* and vocalisation for the 'a' vowel. In this work also, the composer compiled together two sound plans: lively choir 1 and static chore 2. From one side, the whole composition is characterised by the masterly show of the performance apparatus, and on the other hand – the linearism of the euphonically treated plans, formed by the sound and the contrast. The basis for forming these three compositions is the "non-functional diatonics, deprived of tone relics, based on the centrist technique; however it is not an example of the experimental sonorism. While the basis for composing the contents remains the condensed, quantitatively limited thematics" (Szulakowska-Kulawik 2010: 131). Ascetic and restrained emotionality of *Trzy choraly eufoniczne* brings them in terms of character close to the neoclassicism. "The variegation of the course is enriched by the accentuation net, paused formed in *hoquetus*, broad treatment of *ostinato*, the effects of poly-choralism and dialogism, referring to the baroque motives in terms of the type of motorics alternatively used with the choral pattern" (Szulakowska-Kulawik 2010: 131).

In his next composition for two choirs, Koszewski returns to the construction assumptions used in 1960 in *Muzyka Fa–Re–Mi–Do–Si*, to the five-tone diatonic series. The basis for forming *La espero*, is a non-semitone five-tone es–ges–as–b–des, using a–c–d–e–g transposition. To decrease performance difficulties in two choirs, the composer uses the anhemitonic scale. The connection of sound of the two choirs is made by a 10-tone accord, consisting of the full series with transposition. "In terms of the text and construction, the composition is based on five verses, exempted from the hymn written by Ludwik Zamenhof in the Esperanto language (*La espero* = hope). In the first verse, both choirs expose the es–ges–as–b–des series, and in the verses 2–4, the first choir performs the transposed a–c–d–e–g series; in the last verse the second choir switches to the notes of the transposed series too" (Szulakowska-Kulawik 2010: 131). In addition to the previously known new performance measures, Koszewski includes here: characteristic vibrations, falsetto, scream and diversified harmonies, also those basing on the tone properties of the words derived from Esperanto. The score *La espero* sets high technical requirements for the choir, in certain fragments they are on the verge of the technical capabilities of the choir a cappella.

His cantata from 1966 for three mixed choirs a cappella entitled *Nicolo Copernico dedicatum* brings a performance apparatus that was even more developed. Koszewski based the composition textual layer on the Latin translation of the poem *W hołdzie Mikołajowi Kopernikowi* ("In the respect of Nicolaus Copernicus") by Jozef Ratajczak – his long-term coworker, a

poet and prose writer from Poznan. This poem is a poetic paraphrase of the Copernicus' thoughts presented in *De revolutionibus orbium caelestium*. Koszewski enhanced the textual layer with the names of certain heavenly bodies, planets, constellations and stars of the first magnitude known to Copernicus. If the three passages of the Ratajczak's poem determined the main composition part and stipulated the work emotional aura, then everything that pertained to the sound arrangement techniques was derived by the composer from the elements of Copernicus' astronomy and truths" (Markiewicz 1971: 12). Therefore, the form of the performance apparatus of the said composition was influenced by the elements of the Copernicus sky: the sun, the stars and the six planets known to Copernicus. The apparatus comprises of: choir a cappella divided into three groups – each consisting of six voices, while Koszewski divided the quantity of each voice depending on the astronomic meaning. Thus the larger choir represents the sun, and the soloist group is a symbol of planets. The arrangement of artists is of great significance, since they encircle the listeners, which causes stereophonic sound movement. This arrangement resembles the Sun planetary system. Three-dimensional movement of the sounds in this composition has greater significance than the melodics and harmonics, whereas the harmonic layer and the sequence of sounds are arranged by the diatonic seven-tone scale. The seven results from the Copernicus interest in the Pythagoras cosmogony.

The first movement of the composition represents the Copernicus' exaltation over the magnificence of the universe. Its music contents is performed by two choirs, where in the articulation the emphasis was put on exposing the scream, glissando, and the third choir lists and recites the star catalogue organised by appropriate selection of vowels. The second movement is a condensation of the principal theses of the Copernicus heliocentric theory. In this movement, Koszewski used the spatial arrangement of performers. "In the context of the long-held sound surfaces, in the soloist circle 'revolve' sounds divided into syllables merging into words in this spherical movement – acting as the symbol of the progressing movement. Further the text is recited in the octave jumps as the symbol of the rotating movement, finally the three choirs are divided into the contrasting patterns – which conveys the contrast of the sky and the earth" (Markiewicz 1971: 13). In addition to recitation of the heavenly bodies, where the word 'sun' (sol) takes the lead, the composer uses glissando courses and other sound constructions. The composition ends with exclamation of the three choirs on the text: "*Coelum – quid speciosus?*" It should be stressed once again, that in order for the entire musical content to reach the listeners, the condition of the spatial arrangement

of performers must be met. "Only then the polyphonics – which in the final part of the work has something from the Netherlander's technique and the Venetian School – will work by adding to it the third dimension – stereophonics" (Markiewicz 1971: 13).

The next step of Andrzej Koszewski in the direction of further instrumental treatment of the vocal group is his composition from 1979 entitled *Ad musicam*[6]. In the subtitle, the composer added, that the composition was designed for the "vocal orchestra". He based the textual layer on the commonly known Latin expressions, such as "*concinamus omnes*", "*canta mus omnes*", as well as on various syllable variations that allow to perform mellic lines, rhythm structures or harmonic arrangements in *mormorando*. Koszewski divided the performance apparatus into four groups: they are comprise of two choirs performing vocal parts, a whistling group and a rhythmic group – vocally performed.

Koszewski builds the composition's form through sequential compilation of the music material. At the beginning, through imitating the sound of trombones, the two choirs create a three-sound cluster (c–d–e), gradually expanding it to minor septime (a–g^1). The composer ends this fragment by the consonance of three major seconds. The development of this narration is interrupted by the quintet interventions of the whistling group. The next phase consists of showing canon variances, which will later become an important part of the composition[7]. The composer provided for the audience the involvement in the composition performance, which he explained in the exhaustive annex to the score. "In the favourable conditions, the conductor may propose the audience to get involved in the joint musical performance. It should consist of the audience singing a 2-voice canon. For this purpose, the conductor divides the auditorium into two mixed groups or one female and one male group. In the first case, the canon will be sang in unisono, and in the second case in the octave. The basis for recognising and remembering the words is the composition performed on stage, based on the melody composed by Koszewski to the Latin words *vivat*, *vivat musica*, *vivat*, *crescat*, *floret*. […]. The conductor demonstrates to the audience the sequence and

[6] The first performance took place on Jyly 12, 1980 in Warsaw at the ISM World's Congress. The composition was performed, as for most of Koszewski's works, by the Academic Choir of the University of Technology in Szczecin under direction of Jan Szyrocki.

[7] Koszewski used the same canon in the first movement of the cycle for the mixed choir a cappella *Cantemus omnes* composed in 1985.

the point of entrance of one of [...] the variances provided. The joint performance of the canon is taking place, where the choir on the stage adopts a supporting role. On the conductor's sign, the canon stops and the choir performs the coda or the final tacts of the composition" (mm. 282–289)[8].

Koszewski formulated the construction of the *Ad musicam* in the open form, allowing the conductor to shape each time a different interpretation of performance. The composition is characterised by great richness of vocal, rhythmic, percussive effects, imitating also the sound of various instruments (drums, trombones or tremolo imitating mandolin), rich articulation (*quasi pizzicato*), using bourdon quintet. In the said work, he achieved his artistic credo, which he mentioned in the previously cited article, where he said: "The Composer may not act passively, may not please the fancies of the choirs and conductors. He will then neither develop his workshop nor will contribute to the development of the Polish, not to mention the international choral output. He must demonstrate creative initiative" (Koszewski 1986b: 4).

Conclusions

The music of the second half of the 20th century was the scene of intersecting various artistic styles, schools and trends. The music became a territory, where significant changes in terms of the means of artistic expression occurred. The most significant changes took place on the grounds of harmonics, but also in terms of the forms, rythmics and the sound colouring. These changes pertained also to the choral music. All these transformations led to searching new sonic values. They can also be found in the Andrzej Koszewski's output. In his compositions he created individual stylistics.

The development of Andrzej Koszewski's composer workshop, in particular in the field of choral music, concerned many aspects. He stated that "Voice apparatus, as the basic instrument of the band's musical performance, has rich, inexhaustible para-vocal means, resulting from the apparatus construction. They include not only vocal resonators, but also the tongues and lips, components vested with great mobility and colouring features (they are also the source of artistic whisper). Therefore, the verbal text has a double value: in terms of the meaning and the sound. That is why I strive to treat the choir as the equal partner of the instrumental music, as the human voice orchestra" (Koszewski 1986b: 5). Such an artistic career path of Koszewski

[8] Annex to the score of the composition *Ad musicam*. Krakow: PWM, 1983, p. 28.

is evidenced by the compositions discussed in this paper. Andrzej Koszewski was developing his sonic language from the dur-moll systems through to twelve-tome material, aleatorism and through the use of various para vocal elements, in addition to singing, such as: whistle, speech, whisper, scream, recitation, glissando or using sonoristic qualities of the verbal text, from the simple music forms, which were the compositions of stanza folk songs, through to complex vocal forms (*Nicolao Copernico dedicatum*) or the open form (*Ad musicam*), from the simple, traditional 4-voice choir pattern through to compositions for two and three choirs for the vocal orchestra. Through these compositions he was developing the idea of the three-dimensional sound and poly-choralism. Due to their impressive and original music languages, his choral compositions are often used by both the Polish choirs as well as are incorporated into the repertoire of the European, American and other international choirs. His works are included as mandatory compositions in many choral contests in Poland and abroad, and they also accomplished rich discography.

Andžejs Koževskis – no kora līdz vokālam orķestrim (uz atsevišķu skaņdarbu analīzes pamata)

Marlēna Viņņicka

Kopsavilkums

Komponists, muzikologs un pedagogs Andžejs Koževskis dzimis 1923. gadā Poznaņā. Viņš ir viens no Polijas laikmetīgās kormūzikas autoriem. Lai arī komponistam 2013. gadā jau apritējuši 90 gadi, viņš turpina aktīvu radošo darbību. Koževska profesionālā ceļa izvēli noteica līdzdalība mācītāja Vaclava Geburovska vadītajā Poznaņas katedrāles korī, kurā viņš dziedāja pusaudža gados (1935–1939). Viņa komponista darbībā iezīmējas trīs periodi. Pirmie skaņdarbi tapuši 20. gadsimta 50. gados. Šajā periodā Koževska daiļradē liela loma ir tautas mūzikas iespaidam. 60. un 70. gados vērojamas nepārprotamas izmaiņas skaņurakstā: kormūzikā ienāk aleatorika, tiek izmantota runa, melorečitācija, čuksti, kliegšana, svilpošana, kā arī divpadsmitskaņu rinda kā harmoniskās struktūras pamats. Līdztekus mūzikas valodai mainās arī Koževska darbu atskaņotājsastāvs: no tradicionāla četrbalsīga kora (soprāni, alti, tenori, basi) uz kompozīcijām diviem (*Trīs eifoniskie korāļi*) vai pat trim koriem (*Nicolo Copernico dedicatum*). Turpmāko radošo meklējumu gaitā Koževskis, raksturojot savas mūzikas atskaņotājsastāvu, atsakās no jēdziena *koris* un aizstāja to ar terminu *vokāls orķestris* (*Ad musicam*).

Rakstā ir vispusīgi analizēti vairāki skaņdarbi, kas pārstāv Andžeja Koževska plašo radošo mantojumu. Šie skaņdarbi atspoguļo garo ceļu, ko veicis autors virzībā no vienkārša, tradicionāla četrbalsīga kora uz kompozīcijām diviem vai trim koriem un vokālam orķestrim.

Atslēgvārdi: Andžejs Koževskis, poļu kormūzika, koru veidi, skaņu materiāls, vokāls orķestris.

References

Jędraszko, Czesław (1970). *Łacina na co dzień*. Warszawa: Nasz Księgarnia

Kopaliński, Władysław (1996). *Podręczny słownik wyrazów obcych*. Warszawa: Wiedza Powszechna

Koszewski, Andrzej (1956). *Suita kaszubska* [score]. Kraków: PWM

Koszewski, Andrzej (1962). *Muzyka FA-RE-MI-DO-SI* [score]. Kraków: PWM

Koszewski, Andrzej (1970). *Nicolao Copernico dedicatum* [score]. Kraków: PWM

Koszewski, Andrzej (1974). *Ba-No-Sche-Ro* [score]. Kraków: PWM

Koszewski, Andrzej (1983). *Ad musicam* [score]. Kraków: PWM

Koszewski, Andrzej (1986a). *Trzy chorały eufoniczne* na dwa chóry mieszane [score]. Kraków: PWM

Koszewski, Andrzej (1986b). Traktuje chor jako orkiestre glosow ludzkich. Z Andrzejem Koszewskim rozmawia Romuald Polczynski. *Ruch Muzyczny* 8

Markiewicz, Leon (1971). NICOLAO COPERNICO DEDICATUM Andrzeja Koszewskiego. *Ruch Muzyczny* 18, s. 12–13

Mazur, Krzysztof Antoni (1965). *La espero* Andrzeja Koszewskiego. *Ruch Muzyczny* 24, s. 7

Podhajska Anna (1978). *Suita kaszubska* Andrzeja Koszewskiego. *Marynistyka w muzyce*: Prace Specjalne, 15. Gdańsk: Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna, s. 65–96

Szulakowska-Kulawik Jolanta (2010). Dzieło Józefa Świdra na tle polskiej chóralnej twórczości XX wieku – constans idei romantycznej. *Sacrum i profanum w muzyce wokalnej i instrumentalnej*. Red. Marlena Pietrzykowska i Grzegorz Rubin. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, s. 131

Zieliński Tadeusz Andrzej (1972). *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*. Warszawa: COMUK

Современная хоровая фактура: новое и традиционное (на материале произведения *Рождение крыла* Дмитрия Смирнова)

Mag. art. **Ольга Дубатовская**
аспирант Белорусской государственной академии музыки

Фактура как одна из систем музыкального языка есть целостность, объединяющая выразительные средства музыкального языка и обеспечивающая их синтез. В ней находят свое материальное выражение все закономерности, в соответствии с которыми формируется музыкальный текст. Обладая мощным смыслотворческим и стилеобразующим потенциалом, фактура апеллирует как к фиксированным, константным элементам нотного текста, таким как мелодика (включающая в себя звуковысотность и ритм) и гармония, так и к нефиксируемым, вариантным, не имеющим точной меры – агогике, динамике, тембру, артикуляции и др., которые вместе участвуют в создании художественного образа. Однако, как справедливо отмечает Евгений Назайкинский, при всем их многообразии и видимой несопоставимости, практически все компоненты обнаруживают «точки соприкосновения» с аналитическими категориями горизонтали и вертикали, – если не в «статическом» состоянии (при оценке их свойств), то в тех качествах, которые обнаруживаются в процессе их развития (Назайкинский 1982: 67).

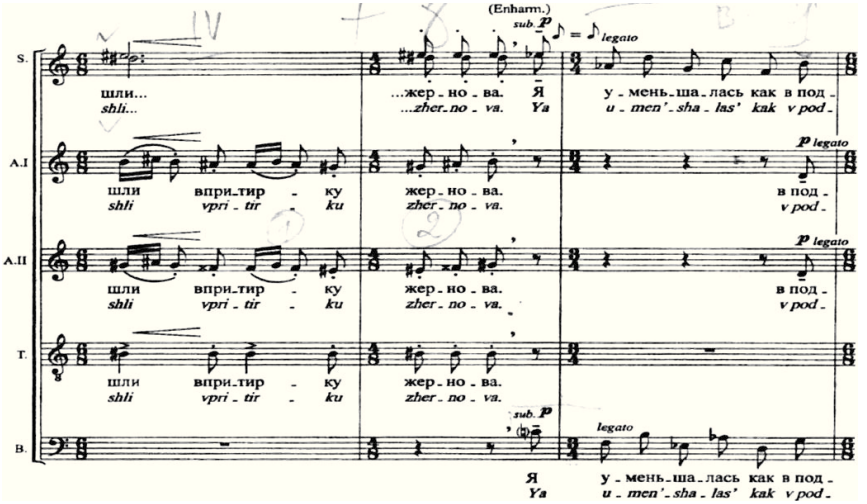
Точка зрения ученого во многом совпадает с мнением другого маститого русского теоретика музыки – Юрия Тюлина. «Для анализа звуковой ткани,» писал он, «этот принцип координат не следует принимать внешне, как прямолинейные (вертикальный и горизонтальный) разрезы звуковой ткани. В аналитическом плане эти координаты надо понимать как вертикальный и горизонтальный аспекты, определяющие области возникновения тех или иных элементов звуковой ткани. В таком понимании они приобретают ценность логической абстракции, обобщающей реальные явления» (Тюлин 1976: 103).

В центре нашего исследования фактурный анализ произведения *Рождение крыла* Дмитрия Смирнова из одноименного концерта для хора без сопровождения, в котором фактура представлена как сложное синтезированное явление, включившее в себя новаторские и традиционные принципы и приёмы образования хоровой ткани. Здесь также выявля-

ются различные аспекты хоровой фактуры, одним из которых является мелодический, которому в нашей статье будет уделено особое внимание.

Музыка хора богата тонкими оттенками настроений, пластична по форме. Основная особенность развития в хоре заключается в непрерывном варьировании. Переходы между разделами осуществляются незаметно, благодаря чему достигается текучесть процесса становления. Фактурное решение целого содержит элементы гомофонии, полифонии и гетерофонии. Каждый новый элемент темы вступает незаметно и в определенной степени подготовлен предшествующим материалом. Разделы формы объединяются либо общностью движения, либо непрерывным развитием одной и той же фактурной фигуры. Ощущению спаянности в немалой степени способствуют выдержанные долгие звуки в разных голосах или повторяющиеся басы, играющие большую формообразующую роль. Характерно противопоставление фонически-контрастных видов фактуры – монолинейного, имитационного и хорального (аккордового, ленточного) – довольно традиционно, как и наличие чистых тембров, консонирующих аккордов в хроматическом окружении. Рассмотрение фактуры хора Смирнова целесообразнее начать с анализа функциональных и плотностных качеств звуковой ткани. Эти фундаментальные свойства фактуры в значительной степени определяются складом – «глубинным принципом организации музыкальной ткани» (Назайкинский 1982: 44) – и деятельно участвуют в создании художественного результата. Впечатление ясности, организованности, спокойствия (впечатление, которое явится важной составной частью многослойного образа) во многом зависит от того, как четко, ясно разделены фактурные функции. Распределяют между собою материал первого раздела темы две функции – рельеф (темы) и фон. В ходе развития материала общее впечатление усложняется, возникают отклонения от последовательно проводимого основного принципа. Так, постепенно уплотняющаяся ткань не выделяет новых функциональных уровней: тема и фон подчиняют своим задачам практически все новообразования. Разделы, в которых партии обмениваются функциональными «ролями», вносят элемент разнообразия, но, благодаря сохранению количества и значения функций, ощущение устойчивости, «регулярности» музыкальной структуры остается неизменным. Стремление же к слиянию пластов, возникновение аккордового фонического эффекта (созданию которого помогает регистровое разнообразие, окрашивающее гармонически определенные голоса в разделе С) отражает процесс постепенного сжатия ткани в вертикальные комплексы. Здесь отметим двойственную направленность, противоречивость в складе

фактурных явлений – при кажущейся простоте и однозначности очевидно уплотнение ткани, совмещая фактурные функции. Весьма последовательны также изменения плотности в изложении темы: от двухголосия экспонирования темы до пятизвучий в первой каденции (8 т.).

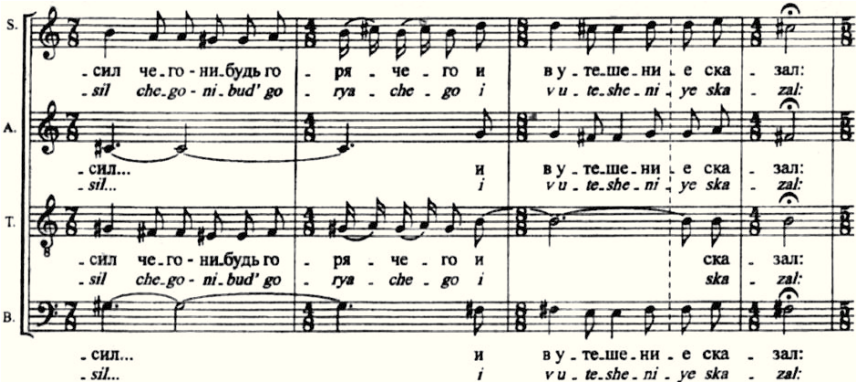


Пример 1. **Процесс изменения плотности хоровой фактуры в изложении темы**

Характерно, что при увеличении плотности «вертикальное» начало проникает в ткань весьма осторожно, как бы внедряясь в саму сердцевину явлений «горизонтальной» природы. Показательны в этом отношении секстовые и октавные удвоения темы, подчиненные по существу горизонтальной логике развития, трезвучия, выделенные в отдельный пласт, но поддерживающие линию – тему. Средством повышения плотности становится и все более частое появление «звучащих точек» на метрических долях такта, постепенное уменьшение числа выдержанных звуков. Если в тактах 1–8 функции легко различимы, тема четко отделена от фона, то в тактах 17–20 фон уже сжат в аккорды, тема возникает поочередно в обоих пластах, разделенных регистрово, а в тактах 24–27 происходит окончательное завершение процесса: различий функций больше нет, ткань слита в однородные вертикальные звукокомплексы.

Несмотря на кажущуюся регистровую пестроту, движение объединено большой цельностью, постоянно возрастающим напряжением. Мо-

менты регистровых смен логически обоснованы, кульминационные моменты обеспечены поддержкой нерегистровых средств. Так, появление темы в высоком регистре вызывает к жизни удвоение, опору темы на трезвучия – средства некоторого тембрового смягчения, которые помогают избежать излишней резкости. С другой стороны, «перелом» в движении регистров, наступивший в 28 такте, не снимает напряжения, так как именно здесь вступает в действие активнейший фактурный прием – гетерофония. В целом, овладение более широким диапазоном происходит постепенно, с отступлениями в уже освоенные области. Новый уровень всегда тщательно готовится, причем в подготовке принимают участие разные группы средств. Важным здесь оказывается функциональное деление ткани: перемещение темы и сопровождающего голоса в разные регистровые поля связано с постепенным раздвижением регистровых рамок. Утверждение второй октавы основательно и неспешно: с 4 по 16 такт она – основной уровень существования темы. Вторая октава в третьем разделе темы готовится динамическим нарастанием долго и напряженно, словно преодолевая сопротивление. Появившаяся соль[2] – вершинный уровень темы – окрашивает ее столь ярко, что она прерывается, уравновешиваясь нисходящей квинтой в басовом регистре (т. 23). Басовый голос, заполнявший до сих пор малую октаву, утверждается в ней окончательно. Но вершина не может быть взята вне преодоления, и, видимо, поэтому движение, направлявшееся прежде вверх, резко разворачивается вниз – достигает уровня первой октавы, чтобы оттуда снова начать уже окончательный штурм регистровой вершины в кульминации второго раздела (т. 31).



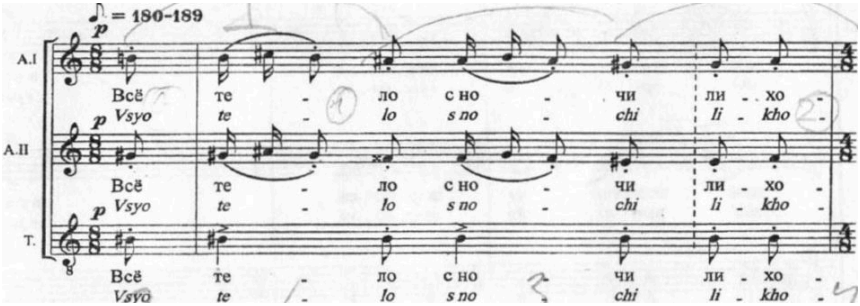
Пример 2. **Кульминация второго раздела**

Регистровое разнообразие в оформлении темы, способы использования регистров – это, на наш взгляд, один из методов воплощения принципа «горизонтальности» в развитии материала. В этом смысле важна последовательность регистровых изменений, их зависимость от «горизонтальной» логики продвижения темы, их роль в осуществлении вариационности как способа становления музыкального образа (одна из примет вариационной границы – смена регистра). Вместе с тем подчинение регистрового плана внутренней логике развития не лишает его функций красочных и изобразительных: достаточно вспомнить появление наиболее ярких элементов темы в аккордовом складе (тт. 18 и 25), что является тембровой реминисценцией первого проведения темы, почти зримо раздвигающей «регистровое поле» в последнем проведении тематических интонаций. Смена фактуры в хоре происходит, как правило, на границах частей, что во многом определяет формообразующее значение фактуры. Каждый новый тематический материал вступает незаметно и в определенной степени подготовлен предшествующим развитием. Разделы формы объединяются либо общностью движения, либо непрерывным развитием одной и той же фактурной фигуры. Ощущению спаянности в немалой степени способствуют выдержанные долгие звуки в разных голосах или повторяющиеся басы, играющие большую формообразующую роль. Движение голосов в разделах, изложенных в гомофонно-гармоническом складе, подчинено смене гармонии. Мелодические линии каждой хоровой партии взаимосвязаны логикой функциональных отношений. Здесь все голоса различаются по своему значению. Так, главный (или мелодический) голос противопоставляется басовому и гармоническим голосам. При этом главным голосом выступает любой из четырех хоровых голосов. Таким образом, средства повышения плотности в хоре разнообразны и служат целям создания конкретного эмоционального настроения и эстетического результата в целом. В фактуре хора обнаруживаются и элементы инструментального мышления. Выражением инструментализма выступают смешение тембра (А1=А2) и неуравновешенное звучание унисона, которое возникает в результате неравенства тесситуры: альт – в среднем и низком регистре – «забивается» тенором в наиболее высоком регистре (пример 1). Разнообразные фактурные компоненты в своем взаимодействии уточняют меру и качественные свойства всех компонентов, тем самым оказывая влияние на окончательный результат.

Для рассмотрения фактурной ситуации хора остановимся на одновременном развертывании нескольких «расслаивающихся» фактурных линий, с целью определения их места в музыкально-смысловом целом.

Важнейшим компонентом фактуры, позволяющим получить представление о принципах ее строения, является мелодический аспект, к которому применимы конкретные принципы структурирования.

Выразительная мелодия хора совмещает в себе «вокальную» плавность и широту дыхания с декламационными, остроэкспрессивными интонациями малой сексты и тритона. Линия темы (речь все еще идет о первом проведении) раскрывает еще более сложные «подтексты», вступая во взаимодействие с линией фона. Мелодия обладает довольно определенными жанровыми признаками: короткие ниспадающие и многократно повторяемые попевки, прерывистое мотивное «дыхание», обилие секундовых интонаций – все это указывает на характерные приметы плачей, причитаний. Отношения между темой и фоном напоминают отношения между *cantus firmus* и мелодическими мотивами: смысл основного напева расшифровывается и дополняется выразительным педализирующим голосом. В мелодии изначально формируется интонационный диссонанс, который определяет звуковысотный профиль формы. На микроскопическом, по существу, временном пространстве (равном одной четверти) возникает диссонантный «сгусток», в который входят си, си-диез и до-диез, участвующий в опевании тематического си. Напряженность этого момента подчеркивается ремаркой *piano* и интонационным решением: интонация «плача» содержит скрытое диссонирование в одноголосии темы, которое затем усиливается перекрестными диссонансами между темой и фоном. Кроме диссонансов-дополнений, встречаются диссонансы-напоминания, когда, например, горизонтальный диссонанс темы (си-ля-диез, т. 1) отражается в дублировке, трансформируясь в почти совпадающий по времени диссонанс между мелодией и фоном.



Пример 3. **Диссонанс между мелодией и фоном**

С самого начала движение мелодической линии происходит поступенно в нисходящем направлении, повторяясь четыре раза и образуя, тем самым, структурную формулу остинато на протяжении всего первого раздела формы (А). Мягко колеблющиеся интонации, чередование шестнадцатых и восьмых длительностей, почти не изменяющийся диапазон – все составляет лирический образ печали и грусти. Фактурное развитие мелодии проявляет себя во взаимодействии с педальным голосом, создающим чрезвычайно напряженную диссонантность: си–до-диез–си-диез (тт. 1–8). Не сразу начинаешь замечать нечто мелодическое в этой подчеркнутой фоновой однородности: смутно, почти бессознательно восприятие выделяет из нее линию, которая, как выясняется, обладает качествами самостоятельного мелодического построения. Если вычленить эту линию из фона, обозначить лигами ее звенья-мотивы и несколько изменить ориентацию относительно тактовых черт, то значение скрытого голоса станет совершенно явственным. Особую цельность и законченность обнаруженной мелодии придают ее бесспорная гармоническая определенность и «закругленность» строения.

Так, в постоянных противоречиях мелодических движений, с использованием сложных, перекрестных горизонтальных связей между звуками, с постоянным напряженным диссонированием наиболее значительных интонаций происходит становление двуслойной ткани. Внешняя, видимая ее плоскость скрывает, как обнаруживается в ходе анализа, внутреннюю смысловую перспективу. В последующем развитии линеарный, мелодический аспект фактуры сменяется аккордовым, в основе которого лежит интонационность главной темы. Если в первых двух разделах темы подчеркнута роль терцовости в изложении мелодии, секундовости во взаимодействии мелодической линии и фонового пласта, то

в третьем разделе мелодический аспект формы уступает место вертикали. Здесь значительно возрастает роль «вертикальных» диссонансов: встречаются многочисленные диссонирующие совпадения звуков темы и фона, моменты политональных наложений (пример 2) и одновременно – мажорные трезвучия, *continuo* фона. Все это создает сложную фактурную ситуацию, завершающуюся в последних тактах темы квартаккордом, охватывающим разные регистры и звучащим напряженно и вопросительно, с предыханием на фермате (пример 2).

Особую цельность и законченность мелодической линии придают ее интонационная конкретность и четкость строения. По существу весь первый раздел состоит из трех мотивов, которые образуют вогнутую линию в диапазоне малой терции: си–соль-диез–си. С введением сопрано (ре-диез, т. 4) диапазон расширяется и мелодическая линия «уходит» в середину фактуры, вступая во взаимодействие с фоном – протянутым на несколько тактов унисоном. Во втором разделе темы мелодический профиль резко меняется: здесь устанавливается «ломаное» движение по тритонам и квинтам, которые сначала идут вниз, а после упора в плавный и устойчивый мелодический ход (тт. 10–11) – вверх.

Особенностью развития мелодического аспекта фактуры является расширение диапазона: верхний голос дублируется в терцию басом в малой октаве. Расширение регистровых границ сказывается не только на изменении тембровых красок, но и на амплитуде мелодического движения, где большую свободу приобретают те интонационные формулы, которые несут в себе активное, действенное начало. Так, в вариационном проведении второй темы (тт. 13–14) «ломаный мотив», охватывая все голоса фактуры, излагается имитационно, что является мощным конденсатором напряжения. Между тем в кульминационной зоне и волевые интонации, и интонации плача функционально сближаются, будучи оформленными в единое аккордовое целое. Здесь (тт. 22–31) звуковая линия еще более многомерна и объемна, что составляет психологическую полноту образа – сочетание сдержанности и скорби, начала волевого, активного и страдательного, пассивного, объективного и субъективного. В строении утолщенной в малую терцию мелодической линии есть вся история мотивов: интонации плача, унисон в квинту, активное уступчивое движение вверх и резкий скачок с остановкой на вводном тоне. В выполнении кульминации отчетливо прослеживаются две тенденции: с одной стороны, волевые интонации, усиленные выпрямленным ритмом (восходящее поступенное движение и восходящая направлен-

ность мотивов, использование ходов по ступеням гаммы), настойчивое, хотя и затрудненное движение к вершине (соль–ре–до-диез) и попытка удержаться на нем – отражение активного, действенного начала. С другой же стороны, завоеванные вершины остаются таковыми сравнительно недолго (1 такт), после чего следует новая попытка их достижения. В фактурном рисунке здесь очевидны те же проявления активного, волевого начала: кульминация достигается еще раз, но с завоеванием меньшей высоты, которая четко корреспондирует с первой кульминационной точкой. В итоге образуется кульминационная зона, подчеркивающая эмоциональное напряжение, психологическую драму.

На основе проведённого исследования фактура представляется как сложное синтезированное явление, включившее в себя новаторские и традиционные принципы и приёмы образования хоровой ткани. Характерной чертой является преломление ранее известных фактурных компонентов и их функциональных связей с новыми идеями, которые непосредственно связанны с обогащением современной гармонии, расширением регистровых рамок, новаторским отношением к тембризации хоровой ткани. Отметим некоторые их них:

- при сохранении количества и значения функций голосов партии интенсивно обмениваются функциональными «ролями», что привносит момент фактурной неустойчивости;
- огромное влияние на фактурное решение имеет функциональное деление ткани. Происходит перемещение темы и сопровождающего голоса в разные регистровые поля, что связано с постепенным раздвижением регистровых рамок;
- тезе всех параметров хоровой ткани, но и единичных её компонентах (выдержанные звуки, остинато);
- мелодия, обладающая определёнными традиционными жанровыми признаками, в основе имеет диссонансный контекст.

Contemporary Choral Texture: Modern and Traditional (on the Basis of the Composition *Birth of Wing* by Dmitri Smirnov)

Olga Dubatovskaya

Summary

A texture as one of the music language systems is the completeness joining musical expressive means and providing their synthesis. All laws according to which the musical text is created find their manifestation in the texture. The musical texture possesses a powerful sense-creative and style-forming potential. It appeals as to the fixed, constant elements of a musical text, or the coordinates of the sound tissue – melodies (including the pitch and the rhythm) and harmony, as well as to the unfixed, variable elements, which have no accurate measures – agogics, dynamics, timbre, articulation, etc. All of them are involved in the creation of an artistic image.

At the end of the 20th century, the role of the variable textural elements in choral music acquired a new context. On the one hand, updating the free dissonance and rhythmic freedom, the semantization of timbre, register, dynamics, agogics, and articulation determined the renovation and expansion of texture thesaurus. On the other hand, a character of functional relationships of textural components with new ideas got new forms.

For example, the sonorous formation in the choir, being by definition a background, began to perform the function of a voice and relief. Whereas the voice, pronouncing the melodic line and placed in the soprano or the alto, was often performing as a background. New ways of textured solutions are presented in a number of choral works by *György* Ligeti, Krzysztof Penderecki, Alfred Schnittke, Vyacheslav Kuznecov. In this paper, *a cappella* choir *Birth of Wing* by Dmitri Smirnov from his choir concert with the same title has been chosen as an analytical object. The composition is remarkable for the combination of the traditional textural assets, such as melodic relief, chord way of statement, accent meter and so on, and of the non-traditional, new assets, related to the change of the functions of textural elements, the harmonic content of the texture, fluid and unstable chronos and so on. However, the texture of the chorus in this composition retains the essential function of an effective force in the formation of a complex and multi-faceted way. This is arising in the nature and the dynamics of its transformation and in the ways of organization of the sound tissue. To identify the textured structuration features of the composition we examine the parameter of its density, the multiple deployment steps, 'stratified' textural lines. We also consider

the system of operation and the dynamic deployment of such an important component of musical integrity as the melodic aspect of texture.

Based on the analysis presented in the paper, we can conclude that the texture is the synthesized complex phenomenon, which includes the innovative and the traditional principles and techniques of formation of choral tissue. Some of its characteristic features should be singled out:

- choral parts intensively exchange their functional 'roles' at the retaining number and functional sense of voices. It brings the possibility of textured instability;
- functional division of the musical tissue has great influence on the functional textured division. The theme and the accompanying voices are moving in different fields of the register. This is associated with a gradual extension of the register frames;
- the formative properties of the texture appear not only in the synthesis of all the parameters of the choral tissue, but also in its specific components (sustained sounds, ostinato);
- the melody, which possesses some traditional genre characteristics, is based on the dissonant context.

Литература

Назайкинский, Евгений (1982). *Логика музыкальной композиции.* Москва: Музыка

Тюлин, Юрий (1976). *Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации.* Москва: Музыка

Мессы Кристины Василяускайте: традиция в современности

Dr. art. **Дануте Калавинскайте**
Доцент Литовской академии музыки и театра

Введение

Месса как жанр в творчестве литовских профессиональных композиторов возродилась во время движения независимости, возглавляемого *Саюдисом* к концу 1980-х годов. За более чем 25-летие (1987–2013) было создано свыше 60 циклов разного объёма, а также несколько десятков одиночных частей. Среди циклов – несколько реквиемов, мессы в честь Пресвятой Девы Марии, Св. Цецилии, Казимира и других святых, мессы на праздник Рождества, Божьего Милосердия, Святого Духа и т. п. Имеются и экспериментальные мессы, и мессы в старинном стиле (например, *Григорианские мессы* № 1–7, 1993, Алвида Ремесы). Однако почти половина композиций этого жанра – циклы небольшого объёма: из-за прерванной традиции церковного творчества лишь некоторые современные литовские композиторы сумели создать мессы, пригодные для католического обряда. Более успешно в этой сфере работают хоровые дирижёры, которые, к сожалению, не обладают специфическими навыками композиции.

Кристина Василяускайте – одна из немногих композиторов профессионалов, духовное искусство которых функционально. Она создала четыре цикла месс: *Missa brevis in honorem beatae Mariae Virginis* (1992) для хора *a cappella*, *Рождественскую мессу* (1995) и *Мессу в честь Св. Цецилии* (2000) для хора с органом, а также *Missa de Angelis* (2006) для детского хора. Мессы Василяускайте являются популярными в католических храмах Литвы, а выработанными ею композиционными методами могли бы воспользоваться и другие музыканты (органисты, хоровые дирижёры), желающие писать музыку для богослужения, но не имеющие специального образования и навыков композиции.

Цель данной статьи: анализ циклов (и отдельных частей) месс Кристины Василяускайте – выявление принципов формообразования этого жанра и его музыкальной риторики.

Ключевые слова: Кристина Василяускайте, Литва, церковная музыка, современные композиторы, традиция, Католическая церковь, цикл мессы, краткая месса (*missa brevis*), ординарий, музыкальный язык.

Мессы литовских композиторов

Как уже было упомянуто, творчество церковных жанров, среди них – и мессы, в Литве возродилось с рубежа 1980-х / 1990-х годов, после 50-летия советской атеистической оккупации[1]. В мессах современных литовских композиторов доминирует латинский язык и тип краткой мессы (*missa brevis*), который стал популярным из-за небольшого объёма композиции, возможности сократить канонический текст, свободы выбора частей, а также невысоких художественных и профессиональных претензий[2].

Некоторые циклы носят концертный (не литургический) характер – среди них и четыре реквиемы (таблица 1).

Таблица 1.

Концертные (нелитургические) циклы месс литовских композиторов

Requiem (1989) Видмантаса Бартулиса (*Vidmantas Bartulis*)
Missa L'homme armé (1991) Ремигиюса Меркелиса (*Remigijus Merkelys*)
Missa brevis In Honor of Lady of Loretto (1992) Лаймутиса Вилкончуса (*Laimutis Vilkončius*)
Requiem (1992) Витаутаса В. Баркаускаса (*Vytautas V. Barkauskas*)
Missa in musica (1993) Феликсаса Байораса (*Feliksas Bajoras*)
Requiem in memoriam Stasys Lozoraitis (1995) Освалдаса Балакаускаса (*Osvaldas Balakauskas*)
Requiem (1999) Ремигиюса Шилейки (*Remigijus Šileika*)
Jubiliejinės Šv. Mišios (2005) Алвидаса Ремесы (*Alvidas Remesa*)
Missa misericordiae (2008) Альгирдаса Мартинайтиса (*Algirdas Martinaitis*)

[1] Более обширный обзор церковной музыки современных литовских композиторов см.: Калавинскайте, Дануте (2011). Церковные (католические) жанры в современном творчестве композиторов Литвы. *Музыкальная наука на постсоветском пространстве – международная интернет конференция*. Российская академия музыки имени Гнесиных. http://2011.gnesinstudy.ru/page/kalavinskaite_doklad.html [просмотр 1 февраля 2015]. Список месс литовских композиторов см.: Kalavinskaitė, Danutė (2011). Bažnytiniai žanrai šiuolaikinėje lietuvių kūryboje: tarp bažnytinės muzikos paveldo ir atnaujintos liturgijos poreikių. *Lietuvos muzikologija* 12, p. 82–84.

[2] Так как уже в Ренессансе краткой мессой (*missa brevis*) назывались циклы разных структур (состоящие из 3–5 частей, нередко с сокращённым текстом частей *Gloria* и *Credo*), общей чертой которых было лишь лаконичность, то в

Часть месс – экспериментальные, строение церковного жанра служит для них только как форма (таблица 2).

Таблица 2.

Экспериментальные, модифицированные циклы месс литовских композиторов

Missa di poveri (1991) Дарюса Лапинскаса (*Darius Lapinskas*)
Missa in musica (1993) Феликсаса Байораса (*Feliksas Bajoras*)
Missa op. 222 (1993) Йонаса Тамулёниса (*Jonas Tamulionis*)
Missa catacumbae (1994) Гедрюса Купрявичюса (*Giedrius Kuprevičius*)
Missa super-brevis (1995) Гедрюса Купрявичюса
Missa brevis et solemnis (1997) Линаса Балчюнаса (*Linas Balčiūnas*)
Rekostrukcija-Requiem (1998) Гинтараса Содейки (*Gintaras Sodeika*)
Messa da camera (1998) Викторас Минётаса (*Viktoras Miniotas*)
Missa africana (2005) Йонаса Тамулёниса
Missa lituana (2012) Линаса Римшы (*Linas Rimša*)
Summa (Gyvulių mišios) (2012) Альгирдаса Мартинайтиса (*Algirdas Martinaitis*)

Это циклы, имеющие дополнительные части или фрагменты неканонического текста, а также модифицированные циклы, в которых канонический текст использован индивидуально (мессы Феликсаса Байораса, Виктора Минётаса, Гинтараса Содейки, Ионаса Тамулёниса). Среди этих месс есть и светские, и наполовину языческие, а также циклы неясного содержания и назначения – например, *Missa di poveri* Дарюса Лапинскаса, *Missa lituana* Линаса Римшы (в обеих рядом с литургическими присутствуют и слова литовских народных песен), *Messa da camera* («светская» или «камерная» месса) Виктора Минётаса[3]. Взаимоисключающими именами прилагательными свою мессу назвал Линас Балчюнас (*Missa*

эпохе барокко чаще всего так называли цикл *Kyrie–Gloria* («лютеранская месса»), гораздо реже – цикл из 4–5 кратких частей. Сегодня краткой мессой можем называть всякие циклы полного или неполного ординария небольшого объёма для хора *a cappella*, хора (или голоса) с сопровождением органа. Латинский язык, тип краткой мессы, свободная трактовка текста характерны и для современных композиций этого жанра в Польше, Германии, Австрии (см. Dąbek 1996: 17–39; Liebrand 2003: 83–94).

[3] Аналогичное творчество «светских месс» можно найти и в других странах: *Missa profana* Хайнца Вернера Циммермана (*Heinz Werner Zimmermann*, 1975), *Missa profana* Рышарда Буковского (*Ryszard Bukowski*, 1978), *Missa pagana* Ежа Бауера (*Jerzy Bauer*, 1988) и т. п.

brevis et solemnis), в *Missa* op. 222 Ионаса Тамулёниса кроется внутреннее противоречие, невозможное в литургии (часть *Gloria* принадлежит праздничной мессе, но текст *Agnus Dei* – траурный: «*dona eis requiem*»), а Гедрюс Купрявичюс (*Missa super-brevis*) попробовал мессу – ориентированный в вечность *cantus magnus* – редуцировать до отзыва на сегодняшний «у меня нет времени»[4].

Почти 40 циклов (среди которых доминируют хоровые праздничные *missa brevis*, имеющие *Gloria*; таблица 3) словно предназначены для богослужения, но половина из них – как одночастные, так и в нескольких частях – не соответствуют требованиям литургического текста (его нельзя сокращать, парафразировать, менять фрагменты местами, музыкально развивать в не свойственной ему форме), части некоторых циклов идут без перерыва (что в богослужении невозможно)[5]. Очевидно, что многим композиторам не хватало знания реформированного обряда и христианской веры.

Таблица 3.

Избранные мессы литургического назначения

Байорас Феликсас (*Bajoras Feliksas*): *Mišių giesmės* (1989), *Vaikų mišios* (1991), *Introductio et missa brevis* (1996)
Бартулис Видмантас (*Bartulis Vidmantas*): *Missa brevis* (1987)
Бружайте Зита (*Bružaitė Zita*): *Missa brevis* (1998–2004)
Качинскас Йеронимас (*Kačinskas Jeronimas*): *Missa brevis „Šventosios Dvasios garbei“* (1995), *Missa brevis „Švč. Jėzaus Širdies garbei“* (1996), *Mišios Visų Šventųjų garbei* (2002)
Лопас Вакарис (*Lopas Vakaris*): *Missa brevis* (1992)
Раудониките Даля (*Raudonikytė Dalia*): *Missa brevis* (1992)
Ремеса Алвидас (*Remesa Alvidas*): *Trejos šv. Mišios vaikams* (1990), *Missa brevis* (1990), *Mišios Švč. Mergelės Nekalto Prasidėjimo garbei* (1991), *Grigalinės mišios* Nr. 1–7 (1993), *Missa de angelis* (1994)
Вайткявичюс Микас (*Vaitkevičius Mikas*): *Mišios Šv. Kazimiero garbei* (2002)
Василяускайте Кристина (*Vasiliauskaitė Kristina*): *Missa brevis in honorem beatae Mariae Virginis* (1992), *Kalėdų mišios* (1995), *Mišios Šv. Cecilijos garbei* (2000–2003), *Missa de Angelis* (2006)

[4] Текст частей его мессы состоит только из начальных слов (т. е. *Kyrie eleison*, *Gloria in excelsis*, *Credo unum Patrem*, *S-a-n-c-t-u-s*, *Benedictus*, *Agnus Dei*).

[5] Кроме того, хоровое исполнение полного ординария само собой вызывает сомнения в пригодности таких композиций в церкви. По инструкциям Церкви

Каноны богослужения ограничивают творческую свободу, поэтому литургические мессы в Литве более успешно сочиняли (и сочиняют) хоровые дирижёры, руководители церковных хоров[6]. Они лучше других видят и потребность в новом церковном творчестве, и требования литургии, но не имеют специального образования, чтобы найти оригинальное, художественное композиционное решение.

Церковное творчество Кристины Василяускайте

Кристина Василяускайте как композитор занимает особое положение. В отличии от хоровых дирижёров, она училась композиции[7]; в отличии от своих коллег композиторов, она сочиняет исключительно музыку для детей и церковные (т. е. вокальные) произведения[8]. Так что её творчество большей частью программное – образное, задушевное и / или сопряжённое со словами, с их содержанием. Василяускайте с малых лет веровала в Бога, поэтому она хорошо знакома с церковной литургией и с её художественными нуждами, но не связана непосредственно с работой в Католической церкви[9].

(инструкция 1967 года *Musicam sacram*, Устав Римского миссала *Institutio Generalis Missalis Romani*, [2]1975, пункты 24–56), хор может петь *Gloria*, а по вопросу возможности ему одному исполнить *Kyrie*, *Sanctus* и *Agnus Dei* (исполнением которых хор, по регламенту, как бы обязан делиться с общиной) дебаты литургистов, музыкантов и теологов не прекращаются по сей день. *Institutio Generalis Missalis Romani* (Устав Римского миссала, 1975). См.: *Adoremus Bulletin. Musicam sacram. Instruction on Music in the Liturgy*. http://www.adoremus.org/MusicamSacram.html, а также: *Adoremus Bulletin. General Instruction of the Roman Missal*. http://www.adoremus.org/GIRM(music).html [просмотр 1 февраля 2015]

[6] Например, Пранцишкус Бейнарис (*Pranciškus Beinaris*), Пранас Слижис (*Pranas Sližys*), Гедиминас Пурлис (*Gediminas Purlys*), Леонидас Абарис (*Leonidas Abaris*).

[7] Её педагогом был профессор Эдуардас Балсис (*Eduardas Balsys*).

[8] Список главных церковных произведений Кристины Василяускайте см.: Калавинскайте, 2014: 255; все произведения – на сайте Союза композиторов Литвы: *Kristina Vasiliauskaitė*. http://www.mic.lt/en/persons/info/vasiliauskaite [просмотр 1 февраля 2015]. Для анализа месс автор статьи пользовалась изданиями и рукописями, имеющимися в фондах Центра информации и издания музыки (*Muzikos informacijos ir leidybos centras* – MILC) при Союзе композиторов Литвы. См. *Kristina Vasiliauskaitė. Library*. http://www.mic.lt/en/classical/persons/library/139/print%20. [просмотр 1 февраля 2015].

[9] О детстве и мировосприятии композитора см. в статье *Гимн солнца: церковное творчество Кристины Василяускайте* (Калавинскайте 2014: 257–258). Брат

Таблица 4.

Мессы и отдельные части ординария в музыке Кристины Василяускайте

Год соч.	Название произведения	Инструментовка, длительность
2012	*Garbė Dievui aukštybėse* Слава в вышних Богу	для детского хора и ф-но [ssaa-pf], 2'30 мин.
2006	*Missa de Angelis* Месса *De Angelis*	для детского хора и органа / ф-но [sa-org / pf]
2003	*Mišios Šv. Cecilijos garbei*	для хора *a cappella* [satb], 15 мин.
2001	*Mišios Šv. Cecilijos garbei*	для женского / детского или мужского хора и органа [ssaa(ttbb)-org], 15 мин.
2000	*Mišios Šv. Cecilijos garbei* Месса в честь Св. Цецилии	для смешанного хора и органа [(2S)-satb-org], 15 мин.
1995	*Kalėdų mišios (Christmas Missa Brevis)* Рождественская месса	для женского / детского или мужского хора и органа / ф-но [ssaa(ttbb)-org(pf)], 9 мин.
1992	*Missa brevis in honorem Beatae Mariae Virginis* Месса в честь Пресвятой Девы Марии	для смешанного хора *a cappella* [satb], 9 мин.

Четыре циклы месс Василяускайте (таблица 4) возникли по разным причинам. *Месса в честь Св. Цецилии* и месса *De Angelis* имеют несколько вариантов[10]. Как говорит композитор, первую мессу – в честь Пресвятой Девы Марии – «писать было очень славно, так как я только что поняла, какое огромное значение для меня имеет Бог и как я Ему благодарна...»[11]. *Месса в честь Св. Цецилии* тоже появилась как «выражение

композитора – многолетний органист Архикафедры базилики Вильнюса Бернардас Василяускас (*Bernardas Vasiliauskas*); Кристина Василяускайте некоторое время пела в хоре Архикафедры.

[10] *Месса в честь Св. Цецилии* предназначена для однородного или смешанного хора на литовском, латинском или английском языке; *Missa de Angelis* поётся по-латински, с сопровождением фортепиано или органа. Инструментальное сопровождение помогает хору интонировать. Творчество Кристины Василяускайте вливается в общие тенденции церковной музыки после литургической реформы: например, в Польше и Германии господствуют произведения для четырёхголосного смешанного хора, уменьшается количество композиций *a cappella*, а количество произведений с инструментальным сопровождением растёт (Dąbek 1996: 31; Liebrand 2003: 83). Латинский язык, почти исчезнувший в периоде с 1964 по 1974 год, позже начал возрождаться и теперь звучит в каждом втором произведении, предназначенном для богослужения (Liebrand 2003: 85). В церковных жанрах литовских композиторов латинский язык тоже доминирует.

[11] Vasiliauskaitė, Kristina (2011b). Письмо автору статьи 2 марта.

благодарности [Богу] за Его милость»[12]. Рождественскую мессу и Мессу *De Angelis* композитор создала, желая «пополнить репертуар хористов мессами для однородных голосов и для детского хора»[13]. Подобным образом возникла и отдельная часть *Garbė Dievui aukštybėse* («Слава в вышних Богу»; на литовском языке) для детского хора[14].

Все циклы Василяускайте относятся к типу кратких месс – *missa brevis*; некоторые их части имеют сокращения канонического текста – согласно инструкциям Католической церкви, это дозволено только в богослужениях для детей[15].

Настроение, характер и тональность частей месс

Всем частям ***Kyrie*** свойственно спокойное или торжественное, светлое настроение – господствует мажор и движение средней скорости в двухдольном или переменном метре, или триолями (таблица 5). *Kyrie* из *Мессы в честь Пресвятой Девы Марии* (1992) – самое сложное гармонически, к тому же и тонально открытое (*D–B*); *Kyrie* из *Рождественской мессы* (1995) строится на основе *basso ostinato* в тональности *D-dur*. Тональную открытость *Kyrie* из *Мессы в честь Св. Цецилии* (2000) обуславливает модулирование *G–A–Cis* в крайних разделах; эта часть в четвёртой мессе – *De Angelis* (2006) – опять тонально замкнута (*G-dur*).

Все *Kyrie* у Василяускайте – радостные гимны Божьему милосердию, а не плаксивое причитание грешника, умоляющего Господа о пощаде.

На текст ***Gloria*** имеются пять композиции (таблица 6)[16]. Для *Gloria* характерен живой или средний темп, большей частью двухдольный метр и движение мелкими нотами.

---

[12] «О *Мессе Св. Цецилии*... Это просто творческий процесс. Я пробовала её [эту Мессу] приспособить к хорам разного состава, чтобы найти, в каком виде она звучит лучше всего». Vasiliauskaitė, Kristina (2011b). Письмо автору статьи 2 марта

[13] Vasiliauskaitė, Kristina (2011b). Письмо автору статьи 2 марта.

[14] По словам композитора, «её написать попросили руководители архикафедрального детского хора, так как они не имели *Gloria* на литовском языке, а ксёндзы тем временем настаивали на том, чтобы Мессу петь только по-литовски». Vasiliauskaitė, Kristina (2014). Письмо автору статьи 9 апреля.

[15] См. Справочник для месс с детьми, пункт 31. *Adoremus Bulletin*. http://www.adoremus.org/DMC-73.html [просмотр 1 февраля 2015].

[16] 1992 – *Месса в честь Пресвятой Девы Марии*, 1995 – *Рождественская месса*, 2000 – *Месса в честь Св. Цецилии*, 2006 – месса *De Angelis*, 2012 – отдельная часть *Слава в вышних Богу*.

Таблица 5.

Темп, метр, тональный план частей *Kyrie*

Год соч.	Темп	Метр	Тональность
1992	*Andantino*	2/4 потом 3/4	D → → B
1995	*Andantino*	C	D → H → D
2000	*Andantino con motto* (♩ = 80)	переменный 4/4 | 3/4 | 2/4	G → Cis
2006	*Adagio* (♩. = 50)	6/8	G – G

Таблица 6.

Темп, метр, тональный план частей *Gloria*

Год соч.	Темп	Метр	Тональность
1992	*Allegretto*	6/8 | 3/4	D → → Es
1995	*Festivo*	C	(C) D → → H
2000	*Allegro* (♩ = 138)	4/4	G → → A
2006	*Andantino* (♩. = 69)	6/8	B → C → Es
2012	*Moderato*	4/4	F → → G → E

Праздничное, отрадное настроение по традиции свойственно этой части мессы, но Василяускайте не переходит границ церковной умеренности – она не прибегает ни к резкому синкопированию, ни к танцевальным элементам, радостное настроение выражая кружением мелодии (в *Рождественской мессе*), гимническими интонациями (в *Мессе в честь Св. Цецилии*) или мягкими синкопами в трёхдольном метре (в *Мессе в честь Пресвятой Девы Марии*).

Части ***Sanctus*** отличаются четырёхдольным метром, умеренными медленными темпами и особенной напевностью (*Dolce cantabile*, *Andante dolce*, *Adagio cantabile*; см. таблицу 7)[17]. Как видим, три *Sanctus* (из четырёх) – тонально открытые, «плавающие» по тональностям (*fis–A*, *D–G*, *F–A*).

[17] В своих письмах композитор неоднократно упоминала о своей любви к напевности: «[...] В произведении мне очень важна мелодия – это как отражение души. Не могу слушать бездушные, банальные или очень конструктивные произведения, которые мне ничего не говорят». Vasiliauskaitė, Kristina (2011a). Письмо автору статьи 18 февраля. «Предпочитаю непрерывно текущие, целостные мелодии. «Разрубленные», как-бы «разорванные» мелодии создают неприятное настроение (особенно в современной музыке)». Vasiliauskaitė, Kristina (2011b). Письмо автору статьи 2 марта.

Таблица 7.

Темп, метр, тональный план частей *Sanctus*

Год соч.	Темп	Метр	Тональность
1992	*Dolce cantabile*	4/4	fis-D → → A
1995	*Andante dolce*	C	D → → G
2000	*Adagio cantabile* (♪ = 60)	4/4	F → G → A
2006	*Sostenuto* (♩ = 69)	4/4	C – (A-C) – C

Среди других частей месс Василяускайте *Sanctus* выделяется таинственностью, которое выражается через плавно меняющуюся гармонию (в *Мессе в честь Пресвятой Девы Марии*), продолжительные созвучия (в *Рождественской мессе*) или мелодическое покачивание (в *Рождественской мессе*, в *Мессе в честь Св. Цецилии*). От банальности традиционного выражения ликования эту часть (как и *Gloria*) может уберечь лишь постижение святости и величия Бога, которое даёт подлинная христианская вера.

Финальные части месс Василяускайте – ***Agnus Dei*** – написаны в мажоре, обычно в двухдольном метре, они спокойны, довольно медленны, певучие (таблица 8). Им свойственны в той или иной степени варьированные повторения музыкального материала, обусловленные повторяющимся литургическим текстом, значит, и стабильность.

Таблица 8.

Темп, метр, тональный план частей *Agnus Dei*

Год соч.	Темп	Метр	Тональность
1992	*Andante*	2/4	E – E
1995	*Andantino cantabile*	2/4	D → H
2000	*Sostenuto* (♩ = 80)	3/4	G – G
2006	*Adagio*	4/4	C → E

Как и в части *Kyrie*, Василяускайте не поддаётся показательному покаянию, на которое указывает литургический текст: каждый *Agnus Dei* – это мажорное, светлое, радостное завершение цикла мессы. Можно предполагать, композитора занимает не грешник и его мольба, а тот мир, который нам дарует Господь в своей беспредельной любви к человеку.

Как видим, жанр мессы, тексты которого выражают взаимоотношения человека и его Творца, в музыке Кристины Василяускайте воплощается теоцентрически – внимание обращается не на человеческое, несовершенное, проблемное, а только на Бога, Его славу и милосердие.

Структура частей месс

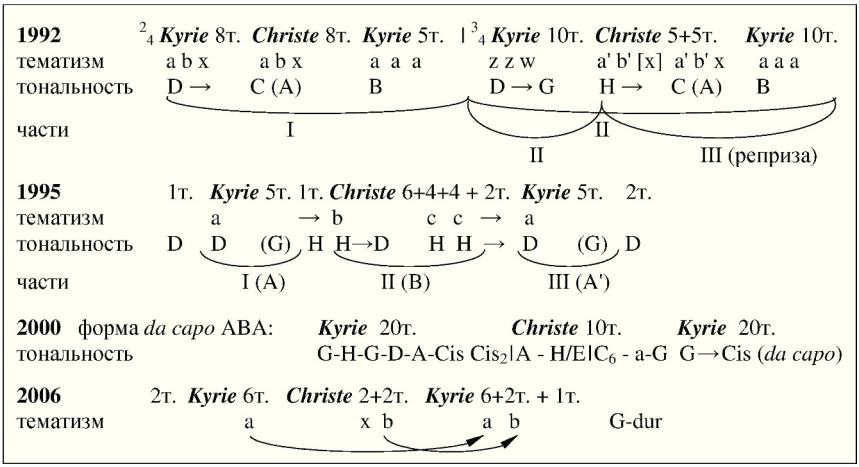
Анализируя строение частей месс Кристины Василяускайте, можем понять, как композитор интерпретирует формы, которые имеют двухтысячелетнюю историю развития.

Kyrie – «Господи, помилуй» – сложилось как трёхчастное песнопение (*Kyrie eleison*, *Christe eleison*, *Kyrie eleison*), каждый раздел которого тоже может быть трёхчастным. К тому же заключительное *Kyrie* нередко звучала как точная или развёрнутая, мелизмами обогащённая реприза первого. *Christe eleison* как правило имело другую мелодию, а во многоголосном творчестве этот внутренний раздел обычно писался в более лёгкой фактуре.

Kyrie из *Мессы в честь Пресвятой Девы Марии* (1992; см. таблицу 9) Кристины Василяускайте имеет сложное, многослойное строение – это как бы две вариации, первая из которых написана в двухдольном метре и имеет одноголосную мелодию, а вторая – в трёхдольном метре и строится на диалоге голосов; также видим и репризную форму, в которой изменения музыкального материала и текста не совпадают. Структура *Kyrie* из *Рождественской мессы* (1995) более проста – варьированная трёхчастная репризная форма, в которой однако можем найти множество мелких тематических перекличек (сравнить тт. 2, 10 и 24, тт. 14–17 и 18–21, тт. 7, 9 и 22, 22). *Kyrie* из *Мессы в честь Св. Цецилии* (2000) имеет форму *da capo* с некоторыми творчеству Кристины Василяускайте свойственными гармоническими сдвигами, повторяющимися и в среднем разделе (сравнить тт. 8–9: H_2–G_6 и тт. 28–29: Cis_2–A). Структура *Kyrie* из лаконичной мессы *De Angelis* (2006) более сложная: в развёрнутом финальном *Kyrie* звучит музыкальный материал и первого *Kyrie eleison*, и окончания *Christe eleison*.

Таблица 9.

Структура частей *Kyrie*



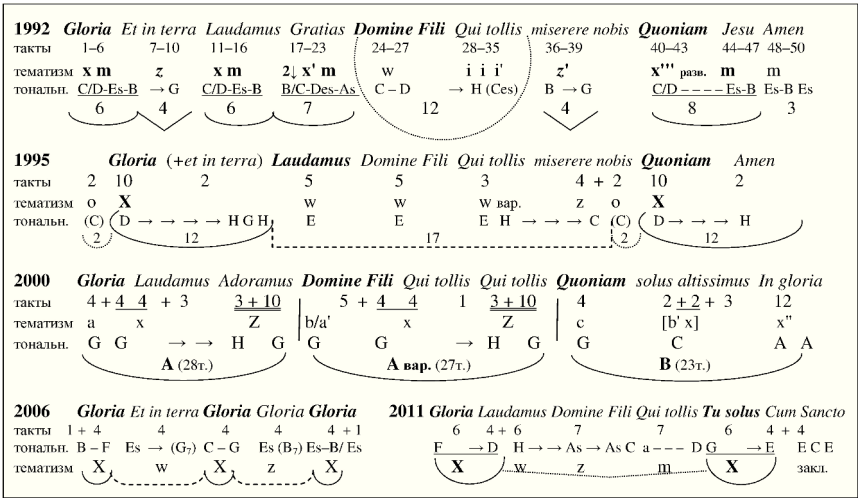
Гимн ***Gloria*** в григорианской монодии обычно распевается как силлабическое, формульное песнопение, построенное на нескольких мелодических оборотах. Во многоголосной музыке со временем сложилась трёхчастная, зачастую репризная форма[18], внутренний раздел которой посвящён Богочеловеку и обращению к Нему с просьбой помиловать. Крайние разделы предназначены для восхваления Бога.

Схемы *Gloria* Василяускайте (таблица 10) показывают варьированную репризность во всех композициях (с исключением *Мессы в честь Св. Цецилии*). В среднем разделе *Gloria* из *Рождественской мессы* (1995) сокращён литургический текст. *Gloria* из *Мессы в честь Св. Цецилии* (2000) состоит из двух вариационных и третьего модулирующего этапа (из *G-dur* в *A-dur*), в каждом разделе повторяется та же самая интонация (сравнить *Laudamus te*, *Domine Deus* и *in gloria Dei Patris*). В *Gloria* детской мессы *De Angelis* (2006) рондообразность музыки отражает повторения в сокращённом тексте гимна, а возвышающаяся тональность рефрена (*B-dur*, *C-dur*, *Es-dur*) – возрастающую динамику славословия.

[18] Раздел I – *Gloria in excelsis* (Слава в вышних), II – *Domine Fili unigenite* (Господи, Сын Единородный), III – *Quoniam tu solus sanctus* (Ибо Ты один свят).

Таблица 10.

Структура частей *Gloria*



Песнопение ***Sanctus*** состоит из 5 предложений[19]. В григорианском хорале можем найти формульное строение (технику центонизации) этой аккламации. Во многоголосии сложилась композиция из трёх праздничных, массивных, часто и тематически связанных разделов (*Sanctus*, *Osanna I*, *Osanna II*) и двух более камерных (*Pleni*, *Benedictus*), или деление на две отдельные части – *Sanctus* и *Benedictus*. После литургической реформы Второго Ватиканского Собора *Sanctus* опять звучит как одно песнопение-аккламация (как одна композиция).

К этой части мессы Кристина Василяускайте подходит особенно изобретательно (таблица 11). В *Sanctus* из *Мессы в честь Пресвятой Девы Марии* (1992) из-за дополнительных слов *sanctus* рондообразность и варьированная трёхчастность сочетается с двухчастностью, обусловленной повторением музыкального материала[20]. Очень интересную, не совпадающую с разделами текста, структуру имеет *Sanctus* из *Рождественской*

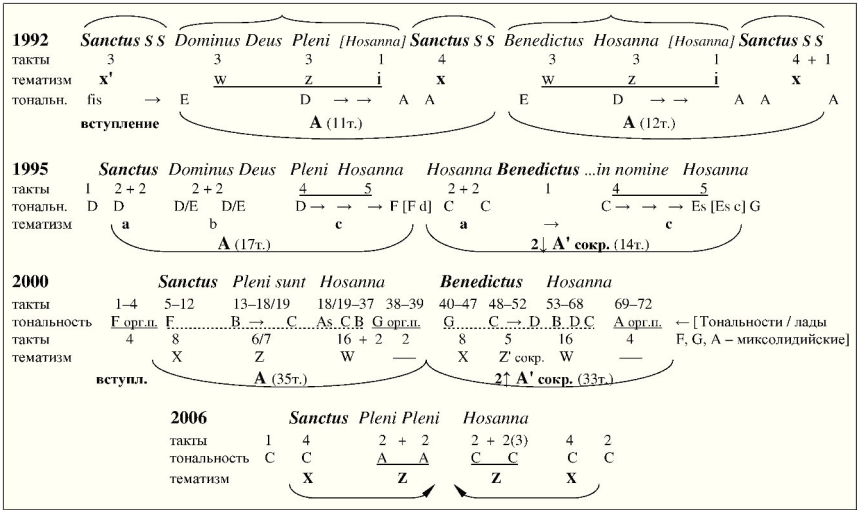
[19] I – *Sanctus* (Свят, Свят, Свят), II – *Pleni sunt caeli* (Полны небеса), III – *Hosanna* (Осанна в вышних), IV – *Benedictus* (Благословен Грядущий), V – *Hosanna* (Осанна).

[20] Трёхчастность: I – *Sanctus–Pleni*, II – *Sanctus–Benedictus–Hosanna*, III – *Sanctus*+заключение. Двухчастность: вступление – *Sanctus*, I ч. – *Dominus Deus–Pleni–*(*Hosanna*) *Sanctus*, II ч. – *Benedictus–Hosanna–*(*Hosanna*) *Sanctus*.

мессы (1995) – оно состоит из двух вариантных этапов (*Sanctus–Pleni–Hosanna* и *Hosanna–Benedictus–Hosanna*), второй из которых сокращён и звучит на тон ниже первого. *Sanctus* из *Мессы в честь Св. Цецилии* (2000) составляет вступление, два вариантных раздела (*Sanctus–Pleni–Hosanna* и *Benedictus-Hosanna*; второй раздел сокращён и звучит на тон выше первого) и заключение. Текст *Sanctus* мессы *De Angelis* (2006) не имеет второй части (от слов *Benedictus*); к остальному тексту добавив инструментальную концовку, Василяускайте создала симметричную музыкальную структуру.

Таблица 11.

Структура частей *Sanctus*



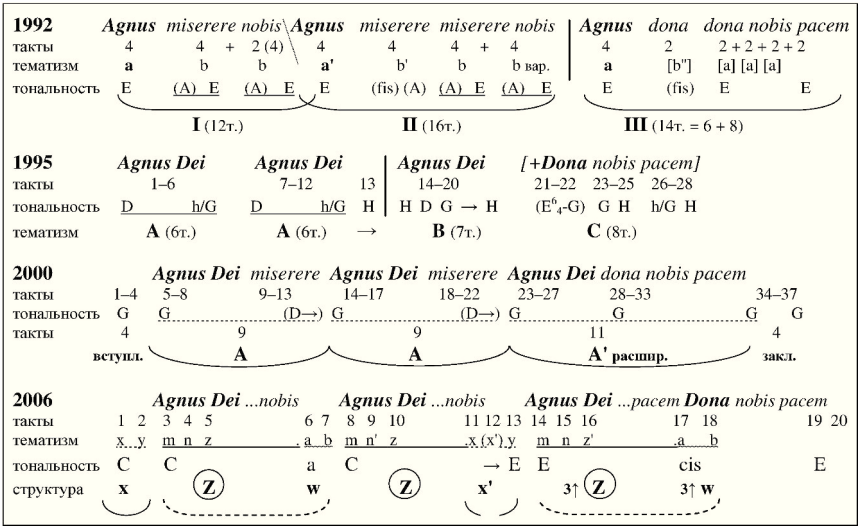
Agnus Dei, как и *Kyrie*, основано на трёх мольбах. Музыкальные разделы его могут иметь разный или тот самый тематизм; III раздел может быть репризой первого. Во многоголосных циклах мессы *Agnus* и *Kyrie* часто образуют композиционную арку. Со временем объём III раздела *Agnus Dei* вырос, так как он выполнял функцию обобщения всего цикла. А в торжественной мессе как отдельная часть иногда выделяется заключительная просьба третьего *Agnus Dei – Dona nobis pacem*.

Строение *Agnus Dei* в мессах Кристины Василяускайте самое простое изо всех (таблица 12). Эта часть в *Мессе в честь Пресвятой Девы Марии* (1992) – три тонально стабильные вариации с тождественным

началом и более менее варьированным заключением. В *Agnus Dei* из *Рождественской мессы* (1995) видим двухчастность: две тонально стабильные, вариантные просьбы в первой половине части (*D-dur*) и модулирующее обращение с развитой последней просьбой во второй. *Agnus Dei* в *Мессе в честь Св. Цецилии* (2000) – это вступление и три вариации, две первые из которых – унисонные, оканчивающиеся половинной каденцией, а третья – хоровая аккордовая, достигающая кульминации. В *Agnus Dei* из детской мессы *Missa de Angelis* (2006) третье обращение к Агнцу Божию звучит на терцию выше, с дополнительной фразой «*dona nobis pacem*», а разнообразие в структуру этой части вносят инструментальные интермедии.

Таблица 12.

Структура частей *Agnus Dei*



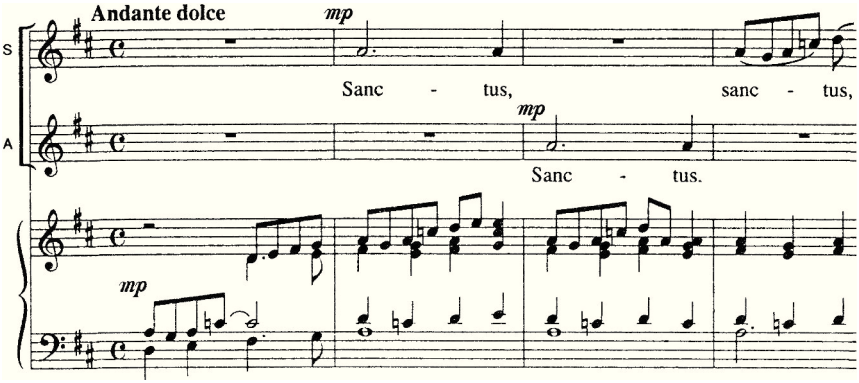
Как видим из анализа, Кристина Василяускайте каждую часть мессы строит по-своему, не банально. В композициях сочетаются вариантность разных уровней, двухчастность и / или трёхчастность (чаще всего репризная) и рондообразность; структура текста не всегда определяет музыкальное строение, в мессе же для детей *Missa de Angelis* и сам литургический текст сокращён или другим способом модифицирован.

Динамика тональности: исповедание веры и изумление

В церковном творчестве (также и в мессах) Кристины Василяускайте можно найти три сферы тонального (гармонического) развития, или тональной динамики, через которые отражается мироощущение и вера композитора. Это

1) сфера тональной стабильности (равномерности),
2) неожиданные тональные сдвиги («переключения»),
3) сфера интенсивного последовательного гармонического развития[21].

Тональная стабильность (равномерность) в связи с литургическим текстом выражается (или слушателями воспринимается) как решительное утверждение, исповедание, подтверждение истин веры, обозначает гармонию с ними (пример 1)[22].

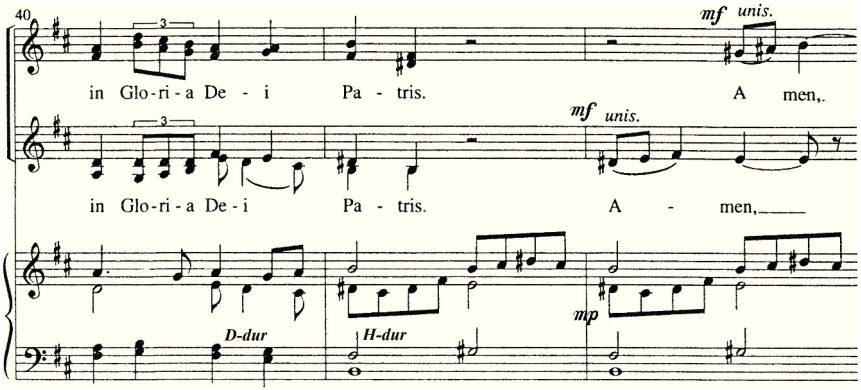


Пример 1. ***Sanctus*** **(из *Рождественской мессы*, 1995), тт. 1–4**

[21] На вопрос о том, насколько сознательно композитор в своей музыке конструирует тональность и её изменения (они являются опознавательным знаком музыки Василяускайте), она ответила: «В процессе творчества никогда не думаю – “вот теперь применю такое-то соединение аккордов”, “а теперь буду транспонировать в эту тональность”... Это получается как-то само собой, но я должна сильно натянуть все “внутренние” струны в глубине души, т. е. вслушаться в себя. И тот внутренний голос является самым лучшим советником и критиком: он ведёт меня и через тональности, и через сочетания аккордов... Важно, чтобы ему (внутреннему голосу) пришлось по вкусу, чтобы было красиво». Vasiliauskaitė, Kristina (2011b). Письмо автору статьи 2 марта.

[22] Другие примеры тональной стабильности: *Sanctus* (1992) – тт. 10, 21 (*Hosanna in excelsis*); почти весь *Agnus Dei* (1992, *E-dur*), *Sanctus* (1995) – тт. 6–

Неожиданное, мгновенное «переключение» тональности, тональный сдвиг, как бы вышибание слушателям почвы из-под ног (напр., через соединение аккордов A_7–H вместо A_7–D; H_2–G вместо H_2–E_6; G–A; $F^{б}_5$–E) воспринимается как – или выражает – вторжение в обыденное, привычное (т. е. земное) течение другой, необычной (небесной) реальности или мини-чудо, мини-откровение какой-то тайны (пример 2)[23]. Иногда процесс бывает обратным – переход к более «земному» образу (обычно по направлению к бемольным тональностям, напр., *C*–*As*). Кладя на музыку те же самые литургические тексты, композитор меняет места таких тональных сдвигов, подчёркивая разные слова.



Пример 2. ***Gloria*** **(из *Рождественской мессы*, 1995), тт. 40–42**

Интенсивное последовательное развитие (или смена) гармоний может быть воспринято как беспокойство, активность, но, если такие изменения затягиваются, развитие становится своеобразным носителем стабильности (как, например, таинственность в части *Sanctus* – состояние без ясных, привычных опор). Иногда такое развитие – просто способ возвращения из «небесной» сферы.

9, 19–22, тт. 13–16 и 27–30 (*Hosanna*); весь *Agnus Dei* (2000, *G-dur*); *Garbė Dievui aukštybėse* (2011) – тт. 1–5 (и тт. 32–35), тт. 7–9, 17–22, 24–30, с т. 37 (*su Šventąja Dvasia...*).

[23] Другие примеры тонального «переключения»: *Sanctus* (1992) – тт. 6–7 (*Pleni*), 17–18 (*Hosanna*); *Sanctus* (2006) – тт. 5–6 (*Pleni*), 9–10 (*gloria tua*); *Garbė Dievui aukštybėse* (2011) – тт. 10–12 (*D*–*A*–*H*–*D*–*C*), тт. 16–17 (*C*–*As*), т. 36 (G_6–A_6–H_6).

Заключение

Существуют разные мнения о связи мировоззрения (веры) с творчеством композитора. Например, по мнению Гии Канчели, «Можно быть верующим, не создавая духовной музыки – и наоборот! Но музыкальное произведение должно передать впечатление красоты и вечности и будить (все)общее религиозное чувство, которое кроется во всей музыке, которая мне дорога»[24]. Духовное творчество Кристины Василяускайте является выражением её искренней веры, доверия к Божьему милосердию. Композитор выработала только ей свойственный, радостный, напевный и несложный музыкальный язык, который продолжает традицию церковной музыки, потому понятен и приемлем католической общине Литвы. Элементами этого языка (риторикой, соединениями аккордов, принципами формирования музыкального материала) могли бы воспользоваться и другие музыканты, желающие создавать литургические песнопения, так как идеалом церковного творчества является не новаторство, оригинальность, а традиционность и сдержанность («скромность») музыкального выражения, которые помогают верующим остановиться, успокоится, сосредоточиться, войти в молитву, испытать общение с Богом.

Kristina Vasiliauskaitė's Masses: the Tradition and the Present

Danutė Kalavinskaitė

Summary

Lithuanian composers again started writing masses and other church music about 1990 when the country re-established its independence and the freedom of faith after the Soviet occupation. Over this time, professional composers wrote about sixty mass cycles of different sizes. Besides several requiems, masses for the Blessed Virgin Mary, St Cecilia, St Casimir and other saints, also masses devoted to Christmas, God's Mercy, the Holy Spirit and others were composed. Like their counterparts from other countries, Lithuanian composers have composed experimental masses (e.g., Feliksas Bajoras' *Missa in musica*, Viktoras Miniotas' *Messa da camera*, Linas Rimša's

[24] Gyia Kancheli: *One can be religious without writing religious music and vice versa! But a musical work should convey the impression of beauty and eternity and evoke a general feeling of religiousness, which is contained in all the music that is dear to me* (Duffek 2004: 96).

Missa lituana); the attempts were also made to create in the old style (Alvidas Remesa's *Gregorian Masses* No. 1–7). Although, almost half of the musical compositions of this genre are not large mass cycles; due to the broken tradition of church music very few contemporary professional Lithuanian composers could and would create masses that would be suitable for liturgy. Mostly choir conductors are engaged in this kind of creation.

Vasiliauskaitė is one of the few composers, who succeed in combining artistry and functionality. Besides other religious compositions, she has written four mass cycles: *Missa brevis in honorem Beatae Mariae Virginis* (1992) for the choir *a cappella*, *Christmas Mass* (*Christmass Missa Brevis*, 1995) and *Mass in Honour of St. Cecilia* (2000) for choir and organ, *Missa de Angelis* (2006) for children's choir and organ, as well as *Garbė Dievui aukštybėse* (*Gloria* in Lithuanian, 2012) for children's choir and piano. Her masses are based on the scheme of four parts *Kyrie – Gloria – Sanctus – Agnus Dei* and should be attributed to the type of 'short mass'. Due to the Christian viewpoint instilled in her by her parents in her childhood, the composer's church music is not marked by hesitation looking for the relationship with God or for the ways to address Him. Her belief in God's boundless love and the trust in His kindness lie at the basis of her religious works, which determines how the composer expresses the request for mercy (*Kyrie*, *Agnus Dei*) or glorification (*Gloria*, *Sanctus*). Expressing her faith in sounds, Vasiliauskaitė forms an image of the loving Creator in the listeners' mind.

The paper reviews the formation of the regularities of the mass cycle and its separate parts and the musical rhetoric in Vasiliauskaitė's creative work.

The *Kyrie* movements of Vasiliauskaitė's masses are characterised by the serene or solemn, cheerful mood as the music is in major tone and medium tempo (*Andantino*, *Adagio*); the movement is most often in duple or changing meter, or trioles. They are joyful hymns to God's grace, not the sinner's tearful lament begging for the Almighty's mercy. A lively or medium tempo is characteristic of the *Gloria* movements, mostly in duple meter and short notes. A festive, joyful mood traditionally characterises this part of mass; however, Vasiliauskaitė retains the reserve that is a characteristic feature of the church style: she uses neither sharp syncopation nor dance elements. The *Sanctus* movements are in duple meter, they have slower tempo and particular melodiousness (*Dolce cantabile*, *Andante dolce*, *Adagio cantabile*). They differ from other parts by their mysterious mood that is expressed by softly changing harmony (*Missa brevis in honorem Beatae Mariae Virginis*), continued accords (*Christmas Mass*), or the 'waving' melody (*Christmas*

Mass, *Mass in Honour of St. Cecilia*). In three masses by Vasiliauskaitė, the *Sanctus* is tonally open (f-sharp–A, D–G, F–A). The final movements of Vasiliauskaitė's masses – *the Agnus Dei* – are mostly in duple meter, tranquil and melodious, and rather slow. They are characterised by more or less varied musical repetition that is determined by the liturgical text, therefore, also stability. As in the *Kyrie*, the composer does not give in to a demonstrative repentance dictated by the words: all the *Agnus Dei* movements are in major, light, even joyful finales of the mass cycle.

The schemes of the structure of the mass parts presented in the paper demonstrate that Vasiliauskaitė writes in an original way avoiding clich s, combining variability, binary and/or ternary (mostly of repetitive nature) and the rondo form. According to the way the composer harmoniously develops the musical material, three different spheres can be found in her masses (as well as other church music):

- the tonal stability that is linked to the liturgical text expresses undoubted affirmation, confession and tranquillity at the same time;
- an unexpected tonal change, which takes one completely by surprise, expresses a sudden burst of unusual (heavenly) reality or miracle into the ordinary (earthly) flow of music;
- intensive consistent development that can be perceived as anxiety, activeness; and if it goes on for a longer time it becomes an original way of expressing stability (especially in the *Sanctus* movements).

The masses written by Vasiliauskaitė are marked by great mastery, and they are popular in Lithuania's Catholic churches. Other musicians who would like to write music for church liturgy but do not have specific education in composition could employ some of the principles of composing church music used by Kristina Vasiliauskaitė.

Key words: Kristina Vasiliauskaitė, Lithuania, church music, contemporary composers, tradition, Catholic Church, mass cycle, *missa brevis*, *ordinarium*, musical language.

Литература и иные источники

Adoremus Bulletin. Directory for Masses with Children. http://www.adoremus.org/DMC-73.html [просмотр 1 февраля 2015]

Adoremus Bulletin. General Instruction of the Roman Missal. http://www.adoremus.org/GIRM(music).html [просмотр 1 февраля 2015]

Adoremus Bulletin. Musicam sacram. Instruction on Music in the Liturgy. http://www.adoremus.org/MusicamSacram.html [просмотр 1 февраля 2015]

Dąbek, Stanisław (1996). *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku 1900–1995*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe

Duffek, Hans Ulrich (2004). Spirituality in the music of Sofia Gubaidulina and Giya Kancheli. *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*. Pod redakcją Krzysztof Droby, Teresa Maleckiej i Krzysztof Szwajgiera. Kraków: Akademia muzyczna w Krakowie, s. 91–98

Kalavinskaitė, Danutė (2011). Bažnytiniai žanrai šiuolaikinėje lietuvių kūryboje: tarp bažnytinės muzikos paveldo ir atnaujintos liturgijos poreikių. *Lietuvos muzikologija* 12, p. 61–88

Music Lithuania. Kristina Vasiliauskaitė. http://www.mic.lt/en/persons/info/vasiliauskaite [просмотр 1 февраля 2015]

Music Lithuania. Kristina Vasiliauskaitė. Library. http://www.mic.lt/en/classical/persons/library/139/print%20. [просмотр 1 февраля 2015]

Liebrand, Robert (2003). *Die Entwicklung der katholischen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: die liturgischen Vokalkompositionen Heino Schuberts*. Hildesheim: Olms

Vasiliauskaitė, Kristina (2011a). Письмо автору статьи 18 февраля

Vasiliauskaitė, Kristina (2011b). Письмо автору статьи 2 марта

Vasiliauskaitė, Kristina (2014). Письмо автору статьи 9 апреля

Калавинскайте, Дануте (2011). Церковные (католические) жанры в современном творчестве композиторов Литвы. *Музыкальная наука на постсоветском пространстве – международная интернет конференция*. Российская академия музыки им. Гнесиных. http://2011.gnesinstudy.ru/page/kalavinskaite_doklad.html [просмотр 1 февраля 2015]

Калавинскайте, Дануте (2014). Гимн солнца: церковное творчество Кристины Василяускайте. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais* VI. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: Saule, 244.–261. lpp.

Jura Karlsona sakrālās mūzikas teatralitāte

Mag. art. **Andris Vecumnieks**
Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas
asociētais profesors

Ievads

20. gadsimta 80. gadu nogale ir aktīvs radošo vērtību pārvērtēšanas laiks latviešu komponistu daiļradē. Lai gan ir komponisti, kas turpina jau agrāk aizsākto sakrālās tēmas risinājumu (Pēteris Vasks), daudzu citu autoru (piemēram, Paula Dambja, Andra Vecumnieka) darbībā pievēršanās šādai tematikai iezīmē radikālu un negaidītu pavērsienu. Daži savukārt tieši 90. gados sāk savas sakrālā komponista gaitas un gadsimtu mijā kļūst par Latvijā un pasaulē visnotaļ pieprasītiem skaņražiem; viņu vidū ir Rihards Dubra un Ēriks Ešenvalds[1]. Maksimāli intensificējas komponistu radošie meklējumi, tiek *leģitimizēti* iepriekš nevēlamie žanri, un bez sakrālās mūzikas nav iedomājama neviena komponista radošā darbība. Šo daudzpusīgo procesu savā promocijas darbā ir aplūkojusi Jūlija Jonāne, kura veikusi arī Latvijas komponistu sakrālās mūzikas žanru klasifikāciju (Jonāne 2009).

Viens no mūsdienu skaņražiem, kas devis lielu ieguldījumu šajā žanru sfērā, ir Juris Karlsons. Raksta mērķis ir sīkāk aplūkot viņa sakrālās mūzikas īpatnības, kas daudzējādā ziņā izriet no Karlsona radošajai personībai raksturīgās teatrālās domāšanas.

Atslēgvārdi: ārsakrālais garīgums, garīgais saturs, sakrālais sižets un filozofiskais vēstījums, meditatīvā vizualitāte, monotembrālās dramaturģijas mobilitāte, rituāla transformācija, rituāls un ceremoniāls, žanru daudznozīmība, sintēze un mobilitāte, sakrālās daiļrades teatralitāte, sakrālās tematikas un sakrālās sižetikas mobilitāte un transformācija, simbolu (tēla personifikācija) un instrumentācijas (tembrālā individualizācija) dramaturģiskā sistēma.

1. Jura Karlsona sakrālā daiļrade

Garīgais saturs un sakrālā tematika Jura Karlsona daiļradē īpaši aktualizējas beidzamajā gadsimta ceturksnī. Būdams audzināts katoļu reliģijas ietekmē, komponists arī iepriekš *nelegāli* ir mēģinājis pievērsties sakrālajiem

[1] Plašāks ieskats šajā tematikā sniegts Jāņa Torgāna pētījumā (Torgāns 2010: 271; u. c.).

žanriem, tikai tos meistarīgi ietērpjot citā ideoloģiskajā *mērcē*: "Mani vecāki bija ļoti reliģiozi cilvēki, īpaši mana mamma. Viņi bija katoļi. Tajā laikā par to nerunāja, bet kā jau visi ņēma bērnus līdzi uz baznīcu. Protams, bērnībā un jaunībā ir citas aizraušanās, domas un vajadzības. Bet ar gadiem sāc saprast un atgriezties pie lielajām likumsakarībām" (Lūsiņa 2011a).

Kopš 1989. gada Karlsonam ir iespēja risināt sakrālo tematiku brīvi, un līdz 2014. gada vasarai šajā jomā rodas ap 20 darbiem (daži vairākās redakcijās):

- *Jubilācija* astoņiem mežragiem (1987)
- *Magna opera Domini*, kantāte jauktajam korim, solo un ērģelēm: 110. psalma teksts (1989)
- *Quisisana* jauktajam korim *a cappella*: Baņutas Rubesas dzeja (1989)
- *Ave, maris stella* jauktajam korim *a cappella*: katoļu himnas teksts (1990)
- *Deus, conversus*, kantāte soprānam, jauktajam korim, instrumentālajam ansamblim: katoļu himnas teksts, 42. psalma teksts (1990)
- *Ziemassvētku kantāte* mecosoprānam, jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim: Kārļa Skalbes, Austras Dāles un Elzas Ķezberes dzeja (1991)
- *Quisisana* jauktajam korim *a cappella*: Baņutas Rubesas dzeja – II redakcija (1994)
- *No debesīm es atnesu...*, fantāzija un fūga par Mārtiņa Lutera korāļa tēmu (1539) ērģelēm (1995)
- *Uz dievnamu mēs ejam*, Ziemassvētku dziesmas apdare jauktajam korim *a cappella* (1998)
- *Vakara lūgšana* stīgu orķestrim (1999)
- *Lūgšana*, dziesma sieviešu vokālajam ansamblim ar klavierēm: Ilonas Miezītes dzeja (2002)
- *Te lucis ante terminum (Kad vakarblāzma zemi klāj)* vīru korim *a cappella* ar zēna solobalsi: katoļu himnas teksts (2002)
- *Carmina Riga*, kantāte lielam zēnu korim: Bazilija Plīnija 1595. gada dzeja (2005)
- *Magna opera Domini*, kantātes II redakcija – diviem solistiem (zēnu balsīm), jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim: 110. psalma teksts (2006)
- *Vakarblāzma*, simfoniskā vīzija tautas teicējai un simfoniskajam orķestrim (2007)
- *Cantate Domino*, kantāte diviem solistiem, meiteņu un zēnu koriem, trim jauktajiem koriem, simfoniskajam orķestrim un ērģelēm: Kārļa Skalbes, Johana Volfganga fon Gētes un latīņu himnas teksts (2007)

- *Adoratio*, simfonija korim un orķestrim: katoļu lūgšanu teksti (2010)
- *Ora pro nobis...* sieviešu korim *a cappella*: katoļu lūgšanas teksts (2011)
- *Ora pro nobis...* jauktajam korim *a cappella*: katoļu lūgšanas teksts (2013)
- *Le lagrime dell' anima* (*Dvēseles asaras*) klavierēm, jauktajam korim un krotāļiem: komponista teksts itāļu valodā (2013)
- *Mēnessgaismas dārzs* soprānam, alta saksofonam un ērģelēm: Jāņa Poruka dzeja (2013)

Kāpēc skaņdarbu skaits (ap 20) iepriekš minēts tikai aptuveni? Tāpēc, ka Jura Karlsona sakrālās daiļrades galvenā zīme ir garīgā satura, sakrālā sižeta un filozofiskā vēstījuma mijiedarbe. Filozofiskais vēstījums bieži vien dominē pār sižetisko piedāvājumu (*Le lagrima dell' anima*; *Mēnessgaismas dārzs*). Nav svarīgi, par ko, kur un kad ir runa, galvenais – kā tas tiek pateikts. Sakrālā mentalitāte ir komponista daiļrades telpa, tādējādi Karlsona sakrālā mūzika nav tikai baznīcas rituāla sastāvdaļa, bet arī laicīgs vēstījums, kas ietver ārsakrāla garīguma izpausmi – resp., sakrālā tematika un mūzikas saturs var parādīties arī ārpus sakrālā žanra skaņdarbiem. Tā atklāsmē lielu nozīmi gūst mūzikas izteiksmes līdzekļu komplekss un tā teatrālās iezīmes. Līdz ar to var uzskatīt, ka sakrālo mūziku tai vai citā aspektā pārstāv arī daži citi darbi (piemēram, filozofiskais vēstījums *Koana* simfoniskajam orķestrim), savukārt viena otra skaņdarba iekļaušana sakrālajā kategorijā ir tikai nosacīta un tos varētu uztvert arī kā citiem žanriem piederīgus; piemēru vidū ir *Vakara lūgšana*, *Vakarblāzma* un *Mēnessgaismas dārzs*.

Arī vairāki citi Karlsona skaņdarbi apliecina, ka šī komponista daiļradē sakrālo žanru traktējumam piemīt daudznozīmība un mobilitāte: proti, vērojama dažādu žanru sintēze. Ceremoniālā un sakrālā žanra apvienojums izpaužas *Jubilācijā* astoņiem mežragiem; sakrālā elementa un folkloras sintēze vērojama gan simfoniskajā vīzijā *Vakarblāzma*, gan Dziesmu svētku garīgā koncerta atklāšanas skaņdarbā *Cantate Domino*, kur gregoriskais korālis apvienojas ar tautasdziesmu. Žanru sintēze izpaužas ne tik daudz ārēji, cik iekšēji (saturiski), bieži pat saiknē ar kādu literāri programmatisku *stāstu*: "Nāk mazais bērns no pļavas ar ziediem, skan tautasdziesma, kas savienojas ar gregorisko korāli. Tautasdziesma un greogoriskais korālis – tas viss ir manis izdomāts!"[2]

Un otrādi – skaņdarbos, kuri nav ar sakrālu ievirzi, mēs sastopam sakrālajai mūzikai raksturīgus izteiksmes līdzekļus (gregoriskā korāļa izmantojums

[2] Karlsons, Juris (2012). Intervija Andrim Vecumniekam 16. augustā Zosēnos. CD ar intervijas ierakstu A. Vecumnieka privātarhīvā.

Sinfonia brevis). Turklāt praktiski visas iepriekšminētās Karlsona kompozīcijas ir radušās kā pasūtījuma darbi ar konkrētu veltījumu, kas arī norāda uz zināmu *laicīgumu*. Laicīgā un sakrālā ceremoniāla apvienojums, kas šī skaņraža mūzikai tik ļoti raksturīgs, ir konceptuāli daudz plašāks vēstījums nekā vienkāršs sakrālais rituāls.

2. Jura Karlsona sakrālās mūzikas klasifikācija

Tieši žanra mobilitātes un neviennozīmības dēļ piedāvāju veidot Jura Karlsona sakrālās mūzikas sistematizāciju, ņemot vērā dažādus aspektus – pirmām kārtām tekstu un atskaņotājsastāvu.

2.1. Teksta aspekts (verbālais faktors)

Skaņdarbi ar tekstu

Latīņu valodā:

- *Magna opera Domini*, kantāte jauktajam korim, solo un ērģelēm: 110. psalma teksts (1989)
- *Ave, maris stella* jauktajam korim *a cappella*: katoļu himnas teksts (1990)
- *Deus, conversus*, kantāte soprānam, jauktajam korim, instrumentālajam ansamblim: katoļu himnas teksts, 42. psalma teksts (1990)
- *Te lucis ante terminum (Kad vakarblāzma zemi klāj)* vīru korim *a cappella* ar zēna solobalsi: katoļu himnas teksts (2002)
- *Carmina Riga*, kantāte lielam zēnu korim: Bazilija Plīnija 1595. gada dzeja (2005)
- *Magna opera Domini*, kantātes II redakcija – diviem solistiem (zēnu balsīm), jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim: 110. psalma teksts (2006)
- *Cantate Domino*, kantāte diviem solistiem, meiteņu un zēnu koriem, trim jauktajiem koriem, simfoniskajam orķestrim un ērģelēm: Kārļa Skalbes, Johana Volfganga fon Gētes un katoļu himnas teksts (2007)
- *Adoratio*, simfonija korim un orķestrim: katoļu lūgšanu teksti (2010)
- *Ora pro nobis...* sieviešu korim *a cappella*: katoļu lūgšanas teksts (2011)
- *Ora pro nobis...* jauktajam korim *a cappella*: katoļu lūgšanas teksts (2013)

Itāļu valodā:

- *Le lagrime dell' anima* (*Dvēseles asaras*) klavierēm, jauktajam korim un krotāļiem: komponista teksts (2013)

Latviešu valodā:
- *Quisisana* jauktajam korim *a cappella*: Baņutas Rubesas dzeja (1989)
- *Ziemassvētku kantāte* mecosoprānam, jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim: Kārļa Skalbes, Austras Dāles un Elzas Ķezberes dzeja (1991)
- *Quisisana* jauktajam korim *a cappella*: Baņutas Rubesas dzeja – II redakcija (1994)
- *Uz dievnamu mēs ejam*, Ziemassvētku dziesmas apdare jauktajam korim *a cappella* (1998)
- *Lūgšana*, dziesma sieviešu vokālajam ansamblim ar klavierēm: Ilonas Miezītes dzeja (2002)
- *Mēnessgaismas dārzs* soprānam, alta saksofonam, ērģelēm: Jāņa Poruka dzeja (2013)

Skaņdarbi bez teksta:

orķestrim –
- *Vakara lūgšana* stīgu orķestrim (1999)

atsevišķiem instrumentiem –
- *Jubilācija* astoņiem mežragiem (1987)
- *No debesīm es atnesu...*, fantāzija un fūga par Mārtiņa Lutera korāļa tēmu (1539) ērģelēm (1995)

Daļējs teksta izmantojums (balss un teksts kā mūzikas instruments, nevis sakrālā sižeta paudējs):
- *Vakarblāzma*, simfoniskā vīzija tautas teicējai un simfoniskajam orķestrim (2007)

Teksts paspilgtina teatralitātes faktoru, bet mūzikā bez teksta vairāk jūtama ir ārsakrālā un laicīgā filozofiskā vēstījuma prioritāte. Dominē skaņdarbi ar latīņu tekstu, kas ietver daudz universālāku vēstījumu nekā latviešu teksti (kuros savukārt vairāk ir individuālā). Kā redzam, katoļticības sakrālais vēstījums komponistam ir krietni tuvāks nekā luteriskais.

2.2. Atskaņotājsastāva aspekts (žanriskais faktors)

Vokāli instrumentālie žanri: kantātes

Koris, solisti, simfoniskais orķestris:
- *Ziemassvētku kantāte* mecosoprānam, jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim (1991)

- *Magna opera Domini*, kantātes II redakcija – diviem solistiem (zēnu balsīm), jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim (2006)
- *Cantate Domino*, kantāte diviem solistiem, meiteņu un zēnu koriem, trim jauktajiem koriem, simfoniskajam orķestrim un ērģelēm (2007)

Koris, solisti, instrumentālais ansamblis:
- *Deus, conversus*, kantāte soprānam, jauktajam korim, instrumentālajam ansamblim (1990)
- Koris, solisti, ērģeles:
- *Magna opera Domini*, kantāte jauktajam korim, solo un ērģelēm

Vokāli instrumentālie žanri: simfonijas
- *Adoratio*, simfonija korim un orķestrim (2010)

Kora mūzika

Koris *a cappella*:
- *Quisisana* jauktajam korim *a cappella* (1989)
- *Ziemassvētku kantāte* mecosoprānam, jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim (1991)
- *Quisisana* jauktajam korim *a cappella* (1994)
- *Uz dievnamu mēs ejam*, Ziemassvētku dziesmas apdare jauktajam korim *a cappella* (1998)
- *Te lucis ante terminum (Kad vakarblāzma zemi klāj)* vīru korim *a cappella* ar zēna solobalsi (2002)
- *Carmina Riga*, kantāte lielam zēnu korim (2005)
- *Ora pro nobis...* sieviešu korim *a cappella* (2011)
- *Ora pro nobis...* jauktajam korim *a cappella* (2013)

Koris un instrumenti:
- *Lūgšana*, dziesma sieviešu vokālajam ansamblim ar klavierēm (2002)
- *Le lagrime dell' anima* (*Dvēseles asaras*) klavierēm, jauktajam korim un krotāļiem (2013)

Mūzika solobalsij un instrumentiem
- *Mēnessgaismas dārzs* soprānam, alta saksofonam, ērģelēm (2013)

Orķestra mūzika
- *Vakara lūgšana* stīgu orķestrim (1999)
- *Vakarblāzma*, simfoniskā vīzija tautas teicējai un simfoniskajam orķestrim (2007)

Mūzika atsevišķiem instrumentiem vai to grupām

Ērģeļmūzika:

- *No debesīm es atnesu...*, fantāzija un fūga par Mārtiņa Lutera korāļa tēmu (1539) ērģelēm (1995)

Mūzika pūšaminstrumentiem:

- *Jubilācija* astoņiem mežragiem (1987)

Vokālās un vokāli instrumentālās mūzikas žanri neapšaubāmi tiecas uz daudz subjektīvāku, personiskāku vēstījumu nekā instrumentālmūzika, kuras izteiksme biežāk ir objektivizēta. Balss un it sevišķi solobalss izmantojums ir viens no sakrālās teatralitātes paņēmieniem – vokālā tembra individualizācija paspilgtina vēstījuma intimitāti. Juris Karlsons savos vokāli instrumentālajos opusos vienu vai vairākas solobalsis iekļauj regulāri, turklāt katrs solists personificē noteiktu dramaturģisko tēlu (to varam vērot, piemēram, skaņdarbā *Cantate Domino*).

3. Simfonija korim un orķestrim *Adoratio*

Par komponista sakrālās mūzikas (un iespējams, arī visas viņa daiļrades) virsotni neapšaubāmi jāuzskata simfonija korim un orķestrim *Adoratio* (2010). Žanru mijiedarbe un mobilitāte, laicīgās un sakrālās sfēras sintēze šeit gūst savu kulmināciju un vērš šo skaņdarbu krietni atšķirīgu no sakrāla rituāla tā sākotnējā izpratnē. *Adoratio* ir unikāls piemērs pasaules mūzikas praksē, jo sakrālais ceremoniāls šajā darbā apvienojas ar filozofisku vēstījumu un simfonisku koncepciju. Turklāt izteikti sakrālam žanram pievienots laicīga žanra apzīmējums, kas vēlreiz izgaismo sakrālā un laicīgā sintēzes nozīmību Jura Karlsona radošajā personībā.

Skaņdarbs radies pēc diriģenta Sigvarda Kļavas pasūtījuma, gatavojot sakrālās mūzikas koncertu ar Radio kori un orķestri *Sinfonietta Riga* Lielajā piektdienā 2011. gada 22. aprīlī. Saskaņā ar ieceri, Jura Karlsona opuss noslēdza programmmu, kuru aizsāka Arvo Perta un Gijas Kančeli skaņdarbi. Kā trāpīgi norādīja Orests Silabriedis, šis koncerts ietvēra visu Lieldienu rituāla vēstījumu – Lielo piektdienu (Perts), Kluso sestdienu (Kančeli) un Lieldienu apskaidrību (Karlsons), pelnīti iegūstot Latvijas Lielo mūzikas balvu nominācijā *Gada koncerts*[3]. Skaņdarba moto un virsuzdevumu (kā arī visa koncerta koncepciju) netieši atklāj Ineses Lūsiņas recenzijā retoriski uzdotais jautājums: "Kad tauta atgriezīsies no saviem ļaunajiem ceļiem?" (Lūsiņa 2011b).

[3] Silabriedis, Orests (2011). Runa Latvijas Lielās mūzikas balvas žūrijas sēdē.

Adoratio pamatā ir komponista rūpīgi pārdomāta programma – literārais vēstījums. Unikālu liecību par to sniedz četri manā rīcībā esoši Jura Karlsona stāsti par savu skaņdarbu – intervija pāris gadus pirms darba atskaņojuma[4], pirmskoncerta intervija Inesei Lūsiņai (Lūsiņa 2011a), programmas anotācija (Karlsons 2011) un intervija trīs gadus pēc pirmatskaņojuma[5]. Četri stāsti, kas radušies dažādos laikos – skaņdarba tapšanas procesā (pirmā intervija), pirmatskaņojuma gaidās pēc darba sacerēšanas (otrā intervija), īsa uzruna klausītājiem (anotācija) un atskats uz savu veikumu pēc vairākiem gadiem (trešā intervija). Šie avoti atklāj to milzīgo vēstījuma atšķirību, ko nosaka radoša procesa meklējumi, neziņa, vēl negatava *augļa* briestošie iedīgļi, tad – pabeigta veikuma sajūta, komponista *pēdējie vārdi* un visbeidzot – reminiscence, atskatoties uz savu garadarbu.

P i r m ā i n t e r v i j a notiek laikā, kad Juris Karlsons ir pārņemts ar darba radīšanu. Komponists vēstī brīžam lēni, nesteidzīgi, nosvērti, citkārt atkal nedaudz satraukti un saraustīti, pat nervozi, rūpīgi apdomājot un izmeklējot katru vārdu. Viņš ir pārņemts ar darba tapšanas procesu, taču tā nav sajūsma, kaisle, bet rūpīga savas literārās dramaturģijas ("ludziņas") muzikāla režija un montāža. Un runas valoda arī vēl tikai top, tiek meklēta: "Šodien konsultējos ar [Guntaru] Prāni, es tik labi psalmus un Svētos rakstus nezinu, protams, esmu [tos] izpētījis, un [man] ir dzīves pieredze. [Man] literatūra un luga ir tik svarīga. Kāpēc es to gabalu rakstu, kur ir *knifs*? Ideja tāda: orķestris jau ir uz vietas; [tad] sanāk tenori un pārējās balsis pa grupām klāt, staigā pa baznīcu, [skan] gregoriskie dziedājumi, tauta sanāk kopā, un ir lūgšana. Lielā piektdiena, Lielās piektdienas nakts, adorāciju lūgšanas līdz Lieldienām, iegremdēšanās ļoti būtiskās lietās. Litānija. Lūgšanas – "Uzklausi mūs..." "Piedod mūsu grēkus..." Tauta vēršas pie Dieva, un nav atbildes, nevar sagaidīt atbildi!!! Jo... nav, es nedzirdu Dievu! Un tad tas viss ved pakāpeniski, un tad ir viena, teiksim, kulminācija, kur ir apmēram tāds teksts: *Kāpēc Tu mūs esi pametis*? *А Батюшка молчит*... [Bet Dievs klusē...]. Un tad Dievs atbild – nevis orķestris, bet ļoti vienkārši – tad ir Vecās Derības teksts: "Jūs paši pie tā esat vainīgi, jo Dievs ir Jūsos, nevis manī!"

Kā to dabūt gatavu? Es pats rakstu lugu, veidoju dramaturģiju. [Korim rakstu] vienbalsīgi, četrbalsīgi lielāko tiesu, ceturtdaļas, pusnotis. Tauta pakāpeniski caur to lūgšanu ir daudzbalsīga. Kā dabūt Dievu? Pateikt Dievu?

[4] Karlsons, Juris (2009). Intervija Andrim Vecumniekam 13. februārī Rīgā. CD ar intervijas ierakstu A. Vecumnieka privātarhīvā.

[5] Karlsons, Juris (2014b). Intervija Andrim Vecumniekam 19. augustā Zosēnos. CD ar intervijas ierakstu A. Vecumnieka privātarhīvā.

Pēc tautas jautājuma ir liels unisons korim un orķestrim, ļoti kluss, [pārņem] šausmas, baiss. "Jūs paši pie tā esat vainīgi!" Tas ir tas, kas mums ir apkārt. Kāpēc Tu esi pametis Latviju? Kas notiek Latvijā? Tad ir lēnā apjēga, Lielā piektdiena, septiņi pēdējie [Kristus] vārdi: "Kungs, kāpēc Tu esi mani atstājis?" [Kristus] runā tautas vārdā, glābj tautu – "Kāpēc mūs (nevis mani!) atstājis?" [Svarīga] ir apjēga, ka Dievs ir, un Tev pavisam citādāk jāskatās uz šo būtību. Tad tu beidzot saproti to apskaidrību, Tev jānonāk pie nākamās pakāpes savā domāšanā, un tad aust Lieldienu rīts. Nevis skan zvani, bet gaiša noskaņa, aust saule, dvēsele arī tad ir apskaidrojusies, un tu saproti, kur ir Dievs"[6].

Painteresējos, kāpēc šāds stāsts netiek publicēts kā literārs darbs un vēstījums klausītājam, taču Juris Karlsons atzina, ka, viņaprāt, tas nav nepieciešams: "[Literārais] uzvedums tiek īstenots ar muzikālās dramaturģijas rakstu"[7]. Un autoram ir pilnīga taisnība, jo šajā stāstījumā atklājas komponista daiļrades *virtuves noslēpumi*, mūzikas izteiksmes līdzekļu meklējumi, nevis *gatava* un pabeigta literārā programma.

Dienu pirms pirmatskaņojuma top o t r a i n t e r v i j a – ar Inesi Lūsiņu. Tā ietver plašākas filozofiskas pārdomas ne tikai par jaundarbu, bet arī par mūsu ikdienu. "Tas stāsts ir daudz dziļāks [..] Runāts par tautu, kas tiks dziedināta, ja atgriezīsies no ļaunajiem ceļiem" (Lūsiņa 2011a). Komponista vārdi apliecina, ka mesa, rekviēms, lūgšana, patiesa ticība un reliģiozitāte viņa izpratnē ir pārliecība, nevis konjunktūra: "Ceļš līdz Lielajai piektdienai ir jānodzīvo un jāsaprot. Es redzu, ka jauni cilvēki ar vieglu roku raksta rekviēmus un mesas, klausos un saprotu, ka viņi nezina, kas tas īsti ir, tas tagad ir drusku modē" (Lūsiņa 2011a).

Adoratio ir atklāsme krustcelēs, un arī paša Jura Karlsona dzīvē notikušas būtiskas pārmaiņas. "Beidzot esmu brīvs un dzīvē daru to, ko vēlos. Sapratu, ka tagad vēlos vairāk rakstīt mūziku, un sakārtoju dzīvi tā, lai varētu piecas dienas nedēļā to darīt Zosēnos, savā lauku mājā" (Lūsiņa 2011a).

Juris Karlsons izsaka pārdomas par adorācijām, kas ir lūgšanas klusumā pie Kristus kapa altāra un ilgst dienu un nakti. "Lielā piektdiena ir arī lielas krustceles – dzīvības un nāves krustceles. Ar gadiem tas kļūst arvien būtiskāk, un tā ir arī pasaules būtības ideja. Svētajos rakstos atradu lūgšanu, kas man šķiet ļoti aktuāla arī šodien. Mēs dzīvojam tādā laikā mūsu valstī, kad visas

[6] Karlsons, Juris (2009). Intervija Andrim Vecumniekam 13. februārī Rīgā. CD ar intervijas ierakstu A. Vecumnieka privātarhīvā.

[7] Karlsons, Juris (2009). Intervija Andrim Vecumniekam 13. februārī Rīgā. CD ar intervijas ierakstu A. Vecumnieka privātarhīvā.

lielās vērtības ir samaisītas kā tādā lielā vilnī, kas gandrīz visu noslauka. Gan kultūrā, gan politikā, valstī, ģimenē. Es teiktu: arī izpratnē, saprātā. Mana adorācija ir vēršanās pie Dieva. Lai dod mums saprātu, sajēgu, garīgo palīdzību" (Lūsiņa 2011a). Karlsons atzīst: jo grūtāk mums iet, jo dziļāk lūdzam, un brīžiem ir sajūta, ka Dievs mūs neuzklausa. "Bet tad, kad tu to dari no sirds, ar visām savām dvēseles un sirds sāpēm, tad saproti, ka Dievs ir tevī, ka viņš nav kaut kur citur. Ir jāsaprot pašam sevi, un tad nāk atklāsme" (Lūsiņa 2011a).

Latvijā Juri Karlsonu visvairāk satrauc atbildības trūkums. "Īsi un skaidri. Mani visvairāk baida paviršība, atbildības un izglītības trūkums un diletantisms, sākot no politikas un beidzot ar televīzijas programmām. Atbildības izjūta un sirds izglītība nepieciešama, lai šo pasauli izvestu no posta, kurā dodamies kā trakā karuselī. Ir pazaudēta paaudžu prasmju un zināšanu pārmantojamība, par ko rakstīts *Straumēnos*. Šodien viss ir virspusēji, paviršī, vieglprātīgi. Viegli pieejams un viegli aizmirstams. Popkorna ikdiena. Dzīve kā vienreizējie trauki: izmanto un izsviež" (Lūsiņa 2011a).

Karlsons atzīst, ka vēlētos aiziet prom no tā visa, lai tikai darītu savu darbu [rakstītu mūziku – *A. V.*]: "Tagad saka: mēs visi kopā, lieli mērķi, vai, vai, vai, vicinām lietussargus un karogus. Nē! Arī valsts sākas no manis, no tevis, no viņa. Ja esi savā vietā un dari, kas tev jādara, tas veido kopējo vidi, sabiedrību. Saprotu – Latvija ir jāiztīra Lielajā talkā, taču nevajag būt cūcīgiem ikdienā," iedegas komponists (Lūsiņa 2011a).

"Cik mēs esam mazas niecības un cik milzīgas ir mūsu egoistiskās ambīcijas: uzrakstīšu skaņdarbu, un lai visi priecājas! Tomēr milzīgajā neaptveramajā pasaulē tu – puteklītis – esi ļoti svarīgs. Ja tu nebūsi, būs pārtraukts kāds ķēdes posms" (Lūsiņa 2011a).

Arī mūzikas izteiksmes līdzekļu meklējumu problēma, šķiet, ir atrisināta un izvērtēta: "Sarežģīta partitūra – simfonija ar daudziem vadmotīviem, milzīgu kulmināciju un gaišu izskaņu [*mālerisku* Re mažoru – *A. V.*]" (Lūsiņa 2011a).

Šī intervija ir filozofisks vēstījums ne tikai par pašu skaņdarbu, bet arī par Latvijas kultūras un sabiedriskās vides telpu, par mūsu ikdienas dzīves *teātra* telpu, kurā uzturas un nav vienaldzīgs pats mūzikas radītājs.

Lakoniskāks un koncentrētāks autors ir programmas anotācijā, kad darbs ir pabeigts un tiek gaidīts pirmatskaņojums: "Adorācijas ir simboliskas lūgšanas pie Kristus kapa, tās ilgst no Lielās Piektdienas līdz pat Lieldienu rītam. Skaņdarbā izmantoti sakrālie teksti, kuros izteikts lūgums Dievam uzklausīt un palīdzēt mūsu neziņā un bezspēcībā. Kompozīcija veidota kā meditācija ar vairākiem attīstības viļņiem. Centrālās kulminācijas pavērsienā

dzirdama Dieva atbilde: "Kad mana tauta [..] atgriezīsies no saviem ļaunajiem ceļiem, [..] es uzklausīšu [..] un dziedināšu viņu zemi". Šie Svēto Rakstu vārdi ir tik aktuāli. Skaņdarba izskaņa ir cerības gaišumā. Kā Lieldienu rīts..." (Karlsons 2011). Programmai bija pievienots pilns teksts latīņu valodā un tā latviešu tulkojums, līdz ar to katram klausītājam tika sniegta iespēja izdzīvot Kristus atklāsmes vēstījuma ceļu.

Kā redzam, autors ne vārda nemin par to, kā tika meklēta, atrasta un muzikāli risināta Dieva atbilde, nerunā arī par vispārfilozofiskām problēmām. Viņa rakstīto anotācijā var rezumēt īsi un kodolīgi: *Klausieties manu mūziku, tur viss ir pateikts!*

Un, visbeidzot, ceturto reizi Juris Karlsons izvērtē savu skaņdarbu trīs gadus pēc pirmatskaņojuma, respektējot lūgumu vēlreiz to raksturot tieši saiknē ar manu promocijas darba tēmu – tembrālo dramaturģiju kā teatralitātes izpausmi. Atskatoties uz šo opusu, komponists jau ir paguvis *norīt* rūgtumu par to, ka skaņdarbs, kas nominēts uz Latvijas Lielo mūzikas balvu kategorijā *Gada jaundarbs* (2011), balvu tomēr nav saņēmis. Noklausījies *Adoratio* saīsināto versiju 2013. gada Dziesmu svētku garīgās mūzikas koncertā, Juris Karlsons stāsta:

"Adorācijas ir lūgšanas pie simboliska Kristus kapa no Lielās piektdienas līdz Lieldienu rītam. [Programmas secīgums ir šāds]:

- rituāls, tauta nāk uz lūgšanu vietu baznīcā pie simboliskā Kristus kapa;
- lūgšana no klusa čuksta līdz pirmajai kulminācijai;
- nesaņem atbildi;
- ir vairākas lūgšanu fāzes: no īstas pazemības un apmulsuma līdz patiesam izmisuma saucienam, kas beidzot ir no sirds dziļumiem;
- tad pārplīst altāra šķidrauts (kā minēts Bībelē) – debesjums (trīs tamtami), un Dievs visbeidzot sāk runāt ("*Dies Irae*") savu brīdinājumu – "ja nenovērsīsieties no saviem ļaunajiem darbiem...";
- jauna lūgšanu fāze – beidzot apjēdzot un nu jau bailēs saucot no sirds Dievu, notiek "savienojums" ar Garu (tam ir tematisms, kas atkārtojas dažādos variantos krītošos trijskaņos ar aizturām), kas kulminējas apvērstā variantā beidzot tīrā trijskanī, šoreiz kāpjoši [..], tā saucamās Vatikāna (pāvesta) fanfaras, kas sarakstītas 18. gadsimtā (neatceros, kurš tās sarakstījis) – mežragi pāri visam korim un orķestrim;
- pēc dramatiskās kulminācijas ir Dvēseles apskaidrība, aust skaidrs Lieldienu rīts, grēcīgā Dvēsele ir radusi mieru un apskaidrību"[8].

[8] Karlsons, Juris (2014b). Intervija Andrim Vecumniekam 19. augustā Zosēnos. CD ar intervijas ierakstu A. Vecumnieka privātarhīvā.

Nu tas ir lakonisks, pat zinātniski strukturēts darba konspekts, kurš mērķtiecīgi atklāj sakrālā vēstījuma ceremoniālo teatralitāti.

Šajos četros stāstos mēs redzam, cik mobils ir komponista verbālais vēstījums – pretstatā literārās programmas nemainīgajam universālajam invariantam un nošu teksta stabilitātei vārdiskie komentāri, ko autors velta savam opusam, ir daudzveidīgi, un tos nosaka konkrētais unikālais brīdis skaņdarba tapšanas kontekstā. Tas ļauj salīdzināt radošo procesu ar dzīvu organismu: katrs skaņdarbs ir *kā bērns* – radīts, izaudzināts un *dzīvē palaists*.

Pārdomātā, ar režisora pieeju izstrādātā mūzikas dramaturģija ir galvenā iezīme, kas rosinājusi kritiķes Ineses Lūsiņas atzinīgo vērtējumu: "Pamatīgs, patiesi izjusts un meistarīgi uzrakstīts lielopuss" (Lūsiņa 2011b). Vērienīgā simfoniskā koncepcija (40 minūtes) paredz, ka sakrālais rituāls un ceremoniālā procesija kļūs par laicīgā rituāla līdzekli. Tādējādi rodas sakrālā žanra specifiskā teatralitāte: "Ļoti apjomīgā un perfekti strukturētā formā, rituāli un skaniski apgūstot Doma baznīcas telpu, komponistam izdevies mērķtiecīgā mūzikas dramaturģijā īstenot ideju par lūgšanas būtību: mūs sadzirdēs tikai tad, ja lūgsim nevis formāli, bet no visas sirds" (Lūsiņa 2011b).

Šī maksimāli atklātā autorstāsta mūzikas izteiksmes līdzekļus un tehniskos paņēmienus autors izvēlējies jo rūpīgi; tie pilnā mērā atklāj programmatiskā satura un sakrālā rituāla realizācijas specifiku un Karlsona sakrālās mūzikas teatralitāti. Vispirms zīmīga ir teksta izvēle – izmantota latīņu valoda. Katoļu sakrālā rituāla *verbālais vēstījums* ir universālāks un objektīvāks, luterāņu – unikālāks un subjektīvāks. Tādējādi autors piedāvā personificēt nevis unikālo, bet gan universālo, līdz ar to personifikācijas līmenis ir dziļāks, spēcīgāk izjūtams un vispārpieejamāks. Vienlaikus īpatnējs ir vokālo partiju traktējums – vokālo sfēru pārstāv tikai koris, solobalsis netiek izmantotas. Autors apzināti izvairās no kādas atsevišķas solobalss tembra izcēluma, kas varētu raisīt intīmāku iespaidu, jo viņa mērķis šoreiz ir akcentēt objektīvo un universālo vēstījumu. Stāsts ir par mums visiem, nevis par kādu konkrēti, jo sabiedrību veido tikai atsevišķu personību kopums un monolīta saliedētība. Autors piedāvā monotembrālās dramaturģijas mobilu realizāciju. Proti, koris tiek izmantots ļoti daudzveidīgi – tas darbojas gan vienskaitlī (es), gan daudzskaitlī (mēs), gan daudzbalsībā, gan unisonā, radot dažādus tēlus un to personifikācijas (Dievs, mēs, tauta).

Skaņdarbā ir perfekti izstrādāta vadmotīvu un zīmju sistēma. Uz bagātīgi izmantoto simbolu (tēla personifikācija) un instrumentācijas (tembrālā individualizācija) pamata veidojas dramaturģiskā koncepcija, kas arī atspoguļo sakrālā rituāla teatrālo risinājumu. Zīmes ir intonatīvas, harmoniskas, tembrālas, tās ļauj pilnībā atklāt rituāla sižetu: "Apbrīnas vērtas ir kora un

orķestra krāsas un pakāpeniskais attīstības ceļš no klusinātas, intravertas izpausmes līdz dvēseles kliedzienam un no noslēpumaina, tik tikko jaušama dievišķa mirdzuma līdz sitaminstrumentu solo, kas priekšvēsta ilgi gaidīto Dieva atbildi" (Lūsiņa 2011b).

No skaņdarba individualizētajiem tēliem jo īpaši jāatzīmē:

- tautas sanākšana un lūgšanas (kora daudzbalsīgā mikropolifonā aleatorika; no atsevišķām individuālām solo līnijām veidojas monolīts kopskanējums);
- savienojums ar Garu (krītoši trijskaņi ar aizturām);
- debesjuma atvēršanās un Dieva dusmas (trīs tamtami);
- Dievs (*Dies irae* tēma kora unisonā);
- 18. gadsimtā sacerētās Romas pāvesta fanfaras (mežragi);
- saullēkts, dvēseles apskaidrība un Lieldienu rīts (stīgu instrumenti un Re mažors).

Re mažors izmantots arī Simfonijā koncertā divām klavierēm ar orķestri, simfoniskās vīzijas *Vakarblāzma* kodā un *Koanas* noslēgumā; visi minētie skaņdarbi ļauj secināt, ka šīs tonalitātes semantika Karlsona daiļradē saistīta ar apskaidrības un katarses tēliem. Tieši apskaidrība, nevis Lieldienu zvanu gaviles ir nepieciešamas komponistam dvēseles atklāsmes tēlojumā.

Zīmju izmantojumu savā recenzijā piemin arī Inese Lūsiņa: "Nepaļaujoties kārdinājumam piedāvāt izkoptu, estetizētu melodiskumu, komponists izstrādājis gluži vāgnerisku vadmotīvu sistēmu, ieskaitot zīmes, kuras, pat konkrēti neatpazītas (piemēram, Romas pāvesta rituālās fanfaras), iedarbojas uz zemapziņu" (Lūsiņa 2011b).

Arī tautas pakāpeniska *sanākšana* vērtējama kā teatralitātes izpausme, turklāt ļoti tieša un iedarbīga – dabiska kustība pa skatuves telpu piepilda to ne tikai muzikāli, bet arī performatīvi. Spilgtie tēlu kontrasti, mūzikas demokrātiskā izteiksme aktualizē arī citas *Adoratio* teatralitātes pazīmes.

Kopumā skaņdarbs atstāj psiholoģiski spēcīgu iespaidu, kas salīdzināms ar citu Karlsona opusu – *El Cid* (*Dzīves un nāves dejas* simfoniskajam orķestrim, 2008). Universālās rituāla, ceremoniāla, lūgšanas, sakrālās procesijas zīmes skaņdarbā *Adoratio* transformējas unikālā laicīgajā rituālā *jaunā garīguma* stilistikas kontekstā. Lokālā nozīmība (Lielās piektdienas koncerts, vēstījums savai Tautai) šajā kompozīcijā apvienojas ar filozofiski globālu nozīmību – vēstījumu par mūsu dzīves aktualitātēm. Jura Karlsona *Adoratio* apliecina, cik pamatota ir antropologa Kliforda Džeimsa Gērca (*Clifford James Geertz*, 1926–2006) atziņa par simbolu un reliģijas nozīmi kā kultūrtelpas piepildījumu un reliģiju kā neatņemamu un noteicošu kultūrtelpas sastāvdaļu: "Kultūras jēdziens [..] nozīmē vēsturisku pārmantotu sistēmu kopumu: nozīmju un jēdzienu sistēmu, kas parādās simbolu veidā; nepār-

baudītu priekšstatu sistēmu, kas parādās simbolu formās; sistēmu, ar kuras palīdzību cilvēki savu dzīves pieredzi un attieksmi pret dzīvi pārmanto, pilnveido, attīsta tālāk" (Geertz 1987).

4. *Le lagrima dell' anima* un *Mēnessgaismas dārzs*

Viens no beidzamajiem komponista jaundarbiem – *Le lagrima dell' anima* (*Dvēseles asaras*) jauktajam korim, klavierēm un krotāļiem – vērtējams kā sakrālās mūzikas jomā nozīmīgākais Jura Karlsona sacerējums pēc *Adoratio*, un reizē tas iezīmē jaunu dimensiju šajā žanrā. Šeit centrā nav sakrālais rituāls un tā secīga muzikālā realizācija, bet gan sakrāls vēstījums par vispārfilozofiskām problēmām meditatīvā izteiksmē un ar ārkārtīgu spēcīgu emocionālo lādiņu. Šis skaņdarbs aktualizē personifikācijas problēmu citā aspektā – balss un instrumenta attiecību kontekstā. Arī *Le lagrima dell' anima* tapis kā Sigvarda Kļavas iecerētas koncertprogrammas konceptuāla sastāvdaļa. Izsmeļoša ir Karlsona anotācija, kas sagatavota meistarklasēm Berlīnē, prezentācijai 2014. gada 20. maijā mūsdienu mūzikas festivālā *Klangzeit*:

"Skaņdarbs rakstīts pēc pasaulē pazīstamā mūsu Radio kora rosinājuma kādam īpašam koncertam Rīgas Doma baznīcā 2013. gadā. Koncertā skanēja kompozīcijas, kas bija ar spēcīgi izteiktu garīgu dimensiju (Hanss Ote, Deivids Langs, Bernats Vivankoss). Manā skaņdarbā klavieres un koris ir divu paralēli darbojošos personu monologi, kas visas kompozīcijas laikā saskaras reti un netieši. Partitūra, kuras hronometrāža ir 17 minūtes, balstīta tikai uz septiņām skaņām to visdažādākajās kombinācijās. Gan klavieru partija, gan arī kora partitūra ir stipri askētiska, jo šī skaņdarba jēdzieniskais piepildījums ir daudz svarīgāks par tehniskajiem trikiem (lai gan tādi arī ir, taču tie nav noteicošie). Tā kā nevarēju atrast piemērotu dzeju, kas atbilstu tam, ko vēlējos izteikt kompozīcijā, vārdus, kas ir skaņdarba atslēga, uzrakstīju pats un tulkoju tos itāliski, lai rastu maksimāli skanīgu vokālo vidi (*LE LAGRIME DELL' ANIMA SI SCIOLGONO NELLO SPLENDERE DELLE STELLE. SEI PROPRIO TU LA, DOVE GUARDA IL MIO CUORE?* – DVĒSELES ASARAS IZGAIST ZVAIGŽŅU MIRDZUMĀ. VAI TU ESI TUR, KURP RAUGĀS MANA SIRDS?). "Tu" ir uzruna ar lielo burtu, uzrunājot Dievu. Sava veida problemātika saistījās ar Doma baznīcas specifisko akustiku – 7,5 sekundes ilgstošo reverberāciju un klavieru solo skanējumu tajā. Taču partitūras trauslais un caurspīdīgais raksts šo uzdevumu atrisināja"[9] (Karlsons 2014).

[9] Karlsons, Juris (2014a). Anotācija skaņdarbu prezentācijai meistarklasēm Berlīnē, mūsdienu mūzikas festivālā *Klangzeit* 2014. gada 20. maijā. Manuskripts. Kopija A. Vecumnieka privātarhīvā.

Kā jau izriet no šī apraksta, vēlme maksimāli skaidri paust skaņdarba ideju liek komponistam pašam sacerēt *savu stāstu* un izmantot viņa sakrālajos darbos vēl nerealizētu mūzikas izteiksmes līdzekļu tehnoloģiju (septiņskaņu diatonika), kas *šokē* klausītājus. Sajūsmu izsaka poļu komponists Kšištofs Meijers (*Krzysztof Meyer*, dz. 1943): "Satriecoša ir *Le Lagrime*... meditativitāte. Jāaizver acis un jākoncentrējas tikai mūzikā, tad gūsti milzīgu baudu. Tā es arī izdarīju, klausoties otrreiz"[10]. Jāpiebilst, ka šāda veida stilistika ir retums ārzemju komponistu daiļradē. Meditatīvā vizualitāte – tā ir mūzika, kuras vizualitāte izpaužas tikai maksimālā akustiskā koncentrācijā.

Vēl īpatnējāk sakrālā tematika risināta vienā no jaunākajiem komponista skaņdarbiem *Mēnessgaismas dārzs* (2013). Tas ir veltījums saksofonistam Artim Sīmanim un viņa domubiedriem – ērģelniecei Kristīnei Adamaitei un dziedātājai, soprānam Kristīnei Gailītei. Šis darbs, ko var dēvēt par *mikroadorācijām*, piedāvā vokālā un instrumentālā teātra sintēzi. Tas raksturojams kā savdabīgs starpžanrs – starpposms un pāreja no instrumentālās uz vokālo kamermūziku.

Mēnessgaismas dārzā izmantota divu Jāņa Poruka dzejoļu kompilācija (literatūras studiju rezultāts!), kas vislabāk realizē skaņdarba koncepciju – sakrālās tematikas transformāciju sakrālajā simbolikā. Pretēji *Adoratio*, prioritāra šeit ir tieši sakrālā tematika, nevis sakrālā sižetika: dominē asociācijas, ko rada sakrālo simbolu sistēma, nevis konkrēta, ārējās teatralitātes inspirēta sakrāla procesija. Verbālais teātris izpaužas kā simbolu zīmes, nevis sižetisks literārs vēstījums: "Kompozīcijas idejas ass ir reliģiskas ceremonijas asociācija – mises centrālā daļa, kad pār klātesošajiem tiek pacelta Dievmaize – kā uzlecošs Mēness, kas apgaismo mūs, rādot Patiesības ceļu: upurēšana, pielūgsme, apzināšanās, atbilstība, trausla cerība, zaudējums un apskaidrība, dvēseles līdzsvars... "(Karlsons 2014b). Karlsonam tuvie tēlu pretmeti – "spēcīgas emocijas un kontrastu dramaturģija" (Karlsons 2009) – ir aktuāli un prioritāri arī sakrālajā kamermūzikā.

"Lai izprastu un patiesi uztvertu jaunu (citu) skaņdarbu (jebkuru mākslas darbu – gleznu, literāru sacerējumu, arhitektūru u. c.), ir nepieciešama asociatīvā pieredze, kas ietver gan intelektuālo, gan profesionālo un emocionālo pieredzi. Tikai tad, kad visas šīs pieredzes saslēdzas vienā sistēmā, mums rodas iespēja tuvināties mākslas darba būtībai. Pasvītroju – tuvināties. Visu atklāt mums neizdosies, jo īsts mākslas darbs vienmēr paliks noslēpums. Tas dzimst no Dvēseles nojautām" (Karlsons 2014b) – tāds ir skaņdarba *Mēnessgaismas dārzs,* Jura Karlsona sakrālās mūzikas un visas viņa daiļrades kredo.

[10] Meijers, Kšištofs (2014). E-pasta vēstule Jurim Karlsonam 13. jūnijā.

Secinājumi

Raksta izstrādes gaitā izkristalizējušies vairāki secinājumi:

- Karlsona sakrālajai mūzikai būtiskus impulsus devusi 20. gadsimta 80. gadu nogale kā radošo vērtību pārvērtēšanas laiks latviešu komponistu daiļradē;
- Karlsona sakrālajos skaņdarbos mijiedarbojas garīgs saturs, sakrāls sižets un filozofisks vēstījums;
- šajos skaņdarbos vērojama žanru sintēze un mobilitāte, sakrālā rituāla un ceremoniāla transformācija laicīgajā rituālā un ārsakrālais garīgums;
- Karlsona sakrālās mūzikas sistematizācija apliecina gan žanrisku daudzveidību, gan arī īpašu verbālā faktora nozīmību;
- Karlsona sakrālās mūzikas virsotnē – simfonijā korim un orķestrim *Adoratio* – koncentrētas visas komponista mūzikas teatralitātes pazīmes: literārā programma, mūzikas vizualizācija, perfekti pārdomāta mūzikas dramaturģija un režija, kurā iesaistīts viss izteiksmes līdzekļu komplekss;
- *Le lagrima dell' anima* ir meditatīvās kontemplācijas zīme un meditatīvās vizualitātes virsotne Karlsona mūzikā;
- *Mēnessgaismas dārzs* ir sakrālās tematikas un sakrālās sižetikas mobilitātes un transformācijas piemērs Karlsona mūzikā.

Theatricality of Juris Karlsons' Sacral Music

Andris Vecumnieks

Summary

The article addresses the sacral music by Juris Karlsons and its diverse manifestations in genres and styles. The sacral music of Karlsons crowns his creative oeuvre. The composer works in the creative space of sacral mentality. A special term 'an extra-sacral spirituality' has been suggested – the term denotes the expression of sacral topics and musical content outside sacral genre compositions (*Sunset Glow*, symphonic vision for folk singer and symphony orchestra, etc.). The interaction of secular and sacral elements is meanwhile analysed in relation to ritual and ceremonial principles. The sacral music by Karlsons can be systematized according to the verbal and genre factors.

The symphony for choir and orchestra *Adoratio* (2010) represents the peak of the sacral oeuvre. The uniqueness of this composition manifests itself in the combination of the sacral ceremonial, philosophical content and

the symphonic conception. The article takes a closer look at the programmatic content and the specifics of sacral ritual plot realization. The theatricality of Karlsons' sacral music deserves special attention. The mobile realization of mono-timbre dramaturgy is amongst the aspects of vocal material use, characteristic of Karlsons. The system of symbols (personification of characters) and instrumentations (individualization of timbre) is the key dramatic aspect of the thematic theatricality of the sacral ritual plot. Occasionally the transformation of the sacral ritual into the secular one can be observed.

The development of this article has led to several conclusions:

- The sacral music by Karlsons has drawn significant impulses from the period of the late 1980ies, when the old creative values were re-evaluated by Latvian composers;
- The interaction of spiritual content, sacral plot and philosophical messages takes place in the sacral compositions by Karlsons;
- In these compositions the synthesis and mobility of genre, the transformation of sacral ritual and ceremonial into secular ritual, as well as extra-sacral spirituality can be observed;
- The systematization of Karlsons' sacral music reveals the diversity of genres, as well as the special significance of the verbal factor;
- The peak of Karlsons' sacral music – the symphony for choir and orchestra *Adoratio* – perfectly illustrates the theatrical aspects of his music: the literary program, the visualization of music, the intricate dramaturgy and the direction of music that involves the whole complex of the means of musical expression;
- *Le lagrima dell' anima* (*Tears of the Soul*) for mixed choir and piano is the symbol of meditative contemplation and the peak of meditative visualization in Karlsons' oeuvre;
- *The Garden of Moonlight* (*Mēnesgaismas dārzs*) for soprano, alto saxophone and organ illustrates the mobility and the transformations of sacral themes and sacral plotlines in Karlsons' music.

Key words: Extra-sacral spirituality, spiritual content, sacral storyline and philosophical message, mobility of monotimbral dramaturgy, transformation of ritual, the ritual and the ceremonial, genre ambiguousness, synthesis and mobility, theatricality of the sacral oeuvre, dramatic system of symbols (personification of characters) and instrumentation (timbre individualization).

Literatūra un citi avoti

Geertz, Clifford (1987). *Dichte Beschreibung*. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt/Main: Suhrkamp

Jonāne, Jūlija (2009). *Latviešu sakrālās mūzikas žanri*. Promocijas darbs – disertācija (JVLMA). Rīga

Karlsons, Juris (2009). Intervija Andrim Vecumniekam 13. februārī Rīgā. CD ar intervijas ierakstu A. Vecumnieka privātarhīvā

Karlsons, Juris (2011). Anotācija skaņdarbam *Adoratio*. 22. aprīlis. Rīga: Latvijas Koncerti

Karlsons, Juris (2012). Intervija Andrim Vecumniekam 16. augustā Zosēnos. CD ar intervijas ierakstu A. Vecumnieka privātarhīvā

Karlsons, Juris (2014a). Anotācija skaņdarbu prezentācijai meistarklasēm Berlīnē, mūsdienu mūzikas festivālā *Klangzeit* 2014. gada 20. maijā. Manuskripts. Kopija A. Vecumnieka privātarhīvā

Karlsons, Juris (2014b). Intervija Andrim Vecumniekam 19. augustā Zosēnos. CD ar intervijas ierakstu A. Vecumnieka privātarhīvā

Lūsiņa, Inese. (2011a). Puteklis. Krustceles. Karlsons. *Dien*a. 20. aprīlis

Lūsiņa, Inese. (2011b). Pamatīgs, patiesi izjusts un meistarīgi uzrakstīts lielopuss. *Diena* (pielikums *Kultūras Diena*). 29. aprīlis

Meijers, Kšištofs (2014). E-pasta vēstule Jurim Karlsonam 13. jūnijā

Silabriedis, Orests (2011). Runa Latvijas Lielās mūzikas balvas žūrijas sēdē

Torgāns, Jānis. (2010). *Latviešu mūzikas virsotnes*. Rīga: Zinātne

Sonorika un tās konteksts: daži raksturīgi skaņdarba modeļi

Dr. art. **Baiba Jaunslaviete**
Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija,
Daugavpils Universitāte

Ievads

Senais, Eduarda Hanslika un daudzu citu autoru proponētais uzskats par mūziku kā pirmām kārtām melodiskā skaistuma, t. i., skaņaugstumu mākslu[1] pēdējā gadsimta laikā ir zaudējis savu kādreizējo autoritāti. Tā vietā par vispāratzītu aksiomu kļuvis viedoklis, ka mūzika var būt viss, kas skan – visdažādākajās tembru nokrāsās, gan ar fiksētu, gan nefiksētu skaņaugstumu. Šo plašā nozīmē sonorisko mūzikas izpratni labi atspoguļo Džona Keidža vēl 1937. gadā rakstītie vārdi: "Es ticu, ka trokšņa loma mūzikā turpinās pastāvēt un pieaugs" (Cage 2004: 25–26), tepat arī: "Lai kur mēs būtu, tas, ko mēs dzirdam, ir galvenokārt trokšņi. Ja tos ignorējam, tie mūs traucē. Ja tajos ieklausāmies, tad atzīstam tos par fascinējošiem" (Cage 2004: 25).

Visnotaļ likumsakarīgi, ka sonorikas pētnieku uzmanības lokā līdz šim bijusi galvenokārt jaunās kompozīcijas tehnikas iekšējā dzīve – to apliecina gan pašu komponistu sniegtie šī fenomena apraksti[2], gan dažādas muzikologu piedāvātas tipoloģijas, tostarp Aleksandra Makligina nostādnes (Маклыгин 2005[3]). Taču nav vispusīgi pētīta sonorikas izmantojuma ārējā vide, respektīvi, tās attiecības ar citu, nesonorisku mūzikas materiālu, ja tāds skaņdarbā sastopams.

Šī raksta uzmanības centrā būs kompozīcijas, kurās sonorika parādās epizodiski un iesaistās dažāda veida mijiedarbē ar nesonorisku materiālu.

---

[1] Eduards Hansliks jau 1854. gadā, diskutējot ar tiem, kas mūzikā dzird "strauta čalu, okeāna viļņu rēkoņu, pērkona dārdus vai vēja gaudošanu", rakstīja: "Visas šādas skaņas ir tīri trokšņi – t. i., neregulāra skaniska pulsācija. Ļoti reti, un tad arī tikai izolētā veidā, daba sniedz toņus ar noteiktu un izmērāmu skaņaugstumu. Bet toņi ir visas mūzikas pamats" (Hanslick 1910: 149–150).

[2] Šeit izceļama, piemēram, Henrija Kauela veidotā klasteru klasifikācija (Cowell 1930), Ģerģa Ligeti (1960) rakstītais par *tīkla tehniku* (Ligeti 1960), arī Helmūta Lahenmaņa raksts par jaunās mūzikas skaņu tipiem (Lachenmann 1970).

[3] Atgādināšu, ka Makligina klasifikācijas kodols ir sešu, viņa skatījumā, visbiežāk sastopamo sonoriskās faktūras tipu – trīs ilgstošo (līnija, josla, plūdums) un trīs īslaicīgo (punkts, plankums, birums) – nodalījums (Маклыгин 2005: 394).

Šādu kompozīciju klāsts pasaules mūzikā ir visai bagātīgs, un liela daļa no tām radušās jau laikā, pirms sonorikas tehnika ieguva savu nosaukumu – t. i., pirms 20. gadsimta 50.–60. gadu mijas. Var minēt, piemēram, dažādas klasteru formas Bēlas Bartoka vai t. s. "klasteru vīra" (Chase 1992: 578) Henrija Kauela mūzikā. Abiem šiem komponistiem klasterveida izklāsts parasti ir tikai viens no izteiksmes līdzekļiem, kas skaņdarba gaitā mijas ar melodiski iezīmīgām tēmām. Zīmīgi, ka arī Kšištofs Pendereckis – viens no pirmajiem radikālākajiem sonorikas pārstāvjiem 50./60. gadu mijā – savas daiļrades vēlākajā posmā, piemēram, 1966. gadā tapušajā *Sv. Lūkas pasijā*, nereti atsakās no sonorikas kā vienīgās kompozīcijas tehnikas un izmanto šo izklāsta veidu kā īpašu izteiksmes līdzekli, kas parādās vienīgi noteiktos, dramatiski sakāpinātos sižetiskās attīstības mirkļos.

Latviešu mūzikā, sākot jau ar pirmajiem sonorikas paraugiem 60. gadu otrajā pusē (Pētera Vaska un Paula Dambja skaņdarbiem), līdz pat 90. gadu sākumam sonorika gandrīz vienmēr izmantota tikai mijiedarbē ar nesonorisku, melodisku materiālu. Iespējams, tas skaidrojams ar šī perioda skaņumākslā dominējošo neoromantisma virzienu[4] un tam raksturīgo melodijas kultu. Tikai kopš 90. gadu sākuma sonorikas tehnika daudzu latviešu komponistu, īpaši jaunās un vidējās paaudzes pārstāvju, mūzikā kļūst par galveno, nedalīti valdošo faktūras veidu. Taču, protams, šajā laikposmā tapis arī ne mazums spilgtu skaņdarbu, kuros sonorika parādās tikai epizodiski.

Tādējādi vairākās desmitgadēs izveidojušās sonoriska un nesonoriska materiāla mijiedarbes formas, kuras, lai arī individuālas, tomēr vismaz daļēji iespējams sistematizēt. Raksta mērķis ir iezīmēt dažus biežāk sastopamos šādas mijiedarbes modeļus. Kā piemēri tiks aplūkoti skaņdarbi gan no pasaules, gan latviešu mūzikas klāsta.

1. Sonoriska *dūmaka* skaņdarba malējos posmos

Šī modeļa raksturiezīme ir sonoriska materiāla izmantojums skaņdarba malējos posmos, kur neordinārais tembra vai harmonijas kolorīts līdztekus klusinātai dinamikai akcentē mūzikas mistisko, pārpersonisko šķautni; turpretī vidējās fāzēs dominē nesonorisks, melodisks un pilnskanīgākā izklāstā tverts tematisms. Modeļa vēsturiskās saknes varam atrast jau dažos romantisma stila paraugos. Viens no piemēriem ir krievu komponista Aleksandra Borodina miniatūra *Klosterī* no *Mazas svītas* klavierēm (publicēta 1885). Šī skaņdarba pieci posmi izkārtoti koncentriski. Otrais (19.–33., 52.–68. t.) un ceturtais posms ietver klusinātu melodiju, kas savas attīstības kulmināciju

[4] Skat. par to, piemēram: Kudiņš 2008; Torgāns 2010: 265–267.

gūst centrālajā, trešajā posmā (34.–52. t.). Toties abos malējos posmos (1.–18., 69.–86. t.) nav izmantots melodisks materiāls: *p* dinamikā skan izkliedēti akordi, un, lai gan tonikas ērģeļpunkts (*cis*) norāda uz tonalitāti, tomēr galvenais nav akordu funkcionālā piederība, bet tieši kolorīts – tālu baznīcas zvanu atveids. Koloristiku, kā pamatoti atzīmē muzikologs Aleksandrs Makligins (Маклыгин 2005: 389–391), varam uztvert kā sonorikas priekšteci.

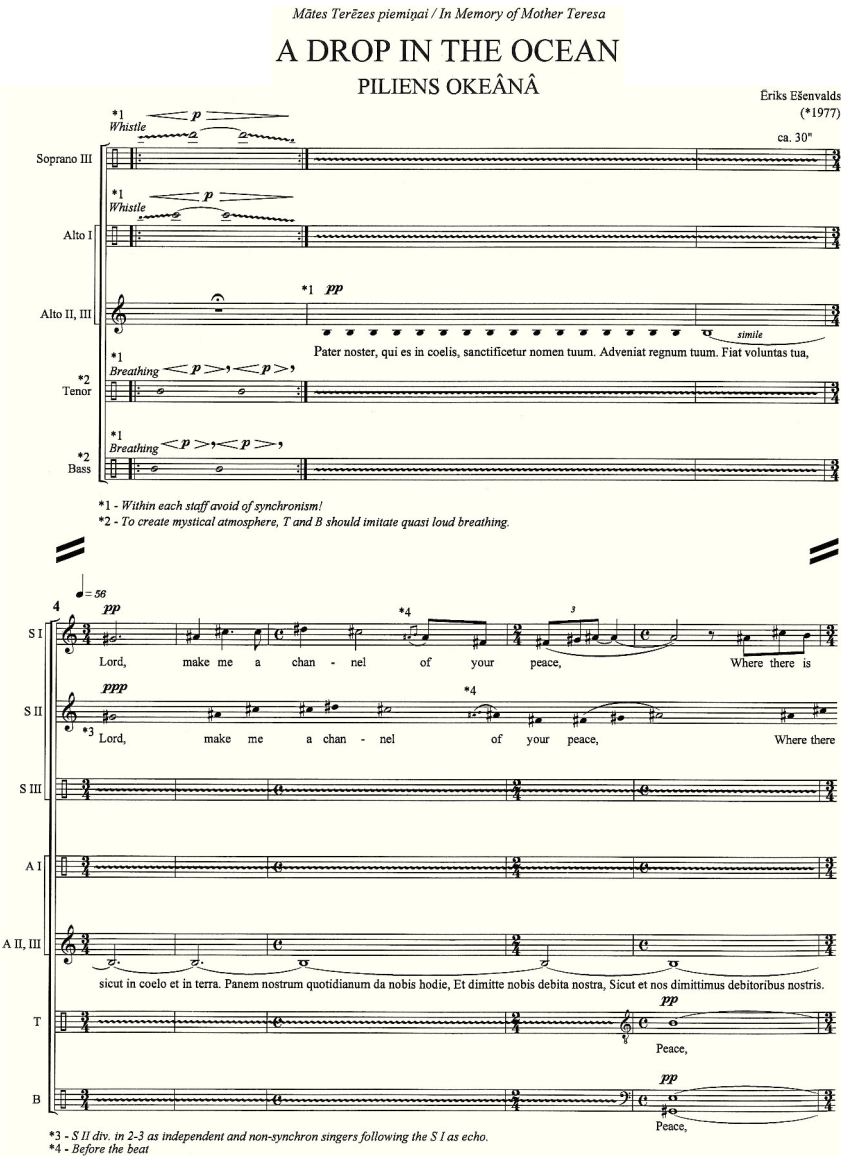
Vispārzināma ir franču impresionistu interese par *Varenās kopas* komponistu radošajiem meklējumiem. Tāpēc likumsakarīgi, ka tieši Kloda Debisī un Morisa Ravela mūzikā nereti parādās nule aplūkotajai miniatūrai līdzīgs skaņdarba modelis: smalki niansēts tuvošanās/attālināšanās procesa atveids ar tikko uztveramām pārejām starp skaņu un klusumu. Tas rada priekšstatu, ka mūzika iznirst no mistiskas tumsas vai dūmakas[5] un atgriežas tajā. Tieši tāpēc kompozīcijas sākumā un noslēgumā bieži koncentrējas saskaņas, ko varam uzskatīt par sonorikas priekšvēstnešiem, jo to kolorīts ir svarīgāks nekā harmoniskā funkcija. Savukārt skaņdarba centrālajā daļā, kur tumsas vai dūmakas tēls ir pilnībā atkāpies, priekšplānā izvirzās jau melodisks tematisms tradicionālā izpratnē. Viens no pazīstamākajiem šāda attīstības modeļa piemēriem ir Debisī klavieru prelūdija *Nogrimusī katedrāle* (1910) ar zīmīgajiem kvartu/kvintu intervāliem skaņdarba sākumā, kas izceļ noslēpumainas tāles iespaidu (1.–15. t.). Tikai pēc tam uz šī fona pamazām raisās melodija, kas tomēr īsti droši, plaši un himniski izskan vienīgi centrālajā daļā (28.–41. t.), lai pēc tam sāktos pakāpenisks atceļš uz sākotnējo mistikas vidi, un pilnīgu pāreju uz to simbolizē dziestošie kvartu/kvintu struktūras akordi noslēgumā (pēdējās 6 taktis). Daļēji radniecīgu ideju īstenojis Bēla Bartoks savā miniatūrā *Nakts skaņas* no klaviercikla *Brīvā dabā* (1926) – šeit koloristiku pārstāv sekundu saskaņas, kas dominē skaņdarba sākumā un beigās, bet vidusfāzēs tikai brīžam ieskandinātas melodiskās attīstības fonā.

Kā piemēru, kur līdzīga koncepcija risināta laikmetīgajā mūzikā, un jau ar īsti sonoriskiem līdzekļiem, var minēt 2006. gadā tapušo Ērika Ešenvalda kora kompozīciju *A Drop in the Ocean*. Tā veltīta Mātes Terēzes piemiņai. Nosaukuma izvēli iedvesmojuši vārdi, ko viņa teikusi par savu mūža darbu: "Visa mana dzīve, mans darbs ir kā piliens okeānā. Tomēr, ja es to nebūtu darījusi, okeāns taču būtu par vienu pilienu tukšāks"[6].

---

[5] Par dūmaku (miglu) kā impresionistu iemīļotu mistikas simbolu plašāk raksta šī stilistiskā virziena pētniece Žanna Paslere (Pasler 2001: 91).

[6] Citēts pēc: Štāls, Egils. *Kora "Kamēr..." koncerti 29. un 30. decembrī LU Lielajā aulā izpārdoti*. http://www.kamer.lv/content/view/38/38/lang,LV/ [skatīts 2015. gada 19. martā].



1. piemērs. **Ēriks Ešenvalds.** ***A Drop in the Ocean***[7]

[7] Rīga: Musica Baltica, 2008.

Skaņdarbs sākas ar sonoriskiem paņēmieniem kora partijā – čukstiem un skaļu elpošanu (*whistle and quasi loud breathing*), kas simboliski ataino nosaukumā pieteiktā bezgalīgā okeāna šalkas. Tikai pēc tam uz šī fona iezīmējas arī melodija.

Pamazām tās loma arvien pieaug, un skaņdarba centrālajā daļā (no 55. t.) jau visas kora partijas ietver ekspresīvu melodisko līniju savijumu: sonorikas elementi šeit pazūd pilnībā. Savukārt noslēgums veidots ar Ešenvaldam arī tuvu paņēmienu: īss melodiskais motīvs tiek ilgstoši ostinēti atkārtots, ļaujot tam pakāpeniski izgaist un saplūst ar klusumu. Uz šī fona atkal dzirdama skaņdarba sākumam raksturīgā kora sonorika – čuksti un elpošana (*whistle and breathing*) kā okeāna šalku atveids.

Ja atgriežamies pie iepriekšminētās Debisī prelūdijas *Nogrimusī katedrāle*, var minēt kādu zīmīgu sakritību ar Ešenvalda darbu: koloristiskās vai sonoriskās saskaņas ievadā un noslēgumā abās kompozīcijās iztēlo okeānu kā mūžības simbolu; tas stāv pāri visam cilvēciskajam, laicīgajam, ko savukārt simbolizē skaņdarba vidusdaļā ietvertais nesonoriskais, melodiskais materiāls.

Šī paša modeļa nedaudz atšķirīgu īstenojumu redzam Santas Ratnieces[8] kora kompozīcijā *Chu dal* (*Silent Water*, 2008). Arī šajā gadījumā sonorika dominē skaņdarba malējās fāzēs. Par pretstatu kļūst formas centrālā daļa, kas, līdzīgi kā Ešenvaldam, apveltīta ar subjektīvāku, neoromantisku ievirzi. Šādu formas risinājumu rosinājis skaņdarba sižetiskais pamats: stāsts par tibetiešu mūkiem, kuri ik gadu dodas uz salu Namco ezerā, lai tur meditējot pavadītu laiku no vienas ziemas līdz nākamajai. Pēc autores sniegtā skaņdarba apraksta, "forma iezīmē šo sasalumu malējos posmos un pavasarīgo, kūstošo, saulaino salu viducī"[9]. Sonoriskais materiāls malējos posmos saistīts ar pašas

[8] Kā savus garīgos radiniekus mūzikā Ratniece savulaik nosaukusi Džačinto Šelsi (*Giacinto Scelsi*) un Klodu Vivjē (*Claude Vivier*). Kādā intervijā viņa arī paskaidrojusi, kas viņu saista Šelsi darbos: "Man patīk viņa attieksme pret skaņu kā pret kaut ko unikālu. Kā skaņa dzīvo un kustas. Un kā tā svārstās un vibrē, un trīc – kā plazma [izcēlums mans – *B. J.*]. Un tā ir piepildīta ar dziļumu, vienlaikus – ar vieglumu" (Ratniece 2007: 20).

Arī pašas Ratnieces mūzikā viens no galvenajiem izteiksmes līdzekļiem ir vibrējošu līniju sonorika, turklāt tā parādās ļoti daudzveidīgi un smalki niansēti: sastopami glisando, trilleri, tremolo un, kā atzīmē Ratnieces daiļrades pētniece Gundega Šmite, ļoti dažādi vibrato veidi – "ar lēnu vibrāciju, ar lēnu vibrāciju ¼ toņa apjomā, kā arī ar spēcīgu vibrāciju" (Šmite 2013: 153). Tomēr lielākoties viņas darbos šāda vibrējošo līniju sonorika un no tās izrietošā trīsuļojošu gaismēnu spēle neaptver gluži visu mūzikas materiālu un mijiedarbojas ar melodisku tematismu.

[9] Ratniece, Santa. *Choir music*. http://santaratniece.blogspot.com/p/blog-page_19.html [accessed Januar 25, 2015].

komponistes asociatīvo dzeju tibetiešu valodā. Atšķirībā no vidusdaļas[10], te dominē dažādi nebalsīgas skaņas efekti, kas izmantoti vēl papildus dzejas tekstam un akcentē mūzikā mistikas niansi.

Aplūkotie Ešenvalda un Ratnieces skaņdarbi ir tikai daži no piemēriem, kas ļauj secināt: no impresionisma mantotais mūzikas dramaturģijas modelis 21. gadsimtā turpina attīstīties, gūstot visnotaļ dažādus, savam pirmvariantam vairs tikai attāli līdzīgus risinājumus.

2. Sonoriska kulminācija kā dramatiskas attīstības virsotne

Sonorikas izmantojums var iezīmēt pēctecību ne vien impresionisma, bet arī (plašā nozīmē) ekspresionisma tradīcijai. Šajā gadījumā tas izpaužas kā tiece ne vairs uz ireāli mistiska, bet uz galēji dramatiska efekta radīšanu. Galvenie izteiksmes līdzekļi ir bagātīgs klasteru izmantojums augstā dinamikas gradācijā un instrumentu tembru pārveids, tiem spēlējot neierastā tesitūrā, tādējādi rosinot ekstremālas spriedzes eskalāciju. Tieši šādā rakursā sonorikas iespējas atklātas skaņdarbā, ko pieņemts uzskatīt par šīs tehnikas manifestu – Kšištofa Penderecka *Raudās Hirosimas upuru piemiņai* (1960) ar tā divpadsmitskaņu klasteriem un visaugstākajām iespējamajām skaņām stīgu instrumentu partijās.

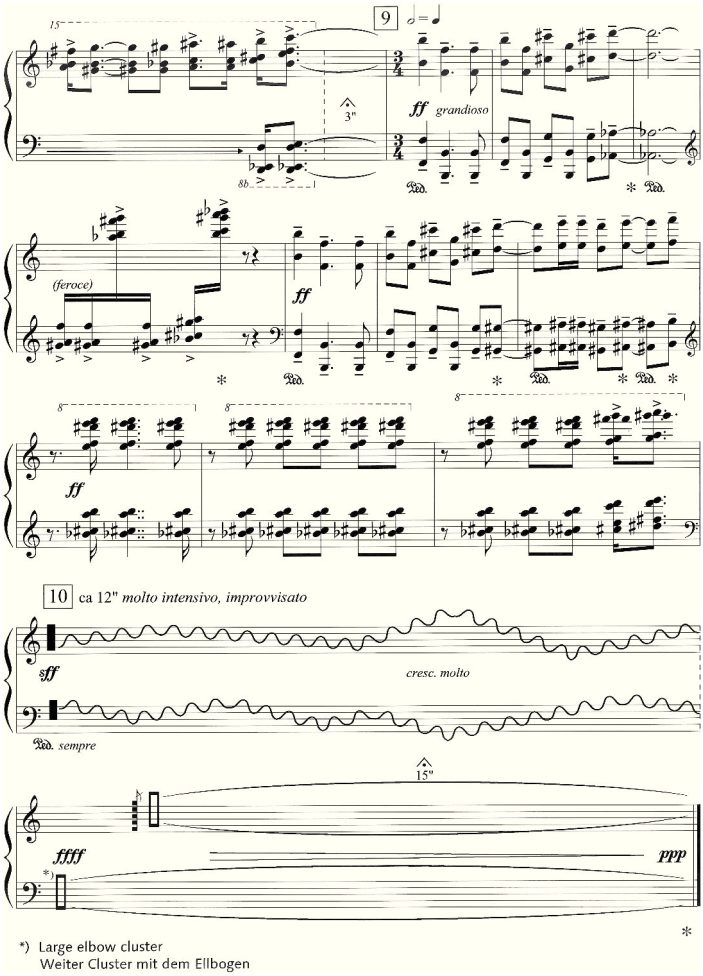
Latviešu mūzikā tieci uz dramatisku sonorikas traktējumu nepārprotami redzam vairākos Pētera Vaska 70./80. gadu skaņdarbos. Tiesa, atšķirībā no tikko pieminētajām *Raudām* [..], sonorika tajos izmantota vien epizodiski un tieši dramatiskākajos brīžos[11], kā caurvijattīstības procesa kulminācija īsi pirms skaņdarba beigu fāzes.

Piemēru vidū ir *Drāma* no *Cikla* klavierēm (1976). Nesonoriskā materiāla izklāstā te iezīmējas divas intonatīvās sfēras. Pirmā veidojas kā nervozi aprautu, trauksmainu motīvu virkne; to var atpazīt pēc asām sinkopēm, kāpjošām hromatisku mazu sekundu intonācijām un harmonijas, kurā dominē asi disonantas lielo septimu un mazo nonu saskaņas. Tēlaini šo sfēru iespējams uztvert kā protestu, izmisīgu svaidīšanos. Savukārt otru sfēru, kas balstās tritonu monoritmiskā izklāstā un lēnākā pulsācijā, varētu nosacīt apzīmēt kā fatālo; zīmīgi, ka tā *Cikla* gaitā parādās ikreiz arvien biezākā faktūrā, kā

[10] Tās tekstuālais pamats ir anonīma tibetiešu autora dzejolis par pavasari.

[11] Iespējama zināma analoģija ar citu Penderecka skaņdarbu – *Sv. Lūkas pasiju* (1966), jo arī tajā sonorika parādās dramatiski spriegākajos momentos. Muzikologs Aleksandrs Ivaškins, raksturojot šo kompozīciju, norāda: "Noteikta intonatīvā sfēra saglabājas orķestra balsīs (koris ir interpretēts tīri sonoriski – kā pūļa kliedzieni)" (Ивашкин 1983: 73).

arvien vairāk sabiezējoši draudi. Savā ziņā tā simbolizē Vaska paša retoriski uzdoto jautājumu, kas atspoguļo vienu no viņa mūzikas pamatidejām: "Vai cilvēks, vai cilvēce spēs tikt pāri iznīcināšanas kārei, kas – nezinu pat, kā lai to nosauc, – kas cilvēkā sēž iekšā, laiku pa laikam uzliesmodama melnām liesmām?" (Jakubone 1990: 157).



2. piemērs. **Pēteris Vasks.** ***Drāma*** **no** ***Cikla***[12]

[12] Mainz: Schott Music, 2013.

Sonorikas pirmā izpausme ir klasters *fff* dinamikā jau daļas sākumā; *Drāmas* gaitā tas atkārtojas divreiz (pēc 8. partitūrnumura) un uztverams kā lakoniska, strupa atbilde *protesta* tēmai. Tomēr visizvērstākā sonorikas izpausme ir tieši *Drāmas* noslēgums: kad attīstība ir sasniegusi spriedzes apogeju, seko pāreja uz klasterveida saskaņām (kulminējošā no tām skan *ffff* dinamikā), kas rada asociatīvu saikni ar sabrukumu, visu iepriekšējo cīņu un protestu veltīgumu.

Pats Vasks atzīst, ka viņa skaņdarbos nereti parādās slēpta programma, ko iespaidojis Olivjē Mesiāna *Kvartets laika galam* un tajā vērojamā izpratne par laikmeta dramatismu: "[..] situācija, kad cilvēce ir nonākusi līdz krīzei, līdz katastrofai" (Jakubone 1990: 157). Šī modeļa raksturīgumu komponista daiļradei apliecina arī viņa klavieru trio *Episodi e canto perpetuo* (1985) – veltījums Mesiānam. Skaņdarba sestajā daļā *Burlesca II* redzam līdzīgas attiecības starp lielākoties nesonorisku izklāstu ceļā uz kulmināciju un sonorisku, traģiskam sabrukumam līdzīgu kulmināciju, kas izcelta ar klasteri.

Atšķirīgs šī paša modeļa piemērs ir Alfrēda Šnitkes Klavieru kvinteta *In memoriam* (1972–1976, veltīts mātes piemiņai) otrā daļa. Sonoriskais efekts, ar ko izcelta kulmināciju, šoreiz nav klasters, bet mikrohromatisks trilleris. Starp cikla piecām, lielākoties lēnām un klusi meditatīvām daļām tieši otrā iezīmē krasāku kontrastu. Tā veidota kā valsis – taču, kā pamatoti atzīmē Šnitkes daiļrades pētniece, muzikoloģe Valentīna Holopova, nevis kā gaiša deja, bet drūmi fantastisks *valse macabre* (Холопова 1990: 117). Izmantota valsim tipiskā trijdaļu forma, un lielākoties tajā dominē melodisks tematisms – smeldzīgi dejiskā pamattēma ir sakņota *BACH* intonācijās. Krītošas mazās sekundas ir būtisks izteiksmes elements, taču jau vienā no vidusdaļas fragmentiem (no 90. t.) tās nomaina mikrohromatiska (ceturtdaļtoņu) trillerveida līnija. Vēlāk šis trilleris atgriežas kādā no reprīzes posmiem (no 197. t.), tagad jau ne vairs kā līnija, bet kā josla – triju trillerveida līniju savijums abu vijoļu un alta partijās. Mikrohromatiskais rakstības veids šoreiz izmantots nevis, lai akcentētu skaņaugstumu maksimālu precizitāti, bet gluži pretējā nolūkā – radot vaidu, haosa iespaidu, ko atspoguļo atkāpe no iepriekšējām, klasiskās mūzikas pārzinātājiem labi pazīstamajām *BACH* intonācijām. Tādējādi sonoriskais efekts gūst līdzīgu satura funkciju kā klasters iepriekš aplūkoto Vaska darbu kulmināciās. Reizē šis posms iezīmīgs ar sonoriskā un nesonoriskā mūzikas materiāla mijiedarbi vertikālē, jo klavieru partijā, kreisās rokas basa līnijā, parādās *Dies irae* sākummotīvs, kas *valse macabre* pulsācijā ienes vēl jaunu dimensiju.

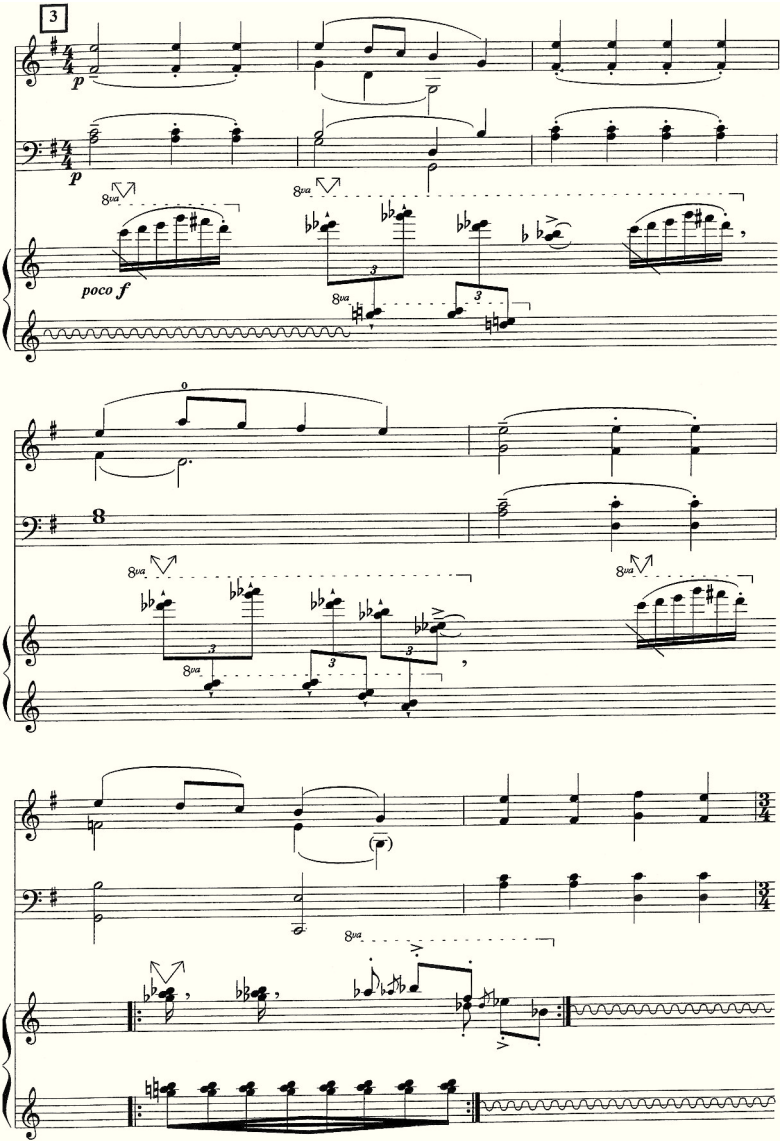
3. Sonorisks izklāsts kā parodijas līdzeklis

Šis modelis liecina ne vien par dažādu izklāsta tipu, bet arī dažādu stilu mijiedarbi – būtisku 20./21. gadsimta kultūras tendenci. Nesonoriskais materiāls tā ietvaros nepārprotami uztverams kā pagātnes zīme; savukārt pretstatītais sonoriskais materiāls akcentē pagātnes kultūras transformāciju laikmetīgajā vidē un bieži ietver parodijas efektu. Savā ziņā te izpaužas attāla radniecība Oskara Vailda romāna *Doriana Greja ģīmetne* koncepcijai: viena un tā pati seja dažādos laika periodos iegūst pārsteidzoši atšķirīgus vaibstus. Viens no šāda attīstības modeļa piemēriem ir Sarabanda no Arvo Perta *Kolāžas par BACH* stīgām, obojai, klavesīnam un klavierēm (1964). Šī skaņdarba pamatā ir Johana Sebastiāna Baha Sarabanda no Sestās angļu svītas. Katram no trim Baha Sarabandas pamatposmiem paša Perta orķestrācijā seko spēcīgi transformēts (parodēts) tā atveids it kā *greizajā spogulī*, proti, klasterveida izklāstā. Abu veidu materiāli mijas atbilstoši divkāršās trijdaļu formas shēmai a-b-a_1-b_1-a_2. Tomēr komponista vēstījuma izpratnei zīmīgi, ka pēdējo vārdu Perts atstājis Baham.

Helmūta Lahenmaņa skaņdarbā *Accanto* klarnetei, orķestrim un magnetofona lentei (1976) veidojas paradoksāls pretstatījums starp paša Lahenmaņa sonorisko mūzikas materiālu (klarnetes partijā dominē elpas efekti, perkusīvi paņēmieni u. tml.) un Volfganga Amadeja Mocarta Klarnetes koncertu.

Latviešu mūzikā viens no skaņražiem, kas vissmalkāk izkopuši dažādas stilu mijiedarbes formas – no humoristiska līdzāsnostatījuma līdz pat konfrontācijai –, ir Pēteris Plakidis. Starp paņēmieniem, ko viņš šajā kontekstā izmanto, reizēm ir arī sonorikas elementi; tie parādās, piemēram, klavieru trio *Romantiska mūzika* (1980) sākumposmā. Šeit Plakidis pagātnes stila transformācijā izmanto pieeju, kas atšķiras no Perta Sarabandā vērojamās: *Romantiskas mūzikas* sonoriskais (laikmetīgais) un nesonoriskais (pagātnes stilistikā sakņotais) materiāls izklāstīts nevis secībā, bet vienlaikus. Respektīvi, izteikti neoromantiska, tonāli skaidra (Sol mažors) un klasiski noapaļota stīgu instrumentu dziedājuma fonā kā neuzkrītošs komentārs parādās ar to harmoniski pilnīgi nesaderīgi īsi motīvi vai arī sonori *plankumi* – sekundu saskaņas. Tie izklāstīti brīvā attīstībā, bez jebkādas formas pabeigtības – pārsvarā augstā reģistrā un klusinātā dinamikā.

No vienas puses, šādā divu elementu kontrapunktā var saklausīt humoru, parodiju par pagātnes stilu, no otras – arī kādu filozofisku dimensiju, kas akcentē romantisko ideju atsvešinātību no mūsdienu laikmeta, seno vērtību irealitāti tagadnes apstākļos. Komponista idejas interpretācija, tāpat kā Perta *Kolāžā par BACH*, var būt daudznozīmīga un raisīt dažādas asociācijas.



3. piemērs. **Pēteris Plakidis.** ***Romantiska mūzika***[13]

[13] Rīga: Musica Baltica, 2002.

Secinājumi

- Sonorikas izmantojuma konteksts no mūzikas dramaturģijas viedokļa var būt visai daudzveidīgs. Tomēr īpaša prioritāte ir divām tēlu sfērām: mistiski ireālām un dramatiski sakaitētām noskaņām.
- Abas šīs sfēras iezīmē pēctecību iepriekšējo laikmetu mūzikas tradīcijām – no vienas puses, impresionismam ar tā krāsainības meklējumiem, no otras – ekspresionismam ar neatrisinātu disonanšu (un tālākā perspektīvā klasteru) sablīvējumu.
- Sonoriska/nesonoriska mūzikas materiāla dialogs vai konfrontācija bieži atspoguļo kādu programmatisku ideju vai slēptās programmas izpausmi – to redzam praktiski visos analizētajos skaņdarbos. Tas savukārt apliecina, ka šajā jomā būtiska ir arī dažādu ārpusmuzikālu ideju ietekme.

Šis nelielais pētījums nepiedāvā tēmas visaptverošu atklāsmi. Tomēr gribētos cerēt, ka tas sniegs metodoloģisku ierosmi dziļākai un vispusīgākai sonoriskā/nesonoriskā materiāla mijiedarbes formu analīzei. Tēmas turpmāka izpēte varētu bagātināt priekšstatus par sonorikas estētisko pamatu, kas atspoguļo ne vien mūzikas specifiku, bet arī laikmetīgās mākslas attīstības tendences kopumā.

Sonorism and Its Context: Some Characteristic Models of a Musical Composition

Baiba Jaunslaviete

Summary

In 1854, Eduard Hanslick challenged the views of the authors who claimed hearing music in "the murmuring brook, the roar of the ocean waves, the thundering avalanche, and the howling of the wind" (Hanslick 1910: 149). He notes: "All such sounds are *mere noice* – i.e., an irregular succession of sonorous pulses. Very seldom, and even then only in an isolated manner, does nature bring forth a *musical note* of definite and measurable pitch. But a musical note is the foundation of all music" (Hanslick 1910: 149–150)

Sonorism is one of the compositional techniques that, in its most radical form, reflects a new attitude towards the essence of music: the priority of fixed pitches and melodic beauty that was supported in works by Hanslick has lost its former authority; in its place we have accepted the view that all soundings, with fixed and unfixed pitches, and in different timbral colours,

can create music. John Cage expressed this 'sonoristic' understanding of music already in 1937: "I believe that the use of noise to make music will continue and increase" (Cage 2004: 25–26), and also: "Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating" (Cage 2004: 25).

The article deals with some characteristic models of the use of sonoristics and its interaction with non-sonoristic musical material. According to the first model, sonoristics dominate the marginal phases of musical composition where it could be perceived as a symbol of the mystical sphere, the eternity. The roots of this model can be observed in the romantic music, for example, in the works by Russian composers from the group *Five*. The article discusses the piece *In a Monastery* from the *Little Suite* by Alexander Borodin with coloristic chords in the beginning and the ending, as well as similar concepts in the music of impressionists (*The Sunken Cathedral* by Claude Debussy). However, the main focus is on the choral works by the contemporary Latvian composers Ēriks Ešenvalds (*A Drop in the Ocean*) and Santa Ratniece (*Chu dal*).

In the second model, sonoristic is used in extremely dramatical context that can be clearly seen in some works by Krzysztof Penderecki and by the Latvian composer Pēteris Vasks. In separate works by Vasks (Drama from the Cycle for piano, et al.) the most important manifestation of sonorism is the tragic culmination at the end of the piece. It could be expressed with a cluster, perceived as a tragic collapse. Another type of such a culmination can be found in the beginning of the recapitulation of the second movement from the Piano Quintet by Alfred Schnittke where sonorism appears as a microtonal musical material instead of melodics and is perceived as a symbol of groans, chaos.

The third model projects a stylistic transformation (sometimes a parody) of non-sonoristic (neo-classical, neo-romantic) thematism – the general aesthetic idea is a contemporary modification of the classic values of the past (with examples from music by Arvo Pärt, Helmut Lachenmann and Pēteris Plakidis).

The article does not intend to explore different kinds of sonoristic models in depth, but rather to encourage an evaluation of the forms of dialogue between sonoristic and non-sonoristic material and the aesthetics they represent.

Literatūra un citi avoti

Cage, John (2004). The future of music: Credo. *Audio Culture: Readings in Music*. Edited by Christoph Cox & Daniel Warner. New York: Continuum, pp. 25–28

Chase, Gilbert (1992). *America's Music, from the Pilgrims to the Present*. 3rd edition. Chicago: University of Illinois Press

Cowell, Henry (1930). *New Musical Resources*. New York: Alfred A. Knopf Inc.

Granat, Zbigniew (2009). Rediscovering 'sonoristics': A groundbreaking theory from the margins of musicology. *Music's Intellectual History*, edited by Zdravko Blažeković and Barbara Dobbs Mackenzie. New York: Répertoire International de Littérature Musicale, pp. 821–833

Harley, Maria Anna (1998). The Polish school of sonorism and its European context. *Crosscurrents and Counterpoints: Offerings in Honor of Bengt Hambræus at 70*, edited by Per F. Broman, Nora Engebretsen, and Bo Alphonce. Göteborg: Göteborgs Universitet, pp. 62–77

Jakubone, Ināra (1990). Joprojām gandrīz monologs. *Latviešu mūzika '89*. Sast. Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārkliņš. Rīga: Liesma, 148.–161. lpp.

Kudiņš, Jānis (2008). *Neoromantisma tendence latviešu simfoniskās mūzikas stilistiskajā attīstībā 20. gadsimta pēdējā trešdaļā*. Promocijas darbs (JVLMA)

Lachenmann, Helmut (1970). Klangtypen der neuen Musik. *Zeitschrift für Musiktheorie* 1, S. 21–30

Ligeti György (1960). Wandlungen der musikalischen Form. *Die Reihe* 7, S. 5–17

Pasler, Jann (2001). Impressionism. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Vol. 12. London: MacMillan Publishers Limited, pp. 90–94

Ratniece, Santa (2007). Sāls un medus. Intervija Sandrai Ņedzveckai. *Mūzikas Saule* 4, 18.–21. lpp.

Ratniece, Santa. *Choir music*. http://santaratniece.blogspot.com/p/blog-page_19.html [accessed 12 January 2015]

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

Štāls, Egils. *Kora "Kamēr..." koncerti 29. un 30. decembrī LU Lielajā aulā izpārdoti*. http://www.kamer.lv/content/view/38/38/lang,LV/ [skatīts 2015. gada 12. janvārī]

Torgāns, Jānis. (2010). *Latviešu mūzikas virsotnes*. Rīga: Zinātne

Маклыгин, Александр (2005). Сонорика. *Теория современной композиции*. Учебное пособие. Отв. ред. Валерия Ценова. Москва: Музыка, с. 382–401

Холопова, Валентина, & Евгения Чигарева (1990). *Альфред Шнитке*. Москва: Советский композитор

Sonoristic Effects Performed on Woodwind Instruments in the Music of the 20th and 21st Century

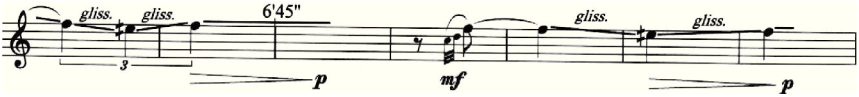
Dr. hab. art. **Ryszard Żołędziewski**
Professor of the Karol Lipiński Academy of Music in Wroclaw

Introduction

Art, as all other areas of life, undergoes a continuous process of evolution. The contemporary listener is more and more pretentious and often sets a high standard for the performer, expecting new sensations and aesthetic experience. That is why today's instrumentalists, including woodwind players, are 'forced' to search for evolving methods of sound production on their instruments. For this reason, among others, in the instrumental music of the 20th century, the music performed on woodwind instruments, in which various sonoristic effects atypical of standard performances played a vital role. Due to the comprehensiveness of the subject at hand, I present only twelve basic and non-standard woodwind instruments performance techniques applied in the 20th century music, with the main focus on the saxophone as the instrument of great potential in performance of all kinds of sonoristic effects.

Microtones

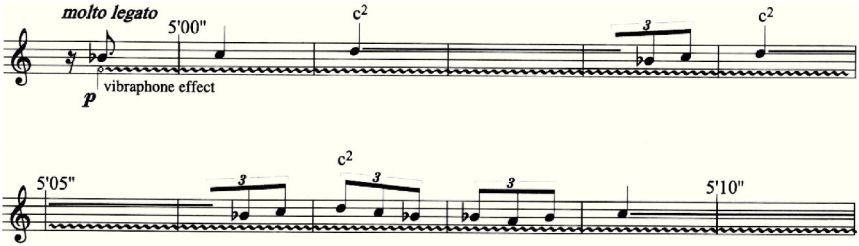
A quarter tone is the exact distance between two pitches equalling a tempered semitone, i.e. 1/24th of an octave. Quarter tones were already known in the music of Ancient Greece, where they were included in the enharmonic system of pitches. Nowadays, quarter tones and micro-intervals are typical of Oriental music, and are rarely applied in European music. The precursor and outstanding propagator of quarter tone music was the Czech composer Alois Hába. In 1968, he composed the *Partita* for alto saxophone solo, Op. 99 for Sigurd Raschèr, in which he successfully applied the quarter tone scale. Quarter tone music and micro-intervals were reinstated for good in contemporary music by avant-garde composers and served as embellishments to the melodic line of a composition. To accurately produce microtones using the fingerings presented here, a good sense of hearing is absolutely necessary. There are no ready-made fingerings that exist as such. Rather, each tone requires its own particular intonation. This also applies, of course, to the standard, chromatic scale.



Example 1. **Ryszard Żołędziewski.** ***Sea Depths*****: p. 15**

Timbral fingerings

This is a special performance technique with which the musician produces a subtle change in sound quality with the use of an alternate fingering. Most of the sounds reached with alternate fingerings are based on the harmonic series, i.e. on the harmonics beginning with the fundamental. With adequate use of a flexible oral cavity, it is possible to play aliquots, simultaneously applying the basic fingering. For each tone, in addition to the standard fingering, there exists also an alternate fingering.



Example 2. **Ryszard Żołędziewski.** ***Sea Depths*****: p. 13**

Slap-tonguing

The term 'slap-tonguing' defines a specific sonoristic-percussive effect, resembling the sound of popping or clicking with one's tongue. Linguistically, the slap corresponds to the explosive consonant 't'. Slap is a strong *marcato* accent and can be performed as a type of staccato but can also be played as an initial attack on a longer note. Slap-tonguing is a technique successfully applied on single-reed instruments, i.e. clarinets and saxophones. Since this effect is easier to produce on saxophone and bass clarinet, it is most often written for these instruments. A prototype for slap-tonguing could have been the *pizzicato* performed on bowed string instruments, as well as plucked string instruments, and in the 20th–21st century also on the piano (by plucking the strings). In the case of string instruments, the technique of this peculiar

sounding *pizzicato* which corresponds to slap-tonguing is performed by pulling the string to the outside and releasing it suddenly. The string, returning to the neck of the instrument, hits it noisily, thus creating a characteristic acoustic effect, in a way comparable to slap-tonguing on clarinet or saxophone. On these instruments, the effect is widely applied in contemporary, jazz and illustrative music.

Generally, two techniques of slap-tonguing are distinguished:

- 'expiratory' slap-tonguing by producing 'embouchure pressure' in the oral cavity;
- 'inspiratory' slap-tonguing by producing 'embouchure hypotension' in the oral cavity.

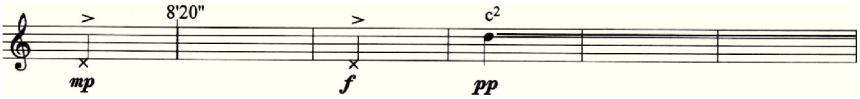
These techniques of slap-tonguing are fundamentally different in the type of pressure produced in the oral cavity, and particularly in the relation between the musician's tongue and the reed. In the first case, the widest possible surface of the tongue adheres closely to the reed and tightly closes the air inlet of the mouthpiece. The increased air pressure in the oral cavity and a sudden release of the tongue, such as when articulating the syllable 'tuh', cause the tongue to 'unglue' from the reed by pulling the reed with it from the edge of the mouthpiece. Because of the elasticity of the reed fibres, the reed returns to the mouthpiece hitting its edge with a bang, thus producing a characteristic dry knocking sound, associated with a percussive stroke.

A short stream of accumulated air passing through the mouthpiece causes a short vibration of the reed, which, in its turn, generates a short sound with a narrow band of overtones. Depending on the amount of pressure generated and the strength with which the musician releases the tongue from the reed, slap-tongues produced have a definite pitch or are just dry percussive effects.

The second technique of slap-tonguing is based on the generation of hypotension in the oral cavity, as in the case of clapping or clicking with one's tongue. In this scenario, the air is sucked through the mouthpiece and – because the oral cavity is flexible – the hypotension is created. The tongue adheres closely to the reed and then pulls it along when released, and the slap-tongue is produced, as in the previous case. Both slap-tonguing techniques require long-term practicing from the musician and depend largely on individual predispositions, such as the structure and the agility of speech organs, the particular shape of the oral cavity, pharynx and trachea, and individual embouchure properties.

Because of the resonating areas in the oral cavity, the mouthpiece and the body of the instrument, this effect is multiplied and resembles a rattle. When this technique is mastered, the acoustic effect produced is comparable

to a loud percussive stroke. One needs to remember that by slap-tonguing we can obtain a sound of a definite pitch or a solely percussive effect. The first occurrence of the slap-tonguing technique in saxophone music dates back to 1934 and was used in *Concertino da camera* by Jacques Ibert.



Example 3. **Ryszard Żołędziewski.** ***Sea Depths*****: p. 17**

Flutter-tonguing (*Flatterzunge*)

Flutter-tonguing is a musical effect similar to tremolo which is successfully applied by clarinet, flute and saxophone players. It is produced by fluttering the tongue, as in pronouncing the 'trrr' sound. Two methods to produce this effect are possible:

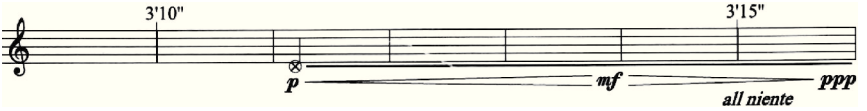
- flutter-tonguing with the front of the tongue;
- flutter-tonguing with the back of the tongue.

The first type of flutter-tonguing is generated with a permanent, continual articulation of the 'r' syllable while simultaneously playing the instrument. The front part of the tongue vibrates (flutters), interrupting the air column, and generates a characteristic sonoristic effect. The second method of flutter-tonguing – with the back of the tongue – resembles the flutter with the front of the tongue, with the only difference in the fluttering part (which in this case is the palatine uvula), as in the pronunciation of 'r' in French. In other words – this is a pharyngeal method of sound articulation. The back of the tongue is slightly raised towards the soft palate, and the uvula, by vibrating, interrupts the air column – this is how we achieve a tremolo-like effect. The best sounding flutter-tonguing effects are produced between the *mp* and *f*' dynamics. Generally, flutter-tonguing can be applied on any dynamic level within the standard range of an instrument.

Air sound / Aeolian tone

The air sound performance technique applied on woodwind instruments is based on blowing into the instrument with a very relaxed embouchure. In such a case, air passing through the instrument does not produce sound, but generates only a hum. These humming sounds are of indefinite pitch and are

possible to perform in subtle and, at the best, lower instrument registers. This effect, when performed, adds a particular sonoristic quality to the musical work.



Example 4. **Ryszard Żołędziewski.** ***Sea Depths*****: p. 10**

Subtone

A subtone is a subdued sound produced on the instrument, resembling a sound generated with the use of a mute. Subtones can be produced only in lower registers of clarinet or saxophone. The subtone technique is the opposite of altissimo and is based on eliminating or limiting to the greatest possible extent the harmonics above the fundamental frequency, i.e. the overtones in a harmonic series. There are two methods of subtone production:

- by relaxing the embouchure,
- by muting the reed with the tongue.

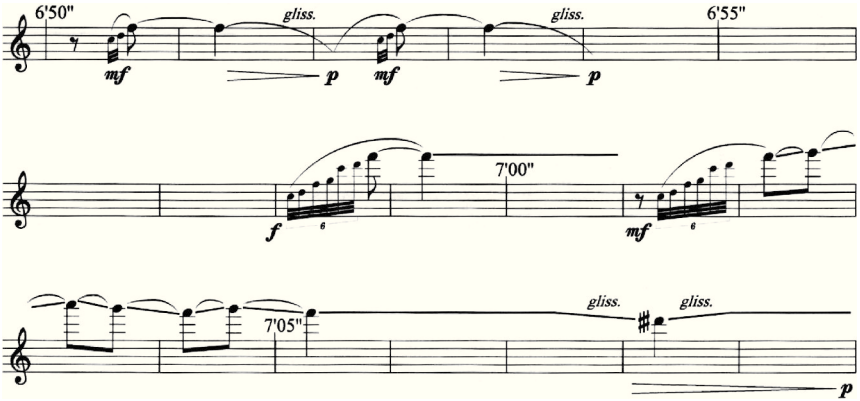
The embouchure relaxing technique, as can be inferred from its name, is based on the relaxation of speech organs' muscles, mainly the orbicularis oris muscle, and a slight withdrawal of the mouthpiece from the mouth (so that the reed is supported only by the lower lip, i.e. the lower lip at the moment does not shield the mandibular central incisors). Maxillary teeth can, but do not have to, minimally rest on the upper surface of the mouthpiece, and the mouthpiece itself is held only between the lips – in the way a cigar is held while smoking. The area of the lower lip that touches the reed is in this case significantly bigger than during standard instrument playing. Because of that, the lower lip partially mutes the vibration of the reed, thus eliminating or limiting to a significant extent the harmonics above the fundamental frequency. The second method of performing subtones is based on muting the reed with the tongue. In this technique it is the tongue that mutes the vibration of the reed – an action which in the first case was performed by the lower lip. Using this technique, the musician maintains continuous contact of the tongue with the reed in such a way that the vibration of the reed is not completely, but only partially limited. That is how the harmonics above the fundamental frequency are largely eliminated. In this subtone producing technique, the mouthpiece is held in the same way as during standard instru-

ment playing; only the tongue is in a different position. In both scenarios the vibration of the reed is muffled, and thus the upper overtones of the harmonic series are 'cut' – this means the sound is subdued, hollow and takes a characteristic, sonoristic form called a 'subtone'. Whilst sounds with a full, natural harmonic series are clear, subtones, with a small number of harmonics, are devoid of natural aural parameters. The dominating sound as received by the listener is the fundamental frequency. It should be noted that the tone quality in both cases of overtone muting is the same or very similar.

Glissandi

Glissando (a word derived from French, literally means 'gliding') indicates a glide from one pitch to another, performed as fluently as possible. It is produced by playing intermediate sounds between the starting and the target pitch.

It can be either ascending or descending. On woodwind instruments, glissando can be produced in various ways, e.g. with the instrument keys, embouchure (because of the flexible oral cavity), or with the use of instrument keys and a simultaneous embouchure change. Glissandi can be performed on a woodwind instrument in various ways. Depending on the musical context, glissandi can also be mixed and combined with flutter-tonguing, double tonguing or with voice.



Example 5. **Ryszard Żołędziewski. *Sea Depths*: p. 15**

Multiphonics

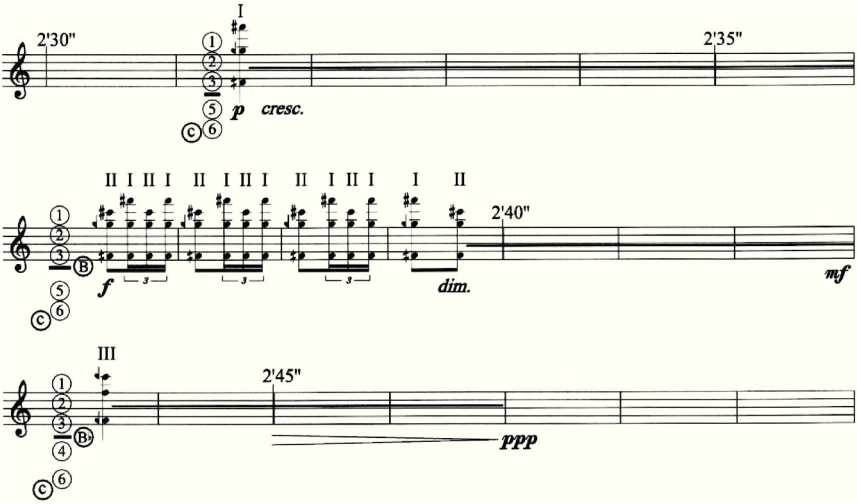
Fingering-based multiphonics

These multiphonics are usually performed with the use of specific (non-standard) fingerings, in connection, in most cases, with an adequately modified embouchure. This technique enables the performer to generate between two- to four-toned multiphonics. Using different techniques, a skilled musician can produce an even more complex chord. The generation of a certain group of multiphonics – fingering-based – is not a difficult task for performers and their formation is a natural process, which is why they most often appear in contemporary sheet music. Their universality is also related to their property: a selective and stable sound. Moreover, the relation of multiphonics with neighbouring notes, irrespective of the articulation type, is usually 'friendly'. The harmony created with the use of multiphonics is generated with the use of an adequately elaborate fingering; a fingering which almost forces the activation of overtones (tones in a harmonic series), thus evoking a natural resistance resulting from complicated acoustic principles. The process of generating overtones in this case is more 'favourable' than in other instances of playing harmonics above the fundamental frequency.

Vocal-instrumental multiphonics

These multiphonics are created while playing the instrument and simultaneous singing (humming) the pitches or the tonal melody intended for the voice. It is possible to sing, within the respective individual vocal range, while simultaneously playing a woodwind instrument. The movement of the voice is independent of the woodwind instrument, so that within a limited framework, a kind of two-part 'counterpoint' is possible. Parallel singing and playing of two separate melodic lines – which are consciously shaped by the instrumentalist – is successfully applied in the case of wind instruments. Analysing the harmony created on wind instruments from a historical point of view, it should be clearly noted that vocal-instrumental multiphonics were successfully used by the composers as early as in the 19th century, among others by Carl Maria von Weber. In this case we are referring to the multiphonics produced as the result of natural chords generated with the use of the human voice. This type of performing was mostly applied by the French horn players who produced two, three or even four tones simultaneously. The technique of performing multiphonics comes down to simultaneous playing and singing. An adequately skilled instrumentalist, activating the

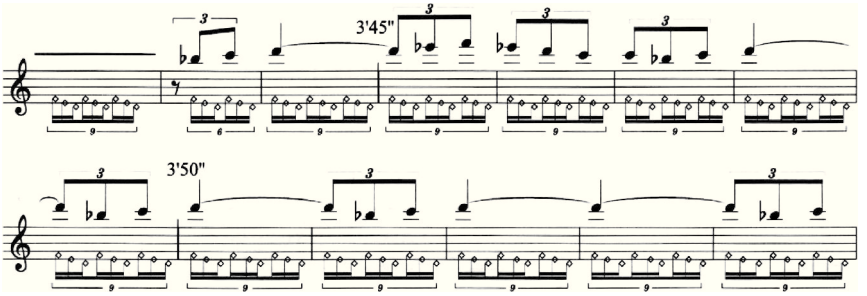
vocal chords during playing (by singing or humming definite pitches), can produce a multiphonic sound with the use of acoustic properties by the appropriate isolation of neighbouring pitches (tones) of a harmonics series – the so-called overtones. This technique has been known for a long time; however, it has rarely been used. An example of the application of multiphonics in French horn literature is the cadenza from the final movement of Concertino for Horn and Orchestra, Op. 45 by Carl Maria von Weber, a work composed in 1806.



Example 6. **Ryszard Żołędziewski.** ***Sea Depths*****: p. 10**

Key clicks (Key percussion)

Key click sounds (key percussion) can be reinforced and used as percussive accents. The production of these sounds on instruments such as flute or saxophone is performed by closing individual keys without blowing into the instrument. Key clatter, additionally reinforced by the resonance of the instrument, generates a sonoristic effect similar to percussive sounds, but of considerably limited dynamics. It is easier and much more effective to produce this effect on instruments with larger bores. It should be stressed that only certain sounds produced this way are of a definite pitch. This percussive effect is possible to generate only in the dynamics between *pp* and *mf* and is usually used in low and middle registers of the instrument.



Example 7. **Ryszard Żołędziewski.** ***Sea Depths*****: p. 11**

Circular breathing

Circular breathing is a technique that enables inhaling while simultaneously playing the wind instrument, without interrupting the performance. This is an old technique used by the primitive tribes, and also frequently applied in folk music worldwide. Until now it has been preserved in Australia, where the Aborigines use it performing on traditional aerophones. This technique has been somewhat forgotten in the European culture and only in the 1920's was circular breathing rediscovered. It is applied in cases when taking a breath is necessary but breaking the continuous musical phrase is undesirable. The technique lets an instrumentalist take a necessary breath without interrupting the sound and to continue the phrase, which would not be possible with the normal air limit. One has to remember that irrespective of the amount of emphasis we place on the embouchure or the technique, sound will not emerge without air. The breathing process and its management is the most important matter in playing the woodwind instrument, and it affects all other aspects of the performance. Circular breathing requires a change in the usual breathing pattern; that is why it has to be learned. The usual breath can be divided as follows: around 60% of one breathing cycle goes to aspiration, around 20% – to expiration and around 20% – to resting. While playing the instrument using circular breathing, the musician is required to radically invert this natural process. Air aspiration should be as quick as possible, the expiration retained for the longest time possible and the last part of the cycle may not even exist. In the usual breathing pattern, air is released in the beginning with great force, and a sudden drop in the expiration intensity follows. While playing a woodwind instrument, the air has to be exhaled with an unchanged intensity throughout. The factual constancy of

the breath depends on the phrase length, dynamics, playing register, articulation and many other factors. Circular breathing technique is, in fact, easy, however, the problem is in convincing the mind that it is actually possible to blow out while breathing in simultaneously.

To apply this technique, one must inflate their cheeks, close the pharyngeal outlet by clenching the tongue with the soft palate and the posterior wall of the pharyngeal cavity, continue playing using the air accumulated in the oral cavity, and simultaneously take a quick breath into the lungs through the nose – it should take a fraction of second only because the air accumulated in the mouth may not hold the sound for longer than 1–2 seconds. In the moment of supplementing air in the lungs, one does not play with the support of the diaphragm, but by using the pressure created from releasing the air accumulated in the oral cavity. Once the air is inhaled through the nose, one needs to return to diaphragmatic breathing. When this technique is mastered, the air column collapse is almost inaudible in performance of easy musical phrases or long *legato* sounds. However, it is almost impossible not to interrupt the sound when breathing while performing difficult musical phrases. Mastering the circular breathing technique is a very important element for a contemporary wind instrument player – because of this technique the artist is able to present a musical phrase in the same way as in case of musicians not limited by breath capacity. One other important aspect should also be noted: while performing using circular breathing, the inspiration is much shallower than in the case of the usual breathing in and one needs to inhale air more often.

Vibrato

The term 'vibrato' was borrowed from Italian and denotes a pulsation of sound – a periodic, most often regular, deviation from the sounding pitch (sometimes also sound loudness), generated by an instrumentalist or a singer. Vibrato, as performed on woodwind instruments, is an indispensable element of sound formation because of its expressive value, similarly as in the performance of string instruments or solo singing. It is difficult to imagine a professional instrumentalist who would not apply vibrato.

In principle, one can distinguish three basic vibrato techniques on woodwind instruments: pharyngeal vibrato, diaphragmatic vibrato, and labiomandibular vibrato.

Pharyngeal vibrato is produced by the movement of the muscles located between the tongue and the larynx. The tongue vibrates, in fact, with its

back part, i.e. from the base to the vocal chords, with the simultaneous tension and relaxation of lip corners, as in inaudible articulation of the vowel 'ah' or 'uh'.

Diaphragmatic vibrato, as indicated by its name, is produced by pulsatory changes in the force of air pushed into the instrument with the use of permanent tension and relaxation of the diaphragm and the abdominal press, as in the articulation of the 'ha – ha' syllable. The pulsation causes the change in the sound intensity and loudness, however, without changing its pitch. This type of vibrato is universally applied by flute and bassoon players, and singers (more seldom by clarinet players).

Labio-mandibular vibrato, universally applied by saxophonists, is produced with a swaying movement of the mandible and lower lip, while relaxing pressure on the reed, and returning to the initial position, as in inaudible articulation of 'ua – ua – ua' or 'wah – wah – wah' syllables. These movements cause a light and regular pulsation of the sound, with a slight pitch change. It is extremely important that the first movement (sound swaying) gravitates downwardly, and then returns to the initial pitch, with a possibility of exceeding slightly the preset threshold. When playing the saxophone, only this technique guarantees a fine, fluent vibrato similar to the vibrato used on string instruments. Moreover, by lowering the mandible (decreasing the pressure of the lip to the reed) one relaxes the embouchure, which contributes to an easiness of sound formation.

The most popular among saxophonists, labio-mandibular vibrato is supported in a complementary way with the use of the flexibility of the oral cavity, pharynx and facial muscles. The beginning of vibrato in saxophone classical music dates back to the 1920's, when the German composer Sigfrid Karg-Elert published in 1929 the *Atonal Sonata*, Op. 153b and *25 Caprices*, Op. 153a in which, as one of the first composers, he marked several instances of vibrato to be performed.

In contemporary music we further distinguish two vibrato types:

- narrow vibrato (*narrow vib*);
- wide vibrato (*wide vib*);
- irregular vibrato (marked with a graphic sign).

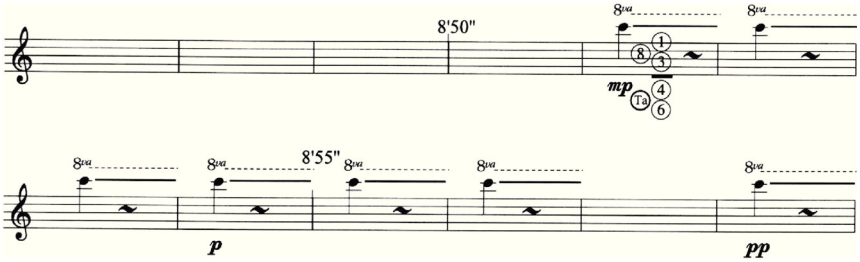
Narrow vibrato is delicate, subtle, and not imposing, and forms an internal and indispensable part of the sound; it is quite shallow, hardly audible to the listener and used only as an expressive factor, emphasizing intimacy and romantic air of the musical narrative.

Wide vibrato is a type of lyrical, deep vibrato, of great amplitude and simultaneously reduced frequency. In this type of vibrato a musician con-

sciously achieves extreme sound modulations, reaching at times even quarter tones.

Irregular vibrato applied to individual pitches is used especially in contemporary music and is marked by the composer with a specific graphic sign indicating its performance. At present, the way of performing irregular vibrato is subject to the musical liking of the artists. Most often the vibrato applied depends on the narrative context, register, dynamics, mood of the composition, etc., as well as on the artistic personality, esthetic preferences, disposition, and the anatomical, neurological and physiological conditions specifying the embouchure of the musician. In order to achieve a high quality of the vibrato, a wind instrument player, while applying vibrato to the sounds produced, should imagine that the vibrato lies within the sound generated. The frequency of vibrato is defined by the number of periodic changes of one of the sound characteristics (frequency or loudness), succeeding within a specified period of time. And the vibrato amplitude specifies the range of one of the sound characteristic features. The range of sound frequency changes is measured in cents (50 cents equals a quarter tone), and the intensity – in decibels.

The value of vibrato intensity (of a diaphragmatic sound) ranges between 3 and 10 decibels, which in comparison with the average sound volume (80–110) is an insignificant amount. In the case of vibrato, sound frequency oscillations are perceived as an average pitch. A very important factor in vibrato is for the amplitude and the frequency to be constant in time. The basic principle of using vibrato with different parameters is to apply it in an appropriate moment, within the stylistic framework of the composition.



Example 8. **Ryszard Żołędziewski.** ***Sea Depths*****: p. 17**

'Growling' ('growl')

'Growling' is performed by simultaneous playing and singing or humming sounds of any pitch and intonation. It is a particular performance technique which enables a musician to obtain a distinctive in its quality, harsh sound by simultaneous playing a note and 'whirring singing'. As a result, the technique produces a very characteristic sonoristic effect, comparable to sonorous flutter-tonguing. The musician, while playing an instrument, also activates the vocal chords, thus generating a hoarse sound – usually humming a sound of an indefinite pitch. A growl can be successfully produced within the entire range of the instrument and composed freely into the melodic line. It is performed easily with *legato* and *staccato* articulation, trills, tremolos and glissandi. Only 'growls' played in *piano* and *pianissimo* on some instruments can be slightly more difficult. 'Growling' is used particularly in jazz, popular and dance music as a kind of a performing manner, and significantly diversifies the sound possibilities of an instrument.

Conclusions

Having described these 12 basic sonoristic effects applied while playing a woodwind instrument, one cannot state with full certainty which means of expression is the most important as far as the sound formation is concerned. Is *flutter-tonguing* more important than *subtones*, or *slap-tonguing* more than *multiphonics*? One cannot give a clear answer to this question. It can be said, however, that some expressive means, such as sonoristic effects, are superior to the others and one has to pay particular attention to them. If we fail to account for the articulatory differences, our musical pronunciation and the sense of the musical narrative will never be so close to the meaning of the music performed.

The aural possibilities of woodwind instruments with respect to all kinds of sonoristic effect, as applied by contemporary composers in their works, allow us to enhance the message of the musical narrative in a more original way. It is the composer who gives us these performance clues, and our musical sensitivity and spontaneity of our emotional reactions enable us to find the appropriate way of giving the individual notes their proper meaning.

Sonoriskie efekti koka pūšaminstrumentu spēlē 20.–21. gadsimta mūzikā

Rišards Žoledzevskis

Kopsavilkums

Laikmetīgais akadēmiskās mūzikas klausītājs kļūst arvien prasīgāks, gaidot no interpreta pārsteigumus un vēl nebijušu estētisko pieredzi. Arī šī iemesla dēļ mūsdienu atskaņotājmākslinieki, viņu vidū pūšaminstrumentālisti, pastāvīgi cenšas iekļaut savā izteiksmes līdzekļu arsenālā dažādus sonoriskus paņēmienus, kas atšķiras no ierastā spēles veida. Raksta gaitā plašāk aplūkoti divpadsmit šādi paņēmieni, kas visvairāk izplatīti koka pūšaminstrumentu spēlē. Lai arī dažiem no tiem saknes meklējamas vēl 19. gadsimtā, tomēr īpašu izplatību tie guvuši 20./21. gadsimta sonoriskajā mūzikā. Saiknē ar katru paņēmienu raksturotas arī tā izpildījuma iespējamās tehniskās grūtības, kam ieteicams pievērst interpreta uzmanību. Sevišķa vērība veltīta saksofonam, kuram pieejams plašs sonorisku līdzekļu spektrs.

Sīkāk aplūkotie paņēmieni ir šādi:

- mikrotoņu spēle,
- tembrālā aplikatūra (dažādu aplikatūras variantu izmantojums īpašu tembra efektu radīšanai),
- sleps (stingrs *marcato* akcents, kas rada perkusīvu efektu; sevišķi raksturīgs saksofonam un klarnetei),
- *frullato*,
- gaisa (eoliskā) skaņa (gaisa pūšana instrumentā, izmantojot ļoti atbrīvotu ambušūru),
- subtoņu radīšana (iespējama tikai klarnetes un saksofona zemajā reģistrā),
- glisando,
- multifonija,
- taustiņu (vārstu) perkusīvs izmantojums,
- cirkulārā elpošana,
- vibrato,
- dūkšana (vai dziedāšana) vienlaikus ar spēlēšanu.

Nav iespējams viennozīmīgi pateikt, kuri no šiem divpadsmit spēles paņēmieniem mūsdienu mūzikā ir visizplatītākie: mikrotoņu spēle, multifonija, dažādi perkusīvie efekti, cirkulārā elpošana vai tml. Taču katrā ziņā spēles procesā īpaša uzmanība jāveltī artikulācijas skaidrībai. Ja tās pietrūks, mūsu mūzikas *izruna* un mūzikas naratīva izjūta nekad nebūs atbilstoša skaņdarba paustajam vēstījumam.

Koka pūšaminstrumentu akustisko iespēju izpratne ļaus interpretam labāk atklāt komponista ieceri. Tieši komponists ir tas, kurš sniedz atskaņojuma norādes, un atskaņotājmākslinieku jūtīgums, spēja uz spontānu emocionālo reakciju rosinās atrast vispiemērotākos veidus, kā individualizētiem sonoriskiem efektiem piešķirt nepieciešamo nozīmi.

References

Ingham, Richard (1998). *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge: Cambridge University Press

Żołędziewski, Ryszard (2009). *Potencjal sonorystyczno-wyrazowy saksofonu w różnych stylach muzycznych na podstawie wybranej literatury*. Wrocław: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Żołędziewski, Ryszard (2012). *Saksofon altowy w aspekcie formowania wielodźwięków*. Wrocław: Wydawnictwo Akademii Muzycznej we Wrocławiu

Żołędziewski, Ryszard (2014). *Sea Depths* [score]. Nieporet: Music Publishing Contra

Mainīgie skaņaugstumi jeb frekvenču analīzes metodoloģiskie aspekti

Mag. art. **Karlīna Īvāne**
Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas doktorante

Ievads

Poļu zinātniece Janīna Fika (*Janina Fyk*) savā monumentālajā pētījumā *Melodic Intonation, Psychoacoustics, and the Violin* ("Melodijas intonācija, psihoakustika un vijole") iepretim atskaņotājmākslas praksē neiespējamajam "statiskajam intonācijas modelim" nostata "dinamisko intonācijas modeli". Tas, pētnieces vārdiem, "gāž skaisto mītu par universālu nemainīgas, precīzas intonācijas modeli, mītu par ideālo intonāciju" (Fyk 1995: 223). Virkne citu pētījumu (Brown 1996; Devaney 2011) apstiprina skaņaugstumu mainību atskaņojuma ietvaros. To parāda arī mani pirmie[1] frekvenču mērījumi ar datorprogrammu *Praat*[2] Ģerģa Ligeti (*György Ligeti*, 1923–2006) Sonātes altam solo pirmajā daļā *Hora lungă*[3]. Piemēram, vācu altistes Tabeas Cimmermanes (*Tabea Zimmermann*) ieskaņojumā mikrohromatiskā skaņaugstuma B3[4] atkāpes[5] no precīzā lieluma ir 16–54 centu[6] jeb aptuveni ceturtdaļtoņa diapazonā (skat. 1. attēlu).

---

[1] Šobrīd pētu 16 *Hora lungă* ieskaņojumus.

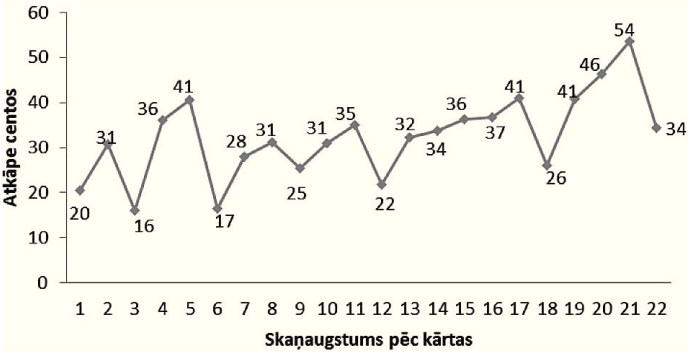
[2] Programma *Praat* ir tīmeklī brīvi pieejama. 1995. gadā to izveidoja holandieši Pauls Bērsma (*Paul Boersma*) un Dāvids Vēniks (*David Weenik*) runas un fonētikas pētniecībai. Programma ir izrādījusies piemērota arī mūzikas skaņaugstumu analīzei.

[3] *Hora lungă* – rumāņu folkloras žanrs; paša Ligeti skaidrojumā, lēna deja (Ligeti 2007: 309).

[4] Šeit un turpmāk rakstā izmantota nevis latviešu muzikoloģijā ierastā, no vācu/krievu tradīcijas aizgūtā, bet angļu valodas vidē dominējošā t. s. zinātniskā skaņaugstumu notācija (*scientific pitch notation*). – *Redaktores piezīme*.

[5] Ligeti norāda, ka skaņaugstums B3 jāpazemina par 49 centiem jeb apmēram par ceturtdaļtoni (Ligeti 2001). Mana pētījuma intereses fokuss ir tieši šis mikrotonis.

[6] Zīmīga ir tendence mikrotoņus atskaņot vienmēr augstāk par precīzi norādīto skaņaugstuma gradāciju. Šī tendence jau konstatēta virknē pētījumu, analizējot vienmērīgi temperētā skaņojumā komponētas mūzikas atskaņojumus (Loosen 1993; Sogin 2012).



1. attēls. **Mikrohromatiskā B3 dinamika Tabeas Cimmermanes *Hora lungă* ieskaņojumā**

Uzsākot darbu pie frekvenču analīzes, nācās konstatēt, ka dinamika jeb mainība pastāv arī viena skaņaugstuma ietvaros, un radās jautājums: kā tad nodrošināt pēc iespējas objektīvāku mērīšanas metodi? Tāpēc bija nepieciešams sīkāk iztirzāt frekvences stabilitāti ietekmējošus aspektus, kā arī to lomu skaņaugstuma uztverē. Šajā rakstā frekvenču mērīšanas problemātiku arī turpmāk ilustrēšu ar datiem, ko esmu guvusi dažādo *Hora lungă* ieskaņojumu mērījumos[7].

Skaņaugstuma izmaiņas

Apskatot skaņaugstuma frekvences līkni datorprogrammas grafiskajos attēlos, redzams, ka tā reti kad ir līdzena – īslaicīgu izmaiņu cēlonis var būt vibrato, skaņas ataka, tās noslēguma fāze u. c. aspekti (Fyk 1995: 57). Pētījumos noskaidrots, ka šie faktori, līdzīgi kā frekvences ilgums, var apgrūtināt skaņaugstuma uztveri (Nábelek, Nábelek, & Hirsch 1970; Brown & Vaughn 1996).

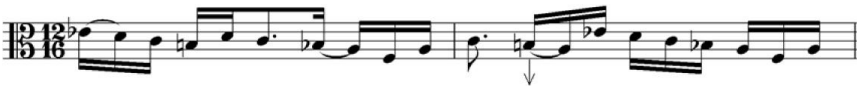
Skaņaugstumu minimālā saklausāmā atšķirība

Pētot intonācijas precizitāti atskaņojumā, svarīgi ir noteikt skaņaugstumu minimālās saklausāmās atšķirības (*just noticable difference*) lielumu. Arī to var ietekmēt virkne faktoru – konkrēta augstuma skaņas ilgums, inten-

[7] Šajā rakstā izmantoti rezultāti, kas iegūti, analizējot Tabeas Cimmermanes (Zimmermann 1998), Nobuko Imai (Imai 2012), Kimas Kaškašjanas (Kashkashian 2011) un Ženevjēvas Stroseras (Strosser 2011) ieskaņojumu intonāciju.

sitāte, mūzikas konteksts (Parncutt & Cohen 1995: 836). Atsevišķos eksperimentos, kuros klausītāji tikuši speciāli gatavoti uzdevumam noteikt skaņaugstumus un šai nolūkā viņiem radīti īpaši labvēlīgi apstākļi, izšķirtspēja ir sasniegusi pat 1–3 centu robežu (Rakowski 1978; 1994).

Tomēr vairums pētnieku kā drošu iesaka izvēlēties 10 centu[8] robežlielumu (Brown 1996: 46; Shackford 1961: 176). Mērījumu gaitā gan varēja konstatēt, ka arī mazākas atšķirības iespējams skaidri saklausīt.



1. piemērs. **Mikrointervāls C4–B3 *Hora lungă* 23. taktī**

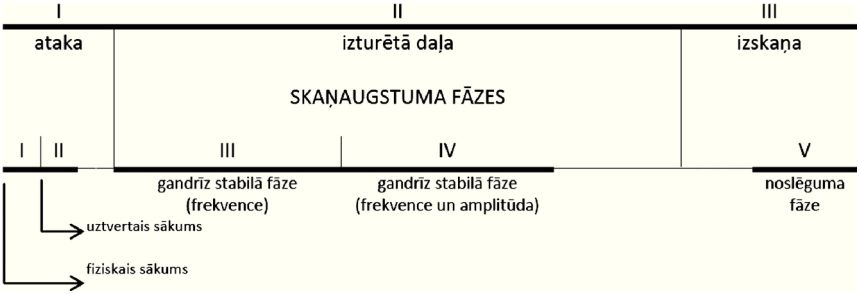
Piemēram, *Hora lungă* 23. taktī (skat. 1. piemēru) japāņu altistes Nobuko Imai (*Nobuko Imai*) ieskaņojumā, mērot krītoša, mikrohromatiski paplašināta pustoņa C4–B3 lielumu, konstatēju, ka pārejā no C4 uz B3 skaidri dzirdams neliels glisando, kura diapazons izrādījās vien 6 centi.

Konkrēta augstuma skaņas sākuma un noslēguma fāzes, korekcija un glisando

Iepriekš minētais piemērs no altistes Imai ieskaņojuma saistīts ar skaņas noslēguma fāzi jeb glisando. Savukārt šī paša ieskaņojuma 17. taktī varēja konstatēt skaņas B3 mainību tās sākuma fāzē jeb t. s. korekciju (Fyk 1995: 215). Intervāla mērījumam vispirms izvēlējos B3 skanējuma sākumu. Iegūtais intervāla izmērs šajā gadījumā izrādījās par 13 centiem plašāks par standarta jeb 149 centus plašā mikrotoņa izmēru. Savukārt, izmantojot datorprogrammas logā redzamo stabilo daļu, tika iegūts par 28 centiem šaurāks intervāls. Divu intervālu (172 un 121 centi) atšķirība ir samērā liela – 51 cents jeb aptuveni ceturtdaļtonis. Paļaujoties uz dzirdi, pieņemamāks šķiet plašākais izmērs, jo skanējums pārliecinoši rada iespaidu par paplašinātu pustoni. Otrs intervāla variants izskan tuvāk standartam, t. i., 100 centu plašam pustonim. Aprēķinot vidējo lielumu no šiem diviem intervāliem, tiek iegūti 146,5 centi – tātad ļoti precīzs paplašinātais pustonis jeb mikrointervāls. Tādējādi var pārliecināties, ka lielā daļā pētījumu izmantotā metode – vidējās frekvences aprēķināšana – ir pietiekami lietderīga un objektīva. Frekvences analīzei

[8] Cents – mērvienība, ko izmanto mūzikas intervālu lieluma raksturošanai. Vienmērīgi temperētā skaņojumā oktāva ir sadalīta 12 vienādos, 100 centus lielos pustoņos.

turklāt tiek izmantota tieši skaņaugstuma vidējā jeb t. s. gandrīz stabilā fāze, bez atakas un izskaņas (skat. 2. attēlu; Fyk 1995; Ambrazevičius, Budrys 2012). Fika, izmērījusi katru no šīm fāzēm atsevišķi, secināja, ka III un IV fāzes (skat. 2. attēlu) vidējais aritmētiskais uzskatāms par faktisko skaņaugstumu (Fyk 1995: 69).



2. attēls. **Skaņaugstuma trīs fāzes: sākuma, gandrīz stabilā, izskaņa (Fyk 1995: 65)**

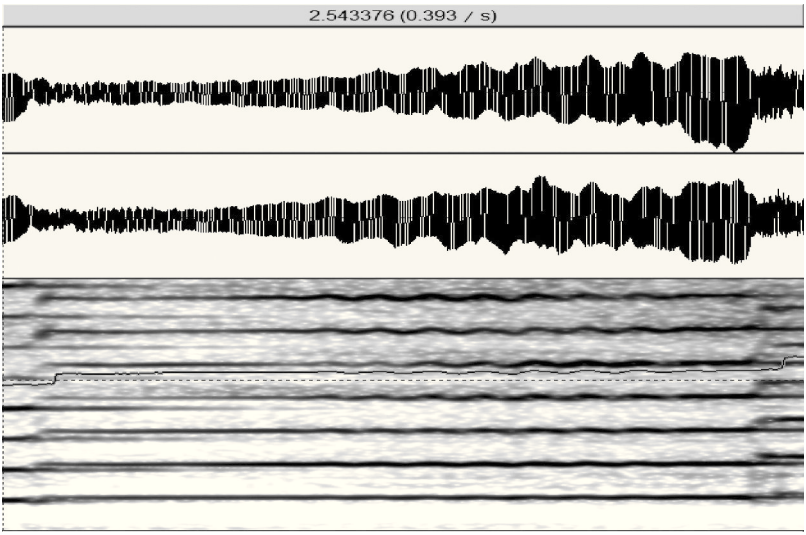
Kā atzīst Fika, visbiežāk skaņaugstuma izmaiņas tiek konstatētas izskaņas fāzē (Fyk 1995: 209). Nestabilitāte raksturīga arī skaņaugstuma sākuma fāzei (skat. 2. attēlu) lociņa un stīgas mijiedarbes dēļ: "Dažos gadījumos, tikko izskanot skaņaugstumam, tiek veikta neliela korekcija, vai nu labojot tehnisku kļūmi, vai novēršot nevēlamus lociņa-stīgas efektus, kas traucē skaņas radīšanas procesu" (Fyk 1995: 215).

Analizējot atšķirīgus *Hora lungă* ieskaņojumus, vairākkārt varēja pārliecināties par frekvences izmaiņu tās noslēguma fāzē. Piemēram, *Hora lungă* 23. taktī, Kimas Kaškašjanas (*Kim Kashkashian*) ieskaņojumā, dzirdams neliels glisando no skaņaugstuma B3 nākamā skaņaugstuma C4 virzienā. Zīmīgi, ka intervāls tiek sašaurināts par 39 centiem, it kā *izlabojot* paplašinātu mikrointervālu un tuvinot to standartam, t. i., vienmērīgi temperētam pustonim (šajā gadījumā intonēts tiek ļoti precīzi, atšķirība no standarta ir tikai 0,001 cents[9]). Tas varētu apstiprināt Fikas apgalvojumu, ka glisando skaņaugstumu beigās tiek radīti apzināti (Fyk 1995: 216).

[9] Mana pētījuma ietvaros šādi rezultāti ir nozīmīgi, jo tie netieši apstiprina iepriekšējos pētījumos izteiktos apgalvojumos par akadēmiskā atskaņotājmākslinieka spēcīgo pieradumu pie vienmērīgi temperēta skaņojuma (Ambrazevičius 2005; Kopiez 2003).

Vibrato

Līdztekus korekcijai un glisando skaņaugstuma stabilitāti izaicina arī vibrato. Mūziķu vidū plaši izplatīts ir uzskats, ka vibrato varētu maskēt intonācijas *negludumus*. Kā tad mērīt vibrētu skaņaugstumu? Vairākos eksperimentos ir noskaidrots, ka vibrato esamība skaņaugstuma uztveri īpaši neietekmē – mēs uztveram vidējo vibrēta skaņaugstuma frekvenci (Brown, Vaughn 1996). Tomēr mūziķu bažām varētu būt savs pamats. Piemēram, pētnieku grupa Džona Hopkinsa universitātē Baltimorā veica eksperimentu, liekot klausīties vijoles skaņas ar un bez vibrato. Noskaidrojās, ka skaņaugstuma ar vibrato noteikšana klausītājiem prasīja mazliet vairāk laika (Yoo et al. 1998). Fika gan brīdina, ka vibrato efekta uztverei nepieciešami vismaz divi periodi, pretējā gadījumā viens periods tiek uztverts kā skaņaugstuma maiņa (Fyk 1995: 143).

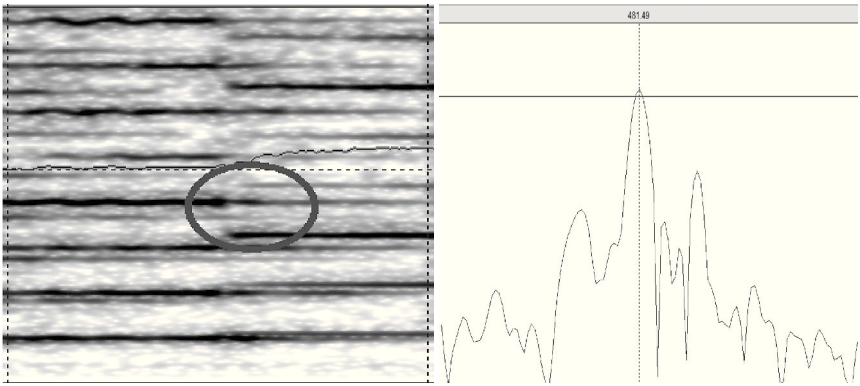


3. attēls. **C4 *Hora lungă* 1. taktī. Skaņaugstuma pirmā puse: *non vibrato* (Ženevjēva Strosera)**

Altistes Ženevjēvas Stroseras (*Geneviève Strosser*) ieskaņojumā *Hora lungă* 1. taktī redzam skaņaugstumu C4 (skat. 3. attēlu), kurš sākuma daļā ir statisks, un vibrato tiek izmantots tikai no tā vidus. Salīdzinot šos *non vibrato* un vibrato posmus pēc dzirdes, grūti saklausīt skaņaugstuma atšķirības – tie šķiet vienādi.

Telpas reverbācija

Diemžēl vienkāršākā metode, ko izmanto frekvenču analīzes datorprogrammā – *long-term-average-spectrum*[10] (Kinnunen et al. 2006), t. i., atkāpes nolasīšana centos uzreiz no grafika – bieži vien nesniedz precīzāko rezultātu ieskaņojumos dzirdamās telpas reverberācijas dēļ.



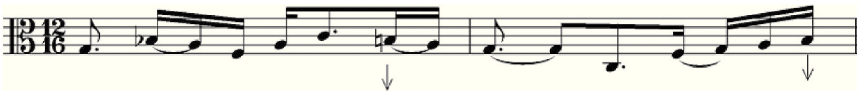
4. attēls. **Reverberācijas radīta dubultnots un atvērta spektogramma**

Tas nozīmē, ka, skanot nākamajam skaņaugstumam, dzirdams arī iepriekšējais – izskan praktiski neatskaņota dubultnots. Šādos gadījumos ir jāatver skaņas spektrs (skat. 4. attēlu) un redzamā frekvence jāpārrēķina centos. Tas ir nozīmīgi precīzu rezultātu ieguvei – ir pētījumi, kuros salīdzinātas abas metodes (t. i., atkāpes nolasīšana no grafika un no atvērta skaņas spektra), un iegūto rezultātu atšķirības ir būtiskas (Knipper 2013).

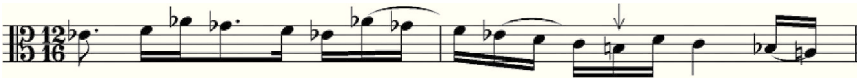
Atskaņojuma temps

Intonāciju var ietekmēt arī atskaņojuma temps. Ir noskaidrots, ka skaņaugstuma saīsināšana vai pagarināšana ievērojami iespaido tā uztveres precizitāti (Zwicker & Fastl 1999: 185). Amerikāņu pētnieks Karls Šekfords (*Carl Shackford*), piemēram, atklājis, ka ātrās pasāžās lielas tercas tiek spēlētas plašāk nekā lēnās melodiskās līnijās (Shackford 1961, 1962a, 1962b). Līdzīgi arī Fika izpētījusi, ka ātrākā tempā intervālam ir plašāka zona – 90 centi, savukārt lēnā – maksimāli līdz 60 centiem (Fyk 1995: 209).

[10] Burtiskā tulkojumā *ilgtermiņa vidējā līmeņa spektrs*.



2. piemērs. **Mikrointervāls lēnākā tempā.** ***Hora lungă*** **4. takts**



3. piemērs. **Mikrointervāls ātrākā tempā.** ***Hora lungă*** **26. takts**

Tāpēc, veicot mikrointervālu precizitātes pētījumu *Hora lungă*, ņemu vērā to atskaņojuma tempu. Stroseras ieskaņojumā, piemēram, dzirdam, ka mikrointervāls lēnākā tempā (skat. 2. piemēru) tiek izspēlēts, kamēr ātrākā (skat. 3. piemēru) tas ir par 46 centiem šaurāks jeb praktiski vienmērīgi temperēts pustonis. Šis vērojums vēlreiz apstiprina jau minēto pētnieku atziņu (Loosen 1993; Sogin 2012) par tendenci atskaņot mikrotoņus augstāk, nekā notīs norādīts.

Secinājumi

Rakstā tika aplūkoti faktori, kas vairāk vai mazāk var izmainīt skaņaugstuma frekvenci. Frekvences precizitāti spēj ietekmēt vibrato, sākuma un noslēguma fāzes, atskaņojuma temps. Noskaidrojās, ka mērīšanas metodika ir cieši saistāma ar skaņaugstumu uztveres īpatnībām. Balstoties uz iepazītajiem pētījumiem un Ligeti *Hora lungă* ieskaņojumu intonācijas mērījumiem, var secināt: skaņaugstuma vidējā lieluma noteikšana kā aprēķinu standarts ir pietiekami objektīva metode, jo īpaši tādēļ, ka lielākoties šādi iegūtais rezultāts sakrīt arī ar uztverto frekvenci. Varēja pārliecināties, ka arī atskaņojuma temps ir būtisks faktors, kas ietekmē intonācijas precizitāti. Atsevišķi mērījumi, šķiet, ļauj apstiprināt arī "vienmērīgi temperēta sindroma" (Ambrazevičius 2005: 5) esamību. To apliecina, piemēram, glisando, kura laikā mikrointervāls tiek *izlabots* uz vienmērīgi temperētam atbilstošu lielumu, kā arī tendence, spēlējot ātrākā tempā, neviļus pārvērst iecerēto mikrotoni par vienmērīgi temperētu pustoni.

***

Neskatoties uz skaņaugstumu mainību gan atskaņojuma, gan viena skaņaugstuma ietvaros, mēs, mūziķi, joprojām spējam tiekties pēc *ideālas* intonācijas un pat saklausīt to. Šis fenomens ir saistīts ar t. s. kategoriju

uztveri: skatot krāsu spektru, mēs redzam septiņas pamatkrāsas, nevis tumšsarkanu vai gaišsarkanu; savukārt valodā, neraugoties uz atšķirīgi izrunātām fonēmām, varam uztvert vienu vārda nozīmi (Goldstone, Hendrickson 2009). Arī mūzikas intervālus mēs dzirdam kategorijās – kā pagājušā gadsimta pirmajā pusē izpētījis krievu akustiķis Nikolajs Garbuzovs (*Николай Гарбузов / Nikolai Garbuzov*), katram skaņaugstumam ir šaurāka vai plašāka zona, kuras ietvaros to uztveram kā precīzu (Fyk 1995: 27).

Studying Variation of Pitches in Performances: Some Methodological Aspects of Intonation Analysis with Software *Praat*

Karlīna Īvāne

Summary

In this paper the methodology for the frequency analysis using the software *Praat* is discussed. The factors, which could affect the stability of frequency – such as vibrato, pitch correction on the one hand, and perception related aspects as jnd (just noticeable difference), frequency duration, on the other hand, are considered. These factors, as well the variability of intonation in the entire performance, are illustrated with the results obtained from the author's intonation measurements in recordings of György Ligetis' *Hora lungă* for viola solo (by Kim Kashkashian, Nobuko Imai, Tabea Zimmermann and Geneviève Strosser).

The measurements of microtonal pitch B3 (which in Ligeti's *Hora lungă* should be lowered by 49 cents or about a quartertone) in the entire performance of *Hora lungă* by Tabea Zimmermann in cents are presented. The constantly occurring deviations confirm the existence of the "dynamic model of intonation" in the performance, as stated by Janina Fyk (Fyk 1995). Moreover, the tendency to play higher than the target, found in the previous research, was confirmed in this performance of microtones.

The variability of intonation exists within individual pitch as well. Thus the biggest challenge in frequency analysis is to establish, which phase of the tone is going to be measured. In the performance of Nobuko Imai the size of microinterval C4–B3 (bar 17) has been measured using two different stages of pitch B3. The interval size is of 172 cents – larger than the requested microinterval by Ligeti (149 cents), if frequency of the initial stage of tone is used. But when stable phase is used for the analysis, the interval size becomes significantly smaller – 121 cents, which is closer to the equally tempered

standard. In most studies it is indicated that we perceive the average pitch of a fluctuating tone. The calculated mean interval size is 146.5 – almost exact size of the microinterval. While listening to the interval the author got the impression of hearing a microinterval, i.e., a widened semitone instead of the almost tempered semitone. Thus this result of average pitch seems to show the perceptual reality and should be the best methodology for measurements.

The influence of vibrato on the pitch is discussed using an example from the recording of *Geneviève* Strosser. In the spectrogram, the pitch C4 (bar 1) has visually clear non-vibrato and vibrato part. Listening separately to the two parts of pitches does not make an impression of changed intonation, which is in line with the previous research.

The role of tempo is illustrated with the examples from recording of Strosser. Microtones C4–B3 are compared in recording of Strosser in slower and faster tempos (bar 4 and 26). In the faster tempo the size is closer to the equally tempered standard, which possibly could indicate that our habit to the equally tempered scale is very strong.

The necessity of choosing the right value for just noticeable difference is also considered. Although usually 10 cents are advised as safe, in the example from the recording of Imai the difference of 6 cents is clearly audible.

The main conclusions are:

- the tendency to play pitches higher than the target is true for microtones as well;
- microtones have dynamics of intonation as well;
- the mean value of pitch can be used for the analysis;
- occasionally the differences smaller than 10 cents can be perceived;
- the preliminary results show that the so-called "equally tempered syndrome" (Ambrazevičius 2005: 5) is supported by the present study.

Literatūra un citi avoti

Ambrazevičius, Rytis (2005). *Psychoacoustic and Cognitive Aspects of Musical Scales and their Manifestation in Lithuanian Traditional Singing*. Summary of doctoral dissertation. Lithuanian Academy of Music and Theatre

Ambrazevičius, Rytis, & Robertas Budrys (2012). Pitch evaluations in traditional solo singing: Comparison of methods. *Proceedings of the 12th Conference of Music Perception and Cognition and the 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music, July 23–28, 2011, Thessaloniki, Greece*. Edited by E. Cambouropoulos, C. Tsougras, P. Mavromatis & K. Pastiadis. Bologna: Bononia University Press, pp. 58–63

Brown, Rebekah Ann (1996). *Dynamics of Intonation in Performances by Artist Violinists*. Doctoral dissertation. Indiana University

Brown, Judith C., & Kathryn V. Vaughn (1996). Pitch center of stringed instrument vibrato tones. *Journal of the Acoustical Society of America* 100 (3), pp. 1728–1735

Devaney, Johanna (2011). *An Empirical Study of the Influence of Musical Context on Intonation Practices in Solo Singers and SATB Ensembles*. Doctoral dissertation. McGill University

Fyk, Janina (1994). Perception of some intonational deviations in melodies. *Archives of Acoustics* 19, pp. 323–331

Fyk, Janina (1995). *Melodic Intonation, Psychoacoustics, and the Violin*. Zielona Góra: Organon

Goldstone, Robert L., & Andrew T. Hendrickson (2009). Categorical perception. *Advanced Review*. John Willey & Sons, Ltd. WIREs Cogn Sci. http://pubs.cogs.indiana.edu/pubspdf/23349/23349_catperc.pdf [accessed March 3, 2015]

Imai, Nobuko (2012). Recording of *Hora lungă*. CD Album *1948–2001: A Ligeti Odyssey*. Bis Records AB

Kashkashian, Kim (2011). Recording of *Hora lungă*. CD Album: *Kurtag/Ligeti, Music for Viola*, ECM New Series 2240

Kinnunen, Tomi, & Ville Hautamäki, Pasi Fränti (2006). On the use of long term average spectrum in automatic speaker recognition. *International Symposium on Chinese Spoken Language Processing*. http://cs.joensuu.fi/pages/tkinnu/webpage/pdf/LTAS_ISCSLP2006.pdf [accessed March 3, 2015]

Knipper, Till, & Gunter Kreutz (2013). Exploring microtonal performance of "…Plainte…" by Klaus Huber for viola d'amore in third-tone tuning. *Musicae Scientiae* 17 (4), pp. 376–397

Kopiez, Reinhard (2003). Intonation of harmonic intervals: Adaptibility of expert musicians to equal temperaments and just intonation. *Music Perception* 20 (4), pp. 383–410

Ligeti, György (2001). *Sonata for Solo Viola* [score]. New York: Schott

Ligeti, György (2007). *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Monika Lichtenfeld. Band 2. Mainz: Schott

Loosen, Franz (1993). Intonation of solo violin performance with reference to equally tempered, Pythagoren, and just intonations. *Journal of the Acoustical Society of America* 93 (1), pp. 525–539

Nábelek, Igor V., & Anna K. Nábelek, Ira Hirsch (1970). Pitch of tone bursts of changing frequency. *Journal of the Acoustical Society of America* 48 (2), pp. 536–553

Parncutt, Richard, & Annabel J. Cohen (1995). Identification of microtonal melodies: Effects of scale-step size, serial order, and training. *Perception and Psychophysics* 57 (6), pp. 835–846

Rakowski, Andrzej (1978). *Kategorialna percepcja wysokosci dzwieku w muzyce*. Warszava: Panstwo Wyzsza Szkola Muzyczna

Shackford, Charles (1961). Some aspects of perception. Part I: Sizes of harmonic intervals in performance. *Journal of Music Theory* 5 (1), pp. 162–202

Shackford, Charles (1962a). Some aspects of perception. Part II: Interval sizes and tonal dynamics in performance. *Journal of Music Theory* 6 (1), pp. 66–90

Shackford, Charles (1962b). Some aspects of perception. Part III: ADDENDA. *Journal of Music Theory* 6 (2), pp. 295–303

Sogin, David W. (2012). An analysis of string instrumentalists' performed intonational adjustments within an ascending and descending pitch set. *Journal of Research in Music Education* 37 (2), pp. 104–111

Strosser, Geneviève *(2011)*. Recording of *Hora lungă* CD Album *Ligeti: Sonata for Viola*. Aeon

Yoo, Lilit, & David S. Sullivan, Stephan Moore, Ichiro Fujinaga (1998). The effect of vibrato on response time in determining the pitch relationship of violin tones. *Proceedings of the International Conference on Music Perception and Cognition*, pp. 477–81. http://www.music.mcgill.ca/~ich/research/icmpc98/icmpc98.vibrato.pdf [accessed March 3, 2015]

Zimmerman, Tabea (1998). Recording of *Hora lungă* CD Album: *Ligeti: Chamber Music*. Sony Classical

Zwicker, E., & H. Fastl (1999). *Psychoacoustics. Facts and Models*. Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag

IV. MŪZIKAS PEDAGOĢIJA

Inculturation of Child as Introduction to Musical Education in the Light of Edwin Elias Gordon's Pedagogy Elements

Dr. hab. phil. **Maciej Kołodziejski**
Associate Professor at Department of Pre-School, Early-School Pedagogy and Musical Education, Faculty of Education Studies, A. Gieysztor Academy of Humanities Pułtusk

Abstract

The author presents profound argumentation of child's musical development based on child's inculturation in family. The background for consideration is Edwin Elias Gordon's theory of music learning, which is a vital proof to the thesis that a human being's musical development generally takes place in the post-natal, pre-school and early-school period, since at that time the music tonal and rhythmic aptitudes develop treated as special predictors of musical achievements. The vital meaning is also attributed to the use of vocal and instrumental musical material during the inculturation as preparation to musical education abounding various musical scales and meters. Moreover, the author provides the review of the music scales preferred in Edwin Elias Gordon's musical pedagogy and whose multiplicity and variety allow for multi-sided musical development through making comparisons. This concept also hints at the theories claiming that the musical development is acquired through grasping the musical language in the same manner as it happens with the mother tongue. Tonal motives have their defined syntax; the ability to comprehend them is built through their performance in the context of a particular tonality and keyality. The author presents some exemplary scales, the separated tonal motives and the characteristic functions they perform in a particular tonality. The author also analyses the selected child repertoire meant for school education in the perspective of various scales and meters in the musical material. Eventually, he mentions the author's

own research on the assimilation of tonal motives among the children aged 7 to 11.

Key words: inculturation, enculturation, musical education, Gordon's *Theory of Music Learning*, tonality and keyality, music scale, tonal patterns.

Introduction

Music is a universal language because it addresses people equally, regardless of the social group they belong to (Sloboda 2008: 39). At the same time music is constructed in accordance with the defined rules of grammar and such rules are subjected to particular hierarchical order. It means that while learning and listening to music, a human being gradually discovers that one element is superior to another one or one element refers to another element more or less powerfully. It is a result of many complex acculturation, educational, emotional, cognitive, social processes or it results from the subjective or the objective syntax. Such terms like tonality, scale, rhythm, tempo, dynamics, all of which are used by music theorists and musicians-practitioners, exist in our minds and we use them to make particular sense to music. We hear music sounds in the sphere proper to music and in some particular reference and relations but such – isolated sounds – do not constitute music; they only become music through audiation which serves music as cognition does for language (Bonna & Trzos & Kołodziejski 2014; Gordon 1997; Gordon 1999; Kołodziejski & Trzos 2013; Kumik 1998; Kumik 2011; Trzos 2014; Uchyła-Zroski 1999).

To receive the sounds as music it is necessary not only to hear them but to be able to arrange them into music in relation to other real and possible sounds, the context created by tonality (musical scale) and meter as well as other elements of music (dynamics, tempo). Roger Scruton claims that while hearing the tones, we hear their musical implications as we do with the grammatical implications of a language. If so, it means that human ability is included in the acts of (re)cognition (Scruton 2002: 150–151). This (re)cognition and subsequently understanding is the key factor to learn music in accordance with Gordon's theory (1997) and the acquisition of audiation competence through inculturation or acculturation, enculturation (Jorgensen 1997) and then complex, long-term and interactive musical education. The basis for musical upbringing is made of two vital processes: **inculturation and education** in both of which a lot of people (subjects) and social institutions participate, they proceed in similar conditions and at similar time mutually completing each other. The period of special flexibility to any cultural, instruc-

tive, educational (in other words pedagogical) interactions is childhood, and especially post-natal, pre-school and early-school period.

Ronald W. Richardson and Lois A. Richardson (2001: 10) claim that what exerts an immense influence on personality development is the **family identity**, since children learn the social behaviour with relation to their parents and siblings. The power of child's auto-creation is seen by Danuta Waloszek (2010: 45–49) claiming that trying and discovering the world by a child is a unique moment happening during childhood in the boundaries defined by nature (musical aptitudes) and culture within parental responsibility considering their child's upbringing. According to Mieczysław Łobocki (2007: 44–45), **inculturation** is the process of a man taking over the cultural heritage of previous generations, the process of culture learning, growing into it and the process of cultural adaptation. Inculturation is the absorption (assimilation) of the man's surrounding culture since man's birth until a certain age, as some authors put it (Gordon: 1997). John Sloboda (2002: 237) claims that acculturation responds to the spontaneous absorption of defined abilities (including the musical ones, naturally) by children raised in defined culture in the period from the birth until approximately the middle of childhood (until about the age of 10). The basic factors comprising inculturation (acculturation) include:

- the collection of child's primary abilities elicited at the time of birth or slightly later (abilities, musical preferences and predispositions),
- the collection of experiences delivered by the cultural surrounding in the tome of growing up (i.e. hearing the cultural repertoire),
- the impact of dramatically changing cognitive system developing along with learning other abilities carried by the culture (Sloboda 2002: 237).

These factors interlock creating comparably similar sequences of achievements with most children of a particular culture being commonly exposed at similar age. Inculturation is characterised with process running without conscious effort and without the significant features of intentional and conscious learning. Even though, people's effort in the context of multi-sided abilities or skills result from these acculturative processes and some various cognitive styles of man are improved in this phase (Sloboda 2002: 237). The process of inculturation involves many people and social institutions ranging from parents, peer group, local group to mass media, the Church and the State. All of these groups interact (or hopefully one interacts with another) in some unrepeatable way when it regards one's personality. A child spending time with other people learns, even if this process is still unconscious, how to cope with others absorbing the language, customs and behaviours (Gutek

2002: 15). In other words, inculturation is the acquisition of culture during cultural (situational) man-to-man contact and it has some anthropological connotations (Jorgensen 1997: 26). In the process of inculturation, the most crucial part is constituted by family home (parents, siblings) as the place for the cultivation of customs, habits and tradition. Family, as a small social group comprising parents and their children constitutes the **inculturation basis** since this is the very place where a child meets **culture and mass culture** (Lato 2010). Culture is "[...] the whole of material and spiritual heritage of mankind created throughout history or during its particular epoch; level of development of societies, groups, individuals during a defined historical epoch" (Sobol 1995: 621).

Family creates its cultural environment, lifestyle, individual manners of expression, customs, habits, diction and shapes the future musical experiencing throughout the everyday acts of musical cognition. It also maintains the biological continuation of the society and the cultural continuation transferring the cultural heritage, thus performing the reproductive, social, cultural and industrial functions. Besides, through the inculturative processes family creates all the features which will be decisive about the child's future doing it with complete awareness of emotions and with the certainty of sharing them mutually and thus creating the atmosphere of closeness and emotional bond that is difficult to grasp (Dymara 2010). It needs to be reminded that inculturation is a process of a person's in-building within the culture of a particular social group and society, and subsequently, such a person will be a bearer of such absorbed culture. It is also an unaware process of culture values assimilation, in-building into the surrounding culture. Within the inculturation we can have a situation of informal directing when a parent in a structural or non-structural manner shows a child the culture in which it grows and attempts at creating the best conditions for its absorption (Gordon 1997: 5–6).

Gordon's concept of musical audiation development within inculturation

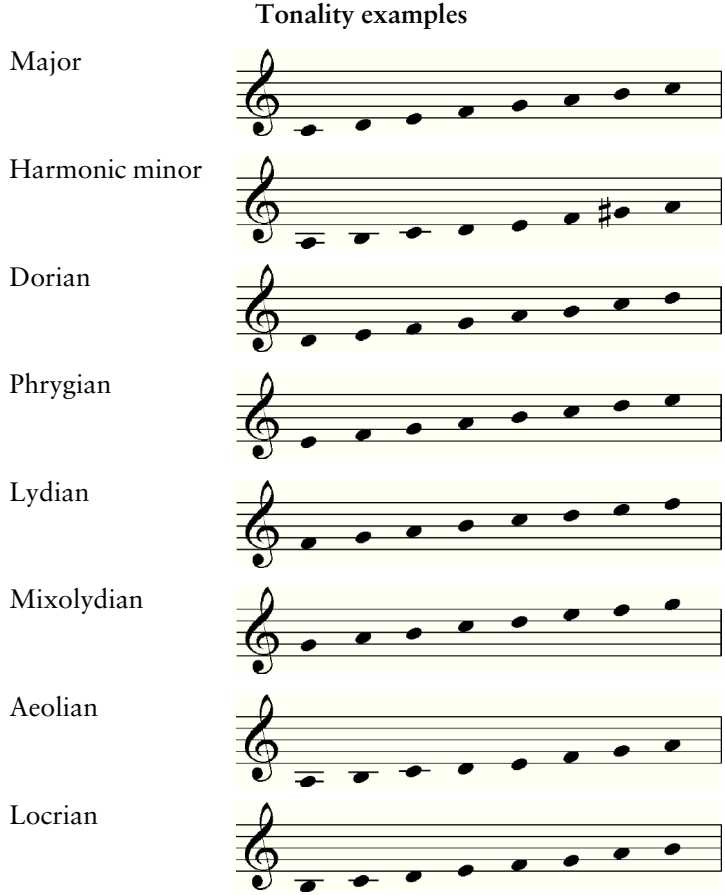
To understand the processes of music learning, the following terms will be useful – the ones born through Gordon's long-lasting longitudinal research on the theory of music learning:

- the leading role in the processes of music learning is attributed to **inculturation, musical education and mental, cognitive, emotional and social development of students,**

- music teaching is the art and **music learning is a long-lasting process demanding effort**, concentration, engagement, internal motivation and musical guidance from the parents,
- the vital role is attributed to **the selection of musical repertoire** during the child's first years of life starting from simple songs, humming songs, melodic and rhythmical lullabies,
- one should start **sounding various tonalities to a child** (musical scales) and various meters since early type of learning, and music is not an exception here, it begins with hearing (ear) and not with watching (eye.)
- what should be emphasized is **music learning**, and not the theory of music,
- **listening to music is of primary role** to develop musical audiation, which is understanding music,
- **music audiation has far more important role** than mere music practising, therefore all the attempts to understand music determine its further reception, perception, inclinations and experiences,
- Gordon's theory of music learning offers **directives and indications** to develop a proper method since it sets further objectives in order to develop audiation abilities and directs at the ultimate target which is the appreciation of music through its understanding,
- music – in the above meaning – is not to have a meaning but **to increase the potential chance of sounding into rich musical repertoire** based on various musical scales,
- in order to understand music, in other words, to give it the meaning, **one has to audiate its tonality and meter at least**,
- the foundation of learning **tonal content in the theory of music learning is the tonal motives** carefully selected from various musical scales based on the taxonomy of tonal motives,
- in order to give meaning to **music one has to keep in audiating the music while its performance**, reading or recording with the use of establishing the tonality and the meter of audiation, keeping in audiation the most important pitch of sounds and rhythmical values, referring in audiation to another (type of) music which has been listened to before as well as predicting in audiation what we are about to hear.

Basic terms in learning the tonal content: tonality and keyality

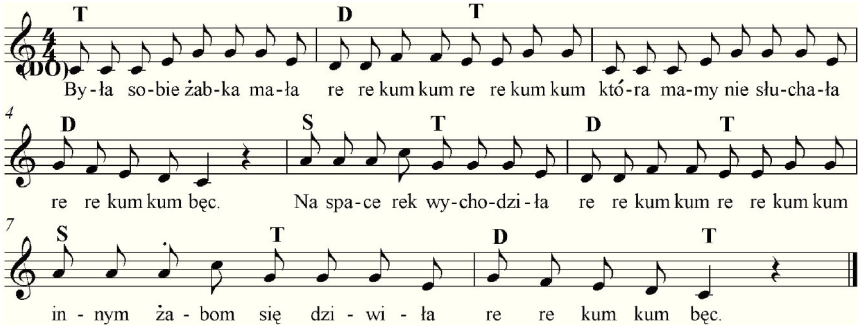
Used in the theory of music learning, the nomenclature such as tonality is not used commonly through defining the name given to the key marking, i.e. E-flat is related to three flats or as the combination of the name given to the key marking and the scale (i.e. E-flat minor). Tonality is the common *modus* that is a scale or a mode. There are at least eight types of tonality: major, harmonic minor, Dorian, Phrygian, Lydian, Mixolydian, Aeolian and Locrian (a.k.a. Hyperphrygian).



Example 1. **Tonality examples**

The basic ones are **harmonic major and minor** with which we start the process of teaching and learning according to the assumptions of Gordon's pedagogy.

The term 'keyality' stands for the key marking, since most of music is in some tonality and keyality. The feeling of tonality is the thing that allows us to be able to audiate syntax in music. Despite the fact that instrumental music lays emphasis on keyality as being helpful in note reading, it is important that keyality and tonality are taught at the same time by means of the development of musical audiation. What is important here is the feeling of the tonal centre which in Gordon's *Theory of Music Learning* is best defined with the use of tonal syllable, and keyality always has the pitch centre. Key marking is a symbol which we see in noting. Fifteen commonly known keyalities are: C, G, D, A, E, B[1], F-sharp, C-sharp, F, B-flat, A-flat, E-flat, D-flat, G-flat and C-flat. If we consider a piece of music composed in major tonality and keyality C, then we will audiate major thanks to our feeling of tonality and C as the result of our keyality feeling. While audiating tonality we have to audiate the relation between a few pitches of sounds which in combination do suggest the final sound. While audiating keyality it is enough if we audiate one sound – the tonic sound. Tonality can be in any keyality in the same way as keyality can be in any tonality (Gordon 1999: 180–196). An example of a song of keyality C and tonality in major is the Polish song *Żabka* (English title "Little Frog") by an unknown author:



Example 2. **Polish song *Żabka***

[1] In the Polish notation tradition it is marked as H.

The **note analysis** of the song indicates:

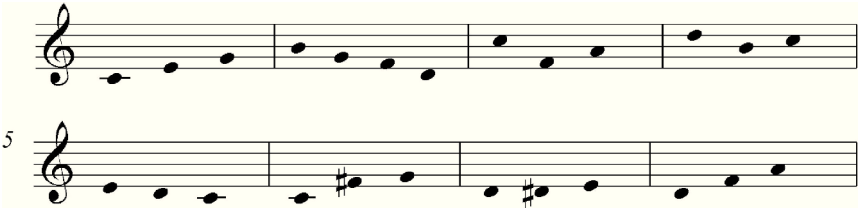
- keyality C,
- tonality in major,
- the sing includes basic harmonic functions (T, D, S),
- the melody consists of tonic arpeggio, dominant and sub-dominant motives,
- there is a significant marking of the tonal centre with prime at the song's beginning and its end,
- the note material allows for the selection of the following tonal motives to be sung by schoolchildren: Tonic: DO MI SO, DO MI, SO DO, SO MI DO, MI SO, Dominant: SO FA RE, SO RE, RE FA, SO FA, and Sub-dominant: DO LA, DO LA FA, DO FA.

Motives in major in the major classification include:

- in the tonic function, the possible syllable combinations are: DO MI SO, these are the arpeggio motives,
- in the dominant function, the arpeggio motives and all the arrangements of the syllables SO TI RE FA, excluding SO FA if they happen one after one,
- the sub-dominant function there are all the combinations of the syllables FA LA DO in the arpeggio arrangement,
- in the cadence function, the motives can be of arpeggio, diatonic or combined types,
- in the combined function, in most cases these are the diatonic motives,
- in the modulating function there can be arpeggio, diatonic or combined motives,
- in the chromatic function there are chromatic alterations, they can be of arpeggio, diatonic or combined types,
- the extended function includes all arpeggio combinations, the arrangements of super-tonic, medians, sub-medians and the leading sound (Gordon 1999: 211).

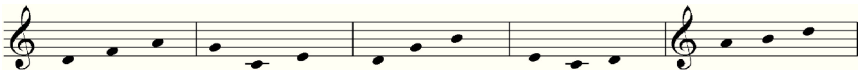
In the major tonality we can find the following arrangement of tonal motives considering their systems and functions. The tonal motives are characterised with various levels of difficulty which is elaborated empirically. Regardless of the keyability, some motives are easy, some seem difficult and some others are extremely difficult to audiate and to perform, especially by the pupils of general education primary school (see: Kołodziejski 2011). In the classified **major tonality**, as the exemplary one, there are the following motive functions, presented in the order: tonic, dominant, sub-dominant,

cadence, combined, modulating, chromatic and extended**.** It is illustrated with the example below (Gordon 1999: 208):



Example 3. **The main motive functions in the major tonality: tonic, dominant, sub-dominant, cadence, combined, modulating, chromatic and extended** (Gordon 1999: 208)

Another example in the classification is the Dorian tonality whose motives' functions are called respectively: tonic, sub-tonic, sub-dominant, cadence and characteristic sound. It is illustrated in the example below (Gordon 1999: 208):



Example 4. **The main motive functions in the Dorian tonality: tonic, sub-tonic, sub-dominant, cadence and characteristic sound** (Gordon 1999: 208)

All the classifications and functions (Gordon 1999: 206–209) are presented and explained in the categories of the active system DO, where DO is the basis for major, LA is the basis for harmonic minor, Re is for Dorian, MI is for Phrygian, FA is for Lydian, SO is for Mixolydian and TI is for Locrian.

Conclusions after the analysis of handbooks for musical education in Poland in the perspective of various tonalities

Below we present the author's selective analysis of songs for children in handbooks and methodical materials for primary schools of stages I and II of the educational phase and which are available on the educational market; the analysis was performed in the perspective of the following categories: **tonality (scale), meter, general level of song difficulty** (low, average, high).

Results of the analysis

No.	Original title of handbook (Polish title)	English translation of the title	Form	Number of song and pieces	Tonalities (Scales)	Meter	Songs of low difficulty level	Songs of average difficulty level	Songs of high difficulty level
1.	*Lekcja Muzyki*	"Lesson of Music" (handbook)	6	50	Major and minor, diverse repertoire: folk, for children, classical pieces	Dual and partially triple		*	*
2.	*Lekcja Muzyki*	"Lesson of Music" (handbook)	5	50	Major and minor, diverse repertoire: folk, for children, classical pieces	Dual and partially triple	*	*	*
3.	*Lekcja Muzyki*	"Lesson of Music" (handbook)	4	50	Major, minor and pentatonic (no tonal centre), diverse repertoire: folk, for children, classical pieces	Dual and partially triple	*	*	
4.	*Piosenki do śpiewania i zabaw (materiał metodyczny)*	"Songs to Sing and to Play" (methodical material)	1–3	71	Major and minor, diverse repertoire: folk, for children, classical pieces	Dual and partially triple	*	*	*
5.	*Piosenki nie tylko na lekcje muzyki (materiał metodyczny)*	"Songs not Only for the Lessons of Music" (methodical material)	1–3	32	Major, minor and Dorian (1): songs for children	Dual and partially triple	*	*	
6.	*Wybór i systematyzacja repertuaru wokalnego*	"Selection and Systematisation of Vocal Repertoire"	1–3	65	Major and minor, diverse repertoire: mostly for children and folk songs	Dual and partially triple	*	*	

Source: the author's own research (*means that there are songs of different levels of difficulty)

The brief analysis indicates that:

- in the proposal above we (can) find the variety of repertoire: for children, folk, vocal and instrumental,
- the tonality mostly are major and harmonic minor,
- the meter mostly is dual and partially triple,
- the melodic vertical scales (ambitus) and the rhythm of the songs indicate the diverse levels of difficulty, most of the songs are average and easy, there are also difficult ones whose presence is not methodically and purposefully justified.

Tonal motives absorption in the author's own research

The sequentiality of methodical proceedings in teaching and learning of tonal motives becomes the necessity forwarding the entering further/higher stages (Gordon 1999: 193). The sampled children were at the ages of 7 and 11 and for the period of one year they were taught tonal and rhythmical motives once a week and they managed to do it with similar results. Before moving on the musical classes the pupils were for a month exposed to songs of various tonalities and meters, they were singing and making rhythms of the musical material at neutral syllables. After a yearly interaction, it proved that the biggest group of adapted tonal motives were the easy ones – 74,66% and the average ones – 21% and the poorest adaptation had occurred with the difficult motives – 4%. Tonal motives displayed children's difficulties related to keeping the intonation, pitch and proper sound performance. While introducing the tonal motives, we also left the boundaries of musical abilities. The majority of the adapted tonal motives constist of the easy motives (7-year-olds: 65,33%, 11-year-olds: 74,66%). It is only a little over 20% of all the adapted motives that consisted of the average motives, whereas younger children adopted twice as many difficult motives than the older children. The research displayed the picture of higher vocal competences of 7-year-old children. The analysis also included the following operations. The defined level of musical introductory abilities was assigned to the number of adopted tonal and rhythmical motives by the younger and the older children respectively. It turned out that 100% of 7-year-old children with poor musical abilities (group of 19 children) in the introductory measure managed all the easy tonal and rhythmical motives. The same group managed 35% of tonal motives of average difficulty and the least – 12% – difficult motives. When it came to the group of children with the defined average musical abilities at the

beginning of the school year, the pupils managed all the easy tonal motives, 33.33% of the average motives and 11% of the difficult motives. Among the 11-year-old children 100% of the easy motives were completed but the rest was far worse. The pupil with high abilities completed all the easy tonal and rhythmical motives, 60% of the average and 20% of the difficult tonal motives. The pupils with average abilities completed 100% of the easy tonal motives, 11% of the average tonal motives and 0% of the difficult ones. The pupils with poor abilities completed 100% of the easy tonal motives, 27% of the average ones and 7% of the difficult ones. It turns out that musical abilities only partially influence the adaptation of tonal motives. It partially depends on the pupils' vocal abilities. Generally, younger pupils with average musical abilities have completed more average and difficult motives (Kołodziejski 2011: 172–177).

Summary

The inculturation of a child, and his or her further musical education should take place in the conditions of methodical-repertoire plurality, multiplicity of scales and meters, plentiful of types and kinds not excluding the pop-culture approach. What can be helpful in the complete implementation of musical education assumptions is the diverse approach to teaching and learning and laying the emphasis on musical activity and musical education forms (singing, listening to music, playing musical instruments, creativity and improvisation as well as the elements of rhythm and dance). Presenting the richness of scales and meters included in songs and pieces of music is of the top priority to parents and later to teachers. Thanks to the knowledge included in Gordon's *Theory of Music Learning* we achieve the possibility of planned, purposeful and organised methodical activity in the area of children's musical development.

Bērna iekļaušana kultūras vidē mūzikas izglītības sākumposmā (balstoties uz Edvīna Eliasa Gordona pedagoģiskajām nostādnēm)

Macejs Kolodzejskis

Kopsavilkums

Autors pēta bērna muzikālās attīstības agrīno periodu. Raksta pamatā ir Edvīna Eliasa Gordona mūzikas mācīšanas teorijas nostādne, ka cilvēka muzikālā attīstība visintensīvāk norit laikposmā no zīdaiņa vecuma līdz jaunākajam skolas vecumam, un tieši šajā periodā iegūto intonēšanas prasmi un ritma izjūtu var uzlūkot kā nākotnes muzikālo sasniegumu priekšvēstnešus. Īpaši akcentēta lielā loma, kas vēl pirms speciālas mūzikas izglītības uzsākšanas piešķirama vokālai un instrumentālai muzicēšanai dažādās skaņkārtās un ritmos. Autors sīki raksturo Gordona mūzikas pedagoģijā ieteiktās skaņkārtas, uzsverot, ka to daudzveidība rada lieliskus priekšnoteikumus salīdzināšanas spēju attīstībai un vispusīgai muzikālajai izaugsmei. Tiek atzīmēts, ka iepazīšanās ar mūzikas valodu notiek apmēram tāpat, kā bērns iepazīst dzimto valodu. Intonatīvajām secībām ir sava sintakse, ko var apgūt, tās izpildot noteiktā skaņkārtā un tonalitātē. Kā piemērus autors plašāk aplūko dažas skaņkārtas un atsevišķas intonatīvas secības, raksturojot funkcijas, ko tās gūst tai vai citā tonalitātē. Izlases veidā tiek analizēts arī skolēniem adresētais repertuārs (Polijas izdevumi), galveno uzmanību pievēršot šādiem aspektiem: tonalitāte un skaņkārta, metrs, vispārējais dziesmas grūtības līmenis (zems, vidējs vai augsts).

Galvenie secinājumi, kas radušies šīs analīzes gaitā:

- repertuārs ir žanriski daudzpusīgs: tas ietver gan tautas mūziku, gan vokālos un instrumentālos darbus,
- dominējošās skaņkārtas ir mažors un harmoniskais minors,
- visbiežāk sastopams divdaļu, retāk trijdaļu metrs,
- melodiju diapazons un dziesmu ritms atspoguļo dažādu grūtības līmeni, tomēr pārsvarā ir vidēji grūtas un vieglas dziesmas.

Raksta autors apkopojis arī rezultātus pētījumam, ko pats veicis 7–11 gadus vecu bērnu vidū, analizējot, kā viņi apgūst dažādas intonatīvās secības.

Pētījums ļāvis secināt, ka gan pirmsskolas, gan skolas vecumā mūzikas izglītībā ļoti svarīga ir metodiskā repertuāra vispusība, iepazīto skaņkārtu un metru daudzveidība, kā arī muzicēšanas formu dažādība, neizslēdzot popkultūru. Ieteicama ir gan dziedāšana, gan mūzikas klausīšanās, instrumentu spēle un improvizācija, akcentējot ritma lomu un saikni ar deju. Gordona mūzikas mācīšanas teorija sniedz mums iespēju organizēt bērna muzikālo attīstību plānveidīgi, mērķtiecīgi un metodiski pamatoti.

References

Bonna, Beata, & Maciej Kołodziejski, Paweł Adam Trzos (2014). Musical-educational research of the adaptation of E. E. Gordon's Theory of Music Learning in Poland. *Review of Artistic Education* 7–8, pp. 7–19

Dymara, Bronisława (2010). Tradycje, obyczaje i obrzędy w edukacji dziecka. Poliestetyczne przestrzenie edukacji. *Dziecko w świecie tradycji.* Red. Bronisława Dymara. Kraków: Impuls, s. 112–115

Gordon, Edwin Elias (1997). *Umuzykalnienie niemowląt i małych dzieci*. Kraków: Zamiast Korepetycji

Gordon, Edwin Elias (1999). *Sekwencje uczenia się w muzyce. Umiejętności, zawartość i motywy*. Bydgoszcz: Uniwersytet Kazimierza Wielkiego

Gutek, Gerald L. (2003). *Filozoficzne i ideologiczne podstawy edukacja*. Gdańsk: GWP

Jorgensen, Estelle (1997). *In Search of Music Education*. Urbana: University of Illinois Press

Kołodziejski, Maciej (2011). *Koncepcja Edwina E. Gordona w powszechnej edukacji muzycznej*. Płock: PWSZ

Kołodziejski, Maciej, & Paweł Adam Trzos (2013). Środowiskowy wymiar uczenia się muzyki w kontekście rozwoju audiacji. *Studia Pedagogiczne. Problemy społeczne, edukacyjne i artystyczne* 22. Red. Bożena Matyjas. Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, s. 163–178

Kumik, E. (1998). Wychowawcze funkcje muzyki. *Wychowanie dla przyszłości*. Red. Adam Karpiński, Józef Kwapiszewski, Ewa Bilińska-Suchanek. Słupsk: Wydawnictwo Uczelniane WSP, s. 355–357

Kumik, Ewa (2011). Rozwój muzyczny dziecka w wieku przedszkolnym. *Edukacja i rozwój artystyczny dziecka*. Red. Jadwiga Uchyła-Zroski. Mysłowice: Górnośląska Wyższa Szkoła Pedagogiczna, s. 103–107

Lato, Aleksandra (2010). Człowieczeństwo w kulturze masowej. *Esencja człowieczeństwa. Prawda ludzka a cywilizacja*. Red. Halina Romanowska-Łakomy. Warszawa: Eneteia, s. 385–396

Łobocki, Mieczysław (2007). *Teoria wychowania w zarysie*. Kraków: Impuls

Pluta, Andrzej (2011). "W przyszłość wkraczamy tyłem"… cofając się do dzieciństwa, które z(a)nika…? *Humanistyka – Pedagogika – Edukacja*. T. III Czyja edukacja? Refleksje o podmiotowości. Cz. 2. Red. Andrzej Pluta przy współudziale Andrzeja Tarnopolskiego i Marka Kalamana. Częstochowa: Wydawnictwo WSL, s. 11–23

Richardson, Ronald W. &, Lois A. Richardson (2001). *Najstarsze. Średnie. Najmłodsze. Jak kolejność narodzin wpływa na Twój charakter*. Gdańsk: GWP

Scruton, Roger (2002). *Przewodnik po filozofii dla inteligentnych*. Warszawa: PWN

Sloboda, John (2002). *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*. Warszawa: AMFC

Sloboda, John (2008). Emocje i znaczenia w przekazie muzycznym – pespektywy psychologiczne. *Poznanie, emocje i wykonanie. Trzy wykłady z psychologii muzyki*. Warszawa: AMFC, s. 25–42

Sobol, Elżbieta (red., 1995). *Słownik wyrazów obcych*. Warszawa: PWN

Trzos, Paweł Adam (2014). O wspólnym rozwijaniu audiacji w twórczej edukacja dziecka. *Kreatywność w edukacja muzycznej*. Red. Maciej Kołodziejski. Pułtusk: Wydawnictwo Akademii Humanistycznej, s. 163–179

Uchyła-Zroski, Jadwiga (1999). *Promuzyczne zachowania młodzieży w okresie dorastania i ich uwarunkowania*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Waloszek, Danuta (2010). Kreacja jako cecha dzieciństwa człowieka. Konsekwencje edukacyjne. *Pedagogika kreatywna wyzwaniem edukacji XXI wieku*. Red. Ewy Smak, Stanisław Włoch. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, s. 77–89

Musical Culture in the Family and the Music Aptitude and Competence Observed among Early School-Age Children on the Basis of Research Conducted in Poland

Dr. phil. **Beata Bonna**
Senior Lecturer at Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz

Abstract

The paper consists of: introduction, methodological part, presentation of the research results, and conclusions. Its content is focused on the connection between musical culture in the family and the music aptitude and musical abilities (perceptual, vocal and improvisation) demonstrated by children at early school age (1st to 3rd grade). In this research, musical culture in the family is defined through various forms of musical activity undertaken for the sake of children and in their environment, for instance, singing, learning songs, playing instruments, listening to music and participating in concerts together. Musical culture is additionally shaped by parents, who either work with music or are outside of the field, thus parents' education also plays an important role. The author of this paper applied the testing and questionnaire-based strategy of quantitative empirical research. The qualitative and quantitative analysis of the results was conducted based on singled out groups of pupils with the highest and the lowest scores in the Edwin Elias Gordon's IMMA (Intermediate Measures of Music Audiation) test.

Key words: The connection between musical culture in the family and the music aptitude and musical abilities of children at early school age, tests evaluating musical abilities and music aptitude for pupils attending primary school grades 1–3.

Introduction

Musical culture in the family can be a factor that helps in the development of music aptitude and abilities among children. What is also important is the level of parents' education because people with better education are usually more aware of the family environment's impact on children's general

development, including their musical development. They are also more often willing to engage in the activities that facilitate this process. However, one must keep in mind that family environment, especially when it comes to shaping children's music competence, has an indirect influence on their development by introducing children to music in various ways, which creates a good basis for music education in school and reinforces the school's impact. These observations are confirmed by the results of the author's previous research on the connection between parents' education and their opinions concerning the musical development of pre-school children. The abovementioned research revealed a statistically highly significant near-moderate correlation between mothers' general education and their opinions concerning children's musical development, meaning that people with better education were more often aware of the need to facilitate this development (cf. Bonna 2005a).

Reference literature highlights the importance of family's socioeconomic status when it comes to children's musical development. Edward L. Rainbow, who assessed the socioeconomic status based on the head of the family's education and profession, noticed a weak correlation that indicated a clear, though small, connection between that status and the facilitating role of the family. These findings may corroborate the popular observation that musical activity at home is usually related to the socioeconomic status but a high status is not always tantamount to positive attitude towards music (Shuter-Dyson, Gabriel 1986: 207). The correlation between the family's socioeconomic status and parents' education and the level of children's music aptitude was found in Kinga Lewandowska's research (Lewandowska 1991). Meanwhile, Gabriela Karin Konkol proved that the family's socioeconomic status has a statistically significant correlation with great achievements by children and youth attending music schools. The families that participated in the author's research were dominated by people with higher education who placed importance on intellectual work and child education. Other important factors included the musical culture of the family environment, attention to exercises and progress at school as well as the support for the child's musical development (Konkol 2002: 91). Konkol's results corresponded with Maria Manturzewska's previous research which had shown that most children attending music schools in Warsaw came from educated families with certain musical culture (cf. Manturzewska 1974).

Family plays an important role in the development of child's music aptitude, musical abilities, interest in music as well as musicality and its influence may help to establish a creative approach to music (Bonna 2005b, p. 255;

cf. Bonna 2002; Manturzewska 1990; Chin, Harrington 2007; Sierszeńska-Leraczyk 2008). Maciej Kołodziejski and Paweł Adam Trzos (2013: 172) stress that family is a natural environment for child's education and therefore its members are the first people who introduce the child to musical culture (cf. Trzos 2014). What is also stressed in the discussions about family's impact on the child's musical development is the importance of factors that shape musical culture, such as a musically rich family environment and the socioeconomic status that facilitates child's music-related experience and interests. Another vital part of this process is the musical atmosphere at home which is determined by the preferred forms of musical activity of the parents, siblings and other people frequently interacting with the child. Such forms of musical activity in the family include sing-alongs, playing musical instruments, listening to music, participating in concerts and engaging in music/dance games with children. Listening to the parents singing and playing instruments is of particular importance. The other factors that facilitate child's musical development include parents' music education, the access to a musical instrument at home, the ability to play an instrument and the above-mentioned socioeconomic status of the family (Kamińska 1997: 74–80; cf. Shuter-Dyson, Gabriel 1986; Manturzewska 1990).

Edwin Elias Gordon, the author of the music learning theory, places a particular focus on the need for the family environment's early involvement in the child's musical development. He notes that the key part of musical influence is the child's contact with live music, especially through singing and playing instruments (cf. Gordon 1997, 1999a, 2001; Kołodziejski 2008b; Bonna 2013; Bonna, Trzos, Kołodziejski 2014). While conducting the research on how music aptitude (evaluated using the MAP[1] test) and musical achievements (evaluated using an early version of the Iowa Tests of Music Literacy) are connected to environmental factors, Gordon discovered weak correlations between mother's and father's playing an instrument or singing and the level of child's music aptitude. Higher correlation coefficients, indicating a stronger correlation between these and other environmental factors (parents with music education, access to a piano, listening to music as well as musical activity at home), were found in relation to musical achievements (Shuter-Dyson, Gabriel 1986: 205–206).

During the research on environmental factors that influence preschool children's music aptitude and perceptual musical abilities, the author (Bonna 2005a: 171–172) found low correlation coefficients between learning songs

[1] MAP – Musical Aptitude Profile.

and the access to musical instruments at home and the results of her own test of musical achievements. When the author singled out 10% of the families with the highest score in terms of the involvement in the child's musical development, a moderate correlation was revealed between mothers' music education and her ability to play an instrument and the children's music aptitude. Other low correlation coefficients showed a statistical correlation between the children's music aptitude and fathers' music education and his ability to play an instrument as well as the access to musical instruments at home, siblings playing instruments and family music-making. These families demonstrated weak correlations between the children's perceptual musical abilities and the environmental factors such as dancing with children and working with kindergartens to teach music to children.

The research conducted by Inkeri Ruokonen and Maie Vikat (2005) showed a connection between musical activities in the family environment and the level of music aptitude among children aged 6–8 as well. Family's involvement also proved to have a positive impact on pupils' musical achievements in the research carried out by John A. Sloboda, Derek G. Moore, Michael J. Howe and Jane W. Davidson (1996: 399–412). The researchers established that parents whose children had enjoyed great achievements from an early age were involved in the child's musical instrument lessons, provided support for their children and were interested in music themselves.

The results of Agnieszka Weiner's research conducted among early school-age pupils (2010, pp. 285–312) are interesting as well, indicating a highly significant, though weak, correlation between pupils' music competence and the level of family's cultural life and its economic status. In addition, there is a near-moderate correlation between parents' education and children's music competence.

Other noteworthy results are found in Barbara Kamińska's (1997: 156–157) research on the connection between the level of vocal competence among children and youth aged 6–17 and the musical conditions provided at home in the first years of the child's life. Moderate positive correlation coefficients show that the development of child's vocal competence should be associated with the family's appreciation of music and its presence in the family life. Moreover, a moderate and highly significant correlation was found between early experience with singing in the family environment (e.g. early introduction to singing, proper signing patterns, signing to and with the child, encouraging the child to sing, praises, creating opportunities for singing, correcting singing errors) and children's vocal competence. This tendency was further corroborated by a research carried out under the author's supervision (cf.

Bonna 2012) which concerned the family's role in developing early school-age children's vocal competence.

Methodology

The purpose of this research was to define the relationship between the family's musical culture and the music aptitude and competence observed among early school-age children.

As part of the research procedure, the author formulated the main problem, which involved finding the answer to the following question: What is the connection (if any) between the family's musical culture and the music aptitude and competence among pupils aged 7–9? The main problem was divided into the following sub-problems:

1. What is the correlation (if any) between parents' education and music aptitude/competence test scores achieved by pupils?
2. What is the correlation (if any) between the family's musical culture and music aptitude/competence test scores achieved by pupils with high/low tonal aptitude?
3. What is the correlation (if any) between the family's musical culture and music aptitude/competence test scores achieved by pupils with high/low rhythm aptitude?
4. What is the correlation (if any) between the family's musical culture and music aptitude/competence test scores achieved by pupils with high/low general music aptitude?

The empirical quantitative research methods applied by the author involved a questionnaire and a test. The questionnaire was used to obtain the information on the general level of parents' education and the family's musical culture, which for the purpose of this research was defined through various forms of musical activity undertaken with varied frequency for the sake of children, for instance singing, learning songs, playing instruments, listening to music and participating in concerts together. Musical culture was also influenced by the parents' amateur or professional involvement in music.

In order to evaluate pupils' music aptitude, the author applied Gordon's IMMA (Intermediate Measures of Music Audiation) test. The test is used to diagnose two basic areas of music aptitude development – tonal and rhythmic – which Gordon refers to as audiation abilities (cf. Gordon 1998b, 1999b). The test is divided into two sub-tests: Tonal test, and Rhythm test. Meanwhile, in order to diagnose pupils' perceptual musical abilities, the author applied Gordon's ITML (Iowa Tests of Music Literacy) test, Weiner's TPMA (Test

of Perceptual Musical Abilities) test and her own SPUM (from Polish: *Sprawdzian Percepcyjnych Umiejętności Muzycznych* – Test of Perceptual Musical Abilities) test. The TPMA test is designed for pupils attending the 3rd grade and it is used to diagnose important areas of music perception and the related abilities within the following scope: I. Perception of the constructive elements of a musical piece; II. Identity in music, style sensitivity; III. Associating music with non-musical contents, sound sensitivity (Weiner 2007: 41; cf. Bonna 2014).

Gordon's ITML test can be used to evaluate the basic musical achievements connected with the understanding of tonality and rhythm. For the purpose of this research the author applied the auditory perception sub-test, which is included in the first part of the said test. It verifies pupils' perceptual abilities when it comes to the auditory identification (audiation) of major and minor tonality in short melodic phrases as well as the duple and triple meter in rhythmic pieces (cf. Gordon 1991, 1994; Kołodziejski 2014). Meanwhile, the SPUM test was applied to evaluate music competence among children attending the 1st and the 2nd grade. Using this research tool, the author evaluated the children's auditory ability to differentiate sound pitch, their perception of consonance, individual sounds, the contour and the tonal centre of melody as well as the ability to identify the structure of musical pieces they heard (AB, ABA). In order to evaluate the pupils' rhythm improvisation readiness, the author applied Gordon's RIRR (Rhythm Improvisation Readiness Record) test. It comprises 40 pairs of exercises, where each pair has a specific rhythm structure that is played using the same simple melody line. Pupils are then asked to answer whether the two motifs in each pair sound the same or not (the possible difference is in the rhythm) (Gordon 1998a: 34). In order to diagnose the pupils' vocal and improvisation abilities, a multiple-point estimated scale was developed (see Gordon 1986: 14). It was used by competent judges who evaluated the intonational, rhythmic and expressive/technical correctness of children's performance of a popular Polish song titled *Stary niedźwiedź*, whose melodic and rhythmic structure corresponds to the performance abilities of early school-age children. This scale was also used to evaluate the children's tonal and rhythm improvisation abilities.

The correlations between the variables were described using Spearman's rank correlation coefficient (r_s).

The research was conducted in 2010 and 2011 at the European Union Primary School No. 46 in Bydgoszcz, Poland. The participants were 131 pupils from Grades 1–3 and their parents.

Results

In terms of the research, it seemed interesting to clarify the connection between parents' education and the family's musical culture. The analysis showed a weak (r_s=0.27) but highly significant (p=0.002) correlation between musical culture and mothers' education. This proves that when their level of education improves, the family's musical culture improves as well. This correlation was clear, though small. Meanwhile, no evidence was found for a statistical correlation between the family's musical culture and the level of fathers' education (r_s=0.15; p=0.097).

In order to define the relationship between parents' education[2] and the level of pupils' music aptitude, their perceptual, vocal and improvisation abilities, as well as their rhythm improvisation readiness, the strength of correlation between these variables[3] was analyzed (table 1).

Table 1.

Spearman's correlation coefficients between the parents' education and the pupils' music aptitude and competence

Test	Mothers' education	Fathers' education
1	2	3
IMMA Total score	r_s=0.10 p=0.228 N=131	r_s=0.12 p=0.161 N=123
ITML Total score	r_s=0.06 p=0.49 N=131	r_s=0.09 p=0.306 N=123
RIRR	r_s=0.14 p=0.101 N=131	**r_s=0.26** **p=0.003** N=123
SPUM	r_s=0.08 p=422 N=88	r_s=0.12 p=0.285 N=81
TPMA	r_s=0.18 p=0.249 N=43	r_s=0.21 p=0.191 N=42

[2] The relationship between both parents' education was found to have a statistically highly significant (p<.0001), moderate correlation (rs=0.50).

[3] The degree of relationship between variables was adopted from Joy P. Guilford (see: Nowaczyk 1995: 105).

1	2	3
Vocal competence	**r_s=0.38**	**r_s=0.32**
	p<.0001	**p=0.0004**
	N=131	N=123
Tonal improvisation	**r_s=0.22**	r_s=0.57
	p=0.010	p=0.527
	N=131	N=123
Rhythm improvisation	r_s=0.13	r_s=0.06
	p=0.145	p=0.491
	N=131	N=123

Source: the author's own research

r_s – Spearman's correlation coefficient
$p \leq 0.05$ – significant difference
$p \leq 0.01$ – highly significant difference
N – the number of people

The research revealed statistically highly significant correlations: the correlation between mothers' education and the level of pupils' vocal competence was near-moderate (r_s=0.38; p<0.0001), while the correlation with fathers' education was weak (r_s=0.32; p=0.0004). The correlation coefficient in mothers' case indicates a significant correlation between the variables. In fathers' case, that correlation is clear, though small. Statistical dependencies indicating weak correlations were also found between fathers' education and the RIRR (Rhythm Improvisation Readiness Record) test scores (r_s=0.26; p=0.003) as well as between mothers' education and pupils' tonal improvisation (r_s=0.22; p=0.010). When it comes to the IMMA (Intermediate Measures of Music Audiation) test, the tests of perceptual musical abilities (ITML, SPUM, TPMA) and the rhythm improvisation tests, no statistical connection has been found between parents' education and children's scores.

In the next part of the research, the author aimed at defining the strength of correlation between the family's musical culture and the music aptitude and competence – i.e. perceptual, vocal and (tonal/rhythm) improvisation abilities as well as rhythm improvisation readiness – among pupils with high/low tonal aptitude, singled out based on the scores from the first part of the IMMA test (table 2).

Table 2.

Spearman's correlation coefficients between the family's musical culture and the test scores achieved by the pupils with high/low tonal aptitude (IMMA Tonal test)

IMMA Tonal test high level	Musical culture	IMMA Tonal test low level	Musical culture
1	2	3	4
IMMA Tonal test	**r_s=0.39 p=0.007** N=45	IMMA Tonal test	r_s=0.06 p=0.662 N=45
IMMA Rhythm test	r_s=0.15 p=0.35 N=45	IMMA Rhythm test	r_s=0.03 p=0.811 N=45
IMMA Total score	r_s=0.23 p=0.121 N=45	IMMA Total score	r_s=0.03 p=0.859 N=45
ITML Tonal test	r_s=0.13 p=0.315 N=45	ITML Tonal test	**r_s=0.36 p=0.015** N=45
ITML Rhythm test	r_s=-0.09 p=0.533 N=45	ITML Rhythm test	r_s=-0.19 p=0.203 N=45
ITML Total score	r_s=0.04 p=0.778 N=45	ITML Total score	r_s=0.22 p=0.156 N=45
RIRR	r_s=0.20 p=0.178 N=45	RIRR	r_s=0.06 p=0.696 N=45
SPUM	r_s=0.31 p=0.105 N=27	SPUM	r_s=-0.15 p=0.443 N=30
TPMA	r_s=0.19 p=0.457 N=18	TPMA	r_s=-0.19 p=0.489 N=15
Vocal competence	**r_s=0.39 p=0.008** N=45	Vocal competence	**r_s=0.40 p=0.007** N=45
Tonal improvisation	r_s=0.56 p<0.0001 N=45	Tonal improvisation	r_s=0.14 p=0.35 N=45

1	2	3	4
Rhythm improvisation	r_s=0.24 p=0.098 N=45	Rhythm improvisation	r_s=0.16 p=0.294 N=45

Source: the author's own research

Statistically highly significant correlations were found among the children with high tonal aptitude. The highest moderate correlation (r_s=0.56; p=0.0001) occurred between the family's musical culture and the children's tonal improvisation abilities. In addition, a near-moderate correlation was found between the family's musical culture and the pupils' tonal aptitude (r_s=0.39; p=0.007) and their vocal competence (r_s=0.39; p=0.008). These results indicate that if parents have children with high tonal aptitude, if they are involved in music either as amateurs or professionals and if their family life includes activities such as singing, learning songs, playing instruments, listening to music and participating in concerts together with their children, then these parents play a significant role in improving their children's tonal aptitude as well as vocal and improvisation competence. The pupils with low tonal aptitude also revealed statistically significant and highly significant correlations. A moderate correlation (r_s=0.40; p=0.007) was found between the pupils' vocal competence and the family's musical culture. What is also noteworthy about this group is the weak correlation (r_s=0.36; p=0.015) between the auditory ability to differentiate major tonality from minor tonality (ITML Tonal test) and the family's musical culture. The results indicate a directly proportional relationship which is significant in the case of vocal competence and clear, though small, in the case of the auditory ability to identify the tonality. Thus, both groups demonstrate that when the degree of musical culture in the family improves, the pupils' competence within the specified scope improves as well. It must also be said that no other statistical correlations were established within the scope of analysis.

In the next part of the research, the author investigated the relationship between the family's musical culture and the music aptitude/competence test scores achieved by the pupils with high/low rhythm aptitude, singled out based on the scores from the second part of the IMMA test (table 3).

Table 3.

Spearman's correlation coefficients between the family's musical culture and the test scores achieved by the pupils with high/low rhythm aptitude (*IMMA* Rhythm test)

IMMA Rhythm test high level	Musical culture	IMMA Rhythm test low level	Musical culture
1	2	3	4
IMMA Tonal test	r_s=-0.01 p=0.96 N=33	IMMA Tonal test	r_s=-0.005 p=0.967 N=50
IMMA Rhythm test	r_s=-0.19 p=0.30 N=33	IMMA Rhythm test	r_s=-0.02 p=0.905 N=50
IMMA Total score	r_s=-0.11 p=0.542 N=33	IMMA Total score	r_s=-0.01 p=0.934 N=50
ITML Tonal test	r_s=-0.26 p=0.144 N=33	ITML Tonal test	r_s=0.18 p=0.199 N=50
ITML Rhythm test	r_s=-0.18 p=0.324 N=33	ITML Rhythm test	r_s=-0.16 p=0.268 N=50
ITML Total score	r_s=-0.26 p=0.149 N=33	ITML Total score	r_s=0.06 p=0.679 N=50
RIRR	r_s=0.01 p=0.936 N=33	RIRR	r_s=0.16 p=0.269 N=50
SPUM	r_s=-0.02 p=0.937 N=16	SPUM	r_s=-0.27 p=0.086 N=42
TPMA	r_s=-0.03 p=0.918 N=17	TPMA	r_s=-0.14 p=0.749 N=8
Vocal competence	r_s=0.05 p=0.800 N=33	Vocal competence	**r_s=0.32 p=0.022** N=50
Tonal improvisation	**r_s=0.43 p=0.014** N=33	Tonal improvisation	r_s=0.03 p=0.859 N=50

1	2	3	4
Rhythm improvisation	r_s=-0.04 p=0.815 N=33	Rhythm improvisation	r_s=0.06 p=0.703 N=50

Source: the author's own research

Individual statistical correlations between the variables were found in both groups of pupils (with high/low rhythm aptitude). The pupils with high scores in the IMMA Rhythm test showed a moderate correlation (r_s=0.43; p=0.014) between their tonal improvisation abilities and the family's musical culture. Thus, the correlation between these variables is significant and it means that the higher the level of family's musical culture (manifested by different forms of musical activity undertaken for the sake of children as well as family members' involvement in music), the better the pupils' improvisation abilities. It also proves that the lower the level of family's musical culture, the smaller the pupils' improvisation achievements. The group of pupils with low rhythm aptitude demonstrated a weak correlation (r_s=0.32; p=0.022) between the family's musical culture and the pupils' vocal competence – the relationship is clear, though small.

In order to answer the final research question, the author calculated the correlation coefficients between the music aptitude/competence of pupils who achieved high/low total scores in the IMMA music aptitude test and the level of musical culture in their families (table 4).

Table 4.

Spearman's correlation coefficients between the family's musical culture and the test scores achieved by the pupils with high/low music aptitude (IMMA Total score)

IMMA Total score high level	Musical culture	IMMA Total score low level	Musical culture
1	2	3	4
IMMA Tonal test	**r_s=0.46** **p=0.009** N=31	IMMA Tonal test	r_s=0.01 p=0.927 N=53
IMMA Rhythm test	r_s=-0.26 p=0.168 N=31	IMMA Rhythm test	r_s=-0.06 p=0.675 N=53
IMMA Total score	r_s=0.05 p=0.787 N=31	IMMA Total score	r_s=-0.03 p=0.826 N=53

1	2	3	4
ITML Tonal test	r_s=-0.04 p=0.829 N=31	ITML Tonal test	**r_s=0.30** **p=0.031** N=53
ITML Rhythm test	r_s=0.03 p=0.883 N=31	ITML Rhythm test	r_s=0.14 p=0.335 N=53
ITML Total score	r_s=0.08 p=0.662 N=31	ITML Total score	r_s=0.17 p=0.223 N=53
RIRR	r_s=0.08 p=0.684 N=31	RIRR	r_s=0.01 p=0.916 N=53
SPUM	**r_s=0.50** **p=0.048** N=16	SPUM	r_s=-0.19 p=0.232 N=41
TPMA	r_s=0.08 p=0.785 N=15	TPMA	r_s=0.01 p=0.987 N=12
Vocal competence	r_s=0.32 p=0.076 N=31	Vocal competence	**r_s=0.34** **p=0.013** N=53
Tonal improvisation	**r_s=0.47** **p=0.007** N=31	Tonal improvisation	r_s=0.06 p=0.644 N=53
Rhythm improvisation	r_s=0.14 p=0.451 N=31	Rhythm improvisation	r_s=0.07 p=0.603 N=53

Source: the author's own research

The analysis has showed that the group of pupils with high music aptitude demonstrates statistically highly significant or significant correlations between the level of family's musical culture and the pupils' tonal aptitude as well as tonal improvisation and perceptual abilities diagnosed using SPUM. The highest correlation coefficient occurred between the family's musical culture and SPUM scores (r_s=0.50; p=0.048), then tonal improvisation (r_s=0.47; p=0.007), and then tonal aptitude (IMMA Tonal test: r_s=0.46; p=0.009). All correlations proved moderate, indicating a significant connection between the parameters in question. What is also noteworthy about this group is the nearly statistically significant (p=0.076), though weak

(rs=0.32), correlation between the family's musical culture and the level of pupils' vocal competence. Meanwhile, the pupils with low music aptitude demonstrated only two statistically significant weak correlations between the family's musical culture and the level of children's vocal competence (r_s=0.34; p=0.013) as well as the auditory ability to identify major/minor tonality (ITML Tonal test: r_s=0.30; p=0.031). The results indicate a clear, though small, connection between these variables.

Conclusions

The research has showed that the level of music aptitude and selected musical abilities observed among early school-age children should be associated with the musical culture of their family environment. That culture is developed through various forms of musical activity undertaken with varied frequency for the sake of children, including singing, learning songs, playing instruments, listening to music and participating in concerts together. The level of musical culture is also influenced by parents and their amateur or professional involvement in music. Another important factor is parents' education which shows statistically highly significant or significant correlation with the level of vocal competence, tonal improvisation abilities and pupils' rhythm improvisation readiness. A relatively highest moderate correlation was found between the level of mothers' education and children's vocal competence.

In the group of pupils with high tonal aptitude, which was singled out based on the IMMA test scores, the author observed moderate and statistically highly significant correlations between the family's musical culture and pupils' tonal improvisation abilities, vocal competence and tonal aptitude. When it comes to the children with low scores in the tonal test, musical culture proved to have a moderate correlation with vocal competence and a weak correlation with the auditory ability to differentiate between major and minor tonality. Meanwhile, the pupils with high rhythm aptitude demonstrated a statistically significant moderate correlation between the musical activity undertaken with the family and their level of tonal improvisation, whereas a weak statistical correlation was found in the group of pupils with low rhythm aptitude which showed a clear, though weak, connection between musical culture and the level of children's vocal competence. The statistical moderate correlations were also discovered among the pupils who, in general, achieved high scores in the IMMA test. These correlations showed a significant connection between the family's musical culture and the level of pupils' musical compe-

tence, the perceptual abilities diagnosed using SPUM and their tonal improvisation. When it comes to the subjects with low scores in the IMMA test, weak correlations occurred between the family's musical culture and the pupils' ability to differentiate tonality and their vocal competence.

The research has showed for both groups that when the degree of musical culture in the family improves, the test scores within the specified scope improve as well. All the correlation coefficients described in this paper indicate a directly proportional relationship between the variables in question which proved stronger among the group of pupils who demonstrate high tonal and rhythm aptitude and who, in general, achieved high scores in the IMMA test. Moderate correlations were predominant among those pupils, indicating a significant connection between musical culture in the family and the level of music aptitude and selected musical abilities. As far as the pupils with low music aptitude are concerned, the low correlation coefficients were predominant, indicating a clear, though small, connection between the correlated variables.

The results presented confirm other findings on the connection between musical culture in the family and the level of pupils' music aptitude and competence (cf. Shuter-Dyson, Gabriel 1986; Kamińska 1997; Konkol 2002; Bonna 2005a, 2012; Kołodziejski 2008b; Weiner 2010) and justify the conclusion that the family environment is of great importance for the children's musical development.

Mūzikas kultūra ģimenē un jaunākā skolas vecuma bērnu muzikālās spējas un prasmes (uz Polijā veikta pētījuma pamata)

Beāte Bonna

Kopsavilkums

Raksts sastāv no ievada, metodoloģiskās daļas, pētījuma rezultātu izklāsta un secinājumiem. Uzmanības centrā ir saikne starp mūzikas kultūru ģimenē un muzikālo attīstību (uztveri, dziedāšanu un improvizēšanu), ko demonstrē jaunākā skolas vecuma bērni (1.–3. klašu skolēni, resp., 7–9 gadus veci bērni). Šajā pētījumā mūzikas kultūra ģimenē raksturota kā dažādas mūzikas nodarbību formas, kas tiek veiktas bērnu un viņu vides labā, piemēram, dziesmu dziedāšana un mācīšanās, mūzikas instrumentu spēle, mūzikas klausīšanās, kopīga līdzdalība koncertos. Mūzikas kultūras veidošanā liela loma ir vecākiem.

Galvenie rakstā aplūkotie problēmjautājumi ir šādi:

- Kāda ir (ja ir) korelācija starp vecāku vispārējās izglītības līmeni un bērnu muzikālās attīstības līmeni?
- Kāda ir (ja ir) korelācija starp ģimenes mūzikas kultūru un bērnu intonēšanas prasmi?
- Kāda ir (ja ir) korelācija starp ģimenes mūzikas kultūru un bērnu ritma izjūtu?
- Kāda ir (ja ir?) korelācija starp ģimenes mūzikas kultūru un bērnu muzikālās attīstības līmeni?

Iegūto rezultātu kvalitatīvā un kvantitatīvā analīze tika veikta, balstoties uz speciāli izraudzītām skolēnu grupām ar visaugstākajiem un viszemākajiem VMKM[4] testa rezultātiem. Pētījums parādīja: jo ģimenē augstāka mūzikas kultūras pakāpe, jo augstāks arī abu grupu skolēnu muzikālās attīstības līmenis. Apspriežamo mainīgo korelācijas izrādījās spēcīgākas skolēniem ar labām intonēšanas prasmēm un ritma izjūtu, kuri kopumā ieguva labākus rezultātus muzikālās attīstības testā.

Pētījums ļāva arī secināt, ka bērna muzikālo attīstību ietekmē vecāku (pirmām kārtām mātes) vispārējās izglītības līmenis un sociāli ekonomiskais statuss.

References

Bonna, Beata (2002). Teoretyczne podstawy kształcenia i wychowania muzycznego według koncepcji Edwina E. Gordona na poziomie przedszkolnym i podstawowym: Aktywność muzyczna rodzin wobec dzieci w świetle badań. *Nowe koncepcje edukacji muzycznej*. Red. Andrzej Michalski. Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, s. 23–49

Bonna, Beata (2005a). *Rodzina i przedszkole w kształtowaniu umiejętności muzycznych dzieci. Zastosowanie koncepcji Edwina E. Gordona*. Bydgoszcz: Wydawnictwo UKW

Bonna, Beata (2005b). Środowisko rodzinne w procesie rozwoju muzycznego dzieci. *Edukacja kreatywna*. Red. Ewa A. Zwolińska. Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, s. 253–259

Bonna, Beata (2012). The research on the role of a family in shaping vocal competence of children in primary school – discussion topic for the 21st century. *Academic Areas of Scientific Knowledge*. Red. Matylda Gwoździcka-Piotrowska. Poznań: Akademicki Instytut Naukowo-Wydawniczy ALTUS, pp. 38–47

[4] VMKM – amerikāņu mūzikas pedagoga Edvīna Eliasa Gordona izstrādātais *Vidējo mūzikas klausīšanās mērījumu* tests.

Bonna, Beata (2013). Research on the application of E. E. Gordon's Theory of Music Learning in the music education in Poland. *Kultura i Edukacja* 6, pp. 66–87

Bonna, Beata (2014). Evaluation of perceptual musical abilities of pupils in primary school. *The New Educational Review* 2, pp. 30–41

Bonna, Beata, & Paweł Adam Trzos, Maciej Kołodziejski (2014). Musical-educational research of the adaptation of E. E. Gordon's Theory of Music Learning in Poland. *Review of Artistic Education* 7–8, pp. 7–19

Chin, Christina S., & David M. Harrington (2007). Supporting the development of musical talent. *Gifted Child Today* 30, pp. 40–65

Gordon, Edwin Elias (1986). *Designing Objective Research in Music Education. Fundamental Considerations*. Chicago: GIA Publications, Inc.

Gordon, Edwin Elias (1991). *Iowa Tests of Music Literacy. Six Levels of Music Achievement Tests for Grades Four through Twelve. Manual*. Chicago: GIA Publications, Inc.

Gordon, Edwin Elias (1994). *A Comparison of Scores on the 1971 and 1993 Editions of the Iowa Tests of Music Literacy: Implications for Music Education and Selecting an Appropriate String Instrument for Study Using the Instrument Timbre Preference Test* (*GIML Monograph Series* 1). West Berne, NY: Gordon Institute for Music Learning

Gordon, Edwin Elias (1997). *Umuzykalnianie niemowląt i małych dzieci*. Kraków: Zamiast Korepetycji

Gordon, Edwin Elias (1998a). *Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record*. Chicago: GIA Publications, Inc.

Gordon, Edwin Elias (1998b). *Introduction to Research and the Psychology of Music*. Chicago: GIA Publications, Inc.

Gordon Edwin Elias (1999a). *Sekwencje uczenia się w muzyce. Umiejętności, zawartość i motywy*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy

Gordon, Edwin Elias (1999b). *Podstawowa miara słuchu muzycznego i Średnia miara słuchu muzycznego. Testy uzdolnień muzycznych dla dzieci w wieku 5–9 lat. Podręcznik*. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Centrum Edukacji Artystycznej

Gordon, Edwin Elias (2001). *Preparatory Audiation, Audiation, and Music Learning Theory: A Handbook of a Comprehensive Music Learning Sequence*. Chicago: GIA Publications, Inc.

Kamińska, Barbara (1997). *Kompetencje wokalne dzieci i młodzieży*. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina

Kołodziejski, Maciej (2008a). *Koncepcja Edwina E. Gordona w powszechnej edukacji muzycznej*. Płock: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Płocku

Kołodziejski, Maciej (2008b). Application of Edwin E. Gordon's concept in common music education. *The Spaces of Creation* 9, pp. 28–46

Kołodziejski, Maciej (2014). Tests and rating scales to research the musical aptitudes and achievements – a review of survey tools and methods for professional educa-

tion. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais* VI. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: Saule, 303.–316. lpp.

Kołodziejski, Maciej, & Paweł Adam Trzos (2013). Środowiskowy wymiar uczenia się muzyki w kontekście rozwoju audiacji. *Studia Pedagogiczne. Problemy społeczne, edukacyjne i artystyczne* 22. Kielce: Wydawnictwo Jana Kochanowskiego, s. 163–178

Konkol, Gabriela Karin (2002). Wybrane zmienne środowiska rodzinnego a osiągnięcia muzyczne dzieci i młodzieży (na przykładzie uczniów szkół muzycznych I i II stopnia). *Wybrane zagadnienia edukacji artystycznej dzieci i młodzieży*. Red. Lidia Kataryńczuk-Mania, Juliusz Karcz. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, s. 87–94

Lewandowska, Kinga (1991). Środowisko rodzinne jako czynnik warunkujący rozwój muzykalności dzieci w wieku przedszkolnym. *Wychowanie Muzyczne w Szkole* 4, s. 194–200

Manturzewska, Maria (1974). *Psychologiczne wyznaczniki powodzenia w studiach muzycznych. Materiały do psychologii muzyki* III. Zeszyt 149. Warszawa: Centralny Ośrodek Pedagogiczny Szkolnictwa Artystycznego

Manturzewska, Maria (1990). Przebieg życia muzyka w świetle badań biograficznych. *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*. Red. M. Manturzewska, Halina Kotarska. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, s. 305–327

Nowaczyk, Czesław (1995). *Podstawy metod statsytycznych dla pedagogów*. Jelenia Góra: Agencja Wydawniczo-Szkoleniowa *Avis*

Ruokonen, Inkeri, & Maie Vikat (2005). The creativity of gifted children in Estonia and Finland from a musical and environmental perspective. *Trames* 9 (59/54), pp. 49–68

Shuter-Dyson, Rosamund, & Clive Gabriel (1986). *Psychologia uzdolnienia muzycznego*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne

Sierszeńska-Leraczyk, Małgorzata (2008). Kwestionariusz Środowiska Rodzinnego jako metoda diagnozowania rozwoju muzycznego. *Zdolności, talent, twórczość* 2. Red. Wiesława Limont, Joanna Cieślikowska, Joanna Dreszer. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernik, s. 57–71

Sloboda, John A., & Derek G. Moore, Michael J. A. Howe, Jane W. Davidson (1996). The role of parental influences in the development of musical performance. *British Journal of Developmental Psychology* 14, pp. 399–412

Trzos, Paweł Adam (2014). Społeczno-kulturowe wymiary wczesnej edukacji muzycznej. W*okół teoretycznych podstaw kształcenia muzycznego. Pedagogika muzyki. Cechy – aksjologia – systematyka* 3. Red. Andrzej Michalski. Gdańsk: Wydawnictwo Athenae Gedanenses, s. 51–66

Weiner, Agnieszka (2007). *Test Muzycznych Umiejętności Percepcyjnych. Podręcznik*. Lublin: Wydawnictwo UMCS

Weiner, Agnieszka (2010). *Kompetencje muzyczne dzieci w młodszym wieku szkolnym. Determinanty, zależności, perspektywy rozwoju*. Lublin: Wydawnictwo UMCS

Edwin Elias Gordon's Theory: Implications for Social Aspects of Making Music in the Education of a Child (According to the Author's Own Educational Research)

Dr. phil. **Paweł Adam Trzos**
Institute of Pedagogy Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz

Abstract

The paper presents the selection of author's own research results on selected assumptions of Gordon's Theory of Music Learning in early education. The paper discusses the assumptions of Gordon's theory that concern the social environment of music learning, developing specific music skills by the learners, and relevant musical activities of teachers, parents or other musicians. The importance of child's social environment for learning music, as well as social aspects of performing music, is emphasised. The research included diagnostic probing, observation techniques and interviews. The research results expressed in percentage are based on the purposive sample of Polish parents of children aged 0–7, teachers and students of early music education.

Key words*:* audiation, music education, social patterns, competencies, social relations, school.

Introduction

When analysing the quality of a child's music education and the importance of the main educational environment, it is important to take into consideration the competences of parents and teachers. They need to be able to understand, explain and create situations, in which the main musical capacities of a child are developed. According to Edwin Elias Gordon, the core of such capacities is audiation, the main category of musical development and musical understanding (Woodford 1996: 83).

This paper points at the social aspects of learning, namely, the impact of adults' everyday musical activities, and the 'me–you' relationship or 'teacher – student' relationship that is formed with the child participating in these activities. The joint involvement of the main institutions responsible

for a child's development, namely, the family, nursery school, and school is also important. These institutions should be involved in developing audiation when playing music with the child every day. In this analysis, Gordon's theory of audiation has been adopted. This category is central to describing the musical thinking pattern in a way that takes into consideration a specific musical language and culture of the child's social environment. The sociological and phenomenological perspective in this paper was adopted from Alfred Schütz (Schütz 2008: 232–240). Although Schütz has never mentioned audiation as a category of 'Making Music Together' (Schütz 2008: 232–240), he discusses experiencing and interpreting music in the context of the internal understanding of music, which is exactly what Gordon understands as audiation (Gordon 1999: 22–24; Gordon 2005: 63–65). Social teaching and learning music by audiation is empowering the learner and making the teacher a musical guide. Face-to-face interactions are typical of this approach and create a common ground for all the musicians (parents, teachers and the child), as described by Schütz (Schütz 2008: 206, 225–239). In this paper, the common ground mentioned by Schütz is the environment, in which the child develops, namely, the family (with its musical and cultural resources and achievements obtained by the parents, siblings and the child), nursery school and school (Woodford 1996: 87–88; Gordon 2005: 64–66; Schütz 2008: 239).

The importance of these educational environments makes them a real alternative for shaping children's knowledge and music experiences (Folkestad 2006: 144). That is why, many researchers are interested in music competences of instructors who monitor music development of children on the informal stage of music education. Qualitative and quantitative analyses are then extremely important in shaping music competences of adults, especially in terms of: their passion and musical-educational preferences, music knowledge, self-assessment of practical skills, description of everyday music life quality, interpretation of their own music biographies, description of music experience and attitude towards music development through long life education (Lamont 2011: 370–374, 380–385; Folkestad 2006: 135–145; Gordon 1997; Zwolińska 2013: 144–149).

Musical guidance at early stages of developing audiation

In his theory on developing audiation, Gordon clearly emphasises the need to involve the child's social environment in the process of musical development. Other researchers also notice this need, among them Beata Bonna,

who stresses the role of the family environment in the early music education basing on her own research (Bonna 2005: 60–73). Parents are the first and most important teachers[1] responsible for providing musical stimuli at the early stages of development (Bonna 2005: 60–73; Zwolińska 2011: 256). Reproducing local musical culture is a natural step in the musical development directed by competent parents. If placed in the context of developing audiation in a child, these activities support the key process in musical development (Gordon 1999). Audiation development can be guided in a family by way of the following tasks:

- stimulating musical thinking in the child by presenting different musical activities performed by the parents;
- creating situations, where experiencing music and its elements becomes natural and common for both subjects (the parent and the child);
- activating perception of music material, which is strongly diversified in terms of tonality and rhythm (the material is to be sung by parents and children and accompanied by movement);
- evoking reactions to music (various, such as facial expression, movement and vocalising), taking care to praise good intentions, rather than providing feedback (Zwolińska, Gawryłkiewicz 2007:15–17);
- shaping musical habits, as reactions to musical stimuli that are reinforced on a daily basis.

At this stage, musical guidance may be structured or unstructured. "When guidance is unstructured, the parent or teacher exposes the child to the culture naturally, without specific planning. When guidance is structured, the parent or teacher plans the lesson specifically" (Gordon 1999: 327). It is widely known that music carries particular musical information (content) and the effect music has on the audience depends on the ability to receive and process musical information. A child gains this ability while learning the musical language. Activities of competent parents and nursery school teachers should support the natural order, in which a child gains interest in music, child's activities in response to and reactions to musical content (Gordon 1999: 327). This aspect of musical guidance by adults is of utmost importance for the early education of children.

[1] Parents do not have to be professional musicians. It is enough if they can sing relatively in tune, move rhythmically and, most importantly, if they feel being responsible for the child's musical development.

Musical guidance as an informal way of teaching music demands activity and music competences of people who create everyday environment for the development of a child. Social (personal, socialising, inculturating) aspect of group activities (parents, teachers, students) and relation between research and practice of music implementation for small children are clearly stressed in this informal music instruction (Folkestad 2006: 138–139; Jorgensen 1997: 24–26). Inculturation (enculturation – Folkestad 2006: 139) is a process of natural acquisition of music culture by an individual, and, according to Gordon, it becomes the most important process since it includes demonstrating the diversity of music and surrounding a child with music based on different scales, metre, tempo, sound and dynamics; singing for a child in the same keys and presenting motifs that differ in tonality and rhythm (Bonna, Trzos, Kołodziejski, 2014: 7–8). Informal guidance in music should focus on organising everyday music experience in an unprocessed form, as it is most typical in a given social context (Gordon 1999: 329)[2]. Musical guidance focuses competent adults' attention on everyday music culture that is most common in a child's environment in order to make the child acquainted with its main features: tonality and rhythm. Optimal developmental activities in this field have the following results:

- searching for musical idioms of the immediate surroundings;
- reinforcing the patterns of musical communication;
- creating the child's first musical utterances;
- processing the elements of speech within the musical paradigm (perception of words, phrases, semantics and syntax of a sentence) (Zwolińska 2011: 259).

Another area, where parents and teachers should be active, is supporting the development of audiation in terms of i m i t a t i n g music. Child's development in this field requires an appropriate attitude of the adults, who should be the role models. This is also important due to children's natural propensity to imitation, which is emphasised by Jerome Bruner (Bruner 2010: 75). Situations that stimulate children to imitate musical activities can occur spontaneously and may have lasting results. Both Gordon and Bruner believe that when guiding the musical development of children, adults should bear in mind that children learn through imitation (Bruner 2010: 74–76). This attitude is based on the research, which has showed that children have strong cultural propensity, sensitivity and will to spontaneously imitate their parents and

[2] Gordon notes that the best music is the music adults listen to (Gordon 1999: 329).

peers (Bruner 2010: 75). According to Gordon's theory, it is necessary to differentiate between imitation (typically, children mimic reactions to music and musical activities) and m o d e l l i n g (concrete or abstract) in music. While imitation (copying spontaneously the observed musical activity) is typical of early stages of development, later on modelling becomes the main process that stimulates musical activity in a child, such as singing, moving to music, listening actively, etc. An example of modelling is directing the development of the child towards the ability to finish a melody or perform the central sound to complete a particular musical phrase (tonic or macrobeat). The ultimate aim of modelling is for a child to be able to use independently similar motifs, concepts and rules in future musical utterances (Bandura 2007: 166; Zwolińska 2011: 258). Activities of the adults, who are the models for learning music, help the child form musical concepts and strategies of processing fragments of musical content (Zwolińska 2011: 258), and, eventually, learn the rules of the musical language.

The appropriate musical guidance in the natural social circle helps children perceive, imitate and process the musical content. This, together with coordinated movement and respiration required for playing music, prepares children for assimilating music.

Competent adults and musical guidance of children

A child's music education requires active participation of competent parents and teachers, who support the child (Uchyła-Zroski 2012: 278–279). This involvement depends on the quality of the systematically adjusted everyday musical experience shared with the child. This adjustment is based on the evaluation of the naturally observed musical activities of both subjects: the adult and the child. The importance of these competences in an adult who guides musical interactions is stressed by Maciej Kołodziejski. The researcher has created a detailed profile of such a guide. He emphasises that such a person should be research-oriented (Kołodziejski 2012a:373–384; Kołodziejski 2012b: 366–367). There are numerous competences that adult partners in music education of a child (i.e. parents and teachers) should have, such as teleological, procedural, diagnostic, constructivist, communicative and creative competences, but the ability to take on a researcher's role and describe (observe and diagnose) everyday situations related with making music together with a child is also important (Kołodziejski 2012b: 363–364, 366–367). Making music together with a child has not only

aesthetic, but above all developmental, cognitive, and didactic purposes, as it reinforces the process of assimilating music. Gordon pays a lot of attention to the activities of parents and teachers, which he sees mostly as informal musical guidance. The emphasis is placed on the joint activities that are based on the child's ability to experience music.

1) Children learn music in that they experience tonality. This may take the following forms:

- sensing and performing the tonic and the notes of the passing chords,
- sensing and performing fragments of scales, tonality and keys in the songs,
- processing a succession of notes from a given scale on the basis of known songs (or their fragments),
- the internal experience of time in music (durée): experiencing the execution and processing the length of a phrase and the time of waiting for an answer (in teaching tonal motifs),
- tonal improvisations.

2) Children learn music in that they experience rhythm. This may take the following forms:

- sensing and performing macrobeats, microbeats, rhythmical motifs, tempo, and metre,
- the internal experience of time in music (durée): rest, silence, fermata, time of waiting for an answer of the child or the parent (in teaching rhythmical motifs),
- processing tempo and metre,
- experiencing the meaning of changes in tempo and metre,
- creating rhythmical patterns and improvisations (e.g., in movement games and dances).

3) Children learn music in that they experience musical knowledge. This may take the following forms:

- combining theory with everyday musical practice,
- making associations between public performance or concerts and one's own knowledge about the content of such musical events,
- creating situations that give the sense of agency in music,
- building one's own knowledge about music (concepts, opinions, explanations), supported by child's experience, episodes, passions, failures and successes, as well as attempts to establish what is important in music.

4) Children learn music in that they experience social relationships. This may take the following forms:

- experiencing and shaping 'face-to-face' relationships when making music in a band,
- experiencing and arranging 'scenes of focused attention' (parent–child relationships, classes, on stage: actor and audience, during concerts and musical events, etc.),
- finding many different solutions when making music in a band.

Methodology

A self-evaluation survey was carried out among parents, teachers and students regarding their understanding and ability to incorporate different practices of musical guidance for children aged 0–7. The focus was on understanding and incorporating different practices that help children learn music by experiencing tonality, rhythm, knowledge about music and social relationships. The respondents were recruited from three groups:

1) parents of children aged 0–7 (recruited randomly from a group of parents of children from a municipal nursery school and a group of parents participating in the *Muzopolis*[3] educational-research project),
2) nursery school teachers (from the municipal nursery school) and teachers participating in the *Muzopolis* educational-research project,
3) students of early music education (from the cities of Bydgoszcz, Konin, and Kalisz in Poland).

All the participating parents confirmed in advance that they are involved in developing their child's key musical capacities typical for the age of the child at home and in other settings.

The teachers confirmed in advance that their work in the nursery school is based (partly or entirely) on the musical content and the activities that combine different areas of preschool education, such as teaching songs and dances, playing musical instruments, using background music for painting, reading or relaxing, interpreting music, etc.

The students were divided into two groups: the first group specialised in general preschool and early school education, and the second one speci-

[3] *Muzopolis* is an educational-research project of the Music Pedagogy Faculty of Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz (Poland). The participants are children aged 0–7 and their parents. It includes experimental classes held by specialists from the Faculty, following the innovative strategy of music teaching based on Gordon's theory.

alised in music education. However, the students in both groups received training as teachers of music for little children.

During the survey, *Self-evaluation sheet* and *Interview questionnaire* were used by the respondents to evaluate their ability to guide the musical development of children, when making music together. The purpose of this diagnosis was to learn the opinions on different aspects of teaching and learning music during the time children and adults spend together, in particular:

1) absorbing, understanding and processing **elements of everyday knowledge** about the musical development of a child and
2) **applying selected practices of developing musicality in children** independently, such as teaching by experiencing tonality, rhythm, knowledge about music (concepts), human relationships (encouraging soloists, organising group activities, group dances, free music making sessions with adults, etc.).

The respondents evaluated the intensity and the appropriateness of interaction on an 11-point scale from 0 to 10, where 0 was the lowest grade and 10 was the highest grade. The answers of the adults expressed in points were then converted to percentage scores, where each point corresponded to 10% of meeting the tonal or rhythmic criteria.

The aim of the diagnosis in the group of student was to find out how much they knew about organising educational practices and possible preferences in terms of early (up to 10 years of age) music education models. By shedding light on the opinions and the preferences of education, students can help explain and predict the tendencies in contemporary music education and describe the frame of mind of the future teachers.

The research was carried out in two stages: between 2010–2011 – the research among students (N = 272) and between 2011–2013 – the research among parents and teachers (N = 56).

Results

Adults' personal knowledge about children's music education

The first step in the research on social aspects of music learning was evaluating the students' personal knowledge in the domain of interpreting their teaching practice. The respondents were asked about the meaning of music education. With this question, it was possible to learn the students' opinions about their personal attitude to music education and their activities

when making music with a child on an everyday basis (attitude, objectives, knowledge, and competences). The students' answers are presented in Table 1.

Table 1.

Students' interpretation of everyday teaching practice in early music education

Early music education is based on:	N	%
	Students of pre-school education	
the use of and gaining theoretical knowledge in action	112	50,45
general instructional and educational work	38	17,1
learning improvisation – this is the only way to avoid routine in art	72	32,45
	Students of music	
the use of and gaining theoretical knowledge in action	23	46
general instructional and educational work	17	34
learning improvisation – this is the only way to avoid routine in art	10	20
Students of pre-school education	222	100
Students of music	50	100
Total	**272**	–

Source: The author's own research

Another aim of the research was to check, whether the respondents were in favour of the social methods of music teaching. In Poland, there are various attitudes to progressive and traditional didactics. This results in a diversity of teaching preferences of students and teachers who specialise in music education at early stages of children's development. Due to this diversity it is difficult to describe unequivocally the role of adults and their interactions with children during everyday music making, as perceived by the respondents. The role of adults as experts who communicate objective knowledge about music to children (traditional objectivism) is gradually replaced with the role as interpreters of emotions when experiencing music together with the child (constructivism). Therefore, examining the personal attitudes of students and teachers in this field may suggest which model of music education and practices of developing musicality is the dominant one. Therefore, checking the respondents' preferences in this aspect was so important (Figure 1).

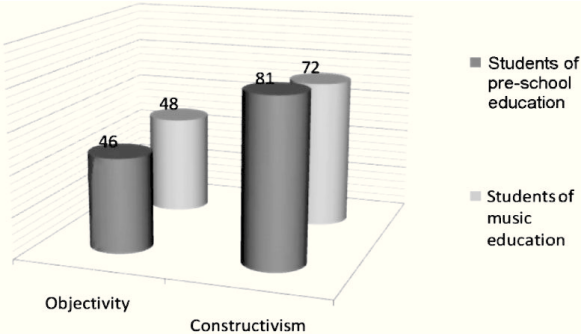


Figure 1. **Preferred music education model in students' opinion**

The research results showed that the majority of adult subjects strongly preferred the constructivist approach to music education (Figure 1). This attitude bears similarities to the progressive didactics. Therefore, it was assumed that the subjects would be ready to accept the principles of the progressive theory of teaching music by Edwin E. Gordon. Thus, the personal opinions of students of education were collected, and those opinions seemed favourable for the application of the social practice of music making, according to one of the most important theories proposed by Gordon. Another research (analysing the profile of a perfect learner of music – Trzos 2012) showed how the years of experience (professional, educational, musical and social) shaped personal theories on this topic, expressed by the participating students. This is linked with the ability to accept the progressive and innovative theory by Gordon. The theories shared by the students demonstrated their personal knowledge about the musical development of a child and their conviction that the attitude based on Gordon's theory should be adopted. This knowledge includes personal definitions used by parents and teachers in their everyday thinking about the development of musicality in a child. The subjects also gave their own definition of the key term in Gordon's theory – 'audiation' (Gordon 2005: 63–66, 82). This way, it was possible to semantically analyse the subjects' knowledge on musical development of children (Flick 2011: 100–110; Lamont 2011: 369; Trzos 2012: 140–171).

The researcher: "How do you understand the term 'thinking music'? Please, describe a situation from your past that was associated with the use of the *Theory of Teaching Music* by Edwin Elias Gordon".

X: "[...] *I've previously mentioned Gordon's theory, and now I think that we can 'think music' all the time. Thinking music is so universal, because when our parents sing lullabies or murmur some simple melodies, they already shape our musical imagination. For example, when a two-year old girl in my family feels annoyed or bored, she approaches the TV and asks to switch the 'la-la-la' on (laughter). She already knows that this is what she needs and that thinking music will shape her imagination. She sways to music and makes specific movements; thus, already at the age of 2 she understands music. Clearly, Gordon's theory applies to everyday life and education. I would like, I'd actually DREAM that parents and teachers understood how important it is to shape musical imagination in such small children. Raising teachers' awareness is very important*" (a teacher, 44. Trzos 2012: 185–186).

This subject's response suggests that there are numerous occasions in everyday life to become personally convinced that Gordon's theory is accurate. The term 'a u d i a t i o n' was already present in the commonsensical approach of the subject. The personal definition of the term 'audiation' helps to explain the semantic meaning of the knowledge about a child's development and thet importance of making music together with the child at home and at school. This way the recognisable resources of the personal semantic knowledge of adults making music with children become the basis for describing the appropriate ways of making music together. This also applies to exploring the possibilities of adults to introduce innovations into everyday activities that develop musicality in children.

Self-evaluation of parents and teachers making music with children

The context of this survey was the self-evaluation of adults who stimulate the sense of tonality and rhythm in children by way of musical guidance, which is the most natural method at early stages of a child's development.

The self-evaluation of musical guidance in the field of tonality referred to the practice of teaching music to children through the experience of tonality. This analysis had to take into account certain aspects of knowing about and applying in practice the following concepts:

- the so called ear for music (being melodically gifted),
- the ability to develop the sense of melody (in fragments or as a whole),
- the ability to develop the sense of tonality (e.g. in the major/minor categories),
- the ability to develop the sense of a central note (tonic),

- the quality and the frequency of singing with children and for children,
- imitating and modelling tonal motifs (simple, consisting of two or three notes),
- the ability to choose songs in different keys and tonalities,
- developing preferences for melodies in children (forming the skills of comparison and choice).

The self-evaluation of musical guidance in the field of rhythm referred to the practice of teaching music to children through the experience of rhythmical structure. Similarly to the analysis of tonality, the focus was on being aware of and applying in practice the following concepts:

- rhythmical capabilities,
- developing the sense of tempo (in the categories of slow and fast),
- developing the sense of metre (in the categories of simple and complex),
- developing the sense of stability and variability of the rhythm (slowing down and speeding up),
- the ability to develop the sense of a central note (macrobeats),
- the quality and the frequency of chanting texts rhythmically with children and for children,
- imitating and modelling simple, rhythmical motifs.

The results of the self-evaluation of parents and preschool teachers in both fields are shown in Figures 2 and 3:

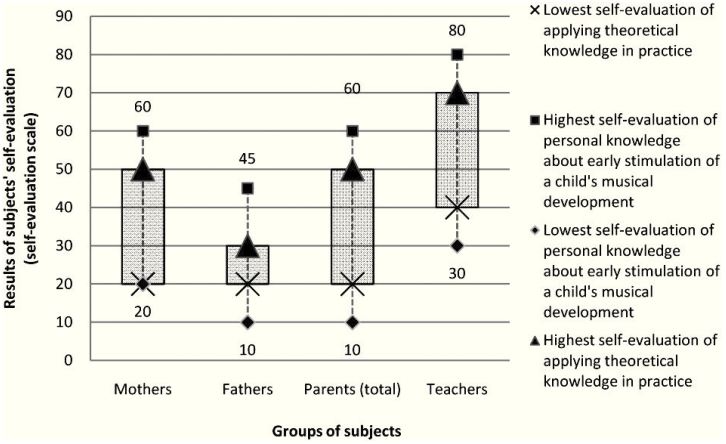


Figure 2. **The self-evaluation of parents and teachers in guiding early development of musicality in children. Developing the sense of tonality**

Source: the author's own research

Apparently, in terms of guiding the development of tonal skills in children, the self-evaluation of parents is rather low, especially regarding the practical application of specific solutions. Using in practice the knowledge adults acquire every day on developing the perception of melody and tonal context of musical phrases appears much more difficult than acquiring this knowledge themselves. Mothers felt better prepared and more confident in the practice of developing musical skills in their children than fathers did. In comparison to the self-evaluation of parents, preschool teachers were significantly more aware of the theoretical and the practical implementation of tonal activities. Probably, it results from the character of teachers' professional education. It transpires that the subjects evaluated their own knowledge about the musical development higher than their abilities to implement this knowledge in practice. The practical application in the responses of teachers and parents is understood as supporting the development of musicality in children on everyday basis.

As regards guiding musical development in terms of rhythmical skills, the self-evaluation of the subjects was qualitatively similar, but with higher quantitative results – see Figure 3:

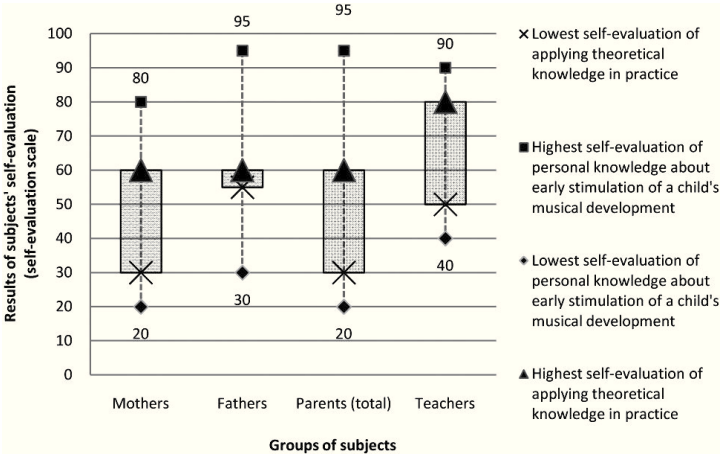


Figure 3. **The self-evaluation of parents and teachers in guiding early development of musicality in children. Developing the sense of rhythm**
Source: the author's own research

Apparently, the activities that develop rhythmical skills in children seemed easier and more comprehensible for the subjects as compared to the tasks aimed at the development of the sense of tonality. In this domain, the

highest scores of self-evaluation of both parents and teachers reached 9–10 points. However, the maximum scores for the practical use of this knowledge were lower than in the domain of tonality (parents: 6 points, teachers: 8 points). As compared to the ability of using the knowledge about tonality in practice, the self-evaluation of being able to develop the sense of rhythm in children was definitely higher in mothers, fathers and preschool teachers alike. In both, the tonal and the rhythmical musical guidance of small children the subjects evaluated their own knowledge higher that the ability to use it in practice. In both these fields, teachers were more confident than mothers and fathers. The results regarding the subjects' opinions are similar and there are no additional differences between the contexts of tonality and rhythm in guiding musical development in children (Figures 2 and 3). Both parents and teachers admit that it is easier to execute the tasks that develop rhythmical skills and achievement in children than their tonal (melodic) equivalents.

Conclusions

The conclusions of the research are as follows:

1. Students analyse their own common knowledge, use experience when interpreting the role of a modern teacher of music and his/her relationship with the learner's educational environment.
2. Students know from experience the traditional model of music education, based on the tradition of Johann Friedrich Herbart's didactics, but they clearly prefer constructivism in music education (Gordon's implications).
3. They understand the social role of teachers, parents, and children – their emotions, preferences and cooperation – in the analysis of music experience.
4. The author's own research results are diagnostic in character. However, they draw attention to the role of future teachers' personal and subjective preferences, which are important for the everyday music education practice in Poland.
5. It appears that parents of small children are able to refer to their own knowledge and capability to apply it in practice of developing musicality of their children. They can point to their strong and weak features as guides in the musical development of their children.
6. The research results support the findings of modern theory of music education and sociology of knowledge, especially in the context of everyday knowledge analysis (the so-called *Monday morning realities of everyday life*) and its influence on professional practice.

Parents and teachers of small children are responsible for developing children's ability to make music. The adults should work with the children to achieve full understanding of music and its tonal and rhythmical context. Competent participation of adults in musical activities of children is crucial (Uchyła-Zroski 2012: 278–279; Kumik 2012: 243). This results from the role of the social environment in the development of a child and the significance of the natural social relationships, where children learn attitudes and skills by observing adults, who are the role models. The same applies to musical development. The role of parents and teachers in early music education is that of informal guidance, where the child is stimulated in the most natural way on a daily basis, with the use of natural processes that underline the tonal and rhythmical experience of music. This context is very important for the natural development of musicality in children, as emphasised by Gordon in his progressive analysis of teaching music to children. This has also important implications for teacher training practices, so that teachers understand the process of learning music and are able to stimulate it by making use of the possibilities provided by the natural social environment of the child. This environment consists of adults, who have their personal theories on education and relevant strategies (Lamont 2011: 370–381). Biographical and socialising aspect of shaping adult relations (parents, teachers, amateurs and musicians, etc.) towards education of their children is based on crucial experiences from their own music life. This is the major element explaining the importance of adults in children's early education. The knowledge about the educational resources supplied by the community, its musical competence, heritage and language, as well as the role of human relationships, become essential to optimising social teaching of music.

Edvīna Eliasa Gordona teorija: muzicēšanas sociālo aspektu loma bērna izglītībā (balstoties uz autora veikto pedagoģisko pētījumu)

Pavels Adams Tšoss

Kopsavilkums

Rakstā izlases veidā izklāstīti galvenie rezultāti, kas gūti autora veiktajā pētījumā par atsevišķiem Edvīna Eliasa Gordona mūzikas mācīšanas teorijas aspektiem pirmsskolas izglītības posmā. Galvenā uzmanība veltīta nostādnēm, kas skar mūzikas mācīšanās sociālo vidi, skolēnu muzikālo prasmju

attīstību un atbilstošas darbības, kas veicamas skolotājiem, vecākiem vai citiem procesā iesaistītajiem mūziķiem. Tiek akcentēta sociālās vides nozīme, kas bērniem ir svarīga gan mūzikas apguves laikā, gan tās atskaņojumā.

Tieši sociālā vide spēj sniegt dažādas bērnu zināšanu un muzikālās pieredzes alternatīvas. Tāpēc daudzi pētnieki interesējas par personībām, kas bērniem māca mūziku izglītības neformālajā posmā. Izvērtējot šo neformālo pedagogu (pieaugušo) prasmes, ārkārtīgi būtiska ir gan kvalitatīvā, gan kvantitatīvā analīze, it īpaši šādos aspektos: aizraušanās un prioritātes mūzikas pedagoģiskā repertuāra izvēlē, mūzikas zināšanas, praktisko iemaņu pašnovērtējums, muzicēšana ikdienas dzīvē, savas muzikālās biogrāfijas interpretācija, muzikālās pieredzes apraksts un attieksme pret muzikālo attīstību mūžizglītības aspektā.

Vecāku un skolotāju loma agrīnajā mūzikas izglītības posmā izpaužas kā neformāla vadīšana: viņi stimulē bērnu ikdienā visdabiskākajā veidā izkopt intonatīvo un ritma izjūtu. Šāds konteksts ir ļoti svarīgs bērna muzikalitātes organiskai attīstībai; to uzsvēris arī Gordons savos progresīvajos pedagoģiskajos darbos par mūzikas mācīšanu bērniem. Būtiski, lai tiklab pētnieki, kā pedagogi praktiķi veltītu lielu uzmanību mūzikas apmācības procesa organizēšanai, izmantojot bērna dabiskās, sociālās vides piedāvātās iespējas.

Raksta izstrādes gaitā tika veikta diagnostiska izpēte, novērošana un intervijas. Procentuāli izteikto pētījuma rezultātu pamatā ir mērķtiecīga Polijas respondentu atlase, kurā pārstāvēti vecāki (bērniem 0–7 gadi), pirmsskolas izglītības pedagogi un studējošie (tai skaitā pirmsskolas izglītības un mūzikas pedagoģijas studenti). Diagnostikas mērķis bija noskaidrot viedokļus par dažādiem mūzikas mācīšanas un mācīšanās aspektiem laikā, ko bērni un pieaugušie pavada kopā. Īpaša uzmanība tika pievērsta diviem jautājumu lokiem:

- kā tiek uztvertas, izprastas un interpretētas ikdienā nepieciešamās vienkāršās zināšanas par bērna muzikālo attīstību,
- kā izmantojamas atsevišķas bērnu muzikalitātes attīstību veicinošas metodes; to vidū ir, piemēram, tonālās, ritma pieredzes uzkrāšana, iepazīstināšana ar mūzikas jēdzieniem, cilvēciskajām attiecībām muzicēšanas procesā (solistu izvirzīšana, grupu pasākumi, grupu dejas, nepiespiesta muzicēšana kopā ar pieaugušajiem utt.).

References

Bandura, Albert (2007). *Teoria społecznego uczenia się*. Warszawa: PWN

Bonna, Beata (2005). *Rodzina i przedszkole w kształtowaniu umiejętności muzycznych dzieci. Zastosowanie koncepcji Edwina E. Gordona*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego

Bonna, Beata, & Paweł Adam Trzos, Maciej Kołodziejski (2014). Musical-educational research of the adaptation of E. E. Gordon's Theory of Music Learning in Poland. *Review of Artistic Education* 7–8, pp. 7–19

Bruner, Jerome (2010). *Kultura edukacji*. Kraków: Universitas

Flick, Uwe (2011). *Jakość w badaniach jakościowych*. Warszawa: PWN

Folkestad, Göran (2006). Formal and informal learning situations or practices vs formal and informal ways of learning. *British Journal of Music Education* 23, pp. 1–11

Fulford, Robert, & Jane Ginsborg, Juliet Goldbart (2011). Learning not to listen: the experiences of musicians with hearing impairments. *Music Education Research* 13 (4), pp. 447–464

Gordon, Edwin Elias (1980). *Learning Sequences in Music. Skill, Content and Patterns. A Music Learning Theory*. Chicago: GIA Publications, Inc.

Gordon, Edwin Elias (1999). *Sekwencje uczenia się w muzyce. Umiejętności, zawartość i motywy*. Bydgoszcz: Uniwersytet Kazimierza Wielkiego

Gordon, Edwin Elias (2003). *A Music Learning Theory for Newborn and Young Children*. Chicago: GIA Publications, Inc.

Gordon, Edwin Elias (2005). *Harmonic Improvisation for Adult Musicians*. Chicago: GIA Publications, Inc.

Jorgensen, Estelle (1997). *In Search of Music Education*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press

Kołodziejski, Maciej (2012a). Extracurricular music and dance classes as a determining factor in the development of music aptitudes in younger students as shown in a longitudinal study. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais* IV. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: Saule, 373.–384. lpp.

Kołodziejski, Maciej (2012b). Music teacher as a researcher of educational process. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais* IV. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: Saule, 357.–372. lpp.

Kołodziejski, Maciej (2013). Polish concept of universal music education: A critique and an overview of required changes *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais* V. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: Saule, 410.–421. lpp.

Kołodziejski, Maciej, & Paweł Adam Trzos (2013). Środowiskowy wymiar uczenia się muzyki w kontekście rozwoju audiacji. *Studia Pedagogiczne. Problemy społeczne, edukacyjne i artystyczne* 22. Red. Bożena Matyjas. Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, s. 163–168

Kumik, Ewa (2012). Postrzeganie środowiska szkolnego przez absolwentów szkół muzycznych. *Tożsamość pedagogiki muzyki*. Red. Andrzej Michalski. Gdańsk: Athenae Gedanenses, s. 242–250

Lamont, Alexandra (2011). The beat goes on: music education, identity and lifelong learning. *Music Education Research* 13 (4), pp. 369–388

Schütz, Alfred (2008). *O wielości światów. Studia z socjologii fenomenologicznej*. Kraków: NOMOS

Trzos, Paweł Adam (2012). *Codzienność we wczesnej edukacji muzycznej*. Bydgoszcz: Uniwersytet Kazimierza Wielkiego

Uchyła-Zroski, Jadwiga (2012). Muzyka w środowisku szkolnym dziecka. *Wartości w muzyce. Muzyka w środowisku społecznym* 4. Red. Jadwiga Uchyła-Zroski. Katowice: Uniwersytet Śląski, s. 275–287

Woodford, Paul (1996). Evaluating Edwin Gordon's music learning theory from a critical thinking perspective. *Philosophy of Music Education Review* 4 (2), pp. 83–95

Zwolińska, Ewa (2013). Music education through audiation teaches aesthetically. *Polskie Forum Psychologiczne* 18, s. 143–156

Zwolińska, Ewa (2011). *Audiacja. Studium teorii uczenia się muzyki E. E. Gordona*. Bydgoszcz: Uniwersytet Kazimierza Wielkiego

Zwolińska, Ewa, & Mirosława Gawryłkiewicz (2007). *Podstawa programowa nauczania muzyki według Teorii Uczenia się Muzyki Edwina E. Gordona*. Bydgoszcz: Wydawnictwo uczelniane WSP

The Voice of a Small Child (Preschool, School Age): Its Characteristics and Ways of Developing

Dr. hab. **Jadwiga Uchyła-Zroski**
Professor at Silesian University in Katowicach

Abstract

The author introduces the assumptions of *Music Learning Theory* by Edwin Elias Gordon. She interprets the theory in the light of Polish education and complements it by the review of the theory of music education, recalls her own research on the vocal development of a child. The paper is aimed at teachers of early music education, kindergarten as well as academic teachers.

Keywords: Edwin Elias Gordon, concept, the voice of a child, teaching music.

Theory of Music Learning by Edwin Elias Gordon

An interesting concept of musical development of young children is suggested by Edwin Elias Gordon. This concept is considered to be present in Polish education both in its theoretical assumptions as well as practical learning activities. Gordon has proved scientifically that the acquisition of musical experiences for a child is gradual and proceeds with the simultaneous development of 'exhibited' skills of child (e.g. when child moves, claps, chants, jumps, dances). Gordon sees effective learning music by young children in activating their cognitive and hearing processes, leading them to the phenomenon of audiation. A**udiation in the child's mind occurs when music is heard and understood by the child's mind, although it is not physically present in its environment**. Gordon claims that the assimilation of music by children depends on the skills of internal hearing and the level of mental development processes. Under the above assumptions, Gordon proposes to set the process of music education of children from birth to six years of age. He assumes that the particular stages of musical development are characteristic for an individual child and it is difficult to determine the age range relative to the present level of the vocal development (Gordon 1997).

The first stage of musical development

The first stage of musical development is called 'initial audiation' and it is divided into three types and three stages. The **first type** refers to the culture of child's surroundings and is called '**acculturation**' (See Table 1: the overview of the types and stages of pre-audiation). The child in this period of the initial audition collects ambient sounds, listens and tries to repeat them. The child experiences many failed attempts and random presentations. Gordon also notes that the child at this age still has got 'his or her children's world' acting freely, connecting musical activities with the movement of the body, twitching, waving, expressing emotions and laughing. He or she emits sounds of indefinite pitch, is ashamed during his or her presentation, the sounds are a combination of 'melo-babble', wailing, glissandos and detached syllables, e.g. 'La, ma, ta' (Gordon 1997).

The **second type** is the '**imitation**' of the child's musical development and covers the period from 2–4 to 3–5 years of age (Gordon 1997). The child in this period more consciously encodes sounds and ambient sounds, recognizes them, his or her eyes trace the sound source, attempts to name the sounds based on the noun name (e.g. hears the cat's meowing – says 'cat'). This is the period of the categorization of sources of sounds. There are also successful attempts of playing rhythm and melody, for example, the child claps his/her hands, stomps and dances. The child presents brief motifs of his/her own 'songs'. There are also tonal and rhythmic themes of easy structures. The child willingly performs them with another person as in this period a small executive courage is characteristic of the child and he or she is still tentative.

The **third type** of development has been termed by Gordon as '**assimilation**' (Gordon 1997). It lasts from 3–5 to 5–6 years of age. During this period, the child increasingly focuses on his or her own musical presentations. The child compares his own musical activities with what he hears and he feels the difference aurally. A gradual process of the coordination of movement and music (rhythmic and melodic activities) begins. In this period of life, children quickly recognize the similarities and the differences between rhythmic and melodic motifs and vice versa. These behaviours illustrate the child's individual auditory predisposition. The development of the child's capability depends on the potential of musical abilities, the coordination of various functions of mental processes and the level of musicianship of the environment the child stays in (Uchyła-Zroski 1998).

Gordon, on characterizing three types of musical development of the child, keeps age tolerance for every type and the levels employed and expresses

them in the terms 'from – to'. The presented features of music and externalized behaviour of the child are the characteristics of the musical language, and can also be likened to the phonology phenomena. Indeed, during this period the child receives an infinite number of sounds, and then he processes them in a certain number of categories of sound, i.e. communicative units. A detailed description of the types and the stages of audiation is shown in the table below.

Table 1.

The general outline of the types and the stages of pre-audiation
(Gordon 1997: 41)

Type	Stage
Acculturation: since the birth to 2–4 years (little awareness)	1. **Absorption**: the child listens and aurally collects sounds from the environment 2. **Random reactions**: the child moves and 'babbles' in environmental answers, but inadequate to the music the child's environment sounds.
Imitation: from 2–4 to 3–5 years The child engages with the awareness facing the environment	3. **Deliberate responses**: the child is trying to relate the movement and the 'chatter' to the musical sounds of the environment. 4. **Disposing of egocentrism**: the child recognizes that his hitherto movements and 'chatter' are other than ambient music. 5. **Breaking the code**: the child imitates with some accuracy the surrounding sounds and easy tonal and rhythmic motifs.
Assimilation: from 3–5 to 5–6 years The child engages with the awareness facing itself	6. **Self-observation**: the child sees the lack of coordination between singing and breathing, and between a singsong recitation and movement of muscles, and breathing. 7. **Coordination**: the child coordinates singing and recitation with breathing and movement. He or she can present a longer piece of music.

The second stage of musical development: formal education

The stage of early childhood education classes (I–III) was named by Gordon the '**acquisition of musical skills in formal teaching**' (Gordon 1997: 41): the child still learns to differentiate sounds and themes. He or she finds

in their presentations 'like', 'different' and 'same' sounds. This is auditory-verbose, or auditory-oral level based on word associations and the synthesis of music received or presented by the child. Following the child's acquisition of the skills of synthesis of musical content, the next step is to develop the skills of reading and writing music, i.e. the stage of musical notation. During this and subsequent periods the further liquefaction of the skills of reading and writing notes takes place.

Table 2.

The acquisition of musical skills in formal teaching, classes I–III and further

Learning to differentiate	
The auditory-oral level	Word associations (synthesis part)
	Graphic associations (reading and writing)
	Synthesis overall (reading and writing)
Learning inference	
Generalization	Auditory-oral-word-graphic (reading and writing)
Creativity / Improvisation	Auditory-oral-graphic (reading and writing)
Understanding the theory	Auditory-oral-word-graphic (reading and writing)

The teacher at this stage of musical education of the child does multi-level work. Children, who have not mastered the rhythmic motifs or rhythmic and melodic ones of a given stage of education, practice until they master them. These motifs are the basis of pure chanting and singing songs and learning further musical exercises. These children are still in the teacher's evaluation at a lower level of musical development, while staying in the same group as the students at the higher level. In contrast, the other students are already pursuing new material. The pace of the teacher's work is very dynamic as well as the students' musical (language) activity. With time differences between children's musical skills completely disappear and the group presents a nearly uniform level and musical potential.

In light of the educational objectives listed by Gordon one can find many positive attributes and apply them in teaching preschool children and students in Polish schools. Very frequent individual work with children is worth noticing. Each element of music (rhythm or melody) has to be mastered by the child very well, so that the child could explore further, harder music themes. Teaching material is structured in terms of the difficulty with implementing or performing and well differentiates musical potential of the group. All musical activities of the children are conscious, intentional and systema-

tically implemented in the process of music education. Each child in the class is evaluated by means of a degree and descriptively in the questionnaire by means of the so-called 'musical aptitude test'. Only the good skills of individual presentation of music confirm the teacher's belief about the child's musical level. Gordon superbly follows the teaching assumptions and takes into account the principles of teaching in particular. Each student is aware of his or her own musical level and exhibited skills: rhythmic and melodic-rhythmic predispositions, analysis and synthesis of a part of the music, the conscious use of music notation. The big advantage of teaching music is individual singing of a teacher and a child, almost without the use of the instrument. The child needs to hear his/her own voice and performance of music (Uchyła-Zroski 1989: 101). Building the child's musicianship based on the vocal action is a 'play on a natural musical instrument – voice'.

- How to transform the child's acquired voice talent through the use of the assumptions of Gordon's method (the theory of learning music) in the beautiful singing?
- How to use the database of musical development to vocal operations, work on the song, musical text?

The way of emitting the speech and singing sounds

Speaking is getting the child ready and prepared for singing. An inherent element of teacher's work on the child's voice is simultaneous development of his/her speech. The work on the child's voice includes: the improvement of speech organs' work (sounds, syllables, words, sentences) that give them clarity, rhythm, pitch, regulation of breathing, intonation.

Children's pronunciation in the preschool and early school age is often blurred (blurred letters, sounds, lack of natural dynamics, speaking on the exhale), 'tight jaw' is the cause of undeveloped articulation muscles. Classes 1–3 are the best time of levelling difficulties in singing.

Oren Gould says that to teach the child singing, the following concepts and skills must be shaped:

- the concept of sung voice, indicating the efficiency of the motor supporting vocal sounds in contrast to the staccato sounds in speech,
- the term between high and low sounds, as the motor skill for controlling level of voice pitch in speech and singing,
- learning musical sounds adds to the activities of voice,
- the activities related to learning to control various levels of voice in speech and singing.

According to the study by Oren Gould in the group of 602 children, the following number of surveyed children had difficulties with singing:

- Class 1, 201 children (6/7 years old) – 34. 0% of healthy children with difficulties in singing,
- Class 2, 200 children (7/8 years) – 24. 2% of healthy children with difficulties in singing,
- Class 3, 201 children (8/9 years) – 17. 8% of healthy children with difficulties in singing (Gould 1968).

The acquisition of fluency of vocal organ operation happens instinctively by means of the coordination of

- vocal muscles,
- respiratory muscles,
- articulation by means of motor and vocal centres in the brain.

The main task of respiratory muscles during singing is to provide vibrating strings to 'exhaust' the air and transfer the voice to the resonators, and out.

The main task of the muscles during the speech is to transfer (blown) the oscillating air stream into the mouth with the other voice resonators vibrating.

The voice is a physiological basis for singing, which, unlike speech, is not innate consonance of mobility and therefore requires a separate development of major components: phonation, breathing, articulation. Only proper coordination of three physiological processes (their characteristics, differences) is crucial for the executive technique.

Broadcasting (emission) of speech sounds and singing are a set of activities involving the development of insights, ideas, thinking processes in the corresponding sound symbols.

The movements that the child's various organs perform during speaking and singing are under the dual control of the feedback signal.

The first checkpoint is the proprioceptive impulses (conscious proprioceptive feeling formed within the body: pathways leading to the cortex of the brain), derived from the muscles of voice organs, and then received by the surrounding kinaesthetic.

The second checkpoint is the auditory pulses generated from the sounds and reaching the organs of hearing.

Thus, the subject of the present research became its components: scale, breathing, diction, intonation, rhythm attempt in the whole educational process of early education. They have been measured and teacher's methods used in their development and improvement have been checked.

Assumptions of the natural pedagogical experiment with the use of one group technique

The aim of the experiment was to find answers to the following questions:

In what way and how can the music teacher stimulate and accelerate the proper functioning of the child's voice?

Does the use of 'heuristic method of singing' in the music lesson (voice tasks and exercises) affect the development of voice possibilities and musical talent acquired in the previous stage of education?

Whether and how strong is the relationship between the development of the basic elements of vocal techniques: the scale of voice, intonation, breathing, diction, rhythm, and the age of the child?

The scopes of the research:

- personal: 25 students of primary school classes 1–3 string 'a',
- territorial: Jastrzębie Zdrój, random selection of classes,
- time: one year of schooling.

Research Transverse grades 1, 2, 3 in one school year

The canon of only difference, one group technique.

The didactic measurement verified the assumption, HG – Multilateral musical education of the child in the school's teaching/educational process with the help of its active posture/attitude/engagement stimulates and accelerates the development of voice capacities as a scale, the capacity of breathing, diction, intonation and rhythm.

Didactic Measurement (as one of the research methods) of voice capabilities of children reflected the following measurement criteria:

- span of the scale (ambitus),
- breathing capacity (measured by the spirometer),
- diction (the number of correctly sung words),
- intonation (recording of a song performed individually, the measurement of correct and incorrect performances),
- an attempt of beat (Mieczyslaw Stambaka).

The applied methods and research tools:

a) test – didactic measurement of the students' vocal skills.

Standards have been adopted to unify the results:

- AB above standard,
- C standard,
- DE below standard.

The equation for the raw results standardization:

$$Sx = \frac{Xi}{Xmax} \cdot 100$$

Sx – standard deviation
Xi – raw score of the tested child
X max – the highest score of a student within the measurement

b) test – beat attempt by Mieczyslaw Stambaka:

- Student Fischer's t test, the factor 't' and the standard deviation,
- Measuring the average results, modal, median.

The results of the research among 1, 2, 3-grade students 'didactic measurement' for the tested features of voice have been presented in the three tables below. These results have previously been standardized. The first result indicates the initial state and the second one shows the final state of the research.

Table 3.

The results of the first class students for the tested characteristics of the voice

Class 1 N=25	Initial research / final research		
	Above standard	**Standard**	**Below standard**
Scale	6/7	8/13	11/5
Breath	12/22	7/3	6/0
Diction	5/9	11/12	9/4
Intonation	4/7	9/9	12/9
Rhythm	3/6	8/13	14/6

Table 4.

The results of the first class students for the tested characteristics of the voice

Class 2 N=25	Initial research / final research		
	Above standard	**Standard**	**Below standard**
Scale	5/9	9/10	11/6
Breath	12/19	8/4	5/2
Diction	7/5	10/13	10/5
Intonation	6/8	10/11	9/8
Rhythm	6/8	8/10	12/7

Table 5.

The results of the third class students for the tested characteristics of the voice

Class 3 N=25	Initial research / final research		
	Above standard	**Standard**	**Below standard**
Scale	8/10	6/7	11/8
Breath	10/24	4/1	11/0
Diction	8/10	11/11	6/4
Intonation	5/8	9/9	11/8
Rhythm	4/7	10/12	11/6

The presented results of the initial and the final study in Classes 1, 2, 3 make it possible to notice the increase in the vocal talents of children. The initial test results are greater than the final test results. The largest increase concerned the ability of breathing (55 points of favourable changes), the rhythm – 35 points of positive changes, the diction – 21 points of favourable changes in the group of the examined students. The students have developed least in the range of intonation, because positive changes have been noticed only in case of 16 students. Apparently, this ability is related to the child's further musical development, which will be continued in the subsequent classes.

Conclusions

1. The measurement of the didactic measurement results obtained by means of the test 't' of Student Fischer are statistically significant. The differences are significant, which confirms the effective impact of experimental factor in teaching music.
2. The vibration of vocal cords is the result of rhythmic impulses received by the brain through the laryngeal muscles by means of the laryngeal nerve. Using the larynx, man produces sounds, but he sings and speaks primarily thanks to the work of the brain.
3. The student can correctly sing and speak only through the active involvement of his consciousness, mental processes and muscle actuators.
4. Singing is the closest form and possibility of the child's own expressiveness. It is a reflection of the performance in terms of vocal range, breathing, diction, intonation and rhythm.

5. All the researchers of musical talent emphasize the need for baby voice training from early childhood, since vocal music influences the development of the psyche and the personality of the child.

Vocal aptitude of the child undergoes continual processes of development, it is not a permanent feature but requires systematic work on its improvement, axiological improvement and enrichment, it is a feature of the musical culture of the child and in the future of young people and adults. "Being a teacher is a very important and responsible task. Anyone who takes a job of a teacher should be aware of the mission, which is associated with the profession" (Kumik 2012: 200).

Maria Manturzewska, a music psychologist, stresses that the child's musical development is mainly pre-determined by the set of innate features, the efficiency of mental processes and the artistic skills acquired in the course of teacher's educational (teaching) work. These features determine the rate of the development of the child's individual vocal abilities and their limits (Manturzewska 1990: 70–71).

From the point of view of aesthetics, music in a child shapes his sensitivity to beauty, develops imagination, satisfies the need for expression, teaches independence of thinking and aesthetic evaluation. Music having favourable effect on the intellectual development of the child involves mental effort in order to know, hear and listen to music. Anna Dasiewicz-Tobiasz claims: "From the point of view of feelings and sensitivity development, music meets the needs of the inner life of the child and moving them into aesthetic emotions and inner experiences shapes the spiritual realm and the child's personal interior" (Dasiewicz-Tobiasz 1997). The research on the child's musical development, the vocal one in particular, shows a very early interest in the world of sounds. It is the emotional interest expressed by joy, anxiety influenced by the sounds heard or sound stimuli. Music is the art that the child meets the earliest, experiencing it through auditory stimuli, his own actions, initially of playful nature and perfected through the systematic study of singing.

Maza (pirmsskolas, skolas vecuma) bērna balss: tās īpatnības un attīstības veidi

Jadviga Uhila-Zroska

Kopsavilkums

Polijas vispārizglītojošajās skolās vispopulārākās mūzikas mācības metodes, kas akcentē vokālo dotību attīstību, ir Edvīna Eliasa Gordona mūzikas mācīšanas teorija, Zoltana Kodāja relatīvās solmizācijas metode un daļēji arī Karla Orfa metode. Raksta autore analizē, kā Gordona metodes pamatnostādnes iespējams izmantot darbā ar maziem (pirmsskolas un jaunākā skolas vecuma) bērniem. Autore izvirza problēmjautājumus: kā, iesaistot atmiņas un domāšanas procesus, darboties ar pirmskolas un skolas vecuma bērniem, lai viņiem patiktu mūzika un viņi apzināti vēlētos to izpildīt? Kā vadīt mūzikas stundas, lai bērni spētu muzikāli un vokāli attīstīties? Raksta autore ņēmusi vērā vairāku psihologu un mūzikas skolotāju atziņas un veikusi to kritisku analīzi, kā arī izklāstījusi pati savas idejas, kas radušās izpētes gaitā. Balstoties uz teorētisko literatūru, jo īpaši Gordona metodes nostādnēm, autore akcentē, ka bērna dziedāšana ir pamatprasme, kas atspoguļo viņa muzikalitāti, emocionālās un muzikālās intereses. Bērna dziedātspēja ir iedzimta, dabiska, taču to nepieciešams attīstīt īpašā apmācības procesā. Autore uzsver, ka dziedāšana paredz daudzu cilvēka ķermeņa orgānu un funkciju apzinātu līdzdalību. Dziedāšanas pamatā ir elpošanas, dikcijas, artikulācijas procesi, ritms, vokālais diapazons un intonācija.

Gordona metodes pamatnostādnes dziedāšanas iemaņu attīstībā rakstā izvērtētas, veicot dabisku pedagoģisko eksperimentu ar sākumskolas 1.–3. klases skolēniem. Par tā galveno objektu kļuva vokālās iemaņas, kas tika testētas, izmantojot *pedagoģisko mērījumu*. Pētījuma rezultāti (3., 4., 5. tabula) liecina par eksperimentālā faktora labvēlīgu ietekmi uz skolēnu vokālo spēju attīstību. Tika pārbaudīts un pierādīts pētījuma rezultātu statistiskais nozīmīgums. Autore akcentē dziedāšanas būtisko lomu bērna garīgajā, emocionālajā, sociālajā un muzikālajā attīstībā. Pierādīts, ka bērna dziedātspēja jāizkopj no agrīna vecuma; šai ziņā svarīga gan paša audzēkņa aktivitāte, gan ģimenes un skolas emocionāls atbalsts, iesaistot bērnu muzicēšanā, kā arī jāņem vērā bērna dabiskās muzikālās, fizioloģiskās un emocionālās tieksmes. Dziedāšana ir iegūta prasme, kas pavada cilvēku visu viņa mūžu.

References

Dasiewicz-Tobiasz Anna (1978). *Umuzykalnienie w przedszkolu*. Warszawa: WSiP

Gordon, Edwin Elias (1997). *Umuzykalnianie niemowląt i małych dzieci*. Kraków: Wyd. Zamiast Korporacji

Gould, A. Oren (1968). *Developing Specialized Programs for Singing in the Elementary School. Final Report*. Macomb, Illinois: Western Illinois University

Gordon, Edwin Elias (1997). *Umuzykalnianie niemowląt i małych dzieci*. Kraków: Zamiast Korporacji

Kataryńczuk-Mania, Lidia (2009). *Wychowawcze aspekty zajęć umuzykalniających w przedszkolu*. Zielona Góra: Wyd. Uniwersytet Zielonogórski

Kumik, Ewa (2011). *Nauczyciel rozpoczynający pracę w szkole muzycznej. Wybrane przepisy prawa oświatowego, struktura i organizacja szkoły* 1. *Łódź: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi*

Kumik, Ewa (2012). Portret nauczyciela muzyki w opinii studentów Akademii Muzycznej w Łodzi. *Konteksty kształcenia muzycznego* 2. Red. Ewa Kumik, Grażyny Poraj. Łódź: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, s. 200

Uchyła-Zroski Jadwiga (1988). Rozwój możliwości głosowych dzieci w wieku 0–6 lat w świetle zebranej literatury tematycznej w aspekcie pedagogiczno-metodycznym. *Z problematyki kształcenia w zakresie wychowania muzycznego*. Red. Helena Danel-Bobrzyk. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 64–74

Uchyła-Zroski, Jadwiga (1989). Kształcenie głosów małych dzieci: uczniów klas I–III. *Z badań nad procesem kształcenia w zakresie wychowania muzycznego*. Red. Helena Danel-Bobrzyk. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 101

Uchyła-Zroski, Jadwiga (1998). *Dziecko w świecie rodziny: Szkice o wychowaniu*. Kraków: Impuls

Uchyła-Zroski, Jadwiga (1999). *Promuzyczne zachowania młodzieży w okresie dorastania i ich uwarunkowania*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Uchyła-Zroski Jadwiga (2012). *Muzyka* w *środowisku szkolnym dziecka*. *Wartości w muzyce* 4. Red. J. Uchyła-Zroski. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 275–287

Uchyła-Zroski, Jadwiga (2013). Język muzyczny relewantnym środkiem wyrażania muzyki. *Wartości w muzyce* 5. Red. J. Uchyła-Zroski. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 272–274

Professional Music Education in Poland – an Outline of the Issue

Dr. phil. **Ewa Kumik**
Assistant Professor at the Grażyna and Kiejstut Bacewicz Academy of Music in Lodz

Introduction

The process of education makes an essential part of everybody's life. Education (Lat. *educatio*) means 'upbringing' and – according to Wincenty Okoń – it is "the whole of educative and childcare processes comprising schooling and upbringing, as well as education in its broad meaning" (Okoń 2007: 93). Education is a system of activities associated with intellectual, emotional, spiritual domains of life and the sphere of a practical human activity (Okoń 2007: 201–202). Upbringing, in its turn, "must have an axiological dimension which is a sole provider of secure, solid foundations for a human" (Ostrowska 2006: 414). The process of upbringing and its results are affected by numerous factors among which one can find: conscious and intentional influence of people and institutions, a system of simultaneous upbringing, especially the one of a suitably planned activity of the mass media, as well as an individual effort put into shaping one's personality (Okoń 2007: 467). Such a many-sided activity is realized in the process of teaching, learning and self-education.

Music education constitutes an integral part of general education and upbringing of a human. Edwin Elias Gordon, the renowned pedagogue studying musical talents among children at the earliest stage of their lives, believes that "music is something characteristic of the mankind. Just like other fields of art it lays the foundation of human development and existence to the same extent as language. Through music a child gains an insight into oneself and others, as well as into life itself and – what might be the most important – music enables one to develop and feed their imagination. Life without music would be colourless" (Gordon 1997: 6). Sensitizing to music and music culture is a "particular 'window on the world' for human aspirations, attitudes, achievements and struggle. The person who makes music can use that window any time, their life being more varied, more intensive and more eventful than the life of a musically illiterate person" (Wierszyłowski 1979: 303).

Within the Polish education system, music training is provided concurrently by nurseries and comprehensive schools in the form of general music-teaching and developing musical interests, as well as by music schools training professional musicians. Compared to the number of comprehensive schools in Poland, music schools account for a low percentage. They are the institutions where prospective people of culture gain their formal education – artists-performers, authors-creators and cultural activists.

In this paper I would like to characterize Polish educational system in terms of music and discuss the characteristics of training in the following stages of professional music education. In my study I am going to refer to the subject literature, current law regulations and personal professional experience.

Polish music education system

Currently, there are 675 state and non-state artistic schools in Poland: music, fine arts, ballet ones and of other specializations. There are over 84,000 pupils learning there and more than 16,000 teachers employed. The majority of them – namely as many as 535 – are music schools. Among them there are 307 state schools and 228 non-state ones, 95 of which have a state-school status. Teaching supervision over all music schools is exercised by the Ministry of Culture, which also plays the role of a governing body for some of them. Local government units run 92 state music schools.

The system of Polish music schools has been modified several times over the last 60 years. The last changes were introduced in connection with the educational reform in 1999. The reform established a new structure of comprehensive schools. Then there were created 6-year primary schools, 3-year junior secondary schools (*gimnazja*) – finishing with a final exam and giving a chance for further education in a secondary or vocational school, and post-junior secondary schools including 3-year specialized secondary schools enabling pupils to obtain the maturity (*matura*) certificate after passing the *matura* examination. With relation to the educational reform, some changes were introduced into the music education system, especially in the schools where general education was provided simultaneously with music education.

In Poland there are two types of music schools – comprehensive music schools providing both general and music education, and music schools delivering music education only. In the first type of schools pupils in a given class are of the same age, since music training is realized simultaneously

with general education at the primary, junior secondary and secondary school level, whereas in the latter pupils of a given class can be of different ages. Teaching at both types of schools is based on the framework curriculum comprising compulsory subjects and extracurricular educational activities.

The Polish music education system is made up of three levels. The first level is represented by 1st-degree music schools, the second one – by 2nd-degree music schools and the third one – by institutions of higher education (Kumik 2011: 32).

1st-degree music schools

1st-degree music schools constitute about 70% of all music schools in Poland. Apart from preparing pupils for the next level of professional education, they play an important role in the process of sensitizing students to music. In Poland there are the following types of 1st-degree music schools:

- **comprehensive 1st-degree music schools** which provide, along with music education, general education corresponding to the curriculum of a 6-year primary school. Due to that fact, only children starting their education in a primary school can enrol in those schools. Students obtaining a school-leaving certificate at this level are allowed to continue their education in 2nd-degree music schools and junior secondary schools (*gimnazja*);
- **1st-degree music schools** offering only the rudiments of music education within a 6-year or 4-year program, depending on the age of pupils. The candidates applying for admission to the 1st class of a 1st-degree music school with a 6-year program must be at least 5 and not more than 8 years old in a given calendar year, whereas those applying for admission to the school with a 4-year program must be at least 8 and not more than 16 years old in a given calendar year (Kumik 2011: 34).

The aforementioned 1st-degree music schools enrol the candidates who have passed an aptitude test. It takes place every year in April, May or June and consists mostly of musicality test, psycho-physical predispositions examination and checking the aptitude for a particular musical instrument. In these schools pupils are trained how to play the chosen instrument. It can be one of the keyboard, string or wind instruments. The instrument classes are run individually. At the beginning there are two 30-minute lessons a week and later – two 45-minute classes per week. Supervised by the main instrument teacher, there are also lessons with an accompanist for all the pupils except for those of the piano, accordion and guitar classes. Moreover, the syllabus

of the schools in question also comprises group lessons in theory such as: eurhythmics and aural training for younger pupils and listening to music and aural training for senior students. Theoretical subjects are taught in groups of 10 to 16 pupils. All the students are obliged to sing in a choir, play in an orchestra or chamber ensemble.

2nd-degree music schools

2nd-degree music schools prepare students to a musical profession of a particular specialization and enable them to apply for enrolling in the institutions of higher music education. Learning at these schools takes 4–6 years, depending on the specialization, and finishes with the graduation examination giving a right to the title of a professional musician. 2nd-degree music schools comprise:

- **comprehensive 2nd-degree music schools** are the schools with a 6-year program providing both general education, which covers the syllabus of a junior secondary (*gimnazjum*) and secondary school, and music education. Learning in such schools gives a right to the title of a professional musician and to get *matura* certificate (a school-leaving certificate) as part of an external examination system. The candidates who have passed entrance exams, who are not older than 14 and have completed a 6-year comprehensive music school, or a 6-year primary school, are enrolled in those schools;
- **2nd-degree music schools** are the schools with a 6-year program (Instrumental and Eurhythmics Departments) or a 4-year program (Vocal Department), depending on the specialization. The schools accept the candidates who have already turned 10 and are not older than 21, and have passed entrance exams. Learning at these schools enables students to attain the title of a professional musician. The schools teach music subjects only (Kumik 2011: 34–35).

Entrance examinations to the above-mentioned 2nd-degree music schools are held every year, in May or June, and consist of the practical exam in instrument-playing with a pre- prepared program, the aural test and the additional examinations connected with a given field of study. The learning process finishes with the graduation exam giving a right to attain the title of a professional musician in the following specializations:

– musician-instrumentalist – after graduation from the instrumental department;
– musician-vocalist – after graduation from the vocal department (4 years);

– musician-eurhythmics teacher – after graduation from the eurhythmics department;
– musician – violin-maker – after graduation from the violin-making department (Kumik 2011: 31–32).

2nd-degree music schools run different departments, depending on available teaching staff and the local needs of a given school. Instrumental departments are the most numerous ones and there is only one violin-making department in the M. Karłowicz Comprehensive 2nd-Degree Music School in Poznań. In all the 2nd-degree music schools, each department runs classes characteristic of its educational profile.

Instrumental departments in all types of 2nd-degree music schools provide, within a 6-year program, the following compulsory classes run individually: the core instrument, the piano, lessons with an accompanist, piano accompaniment and organ improvisation. The classes are held with relation to the instrument a given pupil learns to play. The core instrument lessons are obligatory for all the students – two lessons a week from year 1 to 5 and three lessons per week in the final year. The amount of time devoted to the core instrument learning can be extended by 45 minutes a week in case of particularly talented pupils. All instrumental department students, except for the piano ones, have piano lessons – 3 1/3 lessons a week within a 6-year program, whereas the classes with an accompanist do not apply to the piano, organ, accordion, harp and guitar pupils. These lessons are given to the students from their 1st to the 5th year – between 15 and 45 minutes a week and in the 6th year – up to 2 hours per person. The classes with an accompanist are not subject to assessment. The piano students spend 2 lessons a week learning piano accompaniment during the whole 6-year program. The organ students have compulsory individual classes in organ improvisation – 2 lessons a week throughout the whole program (Kumik 2011: 48–49).

In a **eurhythmics department** the set of compulsory subjects comprises eurhythmics – as the core subject, the piano, piano improvisation, movement techniques, voice production, methodology of eurhythmics-teaching, pedagogy, psychology, as well as theoretical subjects and choir. Most of them are lessons given to groups of 10–16 pupils. The piano, piano improvisation and voice production classes are run individually. As part of the piano lessons there are elements of *a vista* note-reading and accompaniment-learning, while the piano improvisation classes are enhanced with harmonization practice and introduction to composition. In the first semester the voice production lessons are run in groups of 6 students maximum, whereas in the successive

terms – individually. As part of compulsory lessons, a student of the eurhythmics department is given altogether 99 lesson units a week within the 6-year program, including 56 lessons relevant to the specialization, 37 units of joint theory classes and 6 lessons of choir (Kumik 2011: 49–50).

Vocal departments exist only in the 2nd-degree music schools and they are not found in comprehensive 2nd-degree music schools. Compulsory subjects in the department comprise: singing as the main subject, classes with an accompanist, the piano, score-reading, elocution and recitation lessons, eurhythmics, theory, vocal ensembles and choir. Every student has individual classes in solo singing and the piano, as well as classes with an accompanist. Other classes are run in groups. The main subject classes are obligatory for all the department students – 2 lessons a week in years 1–3 and 3 lessons per week in the final year. The duration of solo singing lessons can be extended by 45 minutes a week in case of particularly talented students. Compulsory courses in the vocal department of the 2nd-degree music school comprise 74 lessons a week within a 4-year program, including 35 classes relevant to the specialization, 31 theory lessons and 8 hours of joint classes, i.e. choir and vocal ensemble (Kumik 2011: 50–51).

All the departments of the 2nd-degree music schools provide the same theoretical subjects, among which one can find: aural training, principles of music, harmony, music literature, history of music with music literature and musical forms.

Theory classes in the 2nd-degree music school

No	Subjects	departments		
		instrumental	eurhythmics	vocal
		number of classes to be held		
		6-year program		4-year program
1	Aural training	12	12	8
2	Principles of music	2	2	3
3	Harmony	6	6	4
4	Music literature	4	4	0
5	History of music with music literature	9	9	12
6	Musical forms	4	4	4
	In total	**37**	**37**	**31**

Source – the author's own study

The classes mentioned above are run in groups of 10–12 students – aural training, harmony – and of 12–16 pupils – principles of music, music literature, history of music with music literature, musical forms. Students of all the departments take part in group classes of choir, orchestra, chamber ensembles and vocal ensembles.

It often happens that the 1st-degree music school and the 2nd-degree music school are joined and they together make up a complex of music schools run by one principal, with shared teaching staff and shared school premises.

Music academies/universities

The third educational level refers to studying in the institutions of higher education. In Poland there are seven academies of music and one music university. Academies of Music operate in the following cities: Bydgoszcz, Gdańsk, Katowice, Kraków, Łódź, Poznań and Wrocław. The oldest Polish institution of higher music education is The Frederic Chopin Music University (the name used currently) in Warszaw, which was established in 1810 thanks to Jozef Elsner's endeavours. The list of aforementioned institutions should be complemented with the youngest university – the Academy of Art in Szczecin. It was founded in 2010 and trains young people in different fields of art, music included. All these institutions co-operate with Polish and foreign artistic and academic centres.

Studying at music academies/universities is divided into two programs. The 1st program leads to a B. Mus. degree, whereas the graduates of the following program obtain a Mag. Art. degree. Some academies of music also offer the 3rd type of study program – doctoral and post-graduate studies. Students of all the departments, faculties and specializations are given a chance in the course of studying to obtain teaching qualifications essential for their further teaching career in music schools. Academies/ universities use the European credit system – ECTS, which makes it easier for the students to get the acknowledgment of their credits in other Polish and foreign institutions of higher education.

In all the three stages of music education, a special role is assigned to a teacher. It is a teacher who bears the responsibility for the extent to which music will become the subject of self-fulfilment in their pupils' lives. Music schools boast the best-educated musicians-pedagogues of different specializations – instrumentalists, vocalists, choirmasters, composers, music theorists.

The specificity of music training

Professional music training is based on an individual master – disciple relation. The master is supposed to be an authority to a disciple. Masters also plays a particular role in the process of moulding their pupil's personality. As Zofia Konaszkiewicz says "in terms of personality traits attributed to the pedagogue considered to be an authority, or even a master, what comes to the fore are: internal autonomy, which makes a teacher unaffected by external pressure, authenticity causing that a teacher remains oneself and does not wear a mask, empathy which lays the foundation for truly friendly attitude toward others, responsibility for oneself and for pupils" (Konaszkiewicz 2002: 25–26). What matters is also the reflectiveness of a music teacher, which is important for "the perception of their field of activity, social status and relations, as well as for playing there their own roles" (Trzos 2012: 133). Students need role models. As Lidia Kataryńczuk-Mania aptly observes "it is a teacher at all levels of the educational system who gradually introduces a child to the world of artistic values, which at times determine child's positive attitude toward art and beauty as values" (Kataryńczuk-Mania 2009: 221). For a pedagogue-musician, as Joanna Jemielnik believes, what matters is "an ability to recognize the type of personality, temperament and to convey the values connected with learning and making music" (Jemielnik 2011: 139). This is how Andrzej Jasiński, a renowned Polish pianist and teacher, recollects his friend – Tadeusz Żmudziński: "In music he sought the truth. He got irritated whenever he noticed in a pianist's playing style a desire to flaunt oneself, to show one's personality and too superficial look at what the composer expressed in the piece. He always emphasized that an artist played an ancillary role regarding the composer and audience" (quoted after: Wożniakowska 2002: 90–91).

It is essential what system of values the person who is a teacher favours. What can often be observed is "a relatively common phenomenon of a double system of values co-existing in one human, namely a system of values one subscribes to and of the values one keeps to. The subscribed ones are humanistic values, while the other ones are egocentric values of ultimate profit. Pupils quite quickly unravel the situation and draw proper practical conclusions. Either they lose their confidence in such a pedagogue if they have a more idealistic approach to the profession and thus they suffer from a standard cognitive dissonance; or they start to copy the teacher in their lives" (Konaszkiewicz 2002: 40). Therefore, it is crucial who educates children in music schools. Each teacher-musician should know and remember that "the

power of own example does more wonders to the upbringing process than anything else" (Kumik 2009: 179).

An important indicator of musical achievements of a student is teacher's collaboration with pupil's parents understood as shared support given to the student. It is "a family, its character, social status, relations between its members, music culture of that environment that will determine a success in the early years of music education" (Konkol 1999: 137). Along with joint practicing the instrument at home, it is important that parents participate in music lessons, concerts, accompany their child during auditions, exams and competitions. Many times it is necessary to drive a child to the school if one lives far away from it. The lack of such social-emotional support, an incentive to study, parents' help and understanding is one of the most frequent reasons behind difficulties in adjusting to school requirements and, as a result, it becomes a pretext for resigning from learning music. The family background is, therefore, a significant coefficient of a child's musical development process and their artistic-professional achievements.

My several years' research on pupils' musical achievements indicates that, among other things, parents' attitudes to their children who are pupils of music school make an important factor. The students, whose parents more frequently praise them for their progress in learning, encourage them to be persistent in their pursuit of good results and trust them, definitely achieve better scores, are full of initiative and have strong motivation, enthusiasm and love for music. Whereas the children of parents with an evasive, rejecting and demanding approach are characterized by a low level of perseverance, curiosity and planned activity. These children have less self-confidence and trust in their abilities, they lack courage and resistance while overcoming difficulties. They cannot solve problems. The kids also lack motivation to act independently, they are apprehensive of failures. One can observe in talented pupils of music schools that parents' excessive demands result in lowering their aspirations and lack of motivation to achieve success in music. Understanding, acceptance and the time devoted to children by the closest family circle have a positive influence on shaping their musical interests. Appropriate motivation and stimulation to improve qualifications encourage young people to learn within the music education system.

Music education is a long-lasting process and takes about 17 years, i.e. 4 or 6 years at the 1st-degree music school, 4 or 6 years at the 2nd-degree music school and 5 years at the music academy/university. The total number of study years depends on the specialization and the age when education has been commenced. Learning at a music school often starts in early childhood. Many

hours of systematic practice on a given instrument and acquiring the specialist knowledge of music requires not only talent but also patience and continuous work on mastering student's own artistic technique (Kumik 2014: 201).

Conclusions

Professional music training requires a long-term effort. Each successive stage of music education is based on the quality of the actions undertaken in the previous stage and forms the basis for the new forthcoming tasks. Not everybody is predestined and talented enough to work in this profession. Jadwiga Uchyła-Zroski rightly notices that "the profession of a musician, conductor, music teacher should be taken up by creative, imaginative, entrepreneurial, autonomous and open to values people" (Uchyła-Zroski 2009: 7). An important role is also played by knowledge and skills, since "expanding the knowledge leads to expertise, whereas developing skills leads to mastery" (Muszyński 2010: 27).

Profesionālā mūzikas izglītība Polijā: sistēmas kopaina

Eva Kumika

Kopsavilkums

Mūzikas izglītība Polijā ietver trīs pakāpes. Oficiālās izglītības pamatā ir individuālas skolotāja – skolēna attiecības, apmācība jāuzsāk agri, un svarīga ir nepārtrauktība visos posmos. Liela loma ir augsti kvalificētiem dažādu specialitāšu pedagogiem, kas darbojas mūzikas izglītības iestādēs daudzās Polijas pilsētās.

Izglītības pirmais posms norisinās pirmās pakāpes mūzikas skolās, un tam ir milzīga nozīme kopējā apmācības procesā. Šajās skolās audzēknis apgūst izraudzītā mūzikas instrumenta spēli. Instrumenta apmācības stundas notiek individuāli. Savukārt grupu nodarbībās tiek apgūta ritmoplastika (agrīnā vecumā), mūzikas priekšmetu kurss (vēlāk), kā arī dzirdes treniņi (visu apmācības laiku). Mācību programma paredz arī skolēnu piedalīšanos individuālos mēģinājumos ar klavierpavadītāju, spēlēšanu kameransamblī vai orķestrī un dziedāšanu korī.

Otrās pakāpes mūzikas skolas sagatavo dažādu specialitāšu mūziķus, kā arī sniedz iespēju pieteikties studijām augstākajās mūzikas izglītības iestādēs. Atkarībā no specialitātes mācības ilgst četrus līdz sešus gadus un beidzas ar diplomeksāmenu; to nokārtojot, absolventi saņem profesionālu

kvalifikāciju specialitātēs *instrumentālists*, *vokālists*, *ritmoplastikas skolotājs* vai *vijoļmeistars*. Līdztekus individuālai instrumenta spēles vai solodziedāšanas apmācībai notiek arī grupu nodarbības: dzirdes treniņi, mūzikas pamatprincipu apguve, harmonija, mūzikas literatūra, mūzikas vēsture, mūzikas forma, kā arī koris, orķestris, kameransamblis vai vokālais ansamblis.

Trešais izglītības posms ir divu līmeņu studijas mūzikas augstskolās. Pirmā līmeņa studiju beigās studējošie iegūst mākslas bakalaura grādu, bet, beidzot otrā līmeņa studijas, tiek piešķirts mākslas maģistra grāds. Dažas augstskolas piedāvā arī trešā līmeņa – doktora vai pēcdiploma – studijas. Visu nodaļu, fakultāšu un specialitāšu studentiem ir iespējams iegūt arī skolotāja kvalifikāciju, kas ir svarīgi turpmākai pedagoģiskai karjerai mūzikas skolās.

References

Gordon, Edwin Elias (1997). *Umuzykalnienie niemowląt i małych dzieci*. Kraków: Zamiast Korepetycji

Jemielnik, Joanna (2011). Sukces artystyczny czy sukces pedagogiczny – refleksja na temat roli nauczyciela w kształtowaniu zainteresowań muzycznych uczniów szkół artystycznych. *Konteksty kształcenia muzycznego* 1: *Zagadnienia ogólne*; pod red. nauk. Ewy Kumik i Grażyny Poraj. *Łódź*: *Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi*, s. 129–139

Kataryńczuk-Mania, Lidia (2009). Muzyczny aspekt kształcenia nauczycieli wychowania przedszkolnego. *Wartości w muzyce* 2: *Wartości kształcące i kształtowane u studentów w toku edukacji szkoły wyższej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 220–226

Kołodziejski, Maciej (2012). *Muzyka i wielostronna edukacja dziecka*. Częstochowa: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Lingwistycznej

Konaszkiewicz, Zofia (2002). *Szkice z pedagogiki muzycznej*. Warszaw: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina

Konkol, Gabriela Karin (1999). Dom i środowisko rodzinne jako wyznacznik rozwoju muzycznego ucznia. *Psychologiczne podstawy kształcenia muzycznego*. Warszaw: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, s. 137–146

Kumik, Ewa (2009). Wartości niezbędne w kształtowaniu osobowości studenta – przyszłego nauczyciela szkoły muzycznej. *Wartości w muzyce*, 2: *Wartości kształcące i kształtowane u studentów w toku edukacji szkoły wyższej*. Red. Jadwiga Uchyła-Zroski. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 169–180

Kumik, Ewa (2011). *Nauczyciel rozpoczynający pracę w szkole muzycznej. Wybrane przepisy prawa oświatowego, struktura i organizacja szkoły* 1. Łódź: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

Kumik, Ewa (2014). Rola środowiska rodzinnego w kształtowaniu przyszłej kariery zawodowej muzyka. Red. Kazimierz Denek, Aleksandra Kamińska, Piotr

Oleśniewicz. *Edukacja Jutra. Aspekty edukacji szkolnej*. Sosnowiec: Humanitas, s. 193–203

Muszyński, Heliodor (2010). Nauczyciel wobec współczesnych wyzwań i konieczności. *Edukacja przedszkolna i wczesnoszkolna. Obszary sporów, poszukiwań, wyzwań i doświadczeń w kontekście zmian oświatowych*. Kraków: Centrum Edukacyjne Bliżej Przedszkola, s. 5–30

Okoń, Wincenty (2007). *Nowy słownik pedagogiczny*. Warszaw: Żak

Ostrowska, Urszula (2006). Aksjologiczne podstawy wychowania. *Pedagogika*, 1: *Podstawy nauk o wychowaniu*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Pedagogiczne, s. 391–415

Trzos, Paweł Adam (2012). *Codzienność we wczesnej edukacji muzycznej*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego

Uchyła-Zroski, Jadwiga (2009). Wprowadzenie: *Wartości w muzyce* 2: *Wartości kształcące i kształtowane u studentów w toku edukacji szkoły wyższej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 7–10

Wierszyłowski, Jan (1979). *Psychologia muzyki*. Warszaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Woźniakowska, Anna (2002). *Tadeusz Żmudziński pianista i nauczyciel w faktach i dokumentach*. Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie

The Motives for Choosing Music Teacher's Profession

Dr. phil. **Jolanta Abramauskienė**
Associate Professor at the Lithuanian University of Educational Sciences

Dr. phil. **Rasa Kirliauskienė**
Associate Professor at the Lithuanian University of Educational Sciences

Abstract. The article analyses the students' motives when choosing the music teacher's profession. The most conspicuous motives are: the desire to major in music, go in for musical activity, and acquire better professional knowledge in musical education. The motives related to professional purposefulness are also extremely important, i.e. ability and skills in music, enjoyment of working with children. The aspirations for higher education, the desire to improve oneself and communicate with others are important, too. The research analysis has proved to be useful in the perfection of music teachers' training.

Key words: teachers' training, professional choice, educationalist of music, motives.

* * *

Topicality and problem. Choosing a profession is an important and complex process which makes a tremendous impact on a person's life. A successful professional career is possible on condition that the person realizes his ambitions; his profession corresponds to his personal interests and likings (Kirkpatrick, Mortimer 2002). Choosing a profession is a continuous, long lasting process. It starts with the years of study but it may continue on completion of studies and starting one's working career, too. Thus it is an erroneous view to consider one's professional decision as a single act because both the person and the profession content keep changing (Pukelis, Navickienė 2006). Thus the nature of the phenomenon changes – from one occasion into a continuous process (Pukelis 2003). Therefore, we can state that choosing a profession is predetermined by two basic factors: the outer necessity, i.e. by the environment requirements and the person's inner motivation, determination, conscious perception in choosing and planning one's profession.

The present-day competitive labour market situation makes it more difficult for the young to find work than for other age-groups. As people looking for employment meet higher requirements, it is very important to select the motives related to the professional choice. It is the motive that influences every activity and its success. Scientists point out that it is highly important to know the motives so as to regulate and direct them, because the purposefulness, as well as the intensity of the activity and cooperation can be changed by changing the motives (Jovaiša 1999). The problems of motives in choosing the profession have been analysed by Fausta Balčiūnaitė (2006), Rima Adamonienė (2010) and other researchers. Leonas Jovaiša (1981) and Sigitas Kregždė (1988) laid the theoretical principles of the motives analysis in choosing the profession. The problems of professional self-determination among the young people have been analysed by foreign scientists (Chan 1998, Christie, Kruk 1998, Patton, McMahon 2006, and others).

Music teacher's profession is exceptional because the young people usually make a decision to go in for music at an early age. Children, who are gifted for music, usually start playing musical instruments, singing by doing musical training activities or attending specialized musical schools. Music requires much devotion and hard work. Music studies are generally recognized as a specific subject in higher education. Unlike other professions, future music students enter a university having acquired high standard skills in musical training. Candidates have to take entrance exams during which professional musicians' board examine their special musical abilities and skills and select the best. The candidates also take a test in motivation which has been included in order to perfect teachers' training. Besides special personal character qualities, one's experience, goals and expectations are also important for the music teacher in his future pedagogical work. Thus, the desire to major in music teaching as a profession means one's determination to study the inexhaustible field which is wide, rich, complex and complicated. The questions concerning the professional music teachers' training have been analysed by Asta Rauduvaitė, Daiva Ramanauskienė (2010), and others. The motives for choosing the music teacher's profession have been fragmentarily analysed in foreign countries (Sichivitsa 2007, McPherson, O'Neill 2010, Schnare, MacIntyre, Doucette 2012). Research articles on the motives for choosing the music teacher's profession as a speciality aspect in the universities of Lithuania have not been found.

These are the essential factors aiming at the motives that influence students on choosing the music teacher's profession. Thus, carrying out a research on the choice of the motives, it is important to investigate students'

views on the music teacher's profession and possible changes in them in the years of study. This sort of research reveals the priorities of would-be teachers of music and thus also the necessary changes in the study programme could be made.

The aim of the research – to investigate the motives for choosing the music teacher's profession.

Objectives of the research:

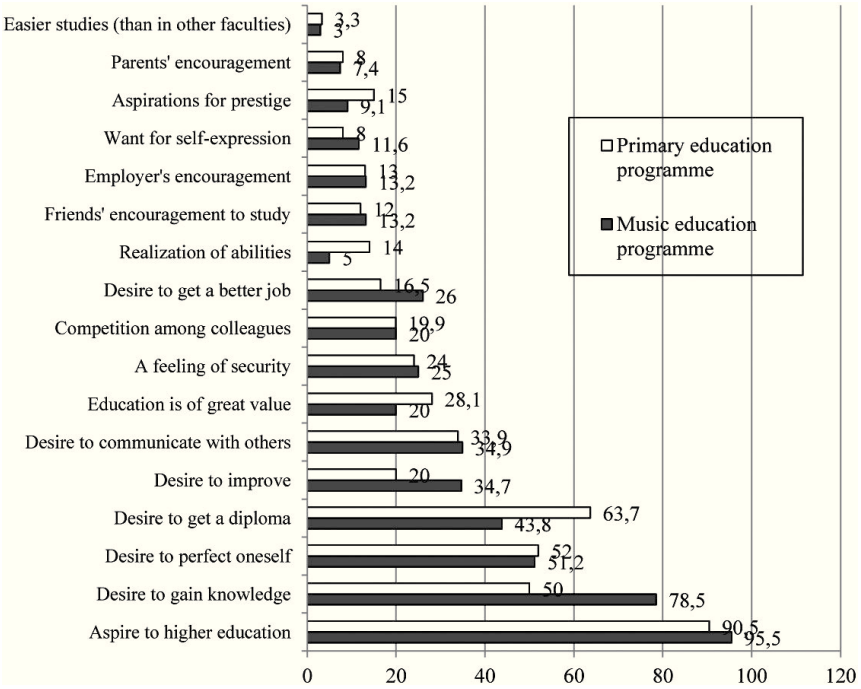
- to define the motives for choosing the music teacher's profession in Bachelor of Arts study programme;
- to reveal motivation for study by correspondence among teachers of music and those in primary education.

The research methods and the respondents: the analysis of research literature sources, Lithuanian University of Educational Sciences students' questionnaire testing, the quantitative (Microsoft Excel and SPSS programme) and the qualitative research data analysis. A special questionnaire was made for the research considering the questions on the importance of motives in choosing the music education studies. The 1st research stage lasted from 2006 to 2007, in which the students of correspondence courses (121 future music teachers and 64 future teachers in primary education) took part. The 2nd research stage took place from 2009 to 2013, the participants of which were 115 students from Lithuanian University of Educational Sciences doing the course of study of music education.

The research data and their review. During the 1st stage the focus was on the correspondence students' motivation. In Figure 1, the respondents from correspondence music teaching and primary education display the students' learning motivation and the motives that encourage them to study.

The data in Figure 1 show that the most important respondents' learning motives are: aspiration for a higher education (later Music programme would be substituted by MP) – 95,5 %; Primary education programme would be substituted by PEP – 90,0%), to enlarge one's professional knowledge (MP – 78,5%; PEP – 50,0%) and the desire to perfect oneself in MP was 63,0%, while in PEP it was 60,1%. The correspondence Music programme students find gaining knowledge more important than those in primary education programme of study. Almost half of the respondents in MP (51,2%) and in PEP (52,0%) believe that the desire to perfect oneself and get a diploma (MP – 43,8%; PEP – 63,7%) encourage them to study hard. The students doing primary education course of study are more concerned about getting a diploma and the fact had been proved by Aušrinė Zulumskytė in 2003.

She stated that the main motive in teachers' study course was the diploma which enabled all-age groups of teachers to get the proper place in the society. She also said that the university diploma could help the teacher make his position in the society, the working team and thus feel much more secure at work. Almost one third of the respondents proved that they were encouraged to perfect themselves (MP – 34,7%; PEP – 20,0%), desired to communicate with others (MP – 33,9%; PEP – 34,9%), education was a value (for MP – 28,1% and for PEP – 20,0%). Almost one fourth of the respondents proved that they were encouraged to study because education gives the feeling of security, the competition with colleagues and the aspiration for better employment. Music and primary education students are least influenced by friends' encouragement, employer's incentives, the need for self-expression, the aspiration for prestige, parents' encouragement, and easier studies.



Note: Respondents could choose several answers.

Figure 1. **Respondents' learning motives**

The respondents were openly asked on their future expectations after they had completed the course of studies. The teachers stated that higher education gave them more self-confidence both at work and in the society; they increased their professional competence and so met interesting people in their social environment. Thus, we can say that the respondents linked the use of their studies with the human social values rather than with the material ones. They perceived their studies as a process of perfecting their experience, gaining knowledge and skills, and broadening the outlook and interests.

In the second stage of the research the day students' motives for choosing music teaching studies were revealed. The choice of profession is a complex phenomenon which is predetermined by various motives. It (the choice of profession) is the choice of a particular professional activity which is closely related to the person's interests, abilities, possibilities and labour market demand (McPherson, O'Neill 2010). On the basis of other researchers' work (Jovaiša 1981, Kregždė 1988), six groups of motives have been selected such as the motives related to professional goals, higher education, cognitive motives, personal motives, other people's influence and others.

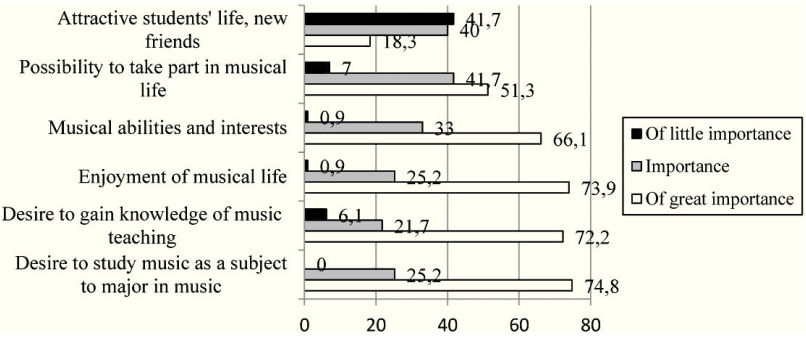


Figure 2**. Educational and personal motives**

Three fourths of the respondents (Figure 2) find cognitive motives highly important: the desire to study music (74,8%), the desire to be engaged in musical activity (73,9%), the desire to gain music teaching knowledge (72,2%). Emilija Rodzevičiūtė (2008) states that educational motives enrich the person through his profession.

The enjoyment of one's activity helps the person to perfect continuously – the person is not satisfied with his knowledge and achievement, but keeps

gaining knowledge which leads him to perfection as a personality. This can be proved by the fact that students desire to broaden their outlook and knowledge. The research data show that students' musical abilities and interests are very important (66,1%). Having no abilities and interests, the person is unable to achieve the goals he was determined to, that is why they help him in going in for certain activity. Constant and active interests are among the most significant preconditions to achieve success.

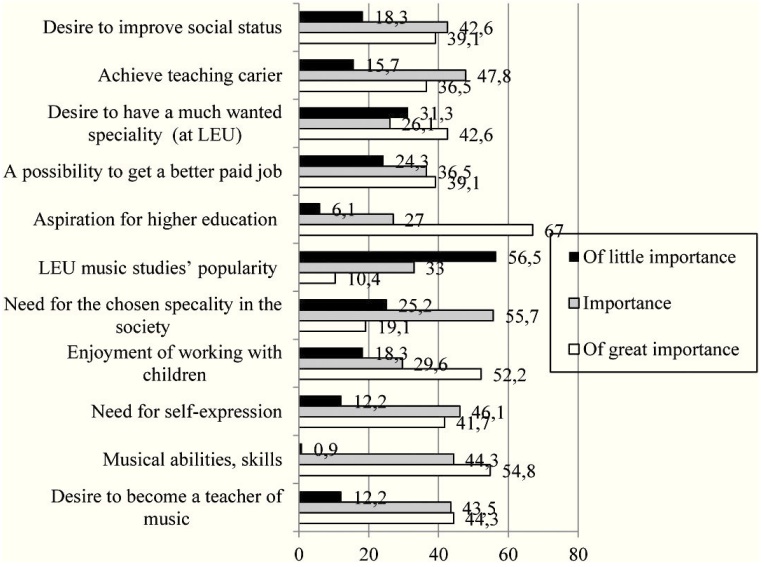


Figure 3. **The motives related to professional purposefulness and aspiration for a higher education**[1]

Analysing the motives related to professional purposefulness (Figure 3) we can state that musical abilities and skills motives are very important to the students (54,8%). So is the enjoyment of working with children (52,2%). We can also say that the motivation to become a teacher is rather strong because more than half of the students have a significant professional purposefulness having chosen music teacher's profession at Lithuanian University of Educational Sciences. Our research data are similar to those achieved by foreign and Lithuanian scientists' research (Whitbeck 2000, Kontvainas 2011) in which

[1] LEU (also in other Figures) – Lithuanian University of Educational Sciences.

they say that the most significant motives for students who have chosen the teacher's profession are: love for children, the desire to work with them and the desire to become a teacher. More than two thirds of the respondents said that aspiration for a higher education was of great importance (67,0%). In some scientists' research (Abramauskienė, Kirliauskienė 2008, Rodzevičiūtė 2008) this motive is said to be the most important. This proves the students' choice of their social status and place in social life. Friends' influence is the least important for the future music teachers. 77,4% of the respondents indicated it as unimportant, 13,9% – stated it was important and only 8,7% thought it to be very important. It turned out that 68,7% of the students did not expect easier studies at Lithuanian University of Educational Sciences than in other higher education institutions and a similar number of people did not try to enter other universities (60,9%). More than a half of the respondents found the popularity of music studies at Lithuanian University of Educational Sciences (56,5%), information in the media and on the internet, Lithuanian University of Educational Sciences Open Door Days (53,9%), parents' and relatives' influence and family traditions (52,2%) of little importance.

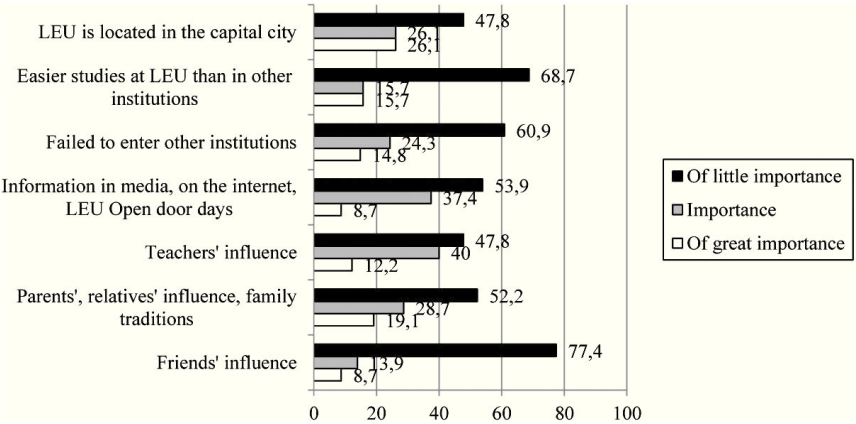


Figure 4. **The motives related to other people's influence and other motives**

The research analysis shows that a greater number of the students have well considered the choice of their profession. The choice was influenced much more by the inner motives – the desire to gain knowledge, by the aspiration to acquire higher education, to enjoy musical activity and also by their musical abilities and interests.

Conclusions

1. The music teaching students of Lithuanian University of Educational Sciences chose their profession paying great significance to the educational motives: the desire to study music as a subject, the desire to indulge in musical activity, and the wish to become professionally more competent in music teaching, one's purposefulness, musical abilities and skills, and the enjoyment of working with children were also considered important. More than two thirds of the respondents found the aspiration for higher education of great importance. The influence of other people – friends, parents, relatives, and family traditions were considered to be the least important motives. The other less important motives were: easier studies at Lithuanian University of Educational Sciences in comparison with other institutions, the failure to enter other schools and the popularity of music studies at Lithuanian University of Educational Sciences.
2. The research data have also proved that the aspiration for higher education is one of the most important motives and incentives. The other motives are: the desire to gain knowledge, the need for raising one's qualification and competence, the desire to perfect oneself, to get a diploma and wish to communicate with others. The motives for the music teaching correspondence students are: the desire to perfect oneself and gain knowledge, the confidence in the higher education as a value, the realization of one's abilities are more important than to primary education students.

Iemesli mūzikas skolotāja profesijas izvēlei

Jolanta Abramauskiene,
Rasa Kirļauskiene

Kopsavilkums

Aktualitāte un problēma. Profesijas izvēlei ir ārkārtīgi liela ietekme uz cilvēka turpmāko dzīvi. Veiksmīga profesionālā karjera ir iespējama tad, ja cilvēks apzinās savus mērķus, ja izraudzītā profesija atbilst viņa personiskajām interesēm un ir viņam patīkama. Profesijas izvēle ir nepārtraukts, ilgstošs process. Tas sākas studiju gados un var turpināties arī tad, kad studijas pabeigtas un uzsāktas darba gaitas. Tāpēc ir kļūdaini uzskatīt cilvēka profesionālo izvēli par vienreizēju rīcību, jo pastāvīgi mainās gan pats cilvēks,

gan arī profesijas saturs. Mūzikas skolotāja profesija ir izņēmums, jo izvēle nodarboties ar mūziku tiek izdarīta jau agrīnā vecumā. Muzikāli apdāvināti bērni parasti uzsāk mūzikas instrumenta spēles vai dziedāšanas apguvi vai nu mūzikas mācības nodarbībās vispārizglītojošajā skolā, vai specializētā mūzikas skolā. Mūzika pieprasa lielu atdevi un daudz darba. Mūzikas studijas parasti tiek uzskatītas par specifisku augstākās izglītības priekšmetu. Pirms to uzsākšanas augstskolā abiturientiem jākārto eksāmeni, kuros profesionālu mūziķu veidota komisija pārbauda viņu īpašās muzikālās spējas un prasmes un atlasa labākos. Abiturientiem mūzikas skolotāju specialitātē arī jāraksta motivācijas kontroldarbs. Katrā ziņā vēlēšanās specializēties mūzikas mācīšanā kā profesijā liecina par apņēmību studēt neizsmeļami plašu, bagātu un sarežģītu jomu.

Strādājot pie šī pētījuma, nācās konstatēt, ka pagaidām nav zinātnisku rakstu par mūzikas skolotāja profesijas kā specialitātes izvēles iemesliem Lietuvā. Tāpēc tik būtiski ir izpētīt studējošo uzskatus par mūzikas skolotāja profesiju un iespējamo viņu personību evolūciju studiju laikā. Šāda veida pētījums atklāj topošo mūzikas skolotāju prioritātes un tādējādi ļauj ieviest nepieciešamās izmaiņas studiju programmā. **Pētījuma mērķis**: izpētīt mūzikas skolotāja profesijas izvēles iemeslus. **Pētījuma uzdevumi**: noteikt mūzikas skolotāja profesijas izvēles iemeslus mākslas bakalaura studiju programmās; atklāt topošo sākumskolas un mūzikas skolotāju motivāciju neklātienes studijām. **Pētījuma metodes un respondenti**: zinātniskās literatūras avotu izpēte, Lietuvas Izglītības zinātņu universitātes studējošo aptauja un testēšana, pētījuma datu kvantitatīvā (*Microsoft Excel* un *SPSS* programmas) un kvalitatīvā analīze. Pētījumam par mūzikas izglītības studiju izvēles iemeslu nozīmību tika izstrādāta īpaša anketa. Pētījuma pirmais posms ilga no 2006. līdz 2007. gadam; tajā piedalījās neklātienes studenti – 121 topošais mūzikas skolotājs un 64 nākamie sākumskolas skolotāji. Pētījuma otrais posms norisinājās no 2009. līdz 2013. gadam; tajā piedalījās 115 Lietuvas Izglītības zinātņu universitātes studējošie, kas apgūst mūzikas izglītības studiju kursu.

Secinājumi. Lietuvas Izglītības zinātņu universitātes studējošie izvēlas mūzikas izglītības studiju kursu, šādu iemeslu rosināti: vēlēšanās studēt mūziku kā mācību priekšmetu; vēlēšanās nodoties muzikālai darbībai un vēlme vairot profesionālo mūzikas mācīšanas kompetenci; svarīga ir arī mērķtiecība, muzikālās spējas un prasmes, patika strādāt ar bērniem. Vairāk nekā divas trešdaļas respondentu par svarīgu uzskata tiekšanos iegūt augstāko izglītību. Citu cilvēku – draugu, vecāku, radinieku – ietekme un ģimenes tradīcijas uzskatītas par mazsvarīgākiem iemesliem. Pārējie anketās minētie mazāk-

svarīgie faktori bija šādi: studēt Lietuvas Izglītības zinātņu universitātē ir vieglāk nekā citās augstskolās; nav izdevies iestāties citā augstskolā; Lietuvas Izglītības zinātņu universitātē piedāvātās mūzikas studijas ir populāras. Citi minētie iemesli: vēlēšanās iegūt zināšanas, nepieciešamība paaugstināt kvalifikāciju un kompetenci, vēlme pilnveidoties, iegūt diplomu un vēlme kontaktēties ar citiem cilvēkiem. Neklātienē studējošo minētie iemesli ir vēlme pilnveidoties un iegūt jaunas zināšanas, pārliecība par augstāko izglītību kā vērtību, savu spēju realizācija.

Atslēgvārdi: skolotāju apmācība, profesionālā izvēle, mūzikas pedagogs, izvēles iemesli.

References

Abramauskienė, Jolanta & Rasa Kirliauskienė (2008). Suaugusiųjų mokymosi motyvacija. *Pedagogika* 89, p. 58–63

Adamonienė, Rima (2010). Studentų motyvacijos procesas ir jo kaitos galimybės. *Ugdymo psichologija* 21, p. 49–55

Balčiūnaitė, Fausta (2006). Būsimų psichologijos mokytojų profesinio kryptingumo ypatumai. *Pedagogika* 81, p. 24–29

Chan, Kimmy Wa (1998). The role of motives in the professional development of student teachers. *Education Today* 48 (1), pp. 2–8

Christie, Alastair & Edward Kruk (1998). Choosing to become a social worker: motives, incentives, concerns and disincentives. *Social Work Education* 17 (1), pp. 21–34

Jovaiša, Leonas (1981). *Asmenybė ir profesija*. Kaunas: Šviesa

Jovaiša, Leonas (1999). *Profesinio konsultavimo psichologija*. Vilnius: Agora

Kirkpatrick, Johnson, Monika & Jeylan T. Mortimer (2002). *Career Choice and Development from a Sociological Perspective*. San Francisco: Jossey-Bass a Wiley Company

Kontvainas, Rimantas (2011). Geografijos studijų programos studentų rengimosi būsimai profesinei veiklai kai kurie ypatumai. *Pedagogika* 101, p. 63–68

Kregždė, Sigitas (1988). *Profesinio kryptingumo formavimosi psichologiniai pagrindai*. Kaunas: Šviesa

McPherson, Gary E. & Susan A. O'Neill (2010). Students' motivation to study music as compared to other school subjects: A comparison of eight countries. *Research Studies in Music Education* 32 (2), pp. 10–137

Patton, Wendy & Mary McMahon (2006). *Career Development and Systems Theory*. London: A New Relationship

Pukelis, Kęstutis (2003). Karjeros projektavimo gebėjimai žinių visuomenėje: nauji iššūkiai profesiniam konsultavimui ir karjeros planavimui. *Profesinis rengimas: tyrimai ir realijos* 6, p. 66–76

Pukelis, Kęstutis & Navickienė Lijana (2006). Karjeros projektavimas: svarbi efektyvaus nacionalinės kvalifikacijų sistemos funkcionavimo sąlyga. *Profesinis rengimas: tyrimai ir realijos* 12, p. 36–53

Rauduvaitė, Asta & Daiva Ramanauskienė (2010). Būsimų muzikos mokytojų asmeninė karjera: profesijos pasirinkimas. *Pedagogika* 99, p. 104–112

Rodzevičiūtė, Emilija (2008). Pedagogo profesijos pasirinkimo motyvacija ir jos kaita pedagoginių studijų metu. *Profesinis rengimas: tyrimai ir realijos* 15, p. 74–85

Schnare, Ben & Peter MacIntyre, Jesslyn Doucette (2012). Possible selves as a source of motivation for musicians. *Psychology of Music* 40, pp. 94–111

Sichivitsa, Veronica (2007). Influences of parents, teachers, peers and other factors on students' motivation in music. *Research Studies in Music Education* 29, pp. 55–68

Whitbeck, Duane (2000). Born to be a teacher: What am I doing in a college of education? *Journal of Research in Childhood Education* 15 (1), pp. 129–136

Zulumskytė, Aušrinė (2003). Pedagogų tęstinio ugdymo(si) ypatumai universitetinėse studijose. *Profesinis rengimas: tyrimai ir realijos* 6, p. 156–163

• • • • •

Izdevējdarbības reģistr. apliecība Nr. 2-0197.
Parakstīts iespiešanai 24.04.2015. Pasūtījuma Nr. 20.
Iespiests DU Akadēmiskajā apgādā "Saule" —
Saules iela 1/3, Daugavpils, LV–5401, Latvija.